



LOUVRE

Lens

MONDES SOUTERRAINS

20 000 LIEUX SOUS LA TERRE

EXPOSITION

27 MARS - 22 JUILLET 2024

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Une exposition produite par le Louvre-Lens
#expoMondesSouterrains

COMMISSARIAT

Alexandre Estaquet-Legrand, Conservateur du patrimoine, Directeur du MUDO – Musée départemental de l’Oise

Jean-Jacques Terrin, Architecte, docteur en architecture, professeur émérite des écoles d’architecture

Gautier Verbeke, Directeur de la Médiation et du Développement des Publics du Musée du Louvre

DIRECTRICE DE PUBLICATION

Annabelle Ténéze, Conservatrice en chef, Directrice du Louvre-Lens

RESPONSABLE ÉDITORIALE

Juliette Barthélémy, Directrice de la Médiation au Louvre-Lens

COORDINATION

Loraine Vilain, Chargée de projets de médiation au Louvre-Lens

CONCEPTION

Isabelle Brongniart, Conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au Louvre-Lens

Cédric Mackowiak, Enseignant d’arts plastiques au collège Joliot Curie d’Auchy-les-Mines, missionné au Louvre-Lens

Erwan Salmon, Enseignant d’histoire-géographie et d’histoire des arts au lycée Guy Mollet d’Arras, missionné au Louvre-Lens

ICONOGRAPHIE

Charles-Hilaire Valentin, Chargé d’éditions au Louvre-Lens

Florent Varupenne, Iconographe au Louvre-Lens

GRAPHISME ET MISE EN PAGE

Marie D’Agostino, Graphiste-maquettiste au Louvre-Lens

Retrouvez toute la programmation autour de l’exposition dans le programme,
disponible à l’accueil du musée et sur louvrelens.fr

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PARTIE 1 : CELUI QUI OSE SE PENCHER AU-DESSUS DE L'ABÎME	5
A. Apercevoir le sous-sol	5
B. Du sous-sol aux mondes souterrains : cartographier l'inconnu	7
PARTIE 2 : S'AVENTURER HORS DU DOMAINE DES HOMMES	10
A. Descente aux Enfers	10
B. Tréfonds de la Terre, tréfonds de l'âme	12
C. Braver l'interdit : face aux créatures infernales	14
PARTIE 3 : DÉVOILER LES RESSOURCES DE LA TERRE	18
A. Dissiper les ombres	18
B. Célébrer la fertilité de la terre	19
C. Inspecter le sous-sol	22
PARTIE 4 : CRÉER DES MONDES	24
A. Magnifier le monde souterrain	24
B. Penser la vie sous terre	26
CONCLUSION	28
PISTES PÉDAGOGIQUES	29
INTRODUCTION	29
PREMIÈRE PARTIE — Espaces vécus	29
DEUXIÈME PARTIE — Espaces perçus	32
TROISIÈME PARTIE — Espaces conçus	33
GLOSSAIRE	36
NOUVEAU "Sors de ta grotte", capsules sonores	38

Les œuvres citées dans ce dossier appartiennent, sauf mention contraire, aux collections du musée du Louvre.

INTRODUCTION

Les Mondes souterrains sont innombrables et parfois insondables. Depuis des temps anciens, l'humanité s'est efforcée de mieux les connaître. Elle y a déposé de nombreux récits qui forment le substrat de nos cultures. Elle a exploité les ressources que la Terre renferme, visibles à travers des objets façonnés dans ses matériaux mêmes, fruits authentiques de l'extraction de son écorce. La *Sibylle d'Érythrée* (1) en est le parfait exemple. Le marbre dont elle a été formée sous les ciseaux du sculpteur Jean-Jacques Caffieri (1725-1792) au 18^e siècle, luit, étincelle comme l'expliquent les hellénistes pour en définir la luxueuse matérialité. Le radical *mar-* entretient une correspondance avec le sanskrit *mārīci*, que l'on peut traduire par « rayon de lumière ».



Devineresse, la Sibylle qui détient la connaissance de l'avenir et le don de prophétie nous introduit dans les lieux étonnants d'une exposition où communiquent, par les œuvres, les espaces du dessus et du dessous. Elle nous accueille au départ d'un surprenant périple autant physique que métaphorique. Les productions des sociétés fascinées par les mystères qui entourent les profondeurs de la Terre dialoguent dans un parcours scénographique dense, complexe, riche en références où le visiteur se retrouve contrarié dans ses déplacements, comme désorienté. Il n'est pas exclu qu'il se perde à travers les espaces d'exposition, articulés autour des deux forces qui régissent le monde, *Thanatos*, pulsions de mort et *Éros*, puissance créatrice de vie, principe du désir qui lui est opposé.

Ces Mondes souterrains s'avèrent d'authentiques révélateurs des mondes supérieurs. Ils assurent notre protection lorsque nous cherchons un abri, nous permettent d'enterrer les morts ou d'y enfouir de somptueux trésors. Ils nourrissent un imaginaire où tout est rendu possible par d'inattendues rencontres : gardiens d'obscurs passages, divinités fécondes ou infernales, héros téméraires de l'Antiquité ou plus proches de nous issus de l'ère industrielle et incarnés dans la figure du mineur.

L'ambivalence de ces lieux, suscitant à la fois, ou tour à tour, la crainte et l'attraction, le dégoût et l'inspiration, en a fait des thèmes privilégiés pour les artistes. Ils y ont trouvé, par les mythes qui y sont associés, la matière pour évoquer les vicissitudes et les passions de l'être humain. Les artistes ne se contentent toutefois pas de puiser dans les mondes souterrains comme dans un répertoire d'histoires. Leurs productions revêtent une fonction symbolique essentielle. Ils transportent par la puissance créatrice dans des espaces réputés inaccessibles, en dessinent les contours, donnent corps à leurs habitants et en dévoilent les richesses. Faisant l'expérience du sous-sol (du latin *ex-periri*, « traversée du danger ») en déjouant des contraintes réputées insurmontables ou des craintes ancestrales, ils ont rendu ces espaces accessibles à l'humanité, parfois physiquement, à l'image des grottes ornées du Paléolithique, plus volontiers par l'imaginaire. Ce faisant, ils ont transformé ce qui n'était qu'étendues obscures en lieux ouverts au parcours des hommes, c'est-à-dire en mondes souterrains.

Problématique : en investissant les mondes souterrains, l'artiste se fait l'éclaireur des craintes et des aspirations humaines.

PARTIE 1

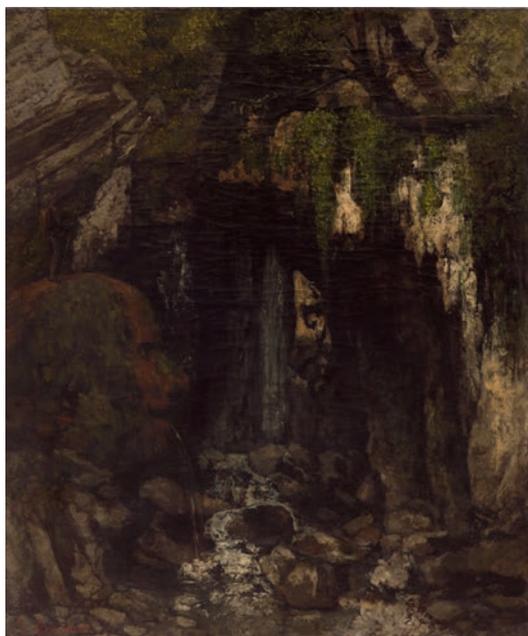
CELUI QUI OSE SE PENCHER AU-DESSUS DE L'ABÎME

A. Apercevoir le sous-sol

Pour les humains dont la vie s'organise à la surface de la terre, la possibilité d'en apercevoir les entrailles revêt un caractère exceptionnel, de l'ordre du surgissement (1). L'ouverture dans le sol, conçue très souvent comme accès au monde des morts, implique la fréquentation d'espaces reculés. *L'Odyssee* place le royaume d'Hadès au-delà de l'Océan (*Odyssee*, X, 507) et *l'Enfer* de Dante s'ouvre dans une forêt obscure et sauvage (*Enfer*, I, 2 et 5). Pour les artistes, ces marges du monde sont propices au déploiement de l'imagination (2). La contemplation des espaces souterrains possède par ailleurs une dimension transgressive car elle ne relève pas de ce qui est généralement permis aux humains. Dans sa *Géographie*, Strabon (v. 60 av. J.C. - v. 20) décrit ainsi un *plutonium*, c'est-à-dire un accès au domaine de Pluton, comme un trou profond rempli de vapeurs qui se révèlent mortelles à celui qui tente de s'y aventurer (*Géographie*, XIII, 4, 14). Cet aspect inspire les artistes qui mettent volontiers en scène les périls associés à ce regard (3).

1. CHRISTO, *Cratère*, 1960, peinture émaillée, peinture à la colle, sable et métal, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Le jeune Christo Javacheff choisit de s'installer à Paris à l'âge de 23 ans après l'achèvement de sa formation artistique aux Beaux-Arts de Sofia. Assez rapidement, il s'inscrit dans une démarche artistique analogue à celle du peintre Jean Dubuffet en s'inspirant de son approche matiériste*, par application sur la toile d'une pâte à base de sable chargée de colle. Il utilise ce procédé pour ses *Cratères* qui nous donnent l'impression dans la partie supérieure du format de survoler en vue aérienne un site déserté et marqué par des traces d'impacts semblables à ceux que l'on peut observer à la surface de la lune. Le réseau de coulures de cette épaisse matière picturale appliquée sur la toile peut être rapproché de celles issues du déplacement de la matière en fusion expulsée par les profondeurs de la terre. L'état premier de cette matière, représentée en relief telle une écorce que notre regard affleure à la surface du support, évoque une formation géologique qui laisse apparaître des trouées d'un noir profond. Ainsi, dans ce tableau-relief, les mondes souterrains sont juste suggérés par l'artiste qui nous laisse en apercevoir l'entrée puis en imaginer toute la complexité et le potentiel sous ce voile épais qui dissimule et occulte.



2. Gustave COURBET, *Vue de la caverne des géants près de Saillon, ou paysage fantastique aux rochers anthropomorphes*, huile sur toile, vers 1873, Amiens, Musée de Picardie

Gustave Courbet est arrêté le 7 juin 1871 suite au déboulonnage de la colonne Vendôme qui s'est effectué au cours des insurrections de la Commune de Paris. Il est condamné le 3 septembre à six mois de prison assortis d'une amende pour « complicité de destruction de monument ». Cette dégradation à laquelle il n'a pas directement participé ne sera qu'un prétexte pour l'atteindre. Personnage engagé, Courbet est aussi président de la Commission des arts pendant la Commune et cela dérange. Il cherche donc à se cacher dès l'été 1873 car il souhaite disparaître un moment aux yeux des députés qui lui demandent de payer la somme astronomique de 300000 francs pour relever le monument de la place Vendôme. Le 20 juillet 1873, il écrit à ses deux sœurs Juliette et Zélie pour les avertir de son départ imminent pour la Suisse, tout en insistant pour que le lieu de ce nouvel Eldorado soit gardé secret. Cette entrée de grotte inquiétante pourrait assurément constituer le refuge idéal à son exil forcé sur le territoire suisse. Le regard suit la ligne matérialisée par l'escalier qui serpente du haut en bas de la composition où le ciel et la ligne d'horizon se retrouvent relégués en dehors du cadre. La terre-mère à

laquelle Gustave Courbet est viscéralement attaché et les sites accidentés (grottes, puits, gouffres) qu'elle enfante n'est pas un sujet nouveau pour lui. Il est attaché au terroir et surtout à celui qui l'a vu naître. L'intimité féminine comme lieu originel figurant dans certaines œuvres peut-elle être rapprochée des nombreuses cavités représentées dès les années 1860 ? On imagine l'artiste cherchant à se terrer dans les anfractuosités de cette source en attendant que l'orage judiciaire passe. S'est-il d'ailleurs représenté portant un sac à dos et un bâton de marche dans ce milieu insolite, tentant par le mimétisme de sa tenue avec les éléments naturels, à échapper à ses poursuivants ? Les visages anthropomorphes pétrifiés qui apparaissent dans les rochers et la végétation interrogent.

3. Paul HUET, *Le Gouffre*, paysage, 1861, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay



Un ciel d'orage, de violentes bourrasques qui agitent des arbres accrochés à un chaos rocheux : tel est le décor qu'arrange Paul Huet (1803-1869) autour d'un gouffre qui déchire à l'oblique la partie inférieure du tableau. Cette béance spectaculaire à laquelle le titre de l'œuvre confère le statut de protagoniste est savamment mise en valeur par la composition : la ligne d'horizon, creusée par des teintes plus claires, est située au niveau du regard du spectateur, permettant ainsi une vue surplombante qui plonge dans l'abîme. De part et d'autre de la faille, un jeu d'obliques crée un effet d'instabilité : les lignes du sol convergent vers un point situé à l'extrémité inférieure de la toile alors que les arbres et l'une des figures semblent comme prêts à basculer. Les teintes rougeâtres du précipice jouent sur l'imaginaire infernal dont ce gouffre est peut-être l'une des entrées. Inspiré par les paysages de la forêt de Fontainebleau dont les amoncellements de rochers évoquaient pour les artistes du 19^e siècle des scènes du Chaos ou du Déluge, ce paysage relève d'une esthétique du sublime* – passée de mode dans les années 1860 mais à laquelle Huet reste attachée – qui sied particulièrement aux dimensions de la toile (2 mètres de largeur). Les figures humaines semblent ainsi bien précaires face aux forces d'une nature déchaînée. Du reste, s'il s'agit bien d'un paysage, l'auteur ne renonce pas à une narration dont il laisse au spectateur le soin d'imaginer la trame : où est le cavalier dont le cheval s'est emballé à gauche de la toile ?

B. Du sous-sol aux mondes souterrains : cartographier l'inconnu

Si la tradition grecque et latine localisait précisément les accès au monde souterrain, tel le lac Avernus près de Naples, la configuration des entrailles de la terre échappaient bien souvent à l'expérience. Pline ou Strabon se contentent de décrire quelques grottes. Il revient donc aux poètes et artistes d'offrir par l'imagination une représentation du sous-sol afin d'en constituer un véritable monde, qu'il relève de l'enfer antique (1) ou chrétien (2 et 3).

Les théories scientifiques qui se développent à partir du 17^e siècle spéculent elles aussi sur la composition du sous-sol terrestre et développent des systèmes où la communication étroite de l'intérieur avec l'extérieur explique nombre de phénomènes naturels. Pour le savant jésuite Athanasius Kircher, dans *Mundus subterraneus* (1665), le centre de la Terre est composé d'un gigantesque brasier central qui irrigue la terre d'un réseau de feu dont les volcans constituent le débouché visible (4). Pour John Woodward à la fin du 17^e siècle, le centre de la terre est à l'inverse constitué d'eau (5). L'astronome Edmond Halley (1656-1742) enfin, envisage la Terre comme une superposition concentrique de sphères creuses autour d'un noyau interne.

1. Jacob VAN SWANENBURGH, *Énée conduit par la Sibylle aux Enfers*, 1600-1634, huile sur toile, Ixelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Musée Wiertz



Jacob van Swanenburgh (1571-1638) illustre dans cette œuvre deux scènes du livre VI de *L'Énéide* de Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.) au cours duquel Énée descend aux Enfers dans l'espoir de retrouver son père Anchise : d'une part l'entrée dans les limbes infernales aux côtés de la Sibylle de Cumès – disposé dans le coin inférieur droit, d'autre part le passage du Styx et de l'Achéron dans la barque de Charon. Force est toutefois de constater que la référence virgilienne n'est qu'un prétexte. Le texte propose une description générale de l'apparence du monde souterrain que van Swanenburgh enrichit en laissant libre cours à son imagination. Hormis les vêtements du héros, la référence antique laisse place à une vision infernale proche de celles de Jérôme Bosch ou des scènes fantastiques du peintre et graveur Jacob de Gheyn le Jeune (1565-1629). Le grand soin apporté à la composition révèle le souci de l'artiste de proposer une vue aussi complète que déroutante. Ainsi, les quatre points de fuite permettent au spectateur de plonger son regard dans les moindres recoins de ce chaos de ruines et de monstres. La seule perspective ouverte fuyant dans le lointain, mise en valeur par le recours à des teintes claires qui contrastent avec les bruns et les rouges, offre un aperçu des dimensions du royaume de Pluton. Le dieu des Enfers domine d'ailleurs la scène au côté de Proserpine, installé sur un char qui flotte dans un ciel souterrain, présentant le monde infernal comme un décalque déformé de la surface. La barque de Charon répond à cette même vision puisqu'elle devient une nef prête à appareiller pour un voyage océanique.



2. John MARTIN, *Les anges déchus pénétrant dans le Pandémonium*, vers 1841, huile sur toile, Londres, Tate Britain

Le thème de cette œuvre de John Martin (1789-1854) provient du *Paradis perdu* du poète John Milton (1608-1674). Ce chef-d'œuvre de la littérature anglaise publié en 1667 exerce une influence durable sur la production artistique européenne, en déployant un imaginaire que le courant romantique*, notamment, illustre abondamment. Vaincus par les anges restés fidèles à Dieu, Satan et son armée de rebelles sont projetés dans les abîmes de la création divine, dans un monde souterrain inhospitalier qu'ils vont peu à peu explorer. La composition de l'œuvre invite le spectateur dans cette découverte de la topographie infernale où la progression dans l'espace ponctue les différents moments de la narration. Le premier plan donne ainsi à voir les anges encore frappés de stupeur après leur cuisante défaite (*détail 1*). Le jeu sur la taille des figures permet de mesurer les proportions colossales de certains amas rocheux. Puis, quittant cette plateforme, quelques anges prennent possession du lieu (*détail 2*). Enfin, similaire au flot de lave d'où elles semblent émerger, les légions infernales convergent dans un raccourci narratif vers un palais aux dimensions prodigieuses (*détail 3*) qui se dresse comme un défi à Dieu. Ultime étape de cette ascension du regard, la lumière divine, point de fuite métaphorique de l'œuvre, est voilée. Toute remontée est ainsi interdite par Dieu dont l'éclair vengeur continue de frapper. Par cette géographie nostalgique, John Martin illustre admirablement la thématique du Paradis perdu.



Détail 1



Détail 2



Détail 3

3. Auguste RODIN, *Le Désespoir*, 1882-1885, plâtre, Paris, musée Rodin

« Vous qui entrez ici, abandonnez toute espérance ». Cette austère inscription accueille les damnés au début du texte de *l'Enfer* de Dante. *La Divine Comédie* écrite entre 1303 et 1321 par le poète Dante Alighieri (entre 1265 et 1267-1321) débute par le voyage épique de l'auteur dans les mondes souterrains à la recherche de Béatrice, sa bien-aimée. Il est guidé dans cette périlleuse expédition par le poète romain Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.) à l'intérieur d'obscurs mondes composés de neuf terrasses ou « cercles » qui s'étagent tout au long d'un gouffre conique qui s'est formé par la chute infernale de Lucifer, l'ange rebelle. Ce cantique où mythes et réalité sont mêlés est une allégorie de l'évolution de l'âme traversant l'enfer, le purgatoire et le paradis. Ce texte a fortement marqué les lecteurs et sustenté l'imaginaire des artistes depuis sa création. Ce poème de 34 chants constitue la source d'inspiration essentielle du projet avorté de la célèbre *Porte de l'Enfer* qu'Auguste Rodin (1840-1917) souhaitait présenter à l'Exposition Universelle de 1889 et dont la figure du *Désespoir* constitue l'un des nombreux ornements. Rodin est exalté par ce texte dont il gardait en poche un exemplaire. Il étudie par le modelage les damnés qui donnent forme à l'expression des passions humaines et des vices à travers la représentation de corps malmenés, contorsionnés, d'êtres



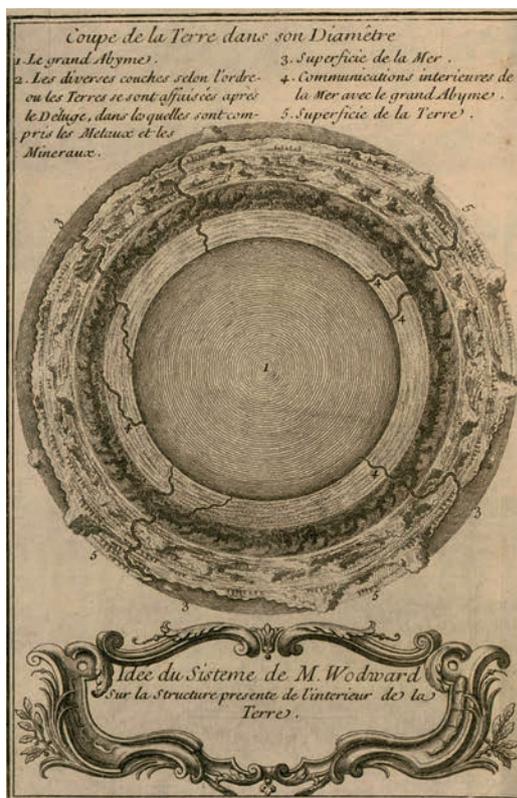
vallants aux visages affligés. La figure du *Désespoir* dont on ne voit pas dans cette sculpture le visage est assise, jambe gauche repliée et tient des deux bras tendus la plante de son pied dans une position extrême pour le corps endolori. Ses représentations torturées des corps en souffrance émergent de la profondeur de ses propres souvenirs peuplés de créatures géantes, centaures ou monstres de toutes natures.



4. Athanasius KIRCHER, *Mundus subterraneus*, 1668, imprimé, Paris, Bibliothèque nationale de France – Département Sciences et techniques

5. John WOODWARD, *Coupe de la Terre dans son diamètre*, 1735, imprimé, Paris, Bibliothèque nationale de France

Cette planche est issue de *l'Essai sur l'histoire naturelle de la Terre*, ouvrage du naturaliste et géologue anglais John Woodward (1665-1728) initialement publié en 1695. Essayant de concilier les affirmations de la Genèse au discours scientifique moderne basé sur l'observation, il développe un modèle plaçant au centre de la terre un « grand Abyme » issu du reflux des eaux du Déluge. De ce noyau liquide composé d'eau et de feu remontent les vapeurs à l'origine des phénomènes météorologiques.



PARTIE 2

S'AVENTURER HORS DU DOMAINE DES HOMMES

A. Descente aux Enfers

Hormis quelques exemples anciens d'exploitation du sous-sol, comme les mines du Laurion sur le territoire athénien à partir du 5^e siècle av. J.-C., la fréquentation réelle ou symbolique des espaces souterrains se fait en relation avec la mort, notamment dans un contexte funéraire (1). De très nombreuses traditions religieuses associent au domaine des morts le sous-sol qui symbolise un état primordial de l'humanité, à la fois point de départ et terme de l'existence. Cette dimension cyclique, que l'on retrouve dans la Bible (« [...] jusqu'à ce que tu retournes à la terre dont tu proviens ; car tu es poussière, et à la poussière tu retourneras. », *Genèse*, 3, 19), s'exprime de manière éclatante dans le mythe de Perséphone (voir encadré « Perséphone et Déméter » et 2). Attestée depuis le Paléolithique, la fonction essentielle des pratiques d'inhumation est de conserver un lien entre monde des vivants et monde des morts, fonction qui constitue l'une des interprétations de l'œuvre de Valérie Belin (3). De manière ambivalente toutefois, les espaces souterrains peuvent aussi être les lieux d'une mise à distance du reste de la communauté humaine. Cette dimension est manifeste dans le cadre des condamnations qui destinent à la cellule ou au cachot – du verbe « cacher » – celles et ceux qui ont déchu (4).



1. Hubert ROBERT, *Scène funéraire dans une église*, 18^e siècle, huile sur toile, Valence, Musée d'art et d'archéologie

Le lieu où se déroule la scène principale, à savoir l'ensevelissement d'un corps, est difficile à définir. L'église qui l'accueille pourrait être un édifice antique tout autant qu'un monument contemporain de l'artiste. Ici, le peintre ne livre que de maigres indices pour l'identification du site car il aime brouiller les pistes des lieux qu'il représente et jouer avec le temps en privilégiant la fantaisie architecturale. Comme le souligne l'abbé Paciaudi, bibliothécaire du duc de Parme, il importe essentiellement à Robert (1733-1808) « tout ce qu'il y a de beau, mais non pas de vrai ». La lumière naturelle ne semble pas être la principale source d'éclairage des scènes et cet espace ressemble plutôt à l'antichambre d'un tombeau. Dans la pénombre, une statue de femme portant un drapé est installée sur un socle surmonté de l'inscription latine *Diis Manibus*, dédicace aux Dieux Mânes, divinités collectives symbolisant l'esprit des morts. Au centre, on devine la mise au tombeau d'un corps qui pourrait être celui du roi André, enterré secrètement après avoir été assassiné sur ordre de sa femme, Jeanne de Naples, au 14^e siècle. Le récit historique se mêle à une scène banale où l'on voit un enfant soulevé par un autre jouant dans un bénitier sous la surveillance d'une jeune femme. De chaque côté du tableau, deux silhouettes masculines encadrent les deux moments. Celui du premier plan observe l'ensevelissement appuyé sur un bâton quand l'autre sur la droite dépose une offrande dans un tronc. On peut observer que tous les âges de la vie sont ici représentés, entre présence et absence : de l'insouciance des enfants qui jouent dans la partie la plus éclairée jusqu'au vieil homme à la barbe blanche et aux vêtements sombres, mais aussi le corps invisible du défunt.

2. François GIRARDON, *Pluton enlevant Proserpine*, 1700-1800, bronze, Paris, musée du Louvre - Département des Objets d'art

François Girardon (1628-1715) est un des sculpteurs majeurs du règne de Louis XIV pour le compte duquel il réalise plusieurs statues et bas-reliefs du château et des jardins de Versailles. Ce bronze est ainsi une des nombreuses versions réduites du groupe en marbre de *l'Enlèvement de Proserpine*, achevé au début des années 1690 et installé initialement sur le parterre du bassin d'Apollon. Girardon condense deux passages issus du livre V des *Métamorphoses* d'Ovide (43 av. J.C. - 17 ou 18) : l'enlèvement à proprement parler de Proserpine par Pluton et l'opposition de la nymphe Cyané, représentée au sol. La composition d'inspiration baroque* met en scène un tournoiement des figures impliquant le spectateur lui-même, les trois visages ne pouvant être saisis simultanément. Toutefois, à la différence du célèbre groupe du Bernin (vers 1621-1622, Rome, Galerie Borghèse) de même sujet, Girardon atténue la fureur du rapt à laquelle il substitue des mouvements amples et élégants. L'évocation des passions se fait ainsi plus mesurée, tout en conservant leur force évocatrice, à l'image de l'enjambement décidé du dieu. On peut ainsi voir dans cette œuvre un parfait exemple du classicisme français tel qu'il se développe dans la seconde moitié du 17^e siècle.

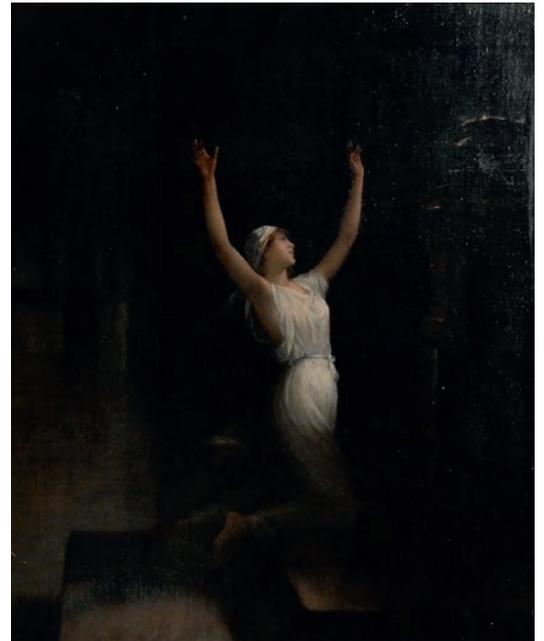


3. Valérie BELIN, *Robe de mariée vers 1940*, 1996, photographie, Calais, Musée des beaux-arts

Pour cette artiste photographe formée à l'école des Beaux-Arts de Bourges, les questionnements autour de la notion de corps se réalisent à partir d'épreuves photographiques gélatino-argentiques aux dimensions imposantes. Cette image est issue d'une série où l'on voit des robes que l'on ne peut dater cadrées frontalement, étendues dans des boîtes de conservation semblables à des cercueils ouverts. Le contraste du noir et du blanc est systématiquement recherché par la photographe autant que la démonstration d'une tension entre le non-réalisme ou le non-naturalisme du sujet photographié d'un côté et le souci du détail presque chirurgical d'un réel exacerbé par le médium. Tous les éléments de l'image appartiennent au même plan et les effets de flou qui pourraient survenir sont systématiquement bannis. Nous comprenons que cette robe de mariée créée par le couturier Fabien Durand simule telle une chrysalide les volumes d'un corps absent et en constitue par le vide l'image même. Insuffler la vie à des objets, leur donner « ce supplément d'âme », radiographier les corps, comme l'explique Valérie Belin constitue une démarche artistique qui déconstruit sans ménagement les stéréotypes.

4. Hector LEROUX, *Vestale implorante*, 1896, huile sur toile, Verdun, musée de la Prinerie

Le culte de Vesta – déesse romaine du foyer – est une institution très ancienne qui remonte aux origines de la Royauté romaine (8^e siècle av. J.-C.). Les prêtresses qui en avaient la charge, les vestales, bénéficiaient d'importants privilèges mais étaient soumises à certaines obligations, notamment la chasteté. De la pureté d'une *virgo vestalis* dépendait en effet celle de l'ensemble du foyer romain, c'est-à-dire de l'État. Les contrevenantes étaient emmurées vivantes sous terre, une inhumation symbolique associée à leur statut sacré qui interdisait que l'on fit couler le sang. Le mobilier et la nourriture laissés avaient une fonction similaire de mise à distance de la violence, développant la fiction que c'était la vestale elle-même qui se laissait mourir. Ces cas étaient peu fréquents mais la dimension effroyable d'une mort inéluctable en fit un sujet de choix. Hector Leroux (1829-1900) notamment y reste attaché tout au long de sa carrière. Toutefois, à la différence d'autres artistes du mouvement des Néo-grecs*, il ne donne pas à voir dans ses œuvres de spectaculaires reconstitutions antiques. Ses compositions sont centrées sur les figures féminines, mises en valeur par une palette chromatique sombre, alors qu'un soin particulier est apporté à l'expression des sentiments. Ici, Leroux met en évidence la dignité de la vestale face au châtement. Agenouillée, le bas de son corps déjà pris dans les ténèbres environnantes, elle n'en demeure pas moins droite, offrant son buste et son visage à un – ultime – rai de lumière éclatante.



Œuvre non visible dans l'exposition

FOCUS « Déméter et Perséphone »

Comme de nombreux mythes, celui de Perséphone (Proserpine en latin) a une fonction étiologique* expliquant le rythme des saisons et l'alternance entre fertilité et déclin des végétaux.

Perséphone est la fille de Déméter, déesse du blé et plus largement de l'agriculture. Elle est enlevée par Hadès, dieu des Enfers, qui souhaite l'épouser malgré le refus de sa mère. Cette dernière part à sa recherche pendant une période que la tradition établit à neuf jours et neuf nuits, délaissant son office de sorte que l'humanité se trouve en proie à la famine. Zeus demande alors à Hadès de rendre la jeune fille. La restitution est cependant empêchée car Perséphone a mangé de la nourriture de l'Hadès pendant son séjour chez les morts, la liant ainsi définitivement aux Enfers. Un compromis est alors trouvé par Zeus qui décide que Perséphone passerait l'hiver au côté d'Hadès comme reine des Enfers et le reste de l'année sur terre avec Déméter. Dans ses fonctions de déesse de la végétation, elle reçoit le nom de Coré, « la fille », explicitant son lien avec Déméter, « la mère ».

Ce mythe énonce le lien essentiel qui existe entre monde terrestre et monde souterrain à travers le cycle vital des végétaux. La fertilité était du reste intimement liée à la mort chez les Grecs. Ainsi les grains de semence étaient-ils conservés dans l'obscurité pendant les mois d'été avant leur utilisation à l'automne. L'analogie entre cycle naturel et temps humain fait par ailleurs de Déméter et Perséphone les figures centrales de rites comme ceux des Mystères d'Éleusis qui prônaient une résurrection possible de l'âme.

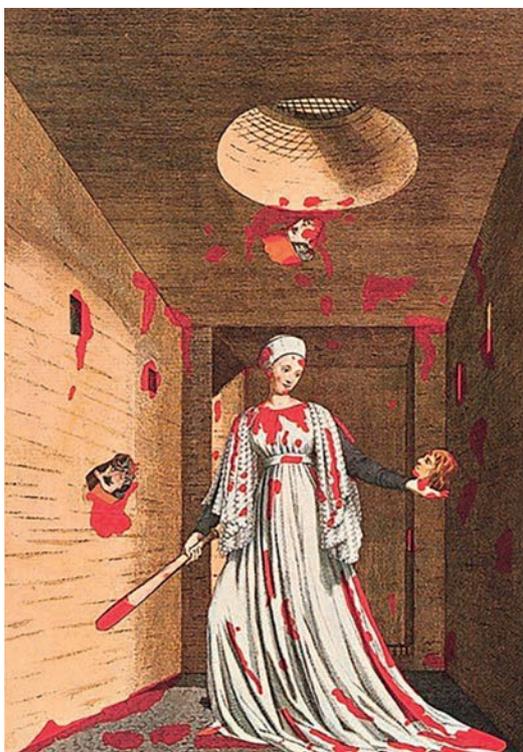
B. Tréfonds de la Terre, tréfonds de l'âme

Historiquement, l'analogie entre ce que la couche terrestre occulte d'une part, et les pensées ou actions qu'une société réprovoque et condamne de l'autre, semble s'être assez tôt mise en place. On en trouve ainsi un témoignage dans le mazdéisme, la religion de la perse antique, qui se constitue au cours du 1^{er} millénaire av. J.C. et qui organise l'enfer en trois parties : une pour les mauvaises pensées, une pour les mauvaises actions, et la dernière – la plus terrible – pour ceux qui ont été totalement mauvais. L'obscurité du souterrain trouve ainsi un prolongement dans la noirceur de l'âme (1 et 2).

Dans l'Occident chrétien médiéval, les représentations infernales qui s'étaient notamment sur les Jugements derniers s'organisent à partir d'une iconographie qui associe de plus en plus les péchés commis sur Terre aux tortures subies par les damnés. Aux 14^e et 15^e siècles, les représentations des supplices, influencées par *l'Enfer* de Dante (entre 1303 et 1321) et les pensées inquiètes d'une période troublée (guerre de Cent-Ans, Peste noire) développent un réalisme propre à susciter l'effroi des fidèles. Vouée à une longue postérité, on trouve ainsi trace de cette tradition en plein 18^e siècle dans les *Prisons imaginaires* de Piranèse (3).

1. Eugenio LUCAS, *Scènes de l'Inquisition*, 1851, huile sur toile, Paris, musée du Louvre - Département des peintures

Coupés du monde dans une caverne, des accusés s'entassent sur une estrade, soumis à la question par deux inquisiteurs vus de dos à droite. L'institution de l'Inquisition, chargée par l'Église catholique de réprimer les pensées et les pratiques hétérodoxes, n'existe plus depuis 1834 mais Eugenio Lucas (1817-1870) reprend un sujet de prédilection de Francisco de Goya (1746-1828), à savoir la critique de l'archaïsme de la société espagnole. La composition se veut une mise en scène - suggérée par l'estrade - des instruments et des sévices utilisés par l'Inquisition pour faire régner la terreur. Les touches vigoureuses de peinture, où dominent le noir et le blanc, cherchent à rendre le caractère oppressant et violent de la représentation. La technique picturale vient ainsi redoubler la critique de l'obscurantisme de l'Église dont les pratiques, déshumanisant bourreaux et victimes, n'ont pas leur place au grand jour.



2. Jacques PREVERT, *La Belle et la Bête. Les Prévert de Prévert* : collages, entre 1950 et 1977, imprimé, Paris, Bibliothèque nationale de France - Département des Estampes et de la photographie, Reserve DC-941 (A, 3) Boîte FOL

Dans cette œuvre de Jacques Prévert (1900-1977), la technique du collage s'exprime à double titre. Elle renvoie d'abord à la juxtaposition de fragments de gravures dont le sens premier est détourné pour produire une vision horrifique, amplifiée par les rehauts d'encre rouge : une femme jouant avec des têtes décapitées. Elle s'applique également figurativement au titre de l'œuvre qui subvertit celui du célèbre conte du 18^e siècle par l'adjonction d'un mot qui ne semble devoir sa présence que par sa paronymie. Le résultat de cette hybridation est un personnage monstrueux, mis à l'écart dans une cellule, comme le suggère l'ouverture grillagée du plafond. Peut-être Prévert cherche-t-il dans ce collage à retrouver des émotions d'enfant, lorsque, désobéissant à ses parents, il fréquentait les « monstres » des collections d'anatomies pathologiques du musée Dupuytren à Paris : « ça faisait rire et peur en même temps » écrit-il ainsi dans « Enfance » (*Choses et autres*, 1972).

3. PIRANESE, *Les Prisons*, 18^e siècle, gravure à l'eau-forte, Liège, Musée des Beaux-arts/La Boverie

Lieux imaginaires gravés à Venise sur dix-sept plaques en cuivre de grand format, les *Carceri* ou *Prisons* montrent de vastes architectures souterraines peuplées de figures humaines en perdition ou soumises à de terribles traitements. Nous distinguons cependant avec difficulté leurs activités étant donné l'échelle réduite qu'elles occupent dans chaque image. La lumière claire qui pénètre ces lieux contraste avec le traitement marqué par les hachures ou les rayures de l'outil sur le vernis dur* employé par Piranèse (1720-1778). Les voûtes, arcades, linteaux, piliers, colonnes, escaliers structurent ces espaces vertigineux aux effets dramatiques. Ces éléments de construction mis en mouvement par tout un système de poulies, de chaînes, de câbles sont inspirés de l'architecture antique. Ils encadrent les scènes qui se multiplient à l'infini dans la profondeur de l'espace suggéré, le tout dans de fantastiques vues en contre-plongée. Il existe deux éditions romaines de cette série de planches gravées à l'eau forte* par Piranèse et reprises pour certaines au burin*. La plus ancienne est à mettre au crédit de l'éditeur d'origine française, Giovanni Bouchard. Œuvre visionnaire, elle participe au développement de l'esthétique du sublime* et donne corps à un imaginaire sombre largement repris par la période romantique*.



C. Braver l'interdit : face aux créatures infernales

Pénétrer dans le domaine des morts n'est pas un acte anodin, aussi y a-t-il toujours un prix à payer. Si pour le défunt il s'agit d'une simple pièce, le salaire du nocher Charon (1) est plus élevé pour celui qui brave la frontière essentielle entre vie et mort, à l'image du rameau d'or dont se munit Énée dans l'œuvre de Virgile (*Énéide*, VI, 400-409). Le voyage souterrain étant rempli de périls et les chemins à emprunter inconnus, le recours à un intercesseur est essentiel. Les héros s'attachent les services de guides prestigieux – la Sibylle de Cumès pour Énée, Virgile pour Dante – quand les morts recommandent leur âme à des divinités comme Hécate (2).

L'interdit que représente le périple infernal s'exprime par le tabou du regard en arrière. Il cause ainsi à Orphée la perte d'Eurydice : osant une nouvelle fois porter son regard vers les Enfers sans être lui-même un défunt, il transgresse les lois qui s'appliquent à sa condition d'humain (voir encadré « Orphée et Eurydice » et 3). Par le pouvoir de la création et de la représentation, les artistes sont capables de s'abstraire de l'interdit qui touche le commun des mortels. De leurs voyages imaginaires au royaume des défunts, ils ramènent les images inédites des dieux et créatures qui en font leur demeure (4-5-6).

FOCUS « Orphée & Eurydice, Héraclès & Alceste : les humains peuvent-ils braver la mort ? »

- Et après, à quoi te servira de revivre pendant une seule journée si, dans peu de temps, tu dois subir la même affliction ?
- Je pense que je la [Laodamie] convaincrai de m'accompagner. Elle aussi, elle viendra parmi vous, de sorte que, à la place d'un mort, tu en recevras deux dans peu de temps.
- Ce n'est pas la règle d'agir de la sorte et il n'en a jamais été ainsi.
- Souviens-toi, Pluton, c'est bien pour cette raison que vous avez remis Eurydice à Orphée et que vous avez fait à Héraclès la grâce de reconduire ma parente, Alceste.

Protésilas face à Pluton, dans Lucien, *Dialogues des Morts*, 23.

La version la plus connue du mythe d'Orphée et Eurydice est celle de Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.) dans *les Métamorphoses* (X, 1-85) : peu après leur union, Eurydice subit la morsure mortelle d'un serpent. Incapable de surmonter sa peine, Orphée descend aux Enfers et supplie de son chant Pluton et Proserpine de lui rendre son épouse. Émus, les souverains infernaux lui rendent Eurydice à la condition qu'il ne porte un regard sur elle avant leur sortie des Enfers. Ne pouvant dompter son impatience, Orphée brave l'interdit et perd Eurydice une seconde fois.

Cette version passée à la postérité dans laquelle Orphée se condamne lui-même par un excès d'amour diffère d'autres versions du mythe (*Platon le Banquet*, 179d-179e ; Pausanias, *Description*, IX, 30, 4) présentant la victoire contre la mort comme trompeuse et par nature hors de portée des humains. Pour Platon, Orphée n'est accompagné que du fantôme d'Eurydice (*phasma*), c'est-à-dire un corps dépourvu d'âme, quand chez Pausanias il est tout bonnement leurré et ne trouve personne derrière-lui. On retrouve ce thème dans *l'Alceste* d'Euripide (5^e siècle av. J.-C.) : Héraclès accepte de ramener la défunte Alceste à son époux Admète. Il affronte pour ce faire Thanatos et dérobe la dépouille près de son tombeau. Toutefois, ne descendant pas aux Enfers, il ne ramène là encore qu'un corps sans âme, ce qu'il avoue : « tu n'as pas reçu chez toi un hôte qui ramène des âmes ».

La victoire sur la mort n'est donc que trompeuse et les retrouvailles réelles ne peuvent se faire qu'aux Enfers : c'est la teneur du discours mise en exergue qu'adresse Protésilas à Pluton lorsqu'il sollicite de revivre une journée pour retrouver son épouse Laodamie.

1. Charles-François HUTIN, *Caron*, 1747, marbre, Paris, musée du Louvre - Département des Sculptures

Cette statuette de Charles-François Hutin (1715-1776) regroupe différents attributs et caractéristiques de Caron (ou Charon) dans une mise en scène dynamique. Vieillard barbu, il a la charge de faire traverser le Styx ou l'Achéron, fleuves des Enfers, aux âmes des morts. La poignée de pièces représentée au fond de la barque vient rappeler que la traversée a un prix, une pièce placée dans la bouche du défunt lors de sa sépulture : « le pauvre en mourant doit se mettre en fonds pour le voyage » commente Apulée (2^e siècle) dans ses *Métamorphoses* (VI, 18, 5). Il s'agit de l'œuvre de réception de Hutin à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. En ressort la volonté du sculpteur de faire étalage de son savoir-faire par un remarquable travail du marbre suggérant la valeur tactile* de différents matériaux : chair et cheveux de Caron, tissu du drapé, bois de la barque, onde du Styx ou roche de la berge. Si les drapés paraissent quelque peu raides et les masses de la chevelure simples, le rendu très réussi de la musculature et des mains crispées sur la rame suggèrent l'implacable force du nocher*, seul à pouvoir accomplir sans fléchir la traversée des eaux infernales.



2. *Relief de la Triple Hécate*, 2^e siècle, marbre, Paris, musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

Hécate est une divinité grecque archaïque porteuse d'une symbolique complexe que son ascendance illustre parfaitement. Descendante d'Ouranos – le Ciel, de Gaïa – la Terre, et de Pontos – le Flot marin, elle dispose donc de prérogative sur les trois parties du monde. Cette synthèse d'une identité triple est illustrée dans le relief par la manière dont l'artiste a nettement dégagé une figure centrale tout en lui adjoignant de part et d'autre deux figures latérales dont pour chacune on distingue les deux bras mais seulement une jambe.

Les multiples attributions d'Hécate font également d'elle une divinité propre à incarner le passage d'un espace à un autre. À la manière d'Hermès, ses effigies sont ainsi régulièrement placées aux carrefours. Guidant au sens propre les voyageurs, elle apporte également son aide dans le voyage que représente la vie humaine, conçue comme le passage d'un état à l'autre. Les attributs que l'artiste a disposé dans les six mains – un serpent, deux torches, trois poignards – insistent sur la dimension chtonienne* que peut revêtir la déesse, certaines traditions la faisant séjourner sous-terre, et donc son lien avec la mort. Les sacrifices que cette stèle invitait à réaliser (à l'image des deux petits autels disposés de part et d'autre d'Hécate) étaient ainsi censés assurer un voyage sûr vers les Enfers.



3. Gérard de LAIRESSE, *Orphée aux Enfers*, 1662, huile sur toile, Liège, Musée des Beaux-arts/La Boverie

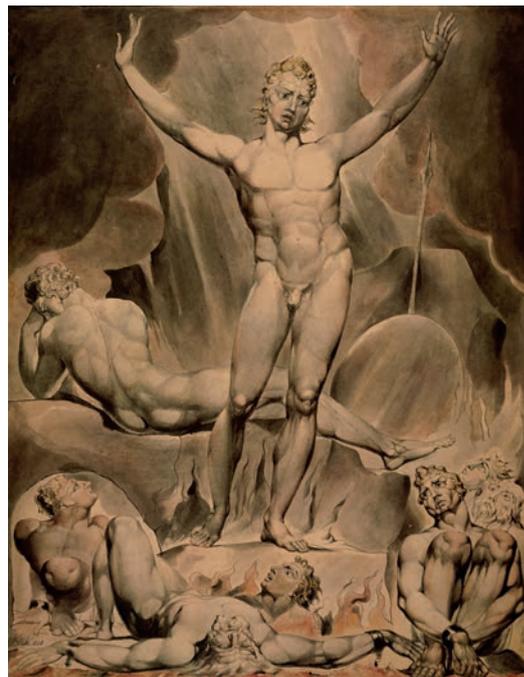
Natif de Liège, Gérard de Lairesse (1640-1711) y réalise sa formation de peintre ainsi que la première partie de sa carrière, avant de s'installer à Amsterdam où il rencontre un grand succès. Inspiré par la manière française, notamment celle de Nicolas Poussin (1592-1665), il développe des compositions rigoureusement construites dans lesquelles abondent les références savantes.

Ce tableau illustre ainsi la conséquence du regard funeste d'Orphée (voir encadré « Orphée et Eurydice »). Tant par la construction que par le jeu chromatique, Gérard de Lairesse parvient avec subtilité à illustrer le déchirement que constitue pour Orphée la perte définitive d'Eurydice. Ainsi, si les époux sont encore liés par leur positionnement au premier-plan du tableau, unis par le rai de lumière oblique du flambeau qui tombe depuis le coin supérieur gauche et qui teinte leur corps d'une lumière froide, l'irréparable séparation est à l'œuvre. Tous deux sont en effet soumis à un mouvement contradictoire, matérialisé par deux types de figures ailées antagonistes : alors que Cupidon, dont les pouvoirs sont sans effet au royaume des morts, pousse Orphée vers les marches remontant à gauche, Eurydice est maintenue captive par les Parques*. Le jeu des regards, enjeu central de l'épisode, redouble la séparation des corps. Deux obliques divergentes mais parallèles font pointer celui d'Eurydice vers le bas alors qu'Orphée jette un regard suppliant vers le palais des dieux infernaux. Enfin, la division du tableau sur un axe central parachève le drame en insistant sur le fait que les époux ne s'inscrivent plus dans le même plan : alors qu'Orphée n'a d'autre horizon que le fond sombre de la grotte sur lequel les couleurs vives de son vêtement contrastent, Eurydice est destinée aux Enfers dont les rouges et les oranges tranchent avec la pâleur de sa chair. La virtuosité de Gérard de Lairesse s'exprime aussi par la manière dont il condense la géographie infernale. Sur les flots rougeoyants de l'Achéron qui séparent le palais d'Hadès et Perséphone de la plateforme du premier plan, la barque de Charon est déjà repartie : les souverains infernaux ne se laisseront pas attendre une seconde fois.



4. William BLAKE, *Satan harangue les anges rebelles*, 1808, dessin et aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum

Ce dessin en grisaille rehaussé à l'aquarelle montre le moment crucial où Satan debout sur un rocher parle solennellement à la légion d'anges recroquevillés et hagards tapis au fond d'un abîme infernal. Ces derniers ne semblent plus vouloir croire à son discours véhément qu'il effectue en pleine lumière, les bras levés. Ils détournent volontairement le regard et affichent des mines perplexes. La scène ci-contre fait suite à leur chute précipitée dans les entrailles de la terre les transformant par la même occasion en démons. Emmenés par le traître qui prendra le nom de Satan, leur ascension fut réprimée par le Créateur du Monde. Le texte d'Ésaïe dans les Écritures hébraïques pourrait nous éclairer sur le funeste dessein du personnage : « *J'escaladerai les cieux ; plus haut que les étoiles de Dieu, j'élèverai mon trône* ». Cette tentative déraisonnable qui consiste à se mesurer au Très-Haut coûta au fils de l'Aurore sa place parmi les chérubins. Les corps traités dans le pur style néo-classique apparu dans la seconde moitié du 18^e siècle montrent l'influence de Michel-Ange pour lequel William Blake (1757-1827) avait une grande admiration. Hanté par la question du mal, le peintre, graveur et poète pré-romantique s'intéressa au poème épique du *Paradis Perdu* de John Milton, publié en 1667. Il illustra par des représentations puissantes et visionnaires ce poème incontournable de la littérature anglaise qui expose la chute de Lucifer, l'ange rebelle.



5. Dieu maya de la mort Ah Puch, 800-1000, calcaire, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac

Ah-Puch est le dieu de la mort dans la religion maya de l'Époque classique (3^e-10^e siècles). Il est mentionné dans le *Popol Vuh*, texte mythologique maya rédigé au 16^e siècle, vraisemblablement pour fixer et conserver une tradition orale remontant à l'époque précolombienne. Représenté ici sous la forme d'un squelette portant une coiffe d'yeux, c'est une divinité redoutable que les populations cherchaient à éloigner. La communication entre la terre et l'inframonde était en effet rendue familière - et d'autant plus menaçante - par la présence des cenotes, des puits naturels formés par l'érosion du plateau calcaire, très présents dans le nord-ouest du Yucatan. Les croyances en faisaient les portes d'accès au Xibalba, le monde souterrain composé de neuf niveaux et s'achevant par le plus sinistre, Metnal, dont Ah-Puch était le roi. Par le traitement naturaliste du crâne et du corps ainsi que sa bonne dimension, le sculpteur a cherché à transmettre l'effroi que ce dieu infernal suscitait. Il est probable que l'intégration de cette sculpture à un bâtiment, comme le suggère sa forme de colonne, lui confère une fonction apotropaïque*.

6. HOKUSAÏ Katshushika, *Démon riant*, 1831-1832, estampe, Paris, Musée national des arts asiatiques - Guimet

Le shintoïsme est une croyance animiste soutenant l'idée d'une puissance surnaturelle mauvaise ou bienveillante incarnée par des divinités. Religion japonaise polythéiste primitive au Japon, elle vénère les forces de la nature. Hokusai (1760-1849) s'est passionné à un moment de son parcours pour les superstitions et croyances de l'époque Edo qui dérivent en partie de la « voie des dieux ». Cette figure démoniaque nommée Yōkai est issue d'un jeu pratiqué à l'origine par les samouraïs autour de cent histoires horribles de fantômes basées sur des faits réels et racontées successivement. Repris dans les traditions villageoises, ce jeu permet dès qu'il se termine d'ouvrir la voie aux esprits lorsque cent chandelles ont été soufflées les unes après les autres au cours d'une veillée. La figure saisissante du démon riant ou de « l'ogresse » appartenant à cette catégorie s'inscrit dans un médaillon à la couleur bleu sombre délimité par une ligne courbe qui sépare le monde des humains d'où nous l'observons et l'espace surnaturel infernal habité par les fantômes. Elle combine deux monstres du folklore japonais, Hannya, vieille femme jalouse changée en démon et Yamamba, femme des montagnes qui enlève et dévore les enfants. La créature tient entre ses doigts griffus la tête sanguinolente d'une jeune femme soupçonnée d'adultère et nous fixe du regard en esquissant un rictus terrifiant. La série originale de cinq estampes commandées à Hokusai par l'éditeur fut abandonnée à sa demande car jugée trop évocatrice et traumatisante pour le public.



PARTIE 3

DÉVOILER LES RESSOURCES DE LA TERRE

A. Dissiper les ombres

Dans une demeure souterraine, des hommes sont enfermés depuis l'enfance, entravés de sorte qu'ils ne peuvent ni se mouvoir, ni même tourner la tête. Plongés dans l'obscurité, ils n'aperçoivent que des ombres qui dansent sur le mur de la grotte leur faisant face. Ces dernières proviennent d'ustensiles et de figures d'hommes et d'animaux manipulés sur un muret et éclairés de l'arrière par un feu placé au fond de la caverne. Privés d'autres repères, les prisonniers les prennent pour la réalité. L'un d'eux, délivré de ses chaînes, découvre le subterfuge puis remonte au grand jour. D'abord ébloui, il s'habitue graduellement à la lumière jusqu'à être capable de contempler le soleil.

L'évocation de l'allégorie platonicienne de la caverne (4^e siècle av. J.-C.), énoncé dans le livre VII de *La République*, sert de pivot à l'exposition. Il évoque en effet le caractère ambivalent de l'espace souterrain, à l'image du parcours scénographique qui fait passer de l'ombre à la lumière. Par les fers qui retiennent les hommes s'y trouvant, la grotte de Platon se rapproche des geôles souterraines d'où l'individu ne peut s'échapper. Elle peut cependant être considérée comme le point de départ d'une maturation progressive amenant l'individu à s'élever vers une plus grande connaissance, et se voit donc dotée d'une dimension positive.

Considérée plus précisément du point de vue de notre problématique, la grotte platonicienne s'apparente à un dispositif scénique, voire un atelier d'artiste. Les effigies et leurs ombres sont alors le point de départ de l'élaboration artistique avant d'être mises en volume ou en couleur par l'usage de la lumière. Ainsi procédait du reste Nicolas Poussin (1594-1665) lorsqu'il préparait ses compositions au moyen de figurines éclairées par des bougies. Représentation artistique et acquisition des connaissances procèdent donc d'un même mouvement.

1. Michiel COXCIE, *La Grotte de Platon*, 1500-1600, huile sur bois, Douai, musée de la Chartreuse

Cette œuvre reprend avec fidélité une partie de la description qu'en donne Platon, comme en témoigne la représentation des objets, un vase et une aiguière, et les figurines humaines et animales. Il s'en écarte toutefois puisque les personnages représentés, s'ils sont effectivement entravés, ne semblent pas particulièrement affectés par leur condition. Ils posent, partiellement dénudés, dans des attitudes sophistiquées caractéristiques du traitement maniériste* des corps. Le modelé de la chair se trouve ainsi mis en valeur, contrastant avec la planéité des ombres projetées. À l'exception de l'homme vêtu d'une étoffe verte, ils ne semblent pas voir les ombres qui constituent pourtant le cœur du mythe. Pour cause, la paroi de la caverne est remplacée par une ouverture par laquelle le spectateur peut contempler le groupe dont deux des membres nous regardent. La composition invite ainsi avec ironie le spectateur à s'identifier à ces hommes, victimes de l'ignorance propre à leur condition.



2. YONG PING Huang, *Caverne*, 2009, résine, sculptures de bouddhas et de talibans, chauve-souris projetées en ombres chinoises, Pinault Collection



L'installation de YONG PING Huang se lit comme un travail autour de plusieurs associations qui permettent de faire émerger un sens nouveau. La première association est celle qui mêle tradition occidentale et orientale de recherche d'une transcendance : le mythe de la caverne de Platon évoque l'élévation progressive par la connaissance vers le monde des idées alors que la pratique bouddhique recherche l'Éveil comme état de connaissance parfaite. La seconde association est celle qui place les talibans au côté des bouddhas. Si les talibans afghans ont effectivement considéré les grottes comme des lieux de repli dans leur lutte contre les forces de la coalition américaine, cette combinaison évoque surtout la destruction des statues de Bâmiyân en 2001. Cet événement, perpétré au nom d'une lutte contre l'idolâtrie, c'est-à-dire comme fausse croyance, par le mouvement islamiste, est au contraire devenu le symbole des dangers d'une foi aveugle. De ces deux associations naît alors une tension entre connaissance et obscurantisme. Plaçant son œil devant l'ouverture qui ne permet qu'un regard individuel, le spectateur semble alors recevoir une mise en garde contre le danger des illusions.

B. Célébrer la fertilité de la terre

Si le caractère invisible du sous-sol en fait un lieu de projection des craintes humaines, sa disposition sous la croûte terrestre en fait aussi un espace protégé propice à la création et à la formation de la matière, tant minérale que végétale. Tout autant que le ciel, la terre est considérée comme la résidence du divin dont les forces premières produisent et façonnent le vivant. Cette conception se retrouve dans le culte des bétyles, pierres sacrées considérées comme le réceptacle d'une divinité, dont les témoignages au Proche-Orient remontent au néolithique (7^e-5^e millénaires av. J.-C.). Issu de l'araméen, le bétyle - *beth-el* - est ainsi la « maison du dieu ».

De la pensée faisant de la terre un lieu de gestation dérive l'analogie établie avec l'utérus, matrice de l'être humain (1). Dans la Genèse, c'est l'argile qu'utilise Dieu pour former Adam et c'est cette même matière qui sert à l'artiste babylonien pour façonner ses effigies (2 et 3). Chez Jean Arp, le processus créatif est fortement lié la matière, le plâtre issu du gypse et procède d'un même mouvement (4). L'étymologie se fait du reste l'écho de ce lien consubstantiel, tant en hébreu où Adam donne son nom à la terre fertile, *adamah*, qu'en latin où *homo*, l'être humain, s'apparente à l'humus.

Le lien entre processus créatif et sous-sol fait de ce dernier un thème de choix pour de nombreux artistes. Odilon Redon et Giuseppe Licari en font le point de départ de leur création, ne manquant pas toutefois de rappeler le caractère ambivalent de la terre, origine tout autant que terme de l'existence (5 et 6). Prolongeant l'analogie entre terre et humanité, les eaux souterraines sont porteuses d'une vitalité, à l'image des veines dans le corps, qu'exprime le mythe de la Fontaine de jouvence (7).

1. Andrea MANTEGNA, *La Vierge dans la grotte*, vers 1480-1520, burin, Paris, Musée des beaux-arts de la ville de Paris - Petit Palais

Cette gravure est à rapprocher d'une œuvre antérieure de Mantegna (1431-1506), le panneau central du *Triptyque* de la Galerie des Offices de Florence (1460-1465) ayant pour thème l'Adoration des mages. Cette relation permet l'identification des deux figures disposées de part et d'autre de la Vierge à l'enfant : Joseph à droite et un mage agenouillé à gauche. La pointe qui descend de la partie supérieure est le support de l'étoile ayant guidé les mages. Le statut de cette gravure interroge puisque toutes les impressions tirées de ce burin* sont postérieures au panneau des Offices. Le caractère inachevé du paysage et des figures extérieures à la grotte ne permet ainsi pas d'y voir une étude préparatoire. La reprise de cet élément s'explique possiblement par les recherches que mène Mantegna dans le développement de la gravure dont il est un des acteurs majeurs en Italie au 15^e siècle. Est particulièrement remarquable le travail des tailles dont l'engrèvement progressif produit l'illusion de profondeur de la grotte. Le choix de la grotte, remplaçant l'étable traditionnelle de la Nativité, est du reste intéressant puisqu'il renvoie à la dimension matricielle de cet espace, cavité naturelle à rapprocher de l'utérus. La dimension miraculeuse de la conception du Christ est ainsi suggérée par les chérubins entourant la Vierge. Leur présence place en effet le lieu de la gestation dans le domaine céleste, lieu du divin.



2. *Figurine*, 2004-1763 av. J.-C., terre cuite, Paris, musée du Louvre – Département des Antiquités orientales
 3. *Figurine*, 2004-1763 av. J.-C., terre cuite, Paris, musée du Louvre – Département des Antiquités orientales



2



3

Ces deux figurines ont été mises au jour lors de fouilles de deux sites correspondant à des cités importantes de Basse-Mésopotamie à l'époque paléo-babylonienne (21^e-16^e siècles av. J.-C.) : Kish (1) et Girsu (2). Elles relèvent d'un modèle de représentation féminine répandu au Proche-Orient au moins depuis le Néolithique (7^e-5^e millénaires av. J.-C.) dont la principale caractéristique est la position des mains présentant ou soutenant les seins. La forme stylisée – notamment pour la première – et la tête d'oiseau, commune aux deux, semblent indiquer le choix d'un traitement non naturaliste du corps, cherchant avant tout à faire ressortir des caractères sexuels féminins. En plus des seins, des entailles nettes mettent ainsi en évidence le triangle pubien sur la seconde figurine.

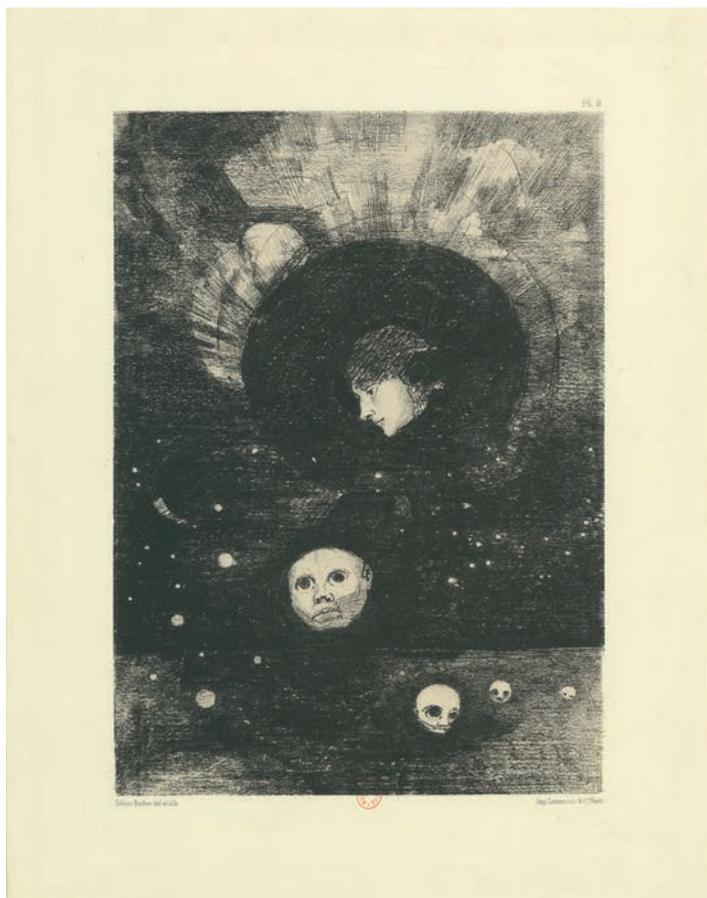


4. Jean ARP, *Déméter*, 1961, plâtre, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne

Le hasard et l'aléatoire prédominent dans le processus de création du sculpteur franco-allemand Jean Arp (1886-1966). Il explique ne pas réfléchir dans la phase de création et opte pour laisser les formes advenir, naître d'elles-mêmes. Les formes concrètes « biomorphiques » qui en découlent sont à la frontière entre la figuration et l'abstraction et conservent cependant un lien élémentaire avec l'humanité. La sculpture en ronde-bosse qui ne repose sur aucun socle prend une place assez tardive dans son œuvre. Le plâtre est le matériau malléable mais également instable qu'il privilégie pour faire « pousser des formes » entre ses mains comme il se plaisait à le dire. Il ne souhaitait pas copier la nature ou la reproduire mais produire à l'instar d'une plante qui offre ses fruits. Les sculptures produites dans les années 1950-1960, lisses, d'un blanc immaculé ont l'aspect de formes humaines archaïques. Déméter, la déesse grecque de la terre et de la fécondité vient au monde sortant du sous-sol, tout comme la graine sortant de sa phase de repos développe par la germination la plante nouvelle. Les titres des œuvres sont attribués après leur réalisation car Jean Arp ne souhaite pas avoir pleinement conscience de son geste et si possible espère à un moment en perdre le contrôle.

5. Odilon REDON, *Germination*, 1879, estampe, Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Estampes et de la photographie

Odilon Redon (1840-1916) débute une carrière de lithographe en 1878, encouragé par Henri Fantin-Latour, rencontré dans les salons de la muse et conteuse Berthe de Rayssac qui a contribué au rayonnement de la vie culturelle de son époque. L'album de lithographies *Dans le rêve*, publié en 1879, est composé de 10 planches plus le frontispice et a été tiré à 25 exemplaires. Il propose une réaction aux principaux courants de l'époque. L'impressionnisme tout d'abord puis le naturalisme abordé dans les textes littéraires de Zola qui rend compte de la réalité sociale de son temps. L'album s'inscrit tout à fait dans le prolongement du symbolisme développé dans l'art poétique nouveau initié par Verlaine et Rimbaud. L'album comporte une suite d'images sans logique narrative apparente. Pourtant, l'éclosion commence la série quand la mort semble vouloir la terminer. *Germination*, seconde planche de la suite, montre l'évolution en cinq étapes d'une tête en cours de transformation depuis le sol fertile jusque dans les nuées. Les sources plastiques de ces globes oculaires qui sont aussi des têtes proviennent de l'œuvre graphique du dessinateur et caricaturiste français Jean-Jacques Granville (1803-1847). Redon a été très tôt marqué par *Un autre monde*, livre illustré publié en 1844 où dans l'une des illustrations l'œil sort de son orbite pour devenir une tête. De l'infiniment petit des cellules élémentaires à des masques ou des crânes qui évoluent en astres gigantesques, Odilon Redon établit des liaisons entre le monde souterrain et l'espace infini.



6. Giuseppe LICARI, *Humus*, 2012, racines d'arbres, lampes halogènes

Réalisé pour l'exposition à partir d'une souche récupérée dans les environs du Louvre-Lens, ce dispositif spectaculaire opère une mise à nu de l'organe vital d'un arbre qu'est son réseau racinaire. Le point de vue inédit proposé par Giuseppe Licari (1980-) attire l'attention sur ce qu'il y a d'essentiel et pourtant peu visible dans la vitalité végétale. Le titre de l'œuvre, *Humus*, redouble cette idée : il renvoie au sol rendu fertile par le cycle de décomposition de la matière organique. L'absence de cette couche de terre est cependant remarquable en ce qu'elle présente l'arbre comme déraciné, c'est-à-dire privé de sa source de vie. Accroché au plafond tel un pendu, il projette alors ses racines qui prennent l'apparence d'un squelette aux formes tortueuses. Entre symbole de la vie et évocation de la mort, l'œuvre ne tranche pas et prend le spectateur à témoin de la fragilité du vivant.

7. Edward BURNE-JONES, *La Fontaine de jouvence*, 1873-1881, aquarelle et gouache sur papier, Londres, Tate

Le mythe de la fontaine de jouvence dont les eaux rendraient la jeunesse à quiconque s'y tremperait est présente dans de nombreuses cultures à travers le monde. Il s'enracine dans le caractère vital que l'eau représente pour les sociétés humaines, et notamment dans son jaillissement, que l'on peut opposer au caractère inquiétant de l'eau stagnante. L'eau vive se trouve ainsi associée à la roche dont des traditions anciennes font une des demeures du divin : « Moi, je serai là, devant toi, sur le rocher du mont Horeb. Tu frapperas le rocher, il en sortira de l'eau, et le peuple boira ! » Et Moïse fit ainsi sous les yeux des anciens d'Israël. », *Livre de l'Exode*, XVII, 6. C'est dans cette tradition qu'Edward Burne-Jones (1833-1898) puise pour réaliser cette œuvre. Au centre de la composition, de l'eau surgit à travers une porte ménagée dans la roche. Les dimensions de l'ouverture et des vantaux, surplombés par un fronton, font penser à celle d'un temple et indique le caractère sacré de la source qu'il dévoile. Sa verticalité permet également d'organiser la composition en deux espaces s'articulant de part et d'autre du bassin qui recueille les eaux miraculeuses. À gauche se trouvent des figures altérées. Leur traitement pictural, caractérisé par la vigueur des traits et l'abondance des bruns, les distinguent à peine du rocher. Les voiles qu'elles portent achèvent de leur donner un caractère spectral. À droite en revanche, le peintre a porté un grand soin au dessin des corps nus qui surgissent de l'eau et de l'œuvre par l'emploi de teintes claires. À l'indistinction des contours succède ainsi la netteté des corps qui ont retrouvé leur vigueur.

Burne-Jones suggère avec habileté le passage d'un état à l'autre en invitant à considérer la femme qui s'apprête à se jeter à l'eau et celle qui en ressort de l'autre côté comme une seule et même personne. Si la lecture de l'œuvre peut sembler univoque, Burne-Jones introduit un élément de complexité dans la partie droite. Les figures régénérées quittent en effet le bassin en une file dont les membres, de plus en plus indistincts, semblent faire retour vers la falaise. Plus qu'une célébration de la jeunesse, c'est le caractère cyclique de la vie qui semble ainsi être le sujet du tableau.

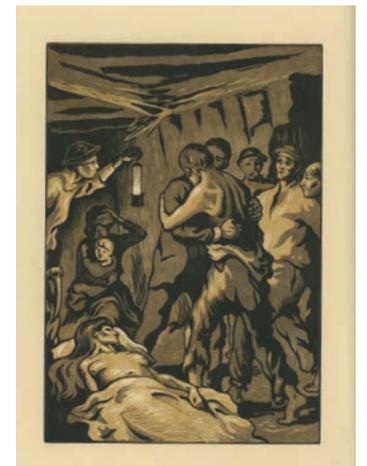


C. Inspecter le sous-sol

À partir de la fin du 18^e siècle, l'exploitation minière se développe pour accompagner le besoin grandissant d'énergie des révolutions industrielles. Les différentes phases de l'extraction bouleversent chacune à leur manière le regard porté sur le sous-sol. Les mines à ciel ouvert, comme dans les environs du Creusot en Saône-et-Loire, éventrent la surface terrestre, autorisant un regard inédit sur ses entrailles. Dans le bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais, qui se prolonge en Belgique dans le Borinage, l'ouverture de fosses à la recherche de gisements houillers amène l'homme à s'enfoncer toujours plus profondément sous terre. L'ampleur de l'exploitation modifie durablement les composantes sociales et culturelles des régions concernées. Le mineur, par la difficulté du travail et la fréquentation toujours risquée des galeries, devient une figure marquante dont le courant réaliste de la seconde moitié du 19^e siècle se saisit. Tant le roman d'Émile Zola *Germinal* qui paraît en 1885 (1) que les œuvres peintes ou sculptées de Constantin Meunier (2), entendent porter l'héroïsme du quotidien que constitue la descente dans la fosse à la hauteur des figures mythiques de l'Antiquité grecque et romaine. La barrette, le pic et la lampe de sûreté deviennent les attributs symboliques qui propagent le personnage du mineur dans la culture populaire (3).

Conjointement avec l'exploitation économique du sous-sol s'affine le discours scientifique sur les différentes strates qui composent la croûte terrestre. Le géologue, par la lecture et l'analyse des carottes prélevées, permet d'appréhender les réalités topologiques d'un lieu, mais convie également à un voyage temporel. Si la roche n'est plus considérée comme le réceptacle du divin, comme l'étaient les bétyles antiques, elle porte la mémoire de temps immémoriaux qui remettent en perspective les temporalités humaines (4).

1. Émile ZOLA, *Germinal*, 1912, imprimé, Valenciennes, Médiathèque Simone Veil



2. Constantin MEUNIER, *Mineur à la hache*, 1901, bronze, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Musée Meunier Museum

Constantin Meunier (1831-1905) est un peintre puis sculpteur belge majeur de la fin du 19^e siècle. Il participe au développement du courant réaliste en Belgique en puisant son inspiration dans les éléments du quotidien propres à illustrer certains aspects de la condition humaine, notamment le travail. Sa découverte du monde industriel dans la région de Liège et dans le Borinage (région de Mons) lui fournit la matière de très nombreuses œuvres. Dessins, peintures et sculptures, dans l'attachement qu'ils accordent aux gestes, aux situations et aux paysages, documentent les évolutions de la Belgique sous les effets de l'industrialisation et tout particulièrement de l'exploitation minière.

Le rendu foncé du bronze et le traitement anguleux des volumes du *Mineur à la hache* lui confèrent un aspect minéral, comme si l'homme et la matière qu'il s'efforce d'extraire du sol ne faisaient plus qu'un. La disposition du corps qui se rapproche du *contrapposto** antique porte ce travailleur à la dignité de figures illustres, divinités ou personnages historiques. En magnifiant ainsi le mineur, Meunier en fait le héros de l'ère industrielle.



2



3. *Un mineur*, avant 1914, carte postale, papier, Lewarde, Centre historique minier



4. *Carottes de forage VLL112*, 1976, grès, Orléans, Centre scientifique et technique du BRGM - service Géologique national

PARTIE 4

CRÉER DES MONDES

A. Magnifier le monde souterrain

Les artistes maniéristes* du 16^e siècle se sont efforcés de donner une vision de la nature en insistant sur ses réalisations les plus exubérantes. Loin de la sérénité bien ordonnée de la perspective mathématique* du siècle précédent, les caprices de la nature étaient d'autant plus appréciés qu'ils faisaient écho à l'imagination prolifique des artistes et aux raffinements de leurs créations. Les espaces souterrains, grottes, caves et labyrinthes, ont été des thèmes prisés afin de mettre en œuvre cette esthétique. La compréhension erronée mais non moins féconde de la redécouverte au 15^e siècle de la *Domus aurea*, palais impérial de l'empereur Néron (37-68), n'y est pas étrangère. Ensevelie sous les strates archéologiques, les vestiges ont été pris pour des cavités souterraines et les décors peints où foisonnaient les grylles, créatures hybrides et monstrueuses, qualifiés d'art grotesque (de l'italien *grottesco*) (1). Les grottes de l'époque moderne ont ainsi permis aux architectes et peintres de concevoir des lieux déroutants – inquiétants ou enchanteurs – mêlant étrangeté de la nature et artifices (2). Les décorations en rocaïlle de la fin du 18^e siècle ou les réalisations contemporaines d'Eva Jospin (3) s'en sont fait les échos.

Productions naturelles remarquables, les gemmes issues du sol ont été magnifiées par l'art. Les qualités diverses des pierres précieuses ou semi-précieuses (couleur, transparence) ont ainsi servi de support aux représentations les plus délicates (4).

1. *Monstre végétal*, 50-70, peinture à fresque, Paris, musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines



2. Johann WALTER, *Vue d'une grotte du château d'Idstein*, 1663, gouache sur vélin, Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Estampes et de la photographie

Cette gouache sur vélin est issue du *Florilège d'Idstein-Nassau*, ensemble de planches représentant le château et le jardin du prince Jean de Nassau (1603-1677). Collectionneur de peintures mais aussi de curiosités naturelles, il releva le domaine après la guerre de Trente-Ans (1618-1648) qui ravagea une grande partie de l'actuelle Allemagne et demanda au peintre strasbourgeois Johann Walter (1604-1677) d'immortaliser son grand œuvre. L'agencement de cette grotte est typique des goûts et des centres d'intérêt d'un prince humaniste et est à mettre en relation avec les cabinets de curiosité tels qu'ils se développent à partir du 15^e siècle en Italie. Sont ainsi associées les *naturalia* – merveilles de la nature (coraux, agates, coquillages) – et les *artificialia* – productions humaines remarquables (la plafond peint, les statuette dorées d'Hercule et Vénus mais aussi les animaux fantastiques conçus à partir des coquillages). La juxtaposition de ces éléments épars présente une conception du savoir qui attache une importance tout autant à un ordre classificateur qu'à une conception fluide de la nature héritée du maniérisme* du siècle précédent. Les proliférations et les métamorphoses de la nature sont ainsi des sources d'émerveillement et invitent à une réflexion sur le caractère profondément mobile des réalités terrestres.

3. Eva JOSPIN, *Nymphées*, 2022, carton et bois, Collection Eva Jospin

Lieu consacré aux nymphes, divinités grecques et romaines personnifiant les forces de la nature, les nymphées étaient installés dans des grottes naturelles ou artificielles, initialement durant l'Antiquité, puis à l'époque moderne (16^e-18^e siècles). L'œuvre d'Eva Jospin (1975-), conçue pour un défilé de la maison de haute-couture Dior en 2023, propose un dialogue entre les éléments propres à créer un cadre féérique. À l'image des grottes maniéristes* du 16^e siècle dont Eva Jospin s'inspire — notamment le nymphée de la villa Litta à Lainate — elle joue sur une perte des repères. Une perte des repères topographiques d'abord puisque l'imposant portail place le spectateur dans un espace souterrain qui invite à une circulation sur un plan horizontal, mais aussi vertical. Plusieurs éléments suggèrent en effet la communication entre l'espace souterrain et l'espace terrestre. Ainsi les stalactites qui constituent la voûte de l'ouverture et qui résultent, dans leur forme naturelle, de la circulation de l'eau entre les différentes strates du sol. Il en va de même des racines qui surgissent et laissent imaginer les végétaux en surface. Une perte des repères née de l'emploi des matériaux ensuite. Eva Jospin reprend à son compte le principe d'imitation des grottes maniéristes ou baroques en suggérant la présence de la pierre à partir du carton sculpté. À travers ses nombreuses œuvres, elle s'est fait une spécialité de la production de décors architecturaux spectaculaires à partir de strates de carton qu'elle sculpte, donnant à ce matériau pauvre, produit des fibres végétales, le prestige de la pierre. Il n'y a toutefois pas un souci de trompe-l'œil dans la mesure où l'artiste ne masque pas les tranches. Apparaissent ainsi les vides constitutifs du carton qui deviennent des grottes miniatures que le travail de découpe met à nu. Enfin, perte de repères entre nature et art. La base reproduit un état naturel de la roche d'où émerge un portail qui brouille les repères entre œuvre naturelle et humaine : les éléments architecturaux, niches et pilastres, se mêlent aux stalactites et aux coquillages incrustés. De même, les lumières intégrées nimbent l'ensemble d'une lueur rosée qui fait autant songer au scintillement des gemmes qu'aux lumières d'une scène de théâtre.



4. *Bustes des Douze Césars*, 1750-1800, argent et pierres précieuses et semi-précieuses, Paris, musée du Louvre - Département des Objets d'art

4a. *Auguste*, plasma antique ; 4b. *Tibère*, améthyste ; 4c. *Titus*, cornaline

Cette série de douze bustes d'empereurs romains s'inspire de l'ouvrage de l'historien Suétone (70-122), la *Vie des douze Césars*. Il dresse, au gré des biographies des différents souverains qui font la part belle aux anecdotes, voire aux rumeurs, les archétypes du bon et du mauvais prince. Le prestige de l'antique a assuré à cette œuvre une grande postérité à l'époque moderne (16^e-18^e siècles), en faisant un incontournable de l'éducation humaniste des gouvernants.

Vraisemblablement produit en Italie, cet ensemble de statuette se distingue par le traitement uniforme des cuirasses argentées ainsi que par les traits réguliers et impassibles des visages. Cette base commune met particulièrement bien en valeur l'utilisation des diverses pierres dures (agate, améthyste, calcédoine, cornaline, émeraude ou sardoine) qui apportent de leur côté une plaisante variété.



4a



4b



4c

B. Penser la vie sous terre

À côté des espaces troglodytiques qui ont logé des communautés humaines depuis les temps les plus reculés de l'histoire, il est souvent revenu à la littérature de l'imaginaire de décrire des espaces souterrains pleinement habitables. Les cités imaginaires que différents récits placent sous la surface de la Terre revêtent le même caractère ambivalent qui caractérise la manière dont les sociétés humaines appréhendent le sous-sol. Ainsi, dans *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus* d'Hans Jakob von Grimmelshausen (1668), le héros accède-t-il, via les profondeurs du lac Mummel, à *Centrum Terræ*, cité dans laquelle les habitants – humanoïdes aquatiques – échappent à la souffrance et à la maladie. Dans *Les Indes noires* (1877), Jules Verne fait de Coal-City, ville souterraine établie dans d'immenses cavités naturelles de la région de Stirling en Écosse, un lieu heureux où vit et travaille une prospère communauté minière. Conçus sous la croûte terrestre qui leur offre une protection, ces lieux présentent la possibilité d'une vie meilleure. D'autres récits font toutefois des cités souterraines le prolongement métaphorique des travers de l'espèce humaine. L'obscurité des lieux s'y fait ainsi le reflet de ses penchants les plus sombres. Dans le premier tome du *Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien (1954), la Moria, formidable cité édifiée par des nains sous les montagnes, se trouve ruinée par l'avidité de ces derniers à exploiter toujours plus profondément les filons de *mithril*, métal doté de qualité exceptionnelle. La partie enterrée de la *Métropolis* de Fritz Lang (1927) est quant à elle un lieu dystopique* qui porte à l'extrême les logiques de domination des sociétés capitalistes. S'y trouve relégué un prolétariat mis en esclavage afin d'assurer la prospérité d'une élite politique et économique (1 et 2).

À l'époque contemporaine, l'urbanisation grandissante sous les effets de l'industrialisation a posé des questions inédites de densité, d'organisation des flux humains et de gestion des infrastructures. Le sous-sol, qui n'avait pas de valeur particulière (l'article 552 du Code civil français de 1804 stipule que « la propriété du sol emporte la propriété du dessus et du dessous ») est alors devenu un sujet de réflexion pour les ingénieurs, architectes et urbanistes. Le métro de Londres, inauguré en 1863, est ainsi la première expérience à grande échelle de transport souterrain de passagers. Participant des réflexions de l'architecture moderne et du concept de zonage de l'espace urbain en différentes fonctions, le Groupe d'étude et de coordination de l'urbanisme souterrain créé en 1933 par Édouard Utudjian en appelle à prendre en compte et à valoriser la profondeur du sous-sol des villes. Il organise son premier congrès en 1937, auquel participe l'architecte Jean Tschumi (3).

Le travail de l'artiste imaginant et dévoilant des territoires souterrains, c'est-à-dire par essence baignés d'obscurité, est mis en œuvre de manière concrète par la technique qu'emploie Bruno Yvonnet, la manière noire (4). Du noir profond et omniprésent jaillit un unique rai lumineux qui, s'accrochant aux arrêtes d'une architecture, ne fait que suggérer un espace, brouillant les repères à l'image de l'inversion que représente la vie sous terre.



1. Otto HUNTE, *Dessins pour Métropolis*, 1925, gouache et fusain sur papier, Paris, Collection Cinémathèque française – musée du cinéma



2. Erich KETTELHUT, *Dessins pour Métropolis*, 1926, gouache, pastel et crayon sur papier et carton, Paris, Collection Cinémathèque française – musée du cinéma

Otto Hunte (1881-1960) et Erich Kettelhut (1893-1979) ont collaboré sur de nombreux films du réalisateur allemand Fritz Lang (1890-1976) dans les années 1920. Le premier a suivi des études d'architecture et de peinture quand le second s'est formé comme peintre décorateur de théâtre. Sur les films de Lang, ils sont chargés de la conception des décors, de la réalisation des maquettes et de leur construction. Ces deux dessins appartiennent ainsi aux travaux préparatoires pour *Métropolis*, sorti en 1927. Film de science-fiction dont l'action se déroule en 2026, il a pour décor une ville futuriste aux dimensions prodigieuses qui s'étend entre la surface, où les immenses gratte-ciels sont réservés à l'élite, et le sous-sol où s'entassent des ouvriers maintenus en esclavage.

L'œuvre de Fritz Lang s'inscrit, tant dans le propos que dans l'esthétique, dans l'expressionnisme allemand. Ce mouvement d'avant-garde se construit en réaction aux réalités décriées par une nouvelle génération d'artistes du début du 20^e siècle : une société corsetée et une reconfiguration démographique qui se traduit par une croissance urbaine très rapide, nourrie par une masse de ruraux qui gonfle les principales villes du pays, Berlin en tête. Composés d'une part grandissante de prolétaires qui s'entassent dans des immeubles devenus insalubres, frappés d'une agitation politique qui transforme les rues en champs de bataille entre communistes et nationalistes, les grands centres allemands de l'après Première guerre mondiale ont des airs d'enfer sur Terre dont les artistes cherchent à s'extraire par l'art.

Les dessins des architectes Bruno Taut (1880-1938) ou Carl Krayl (1890-1947) proposent ainsi des utopies urbaines aux bâtiments grandioses.

Ces œuvres ne sont toutefois pas uniquement le fruit d'une réaction au temps présent. Elles opèrent en effet une actualisation de l'esthétique sublime* dont Caspard David Friedrich (1774-1840) est un des principaux représentants dans la peinture romantique* allemande. Les manifestations majestueuses des forces sauvages de la nature sont ici remplacées par les vues vertigineuses et déroutantes d'un paysage urbain dont on ne parvient plus à percevoir les limites. De la même manière que l'émotion sublime était conçue comme la possibilité pour l'individu d'entrer en résonance avec le cosmos, la Métropole imaginée par Hunte et Kettelhut se veut un prolongement symbolique du destin individuel de ses habitants : la partition entre surface et sous-sol se veut ainsi la manifestation d'une société ségréguée à l'extrême.



3. Jean TSCHUMI, *Projet d'autoroute souterraine visant à désengorger les voies de surface*, 1934-1936, encre de chine sur papier, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Figure de la *Corporate architecture** suisse, Jean Tschumi (1904-1962) est principalement connu pour la réalisation de sièges sociaux de multinationales comme Mutuelle Vaudoise à Lausanne entre 1951 et 1956 ou Nestlé à Vevey entre 1956 et 1960. Il s'installe à Paris en 1922 et y découvre le modernisme transmis par Auguste Perret. Il sera plus tard influencé par les constructions fonctionnelles et confortables édifiées dans les années 1950 aux États-Unis. Il participe à de nombreux concours dont l'aménagement dans les sous-sols de Paris d'axes de circulation autoroutiers et assiste au premier congrès international d'urbanisme souterrain organisé en 1937 par l'architecte Édouard Utudjian (1905-1975). Son projet d'urbanisme souterrain résulte d'une réflexion sur le « concept de ville épaisse » qui privilégie le sous-sol profond pour la circulation intensive des automobiles, laissant ainsi à la surface des espaces libres de constructions pouvant accueillir piscines, salles de spectacles, cinémas. Jean Tschumi participe à cette vision nouvelle de l'exploitation du sous-sol en dessinant des rampes d'accès hélicoïdales positionnées sous de gigantesques dômes de béton. Ce dessin au fusain nous montre dans une vue en contre-plongée ces rampes qui serpentent sous les carrefours de surfaces, nœuds d'une trame souterraine qui en constitue le réseau.

4. Bruno YVONNET, *Batailles*, 1987, gravure sur cuivre

Bruno Yvonnet produit en 1987 une série de quatre estampes intitulée *Foules*, toutes tirées sur papier vélin pur fil Johannot. *Batailles*, la seconde, vient juste après *Noces* qui reprend quelques détails de la toile de Véronèse représentant la scène à Cana racontée dans le Nouveau Testament. *Danses* et *Massacres* poursuivent la série. Les titres font tous référence à des œuvres picturales très colorées au contenu idéologique, savant et moral où des corps représentés en nombre remplissent et habitent les célèbres mises en scène. En utilisant pour ces estampes la manière noire, technique traditionnelle de gravure en taille douce sur cuivre, tout s'inverse. Le léger clair-obscur qui en résulte permet à peine de distinguer les détails des architectures qui en constituent les décors, dépouillées de leurs figurants dissous dans le noir absolu de l'encre typographique. On ne saurait dire dans l'image imprimée si nous sommes face à l'apparition des éléments scéniques ou à leur disparition. Ne demeure que l'élément topographique, le fragment d'un décor. Dans *Batailles*, Bruno Yvonnet arrache les formes aux ténèbres, révèle la quintessence de l'image iconique sur laquelle il a posé son attention, son regard analytique. La plaque de cuivre doit être à sa surface totalement grainée de trous. Ils sont réalisés à l'aide d'un outil hérissé de pointes minuscules appelé berceau, assez proche dans son utilisation du hachoir manuel. Le processus au caractère artisanal, lent et minutieux constitue une phase préparatoire indispensable à la création. L'étape qui précède l'impression consiste à aplatir certaines zones avec grattoir et brunissoir. Ces dernières constitueront les parties plus claires dans l'estampe et participeront à éclairer le sens nouveau que l'artiste cherche à transmettre sur ces références classiques incontournables. Le graveur revisite ainsi l'œuvre initiale et en renforce les aspects, spirituel et dramatique.



CONCLUSION

Les artistes auront tout osé, tout tenté, tout bravé pour nous faire entrevoir les mystères enfouis dans le sous-sol. Ils ont arpenté ces mondes mais ont surtout su par leur imagination leur donner forme à travers des œuvres. Le chemin fut long et ardu pour rendre compte de la véracité de ces espaces souterrains impénétrables au premier abord. Face au vide, devant l'ancre, survolant l'abîme l'artiste plonge le regard dans ces mondes pour tenter d'en saisir par divers médiums sa nature profonde.

Quelques théories antiques ou modernes proposent de donner corps à ces mondes souterrains. Ils se matérialisent et deviennent plus tangibles aux yeux des habitants des mondes du dessus. Il n'en demeure pas moins que ces lieux voient également se perpétrer à travers les prisons ou les tribunaux de l'Inquisition de terribles châtements destinés à réprimer des actes réprouvés par les pouvoirs établis. Les artistes témoignent de ces mondes oppressants ou les réinventent, leur donnant une beauté indépassable qui peut confiner au sublime. Les ressources littéraires sur lesquelles ils s'appuient peuvent de prime abord effrayer. Des créatures infernales y demeurent tapies dans l'obscurité, dans l'attente d'un improbable retour en grâce.

Un moment charnière s'effectue à mi-chemin du parcours avec la grotte de Platon qui invite l'humanité entravée à se libérer de son ignorance. La dimension métaphorique des espaces souterrains s'y manifeste avec le plus de force : la lumière de la connaissance est appelée à succéder aux ténèbres de la conscience. Se rendant maîtresse de la matière par son savoir scientifique et technique, l'humanité peut exploiter les richesses du sous-sol. À elle seule, l'extraction du charbon, source d'énergie majeure de la première révolution industrielle, a profondément transformé les paysages, les économies et les sociétés. Les artistes ont aussi tiré profit du contact avec la matière originelle (marbre, argile, gypse). Leurs créations, magnifiant les splendeurs minérales, sont présentées dans l'exposition à côté de créations imposantes, produites *in-situ*.

Des reconstitutions peintes de grottes ornées artificielles qui sortent de terre dans les jardins baroques aux projets utopiques de villes ou d'axes autoroutiers souterrains esquissés au 20^e siècle, le sous-sol a enfin été le réceptacle des aspirations et des projections humaines. Lieux souvent souhaitables, sinon habitables, ils nous accompagnent vers la sortie pour un retour au seuil du seul monde rassurant dans lequel nous évoluons, la surface de la Terre.



1. John Melhuish STRUDWICK, *Le fil d'or*, 1875, huile sur toile, Londres, Tate

Cette œuvre de John Melhuish Strudwick (1849-1937), élève d'Edward Burne-Jones, figure les ressorts qui orientent les destinées humaines. Ce n'est pas tant la scène galante, révélée dans l'encadrement d'une porte comme un tableau dans le tableau, qui en est le sujet que les forces qui décident de cette scène. Elles sont traitées de manière allégorique à travers des emprunts à la mythologie antique : l'Amour, inspirant par sa musique les sentiments du jeune couple, le Destin, représenté par les trois Parques dévidant le fil de la vie, le Temps, vieillard scandant les heures par la cloche d'un campanile. Ces forces qui entourent le duo, comme pour signifier qu'ils ne peuvent s'en abstraire, échappent à la perception directe : elles sont soit transcendantes – le Temps et l'Amour, dont le char est stationné dans les cieux – soit sous-jacentes – les Parques. La frise d'or déroulée dans la largeur de la toile renforce cette idée en marquant à la fois une rupture topographique mais aussi dans la nature du paysage représenté, le registre inférieur relevant du domaine divin. Ces espaces ne sont toutefois pas irrémédiablement séparés mais communiquent au contraire les uns avec les autres : à l'ouverture dans la caverne des Parques que franchit un fleuve répond dans le registre supérieur une entrée similaire, elle-même baignée par un cours d'eau.

PISTES PÉDAGOGIQUES

INTRODUCTION

6371 kilomètres est la distance entre le centre de la Terre et sa surface. La lune se trouve à environ 360000 kilomètres de la Terre.

Plusieurs fois millénaire et pourtant marquée du sceau du mystère, notre connaissance du sous-sol de la terre au plus profond est paradoxalement bien moins avancée que celle de l'espace.

Dans ces profondeurs apparemment stériles, naissent des formes de vie et de création. Des ténèbres de la germination, de l'eau aux minerais, ces entrailles de la Terre fertilisent, abritent, éclairent, irriguent le monde d'en haut.

L'humanité y trouve et y conçoit des espaces. Aux nécropoles et à l'habitat troglodyte succèdent des techniques d'extraction des richesses minières, des aménagements de réseaux d'égouts, de canalisations, de circulation ferroviaire puis automobile jusqu'aux projets urbanistiques de centres commerciaux et de villes souterraines.

Les mondes souterrains sont aujourd'hui mieux explorés, certes, mais ils n'ont pas fini de fasciner : miroir de notre monde, le souterrain est également le lieu où se développe sans limite l'imaginaire de l'artiste. Il constitue un tout, avec ses réalités et ses fantasmes qu'il faut appréhender comme tel.

Les œuvres de l'exposition *Mondes Souterrains* mettent en évidence le dialogue révélé par les artistes entre le réel et l'imaginaire.

Comment le réel de ces mondes peut-il alimenter nos peurs et nos espoirs les plus profonds ? Comment les artistes s'emparent-ils de cette réalité ?

Comment les références visuelles, plastiques, littéraires, cinématographiques de l'exposition montrent l'appropriation par les êtres humains du réel et de l'imaginaire du monde souterrain ?

Comment les artistes montrent-ils ce double visage du monde souterrain entre les abysses et la germination ? Entre le développement de la vie et la destruction ? Entre la circulation et l'enfermement ?

PREMIÈRE PARTIE – Espaces vécus

A. Espaces naturels

En classe, les élèves relèvent le champ lexical autour des accès, entrées, ouvertures qui constituent la frontière entre le dessus et le dessous de l'écorce terrestre (gouffres, failles, abîmes, précipices, crevasses, interstices, trous, antres...).



Vue d'une grotte, 1700-1750, huile sur bois, Paris, musée du Louvre, Département des Peintures



Paul HUET, *Le Gouffre, paysage*, 1861, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Proposition

« Les portails des mondes souterrains » : sélectionnez dans les œuvres de l'exposition les productions artistiques qui figurent ces entrées. Quels sont les moyens mis en œuvre par les artistes pour nous faire entrevoir ces mondes inconnus ?

B. Espaces humanisés

Dans ce monde souterrain, l'humanité s'approprie des espaces (abris sous roches...), construit des aménagements urbains (métro...) et en exploite les matériaux (extraction de minerais). À travers les œuvres de l'exposition, différents types d'espaces peuvent être répertoriés par les élèves :

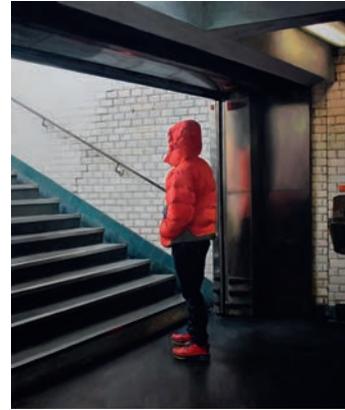
— **Espaces géographiques anthropisés** : paysages urbains, mines, métro...



Dans les mines. 659. Mineurs à l'abatage avant 1914, carte postale, Lewarde, Centre Historique Minier



Jean Tschumi, *Projet d'autoroute souterraine visant à désengorger les voies de surface*, 1934-1936, encre de chine sur papier, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne



Bilal HAMDAD, *L'Attente*, 2020, huile sur toile, Courtoisie Collection d'art Société générale

— **Espaces historiques** : grottes, oubliettes, catacombes ...



Eugenio LUCAS, *Scènes de l'Inquisition*, 1851, huile sur toile, Paris, musée du Louvre - Département des peintures



PIRANESE, *Les Prisons*, 18^e siècle, gravure à l'eau-forte, Liège, Musée des Beaux-arts/La Boverie



Bernard-Xavier VAILHEN, *Les catacombes (Palerme)*, 1979, tirage photographique, Nantes, Musée d'arts de Nantes

Proposition

« Les activités humaines » : relevez en classe les activités humaines possibles dans les mondes souterrains, les classer. Sélectionnez dans les œuvres de l'exposition les productions artistiques qui figurent ces activités.

C. Monde minéral brut/sublimé

Si les catacombes, cryptes et autres espaces sacrés souterrains nous renvoient à des usages immatériels et anciens, l'utilisation des ressources atteste d'une occupation très concrète et toujours renouvelée du sous-sol.

— **Les minéraux à l'état brut** : carotte de sous-sol, fossiles et leur représentation.



Carottes de forage VLL112, 1976, grès, Orléans, Centre scientifique et technique du BRGM - service Géologique national



Fossile houiller de *Lepidodendron*, après 1970, Lewarde, Centre Historique Minier, don de M. Poilevé



Fossile houiller de *Sigillaria*, après 1970, Lewarde, Centre Historique Minier, don de M. Poilevé



William HAMILTON, *Planches séparées du second volume du Campi Phlegraei. Observations sur les volcans des Deux Siciles*, 1776, planche imprimée, Paris, Muséum national d'histoire naturelle

Proposition

« Paysages fossiles » : observez les fossiles et en faire un répertoire graphique. Les organiser et les rassembler pour créer un paysage, un paléoenvironnement.

— **Les minéraux transformés/sublimés** : objets en pierres précieuses, natures mortes.



Coupe, 800-1100, Paris, musée du Louvre - Département des Objets d'art



Blaise Alexandre DESGOTTE, *Nature morte aux objets d'art du Louvre (coupe de sardoine en forme de navire)*, 1888, huile sur bois, Paris, musée du Louvre - Département des Peintures

Proposition

« Collections sublimes » : identifiez face aux œuvres de l'exposition les objets qui contiennent un élément prélevé directement du sous-sol. Expliquez les transformations ou modifications effectuées par les artistes sur ces fragments puis tentez d'explicitier le sens qui s'en dégage.

DEUXIÈME PARTIE — Espaces perçus

L'artiste montre son point de vue et nous invite parfois à le suivre. Pour cela, il utilise les moyens plastiques dédiés à la représentation du monde souterrain : couleur, matière, forme, composition (vue en plongée, en contre-plongée). Selon son intention, il nous emmène au seuil de ces mondes, nous suggère d'en franchir la porte ou nous transporte au fond de l'abîme.



Jean-Augustin FRANQUELIN, *Vue d'une grotte*, 1800-1850, huile sur toile, Paris, musée du Louvre - Département des Peintures



Gao XINGJIAN, *La Lueur*, 2006, dessin, Collection privée, courtesy Galery Claude Bernard



John MARTIN, *Le Déluge*, 1800-1850, dessin, Paris, musée du Louvre - Département des Arts graphiques

Proposition

« Mon monde souterrain » : imaginez ce que l'on peut ressentir dans le monde souterrain (sensations, bruits, odeurs...). Les œuvres de l'exposition reconstituent les mondes souterrains à travers la vision des artistes (fantasmée, imaginaire, réelle...). Observez dans l'exposition comment la scénographie évoque ces différentes sensations. Choisissez une œuvre qui convoque le plus de sens possibles.

Proposition

« Monde artificiel » : la scénographie rend perceptible par des artifices l'atmosphère que l'on pourrait ressentir sous terre (matières, sons, éclairages, espaces recréés...). Convoquez tous vos sens pour les repérer puis enregistrez-les par des moyens divers (dessins, photographies, vidéo, écrits...). De retour en classe, utilisez ces différents supports pour une création multimédia qui exposera votre vision personnelle du monde souterrain.

TROISIÈME PARTIE — Espaces conçus

Difficiles à concevoir, difficiles à percevoir, difficiles à représenter, les mondes souterrains sont les refuges de forces créatrices mais aussi les lieux hantés de tous les vices et de toutes les angoisses.

Parmi les images symboliques transmises par les genres littéraires, celles véhiculées par le conte, la légende, le récit mythologique possèdent une saisissante puissance d'évocation. Chacun de ces genres occupe une fonction bien distincte : évocation de situations familiales dans les contes, explication de phénomènes mystérieux dans la légende, histoires uniques et prodigieuses pour fonder les sociétés dans les récits mythologiques. Ces situations contribuent toutes au développement affectif, intellectuel, social et culturel des élèves.

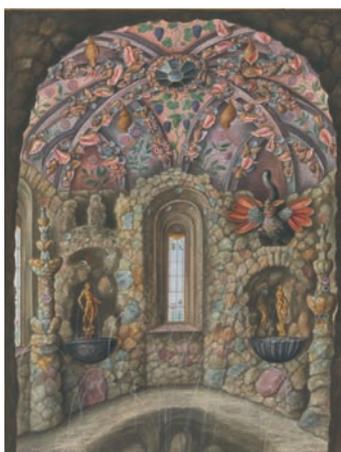
Mettre en résonance œuvres littéraires et objets artistiques facilite la construction d'une première culture commune.

A. Lieux magiques

Le monde souterrain est un sanctuaire naturel, lieu d'intimité, de repli ou de retraite. Il génère de la curiosité face à l'inconnu mais également de l'angoisse. Les héros des contes vont devoir surmonter des épreuves au cours de leur quête. Dans ce lieu immense peuplé d'êtres mystérieux ou dangereux, ils peuvent aisément s'égarer une fois passée la porte, frontière entre le monde réel et celui du merveilleux.

« La peur est la grande affaire de l'enfance (...) Les histoires, avec leur cortège de loups et de dragons, de sorcières, de serpents et de monstres, donnent symboliquement forme à ces peurs en les situant dans des lieux hautement symboliques, tels la forêt et la grotte. (...) Elles offrent aussi à l'enfant un espace poétique de rêverie dans lequel il peut explorer ses craintes, les désamorcer mentalement, les déplacer sur des contenus plus distanciés et ainsi élaborer ses défenses. »

Joëlle TURIN, *Ces livres qui font grandir*, Didier jeunesse, réédition 2012, p. 41.



Johan WALTER, *Vue d'une grotte du château d'Idstein*, 1663, gouache sur vélin, Paris, Bibliothèque nationale de France - Département des Estampes et de la photographie



Johan WALTER, *Vue d'une grotte du château d'Idstein (détail)*



Eva JOSPIN, *Nymphées*, 2022, carton et bois, Collection Eva Jospin

B. Lieux légendaires

Contrairement au conte, la légende se situe dans un lieu et un temps déterminés. Elle a le plus souvent pour objectif de tenter d'expliquer l'origine d'un phénomène naturel : la formation d'un relief, la résurgence d'une rivière, la béance d'un gouffre. Ces endroits de culte avaient fréquemment le serpent comme attribut et de nombreuses légendes locales font référence à cet avatar du dragon qui porte le nom de vouivre. Cette femme mythique vivant sous terre est parfois dépeinte avec une pierre précieuse sur le front : une escarboucle.



Gustave COURBET, *Vue de la caverne des géants près de Saillon, ou paysage fantastique aux rochers anthropomorphes*, huile sur toile, vers 1873, Amiens, Musée de Picardie



Just BECQUET, *La Vouivre du Puits-Noir*, vers 1899, terre cuite, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Proposition

« Entre contes et légendes » : constituez votre recueil de lieux issus de récits légendaires, de contes associés aux mondes souterrains (images, textes, films...). Commencez cette collecte en classe puis dans un deuxième temps face aux œuvres de l'exposition temporaire.

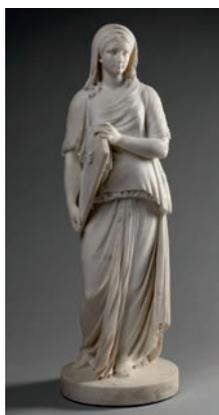
C. Lieux mythiques

— **Les figures de la mythologie** : les récits de la mythologie montrent que les grottes ont souvent constitué des endroits protégés. Nombre de divinités et de héros de l'Antiquité y sont venus au monde ou ont été mis à l'abri de vengeances et de convoitises. Zeus, nouveau-né, pour échapper à l'appétit cannibale de son père Cronos, est caché dans l'ancre de Dicté. Hermès naquit dans la grotte d'Arcadie. Le Cyclope Polyphème, fils de Poséidon, habitait une caverne aménagée sur une île. La Sibylle d'Érythrée voit le jour dans un ancre.

Le monde souterrain est aussi le lieu privilégié de parcours initiatiques au cours desquels les héros sont éduqués ; le néophyte s'enfonce dans les profondeurs pour entrer en relation avec des êtres qui lui révèlent le chemin vers un ailleurs.



Triple Hécate, copie romaine d'après un possible original grec, marbre, Amiens, Musée de Picardie



Jean-Charles CAFFIERI, *La Sibylle d'Érythrée*, 1759, marbre, Paris, musée du Louvre - Département des Sculptures



Charles-François HUTIN, *Caron*, 1747, marbre, Paris, musée du Louvre - Département des Sculptures

Proposition

« Dépositaires ou guides » : sélectionnez des œuvres de l'exposition temporaire qui désignent les gardiens, surveillants, portiers de ces lieux obscurs. Comment les décririez-vous ? De la même façon, sélectionnez des œuvres qui évoquent les accompagnateurs, guides, éclaireurs... Expliquez les différences relevées.

— **Le récit mythologique** : au-delà du monde souterrain comme lieu de l'action (révolte des profondeurs, course à l'abîme, descente aux enfers ou résurrection), la représentation des accès, entrées ou sorties, est porteuse de sens dans l'œuvre. Les héros du monde souterrain se déplacent dans les tunnels, s'orientent au gré des indications données par leurs guides, se perdent et parfois triomphent lors de ce cheminement initiatique qui incite à la persévérance pour vaincre les difficultés de la destinée humaine.



Jacob VAN SWANENBURGH, *Énée conduit par la Sibylle aux Enfers*, 1600-1634, huile sur toile, Ixelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Musée Wiertz



Gérard de LAIRESSE, *Orphée aux Enfers*, 1662, huile sur toile, Liège, Musée des Beaux-arts/La Boverie

Proposition

« Géographie des mondes souterrains » : selon la thématique choisie (parcours mythologiques, parcours géologiques, parcours inspirés de la littérature, parcours ancrés dans notre territoire, parcours habitables...), sélectionnez 3 œuvres de l'exposition dans l'intention de créer un parcours représentant un monde souterrain : choisir une œuvre qui en déterminerait l'entrée, une autre qui en montrerait l'aspect souterrain, et une troisième qui dévoilerait la remontée à la surface, une sortie. À quoi ressemblerait la carte (objet visuel) des mondes souterrains évoqués à travers les objets de l'exposition ? Produisez l'esquisse de cette carte pendant la visite avant de la réaliser en classe. Justifiez de ces choix par une production d'écrit.

GLOSSAIRE

Apotropaique

Élément destiné à éloigner ou conjurer les influences néfastes.

Baroque

Courant artistique qui prend naissance en Italie dans le contexte de la Contre-Réforme dans la seconde moitié du 16^e siècle et se propage avec une fortune diverse dans les différents pays européens au 17^e siècle. Les réalisations baroques cherchent à frapper les sens du spectateur par l'exagération du mouvement, les compositions dramatiques et la juxtaposition des contrastes.

Burin

Outil utilisé en taille-douce pour la taille de lignes (sillons) plus ou moins profondes sur cuivre ou bois. La tige à section carrée ou triangulaire de l'outil se termine par une lame affûtée très étroite en acier trempé qui est insérée dans un manche en bois appelé champignon.

Chthonien

Relatif à la terre, aux mondes souterrains et infernaux.

Contrapposto

Disposition classique du corps humain dans la sculpture grecque antique dans laquelle le poids du personnage repose sur une jambe quand l'autre, libre, est légèrement repliée. Ce procédé permet un rendu moins figé, et donc plus vivant, du corps sculpté.

Corporate Architecture

Conception architecturale de la période moderne qui promeut l'image corporative d'une entreprise en lui donnant une identité forte. Les bâtiments fonctionnels qui sont dédiés au travail deviennent aussi des structures plus élaborées ou l'esthétique prend une grande place.

Dystopie

Récit de fiction qui décrit un monde utopique et sombre.

Eau-forte

Technique de gravure sur cuivre qui se réalise par morsure du métal grâce à la mise en contact du cuivre nu avec l'acide nitrique dilué.

Étiologique

S'applique à un récit qui expose les causes d'un phénomène.

Maniérisme

Nom donné à la période de l'art italien allant des années 1510-1520 à 1600. Bien que sujet à des nombreuses nuances selon les artistes, les caractéristiques principales de ce mouvement sont la mise à l'écart des principes de la perspective géométrique édictés au 15^e siècle et une attention particulière à la figuration du mouvement.

Matiériste

Tendance artistique où les artistes privilégient la matière dans les pratiques modernes et contemporaines.

Néo-Grec

Nom donné à un courant pictural français de la seconde moitié du 19^e siècle centré autour du peintre Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Les œuvres dépeignent souvent des scènes de la vie antique ou des actions quotidiennes placées dans un décor antiquisant.

Nocher

Celui qui conduit une embarcation, principalement une barque.

Parques

Divinités antiques qui président à la destinée de l'humanité en filant, dévidant et coupant le fil de la vie.

Perspective mathématique

Méthode pour représenter les objets peints selon les différences que l'éloignement y apporte. Elle se base sur des principes géométriques et optiques en organisant la composition autour de lignes de construction perpendiculaires au plan de l'image et convergents vers un ou plusieurs points de fuite.

Romantisme

Courant artistique de la fin du 18^e siècle et de la première moitié du 19^e siècle qui s'écarte des règles classiques centrées sur la mesure et la raison pour privilégier le sentiment personnel, l'imagination ou la mélancolie.

Sublime

Compris dans un sens esthétique, le sublime est conçu comme différent de la beauté par le philosophe Edmund Burke en 1757. Alors que cette dernière suscite une émotion délicate, le sublime est une « terreur délicate » qui saisit l'esprit. Ce sentiment peut naître de toute vision propre à rendre compte de l'infini spatial ou temporel, de la grandeur et du pouvoir de la nature ou de l'homme.

Valeur tactile

Représentation des objets qui stimule l'expérience sensible que le spectateur possède de leur matière, leur volume ou leur poids.

Vernis dur

Utilisé dans le processus de gravure à l'eau-forte sur cuivre depuis le 16^e siècle, il se compose d'un mélange de bitume, de poix et de cire et s'applique à chaud à l'aide d'un tampon de cuir. Il empêche la morsure du métal sur les parties qu'il recouvre lorsque la plaque de cuivre est plongée dans le bain d'acide.

Musée du Louvre-Lens

99 rue Paul Bert, 62300 Lens

Réervations : **03 21 18 62 62**

Renseignements et dates des visites d'initiation : **education@louvrelens.fr**

Administration

6, rue Charles Lecocq

B.P. 11 - 62301 Lens

- Ouvert tous les jours de 10h à 18h, sauf le mardi
- Dernier accès à 17h15
- Ouverture à 9h pour les groupes sur réservation
- Fermé les 1^{er} janvier, 1^{er} mai et 25 décembre
- Le parc du musée est accessible gratuitement tous les jours, de 8h à 19h du 1^{er} novembre au 15 avril et de 7h à 21h du 16 avril au 31 octobre

NOUVEAU

« SORS DE TA GROTTTE »

10 capsules sonores co-écrites et enregistrées par des élèves du lycée général et technologique Condorcet, à Lens.

Partez à la découverte de 10 œuvres de l'exposition mises en mots, en voix et en musique, par le regard partagé de 21 lycéens de Lens.

Valentine Passemard, autrice pour Musair a guidé depuis octobre des élèves de seconde et de première du Lycée Condorcet de Lens dans l'écriture de capsules sonores au cours d'ateliers qui ont encouragé l'exploration sensorielle, l'imagination ainsi que l'expression. Introspection individuelle, collaborations en binômes et échanges en groupes ont nourri ces créations.

Ces capsules sont le fruit d'une collaboration collective qui a amené à la création des compositions audacieuses, touchantes parfois teintées d'humour, mais toujours dans le respect des sensibilités.



Voici la liste des œuvres concernées :

- Paul Huet (1803-1869), *Le Gouffre*, 1861, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay
- Jacob Isaacs van Swanenburgh (1571-1638), *Énée conduit par la sibylle aux Enfers*, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
- Auguste Rodin (1840-1917), *Le Désespoir*, plâtre, 1882-1885, Paris, musée Rodin
- Katsushika Hokusai (1760-1849), *Hannya riant. De la série Cent histoires [de fantômes]*, vers 1831-1832, estampe, Musée national des arts asiatiques - Guimet
- Giovanni Battista Piranesi, dit Piranèse (1720-1778), *Les Prisons imaginaires*, de la suite des Carceri d'invenzione, eaux-fortes, Liège, Musée des Beaux-arts/La Boverie
- Valérie Belin (née en 1964), *Robe de mariée vers 1940*, 1996, épreuve gélatino-argentique, Calais, musée des Beaux-Arts
- Blaise Alexandre Desgoffe (1830-1901), *Nature morte à la coupe de sardoine et objets d'art*, 1896, huile sur bois, Paris, musée du Louvre, département des Peintures
- *Diane d'Éphèse (ou Artémis d'Éphèse) de la Villa Albani*, vers 200-100 avant J.-C., tirage moderne d'après un original daté, plâtre, Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines
- Jean-François Auburtin (1866-1930), *Chants sur l'eau*, vers 1912, huile sur toile, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
- Rakajoo, *Sur les quais de Châtelet*, 2021, acrylique et huile sur toile, Paris, Galerie Danysz

À écouter avec l'audioguide du musée, ou via un smartphone ou un ordinateur avec l'adresse
<https://louvre-lens.visite.zone/>
 Numéro clavier de 300 à 310

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Couverture** : *Enée conduit par la Sibylle aux Enfers* © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / J. Geleyns - Art Photography
- Page 4** : *La Sybille d'Erythrée* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- Page 5** : *Cratère* © Adagp, Paris 2024 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Hélène Mauri
- Page 6** : *Le Gouffre* © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski
- Page 7** : *Enée conduit par la Sibylle aux Enfers* © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / J. Geleyns - Art Photography
- Page 8** : *Le Désespoir* © agence photographique du musée Rodin - Pauline Hisbacq
- Page 8** : *Les anges déchus pénétrant dans le Pandémonium* © Tate, Londres / Tate Photography
- Page 9** : *Coupe de la Terre dans son diamètre* © Bibliothèques de l'Université de Strasbourg
- Page 9** : *Mundus subterraneus* © Bibliothèques de l'Université de Strasbourg
- Page 10** : *Scène funéraire dans une église* © Musée de Valence
- Page 11** : *Pluton enlevant Proserpine* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Martine Beck-Coppola
- Page 11** : *Robe de mariée vers 1940* © Valérie Belin
- Page 12** : *Vestale implorante* © CAGV
- Page 13** : *Scènes de l'Inquisition* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
- Page 13** : *La Belle et la Bête* © BnF
- Page 14** : *Les Prisons* © Musée des Beaux-Arts de Liège / La Boverie
- Page 15** : *Caron* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert
- Page 16** : *Relief de la Triple Hécate* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Daniel Lebé / Carine Déambrosio
- Page 16** : *Orphée aux Enfers* © AKG-images
- Page 17** : *Satan harangue les anges rebelles* © Victoria and Albert Museum, Londres, Dist. GrandPalaisRmn / image Victoria and Albert Museum
- Page 17** : *Dieu maya de la mort Ah Puch* © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Dist. GrandPalaisRmn / Patrick Gries / Bruno Descoings
- Page 17** : *Démon riant* © GrandPalaisRmn (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier
- Page 18** : *La Grotte de Platon* © Bridgeman Images
- Page 18** : *Caverne* © Adagp, Paris, 2024, © Courtesy the artist and kamel mennour, Paris / Photo: Marc Domage, Pinault Collection
- Page 19** : *La Vierge dans la grotte* © CCo Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
- Page 20** : *Figurine (2)* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Raphaël Chipault
- Page 20** : *Figurine (3)* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Raphaël Chipault
- Page 20** : *Déméter* © ADAGP, Paris 2024 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Philippe Migeat
- Page 21** : *Germination* © BnF
- Page 21** : *Humus* © tous droits réservés / Giuseppe Licari
- Page 22** : *La Fontaine de jeunesse* © Tate, Londres / Tate Photography
- Page 22** : *Germinant* © fonds de la Médiathèque Simone Veil - Valenciennes
- Page 23** : *Mineur à la hache* © Musées royaux des Beaux - Arts de Belgique, Bruxelles
- Page 23** : *Un mineur* © Centre Historique Minier
- Page 23** : *Carottes de forage* © BRGM - C. Boucley
- Page 24** : *Monstre végétal* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec
- Page 24** : *Vue d'une grotte du château d'Idstein* © BnF
- Page 25** : *Nymphées* © ADAGP, Paris 2023 © Benoît Fougeirol
- Page 25** : *Bustes des Douze Césars* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi
- Page 26** : *Dessins pour Métropolis* (Otto Hunte) © Collection Cinémathèque française - musée du cinéma © Droits réservés - Otto Hunte
- Page 26** : *Dessins pour Métropolis* (Erich Kettelhut) : © Collection Cinémathèque française - musée du cinéma © Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin)
- Page 27** : *Projet d'autoroute souterraine visant à désengorger les voies de surface* © Jean Tschumi © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian
- Page 27** : *Batailles* © MUDO - Beauvais
- Page 28** : *Le fil d'or* © Tate, Londres / Tate Photography
- Page 29** : *Vue d'une grotte* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gérard Blot
- Page 29** : *Le Gouffre, paysage* © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski
- Page 30** : *Dans les mines. 659. Mineurs à l'abattage avant 1914* © Adagp, Paris, 2024 © Centre Historique Minier
- Page 30** : *L'Attente* © Adagp, Paris, 2024 © Courtesy coll. Société Générale
- Page 30** : *Projet d'autoroute souterraine visant à désengorger les voies de surface* © Jean Tschumi © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn / Georges Meguerditchian
- Page 30** : *Scènes de l'Inquisition* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
- Page 30** : *Les Prisons* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
- Page 30** : *Les catacombes (Palermo)* © Droits réservés - Musée d'arts de Nantes - Photographie: Cécile Clos
- Page 31** : *Carottes de forage* © BRGM - C. Boucley
- Page 31** : *Fossile houiller de Lepidodendron* © Centre Historique Minier / ACMHDF-F. Boucourt
- Page 31** : *Fossile houiller de Sigillaria* © Centre Historique Minier / ACMHDF-F. Boucourt
- Page 31** : *Planches séparées du second volume du Campi Phlegræi. Observations sur les volcans des Deux Siciles* © Muséum national d'histoire naturelle - Direction des bibliothèques et de la documentation - Paris
- Page 31** : *Coupe* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Thierry Ollivier
- Page 31** : *Nature morte aux objets d'art du Louvre (coupe de sardoine en forme de nautile)* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Thierry Ollivier
- Page 32** : *Vue d'une grotte* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Gérard Blot
- Page 32** : *La Lueur* © Collection privée, Courtesy Galerie Claude Bernard
- Page 32** : *Le Déluge* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
- Page 33** : *Vue d'une grotte du château d'Idstein* © BnF
- Page 33** : *Nymphées* © ADAGP, Paris 2023 © Benoît Fougeirol
- Page 34** : *Vue de la caverne des géants près de Saillon, ou paysage fantastique aux rochers anthropomorphes* © Musée de Picardie / photo Michel Bourguet
- Page 34** : *La Vouivre du Puits-Noir* © musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon
- Page 34** : *Triple Hécate* © Musée de Picardie / Pascal Lemaitre
- Page 34** : *La Sibylle d'Erythrée* © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- Page 34** : *Caron* © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Pierre Philibert
- Page 35** : *Enée conduit par la Sibylle aux Enfers* © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / J. Geleyns - Art Photography
- Page 35** : *Orphée aux Enfers* © Musée des Beaux-Arts de Liège/La Boverie
- Page 38** : © AKG-images

LOUVRE

Lens

MONDES SOUTERRAINS

20 000 LIEUX SOUS LA TERRE



EXPOSITION
27 MARS - 22 JUILLET 2024



LACROIX

#léléphant

Le Point

arte