

“Toute métaphore authentique dérive d’actions et de formes expressives tirées du monde physique. Nous parlons d’aspirations “élevées” et de pensées “profondes”, et c’est seulement par analogie avec ses qualités élémentaires du monde perceptible que nous pouvons comprendre et décrire des propriétés non physiques. Un ouvrage architectural, en son tout et en ses parties, fonctionne comme un énoncé symbolique transmettant, par la voie de nos organes sensoriels, les qualités et les situations pertinentes pour l’homme. [...]

Les symboles les plus puissants viennent des expériences les plus élémentaires parce qu’elles renvoient à des expériences humaines fondamentales dont dépendent toutes les autres[...]

Le symbolisme des arts, dont l’architecture est l’exemple le plus important, ne pourrait avoir un tel impact, ne pourrait nous émouvoir si profondément et survivre aux changements des conventions culturelles, s’il ne puisait sa source dans les expériences humaines les plus fortes, les plus universelles”

Rudolph Arnheim ¹

TABLE DES MATIERES

<i>Avant - propos</i>	5
<i>Introduction</i>	9
Partie I	
Ambiguïté du milieu souterrain	13
<i>Influences de l'imaginaire et de la représentation sur la perception des espaces souterrains</i>	
La Terre et les rêveries du repos	19
<i>Gaston Bachelard, l'ambivalence de l'imaginaire de la Terre</i>	
La création du monde	27
<i>l'ambiguïté originelle</i>	
De l'Enéide à la divine comédie	31
<i>Evolution des archétypes</i>	
Le Purgatoire	39
<i>Le statut souterrain du troisième lieu de l'au-delà</i>	
Partie II	
Une ambivalence de perceptions	51
<i>Evolutions des perceptions du souterrain liées aux évolutions technologiques</i>	
La métaphore architecturale	59
<i>La ville de Rome comme métaphore de la mémoire</i>	
<i>Le souterrain comme représentation de l'inconscient</i>	
L'excavation comme métaphore sociale	63
<i>l'ambivalence de la classe moyenne envers l'avènement d'un environnement technologique</i>	
Evolution des considérations esthétiques du souterrain	73
<i>Du sublime au magique</i>	
Partie III	
Utilisation des archétypes du souterrain	85
<i>Archétypes de la grotte dans l'architecture contemporaine</i>	
<i>Critique du mouvement moderne, les recours aux souterrains</i>	
Une inversion de la conception architecturale	97
<i>Une opposition binaire</i>	
<i>L'architecture souterraine, analogue ou inverse de la sculpture?</i>	
L'architecture souterraine	101
<i>Une architecture amplificatrice des sens</i>	
<i>Conclusion</i> <i>La notion dionysiaque de l'architecture</i>	105
<i>Bibliographie</i>	109

AVANT-PROPOS

Le XXI^e siècle est une époque radicalement différente du XX^e siècle. Les évolutions subies durant l'âge d'or de l'architecture moderne n'en ont pas ébranlé les principes, la laissant concentrée sur sa propre discipline. Alors que le mouvement moderne fut traversé par des guerres sans que son langage formel ne s'en trouve bouleversé, la peinture, la littérature et l'art ont au contraire totalement assimilé ces mutations et se sont considérablement renouvelés durant cette période. Alors que beaucoup pensaient que les questions métaphysiques et théologiques étaient destinées à disparaître au profit de la logique du rationalisme industriel, force est de constater qu'au contraire, elles sont toujours bel et bien présentes. La société du monde occidental se développe au travers d'une activité de projets de changement et de renouvellement permanent. Qu'en est-il de la discipline architecturale?

C'est dans ce contexte que j'ai instinctivement choisi d'étudier de manière plus approfondie le thème des espaces souterrains. Au fil de mes recherches, j'ai pu ainsi mettre des mots sur le profond malaise que la production architecturale contemporaine provoquait en moi. Le culte de l'individualité créatrice des architectes ainsi que la singularisation exagérée des bâtiments rend la ville hétérogène, illisible et fragmentée. Il n'est plus une mouvance prédominante qui donnerait les clés de lecture d'une telle production. Sans langage cohérent, il devient délicat de rendre l'architecture intelligible. Il est pour moi important de repenser la question de la tectonique et de sa signification autant que celle de la perception et du rapport au corps.

“Il faut restaurer la qualité méditative de l'architecture [...] repenser les archétypes”
“L'architecture transforme le monde en le montrant et en le donnant à réfléchir”

Antoine Picon²

La manière d'aborder ce sujet par le biais de l'observation de l'évolution des perceptions induites par les souterrains part donc du constat que l'architecture contemporaine est actuellement fébrile quant à la question d'une quelconque résonance symbolique. La signification de l'architecture n'est plus facilement reconnaissable. Le but de ce travail est d'en comprendre les évolutions au travers de l'espace intérieur pur, le souterrain, afin d'essayer de retrouver une certaine charge idéologique, symbolique et sensitive dans l'architecture. Comme l'a dit Andrea Branzi, lors de sa conférence en décembre dernier à l'EPFL

“ Entrer dans une nouvelle dramaturgie, au sens de la technique de narration, faisant partie de la culture du théâtre. Un manière d’élaborer les signes et les messages de l’architecture nouvelle. [...] Il est fondamental de reprendre les grands thèmes anthropologiques sur lesquels la modernité a fait l’impasse tels que les questions de la vie, de la mort, du sacré et de l’eros ”.

C’est à dire reprendre ces thèmes sur lesquels tous les hommes, toutes les sociétés et les civilisations ont travaillé et travaillent encore. Le choix des espaces souterrains a cet avantage qu’il permet de montrer comment ils sont emprunts d’une ambiguïté mythique, sacrée et psychologique intrinsèque dont je m’efforcerai de retracer l’évolution. C’est principalement sur la base de ces ambiguïtés que je souhaiterais pouvoir par la suite élaborer mon projet de diplôme.

Prenons pour illustrer ce propos, l’exemple du gratte-ciel. Les gratte-ciels érigés vers le ciel ne sont pour la plupart que les symboles d’un opportunisme économique, une architecture triomphaliste et fragile, sans aucune valeur spirituelle. A l’intérieur de ces bâtiments, la lumière, élément prophétisé de tous temps par les architectes a aujourd’hui perdu de son pouvoir. Utilisée à outrance par des jeux de transparence infinis, elle n’a plus l’aura originelle dont tant d’artistes se sont émerveillés. De plus, hormis l’horizontalité des plateaux filants, partitionnés par des séparations de bureaux, dont le faux plafond truffé de technologie cablée éclaire agressivement l’espace, toute cohérence verticale du bâtiment est annihilée. Les circulations sont dissimulées dans des noyaux dont on ne détecte plus la présence, toute compréhension de parcours est ainsi supprimée.

“ L’ascenceur, dans un complexe de bureaux, outrepassé momentanément les divisions. Dès que la porte s’ouvre, le visiteur a la sensation de pénétrer dans un monde étranger et fermé, ignorant des univers pareillement autonomes et pourtant différents au dessus et en dessous de lui ”

Rudolph Arnheim³

6 Dans ce genre d’espaces, il est quasiment impossible de ressentir la sensation d’abri et de solidité protectrice, qui devrait pourtant être inspirée par une telle conquête de hauteur. Contrairement aux fins éléments métalliques qui constituent l’enveloppe d’un gratte-ciel, dans la grotte, archétype de l’espace souterrain, l’homme est entouré d’une masse dense de rochers et de terre. Le sentiment d’intimité lié à ce genre d’espace est quelque chose de

fondamentalement rassurant. Malheureusement, à l'ère de la technologie, de tels espaces ne sont que trop rares. La transparence, l'ouverture et la lumière sont actuellement les mots d'ordre de l'architecture contemporaine. Le manque de raisonnement symbolique des gratte-ciels découle également des méthodes de constructions liées la production sérielle d'éléments répétitifs, en opposition avec les cavernes naturelles et les espaces souterrains creusés et modelées "*par la main de l'homme*".

L'expérience architecturale réside dans l'activité de symbolisation qu'elle permet. Aujourd'hui, le fonctionnalisme poussé à son paroxysme et la dématérialisation de l'architecture peuvent amoindrir cette appropriation symbolique de notre milieu. Il est actuellement important à mon sens que notre environnement puisse à nouveau être générateur de matière symbolique. L'architecture permet d'engager de manière dynamique notre activité de perception et joue avec toute la richesse physiologique et psychologique de nos capacités sensorielles. En parallèle de l'intelligence rationnelle existe une intelligence symbolique, sensorielle, perceptive et émotionnelle. C'est donc dans l'idée d'un retour à une certaine sensibilité au monde alentour, face aux excès de la pensée rationalisatrice que je souhaiterais développer le sujet.

Dostoïevsky ⁴ souligne bien cette relation profonde qu'il existe entre le monde subconscient et l'univers creusé dans les tréfonds de la terre. De la religion à la psychologie en passant par la littérature, le but est d'analyser comment les racines de l'homme plongent dans ces espaces souterrains, le rattachant au sein maternel, à la sécurité de l'abri afin de comprendre la constante ambivalence ressentie à l'égard de ces espaces. Le souterrain est un lieu qui exalte les sens. Le traitement des espaces intérieurs doit traduire de cet esprit immuable et permanent.

1. Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, Architecture + Recherches, Mardaga, Bruxelles, 1977

2. Antoine Picon, *De la structure à l'ornement*, cours de master, EPFL, 2013

3. Rudolf Arnheim, *ibid.*

4. Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, Collection Folio classique, Gallimard, 1982

INTRODUCTION

“ Rien ne nous rapproche davantage de la Genèse que d'évaluer l'oeuvre de l'homme dans sa relation à la terre. Les espaces enterrés fascinent, ils sont la définition du subconscient. Qu'elles soient creusées naturellement ou par l'homme, les grottes furent le premier abri de l'homme. ”

Joseph Nasr ¹

La symbolique attachée à la terre est extrêmement puissante, représentant tour à tour la naissance, la protection, l'appartenance, la vie, la mort, la permanence, l'éternel recommencement.

L'énoncé théorique est ici l'occasion de remonter à l'origine afin de saisir les enjeux actuels d'un tel sujet. Cette reconstitution passe par le rêve d'une image archétypique, celle de la grotte. C'est d'un désir de ramener l'architecture à des signaux de sens et d'identifier les concepts d'une architecture de durée qu'est donc née cette recherche.

Le travail est divisé en trois parties. Les images sont volontairement placées dans un livre annexe, afin de ne pas perturber la lecture du texte et de pouvoir parcourir les éléments graphiques de manière autonome. La mise en parallèle de certaines images s'abstient volontairement de commentaires, laissant ainsi une totale liberté d'interprétation au lecteur.

La première partie se penche sur l'aspect sensoriel et perceptif de l'espace souterrain. Le but est ici de comprendre l'ambivalence récurrente liée à cet espace ainsi que sa résonnance symbolique ancrée dans l'imaginaire collectif, découlant des récits transmis oralement puis par écrit au travers du temps. Comment se définit l'imaginaire lié aux espaces souterrains, et en quoi sont-ils rattachés aux notions d'angoisse, de peur, d'enfer, de cheminement spirituel, de quête de réponses, de jugement, de méditation, d'introspection ou de repos? Pourquoi cette perpétuelle ambivalence, quels sont les archétypes dont ils découlent, et pourquoi sont-ils encore de nos jours si présents?

Dans un premier temps, afin de mieux saisir la portée d'une telle démarche, les termes d'imaginaire, d'image, de perception et de représentation seront clairement définis. Les notions avancées par Gaston Bachelard sur la terre seront alors approfondies afin d'en comprendre la résonnance symbolique et poétique.

A la lumière de ces considérations, deux récits phares à propos du voyage en enfer seront alors analysés en vue de comprendre les similitudes et les différences apparues au fil du temps, entre l'époque antique de l'Enéide de Virgile et le moyen-âge de la Divine Comédie de Dante avec pour principale différence l'apparition du concept du purgatoire.

Dans la deuxième partie, l'accent est porté sur la levée de l'aspect sacré de la Terre grâce aux évolutions technologiques. Les progrès technologiques ont fortement influencé notre rapport à la Terre, le pragmatisme des scientifiques aurait pu ôter toute résonnance symbolique à ces espaces, la réalité est toute autre. L'idée est ici de saisir l'évolution de l'imaginaire en parallèle des évolutions technologiques. Le procédé de fouille est également observé au regard des considérations de Sigmund Freud, utilisant la métaphore de la redécouverte de la ville de Rome pour illustrer ses propos sur la psychanalyse. Dans un second temps, l'évolution des considérations esthétiques liée aux espaces souterrains est étudiée, toujours en rapport avec les découvertes technologiques. C'est principalement par le biais de la littérature (ici, francophone) que ces fines évolutions se font ressentir, intégrant immédiatement les nouvelles notions, et reflétant fidèlement l'état de la société, miroir de ses questionnement et de ses inquiétudes.

La troisième et dernière partie prendra en compte la période post-moderne, l'avènement de la conscience écologique ainsi que l'utilisation de la technologie au service d'un retour vers des considérations sensorielles, en réponse à la profonde remise en question des fondamentaux de l'architecture moderne. Les oeuvres d'architectes tels que Hans Hollein ou Walter Pichler seront étudiées afin de comprendre comment, bien que prépondérante dans les années 60, la question de la technologie n'est aujourd'hui plus au centre des préoccupations. Pourrait-elle dès lors être considérée comme l'outil d'un retour à la signification, aux fondements de l'architecture? Quels sont les outils architecturaux dans un contexte si particulier?

La démarche abstraite de tout site mise en place pour ce travail évite volontairement les mises en relations entre certaines villes. La question approfondie du métro et des espaces utilitaires souterrains, ainsi que celle de contraintes purement techniques liées à ces espaces, telles que la ventilation, la sécurité, l'inondabilité, la géothermie ou encore les circulations ne sont pas abordées, ayant déjà fait l'objet de recherches à maintes reprises. Le but de ce travail d'énoncé théorique est donc de porter l'attention sur la résonnance symbolique de ces espaces, afin de rendre les considérations énoncées ci-dessus partie intégrante du projet du second semestre.

Partie I

AMBIGUITE DU MILIEU SOUTERRAIN

Influences de l'imaginaire et de la représentation sur la perception des espaces souterrains.

Partant du constat primaire que le souterrain est un espace fortement marqué par un imaginaire collectif lié à l'angoisse et la peur, le but est ici de comprendre la réticence générale face à l'expérience du milieu souterrain. Il est donc important de se pencher sur l'aspect psycho-social de cette thématique. Cet espace représente un vécu investi par des images-symboles, le but est ici de comprendre comment ces représentations structurent de manière collective et de mettre en valeur les représentations qui y sont associées. Les principes énoncés ci-dessous sont basés sur les ouvrages de Gilbert Durand ¹ et de Jean-Jacques Wunenburger. ²

Imaginaire et représentation

Le terme d'*imaginaire* est concurrencé dans les sciences humaines et sociales par le terme de *représentation*. La représentation est l'un des plus anciens termes philosophiques qui se définit par la façon dont un sujet, à travers des opérations cognitives reproduit d'une certaine manière des objets du réel, ce qui aboutit à des signes. On distingue les représentations mentales (accompagnées de mots) des signes graphiques ou iconographiques (lorsqu'on peut reproduire l'objet par un dessin). On comprend aisément comment la représentation naît d'une perception, de son enregistrement puis de sa restitution par un équivalent mental ou graphique.

Le terme d'imaginaire a fait son entrée de différentes manières, assez progressivement (car longtemps, il était resté un adjectif et non un substantif, et restait associé à tout ce qui est irréel, irrationnel) il a fallu attendre le milieu du XXe siècle pour qu'on voie se développer une autonomie substantielle du terme imaginaire. Pour les philosophes de l'imagination, c'est l'oeuvre de Gaston Bachelard qui fut le moteur de cette entrée dans la poétique au sens large, et donc dans la réflexion humaine du terme d'imaginaire. Bachelard fut celui qui explora l'imaginaire des espaces dans le livre «*La poétique de l'espace*» et élargit cela à l'imaginaire des matières. ³

La perception

La perception spatiale, dans l'espèce humaine, se trouve être à la source d'une symbolisation, une production par le psychisme, par la conscience, d'un substitut du donné dont le langage est fondamentalement porteur mais aussi des équivalents visuels, soit simplement mentaux soit sous forme de dessins et plus tard la photographie, le cinéma et tous ces équivalents de l'expérience visuelle.

Il existe toute une science des représentations c'est à dire la manière dont elles se constituent dans le langage, dans des systèmes visuels, graphiques. Ce sont des signes, et la fonction symbolique de l'homme est la capacité à produire des signes. La *sémiotique* est le concept générique de la science des signes développée au fil des siècles qui pose la question de l'écart entre le monde et sa représentation. Dans quelle mesure les représentations de l'homme, les verbalisations, les conceptualisations permettent à la fois d'enrichir la réalité en donnant naissance à une intelligence du monde mais aussi les choses que nous perdons du monde lorsque nous passons de la présence des choses à leur représentation.

Dans ses travaux, Bachelard cherche à enraciner le terme d'imaginaire (un certain type de représentations langagières, par exemple métaphoriques ou visuelles (peintures, photos) dans une expérience du monde. Cela veut dire retenir dans la représentation dite imaginaire, toute la trajectoire sensorielle, affective, émotionnelle de sa production. Comme exprimé par Jean-Jacques Wunenburger; *“Alors que philosophiquement, depuis les grecs, la représentation s'est coupée de son sous-sol anthropologique émotionnel et affectif, l'imaginaire au contraire est intéressant car les mots (pour utiliser l'imaginaire verbalisé) doivent être pris dans leur surcharge d'expérience affective. C'est là que l'on retrouve la source de l'ambivalence fondamentale des représentations imaginaires.”*

Les représentations en général tendent à essayer de parvenir à une univocité qui est nécessaire à l'entente entre interlocuteurs dans un monde de rationalité. Au contraire les images, dans l'imaginaire, parce qu'elles sont lestées de ce substrat d'expérience émotionnelle et affective, sont porteuses de polarités contraires et en particulier ces deux grandes polarités qui structurent l'expérience anthropologique du monde, c'est à dire le plaisir et le déplaisir, la joie-la peur. Cette bipolarité se retrouve dans tout espace ou toute matière de l'imaginaire.

L'imaginaire est plus riche que la représentation dans la mesure où ce terme

cherche à retenir dans sa compréhension et dans la capacité de l'imaginaire à produire des actions et des réactions, toutes ces dimensions d'expérience corporelle du locuteur ou de celui qui produit de l'image. D'où l'importance de l'expérience corporelle de l'espace et de la matière. Un imaginaire est toujours le résultat d'une présence du sujet producteur d'image dans le monde des espaces et des matières. Prenons l'exemple de l'expérience du corps qu'est la marche. On sait combien les urbanistes, les architectes et les géographes sont en train de redécouvrir la dimension de productivité cognitive de la marche, un véritable engagement du corps propre dans le dehors. C'est cette expérience-là qui va alimenter l'imaginaire.

Autant le terme de représentation est animé par une sorte d'horizon d'objectivité et d'universalité qui est le fondement de la sémiotique, autant le terme d'imaginaire maintient cette forte prégnance de la subjectivité, c'est à dire qu'il n'y a pas de séparation radicale entre le sujet et l'objet. Toute représentation du monde est une représentation où le sujet est toujours impliqué dans la production de sa représentation. C'est lorsque le sujet est impliqué qu'on l'appelle alors L'IMAGINAIRE.

La différence générale entre le terme de représentation et d'imaginaire est que l'imaginaire ajoute le terme de symbolique. La symbolique a au moins deux types de sens. Premièrement, l'homme est un animal symbolique contrairement aux autres êtres vivants, ce qui implique qu'il a une fonction de langage qui permet de produire des signes à la place de quelque chose. Et donc de se distancier du monde en remplaçant par des représentations. Symbolique au sens où par exemple, les mathématiques sont symboliques, autant que n'importe quelle métaphore. Un second usage plus littéraire et davantage lié à la tradition du romantisme littéraire ou général où symbolique désigne par rapport à signe, tout signe qui ne tend pas à l'univocité, mais au contraire reste fondamentalement équivoque. Un signe devient symbolique lorsqu'il n'a pas simplement un sens propre mais aussi un sens figuré. Lorsqu'il ne conduit pas vers un sens premier, mais qu'il ouvre vers une série de sens seconds. C'est un signe en tant qu'il est source d'analogies, de métaphorisations et donc de ce qu'on appelle les connotations. (ouvertures sur des sens seconds).

Certaines représentations n'ont pas de grande capacité génératrices de dimension symbolique, c'est tout ce qui est abstrait, univoque.

Du point de vue poétique, c'est l'inverse du mathématicien (qui ne veut qu'un seul sens pour un seul signe) le poète a besoin de jouer sur la pluralité des signifiés ou des symbolisés latents et dans ce sens, il ouvre sur toute une série

de prolongements analogiques. On peut donc qualifier d'imaginaire toutes les représentations imagées langagières et visuelles qui ont cette capacité de produire de la symbolisation à l'infini, de générer une relation poétique au monde. Ce terme de poétique n'est pas uniquement à prendre au sens littéraire, mais c'est également la capacité d'enrichir la perception et la représentation des choses par toute une série d'échos, de prolongements qui emmènent vers d'autres significations (qui peuvent être des valeurs matérielles, morales, psychologiques, métaphysiques). L'imaginaire est l'oeuvre de l'imagination symbolique et donc de l'imagination poétique.

La représentation est un terme beaucoup plus neutre qui ouvre aussi bien sur du logique que sur du poétique. Cette poétique n'est pas forcément celle de l'art, mais celle de l'existant. Celle qui nourrit notre relation immédiate émotionnelle et affective au monde. On ne perçoit pas les choses telles qu'elles sont mais au travers du miroir de l'affect et des valeurs symboliques des choses. L'espace le plus immédiat et le plus banal peut être transformé par nos affects et nos capacités de symbolisation.

Finalement, le terme d'imaginaire ouvre sur un ensemble d'images qui ne sont pas simplement occasionnelles -résultat de telle ou telle expérience contextuelle et momentanée- mais sur un ensemble cohérent d'images. Ce qui veut dire que les images (entraînées dans un imaginaire individuel, social ou culturel) forment des ensembles, des totalités cohérentes. (On peut donc parler de l'imaginaire d'un artiste, d'une époque, d'une culture car cela veut impliquer que toutes les images poétiques que produit l'imagination forment des systèmes symboliques qui nous donnent une certaine manière d'interpréter le monde). C'est un langage dont on produit une sémiotique et une syntaxe, pas simplement de la projection accidentelle. Cela finit par devenir une véritable interprétation du monde nourrie par des représentations imaginaires qui sont plus que des représentations en tant que signe.

L'imaginaire désigne donc un ensemble d'images langagières et/ou visuelles traitées au niveau des éléments constitutifs ou insérés dans des récits ou des tableaux qui permettent une relation au monde différente des représentations, formées à l'articulation de la perception et de la conceptualisation. De plus, l'imaginaire entraîne une adhésion du sujet au travers de la rêverie poétique ou des croyances. Du fait de la forte prégnance des images sur le sujet, l'imaginaire se trouve doté d'une fonction performative dans la mesure où les contenus imaginaires enclenchent des comportements, actions, rites, d'incarnation et d'externalisation des contenus. L'imaginaire d'un individu ou d'un groupe ne

peut se ramener à un agrégat disparate d'images mais se forme et se déforme généralement selon une dynamique et une cohérence propre qui permet de typifier un imaginaire. L'imagination est au coeur d'un trajet anthropologique qui commence depuis la structuration neuronale et s'achève dans les contenus du patrimoine culturel qui en livre des matrices plurielles.

Perception-représentation-imaginaire

Pour résumer, on peut percevoir un objet, ses propriétés. On utilise des signes pour le qualifier dans l'espace. On peut remonter à la représentation de l'objet en son absence, qui permet de nommer l'objet comme un objet rond.

Dans son chapitre "*La phénoménologie du rond*", Bachelard cite Jasper :
«*tout être semble en soi rond*» Le terme de rondeur est ici utilisé non comme une représentation géométrique mais comme une image archétypique et poétique qui rassemble toute une expérience d'émotions et d'affect qui fait que le rond est quelque chose d'intime, de rassurant et de rassemblant et qui fait qu'il y a à travers cette image et cet imaginaire de la rondeur toute une vision symbolique de l'espace mise en place. On projette sur la figure circulaire une série de valeurs ambivalentes qui nourrissent toute une poétique du monde.

On distingue donc trois niveaux - *perception, représentation, imaginaire* - qui sont trois strates de l'expérience du monde, ici, des mondes souterrains. Bachelard souligne l'importance de travailler sur une échelle de niveaux d'organisation des significations du monde.

Le but ici était donc de donner une consistance philosophique à l'imaginaire afin de démontrer qu'il est important d'étudier les espaces de la manière dont ils l'exigent, c'est à dire en mobilisant une vision anthropologie élargie.

1 Gilbert Durand, (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, 1992

2. Jean-Jacques Wunenburger. *L'imaginaire*, Puf, 2003

3. *La Terre et les rêveries de la volonté* (1946) *La Terre et les rêveries du repos* (1948), *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943) *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* (1941), *La Psychanalyse du feu* (1938)

LA TERRE ET LES REVERIES DU REPOS

Gaston Bachelard, l'ambivalence de l'imaginaire de la Terre

L'intérêt sera ici porté sur l'ouvrage de Gaston Bachelard portant sur la terre et l'imagination du souterrain publié en 1948 "*La terre et les rêveries du repos*", dans lequel il cherche au travers des images littéraires du monde souterrain à mettre en évidence un imaginaire du repos se manifestant par les images de la grotte et du labyrinthe. Il y explore également les expériences intimes de la terre, ces images du souterrain comportant d'après lui une valeur inconsciente teinte d'une signification imaginaire. C'est principalement sur les ouvrages de Jean-Jacques Wunenberger "*Gaston Bachelard - Science et poétique, une nouvelle éthique ?*" et "*Gaston Bachelard : poétique des images*" ainsi que sur le texte qui avance d'une certaine proximité entre la notion jungienne d'archétype et la psychanalyse bachelardienne des *Éléments* de Liubov Llieva et Staminir Lliev "*Les éléments psychanalytiques dans l'œuvre de Gaston Bachelard : particularité et fécondité*" que s'appuie la réflexion ci-dessous.

Le but est d'analyser l'ambivalence de l'imaginaire du souterrain tel qu'il est conçu par Bachelard afin de comprendre comment les images du souterrain s'articulent autour de l'image de l'habitation et créent un espace en accord avec l'ambivalence de cet espace et de l'imagination. Les images de paysages des profondeurs sont utilisées comme une métaphore de la descente correspondant à la nécessité de descendre en soi-même. Le but est de discerner les idées centrales de la conception Bachelardienne de l'imagination et d'en rapporter les déterminations essentielles qu'il attribue à la question de l'espace.

Selon Wunenberger, l'imagination Bachelardienne est une imagination matérielle et dynamique qui interroge le rapport entre l'image et l'imagination. Une première distinction est faite entre l'imagination reproductrice (associée à la perception et à la mémoire) et l'imagination productrice (en tant que source créatrice pour le psychisme humain) Cette fonction créatrice de l'imagination réside dans le fait que l'image de Bachelard n'est pas l'image visuelle mais l'image poétique et littéraire qui s'enracine dans le rapport de l'imagination avec le monde. Chaque image est constituée par un élément matériel induit par ce premier postulat de dynamisme.

Bachelard, sous l'influence de Carl Gustave Jung admet que les archétypes sont divisés selon deux polarités - anima et animus-¹ qui constituent la matrice de l'inconscient. Chez Bachelard, les archétypes sont une racine onirique, à la source de la force poétique. C'est donc dans cette perspective que Bachelard

étudie les archétypes attachés au monde souterrain, à savoir la grotte, le labyrinthe, la racine et le ventre maternel. L'imagination matérielle est pour lui la plus efficace permettant d'évoquer les archétypes. Plus que la forme géométrique, la matière permet d'évoquer l'archétype, cette supériorité de la matière sur la forme est donc le second postulat de Bachelard.

Toutefois, toutes les matières n'ont pas une force onirique. Ce sont les quatre éléments fondamentaux, c'est à dire l'air, l'eau, le feu et la terre qui fournissent les éléments de l'imagination car par leur pouvoir de réception de la charge d'impressions et de sentiments multiples. La matière s'apparente intimement à la bipolarité fondamentale du psychisme, à savoir le mouvement et le repos, la poussée et la détente, l'extraversion et l'introversion. L'imagination trouve dans les quatre éléments une occasion de se projeter et de sublimer les affects contraires de l'inconscient. C'est ainsi que toute image matérielle permet une liaison tranquille des contraires. Ceci explique la dialectique dynamique d'ordre affectif de l'image qui explique le troisième paramètre constituant la fonction créatrice de l'imagination chez Bachelard. Le sens de la dialectique tel que conçu par Bachelard repose sur une complémentarité des notions plus que sur une contradiction. L'imagination matérielle est supplantée par l'imagination dialectique qui unit les contraires de psychisme et qui se caractérise de ce fait par une ambivalence de valeurs. C'est par cette notion d'ambivalence que Bachelard emprunte à la psychanalyse la puissance créatrice de l'imagination. La plupart des ouvrages de Bachelard consacrés aux typologies de l'imaginaire s'efforcent de dégager les archétypes auxquels l'imagination s'attache, selon les deux polarités psychiques anima et animus, féminin et masculin. Chacune des images archétypiques est associée à l'un des quatre éléments principaux. Le souterrain, qui regroupe la grotte et le labyrinthe est attaché à la Terre. L'envol à l'air, l'âtre au feu, etc. Ces déterminations se caractérisent par ce que Bachelard appelle lui-même l'isomorphisme de l'imaginaire.

Toujours d'après Wunenburger, afin de saisir l'espace, Bachelard avance la méthode de la topo-analyse, c'est-à-dire l'étude psychologique, systématique des sites de notre vie intime. Les interrogations amenées dans son ouvrage "*La poétique de l'espace*"² se veulent un prolongement de ses réflexions sur l'imagination matérielle. L'espace régit par l'imagination possède une valeur d'intimité en tant qu'il est un espace vécu. Dans ce même ouvrage, toutes les images poétiques étudiées ont une fonction d'habitation (le nid et la coquille ainsi que les coffres, les tiroirs ou les armoires sont des métaphores d'habitations, teintées de repos et de tranquillité). Ces images poétiques tissent des liens entre l'homme et le monde afin de le rendre habitable.

La typologie de l'imaginaire des souterrains chez Bachelard

Bachelard consacre deux ouvrages à l'ambivalence de l'imaginaire du souterrain "*La terre et les rêveries de la volonté*" sous-titrée «*Essais sur l'imagination de la matière*» et "*La terre et les rêveries du repos*" sous-titrée «*Essais sur les images de l'intimité*» qui ferment le cycle des ouvrages sur l'imagination matérielle des éléments. Dans l'imaginaire Bachelardien, le seul élément qui donne lieu à une thématisation des rêveries en anima et en animus est la Terre, ce qui signale donc bien l'ambivalence de son imaginaire.

Dans le premier volume, Bachelard cherche à décrire une union entre la volonté et l'imagination et analyse les images qu'inspirent le sujet avec la substance solide et crée ainsi un livre sur les images qui se place sous le signe du contre. Pour sa part, la *Terre et les rêveries du repos* explique à travers les images littéraires très représentatives comment l'expérience intime de la terre est vécue. Bachelard y valorise les activités du dedans qui surgissent dans les endroits du repli comme dans la grotte et le labyrinthe; les endroits dans lesquels prennent place une méditation plongeante et une conscience du *moi* que Bachelard appelle le *fond du sans fond, cogite de souterrain* ou *infra-moi*. L'imaginaire du souterrain s'attache vraisemblablement à une poétique de la Terre mais construit également une expérience du paysage en profondeur.

Le souterrain comme archétype d'habiter

La puissance onirique des images du souterrain vient du fait qu'elle sont fidèles aux expériences intimes archaïques chargées d'affectivité. Le souterrain est d'abord un abri naturel impliquant une fonction de refuge. Il offre une protection contre ce qui vient de l'extérieur. La caverne est un espace dans lequel l'imagination pourrait emménager, le lieu dans lequel l'homme se résigne à vivre. «*Le rêveur entré dans la caverne sent qu'il pourrait vivre là quand il séjourne quelques minutes, et déjà l'imagination emménage. Elle voit la place du foyer entre deux gros rochers, le recoin pour le lit.*» Habiter dans le sens de Bachelard c'est se réfugier, être abrité. «*Les valeurs claires de refuge sont trop vives pour qu'on en découvre les valeurs obscures [...] En fait, l'acte d'habiter se développe presque infailliblement aussitôt qu'on a l'impression d'être abrité.*»

En explorant les rêveries du repos, le travail par l'imagination matérielle de la Terre et les images de la profondeur (à savoir la grotte et le labyrinthe) Bachelard confirme que les souterrains sont présents comme un archétype de l'habiter et que la volonté d'habiter se condense dans une demeure souterraine. L'abri quant à lui suggère la prise de possession dans le monde. Il donne tous les rêves de

sécurité. L'espace souterrain s'avère ainsi être le lieu d'un repli sur soi, le repli du corps et l'enroulement sur lui-même, traduit par les images du souterrain, montrant ainsi un second mode d'existence humaine qui est le *repos*. La valeur onirique des images du souterrain réside dans le fait qu'elles suggèrent toutes un même mouvement vers les sources du repos protégé et tranquille. Pour résumer, l'espace souterrain aménagé par l'imagination engendre les rêveries du repos.

La dimension angoissante du souterrain, le labyrinthe

“Architecture vertigineuse en son immobilité, vide en sa plénitude, le labyrinthe est un lieu de perdition et un chemin parfois tortueux et inextricable, invitant l'homme à se déplacer dans le vide sans être sûr de ce qui existe. Ce vide à parcourir ne signifie ni le néant absolu, ni la non-existence, toutefois, il signifie l'aspect limité de toute existence sensible qui est le sens voire la pièce nécessaire et essentielle”

Joseph Nasr³

Le souterrain n'est pas seulement, d'après les termes de Bachelard, le *“Lieu d'un enroulement sur soi-même”* ou *“l'espace de la contemplation”*. Bachelard s'attache également à décrire les imaginaires liés à la peur et à l'angoisse du souterrain. Il souligne que *«L'imagination ne travaille pas dans la terre comme à la surface de la terre. Sous terre, tout chemin est tortueux»*

Avec ces images de chemin souterrain et tortueux, Bachelard étudie l'onirisme du labyrinthe et la notion de vertige qu'elle induit. Ici la géométrie du labyrinthe et son imagination de forme font appel à la conception d'imagination dynamique et matérielle Bachelardienne. La notion de peur et de froid apparaissent quand le souterrain devient un endroit dans lequel l'homme se retrouve enfermé, alors la sécurité est remplacée par l'angoisse, le refuge par l'emprisonnement et la rêverie peut devenir cauchemar. Bachelard exploite le thème du labyrinthe souterrain dans la littérature pour mettre en jeu l'ambivalence de la sécurité et de la crainte aussi bien que la dynamique de l'imaginaire du labyrinthe.

«On a dit que dans l'homme «tout est chemin»; si l'on se réfère au plus lointain des archétypes, il faut ajouter: dans l'homme tout est chemin perdu. Attacher systématiquement le sentiment d'être perdu à tout cheminement inconscient, c'est retrouver l'archétype du labyrinthe».

Se perdre et être emprisonné dans les chemins labyrinthiques rappelle les sensations d'angoisse d'un passé de souffrances et l'anxiété d'un avenir de malheur. L'atmosphère onirique des rêves nocturnes des labyrinthes et leur production d'images révèlent le caractère dynamique des images attachées aux expériences archaïques labyrinthiques. Le rêveur devient alors sujet à l'hésitation. Avoir peur de se perdre sans jamais être perdu relève également de la dimension inconsciente du labyrinthe. Le labyrinthe est donc une souffrance première, une expérience primitive et archaïque qui se présente comme un phénomène psychique.

Enfin, la vie souterraine n'est pas toujours le lieu du recentrement sur soi. Elle peut également se révéler active dans le sens où le souterrain apparaît comme le décor d'un travail solitaire. Le souterrain est le berceau des premières industries *« Il faut savoir rentrer dans l'ombre pour avoir la force de faire notre oeuvre »*. La répugnance que provoquaient certains métiers souterrains (par exemple le métier de mineur) montre qu'il nécessitaient également force et courage. Le courage d'être sale.

« la vie réelle dans la labyrinthes des mines est souvent décrite comme une vie sale. Elle s'expose comme le courage d'être sale. » Cette volonté souterraine d'être sale raconte une confrontation aux interdits sociaux et moraux.

Ensemble, l'imagination dynamique et matérielle travaillent donc sous terre à une double valorisation. La dynamique tient sa force de cette ambivalence de sécurité et de crainte d'être enfermé. Le rêveur s'y retrouve protégé mais emprisonné.

L'expérience poétique des paysages des profondeurs

Toutefois, les rêveries du repos ne sont pas que des rêveries immobiles ou passives. En effet, avant de se pencher sur l'intimité du rêveur, Bachelard a analysé l'intimité du rêve. Les trois premiers chapitres de *« La terre et les rêveries du repos »* sont consacrés ainsi à la descente dans les objets. Du microscopique à la pénétration jusque dans les atomes.

« La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue perçante, la vue pénétrante, elle fait de la vision une violence »

Cette volonté de regarder à l'intérieur des choses est liée à une imagination qui nous invite *« à nous glisser dans toutes les coquilles pour vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, et toutes les valeurs du repos »*

La psychanalyse de C.G.Jung et les études que ce dernier a fait sur l'alchimiste projetant sur la substance longuement travaillée son propre inconscient permet à Bachelard d'affirmer que la descente dans l'intimité matérielle des choses, dans un monde de profondeurs, est également une descente en soi-même. Ainsi le souterrain grâce tous ses paysages de profondeurs n'est pas seulement un idéal pour le repos mais aussi une métaphore de l'inconscient absolu. «*Aux lieux des rêveries du repos prennent place des volontés de creuser le plus profondément dans la terre* ». En effet ce qui explique le désir de l'imagination de pénétrer dans la profondeur de la matière est l'oscillation entre les valeurs affectives contraires auxquelles s'attache la matière. Les rêveries du repos se présentent comme une invitation à franchir les apparences en les pénétrant. L'isomorphisme des images de la profondeur qu'il s'agisse de la grotte, labyrinthe ou de l'intérieur des choses, confirme que la terre offre des images de profondeur. La convergence onirique de ces images amène Bachelard à admettre que « *Nous sommes entraînés par un véritable sens de l'approfondissement, nous sommes des être profonds, nous nous cachons sous des surfaces.* » Les profondeurs sont marquées par l'ambivalence de l'imaginaire.

Enfin, Bachelard distingue l'ambivalence entre les grottes *d'effroi* et les grottes *d'émerveillement*. Le seuil de la grotte synthétise le désir ainsi que l'effroi d'y entrer. Ce n'est qu'après avoir franchi ce seuil d'effroi et de mystère que l'imagination aménage le souterrain. Dans un chapitre de "*La poétique de l'espace*" consacré à la dialectisation du dehors et du dedans, Bachelard écrit:

“ être enfermé dans l'être, il faudra toujours en ressortir. A peine sorti de l'être, il faudra toujours y rentrer, ainsi dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelaïs de séjour, tout est refrain de couplet sans fin, cette spirale de l'être humain traduit par l'imagination suffit pour faire la simple opposition géométrique et formelle. ”

L'homme a donc en lui les valeurs du dehors et du dedans, il est un être entre-ouvert. C'est donc en cela que la porte de la grotte se valorise en tant que décision grave, la dialectique de la vie et de la mort. Au travers de l'imaginaire du souterrain, l'homme descend en lui-même et se sent dans une méditation plongeante, toutefois grâce à cette méditation, l'homme constate l'immensité qui est en lui et son intime dimension. En d'autres termes, l'espace de l'intimité souterraine par l'imagination poétique sur l'immensité intérieure. Bachelard fait de l'immensité une catégorie philosophique de la rêverie et établit ainsi une

dialectique de l'immensité et de l'intimité de l'espace poétique.

Les images poétiques des souterrains sont marquées par l'onirisme profond des archétypes enracinés dans l'inconscient. L'ambivalence du dedans et du dehors, de la vie et de la mort, du repos et du mouvement sont promus au rang d'images cosmiques. Ces images engendrent des rêveries poétiques qui unissent le cosmos et la substance. Les images poétiques du souterrain relèvent d'une dialectique essentielle du repos et de l'action, caractérisée par la complémentarité entre le dedans et le dehors. L'intérieur et l'extérieur, la condensation et l'expansion. Les rêveries de puissance intime agrandissent sans limite l'espace intérieur dans lesquelles elles se condensent. Cette dialectique d'expansion et de condensation de l'espace poétique par laquelle le rêveur pourrait vivre alternativement ses besoins de repos et d'expansion suppose une dualité et correspond à l'ambivalence du psychisme.

Il est donc important de prendre conscience de cette ambivalence fondamentale de l'imaginaire. A la foi le refuge, la grotte dans laquelle l'homme s'abrite et se protège mais également un paysage angoissant, le labyrinthe tortueux, la peur de descendre dans le souterrain qui représente la descente en soi et dans l'inconscient et enfin, le courage d'y descendre et de se salir. L'ensemble des imaginaires culturels est figuré par les mythes, représentant le patrimoine imaginaire dans lequel l'homme va puiser. Les imaginaires sont donc des universaux et l'architecture, la production de l'imaginaire humain, variant selon les époques et les bassins culturels.

-
1. "L'anima est féminine ; elle est uniquement une formation de la psyché masculine et elle est une figure qui compense le conscient masculin. Chez la femme, à l'inverse, l'élément de compensation revêt un caractère masculin, et c'est pourquoi je l'ai appelé l'animus. Pour décrire en bref ce qui fait la différence entre l'homme et la femme à ce point de vue, donc ce qui caractérise l'animus en face de l'anima, disons : alors que l'anima est la source d'humeurs et de caprices, l'animus, lui, est la source d'opinions ; et de même que les sautes d'humeur de l'homme procèdent d'arrière-plans obscurs, les opinions acerbes et magistrales de la femme reposent tout autant sur des préjugés inconscients et des a priori." C.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Idées/Gallimard, 1973.
 2. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 1974
 3. Joseph Nasr, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, l'Harmattan, Paris, 2010
 4. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1979

LA CREATION DU MONDE

l'ambiguïté originelle

Dès le commencement de la mythologie, deux notions ambivalentes liées aux espaces souterrains se démarquent et s'entrecroisent; celle de l'Origine et celle de la Mort. Toutes deux comportent un caractère spatial implicite: caverne, grotte, étang, abîme, fosse, tombe, etc. Ces caractères spatiaux se répètent dans les reproductions faites par l'homme: panier, puit, couffin, urne, etc qui reflètent la conception de bien-être embryonique. La nécessité de s'assurer sur son identité en replongeant à plusieurs reprises dans l'origine se reflète également dans le choix des anciens lieux de culte de divinités chthoniques. La caverne au centre de la terre, le fleuve noir dont le lit mène directement au coeur de l'Hadès sont des expériences spatiales qui ne font pas encore de distinction entre l'intérieur et l'extérieur, et dont le procédé du désir de retourner dans le ventre maternel est une force motrice, dans lesquels le corps et l'espace se confondent.

Le souterrain est d'abord le refuge primaire, le ventre de la mère, l'endroit sécurisant, coupé du monde extérieur où nulle menace ne semble pouvoir pénétrer. La symbolique de la Terre comme élément matriciel est une référence fréquente dans la mythologie ainsi que dans l'inconscient collectif. Le culte s'apparentant à ce processus est la féminité mythique depuis que l'Origine est initialement imaginée comme l'espace du corps portant en lui tous les temps et ainsi tous changement.

La théogonie d'Hésiode (700 avant J.-C) représente l'espace de la renaissance et de l'hybridation comme un espace démoniaque. Le monde commence par un violent acte de séparation, le premier espace le chaos béant, duquel tout ce qui est impure et sombre émane et se retrouve violemment séparé de la déesse de la Terre, Gaïa, mère de l'ordre et de tous les vivants, première déesse de la genèse gréco-romaine. L'abysse du commencement menaçait l'ordre du monde. L'idée des deux Origines féminines placées l'une contre l'autre est présente dans la version d'Hésiode, et peut être considérée, d'après le théologien et philosophe Klaus Heinrich ¹ comme une rationalisation. Une relation entre les sexes libérée de toute domination est ici projetée au commencement même du monde. La terre mère est ainsi conceptualisée en une partie nourricière et féconde au dessus et une d'autre conceptualisant les entrailles de la terre au dessous. Le vide béant est vu comme une image qui avale tout retourne sous terre d'où vient la menace de la mort.

On voit donc l'ambivalence des souterrains : Sombres, inconnus, ils font peur. Mais coupés du monde, ils attirent et offrent l'assurance de la sécurité quasi inviolable, comme dans le ventre de la mère.

“Loin d'être l'essence de l'homme, la conscience n'est qu'un phénomène de surface”

Patrick Worling ²

Par cette phrase, on comprend bien que par opposition, l'inconscient est bien cette “*pensée du sous-sol*” le souterrain est ici une métaphore de notre inconscient. Ce concept sera abordé plus en détail dans le chapitre consacré au parallèle entre archéologie et psychanalyse.

Les temples de Malte

Il n'est pas étonnant de retomber de manière récurrente sur des espaces de sépultures et de tombeaux lors de la recherche de l'origine des espaces intériorisés. L'hypogée de *hypo* (sous) et *geo* (terre) est certainement l'un des plus anciens monuments funéraires. L'hypogée maltaise de Hal Saflieni est un labyrinthe souterrain sur plusieurs niveaux composé de multiples chambres rituelles et de sépulcres. [FIG.1]

Durant l'âge néolithique, l'île de Malte a développé une architecture extraordinaire en terme de spatialité. Sigfried Giedion, dans sa seconde conception de l'espace ³ (architecture en tant qu'espace intérieur) parle de la manière d'évider et de générer un espace centré sur lui-même. Il prend comme exemple le temple de Malte comme une curiosité historique. Les temples Maltais représentent une exception au développement général de cette période.

En effet, les structures mégalithiques consistaient presque invariablement en l'érection de blocs de pierre, comme par exemple les ménhirs dans le nord de la France, ou l'obélisque du nouveau Royaume d'Egypte. On note plusieurs manières d'utiliser ces énormes blocs de pierre desquelles découlent une variation des sensations générées par ces procédés. De l'Egypte à la Grèce, des pyramides au parthénon, l'architecture consistait en une conception sculpturale.

Or, à Malte, on ne retrouve pas la préoccupation de l'époque quant à la conception d'un volume sculptural dans l'espace, au contraire, les temples de Malte étaient recouverts de terre et l'attention était portée sur l'espace intérieur. Dans ces temples, l'obscurité a pu être associée à la Terre-Mère, le sein de la vie.

Malte paraît avoir suivi un chemin divergent durant la fin de la période néolithique, développant une architecture différente de l'esprit de cette période: ce que Giedion appelle *La modélisation de l'espace intérieur*.⁴ Il cite l'archéologue Luigi M. Ugolini qui a étudié le rapport entre les temples Maltais et l'architecture de Sicile et de Sardaigne. "*In Malta, there is the first manifestation [...] of an organic development superior to that existing in contemporary cultures in other places*"

Peu après, G. von Kaschnitz-Weinberg⁵ reconnaît que les temples maltais sont "*dérivés des tombes souterraines*" et les appelle "*les cavernes architecturales[...] dédiées à une déesse chtonique de la fertilité*".

Ces espaces sont en fait les dernières traces de l'âge de pierre; des espaces dans lesquels la consultation d'oracles a atteint une forme monumentale. De petits orifices tubulaires dans les parois étaient l'hypothèse de la chambre de l'oracle. Ces orifices menaient à un passage duquel l' "*oracle*" pouvait alors parler. Les temples maltais avaient également une vocation d'espace de sacrifice comme le prouvent les couteaux sacrificiels et les restes d'ossements animaux retrouvés sur place.

Cependant, ces temples n'étaient pas seulement des endroits d'où venait la prédication, et dans lesquels étaient effectués des sacrifices ou encore des lieux de culte des morts, ils abritaient également des petites statuettes féminines. D'après l'historienne Marie E.P König, il n'est nulle autre endroit où il est aussi aisé de trouver une telle adéquation entre l'évocation cosmogonique du monde souterrain (la voûte céleste) et l'espace du corps féminin que dans le temple souterrain de Malte⁶. Le sanctuaire néo-gothique de Hal Safiëni, ayant la forme d'une tombe voûtée, abrite en son sein la statuette en terre cuite surnommée "*the sleeping lady*" [FIG. 2] représentant une femme corpulente, sans visage, aux courbes rondes exagérées voire disproportionnées. L'historienne voit cette statuette comme une tentative de représenter l'espace environnant et la caverne de culte en elle-même. Ces statuettes font donc figure de représentations monumentales d'images primitives.

1. Klaus Heinrich, *Anthropomorphe : du problème des Anthropomorphismes dans la religion*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1986

2. Patrick Wotling, *La pensée du sous-sol: statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Editions Allia, 1999

3. "La première étape comprend les deux premières civilisations archaïques ainsi que celle de la Grèce. Des formes plastiques, des volumes sont disposés dans un espace illimité. Le second stade

du développement architectural débute à l'époque romaine. L'espace intérieur, et, avec lui, tout le problème de la voûte, en sont l'objectif principal; dans cette nouvelle conception, la notion de l'espace architectural est presque identique à l'espace intérieur, évidé. A la fin de l'antiquité, ce dernier -l'espace circonscrit- devient le problème primordial de l'art de bâtir. La plus grande énergie créatrice est concentrée sur l'articulation intérieure et l'imagination la plus libre s'exprime dans les méthodes de voûtement; ainsi la variété des voûtes indique l'évolution de ce second stade architectural. Le Panthéon de Rome et ses prédécesseurs remontant en partie très loin, marquent le commencement de la seconde conception de l'espace architectonique qui s'étend de l'édification des grandes voûtes romaines à la fin du XVIIIe siècle. Un troisième stade se prépare au début du XIXe siècle, qui sera une période de transition. Toutes les formes stylistiques seront utilisées sans discrimination, ainsi que les moyens de créer l'espace intérieur, empruntés à toutes les époques. Mais dans les structures les plus anonymes de ce siècle, résident les signes qui ne pourront acquérir un contenu artistique vivant qu'avec la naissance de la troisième conception de l'espace, au commencement du XXe siècle. Celle-ci contient des éléments des deux précédentes: elle a découvert, à nouveau, la force de rayonnement des volumes dans l'espace, sans renoncer pour autant à l'articulation de l'espace intérieur. L'intégration de ces deux éléments de base en fait naître d'autres qui présagent le début d'une troisième étape." S. Giedion, *Espace, temps, architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*, Bruxelles, La connaissance, 1968.

4. Sigfried Giedion, *Architecture and the phenomena of transition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

5. G. von Kaschnitz-Weinberg, *Die mittelmeeischen Grundlagen der antiken Kunst*, 1944

6. Marie E.P. König, *Weib und macht - fünf Millionen Jahre Urgeschichte der Frau*, Frankfurt, 1979

DE L'ENEIDE A LA DIVINE COMEDIE

Evolution des archétypes

L'évocation de Virgile ¹ et de Dante Alighieri ², permet d'examiner comment s'approfondissent les ambivalences se rattachant aux espaces souterrains, support topographique de ces deux récits.

La littérature est un médiateur dans psychisme social révélant une dimension importante du rapport imagé aux objets du monde.

C'est au travers d'oeuvres caractéristiques de diverses périodes de la civilisation occidentale que se répartissent les images du souterrain autour de ces deux pôles psychologiques que sont la vie et la mort.

En se basant sur les propos de Jacques Le Goff ³, la première partie cherchera à comprendre comment la mythologie dans la tradition antique cristallise une représentation populaire des enfers. L'Enéide de Virgile reprend en effet tous les éléments d'Homère et d'Hésiode. Puis, la période médiévale sera abordée par le biais de l'enfer de Dante dans la *Divine Comédie*. En démontrant le lien bipolaire; source du mal et conditions du salut, ainsi que de l'apparition de la notion du purgatoire, concept totalement absent du récit de Virgile. Selon Jacques Le Goff dans son ouvrage "*La naissance du Purgatoire*", la descente aux enfers dans l'Enéide de Virgile contient l'évocation topographique de l'au-delà. Le Goff souligne non seulement les réminiscences de l'Enéide dans la Divine Comédie, mais également les éléments récurrents qui se retrouveront plus tard dans les visions médiévales.

Le précurseur du purgatoire, Enée aux enfers dans l'Eneide de Virgile

Le souterrain est durant l'antiquité principalement associé à la notion d'enfer. Le livre VI de l'Enéide de Virgile reprend les éléments des descriptions de l'antiquité précoce (Homère et Hésiode), les synthétise et en fait une représentation populaire qui restera très ancrée jusqu'au 5e siècle avant J-C. Dans la mythologie grecque, les mythes s'inscrivent un récit plus que dans une description. On retrouve l'idée du voyage et de la quête de manière récurrente. Deux aspects sont intéressants à constater: L'imagination est cristallisée à la fois dans des images littéraires poétiques et en même temps dans des péripéties mettant en scène des héros.

Dans l'oeuvre de Virgile, le personnage d'Enée opère une catabase ⁴. Selon l'historien Georges Minois ⁵, le livre VI de l'Énéide est en quelque sorte "*un guide touristique des enfers*".

La figure de l'Énéide sera reprise par Dante dans *la Divine Comédie*. Les mythes de l'antiquité se référant aux sous-sols infernaux sont presque systématiquement liés à des épisodes de catabase puis d'anabase dans lesquels tous les héros sont appelés aux enfers, afin d'endurer l'épreuve de la descente puis de la remontée. (Héraclès qui délivre Thésée, Dionisos va y chercher sa mère, Orphée qui y manque de sauver Eurydice, Ulysse envoyé par Circée pour interroger le devin).

Les poètes grecs racontent un lieu ambivalent dans lequel l'épreuve fait survenir le danger et la possibilité de le surmonter. L'horreur et le raffinement, la répulsion et l'attraction, la peur et la bravoure sont les mécanismes qui régissent ces récits. L'enfer est un lieu de passage qui éprouve le héros dans la douleur et qui révèle son courage.

"Le séjour dans l'Hadès n'est jamais envisagé avec plaisir, les visiteurs sont nombreux, en dépit de cerbère, on entre et sort comme dans un moulin. Certains allant même chercher des parents ou des amis pour les ramener sur la terre On se bouscule pour les visites et on s'en échappe un peu trop facilement. Qui n'a pas fait le tour des enfers?"
Georges Minois ⁶

Il y aurait donc une sorte de porosité entre le monde infernal et le nôtre dans la mythologie qui invite premièrement à comprendre son caractère terrible mais également à y voir un aspect foncièrement attractif. L'oeuvre de Virgile, l'Énéide, est produite bien après les récits de Homère et d'Hésiode au premier siècle avant J.-C et constitue ainsi une reprise détaillée de tous les éléments de l'Antiquité précoce.

Bien que l'Énéide de Virgile soit une mine d'informations sur l'imaginaire des enfers, le but est ici de se focaliser sur l'aspect narratif. La différenciation spatiale de l'espace infernal est avant tout un dispositif diégétique permettant aux protagonistes de se sublimer. L'ordre des lieux que traverse Enée n'est pas aléatoire et paraît au contraire marquer une progression.

Le personnage pénètre premièrement dans des espaces presque indifférents puis de plus en plus tourmentés, pour arriver ensuite près du Tartare et voir son parcours sublimé aux Champs-Élysées où il accomplit son but et reçoit la révélation de son destin. La Sybille sera le guide de Virgile durant sa descente aux enfers, l'informant au fur et à mesure de son voyage, jusqu'à ce que le protagoniste termine par y consulter son père.

Premièrement, ils traversent le Marais de l'Achéron avant d'arriver aux portes de l'enfer se présentant comme une caverne profonde, monstrueuse, ouverte en un baillement énorme, hérissée de roc, défendue par un lac noir et les ténèbres des bois. Y apparaissent les allégories des maux humains; les deuils et les soucis de la maladie et de la vieillesse ainsi que la peur. Se présente alors Cerbère, le chien à trois têtes gardant l'entrée des Enfers. Ils arrivent enfin au champs des pleurs séjour des êtres morts par amour et qui en sont encore tourmentés. Cette progression d'Enée marque une progression au travers de lieux de plus en plus lugubres et tourmentés.

Jusqu'ici ces lieux ne constituent pas une véritable menace à l'encontre du personnage principal, c'est toutefois par la suite qu'Enée et la Sibylle arrivent devant des lieux terribles où se trouvent la forteresse de Rhadamanthe, un des trois juges des Enfers, et où le Phlégéon, fleuve du Tartare coule et projette des flammes. Ils se retrouvent alors à une bifurcation, d'un côté une route mène vers le Tartare et de l'autre une route mène aux Champs-Élyséens. Contrairement à Dante, Enée ne sera pas conduit au Tartare, la Sibylle lui indiquant qu'aucune âme pure ne saurait franchir ce seuil. Cependant, cette dernière lui décrit les malheurs qui sévissent en ce lieu. L'endroit est décrit comme semblable à l'enfer chrétien dans lequel sont punis tous ceux qui se sont crus égaux aux Dieux. L'orgueil étant le principal mal, on y trouve Sisyphe, Tantale et bien d'autres. Enée et la Sybille repartent ensuite vers les Champs Élyséens qui constituent un endroit paisible où se trouvent les personnes vertueuses. Un parallèle avec le christianisme qui reprend les éléments de la mythologie grecque peut être envisagé. Il est important de faire remarquer la prégnance de cette mythification de l'espace souterrain par les Grecs, qui se perpétua au moins jusqu'à la mythologie chrétienne.

La divine comédie

Dante Alighieri tint une place centrale dans la modernité. Son œuvre publiée en 1555, *La Divine Comédie*, tient d'un syncrétisme habile entre deux traditions littéraires de notre civilisation que sont les influences de la mythologie et de l'eschatologie chrétienne. Si les représentations de l'enfer à l'antiquité étaient déjà porteuses d'une ambivalence, à la fois de répulsion, de peur et en même temps un lieu d'initiation cathartique, elles se dédoublent dans l'œuvre de Dante d'une visée apologétique de la religion chrétienne, représentée dans la première partie de l'œuvre par un tableau de l'enfer et de ses supplices. Par ce portrait, la divine comédie entend donc conduire son lecteur à accomplir le même cheminement spirituel que celui du personnage de Dante.

La *Divine Comédie* fut illustrée par Sandro Botticelli et Gustave Doré. [FIG.3] Égaré dans une sombre forêt, le personnage de Dante aperçoit la lumière du soleil et tente de rejoindre la colline, mais il se confronte à l'obstacle des trois bêtes féroces; une panthère un lion et une louve le menacent. Surgit alors devant lui l'esprit du poète et savant Virgile. Ce dernier a reçu pour mission, de la part de Béatrice, la défunte amante de Dante, de le conduire vers les tréfonds de la Terre et de l'emmener au paradis, en passant par le purgatoire. Béatrice prendra la relève au paradis pour accompagner Dante dans l'ultime ascension vers Dieu.

Dans la *Divine Comédie*, le voyage souterrain est caractérisé par le motif de l'impuissance. Dès les premiers chants, l'enfer se révèle être un lieu à la fois mystérieux et menaçant. L'entrée est gardée secrète, enfouie dans la forêt et nécessite lettre d'un guide pour la pénétrer. Par ailleurs, l'obscurité qui couvre les premiers pas des voyageurs met en exergue leur vulnérabilité et l'apparition d'un bestiaire médiéval emprunté à l'univers téllurgique grec ne fait que renforcer ce sentiment d'impuissance. Les protagonistes se retrouvent face à Cerbère et Gérion. L'environnement et le climat très divers participent du sentiment pénible de leur traversée. La chaleur étouffante, les plaines rocheuses, les chemins escarpés, les marécages, les fleuves, le désert de sable et le désert de glace accentuent cette impression.

L'influence chrétienne se traduit par la présence du Mal dans le centre du souterrain (dans le sens Malin). Il réunit les âmes damnées de tous les pécheurs purgeant une peine proportionnelle à leurs péchés, suivant la loi du *contrapasso*⁷ [FIG. 4]

Les pécheurs y sont organisés selon l'importance de leur péchés dans l'un des neuf cercles de l'enfer (en forme d'entonnoir qui tend à se resserrer vers le fond) organisé du péché le moins important au plus grave. [FIG.5] Botticelli représente l'idée des neuf cercles concentriques énoncée par Dante, représentation archétypale conique de l'enfer qui influencera passablement l'imaginaire collectif.

Le voyage de Dante est bercé dès le début par les cris des souffrants. Le supplice dépeint est abominable, le décor évoque le milieu carcéral. On dénote une hiérarchie d'individus. Les entités démoniaques jouent ici le rôle de gardiens. La description de l'étroitesse des espaces, des murs de pierre accroissent le sentiment d'oppression et de malaise. Les prisonniers sont soumis à des châtements, les mouvements des plaignants sont de plus en plus lents à mesure qu'on s'approche du centre de gravité de la terre jusqu'à être totalement prisonnier dans la glace

du dernier cercle. La société punitive est condensée dans l'image de *Dité*, la cité infernale du bas enfer, constituée de murailles et d'un château.

Pour le personnage de Dante, l'errance physique initiale dans la forêt caractérise le symbole de l'errance morale. Ce qui a pour conséquence de faire de la quête des profondeurs infernales le symbole d'une introspection morale. Il s'agit pour lui de retourner à l'origine du mal, vers le fameux point de gravité oublié qui le constitue. C'est pourquoi il a le devoir par son guide de rappeler la mémoire des grands noms de l'histoire qui ont été damnés, de Platon à Aristote en passant par Judas et en rétablissant la vérité de cet inconscient refoulé, il se prépare à la libération de son âme par rapport aux dépendances terrestres, sources de péchés afin de pouvoir accéder à une réalité supérieure divine.

Comme dans l'oeuvre de Virgile, la descente dans le récit de Dante est la condition d'une remontée vers une réalité plus essentielle, on y retrouve la présence des quatre éléments qui l'y ont menacé sous différentes formes (le feu ardent et immuable, l'eau sombre et vaseuse, la terre dure et escarpée, l'air en tant que donneur d'un sentiment de vertige par rapport à l'abîme que constitue l'enfer.) Tous ces éléments constituent les conditions nécessaires à une altération du personnage car à la fin de ce processus, Dante réalise une transformation, il est purifié de ses péchés par l'effet cathartique fixe ainsi en quelque sorte sa nouvelle essence dans la glace au terme du neuvième cercle. Après s'être préparé tout au long du voyage, Dante est enfin prêt pour la remontée vers le Purgatoire, pour aboutir enfin au paradis, la dernière étape de sa quête vers l'Absolu.

Ce changement n'aurait pas pu s'opérer sans l'intervention du guide spirituel qu'est Virgile qui l'a protégé dès le début contre la panthère, la louve et le lion. (Les trois allégories de trois péchés, la luxure, l'avarice et l'orgueil)⁸. C'est grâce à ce guide qu'il a pu pénétrer dans le *vestibule* de l'enfer et être orienté dans l'obscurité et l'errance jusqu'à la sortie cachée sous Lucifer, ce qui lui permit d'agir avec prudence ou avec vertu (c'est à dire en adaptant sa réaction à la situation).

L'enfer est ici la condition première de l'élévation de l'âme, et elle est aussi la condition première à l'unification d'une humanité unie par l'amour chrétien symbolisé par le personnage de Béatrice qui apportera le bonheur final. La structure en spirale de l'univers de l'enfer se transcrit jusque dans la versification de l'écrit pour mieux marquer le cheminement jusqu'à la béatitude.

L'ambiguïté du souterrain n'épargne pas non plus l'imaginaire de Dante, au contraire s'ajoute ici un sens proprement chrétien. L'initiation ne consiste plus à braver le pouvoir de Dieu afin de se détacher de sa dépendance comme décrit auparavant que chez les anciens, mais à fusionner avec Dieu lui-même. Ici la descente aux enfers est la première condition au dépassement de la condition humaine et des besonis terrestres.

S'interroger sur l'ambiguïté de l'imaginaire des souterrains dans cette œuvre revient donc à décrire ce que Bachelard appellerait la *dimension bipolaire de la psyché humaine*, partagée entre le principe passif du repos, de l'angoisse, de l'immobilité et de la stabilité et un principe actif de dynamisme, de changement, de vie ou ici, de renaissance. L'enfer est un lieu à investir, une étape à franchir, une peur à affronter et un lieu de destruction nécessaire au renouveau salutaire pour l'essence de l'homme qui est de produire des représentations et de la symbolique. C'est l'occasion pour l'homme de donner sens à son être.

Nous venons de voir que l'enfer fait partie des références traditionnelles du souterrain. La comparaison entre par la même occasion dans un univers mental extrêmement marqué. On dénote une représentation qui, en plus de traverser les frontières traverse le temps. C'est à la mythologie qu'appartient ce lien entre deux univers. Les références à l'oeuvre de Dante sont multiples dans la littérature française, et sont souvent reprises pour parler des espaces souterrains. Pour Balzac, le souterrain parisien est le souterrain infernal. Paris est «*cet enfer qui, peut-être un jour, aura son Dante*». ⁹ La référence à l'enfer de Dante, formé de neuf cercles concentriques est également utilisé par Victor Hugo : «*La réalité est qu'ils étaient moins sauvés que Jean Valjean ne le croyait. Des périls d'un autre genre et non moins grands les attendaient peut-être. Après le tourbillon fulgurant du combat, la caverne des miasmes et des pièges; après le chaos, le cloaque. Jean Valjean était tombé d'un cercle de l'enfer dans l'autre.*» ¹⁰

Comme dans le mythe de Dante où le séjour dans les enfers s'assimile à un parcours initiatique, Jean Valjean n'a ici comme seul recours que sa ruse et son courage pour sortir de ces contrées peu fréquentables.

L'enfer a donc profondément marqué notre littérature. Mais la mythologie antique fut bien avant nos auteurs, friande de ces légendes qui prenait pour décor les enfers. Préalablement nourris de culture biblique c'est également de mythologie gréco-romaine qu'ont été abreuvés les romanciers. Il est intéressant de remarquer l'apparition de la notion du Purgatoire dans le récit de Dante, notion chrétienne qui n'a cependant jamais été abordée par l'ancien testament.

1. L'Enéide de Virgile, texte latin, épopée datant de -29 et -19, largement inspirée de l'Iliade et l'Odyssée de Homère.
2. Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, composée entre 1307-1321, l'un des plus importants témoignages de la civilisation médiévale.
3. Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Folio Histoire, 1991, lecture accompagnée de l'article de Jacqueline Guiral, *La Naissance du Purgatoire*, Archives de sciences sociales des religions
4. "Selon l'ancienne tradition grecque, une catabase est la descente effectuée de plein gré par un homme vivant dans le royaume des morts, l'Hadès" commentaire de Reynal Sorel, *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, PUF, 1998.
5. Georges Minois: *Histoire des Enfers*, Fayard 1991 et *Histoire de l'Enfer*, PUF., collection Que sais-je?
6. Georges Minois, Ibid.
7. La loi du contrapasso: "Dante emprunte ici le terme articulé par Saint Thomas d'Aquins dans sa somme théologique établissant le principe de justice qui détermine la forme précise que prend le châtiment aux enfers et au purgatoire. Logique rétributive qui établit que chaque âme doit souffrir dans l'au delà à la mesure des péchés qu'il a commis sur terre. On trouve explicitement le terme contrapasso dans le Chant XXVIII de l'Enfer, dans lequel Bertran de Born, décapité, déclare : «Perch'io parti' così giunte persone, partito porto il mio cerebro, lasso! dal suo principio ch'è in questo troncone. Così s'osserva in me lo contrapasso.» - *Divina Commedia, Inferno XXVIII, 139-142* (« Pour avoir divisé des personnes si proches, je porte, malheureux, mon cerveau séparé du principe de sa vie, qui est dans ce tronc. Ainsi en moi s'observe le contrapasso. »), En tant que principe de justice, le contrapasso découle de la loi biblique *lex talionis*, la loi du Talion qui assert que chaque pécheur doit être puni à la mesure des péchés qu'il a commis" Richard Lansing, *The Dante Encyclopedia*, Routledge, 2011.
8. Référence à l'édition bilingue de Jacqueline Risset sur la première partie concernant l'enfer de la divine comédie.
9. Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac: le retour systématique des personnages dans la Comédie humaine*, Genève ; Paris : Slatkine Reprints, 1984.
10. Victor Hugo, *Les misérables*, J. Hetzel et A. Lacroix, 1866.

LE PURGATOIRE

Le statut souterrain du troisième lieu de l'au-delà

Dans la topographie chrétienne, les espaces inoccupés et inaccessibles situées sous la surface de la terre étaient habités par les esprits et les démons. On imaginait alors qu'ils renfermaient les espaces eschatologiques abritant la plupart des âmes après la mort. Les plus mauvaises âmes allaient aux enfers afin de souffrir le tourment éternel dans l'enfer de la damnation. La majeure partie des âmes moyennement bonnes se voyaient forcées de subir une punition de durée variable afin de se purifier. D'après la doctrine de l'Église, même les auteurs de péchés mineurs devaient voir leur âme purifiée. Les écrits théologiques et la littérature visionnaire donnèrent de nombreuses descriptions du genre de torture infligées par les démons au purgatoire. D'où l'image d'un espace de pénitence et de purification sur la route éloignée du monde sublime du paradis, que seules les âmes justes atteignaient directement.

Ce n'est que graduellement, comme l'explique Jacques Le Goff dans son ouvrage *La naissance du Purgatoire* ¹ que cet espace spécial de pénitence après la mort s'est établi sur la carte imaginaire de l'au-delà. Le Purgatoire s'inscrit dans une révolution mentale et sociale qui remplace les systèmes dualistes par des systèmes faisant intervenir une troisième notion d'intermédiaire et qui *arithmétisent* ² la vie spirituelle.

Il est intéressant de noter que la Bible ne contient aucune trace de l'existence du Purgatoire. Sa création fut inspirée par le principe religieux de l'économie du salut et de la rédemption. La notion de purgatoire apparut au XIIe siècle, entre 1170 et 1200. L'Église romaine mit au point la doctrine du Purgatoire au contact des hérétiques, qui pensaient que tout est joué à la mort, et qu'il n'existait aucune possibilité de rachat entre cette dernière et la résurrection. Jacques Le Goff démontre que "*la réflexion des vivants sur l'au-delà semble davantage animée par le besoin de justice que par le besoin de salut. La durée de la peine à accomplir dépend des mérites personnels du défunt, acquis pendant sa vie et des suffrages de l'Église suscités par ses parents et ses amis*" C'est principalement cet échange continu entre les âmes du monde souterrain, les vivants, et ceux qui sont au paradis après avoir profité de la rédemption qui a déterminé l'histoire et les paramètres changeants du purgatoire.

L'Église latine exprima ses premières formulations dogmatiques concernant le Purgatoire au XIIIe siècle, la théorie vint alors couronner la pratique des décénies

antérieures. La croyance au Purgatoire fut proclamée comme dogme en 1274 puis en 1438-39 au concile de Ferrare Florence, puis à Trente en 1563. Le grand moyen de diffusion du thème fut le sermon. [FIG.11] L'une des fonctions du purgatoire fut alors de soustraire à l'enfer les catégories de pécheurs qui par la nature et la gravité de leurs fautes ou par l'hostilité traditionnelle à leur profession n'avaient guère de chance d'y échapper auparavant.

On peut se demander ce qui a pu former l'architecture de cet endroit imaginaire de punition. La première considération se focalise sur la géographie du purgatoire de la contre-réforme (mouvement catholique face à la réforme protestante). Parallèlement à la modernisation de l'église médiévale à la fin du XVI^e siècle, l'époque qui a encadré cette idée de purgatoire s'est également réorganisée. Face à l'abolition du Purgatoire par la réforme, l'Église catholique défendit fermement l'existence d'un endroit, comme l'exprime Jacques Le Goff, d'un "*entre-deux entre la mort individuelle et le Jugement Dernier*". La multitude des motifs du purgatoire à la fin du Moyen-Âge furent réduits à une idée; La purification des âmes par le feu à un endroit indéterminé, un "*lieu intermédiaire [...] l'entre-deux entre la mort individuelle et le Jugement dernier*" ³

Une vision caractéristique de la cosmologie de l'au-delà de la contre-réforme est présente dans le texte du prêtre Jésuite Hieronymus Natalis auteur du texte "*Evangelicae Historiae Imagines*" ⁴, qui fut publiée pour la première fois en 1593 par l'ordre des Jésuites de Antwerp, représentée ici par les gravure de Johannes Wierix et Antonius Wierix.

Dans la première gravure de Johannes Wierix [FIG.7], se distingue un ciel assombri par les nuages, un paysage vallonné révèle l'intérieur de la terre, l'espace eschatologique est séparé de la surface de la Terre par une couche sombre de terre et de Pierre. Des serpents géants se tordent en sortant des fissures de la surface de la terre. Les quatre endroits dans lesquels sont collectées les armes apparaissent comme négatif d'une ville idéale disposée symétriquement. Le globe de feu de l'enfer est situé au centre de la terre, le texte accompagnant l'image parle d'un "*gouffre abominablement vaste et profond*". Il est entouré du purgatoire et de deux limbes.⁵ L'enfer et le purgatoire sont ici envisagés comme des océans de feu, pendant que les habitants des hautes limbes flottent sur des nuages. On remarque ici que l'artiste a transposé un motif de l'iconographie sereine du paradis dans l'espace morose du monde souterrain.

Dans la seconde gravure, Antonius Wierix [FIG.8] utilise la même composition pour représenter la descente du Christ dans le monde souterrain. Enveloppé d'un

cône de lumière rayonnante, le Christ triomphant pénètre dans la terre et, d'après la tradition exégétique, transforme l'enfer en un paradis pour les âmes qui y sont piégées. D'après les annotations de Natalis accompagnant l'image, le faisceau de lumière émanant du purgatoire symbolise l'ascension des âmes purifiées vers ce «*doux et plaisant endroit*».

L'emplacement de l'enfer dans les profondeurs inaccessibles de la terre suit la tradition biblique. La Bible vulgarisée en latin décrit l'endroit de l'éternelle punition comme une "abysses" Abyssus (du grec "abyssos" : abyss, abysmal) ou comme enfer "infernus" (le plus bas, le souterrain). À partir de là, il fut déduit que l'emplacement de l'enfer était "sous la surface de la terre" "sub terris" ou "dans le centre même de la terre" "in medio terrae, in corde terrae". Mais où était donc envisagé le Purgatoire dont la Bible ne faisait pas mention?

Depuis son invention au XII^e siècle, le Purgatoire, comme d'autres espaces eschatologiques était un concept ambivalent. A la fois espace de châtement et condition de l'expérience de ce châtement. L'opinion populaire voulait qu'en tant qu'antichambre de l'enfer, il soit situé non loin de ce dernier. Ceci fut confirmé par le travail de référencement en plusieurs volumes du théologien Laurentius Beyerlinck, publié à Cologne en 1631 "le purgatoire étant l'endroit souterrain" (*locus subterraneus*) où, comme le dit Saint Augustin dans l'Enchiridion ⁶ "Un espace pour rassembler les âmes qui se trouvent en suspend entre la béatitude éternelle et la damnation". A en croire Laurentius Beyerlinck, le purgatoire était situé dans les "intestins de la terre, proche de l'enfer".

Ainsi, plus proche de la surface de la terre, le Purgatoire comportait un autre aspect, celui d'un emporium à la portée des moyens de l'église. D'après les descriptions écrites de retables aujourd'hui disparus, sur ces éléments à vocation d'éducation et de transmission, l'espace considéré comme étant approprié aux représentations du Purgatoire était souvent sur la base inférieure du retable, la prédelle. Un exemple précoce est fourni par le «*Couronnement de la vierge Marie*» de Enguerrand Quarton de 1452 [FIG.9]

Sur cette prédelle se distingue la topographie souterraine représentant les limbes (la demeure des non baptisés), le Purgatoire et l'enfer. Le Purgatoire est ici montré comme un étage inférieur situé près de l'emplacement de l'église. Les illustrations reproduites dans les livres religieux ont donc adopté cette proposition. [FIG.10] Le haut et le bas de l'image, la signification de la grâce de l'église et le salut des hommes sont liés les uns aux autres et forment les éléments récurrents des figurations sur les prédelles de retables.

L'évolution de la géographie de ces espaces eschatologiques passèrent d'une croyance matérielle à un imaginaire religieux moderne. Jacques Le Goff, dans le chapitre nommé "*Quatre voyages monastiques dans l'autre monde*" évoque des visions qui, malgré leur caractère flou, "*ébauchent un territoire spécial pour le Purgatoire*". Peu à peu, l'ancrage du dispositif spatial de cet espace se constitua au travers des différents récits dont certains sont ici évoqués.

Le premier exemple analysé sera celui du Purgatoire de Saint-Patrick, dans le nord de l'Irlande, très visité depuis le XII^e siècle. Dans un second temps, la chambre de pénitence de l'Evêque Gabriele Paleotti (Sympathisant de la réforme) située dans la crypte de la cathédrale de Saint-Pierre à Bologne sera analysée. Le symbolisme de cette chambre de pénitence construit en 1580 reçut un élan décisif de la part de l'archéologie chrétienne qui venait d'être établie.

Le purgatoire de Saint-Patrick en Irlande

Le paysage rocheux, riche en passages souterrains et en lacs s'accorde étroitement avec l'espace de la pénitence de l'au-delà. Au Moyen Âge, le Mont Etna et les bains thermaux de Pozzuoli étaient reconnus comme des espaces menant directement au purgatoire. Via ses anciens bains thermaux, il est dit que le Christ aurait pu pénétrer directement et aisément dans le monde souterrain. Cependant, l'entrée de loin la plus célèbre pour le purgatoire fut la grotte de Saint Patrick sur l'île de Lough Derg (lac rouge) dans le nord du conté Irlandais de Donegal ⁷. [FIG. 11] Les pèlerinages au Purgatoire de Saint-Patrick commencèrent, comme l'a démontré Jacques Le Goff, au même moment où cet espace fit son entrée en tant que "*troisième espace sur la carte de l'au-delà*".

La "*Topographia Hibernica*" ⁸ apparue autour de 1118 décrit, dans le chapitre 5 de la deuxième partie, un lac dans L'Ulster où se trouvait une île divisée en deux parties. L'une fut décrite comme belle et agréable, portant une église officielle et réputée par la fréquente présence des saint. L'autre partie, sauvage et horrible était "*abandonnée aux démons*". Certaines légendes disent que Dieu lui-même, emporté par les prières de Saint-Patrick a fendu les rochers, révélant la vision vers l'entrée du purgatoire. L'église située à coté de la grotte fut construite par Saint Patrick (385-460) qui cherchait à évangéliser les Irlandais. Comme l'explique l'ouvrage de Jacques Le Goff, Jésus montra à Saint Patrick un trou rond et obscur dans un lieu désert et lui dit que si quelqu'un animé d'un véritable esprit de pénitence et de foi passait un jour et une nuit dans ce trou, il serait purgé de tous ses péchés et pourrait voir les tortures des méchants et les joies des Bons. C'est donc par la suite que Saint Patrick s'empessa de construire une église à côté du trou, et de le faire

entourer d'un mur puis de le faire fermer par une porte dont le prieur de l'église gardait la clé. C'est ainsi que cet endroit fut appelé *Sancti Patricii Purgatorium*. Les pèlerinages vers le Purgatoire furent initialement considérés comme une aventure héroïque pour les jeunes hommes coupables de meurtre ou d'homicide involontaire, ayant ainsi l'opportunité, en passant une journée et une nuit dans la grotte, de s'épargner ainsi plus de tourments dans l'au-delà.

Le changement de la conception de l'espace du Purgatoire fut transmise par Saint Augustin. La légende dorée¹⁰ se réfère à un grand puit très profond qui s'ouvre dans le sol à la commande de Dieu. D'autres comptes décrivent le purgatoire comme ressemblant à une grotte, une caverne ou un puit¹¹. *“Une grande montagne parcourue par un étroit chemin dont l'un des côtés est de feu puant, sulfureux et fumeux tandis que l'autre est de glace fouettée par le vent. Ceux qui sont dans le Purgatoire y attendant leur rédemption doivent d'abord être tourmentés soit par la chaleur du feu, soit par la rigueur du froid.”* La Divine Comédie abordée précédemment reprend des éléments de l'imaginaire éhiculé par le Purgatoire de Saint Patrick. Notamment concernant le thème du froid glacial. Cependant, le froid y fut rapidement remplacé par le feu ardent. La signification du froid en tant qu châtiment fut remplacée par le feu car l'idée d'un refrigeragium bienfaisant la devança. *“Refigerare”* était en effet déjà utilisé par les païens afin de désigner le fait de rafraîchir la mémoire, (entretenir le souvenir des morts). L'âme devait parvenir à un état de rafraîchissement et de repos après avoir subi un temps préalable de purification correspondant au feu du Purgatoire. A Saint Patrick, il n'est donc plus question de froid qu'à propos du vent glacial qui souffle sur le sommet de la montagne située aux abords du Purgatoire. *“Le feu qui a représenté au XIIe siècle le lieu même de puration en a chassé le froid.”*

Le chevalier Hongrois Georg Grissaphan laissa un texte en 1353 racontant qu'il partit à l'âge de 24 ans pour le purgatoire de St Patrick après avoir commis un meurtre. L'entrée de la *«modeste chapelle sur l'île»* était *«une sorte de porte vers un puis une cave du genre qui existe en France à cette époque, quatre pieds de long et trois pieds de large.»* Son expérience du purgatoire fut *“comme un puit exceptionnellement profond, d'une profondeur de deux miles ou plus, il y avait des escaliers qui tournaient semblables à une spirale qui permet de monter descendre au clocher”*. La descente dans les profondeurs de la Terre suggérait alors la proximité de l'au-delà.

Bien qu'Alexander VI Borgia condamna l'accès au Purgatoire de Saint Patrick en 1497, la notion d'une cavité verticale avec des marches menant en profondeur se transmis jusque dans les cercles papaux. La topographie des bouches du Purgatoire s'accrochera aux grottes et aux cavernes. Le grand succès du Purgatoire

de Saint Patrick renforcera l'idée du puit. Un signe remarquable de ce succès fut le nom traditionnel du puit papal "*Pozzo di San Patrizio*" donné à l'ouvrage d'art exceptionnel de Antonio Da Sangallo le jeune à Orvieto au XVI^e siècle. [FIG. 13+14]

Un passage du livre folklorique "*Fortunatus*"¹³ publié en 1509 fût également probablement basé sur ces écrits. Fortunatus et ses compagnons entrèrent dans la grotte par une porte située derrière l'autel principal. L'espace qui leur apparut s'apparentait fortement à une cave. Le récit explique que durant un long moment, ils pénétrèrent profondément dans la Terre, perdant leur chemin dans l'obscurité du labyrinthe de grottes. C'est alors qu'ils croisèrent un vieillard errant dans les dédales de ce souterrain, le expliquant qu'il y était un jour descendu, mais qu'il n'avait jamais retrouvé le chemin de la sortie. Ce vieillard leur sembla plus mort que vivant.

La grotte dans laquelle se perdirent plusieurs pèlerins fût probablement fermée pour la première fois durant le début du XV^e siècle. Pour remplacer cette dernière, une chambre basse et étroite fût aménagée pour les expériences eschatologiques. Le marchand florentin Antonio Mannini séjourna dans le purgatoire de Saint-Patrick pour le bienfait de son âme et décrivit le purgatoire comme semblable à une tombe. Il raconta comment il perdit le sens des perceptions sous les effets du sommeil, et vécut son voyage au travers de l'au delà comme un extase.

Un texte datant du XVII^e siècle décrit cet endroit de pénitence comme un étroit réceptacle fermé ne comportant qu'une fenêtre au travers de laquelle pénétrait un faible faisceau de lumière durant la journée.¹⁴

Durant le XVI^e siècle, les intellectuels jugèrent le purgatoire de Saint Patrick avec scepticisme, le reléguant au statut de curiosité. Durant l'été, l'endroit était envahi par la foule et le mystère de la grotte, autrefois une destination pour les pèlerins venant de contrées lointaines disparut ainsi. Plus personne ne se sentait envahi par la peur et la terreur. Le lieu perdit alors de sa raisonnable mythique et symbolique, ne restant qu'un lieu de visite pour les curieux.

L'église souterraine de Gabriele Paleotti à Bologne

44 La partie qui suit découle de la lecture du livre de Christine Göttler¹⁵ qui examine une gamme de productions culturelles telle que peintures, livres, gravures, et sculptures implicitement ou explicitement concernés par l'eschatologie. Dans son quatrième chapitre, Christine Göttler évoque l'expérience "*psychologisée intime de*

visualisation conforme à l'accent contemporain sur le jugement de l'âme individuelle à la mort plutôt que le Jugement dernier, à la fin des temps."

L'idée d'un emplacement géographique exacte donné aux endroits eschatologiques disparut durant la période qui suivit la réforme. La tendance était (particulièrement au sein des ordres réformés et des théologiens) d'insuffler l'idée d'un futur dans l'au delà aux esprits des croyants. L'objectif était de déplacer l'attention de l'audience dans une direction spécifique, par des techniques d'imagination spatiale. Les chapelles et oratoires du "*Coemeterium Jordanorum*" furent découverts en 1578 à Porta Salaria à Rome. A l'époque, on crût à la découverte des catacombes chrétiennes de Priscille. Tout Rome vint alors observer la trouvaille. Des écrits de ce temps-là, décrivent une "*ville des morts souterraine*" et un "*labyrinthe de passages*". La légende d'un pouvoir de "*frapper de terreur et de faire fondre en larmes*" quiconque entraît dans ses espaces persista dans ces grottes dont les voûtes étaient recouvertes de symboles chrétiens. Ceci marqua le début de l'architecture fantaisiste dans les grottes, ces représentations d'espaces de cultes dont le décor terrifiant suscite de fortes émotions firent alors l'objet de nombreuses reproductions graphiques.

Gabriele Paleotti, à l'époque évêque de Bologne, laissa un parfait exemple de ce genre de dispositifs. La salle de pénitence de la crypte de l'église de Saint Pierre de Bologne fut rénovée en 1575 par ce dernier, en se basant sur les concepts d'une archéologie chrétienne nouvelle ainsi que sur de nouveaux symboles des mondes souterrains. La vaste crypte souterraine constituée de grandes voûtes soubassées comporte un espace dédié à la méditation des âmes au purgatoire. Paleotti s'occupa lui-même de la décoration de cette salle de pénitence peu après que l'église de Saint Pierre fut proclamée cathédrale archiépiscopale en février 1583. De nombreuses notes, dont la plupart de Paleotti furent préservées dans un fond d'archives privées à Bologne, reflètent l'image d'un iconographe méticuleux. Le texte de Paleotti sur les *images sacrées et profanes* fut diffusé un an auparavant.¹⁶

Dans ce texte, Paleotti chercha à riposter face à la condamnation protestante des images sacrées ainsi qu'à la réforme de leurs usages dans le monde catholique. Il avança que la capacité des images à agir sur les facultés de l'âme étaient la preuve de l'expérience de l'art de la mémoire, c'est-à-dire, selon le schéma Augustinien, la capacité des images sacrées à agir sur l'intellect, sur la volonté et sur la mémoire. "*Que dirions-nous de la mémoire? Nous savons que la mémoire artificielle se trouve en grande partie dans l'emploi des images, c'est pourquoi il n'est pas étonnant que ces images sacrées, dont nous parlons, la tiennent bien éveillée*".¹⁷

Comme le prouve la présence des peintures de martyrs employés dans l'aménagement de sa salle de pénitence, Paleotti avait une prédilection pour le type d'art faisant appel aux émotions profondes. Dans son désir d'exhaustivité, Paleotti arrangea chaque détail de cette chambre souterraine, en accord avec la pénitence chrétienne. L'ambiance ainsi créée pour la tombe du martyr comporte des parallèles étonnants avec la théorie de décorum de Gian Paolo Lomazzo "*Trattato della pittura*" publiée en 1584.

Le théoricien de l'art de Milan y écrit "*Pour les églises souterraines, qui abritent pour la plupart le corps des saints et les autels, seules les peintures tendant vers la mélancolie et le chagrin ont leur place.*" Il préconise comme motifs principaux l'utilisation du martyr des Saints enterrés. "*Le secret de la passion*" dit-il "*sont également très utiles pour éveiller la contemplation qui est de rigueur lorsque la mélancolie est présente*".¹⁸

On distingue alors comment Paleotti donna à l'autel, qui était alors le privilège des morts, un aspect humaniste et réformateur qui servit à focaliser l'attention de l'imagination du spectateur sur la mélancolie. [FIG 15]

Voici donc un changement fondamental dans la compréhension de cet espace eschatologique. Alors que pour le purgatoire de Saint Patrick était suggérée l'illusion géographique d'un accès direct aux espaces de l'au-delà, Paleotti remplaça cette croyance matérielle par un imaginaire religieux moderne. Dans la crypte de Saint Pierre de Bologne, la condition du purgatoire est capturée psychologiquement. Paleotti évoque la pénitence dans l'obscurité méditative et contemplative de l'espace souterrain de son dispositif qu'il a pensé comme un espace fantasmagorique, en ayant recours à une multitude de genre d'arts. On comprend donc le cheminement menant à l'importance de la notion de méditation individuelle et de contemplation, s'associant donc aux espaces souterrains.

1. Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, collection folio histoire, Gallimard, 1981.
2. Jacques Le Goff, Ibid.
3. Jacques Le Goff, Ibid.
4. Recueil en latin de 153 gravures, destiné à apprendre à contempler les scènes de l'Évangile.
5. Les limbes sont les endroits pour les aïeux et les enfants non baptisés
6. Bref exposé de la piété chrétienne, chap 109.
7. Jacques Le Goff, Ibid.
8. Texte en 3 parties, est un conte racontant paysage et les gens de l'Irlande, écrit par Giraud le Gaullois autour de 1188 , peu de temps après l'invasion normande de l'Irlande . Ce fut le travail le plus long et le plus influent sur l'Irlande circulant dans le Moyen- Age et son influence a persisté jusque dans l'époque moderne.
9. Jacques Le Goff, Ibid.
10. La Légende dorée (Legenda aurea en latin) est un ouvrage rédigé en latin entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine, dominicain et archevêque de Gênes, qui raconte la vie d'environ 150 saints ou groupes de saints, saintes et martyrs chrétiens, et, suivant les dates de l'année liturgique, certains événements de la vie du Christ et de la Sainte Vierge Marie.
11. Philippe de Félice, *L'autre monde, mythes et légendes*, Paris, 1906
12. Giuliano Valdés, *Art et histoire d'Ombrie*, Casa Editrice Bonechi, 1993.
13. *Histoire des aventures de Fortunatus avec sa bourse et chapeau: Nouvellement traduit de l'espagnol en françois*, 1767, accompagné du commentaire de Catherine Velay Vallantin. *La bourse de Fortunatus*. In: Communications, 39, 1984. Les avatars d'un conte.
14. Van der Zanden, C. M., *Autour d'un ms latin du Purgatoire de Saint Patrick*, Bibl. de l'Université d'Utrecht », Neophilologus, 10, 1925
15. Christine Göttler, *Last Things: Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Brepols 2010.
16. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Antonio Benacci, 1582.
17. Bolzoni, Lina, *La chambre de la mémoire: Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Librairie Droz, 2005.
18. Lomazzo, Gian Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [Milano 1584] dans *Scritti sulle arti Vol. II*, Roberto Paolo Ciardi, Florence 1974.

Partie II

UNE AMBIVALENCE DE PERCEPTIONS

Evolution des perceptions du souterrain liées aux évolutions technologiques

“En fait la mine n'est autre chose que l'exemple de l'espace concret et bâti par les physiciens du XVII^e siècle”

Lewis Mumford ¹

Dans son ouvrage *“Technique et civilisation”* Lewis Mumford utilise la mine comme modèle d'un environnement inorganique mais également comme modèle de la vision du monde scientifique moderne

La question soulevée ici est celle du *désenchantement du monde* ² ou de la *“mort de la nature”*. Concept évoqué par Carolyn Merchant, *“L'abandon de toute assomption animiste, organique concernant le cosmos constitua la mort de la nature - l'effet le plus important de la Révolution Scientifique”*. ³

Selon leur analyse commune, une fois la nature soumise au rationalisme scientifique, elle cesse d'être une source vitale de signification et devient une question de faits plus qu'une question de valeurs. La science moderne voit la nature comme *“un monde obscur, incolore, sans goût et sans parfum, informe”* ⁴ et surtout, dénuée de toute aura symbolique ou spirituelle. Comme le dit Mumford, *“non pas un monde vivant, mais une mine morte”* (Vision de la ville moderne apparentée à la mine selon Mumford, dans son absence de nature).

Les historiens des sciences ont longtemps reconnu que les origines de la science moderne étaient liées aux modes de pensée magiques et religieux. D'après eux, ces modes de pensées se sont progressivement tournés en faveur d'un mode de pensée rationnelle et séculaire. Cependant, nous allons ici voir, comment les anciennes échelles de valeur de mode de pensée ont persisté au travers du XIX^e siècle. Les sciences historiques de ce siècle comme la géologie, la paléontologie et l'archéologie se sont fréquemment construits comme des récits narratifs. En effet leur intrigue commune fut souvent une descente dans les souterrains en quête de vérité. Le pouvoir imaginaire de ce genre d'intrigue explique l'impact culturel profond du XIX^e siècle dans les sciences historiques.

Dans le cadre de ces recherches scientifiques, la vérité qui était sondée sous terre était la possible réponse au mystère du temps perdu. L'idée même des fouilles induit une volonté de découvrir une vérité. Creuser dans la terre implique également la volonté de remonter dans le temps. Le temps étant alors lié à l'espace. La conception du cosmos durant l'âge pré-scientifique était associée

au concept du temps cyclique. Un modèle basé sur la récurrence des différentes phases de la nature, le cycle sans fin de saisons ou la rotation des étoiles. Les sciences historiques ont donc creusé une dimension verticale au temps.

Le concept de *Deep time* fut développé par le géologue écossais James Hutton (1726-1797) «*Les lois naturelles sont constantes en espace et en temps.*» Selon lui, en essence, il est important assumer la constance des lois naturelles dans notre étude du passé, car sans ça, il est impossible d'étudier significativement le passé. La géologie a étendu les critères temporels, des milliers d'années, au millions et ensuite au billion jusqu'à ce «*Nous ne trouvions aucuns vestiges d'un commencement et aucune perspective d'une fin* » (James Hutton). La logique tient donc une contribution primordiale à l'esprit humain. Le concept de *Deep time* implique donc que le temps est corrélé avec l'espace, et donc que creuser dans la Terre est également proposé comme la possibilité de recherches dans le passé.

L'image de l'excavation prit une importance culturelle considérable, vue comme la version moderne de la quête mythologique de la vérité dans les régions cachées du monde souterrain. L'excavation devint donc une métaphore centrale pour les recherches intellectuelles de l'âge moderne. Cette ouverture de la terre comme sujet d'une recherche scientifique a certes altéré, mais n'a pas détruit la dimension mythique du souterrain. Le cœur de la Terre n'est plus vu comme sacré mais il conserve le statut de reposoir de valeurs spirituelles, détenant les secrets du temps perdu. La signification symbolique du souterrain changea donc de manière décisive mais ne disparut pas.

Toutefois, selon les mots de Carolyn Merchant, ce qui fut perdu était la notion de monde organique. «*Le monde que nous avons perdu était organique.*» ⁵

En effet, jusqu'à la révolution scientifique, l'image centrale de la terre était celle d'une mère nourricière. «*a kindly, beneficent female who provided for the needs of mankind in an ordered, planned universe*» ⁶

Cette mère nourricière donnait naissance aux plantes, aux animaux, et surtout aux êtres humains. Depuis l'Antiquité et jusqu'au XVIIe siècle, les observateurs ont décrit les mines de fer comme se régénérant elle-mêmes. D'après cette vision du monde, la Terre n'était pas une ressource à exploiter pour le bénéfices des êtres humains mais une entité sacrée autonome. De ce fait, plonger dans les profondeurs de la terre s'apparentait à un viol. La mine était donc considérée comme une entreprise de moralité douteuse comparable à une mutilation. Jusqu'à la fin du Moyen-Âge en Europe, la plongée dans la mine était accompagnée de rituels sacrés. Des cérémonies religieuses étaient tenue

car l'espace que l'homme allait pénétrer était sacré et inviolable. Comme le dit Mircea Eliade; *"The domain that held the mysteries of mineral gestation did not, by right, belong to humankind"*

Carolyn Merchant souligne les conséquences éthiques de ce point de vue en expliquant que l'image sacrée de la Terre-Mère était en ce temps si puissante qu'elle décourageait jusqu'alors de l'exploitation minière. Selon elle, cette métaphore nourricière décourageait bien plus que les préjugés sociaux et environnementaux engendrés par le séjour dans les mines.

Pour que l'exploitation minière puisse être mise en œuvre à une large échelle, la contrainte de la métaphore du viol de la terre nourricière dut donc être levée. *"The change in controlling imagery was directly related to changes in human attitude and behaviour toward the earth. Whereas the nurturing earth image can be viewed as a cultural constraint restricting the types of socially and morally sanctioned human actions allowable with respect to the earth, the new images of mastery and domination functioned as cultural sanctions for the denudation of nature. Society needed these new images as it continued the process of commercialism and industrialization, which depended on activities directly altering the earth -mining, drainage, deforestation and assarting (grubbing stumps to clear fields)."*⁸

Il est intéressant de noter ce changement de perception des espaces souterrains directement liés au commerce en plein essor. Le changement technologique ainsi que le contexte économique demandent un changement de valeurs éthiques. La base de la superstructure intellectuelle évolua avec les évolutions technologiques, qui ont elles-mêmes évolué avec l'avènement du capitalisme et de l'industrialisation à plus large échelle des exploitations minières. La structure intellectuelle (les métaphores des valeurs et les normes) ont donc dû changer afin de s'accorder aux nouvelles activités économiques. Selon Mumford, le capitalisme et l'industrialisation devraient être vus comme le résultat de transformations culturelles. Le développement de l'industrie minière n'a pas simplement généré un besoin de nouvelles images culturelles, il en a précédé le développement culturel. Les changements technologiques eux-mêmes ont apporté de nouvelles images. Le nouveau type de recherches intellectuelles qui émergea à la fin de la renaissance (appelée alors la philosophie naturelle et aujourd'hui la science) avait particulièrement besoin des images de l'industrie minière afin d'expliquer ses principes et ses méthodes.

Le peintre et philosophe Francis Bacon (1561- 1626) a quant à lui usé de métaphores plus agressives afin de décrire les principes de la philosophie

naturelle. Selon lui, c'est le philosophe naturel qui devait chercher la vérité au cœur de la Terre car c'est elle qui contenait les secrets les plus profonds de la nature. "*There is therefore much ground for hoping that there are still laid up in the womb of nature many secrets of excellent use having no affinity or parallelism with anything that is now known*" plutôt que la crainte de pénétrer les endroits sacrés de la nature, les chercheurs devraient creuser "*further and further into the mine of natural knowledge*" car c'était dans les entrailles de la nature que de nombreux secrets étaient cachés "*the truth of nature lies hid in certain deep mines and caves*"⁹

Bacon propose ici un étonnant renversement de métaphores et de valeurs. Pour les penseurs de l'Antiquité, l'essence de la pensée était la contemplation, qui permettait de faire émerger la vérité, ceci qui permettait aux philosophes d'échapper au séjour dans la Terre. Pour Francis Bacon, la vérité était à découvrir non pas par la *contemplation* mais par l'*action*. Le philosophe devait descendre de la lumière du jour vers l'obscurité de la cave afin d'y découvrir les secrets cachés. L'exploitation minière jusqu'ici réservée aux esclaves devint dès lors un modèle de recherches intellectuelles.

C'est donc en partie grâce à Francis Bacon que la science moderne commença. Les chercheurs allèrent donc de plus en plus profondément sous la surface de la terre, et plus ils descendirent en profondeur plus ils découvrirent un monde bien plus ancien et bien plus étrange que celui que Bacon n'aurait jamais pu imaginer. L'excavation avait pour but la recherche d'un passé rationnel, au lieu de cela, un passé quasi mythologique fut découvert. Un siècle après la mort de Bacon, l'avancement des études de l'espace souterrain était toujours relativement limité. Ce n'est qu'à la fin des années 1700, durant la construction de canaux et de routes, et pendant les années 1800 lors de la construction de chemins de fer que survinrent d'importantes découvertes. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que l'on comprit en Europe que la terre était composée de multiples strates superposées de manière régulière et prévisible, corrélée au temps.

La découverte de Troie par Heinrich Schliemann en 1870 raviva un passé semi-mythologique. Suivirent alors les fouilles en Mésopotamie, à Olympie, puis à Knossos, menant à la découverte des tombes royales égyptiennes et plus particulièrement du Tombeau Royal de Toutankhamon le 26 novembre 1922. Les techniques de fouilles de plus en plus perfectionnées menèrent à l'âge d'or de l'archéologie moderne. Malgré son aspect scientifique, l'archéologie ne pouvait pas être considérée comme une science purement rationnelle et objective. En effet, les archéologues modernes continuèrent à expérimenter beaucoup d'émotions que Caroline Merchant et Mircea Eliade avaient évoqué

en parlant des premiers mineurs. La sensation de pénétrer de manière intrusive dans des espaces sacrés, le sentiment de crainte et même révérence étaient encore bien présents. L'idée des fouilles perçues comme une tâche solennelle, à la limite de l'acceptabilité était toujours bien présente. *“Je suppose que la plupart des chercheurs sont pris d'un sentiment de crainte -d'embarras presque- lorsqu'ils pénètrent dans une chambre fermée et scellée par des mains pieuses il y a tant de siècles [...] la notion du temps est annihilée [...] et vous vous sentez comme un intrus”* ¹⁰

Howard Carter, publie entre 1922 et 1933 un compte-rendu de ses découvertes de la tombe de Tutankhamon, ces comptes-rendus furent ensuite retranscrits dans un ouvrage: *La tombe de Tutankhamon*. Ce sentiment d'entrer en intrus dans un espace sacré fût alors accentué suite à la disparition soudaine et innattendue de plusieurs membres de l'équipe de fouilles de Carter.

Dans cette impression d'infinité, sans début ou sans fin mesurable, le *Deep time* a conservé son aura de mystère et son statut sacré. La géologie et l'archéologie ont donc altéré mais n'ont pas mis fin à la capacité de chacun d'attribuer une signification aux espaces souterrains. L'imagination s'est d'autant plus enrichie que les découvertes des ruines d'anciennes civilisations ont soulevé l'idée suivante; ce qui est dans le présent se retrouvera un jour dans le futur, et que ce qui est aujourd'hui à la surface de la terre finira comme une partie d'un passé enterré. [FIG 16] La Banque d'Angleterre en ruine à moitié enfouie recouverte d'herbes peinte par Joseph Gandy en 1789 représente bien cette idée. Victor Hugo, dans son cercle de poèmes *A l'Arc de triomphe* ne distingue que la Saint Chapelle, La colonne de la place Vendôme et l'Arc de triomphe comme seuls témoins d'un Paris disparu.

La littérature permit à l'association du temps et des profondeurs d'aller encore plus profondément et de remonter à des époques bien plus lointaines. Dans *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, les protagonistes découvrent sous terre un monde dans lequel séjournent des créatures de l'ère préhistorique. [FIG 17] Dans *Vint mille lieues sous les mers* [FIG 18] du même auteur, le sous-marin Nautilus se retrouve sur le site de l'ancienne Atlantis. Ces deux récits évoquent la quête de la vérité ultime à propos du temps. C'est donc sous terre que se trouve la vérité. Durant le renouveau de l'occultisme du XIXe siècle, le point de vue scientifique qui semblait s'être mordu la queue, revint donc à ses origines mythologiques.

Les convictions spiritualistes exprimant que la réalité de la surface peut être trompeuse et que la vérité n'est trouvée qu'en descendant dans les entrailles de la Terre ne sont pas reliés qu'à quelques exemples littéraires. En effet, ces convictions sont les hypothèses centrales des préoccupations intellectuelles modernes. En histoire, en économie, en psychologie et en linguistique, l'idée du procédé d'excavation deviendra alors la métaphore dominante pour la recherche de la vérité. La quête du savoir est ici construite de la même manière que la quête précédente des secrets profondément enterrés.

Dans le développement de la pensée intellectuelle moderne, les métaphores d'excavations ont opéré de manière interactive. Lorsque Francis Bacon dit "*la vérité est à chercher dans les mines les plus profondes de la nature*" ¹¹ il parlait métaphoriquement. L'image de creuser profondément est l'une des images-clé de Bacon dans son idée de nécessité de questionnement sur la nature de manière active. Certaines civilisations inconnues furent ainsi découvertes grâce à l'avancement des fouilles. Suite à ces découvertes, l'étude de l'histoire pu sortir du carcan des histoires transmises par la Bible et les classiques.

Dans son roman historico-dramatique *Les misérables*, Victor Hugo décrit en quoi est important de descendre sous la surface. "*L'historien des mœurs et des idées n'a pas une mission moins austère que l'historien des événements. Celui-ci a la surface de la civilisation, les luttes des couronnes, les naissances de princes, les mariages de rois, les batailles, les assemblées, les grands hommes publics, les révolutions au soleil, tout le dehors; l'autre historien a l'intérieur, le fond, le peuple qui travaille, qui souffre et qui attend, la femme accablée, l'enfant qui agonise, les guerres sourdes d'homme à homme, les férociétés obscures, les préjugés, les iniquités convenues, les contre-coups souterrains de la loi, les évolutions secrètes des âmes, les tressaillements indistincts des multitudes, les meurt-de-faim, les va-nu-pieds, les bras-nus, les déshérités, les orphelins, les malheureux et les infâmes, toutes les larves qui errent dans l'obscurité. Il faut qu'il descende le cœur plein de charité et de sévérité à la fois, comme un frère et comme un juge, jusqu'à ces casemates impénétrables où rampent pêle-mêle ceux qui saignent et ceux qui frappent, ceux qui pleurent et ceux qui maudissent, ceux qui jeûnent et ceux qui dévorent, ceux qui endurent le mal et ceux qui le font. Ces historiens des cœurs et des âmes ont-ils des devoirs moindres que les historiens des faits extérieurs? Croit-on qu'Alighieri ait moins de choses à dire que Machiavel? Le dessous de la civilisation, pour être plus profond et plus sombre, est-il moins important que le dessus? Connaît-on bien la montagne quand on ne connaît pas la caverne?*" ¹²

La découverte du concept de *Deep time* força donc l'imagination à évoluer et non à diminuer. Certes, les avancées technologiques firent disparaître le sentiment crainte qui émanait de l'intrusion dans les royaumes du temps perdu. Mais même si le monde scientifique requiert de différencier les réponses métaphoriques et factuelles concernant les profondeurs de la terre, il ne fait pas perdre de leur force aux métaphores de ces profondeurs. Le danger plus sérieux pour la nature vient du progrès technologique, du moins le progrès tel qu'il est conçu durant l'âge moderne. Il n'est pas ici métaphorique mais objectif. Si la nature venait à disparaître, elle disparaîtrait métaphoriquement également, or, la nature ne peut être un support de métaphore que si elle existe factuellement.

-
1. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris : Seuil, Paris, 1988
 2. phrase de max Weber, Freund, J., Chavy, J. & Max Weber, Germany, 1864 - 1920 1971, *Economie et société*, Paris : Plon, Paris. "Le désenchantement du monde évoque les évolutions religieuses au sein de la société, en étudiant les attitudes religieuses, les comportements économiques en lien avec la religion. En comparant les civilisations antérieures aux civilisations contemporaines, il tente de comprendre la singularité de l'Occident. Il appréhende ainsi les caractéristiques de la société occidentale et démontre qu'elles tendent à se rationaliser. Tous les domaines sont en effet progressivement rationalisés : croissance du capitalisme, bureaucratisation en politique, utilisation de sciences objectives, etc. Ainsi, un monde scientifique se substituerait au monde religieux d'antan. C'est ce que Max Weber appelle le « désenchantement du monde ». La rationalisation croissante provoque une chute des croyances, et ainsi une désacralisation du monde." (définition du mondepolitique.fr)
 3. Carolyn Merchant 1983, *The death of nature : women, ecology, and the scientific revolution*, San Francisco : Harper & Row, San Francisco.
 4. Lewis Mumford, Ibid.
 5. Carolyn Merchant, Ibid.
 6. Carolyn Merchant, Ibid.
 7. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Galimard, 1989 et *Forgeron et alchimiste*. historien et philosophe ayant étudié les mythes
 8. Carolyn Merchant, Ibid.
 9. J. Spedding et R. Ellis, *The works of Francis Bacon*, [Faksimile-Neudruck] Cannstatt : Frommann, Stuttgart-Bad.
 10. Howard Carter, *La tombe de Tutankhamon*, Dutton, 1972
 11. J. Spedding et R. Ellis, Ibid.
 12. Victor Hugo, *Les misérables*, Folio, 1988

LA METAPHORE ARCHITECTURALE DU SOUTERRAIN

La ville de Rome comme métaphore de la mémoire

La redécouverte du passé fut également l'une des préoccupations de la psychanalyse de Freud qui s'efforça de comprendre le présent en étudiant le futur contenu dans le passé. La psychanalyse partage avec le culte de l'antiquité cette reconnaissance du pouvoir du passé.

Freud utilisa l'image de la construction stratifiée de la ville de Rome. Il élaborera sa conception de Rome en particulier dans son ouvrage *«Malaise dans la civilisation»*. 1929. Initialement, Freud procéda comme un archéologue et tenta laborieusement de reconstruire la ville de Rome, qui était pour lui le symbole même de la conquête et du pouvoir. Par la suite, il imagina la ville comme une simultanéité de temps à la manière d'un spécralité surréaliste.

*“Imaginons, à présent, qu'elle ne soit point un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique au passé aussi riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est une fois produit ne se serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. [...] Il suffirait alors à l'observateur de changer la direction de son regard, ou son point de vue, pour faire surgir l'un ou l'autre de ces aspects architecturaux. Poursuivre cette fantaisie serait dénué de sens, car elle conduit à des représentations qui ne sont plus concevables et qui deviennent absurdes. Si nous voulons traduire dans l'espace la succession historique, nous ne pouvons le faire qu'en plaçant spatialement les choses côte à côte ; la même unité de lieu ne tolère point deux contenus différents. Notre tentative semble donc un jeu futile. Sa seule justification est de nous faire voir combien nous sommes loin de pouvoir saisir au moyen d'images visuelles les caractéristiques de la vie de l'esprit.”*¹

Comme l'exprime ici Freud, l'expérience mentale de la simultanéité spatiale de temps différents comme cela arrive dans l'inconscient, ne peut donc pas fonctionner.

Toutefois, la ville ruinée et fragmentée peut, selon Freud, être prise comme l'archétype de l'auto-affirmation structurelle contre le fait d'oublier en ce sens qu'elle est précisément, en tant que ville ruinée et constructions souterraines cyclopéennes, un exemple dans lequel le passé est continuellement transformé en un présent. (Rome n'est ici qu'une entité physique à part entière, où tout ce qui serait créé périrait et toutes les évolutions passées seraient intégrées à la dernière de celles-ci)

Rome représenta donc pour Freud la métaphore architecturale de la mémoire d'un espace. Tout au long de sa vie, la ville de Rome exerça sur Freud une sorte de fascination et devint son modèle pour la psyché et la structure de l'inconscient.

Freud utilisa également la métaphore architecturale pour expliquer les rêves. *“Ils sont liées aux souvenirs d'enfance desquelles ils sont décrits plus ou moins de la même manière que certains palais baroques de Rome sont liés à des anciennes ruines, dont les colonnes et les pierre taillée ont fourni le matériau de construction pour ces forme nouvelles.”*

Pour Freud, la métaphore de l'archéologie a toujours servi à éclairer. Ce n'est pas l'ordre possible des choses mais les ruines qui parlent du passé. En évoquant le modèle freudien de l'acte de se souvenir, Gian Battista Piranèse et ses visions architecturales de Rome au milieu du XVIII^e siècle viennent à l'esprit. Freud et Piranèse avaient en commun la vision majestueuse de la cité de Rome.

Selon Piranèse, suivant les préceptes de base de la psychanalyse *“Tout est important, surtout l'accessoire et le fragmenté, l'ignoble et le laid tout autant que la base”*. Dans ses vues de Rome, Piranèse focalise son attention sur les espaces connectés à l'horreur et la pourriture en tant que stimulus pour se plonger dans un certain état d'esprit. [FIG. 19+20], anticipant certainement le déclin de la splendeur Rome. Grâce à Piranèse, le mythe de la Rome antique s'affirma avec la force évocatrice que seule une imagination passionnée avait le pouvoir d'alimenter. Piranèse entreprit un combat contre le temps qui détruit et enfonce dans l'oubli les civilisations. Son but était de ressusciter le passé en représentant les images des monuments antiques découverts par les fouilles et les ruines majestueuses qui servaient alors de cadre à la vie contemporaine.

Le souterrain comme représentation de l'inconscient

Le concept de souterrain suggère, en utilisant le préfixe “sous”, un processus de répression, qui se situe dans un modèle topographique de deux mondes. Cette construction topographique devient problématique dès lors qu'elle est prise en tant que distinction et séparation. Dans ce cas, l'un constitue la cause originelle tandis que l'autre contient la relativité des apparences. Le concept d'inconscient porte également les traces de cette répression par son préfixe “in”. Contrairement à la localisation implicite engendrée par le “sous” du souterrain, le “in” de l'inconscient se réfère à une forme de négation bien différente. L'inconscient n'est pas uniquement la part la plus profonde, immergée et sombre à l'opposé de la conscience et de la raison, il est également capable de devenir partie du conscient en tant que force motrice, ou volonté qui représente alors également un problème de surface.

Freud a toujours utilisé l'archéologie comme métaphore de découverte et de mise en lumière. Sa conception de la thérapie ne doit pas être considérée comme la grotte originelle mais comme l'explique Walter Benjamin dans sa thèse d'histoire philosophiques *“comme un passé chargé de temps-présent”* *“le passé télescopé par le présent”*. Dans la théorie de Freud, l'enfance et la préhistoire, le développement individuel et collectif sont traités en parallèle. Quoi qu'il en soit, dans son archéologie thérapeutique, Freud explique *“La préhistoire n'est ni un pouvoir supérieur ni une orgie sacrée”* mais elle-même une construction pleine de sens *“La tâche de la thérapie est non seulement de débayer les couches de décombres du passé, ces couches se présentent comme la construction souterraine d'une civilisation dont les monuments s'efforcent de se reconstruire ... Les vieilles expériences ne restent pas singulières et accidentelles mais se révèlent, comme l'architecture, aussi déterminantes et pleines de sens que les institutions existantes. C'est un récit au caractère complexe, systématique et architectural. La Préhistoire comme une entité ressemble à une cité archaïque.”* Benjamin cita approximativement Giedion, en rappel aux idées de Freud, *“La construction assume le rôle du subconscient”*

En 1929, Walter Benjamin redécouvrit l'histoire du XIX^e siècle de Paris, ses passages et ses catacombes grâce aux écrits de Sigfried Giedion, une grande partie des connaissances de Benjamin sur l'architecture et sur l'urbanisme du XIX^e siècle trouvèrent leur sources chez cet auteur. ²

Comme le disait Giedion; *“Le XIX^e siècle, singulier mélange de tendances individualiste et de tendances collectiviste. Comme aucune époque auparavant, il appose sur toutes ses actions le sort de l'individualisme (le moi, la nation, l'art), mais souterrainement, dans les domaines honnis du quotidien, il lui faut engendrer, comme dans un songe, les éléments d'une forme créée collectivement.”* ³

Une note dans *“Passages Parisiens”* ⁴ explique que: *“L'architecture est le témoin le plus important d'une mythologie latente, et le plus grand travail de l'architecture du XIX^e siècle fut le passage, [...] un “essai de se réveiller d'un rêve”*. Pour Benjamin, le passage urbain représentait la topographie de sa mythologie moderne. Le travail le plus important du XIX^e fut donc, selon Benjamin, le passage urbain, *“un essai de suciter le rêve”*, ils furent les traces paradigmatiques représentant (au regard du XIX^e siècle) le monde souterrain dans lequel Paris était en train de s'enfoncer. En ce sens, il est important de rappeler que la ville de Paris fut entièrement fondée sur les carrières [FIG. 21+22] qui servirent à sa construction ainsi que sur les catacombes et des égouts, de ce fait, Benjamin compare Paris à la Grèce Antique, qui comportait également dans des endroits cachés des liens menant au monde souterrain. *“La conscience est un “paysage” qui descend dans le monde*

souterrain, à des endroits cachés, une multitudes d'endroits discrets dans lesquels les rêves se déversent." Alors qu'à la surface, les labyrinthes de maisonnettes allignées étaient l'analogie parfaite de la conscience, le passage apparut comme un espace discret et ambigu, se présentant comme un seuil, un phénomène résiduel, comme une variante du nouveau souterrain de la surface de l'espace urbain, considéré comme *"souterrain et lié en tant que tel à la topographie des rêves"*. Un zone entre les rues et les magasins, *"la fantasmagorie de la commodité"*. Ce seuil produit une *"forme d'entre-deux spatialement et temporellement inextensif"*. Les passages représentent pour Benjamin la reconstruction des fragments de l'histoire culturelle du XIXe siècle, menant l'imaginaire du rêve au seuil du réveil. *"Le rêve est la terre dans laquelle les découvertes sont faites et dont la pré-histoire du XIXe siècle témoigne"*.

Deux choses importantes sont donc à en retirer. D'une part, Benjamin adopta l'analogie du rêve et du mythe utilisée par Freud, d'autre part, il adopta sa stratégie de lecture. Ce qui est oublié, inconscient, rêvé, désiré ou enfoui sous la répression est mis à jour par l'archéologie et la psychanalyse à l'aide d'un regard tourné vers l'origine, de manière à mettre en lumière du présent ce qui appartient au passé, et ce, par le biais de la narration. Les trouvailles déterrées, les fragments, les désirs, en bref, l'écriture doit d'abord être vue comme un texte, et donc par analogie à l'architecture, être (re)construite. Benjamin reprend donc le modèle psychanalytique de Freud pour aborder la fantasmagorie collective induite par les passages urbains.

1. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, (Trad. française, 1934 p.9-10), Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales", site de l'université du Québec à Chicoutimi.

2. Déotte, Jean-Louis, Walter Benjamin et l'inconscient constructif de Sigfried Giedion, hors série 2, 2010.

3. S. Giedion, *Bauen*, p. 15 ; cité par W. Benjamin, op. cit., p. 408.

4. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Passages Parisiens*, 1939.

L'EXCAVATION COMME METAPHORE SOCIALE

l'ambivalence fondamentale de la classe moyenne envers l'avènement d'un environnement technologique.

Pour en revenir aux idées de Lewis Mumford, l'exploitation minière était vue comme la cause première de l'émergence du capitalisme industriel moderne. Débutées au XVI^e siècle, *“les méthodes et idéaux de l'exploitation minière sont devenues le schéma modèle de l'effort industriel du monde occidental”* Les pratiques techniques et les valeurs de l'industrie moderne ont été influencées par l'exploitation minière et ont de ce fait déteint sur la société. Comme en temps de guerre (second facteur crucial de l'industrialisation), l'exploitation minière impliqua la notion de destruction et de force brute. Des forêts entières furent rasées afin de fournir le bois pour les bûcherons, les machines et la fonte. L'exploitation minière encouragea la valeur abstraite et quantitive typiquement capitaliste qui dépend de la rareté plus que de la valeur de la vie. Tout ceci installa un schéma de dégradation de l'environnement et de l'être humain. *“le modèle pour l'exploitation capitaliste”* selon Mumford. Le rôle des technologies du souterrains durant l'industrialisation fut longtemps négligé car les infrastructures elles-mêmes étaient cachées de la vue. Walt Whitman dit dans *“Song of the Broad-Axe”* *“les formes émergent! [...] Formes d'usines, fonderies, marchés[...] les formes des deux traces des voies de chemin de fer[...]”* Mais, au même moment, sous terre, les formes se créaient également, générant un monde souterrain de grilles et de réseaux.

La structure du cosmos de la technologie moderne, tout comme celui de l'ancienne mythologie, est verticale. Alors que les plus hauts sommets étaient atteints par la construction de gratte-ciels, d'oléoducs, et de missiles, la conquête de l'espace vertical n'en était pas moins absente par les fondations des bâtiments, les tunnels ferroviaires et les puits de pétrole.

Au delà de la recherche d'une connaissance scientifique, la descente vers les espaces souterrains comporte également un aspect de recherche du pouvoir technologique. Le triomphe de la ville moderne industrielle découle ainsi du principe du tout connecté par le dessous.

La planification urbaine du XIX^e siècle impliqua non seulement un dispositif de surface mais également une coordination des dispositifs souterrains, une coordination du dessus et du dessous. On commença dès lors à voir apparaître la notion de *«villes totalement équipées de réseaux»*¹

L'installation de telles infrastructures souterraines implique dès lors que l'excavation faisait partie intégrante de la vie urbaine. L'exploitation minière arriva de la campagne reculée au coeur de la ville. Ceci eut un impact considérable sur le plan social. En effet, les nouveaux fondamentaux sociaux découlèrent des nouveaux fondamentaux de la vie urbaine et industrielle.

Les projets d'excavation furent perçus comme une sorte de métaphore sociale. Pour les gens du XIXe siècle, l'expérience quotidienne de la vision du sol retourné fournit une image du bouleversement social. La réponse de la classe moyenne fut encore une fois très ambivalente. D'un côté, les projets d'excavations étaient l'emblème suprême de ce que cette époque considérait comme le progrès, d'un autre côté, ce procédé éveilla la peur et l'anxiété car il devint alors clair que la société, aussi bien que la nature étaient alors minés.

On note alors la construction de nouvelles infrastructures, à la fois technologiques et sociales de la vie moderne. C'est également l'histoire de la construction d'une conscience. Les projets d'excavation sont des métaphores de la déstabilisation des fondamentaux d'une société existante, mais également du progrès abstrait de la civilisation. Le conflit entre les deux réactions face aux excavations (les voir comme destructifs et les voir comme héroïques) représente l'ambivalence fondamentale de la classe moyenne envers l'avènement d'un environnement technologique.

Depuis l'Antiquité, les humains ont creusé dans la terre pour faire des tunnels, pour faire des routes pour obtenir du minerai, pour bâtir les murs des forteresses pour se défendre ou encore pour offrir les échappatoires des villes assiégées. Cependant les projets civils ou militaires souterrains étaient relativement inhabituels et épisodiques. L'activité minière se trouvait généralement en dehors de la vie ordinaire. Dans tous les cas, la plupart des travailleurs des mines étaient cerfs, des esclaves, les des criminels des prisonniers de guerre. L'obscurité était rompue par la seule lueur des torches, l'air était vicié, souvent empoisonné était accompagné de fumées et de poussières, les explosions étaient courantes et le danger d'effondrement et d'inondations était constant. Les passages étaient étroits et bas de plafond et la tâche difficile. La mine a ici un statut de punition, la dégradation sociale du travail souterrain tout comme les peurs et les angoisses psychologiques expliquent pourquoi le souterrain fut connoté comme espace de chagrin, de désolation et de mort.

Ce n'est qu'avec la révolution industrielle que l'exploitation minière devint plus proche, centrale et à grande échelle. Jusque-là, le bois et la pierre étaient les

matériaux de construction, dont l'eau et l'air étaient les sources d'énergie. Tout se trouvait à la surface de la terre. Or, le fer et le charbon, nouveaux matériaux fondamentaux et source d'énergie de l'industrialisation naissante devaient être extraits du sol. La révolution industrielle engendra une croissance démesurée de l'exploitation minière. En un siècle, entre 1750 et 1850, l'exploitation de charbon en Angleterre passa de 7 à 150 millions de tonnes.

L'invention cruciale de la révolution industrielle fut également liée à l'exploitation des mines. La machine à vapeur fut développée en premier lieu afin de drainer la terre sortant des mines. James Watt ² travaillait à l'élaboration de la machine à vapeur fut motivé par la volonté d'améliorer l'efficacité des dispositifs et de développer une machine qui pourrait être utilisée pour l'extraction. La première locomotive à vapeur fut construite pour le transport du minerai. Les chevaux furent dès lors rapidement remplacés dès 1820, lorsque le prix du fourrage dépassa le prix du charbon.

La révolution industrielle impliqua également la révolution des modes de transport. l'industrie se développa dans une certaine mesure, mais la distribution des biens en vrac dut encore être améliorée. C'est à l'ouest de l'Europe, où le terrain était plat et les pluies abondantes que le transport par bateau était moins cher et de meilleure capacité que le transport au travers du pays. Entre la fin des années 1600 et le début des années 1800, la construction de canaux commença, l'avantage étant qu'ils n'étaient pas, contrairement aux rivières, limités par les flux, les rapides, les obstacles ou les courants. Les canaux avait l'avantage mécanique d'aller tout droit, traversant le terrain, les collines, empruntant les tunnels et les aqueducs. Tous ces changements demandèrent des modifications considérables du territoire.

L'âge héroïque des tunnels de transport s'est donc ouvert grâce à l'avènement de chemins de fer en 1830. Durant cette décennie, le train cessa d'être utilisé uniquement pour le transport de charbon et devint le principal système de distribution du XIX^e siècle. Tout comme le canal, le chemin de fer passe tout droit et coupe le territoire, le remodèle fortement, et aplanit les aspérités du terrain. Le paysage naturel se retrouva donc marqué par les traces géométriques des rails de chemin de fer. La raison de ces modifications de terrain fut en grande partie une question financière et économique, construire tout droit étant moins cher, ce qui fut particulièrement apprécié en Europe où le prix du terrain était exorbitant.

C'est en 1857 que commencèrent les travaux des tunnels alpins qui se traduisit par une augmentation sensible de la vitesse de transport.

Dans les récits sur le statut symbolique du tunnel on dénote la métaphore du progrès et de la civilisation. Cette glorification contredit cependant les réalités du dur labeur comparable à celui enduré par les mineurs auparavant. Alors que le creusement des tunnels était vu comme l'emblème du progrès de la civilisation, le travail en soi restait brutal et violent. Hormis l'arrivée de la poudre pour faire exploser les rochers, les techniques de creusement avaient peu évolué depuis l'antiquité. Le danger était constant et les accidents fréquents.

Creuser les tunnels restait un travail meurtrier, pour le tunnel du Gothard, plus de 310 travailleurs sont morts, ou rendus invalides par des maladies ou des accidents. [FIG. 23]

Les avancements technologiques n'étaient pas gage de plus de sécurité. Or, d'une manière générale la société n'avait pas conscience de ces conditions de travail, car ces phénomènes étaient cachés sous terre, loin des yeux du public.

Durant le XIXe siècle, les chemins de fer ont, pour la première fois, ouvert l'expérience du souterrain aux personnes situées en haut de l'échelle sociale. Chaque passage dans la Terre fut l'expérience d'une perte de contact avec le paysage, la déconnexion de la nature, l'immersion dans un monde de manufacturé. La déconnexion de la nature était, pour le voyageur apparentée au danger. En cas d'accident il n'y avait pas de lumière et pas de sortie. Tandis ce qu'à la surface, il était possible de voir le danger et de l'anticiper, sous terre, le sens de l'observation dut être remplacé par un dispositif mécanique, ce qui donna naissance à la première utilisation pratique du télégraphe.

Durant l'air pré-industrielle, le concept d'accident était presque philosophique, lié aux coïncidences. Culturellement, les accidents de trains étaient sans précédent et impliquaient quant à eux des personnes d'un certains statuts. Le progrès technologique a en quelque sorte démocratisé le désastre. Du point de vue de la classe moyenne, il était inévitable et nécessaire que le progrès technologique soit lié à la perte humaine. Le progrès était vu comme ayant un prix, demande son prix. Les accidents étaient vus comme des sortes de sacrifices pour apaiser dieu. On note ici une réminiscence de l'aspect mythologique.

- 66 La conquête de la nature impliqua de réformer le paysage mais aussi la communauté. Les habitations situées sur les collines étaient considérées comme des obstacles et furent détruites. Bien qu'ayant peur des effets causés par le chemin de fer, la population salua ces changements comme progrès. Les

anxiétés de la société à l'encontre de l'industrialisation furent exprimées par la production d'images souterraines apparentant l'industrie à l'enfer souterrain, tout en conservant un aspect de salut face aux progrès technologiques. On dénote donc à nouveau cette ambivalence grâce au glissement de l'utilisation de la technologie en tant que fait, à la technologie en tant que métaphore. Comme avancé par Lewis Mumford, la révolution industrielle était factuellement et métaphoriquement une éruption des profondeurs, une victoire du souterrain qui transforma le monde naturel en un environnement noir s'apparentant au monde de la mine. L'industrie paléotechnique fut symbolisée par l'éruption du dessous. Suite à l'expérience des souterrains par des gens de classe moyenne, apparaît dans les récits une association entre l'industrie et l'enfer. Le siècle des lumières voyait l'avancement de la science comme doux et non-intrusif, or, il se révéla violent et destructeur. On constate alors un renversement métaphorique, l'enfer apparaît alors matérialisé par les images de l'industrie.

Les peintures de John Martin, donnant au royaume de Satan l'image d'une mine, illustrent cette connection entre les réalités et les métaphores de l'industrie. [FIG 24+25] On constate des connections entre les réalités et les métaphores de l'industrie dont l'image centrale est la mine. Tous les aspects de l'industrie ressemblent à une éruption du souterrain, dans une région d'où la nature a presque totalement disparu. Les paysages sont alors considérés comme l'enfer sur terre, comme le figure ici une citation de Charles Dickens. *“Ils pénétrèrent peu à peu une région sombre, dans laquelle aucune trace d'herbe n'était présente [...] La maison était assise, si l'on peut parler ainsi d'une vieille maison plus près d'être renversée que d'être assise, sur une sorte de terrain vague, noirci par la fumée insalubre des cheminées de fabriques et répercutant à la fois le bruit combiné des roues de fer et de l'eau clapotante [...] Un grand vaisseau à vapeur s'avavançait lentement à travers la forêt des mâts, frappant l'eau dans une sorte de précipitation impatiente avec ses lourdes roues, comme s'il ne pouvait respirer dans ce petit espace, et cheminant avec sa masse énorme comme un monstre marin parmi les goujons de la Tamise. Sur l'une et l'autre rive étaient rangés en longues et noires files des bâtiments charbonniers entre lesquels se mouvaient avec lenteur des vaisseaux manœuvrant pour sortir du port”*³

Cette description correspond à un moment historique précis. Les associations charbon–fer, Obscurité–flamme, Démons–profondeur sont répétées en boucle par les observateurs, à différents moments de la révolution industrielle. Ces associations furent encore appliquées au XXe siècle dans les régions fortement industrialisées. Il est intéressant de constater qu'en 1937, Georges Orwell décrit dans son ouvrage *“Le quai de Wigan”*, presque un siècle après Dickens, un

endroit apparenté à une mine. Il le dépeint comme un “*souterrain exprimant l'apathie de la Grande Dépression*”⁴. Le soulagement survient dès qu'il pénètre dans la campagne, le paysage lui semblant presque surnaturel, dans un pays qu'il considère sombre, dans lequel les cheminées lui semblent plus normales que les arbres. On remarque ainsi le cadre d'une réflexion sur la société industrielle machiniste, qui prouve comment le souterrain fut utilisé afin de dépeindre les paysages industriels.

Lors de la première révolution industrielle apparaissent des machines de production principalement liées au métal et aux manufactures de tissu. Les éléments distinctifs de la seconde révolution industrielle furent l'apparition de biens de consommation comme le vélo, la voiture, les produits chimiques, le téléphone, les lampes électriques, l'appareil photo, le phonographe. Jamais auparavant, dans une période d'évolution technologique, il n'y eut une telle concentration d'inventions permettant de changer radicalement la manière de vivre des gens. Ce qu'ils mangeaient, ce qu'ils portaient, leur lieux de vie et de voyages furent des éléments de tous les jours apparus quasi-simultanément. Ces petits progrès à l'échelle domestique apportèrent la santé et le confort dans la vie de tous les jours.

La création d'un réseau de canaux et de chemin de fer fut le premier pas vers la création d'une structure industrielle moderne. La création de réseaux urbains en définirent la seconde étape. Pour la première fois, la ville fut pensée comme un système unifié de réseaux d'électricité, d'égouts, d'eau courante, de métros et de lignes téléphoniques. Ce n'est que lorsque le souterrain fut blindé de lignes utilitaires qu'il devint alors possible de fournir des conditions de vie décentes pour tous les gens entassés sur la surface, le souterrain fut ainsi mis au service du bien-être du dessus. L'eau et les égouts furent les premiers systèmes construits, et souvent déjà mis en place, ils furent considérablement améliorés et étendus dans le courant du XIXe siècle. Victor Hugo, dans son œuvre *Les misérables*, raconte qu'au début du XIXe siècle, “*Paris était inchangée depuis le XVIIe siècle, en 1830, la ville comptait 40 miles d'égouts. Entre 1830 et 1850, 60 miles en plus furent construits*” Avant ces changements, les capacités étaient dépassées, la Seine était devenue une poubelle, Paris étant bâti sur un marécage, les remontées des eaux usées inondant les caves et les rues étaient fréquentes. Il compare les travaux à une campagne militaire.

Le Baron Haussmann, qui fut surtout connu pour ses transformations de la surface de Paris, sous le second empire, permit en à peine une quinzaine d'années, la physionomie de la ville de Paris de changer drastiquement. Bien

que cet aspect soit moins connu, le projet fut également de changer tout le système du dessous. Chaque rue se vit attribuer un drain souterrain et un système de collecteur pour transporter les eaux usées dans la Seine en aval de Paris fut construit. En 1850, Eugène Belgrand, ingénieur français connu pour sa participation aux travaux de rénovation de Paris, construisit le collecteur des égouts place de la Concorde. On observa alors un changement significatif, le souterrain de Jean Valjean fut transformé en un “*égout net, froid, droit et correct*” nettement plus compréhensible. Selon Victor Hugo, le système d’égouts fut multiplié par 10 entre 1800 et 1870.

Le Paris souterrain devint alors une attraction. Durant l’exposition universelle de 1867, de nombreuses visites des égouts de Paris furent organisées. [FIG. 26]

La pulsion de la mythologie du souterrain comme emblème de progrès est à nouveau contredite par les réalités du travail souterrain. La possibilité de se noyer, les risques liés à la pression étaient toujours présents. À nouveau, le public n’était que peu conscient du danger car il était caché de la vue. Le prix du progrès était à nouveau enduré par les gens de la classe moyenne. Le but premier des ponts et des métros était de libérer la surface de la congestion urbaine mais à court terme, les effets furent inversés. Des rues entières furent éventrées, immobilisant ainsi le trafic. [FIG. 27] L’expérience quotidienne d’observation de l’ouverture du sol, (tout comme l’expérience du voyage en train dans la période précédente) fut décisive pour la formation de la prise de conscience technologique et sociale. Pourtant, la seconde époque de constructions souterraines sembla bien moins menaçante que la première. En effet, alors que les mines et les tunnels étaient soumis à des technologies de vapeur, aux flammes et aux fumées, les milliers de câbles électriques suspendus dans les galeries souterraines à la fin du XIXe siècle ont eux, au contraire amené la lumière et la propreté dans ces espaces. Même Mumford qui pourtant condamnait l’industrie *paléotechnique* comme “*une éruption de l’enfer sur la terre*” accueillit favorablement la nouvelle vague de technologie qu’il appela l’ère *néotechnique*. Mumford explique que ces néotechniques étaient basées bien plus sur la conservation que sur la destruction, ainsi que sur l’efficacité et l’ordre plus que sur le chaos. “*La lumière brille sur toutes les parties du monde neotechnique*” [...] “*L’obscurité a aveuglé le monde des machines, le monde des mineurs commence à disparaître*” Pour Mumford et pour beaucoup d’autres, les projets souterrains entrepris durant la période néotechnique présagèrent donc d’un environnement manufacturé plus proche du paradis que de l’enfer. Entre la fin des années 1700 et le début des années 1900, le sol de l’Europe fut éventré afin d’y déposer les fondations d’une nouvelle société. Les images du souterrain devinrent des curiosités familières durant cette période.

En terme d'échelle, les métros furent de loin le projet le plus monumental. La première ligne de métro à Paris date de 1900. Cette invention de déplacement de masse fut un pas décisif dans l'expérience collective du séjour en souterrain, changeant considérablement la manière de voir la ville. En effet, jamais il n'avait été possible auparavant de se déplacer aussi rapidement, de plus, en perdant toute notion géographique. La ville commença à s'appréhender dès lors comme une multitude de quartiers indépendants les uns des autres, la notion d'espace-temps fut perturbée. L'idée du flâneur dans les passages parisiens exprimée par Walter Benjamin se retrouva ici bouleversée. [FIG. 26]

L'élément le plus déterminant que nous a légué le XXe siècle est donc la transformation radicale de la relation à l'environnement. La notion de déplacement induite par le métro impliqua des changements majeurs dans la manière de percevoir la ville. La relation à l'espace et à la distance furent totalement modifiés, [FIG. 28]

Les métro de New York, [FIG. 29] et ses dédales sombres n'a pas fait l'objet de réflexions aussi poussées que les exemple analysés ci dessous, le sentiment angoissant de perte d'orientation tel qu'exprimé par Gaston Bachelard dans de son discours sur les labyrinthes et leur dimension angoissante est particulièrement bien exprimé dans l'oeuvre de l'artiste George Tooker. [FIG. 30]

Le séjour en souterrain dans le cadre du transport public fut l'occasion de véhiculer un certain nombre de valeurs à la société empruntant ces services. A Moscou, [FIG. 31+32] il est intéressant de relever l'aspect particulièrement ornementé de ces espaces. Caractéristiques du réalisme socialiste mis en place par Staline en 1929 lors de l'adoption du 1er plan quinquennal d'industrialisation et de collectivisation des terres agricoles, l'ornementation des couloirs du métro furent mis en place afin de représenter la "réalité sociale" en accord avec l'idéologie communiste. Peintures, sculptures et mosaïques transformèrent les stations en véritables *palais souterrains* pour le peuple. Les hauteurs de plafond vont jusqu'à 15m. Au moment de sa réalisation, le métro de Moscou fut le premier ouvrage le plus avancé de ce type dans le monde. Présenté en son temps comme une oeuvre exemplaire de la nouvelle architecture réaliste socialiste. Joseph Revai, Ministre de la culture de la République populaire de Hongrie disait de ce métro "*Le métro de Moscou, avec son architecture ornée de statues, avec oserais-je dire, son luxe, nourrit chez le travailleur se rendant à son travail le sentiment qu'en Union Soviétique, c'est jour de fête, même quand ce n'est pas dimanche.*"

Le métro de Stockholm [FIG. 33+34] quant à lui, exacerbe l'expression de sa condition souterraine, rendant la roche palpable et sublimant le caractère naturel de ces espaces. Le visiteur s'y sent ancré au plus profond de la terre, contrairement au métro Moscovite, anihilant totalement l'expression de sa condition souterraine.

L'iconographie du souterrain connecte donc l'expérience historique de l'excavation avec l'expérience sociale du phénomène. Comme nous allons le voir ultérieurement, les interprétations littéraires des souterrains ont préfiguré l'avènement de cet environnement technologique clos et souterrain.

Dans l'imaginaire du XXe siècle, s'observe une ambivalence constante de la visions de ces espaces. Une ambivalence entre les considérations pragmatiques réelles de l'époque et les considérations qui resurgissent dans l'imaginaire littéraire. Les raisons de descendre vivre ou séjourner sous terre, soulevées par la littérature découlent principalement de dégénérescences sociales, militaires ou climatiques. La forte prise de conscience écologique du XXe siècle a donc amené à une reconsidération plus pragmatique des espaces souterrains, suite à la possession du nucléaire notamment. Ceci poussa à la construction de véritables maisons souterraines, exactes copies de la surface afin de s'en protéger, ou la construction d'énormes espaces de stockage, poussé par la possibilité du manque de ressources potentiel induit par la montée des prix du pétrole combiné à un éventuel manque de cette ressource. Cependant, le but n'est pas ici d'aborder les questions purement utilitaires liées aux espaces souterrains, mais de toucher à l'aspect psychologique d'un retour à la terre dans un but de protection.

Toujours sans s'étaler dans les considérations utilitaires, il est important de relever l'important travail de Edouard Utidjian, dans la vision de l'utilisation de l'espace souterrain comme espace à investir face à des problématiques urbaines de congestion. Cette prise de position idéologique mena E. Utidjian à fonder le groupe GECUS (Groupe d'Etudes et de Coordination de l'Urbanisme Souterrain) en 1933, prônant la préservation de la qualité environnementale d'un monde en proie à l'asphyxie progressive engendrée par la densification du tissu urbain et le trafic motorisé. Selon lui, l'urbanisme souterrain était à distinguer de l'Architecture souterraine. L'architecture souterraine au sens d'habiter sous terre n'était vue selon lui que comme une réponse à des climats particulièrement extrêmes. L'Urbanisme souterrain était quant à lui primordial, c'était selon lui ce qui pourrait permettre aux villes de s'étendre en trois dimensions, en intégrant les sous-sol de manière organisé, basé sur des règles afin de coordonner les inventions souterraines de plus en plus nombreuses.

“On pourra toujours s’ingénier à remodeler les villes vieilles pour leur donner un air de jeunesse; il n’en restera pas moins que les rues y seront toujours trop étroits, les distances trop grandes, les constructions trop entassées, les fumées trop nombreuses. Il reste le sous-sol, et c’est là, en fin de compte, qu’est l’une des chances de demain.” ⁵

-
1. Moehring Eugene P., Cambon Sophie. *Technology and the rise of the networked city in Europe and America*, sous la direction de Joel Tarr et Gabriel Dupuy, Flux n°13-14, 1993.
 2. Ingénieur écossais dont les améliorations sur la machine à vapeur furent une étape clé dans la révolution industrielle.
 3. Charles Dickens, *Le magasin d'antiquités*, Tome I (1840) traduction A. des Essarts
 4. George Orwell, *le quai de Wigan*, 1937
 5. Edouard Utudjian, *Architecture et Urbanisme souterrains*, Robert Laffont, Paris, 1966

EVOLUTION DES CONSIDERATIONS ESTHETIQUES DES SOUTERRAINS

Du sublime au magique

Il est intéressant de se pencher sur l'évolution rapide des concepts esthétiques entre 1700 et 1900, qui évoluèrent d'une notion de laideur à la notion de sublime puis à la beauté magique. Cette évolution de valeurs esthétiques est directement liée aux changements technologiques, et plus particulièrement à la transition entre l'âge de la vapeur à celui de l'électricité. La différence principale entre le *Sublime* et le *Magique* tient à la qualité de l'éclairage. Le sublime fut caractérisé par les flammes vibrantes des torches, le magique quant à lui fut lié à la lueur mystérieuse qui émane d'une multitude de sources d'éclairage indéterminés. Selon Lewis Mumford, les images de flammes évoquaient les feux de l'industrie paléotechnique, et la lueur mystérieuse était caractéristique de l'âge néotechnique de l'électricité. La mythologie, qui considérait les espaces souterrain comme des "Grottes sacrées", lieux de culte, crypte, tombe évolua avec la renaissance. Ces mêmes espaces se sécularisèrent et les grottes sacrées de l'antiquité devinrent alors des espaces de réflexions philosophiques et poétiques, un univers mental dédié aux sentiments et réflexions de l'homme. Au temps du baroque, grotte et enfer étaient encore synonymes jusqu'à ce que l'Homme des lumières parvint à dépasser ses anxiétés et esthétiser ces espaces.

"Toute privation a quelque chose de magnifique parce qu'elle est terrible. Le vide, l'obscurité, la solitude, le silence" En 1757, Edmund Burke publia sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* ¹, distinguant bien ces deux concepts. *"La beauté purement accidentelle est plaisante, et le sublime surpassant des considérations de beauté, qui doit remplir des conditions d'immensité, de luminosité excessive ou d'obscurité, des couleurs terne ou pâles, un goût amer et une odeur et une soudaineté de la pénibilité de contrastes."*

Selon Mumford et ses principes esthétique, la mine est irrémédiablement laide, opposée à la notion de beauté. Pour lui, le principe fondamental de la beauté est liée à l'organicisme de la nature. La beauté apparaît naturellement dans la croissance d'une plante, d'un animal. Or, une telle beauté ne peut pas être trouvée dans le souterrain qui est dénué de vie et de forme. *"Un monde informe, le paysage d'un hiver perpétuel"* ²

En affirmant la laideur du monde souterrain, Mumford suit une ancienne tradition esthétique. Le voyage dans le souterrain est effrayant car le protagoniste descend dans un espace sombre, informe et humide. Travailler dans La mine revenait à être condamné à la peine et au danger.

Victor Hugo évoque toutes ces associations dans son oeuvre *Les misérables*. Il y décrit Jean Valjean descendant dans les égouts de Paris avec Marius sur le dos, les murs dégoulinants, les plafonds bas, l'odeur fétide et l'obscurité, ombre permanente des criminelles et des policiers. Le point culminant de l'horreur arrive lorsque Jean Valjean glisse dans une crevasse de boue et manque de se noyer dans les excréments des égouts. Seul Victor Hugo initia les historiens à se confronter à cette laideur afin d'explorer la société souterraine, car bien qu'effrayant le souterrain social était socialement aussi significatif que le dessus.

Depuis la fin des années 1700, plusieurs artistes et critiques d'art cherchèrent une valeur esthétique dans le souterrain. Le premier stade fut celui de la notion de Sublime, qu'ils appliquèrent au monde des mines. "*Le monde souterrain sublime n'était ni laid ni beau, mais quelque chose d'autre, obscure mais de manière plaisante, terrible mais délicieusement terrible.*"³ Graduellement, le souterrain fut perçu comme entièrement beau. Comme un paradis artificiel entièrement illuminé, un refuge contre les imperfections de la nature. L'évolution principale de la notion esthétique du souterrain survint entre 1700 et 1900, en évoluant de la laideur au magique en passant par le sublime.

Les pratiques contemporaines de l'art ont aidé à la formation du discours esthétique. Ce discours, en retour, a formé une réponse à la technologie. Le vocabulaire esthétique appliqué en premier lieu au souterrain en particulier fut ensuite étendu au reste de l'environnement manufacturé en général. Les machines furent également été considérées par les standards esthétique traditionnels comme étant fondamentalement laides, mais comme nous allons le voir, parfois positivement laides.

En effet, tout comme l'environnement souterrain, l'environnement mécanique manquait de valeurs esthétiques lorsqu'il était jugé sur des principes basés sur l'organicisme. Le vocabulaire du sublime et du magique qui a révélé les éléments non organiques du monde souterrain a également étendu ses canons de beauté afin d'intégrer les environnements technologiques. L'histoire de l'esthétique comporte beaucoup d'exemples de changements de valeur d'éléments qui étaient précédemment considérés comme laid qui devinrent à la lumière des nouvelles considérations esthétiques des éléments considérés d'une nouvelle manière. Comme l'avance Jérôme Stolnitz en parlant de la laideur dans l'*Encyclopédie de philosophie*, (McMillan, 1973) de telles évolutions sont "*Considérées comme étant un élargissement de la sympathie et du raffinement de discrimination*" Les manières de voir sont donc des manières de valoriser. Une valorisation esthétique de l'environnement manufacturé est aussi en jugement moral et social.

Avant le XVIII^e siècle, la recherche esthétique était considérée comme faisant partie de la philosophie métaphysique et morale. Le problème central esthétique était de définir les propriétés objectives qui définissaient la beauté d'un objet. Jérôme Stolnitz ⁴, évoque que dans la "*Révolution copernicienne*", dans les valeurs esthétiques du XVIII^e siècle, l'objet de la recherche s'est déplacé de l'objet vers l'observateur. Le problème devint alors une question de ressenti, de l'effet psychologique et de la beauté sur l'observateur, en opposition avec l'ancienne de conception de la qualité de l'objet observé. Une fois la beauté ainsi reconceptualisé, il semblait évident qu'il puisse alors exister plusieurs types d'expériences esthétiques. Parmi les multiples variétés d'expérience esthétique définies et décrites par les penseurs du XVIII^e siècle, la plus importante fut le Sublime. ⁵

En tant que concept rhétorique, le Sublime fut défini des siècles auparavant dans un traité du le penseur grec Longinus. Son essai "*sur le sublime*" (*Peri Hypsou*) fut redécouvert et traduit durant le XVI^e siècle, négligé durant la plus grande partie du XVII^e siècle, il fut largement diffusé en France durant le XVIII^e siècle grâce à la traduction de Boileau. ⁶ Cette traduction ainsi que bon nombre de traductions anglaises qui suivirent firent de l'œuvre de Longinus un travail largement consulté durant le XVIII^e siècle en Angleterre.

Alain Bony, dans son texte *Du discours du jardin au silence du sublime : le proche et le lointain dans l'esthétique paysagère d'Addison* ⁵, évoque que Joseph Addison, considéré comme le Père de l'esthétique moderne, fut le premier à détacher le concept de sublime des concepts rhétoriques et imagés et de le redéfinir ainsi comme une expérience. Selon Addison, le sublime était un des "*plaisirs de l'imagination avec la beauté et l'innovation*". ⁷

En tant que principe esthétique, le sublime était inhabituel dans le sens où il était, depuis le début associé à la nature plus qu'à une forme d'art. Selon Addison, le sublime fut considéré comme un sentiment suggéré principalement par l'étendue et la grandeur dans le paysage naturel. (Montagne, désert, précipice, Océans). Durant le XVIII^e siècle, le concept de sublime se développa par un enthousiasme romantique pour la nature sauvage et l'aspect non entravé du paysage. Une série de poètes voyageurs ont "*envoyé leur imagination faire le tour de l'univers pour s'émerveiller de tout ce qui était vaste au Grand Continent puissant de montagne et océans, rivières majestueuses, régions souterraines avec des cavernes dans la dimension était hors d'attente pour l'homme*". ⁸ [FIG. 33+34]

Dans les années 1750, Edmund Burke reprit les idées d'Addison concernant la tradition littéraire du «sublime naturel» afin de développer son influente théorie du sublime *«Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau»*. Il y distingue deux types d'expériences mutuellement incompatibles. Une expérience du beau qui se fonde sur l'amour, la communicabilité et l'aisance relationnelle, et une expérience du sublime qui repose sur une relation complexe à la douleur, lorsque elle a réussi à se réorienter vers le plaisir ou l'absence de déplaisir. En termes plus moderne, autant le beau met en jeu le principe de plaisir (et d'ailleurs par là quelque chose qui peut très bien ne pas se situer du côté du bien car le plaisir est égoïste et malin), autant le sublime met en jeu un au-delà de principes de plaisir et c'est cet au-delà de principe de plaisir qui ne saurait être confondu avec le simple évitement du déplaisir.

Selon l'analyse psychologique de Burke, L'expérience du sublime repose sur un équilibre psychologique délicat. La douleur et le danger *“Sont simplement terribles mais, à une certaine distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être, et sont délicieuses,...(Le sublime) est la tranquillité teintée de terreur”*⁹ En d'autres termes, la terreur sublime est accompagné de douleur et de danger anticipé, et non réels. Cette notion repose sur un équilibre d'émotions conflictuelles, connectées à la peur et à la douleur, défini par la tension nerveuse, le tout dépendant du danger rhétorique et non réel. Le sublime célèbre l'ambivalence. Burke décrit les sensations les plus à même de provoquer cette sensation. Le pouvoir, la privation, la vacuité, la solitude, le silence, la grandeur (surtout dans la profondeur) l'infinité, la magnificence et pour finir l'obscurité, car selon Burke, *“le mystère et l'incertain apparaissent avec la crainte et l'effroi”*. Dans tous les cas, l'objet surpasse l'observateur lui donnant une impression de domination. Burke parle également d'expériences spécifiques se déroulant dans cavernes naturelles, selon lui et avant tout *« l'obscurité, la plus grande des privations »* est sublime. *«La nuit amplifie la terreur sûrement plus que toute autre chose»*.

De ce fait, les espaces souterrains, à la fois sombres, profonds sont des exemples idéaux de sublime naturel. L'obscurité et l'informaté de la mine que Mumford trouvait si répugnante sont précisément les caractéristiques qui les rendent, selon Burke si admirables. Le changement majeur dans la perception esthétique des espaces souterrains survient donc à la suite du réagencement des precepts esthétiques. [FIG. 35+36]

C'est ainsi que commença le tourisme en quête d'expériences sublimes. Le XVIIIe siècle fut en Europe et en Angleterre, l'occasion pour une certaine strate de la population de pénétrer dans les royaumes souterrains qui étaient

précédemment considérés comme étant les repaires des esclaves et des misérables. Les montagnes étaient la source d'émotions sublimes préférée des touristes en quête de sensations. Or, les montagnes et les grottes sont complémentaires et non opposées. Les précipices, gouffres, gorges et rochers sont autant d'espaces liés au paysage montagneux menant directement aux espaces souterrains. Les montagnes les plus sublimes se trouvèrent être alors les volcans, qui semblaient mener directement au centre de la terre. Sir William Hamilton ¹⁰ s'intéressa particulièrement au Vésuve. Selon lui, les volcans devaient être considérés comme une force créatrice plus que destructrice. Ils n'étaient pas à considérer comme des monstres de la nature mais comme le résultat de phénomènes prévisibles qui ont modelé le paysage par leurs éruptions successives. D'après Hamilton, les éruptions volcaniques étaient bien plus sublimes de nuit que de jour. Il dit en août 1779 "*The fiery mountain, of so gigantick a size upon the dark ground abovemention'd made the most glorious contrast imaginable, and the blaze of it reflecting strongly on the surface of the sea, which was at the time perfectly smooth, added greatly to this sublime view*". Comme Hamilton le suggère, la découverte d'émotions sublimes dans la nature extérieure a joué un rôle majeur dans l'émergence des concepts géologiques modernes, suggérés déjà par les représentations de Athanase Kircher dans son ouvrage *Mundus Subterraneus* en 1665. [FIG. 37] Les émotions sublimes furent principalement liées à la notion de grandeur. L'immensité amplifiant ce sentiment de crainte et de peur, la découverte de la notion de l'immensité du temps, au travers du concept de *deep time* évoqué précédemment peut ici être mis en relation avec le changement des valeurs esthétiques découlant des découvertes de la technologie industrielle.

La série d'explosions et d'incendies survenus dans les mines au cours du XIX^e siècle en Angleterre (entre 1812-1862) furent décrites comme semblables à des éruptions volcaniques. Ces éruptions venant des profondeurs associées aux éruptions volcaniques traduisent du caractère inévitable alors attribué à ces événements. Ceci dénote bien d'un certain fatalisme, le progrès ne peut être arrêté, la force mécanique est inévitablement destructrice. Le spectateur se soumet, passif au spectacle sublime, actif. L'expérience du sublime rend sans voix et ébahi. La technologie est autonome et hors de contrôle.

L'iconographie du Sublime (l'image-clé est ici le volcan en éruption) [FIG.38] constitua le lien entre le paysage naturel et le paysage technologique. L'idée du sublime dans l'éruption volcanique nocturne commença à être transposée aux catastrophes des paysages industriels de nuit. Comme observé précédemment, l'association entre l'industrie et l'enfer présente en premier lieu dans les mines, se déplaca d'abord vers les usines puis vers des régions industrielles entières.

Voici comment le terme de sublime fut transféré de la nature à l'industrie. L'image infernale des flammes permit de lier le sublime du souterrain au sublime technologique.

L'image principale de la seconde révolution industrielle, fut, grâce à l'apparition de l'électricité, celle d'un espace souterrain vaste et illuminé, s'étendant à l'infini. Cette seconde image est à priori nettement moins excitante que l'image diabolique évoquée précédemment. Durant le XIXe siècle, l'idée d'un infini artificiel sublime détrôna donc l'image sublime d'un imaginaire lié à l'enfer.

Il est toutefois intéressant de remarquer que le concept idéal d'espace inspirant la crainte par sa grande dimension survint bien avant le XIXe siècle et les écrits de Burke. Cet idéal a en fait façonné la conception de l'architecture occidentale, à commencer par les exemples de l'empire romain. Comme l'explique Sigfried Giedion dans son ouvrage *Architecture and the phenomena of transition* paru en 1971, le but ultime de l'architecture romaine était une conception basée sur l'espace intérieur. Les techniques de construction inventées par les romains telles que l'arche, la voûte et le béton structurel participèrent de la construction d'espaces intérieurs de taille monumentale. Le dôme du panthéon de Rome, est selon Giedion une "*concentration exclusive d'espace intérieur*" ¹¹. Cette conception primera jusqu'au début du XXe siècle. "*à partir de ce moment-là, ... tous les concepts architecturaux furent invariablement synonymes du concept d'évidement de l'intérieur*". Giedion retrace le développement des espaces intérieurs à l'aide d'une série d'exemples de bâtiments; San Vitale à Ravenne, Santa Maria del Fiore à Florence, Saint Pierre de Rome, Saint Paul à Londres et le Panthéon de Paris.

On remarque donc à nouveau de quelle manière un principe esthétique est porteur d'une signification idéologique. L'idéal architectural d'une structure centralisée et close exprime ici un idéal urbain. Il représente l'autorité de la civilisation, l'indépendance vis-à-vis de la nature, ainsi que sa permanence à l'encontre des attaques de la nature. Toujours en parlant du Panthéon de Rome, Giedion dit "*C'est une structure entièrement autoportée, sa forme circulaire représente un système fermé qui demande l'isolement.*" ¹² L'intérieur et l'extérieur, la civilisation et la nature sont deux entités bien distinctes. Le but premier de l'espace intérieur est d'insuffler un sentiment de crainte devant la grandeur de la civilisation, un sublime sentiment de soumission face au pouvoir supérieur. Bien qu'il n'a jamais été prouvé que Boullée, alors contemporain de Burke, ait eu connaissance de ses écrits, les effets produits par les intérieurs de Boullée, (si ils avaient été construits), seraient similaires à la notion de sublime évoquée

par Burke. L' *Architecture des Ombres* de Boullée, les espaces sans dimensions réelles et plongés dans la pénombre, condition qui seule peut rivaliser avec les paysages du sublime naturels évoqués auparavant constituent ces espaces s'apparentant fortement aux notions exposées par Burke précédemment. Dans l'environnement naturel construit, seules les grottes furent capables de rendre muet. Pénétrer dans une chambre funéraire égyptienne ou dans l'une des architectures de Boullée, par exemple le temple à la Nature et à la Raison aurait pu rendre sans voix. Face à des espace suscitant de telles sensations, même le Panthéon de Rome n'aurait pas pu faire le poids. [FIG. 39+40]

Pour en revenir aux intérieurs monumentaux explorés par Giedion, la volonté de séparation se fait certes ressentir, elle n'est cependant pas totalement appliquée. En effet, la nature n'est pas totalement exclue du dispositif du Panthéon. Durant la période qui précéda l'invention de l'éclairage artificiel, les espaces intérieurs mentionnés précédemment auraient été plongés dans l'obscurité la plus totale. L'idéal architectural d'un environnement totalement fermé et vaste mais lumineux était naturellement impossible. Giedion remarque que *"l'oculus situé au sommet du dôme, seul lien entre l'intérieur et l'extérieur, implique un faisceau de lumière en constant évolution dépendant de la course du soleil."* L'idée-même d'éclairer artificiellement de grands espaces souterrains se présenta donc bien avant l'apparition effective de l'invention de l'électricité. L'un des précurseurs de cette recherche esthétique fut Gian Battista Piranèse (1720-1778). [FIG. 41]

Penchons-nous sur l'oeuvre majeure de Piranèse que sont ses gravures de Prisons imaginaires publiées en 1745 puis en 1761. Le livre de Marguerite Yourcenar *Le cerveau noir de Piranese* (inspiré par Victor Hugo qui utilisa le premier cette expression dans l'un de ses poèmes) fournit toute une série de renseignements sur la manière de percevoir ces espaces. Marguerite Yourcenar mit l'accent sur l'obsession de Piranese pour les espaces clos ainsi que sur la représentation d'une extrême solidité. Ce qui est étrange dans ces gravures est que bien que totalement closes, ces prisons sont éclairées. M. Yourcenar dira que ces prisons *"semblent frappées par un soleil noir [...] le temps et l'air semblent immobiles"*. Bien que les prisons imaginaires de Piranèse ne soient pas littéralement souterraines, elles traduisent parfaitement la sensation d'enfermement, et peuvent être considérées comme l'approximation architecturale d'un environnement souterrain. Plus que n'importe quelle construction, elles représentent idéalement l'artificialité infinie. Marguerite Yourcenar explique que toute présente animale ou végétale y est bannie, qu'aucun espace de terre n'est laissé apparent, que tout n'est qu'environnement construit. *"l'air ne circule pas, une immobilité parfaite règne dans ces espaces clos"*. La présence de gibbets, de tréteaux, d'échaffaudages et

d'échelle suggère la torture et l'exécution, on retrouve là les références sublimes à la peur, à la douleur et au danger. L'espace est ici un royaume calme et silencieux dont la nature a été bannie.

L'ancienne tradition esthétique voyait le souterrain comme un espace laid, répugnant et sombre. La reconceptualisation des espaces souterrains comme porteurs d'une sublimité infernale du feu ou d'une sublimité mystérieuse de l'infini représente une étape intermédiaire dans l'évolution des considérations esthétiques liées aux souterrains.

Vers une notion de magique

Apparaît alors une nouvelle manière de considérer le souterrain, dont toute idée de répulsion est maintenant levée et dans laquelle le souterrain se perçoit comme une sorte de paradis magique.

Au milieu du XIXe siècle, les émotions très ambivalentes provoquées par les souterrains commenceront à acquérir une valeur de beauté souterraine. Les images de l'infini artificiel ont progressivement perdu de leur aura de terreur pour assumer le statut d'enchantement.

Cependant, selon Burke, Le sublime et le beau sont des expériences incompatibles. Le sublime est état de tension nerveuse alors que la beauté est en état de plaisir dans lequel les nerfs sont relaxés. Quoi qu'il en soit, Baudelaire dans son poème « *Rêve parisien* » (tiré du Recueil : Les fleurs du mal) mélange ces deux expériences. Le paysage est sublime dans sa terrifiante nouveauté mais avant tout magnifique. L'essence de cette beauté inorganique vient ici du remplacement de la lumière du jour par les lueurs et les reflets de la lumière artificielle. Les bruits assourdissants de l'industrie sont ici remplacés par le « *silence de l'éternité* ». D'une part, cette beauté magique repose sur l'absence de la nature, ces nouveaux espaces « magiques » illuminés et silencieux ne comportant pas de trace de la nature. D'autre part, l'image sublime du souterrain est liée à l'enfer, suggérée par l'industrie paléotechnique. Les images diaboliques du souterrain sont indétachables de la notion de labeur, alors que cette notion fut levée dans les plaisirs esthétiques du sublime technologique.

- 80 Afin d'illustrer cette vision de monde magique totalement dépourvu de nature, prenons l'exemple de l'oeuvre de Jules Verne. Dans *Voyage au centre de la terre*, après une longue descente dans les entrailles de la terre, les protagonistes pénètrent dans une immense caverne dont la lueur mystérieuse est expliquée

par la technologie «*Si mes regards pouvaient se promener au loin sur cette mer, c'est qu'une lumière « spéciale » en éclairait les moindres détails. Non pas la lumière du soleil avec ses faisceaux éclatants et l'irradiation splendide de ses rayons, ni la lueur pâle et vague de l'astre des nuits, qui n'est qu'une réflexion sans chaleur. Non. Le pouvoir éclairant de cette lumière, sa diffusion tremblante, sa blancheur claire et sèche, le peu d'élévation de sa température, son éclat supérieur en réalité à celui de la lune, accusaient évidemment une origine purement électrique. C'était comme une aurore boréale, un phénomène cosmique continu, qui remplissait cette caverne capable de contenir un océan.*» Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*. En 1869 fut publié le roman *Vingt mille lieues sous les mers* qui représenta parfaitement l'exemple d'un monde enfoui, expression classique de l'esthétique magique de la technologie portée par la deuxième révolution industrielle.

«*La lumière électrique inondait tout cet harmonieux ensemble*», ... «*un plafond lumineux, décoré de légères arabesques, distribuait un jour clair et doux sur toutes les merveilles entassées dans ce musée.*» Dans ce roman, ce qui paraissait techniquement possible à cet époque était considéré comme esthétiquement beau. Enfin, dans son roman *Les Indes Noires*, Jules Verne s'associe également à la technologie, le monde souterrain y est décrit comme construit par les habitants de la ville utopique de charbon dans laquelle «*... une lumière intense emplissait ce sombre milieu, où de nombreux disques électriques remplaçaient le disque solaire. Suspendus sous l'intrados des voûtes, accrochés aux piliers naturels, tous alimentés par des courants continus que produisaient des machines électromagnétiques – les uns soleils, les autres étoiles –, ils éclairaient largement ce domaine.*»¹³ [FIG. 42]

Dans les paysages infernaux de la première révolution industrielle, la technologie et l'art étaient drastiquement opposées. Or, dans les paradis souterrains de la fin du XIXe siècle, ces deux choses coexistent en parfaite harmonie. L'esthétique fantaisiste du paradis souterrain est mise en relation avec une forme d'utopie sociale, qui envisage de transformer la société par ces nouvelles découvertes technologiques. La technologie a remplacé le dur labeur de la première révolution industrielle et laisse ainsi un monde dans lequel la beauté et la technologie peuvent coexister, les conflits sociaux ayant été résolus grâce à la conquête technologique de la nature. L'électricité permit de réaliser l'idéal d'un infini artificiel en tant qu'endroit de refuge et semble alors avoir matérialisé le fantasme d'une source d'énergie qui n'est plus liée au travail de l'être humain. Elle offre alors un refuge non seulement contre les dangers de la nature, mais également contre les dérives sociales de l'homme. On constate ainsi comment l'environnement technologique fut envisagé comme une sorte d'utopie par Jules Verne. Le but de Verne est ici l'idéal social d'une communauté dépendant de l'exploitation de la richesse de la nature, le progrès humain étant basé sur le

pouvoir et les ressources de cette dernière. Ces valeurs sont fondamentales pour Jules Verne qui parle d'un "environnement libre", libéré justement grâce à son haut degré de technologie.

"Dix ans auparavant, la dernière benne avait enlevé la dernière tonne de houille de ce gisement. Le matériel du « fond », machines destinées à la traction mécanique sur les rails des galeries, berlines formant les trains subterrains, tramways souterrains, cages desservant les puits d'extraction, tuyaux dont l'air comprimé actionnait des perforatrices – en un mot, tout ce qui constituait l'outillage d'exploitation avait été retiré des profondeurs des fosses et abandonné à la surface du sol. La houillère, épuisée, était comme le cadavre d'un mastodonte de grandeur fantastique, auquel on a enlevé les divers organes [...] Quoiqu'il fût impropre à toute production végétale, ce sous-sol eût, cependant, pu servir de demeure à toute une population. Et qui sait si, dans ces milieux à température constante, au fond de ces houillères d'Aberfoyle, aussi bien que dans celles de Newcastle, d'Alloa ou de Cardiff, lorsque leurs gisements seront épuisés, qui sait si la classe pauvre du Royaume-Uni ne trouvera pas refuge quelque jour ?" Jules Verne, Les Indes Noires.

-
1. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris : Vrin, 1990
 2. Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Paris : Seuil, 1988
 3. Edmund Burke, *Ibid.*
 4. Jérôme Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, 1960.
 5. Klingender Francis D. *Le sublime et le pittoresque*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 75, novembre 1988.
 6. Boileau, *Traité de l'Art poétique*, 1674.
 7. Alain Bony, *Du discours du jardin au silence du sublime : le proche et le lointain dans l'esthétique paysagère d'Addison*, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°52, 2001.
 7. Alain Bony, *Ibid.*
 8. Nicolson, Marjorie Hope. "Sublime in External Nature". Dictionary of the History of Ideas. New York, 1974.
 9. Edmund Burke, *Ibid.*
 10. Sir Wiliam Hamilton, archéologue, vulcanologue
 11. Sigfried Giedion, *Architecture and the phenomena of transition : the three space conceptions in architecture*, MIT Press, 1971.
 12. Sigfried Giedion, *Ibid.*
 13. Jules Verne, *Les Indes Noires*, Folio, Gallimard, Paris 1979

Partie III

UTILISATION DES ARCHETYPES DU SOUTERRAIN

Archétypes de la grotte dans l'architecture contemporaine

Seuls les architectes conscients de l'insoluble contradiction entre l'intérieur et l'extérieur ont osé générer une architecture en apparence contradictoire, offrant ainsi au visiteur une expérience sensitive et intelligible de ce type de problématique. Par le passé, les raisons architectoniques ont écarté cette architecture d'esthétique si ambiguë. En effet, l'expressionnisme fut, dès 1925, rapidement devancé par la nouvelle objectivité qui rejeta l'agitation émotionnelle de ce mouvement. Aveuglés par leur propres métaphores de lumière et de transparence, les projets des modernes ont exclu toute ombre trompeuse et condamné de *régression déviante* chaque tentative de susciter des émotions s'apparentant à celles liées au sublime tel que pensé par Burke.

Cependant, durant ce dernier siècle, malgré le contexte moderniste, a subsisté l'idée d'une architecture bien ancrée dans la terre. L'idée d'une architecture sombre et protectrice survécut dans les projets de quelques architectes qui continuèrent à travailler en utilisant un langage expressionniste, comme en témoignent les projets de Wassili Luckhardt pour son théâtre, sous forme de cristaux se développant sur une montagne rocheuse [FIG.43] ou de Hans Poelzig pour la rénovation du grand théâtre de Berlin en 1919. [FIG.44] On remarque dans ces deux exemples l'utilisation des formes archétypales des stalactites et des cristaux, utilisées pour rendre compte d'une intériorité monumentale et expressive par l'analogie aux formes minérales de la nature. Friedrich Kiesler, [FIG.45+46] qui ne reçut un hommage approprié qu'après sa mort, continua à développer ses visions de chambres introverties, qui bien qu'hors du sol selon ses dessins auraient dans l'idée tout à fait pu être disposées sous terre. Les projets de Poelzig, Luckhardt ou Kiesler ne sont pas souterrains mais sont cependant totalement centrés sur leur propre espace intérieur et pourraient de ce fait, au même titre que le Panthéon de Rome ou les bâtiments de Boullée vus précédemment, se situer sous terre.

Durant cette même période, les modernistes n'avaient de considération que pour les dispositifs d'espaces extravertis. Ce n'est quasiment que sous forme de dessins que l'image de la grotte survécut donc dans l'époque moderne rationnelle. Les rares exemples construits ne furent visibles que dans des bâtiments sacrés, relégués aux abysses de mythes rétrospectifs. Tel fut également leur sort durant

la révolte des post-modernistes remettant en cause l'hégémonie des principes modernistes. L'idée d'une introversion radicale, concentrée sur l'espace intérieur ne fut malheureusement pas remise à l'ordre du jour. L'idée d'un retour d'une architecture des sens, matérialisée par des figures telles que le dôme ou la caverne, ainsi que l'utilisation de matériaux sensuels tels que la pierre naturelle ou le bois, n'a pas survécu face à une architecture dont la vision rationnelle et la représentation fut pratiquée depuis alors trop longtemps.

La grotte authentique a cela de particulier qu'elle est invisible et peut au mieux être identifiée grâce à son entrée. Cette introversion radicale rend les façades aveugles et pleines. Dans un contexte extraverti où l'architecture a pour but de satisfaire à la curiosité et l'exhibitionisme, des bâtiments dans lesquels toute possibilité d'observer est rendue impossible ne sont pas de rigueur.

Que consistent les questions d'intérieur et d'extérieur, de durée et de durabilité? Quelles sont les incarnations d'abri, d'intimité et de confiance en la terre? Comment redécouvrir la sensation tactile dans les petits espaces, et le désir de *peur sublime* inspiré par les grands? Aucune théorie n'en donne la réponse, les propositions des architectes devront parler pour elles-mêmes.

Critique du mouvement moderne, les recours au souterrain

Comme vu précédemment, la première ombre anti-moderniste se trouva donc concrétisée dans les manifestes et les maquettes des symbolistes autrichiens des années soixantes. Pour Walter Pichler et Raymund Abraham, l'odeur de la terre devint la vraie essence de leur travail. *"Born into the landscape. To touch it, to smell it, to let the eyes graze over it, to let the eyes dig into it, to scratch signs into the earth, to bury the entire body in the earth, to excavate cavities, to pile no mounds, to measure with groping steps, to feel space, to draw scales and to engrave them eternally into stone"* Raymund Abraham.

En tant qu'héritier légitime de Burke et de Boullée, les corps spatiaux de géométrie euclidienne de Abraham vont à l'encontre de l'assertion édictant que les abstractions monumentales sont inhumaines. [FIG.47] Abraham réitère donc en ce sens la thèse des sensualistes exprimant que l'architecture devrait, au lieu de se limiter à une fonction purement utilitaire, stimuler des émotions sublimes, en générant des significations profondes d'ordre supérieur. Dans cette même idée, Hans Hollein ancre profondément dans la roche son bâtiment pour le musée Guggenheim de Salzbourg. [FIG.48+49]

Apparaît alors l'idée de réconciliation avec la nature et d'attitude positive envers la technologie. En reprenant les notions évoquées dans le chapitre précédent concernant l'archéologie en tant que métaphore de la psychanalyse Freudienne, ainsi que modèle de couches superposées de la ville de Rome, il est intéressant de relever que les architectes Daniel Libeskind et Peter Eisenman considèrent l'architecture comme le processus continu de recouvrement, comme une alternance de déconstruction et de reconstruction. Alors que Libeskind équipe ses bâtiments de chambres enterrées dédiées à la mémoire collective, [FIG.50] procédant ici du même raisonnement de mémoire que Walter Benjamin et ses passages, Eisenmann quant à lui, insiste sur le fait que la beauté ne repose pas sur l'iconographie mais sur une règle primaire. Selon lui la surface de la terre n'est pas à envisager comme un site sur lequel bâtir, mais comme la surface reflétant des opérations verticales. [FIG.51] Son architecture n'est pas une tour solidement ancrée, mais plutôt une sorte de sonde flottante. Dans les mêmes considérations qu'Eisenman, mais dans l'espoir que la gravité pourra un jour être totalement mise de côté, Lebbeus Woods imagine une architecture flottante, qui ne serait plus limitée par les contraintes structurelles et qui pourrait être entièrement dédiée à l'art de l'espace du désir. Emancipé de ces contraintes, il conçoit des espaces hermétiques comme une architecture flottante, dont la caverne a toujours été l'idée et non la contrainte physique de la gravité. [FIG.52]

Revenons à la période se situant entre 1950 et 1970. En marge des méthodes critiques du mouvement moderne développées par le groupe TeamX ou le courant mégastructuraliste, se mit donc en place une démarche dépassant cette seule attitude critique. De nombreux dispositifs furent imaginés afin de modifier la perception au travers d'autres constructions du regard, d'autres façons d'être au monde. L'architecture fut alors envisagée comme un univers de sensations inédites, en s'appuyant sur le recours aux nouvelles technologies utilisées déjà par le courant mégastructuraliste, tels que la climatisation, l'aération et l'éclairage artificiel.

Dans l'idée de recours aux perceptions et aux sensations, la première figure intéressante à étudier est Frederick Kiesler qui chercha à définir un nouvel "*espace psychique*" en introduisant le vocabulaire de la psychanalyse Freudienne dans le projet et tenta d'appréhender, avec la prise en compte de l'inconscient, la "*totalité de l'être humain*". Il développa une recherche sur l'architecture sans fin à partir de 1925, à l'aide de la technique du béton ou du plâtre projetés sur un grillage souple, propice à la création de formes organiques qu'il appela des *concrétions*. [FIG.53]

Son travail "*de l'intérieur*" ¹ visait à la confection d'un lieu qui répondrait aux

“besoin de la psyché”². C’est à l’aide d’images archaïques, oniriques, énigmatiques et sculpturales que Kiesler s’efforça de mettre en exergue l’importance de l’inconscient.

Hans Hollein et Walter Pichler reprirent le motif de concrétion élaboré par Kiesler afin de les transposer à une échelle urbaine et projetèrent ainsi des “villes” en 1960. En opposition avec le travail de modelage visant à élaborer des espaces, Walter Pichler et Hans Hollein ne générèrent que des blocs pleins, sans aucune manipulations de l’intérieur dont l’usage n’était trahi que par le titre donné au projet. D’après Sigfried Giedion *“Hans Hollein et Walter Pichler s’inscrivent dans une histoire où l’architecture se définit dans son passage de la sculpture du plein à l’engendrement du vide, où le monument marque “l’origine de l’architecture” et le panthéon celle de l’espace moderne.”*³

Les deux architectes voient les masses comme une structure urbaine dans laquelle la différence entre espace intérieur et espace extérieur n’existe plus. La concentration de la ville est signifiée par la densité de cette “masse” architecturale et urbaine. Walter Pichler projeta des “ville souterraines” [FIG.54] émergeant du sol ponctuellement sous forme d’embouchures. “Ses blocs inertes constituent les équivalents sémantiques des agrégations amorphes de Hans Hollein s’élevant au dessus de la ville [...] ou se dressant dans un champs de blé comme des titans.” [FIG.55] comme l’exprime Dominique Rouillard dans son ouvrage *Superarchitecture, le futur de l’architecture entre 1950 et 1970*.

Les critiques du fonctionnalisme moderne choisirent les espaces dont les propriétés d’isolement de tout contexte peuvent s’apparenter à ceux des espaces souterrains, comme contexte d’un objet de critique. Quatre catégories d’utilisation des espaces souterrains sont ici distinguées.

Premièrement, ces espaces souterrains, primitivistes et sauvages servirent à démontrer non seulement l’expérience d’isolement, de fermeture et d’abandon, mais furent également utilisés pour faire part d’une sorte d’enveloppe de situations, d’évènements et d’expériences opposées aux notions de structures et d’espaces avancées par les modernistes afin de démontrer d’une domination et d’une omnipotence de l’architecture sur le monde. Cette architecture dominatrice ramène la surface de la terre à une terre désertée marquée par les entrées menant à la ville souterraine, les “embouchures”, uniques manifestations architecturales restant à la surface de la terre. [FIG.56]. La phrase de Walter Pichler s’en fait l’écho; “Les hommes vivent sous la surface. L’architecture transperce la terre et règne sur le pays” “Née des pensées les plus fortes. Pour les hommes, elle

sera une contrainte, ils étoufferont ou ils vivront - ils vivront, je pense".⁴ On peut ainsi remarquer une recherche d'émotions et de perceptions, une volonté de retrouver une puissance expressive équivalente à la force réelle et symbolique.

La seconde utilisation des espaces souterrains avance cette fois l'hypothèse du "*tout technologique*" ainsi que les potentialités en découlant. Raymund Abraham, en 1962 décrit la ville comme "*l'autel des intestins mécaniques*"⁵ et dessina le projet "*Megabridge*" [FIG.57], projet qui asservit le réseau d'habitation situé dans les tubes au réseau de transport. Ce projet, parmi d'autres insère la ville dans une image "*technicienne, impassible et glaciale*."⁶

On remarque ainsi comment un urbanisme, qui pourrait, par sa condition, plus que par sa localisation, être défini de souterrain, s'est développé, imagé par le projet *Paris sous la Seine* [FIG.58] de Paul Maymont, qui reproduit en sous-sol la superposition des niveaux d'un immeuble traditionnel, ayant recours à des trouées et des transparences ainsi qu'à la lumière artificielle afin de contrer la claustrophobie. Cet espace ne comporte aucune fonction d'habitation et se limite à un espace d'activités et de services. C'est dans cette même configuration que R. Abraham développe *Glacier City* [FIG.59], fiction qui transforme la théorie du développement linéaire du mouvement moderne en un phénomène naturel échappant à tout contrôle, comme le dit Raymund Abraham "*Une masse compacte [...] se répand de façon continue dans le fond d'une vallée comme un glacier avançant inexorablement, [...] -retour à un état barbare, hors du temps*"⁶

Par la suite se développa le concept de casque cybernétique. Serait-il la métaphore ultime de la caverne? L'espace suggestif de la pensée, l'espace de l'introspection ultime? Walter Pichler mit en place la concrétisation de l'idée de l'atrophie de l'espace [FIG.60], il produisit alors le prototype de ce qui sera appelé le "*casque environnemental*". La réduction de l'architecture découle de l'opposition face au fonctionnalisme des modernes afin de se recentrer sur les sollicitations du corps vivant, devenant ainsi le sujet du projet. Dans cette idée, seules la perception comptent et deviennent les stimulations. "*Le monde se réduit ainsi à un ensemble de stimuli faisant l'objet d'une perception sous contrôle, maîtrisée par le casque*".⁸ La forme et l'espace de l'architecture sont ici remis en cause, n'étant plus considérés comme les fondements même de l'architecture. On retrouve dans ce genre de dispositifs une idée de critique du monde, qui n'est alors plus respirable, audible.

On peut presque retrouver la sensation des premiers mineurs, n'entendant que leur propres bruits, émanant de leur corps. L'architecture reproduit les

pulsations humaines, souffle et rythme cardiaque, elle est supposée agir sur le psychisme de l'individu qui y pénètre. *“un dispositif technique pour l'expansion de l'individualité consciente”*⁹

Enfin, le travail sur l'espace interne du projet No Stop City de Archizoom [FIG.61+62] témoigne d'une focalisation sur l'espace interne, la représentation de la technologie en tant que telle est alors mise de côté au profit de l'exploitation de ses seules performances. Les espaces bien que n'étant pas expressément souterrains, deviennent ici la matérialisation de la dystopie mise en place par Archizoom. L'espace “souterrain” est ici suggéré par sa situation topographique, Archizoom n'élaborèrent pas une critique du modernisme comme l'ont fait auparavant Hans Hollein, Walter Pichler et beaucoup d'autres, au contraire, ils décidèrent de “construire le malheur”, leur projet est surtout emprunt d'une vive critique politique à l'encontre des valeurs pronées par le capitalisme conjugué à l'architecture fonctionnaliste menant à l'aliénation du citoyen. Les espaces sont ici des plateaux monofonctionnels, des plans continus de services, théâtres, restaurants, habitations, etc. Tout y est mélangé dans un endroit dominé par la climatisation et l'éclairage artificiel. C'est un *“cauchemar climatisé”* un “enfer confortable”. L'utilisation de la fiction future de Archizoom, la mise en place d'un récit dystopique ultérieur tient en partie de la contre utopie littéraire inaugurée en 1920, par E. Zamiatine dans son roman “Nous autres”, dénonçant, en se projetant 2000 ans plus tard, le totalitarisme du communisme. Les oeuvres de Aldous Huxley et de George Orwell “Le meilleur des mondes” et “1984” relèvent de ce même mécanisme de projection dans le futur.

Les architectes du groupe Superstudio, bien que moins poussés par des revendications politiques, usèrent du même procédé de *“construction intégrale d'une atmosphère, d'un style de vie”*¹⁰ dans leurs *12 villes idéales*. Dans l'exemple de la ville *“Città Coclea temporale”*, [FIG.63+64] l'homme y vit coupé du monde extérieur. La ville révèle ici le cauchemar urbain afin d'éveiller la conscience de l'aliénation et de l'absurdité du monde environnant.

Il est donc intéressant de constater comment l'espace souterrain, par son caractère introverti et exclusif, à l'aide de la technologie, se retrouva être le support d'une vive critique du modernisme, prônant tantôt des valeurs de retour aux perceptions et à la sensualité de l'architecture, tantôt en tant que contenant hermétique, outil des pires cauchemars imaginés par certains architectes. Le but n'est pas de retracer toute l'histoire de l'utilisation de ces espaces, mais de tenter de comprendre, après ces différentes présentations de prises de position, quels sont les enjeux architecturaux d'une conception souterraine de l'architecture et quelles en furent les utilisations.

Un retour des archétypes et des réminiscences mythologiques

L'un des architectes qui a cherché une alternative à l'appauvrissement psychique de l'architecture est Emilio Ambasz, ayant toujours recours à de simples formes géométriques, insérées délicatement dans le paysage. L'exemple ici est celui du projet de maison pour son ami Léo Castelli en 1980 au Texas. [FIG.65+66] L'entrée de cette maison est marquée par deux mouvements de terrains convergeants vers une sorte de Propylée mégalithique, marquant l'entrée dans un espace presque sacré. La remontée le long des fentes inclinées du terrain marque une procession menant au sommet d'une colline. La vue sur le paysage offre alors un premier regard vers les cours enterrées. La plupart du bâtiment est situé sous terre. L'obsession d'Emilio Ambasz d'enterrer systématiquement ses bâtiments peut être vue comme la volonté de se blottir sous la terre, de générer ce sentiment de protection suscité par cette dernière et ainsi de faire appel à ses capacités d'évocations symboliques, accompagné d'une volonté de ne pas dénaturer le paysage. On dénote l'utilisation récurrente dans ses projets du dispositif de la promenade architecturale afin de chorégraphier des rituels de raisonnement mythique.

Dans la seconde partie de sa vie, dans la même idée d'un retour de la dimension sensorielle et symbolique de la discipline, Le Corbusier avança l'idée de la promenade architecturale, procédant elle aussi d'un élément rituel symbolique. *“L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux, Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture.”*¹¹ Pour le Corbusier, la marche à pied commande la mémorisation des lieux construits. Ses maisons et appartements étaient eux aussi les temples servant à sacraliser la vie quotidienne. Certains des derniers ouvrages de Le Corbusier dénotent d'une dimension mythique dans l'utilisation de signes ou de métaphores formelles telles que la forme archétypique de la voûte dans des ouvrages tels que la Villa Sarabhai. [FIG.67]

L'une des clés de lecture de l'oeuvre sacrée de Le Corbusier est la basilique souterraine à La Sainte-Baume, dans le sud-est de la France [FIG.68+69] où est conservé le tombeau de Marie Madeleine. En 1948, à la fin de la guerre, quatre hommes, Edouard Trouin, Fernand Léger, le Père Couturier et Le Corbusier, imaginèrent de fonder un lieu de contemplation, un temple du pardon à la Sainte-Baume, haut lieu provençal qui fut pendant près de mille ans le Compostelle français. Ce fut pour Le Corbusier un formidable laboratoire pour d'autres projets, tels que la Chapelle de Ronchamp ou le couvent de la Tourette. *“L'agencement des espaces de la basilique sculptée dans la montagne peut être vu*

comme un parcours initiatique qui vise à réconcilier l'homme avec le sort de son âme et de l'élever à la dimension du sacré"... "Mais lors d'une visite, durant l'ascension de la montagne cet endroit caractérisé par la magnificence de la nature intacte, Le Corbusier abandonne le rêve de construire un bâtiment qui peut surmonter le sommet d'acquérir une vue sur la mer au sud" ¹²

Survient alors l'idée d'une architecture à cacher "*dans la roche*" en 1948 comme le montre la coupe de la basilique sculptée dans montagne réalisée par Le Corbusier, composée d'un tunnel long de laquelle se trouvent deux grandes chambres, une basse et les autres dirigées vers le haut. [FIG.70]

Le Corbusier fit donc, à plusieurs reprises allusion à des espaces souterrains en expliquant ses projets. L'intérieur de la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp s'apparente volontairement à l'archétype de la caverne, les murs épais et bruts donnent au bâtiment le corps dont ses précédents ouvragent manquaient peut-être. [FIG.71] Le Corbusier comprit alors l'importance de ce dispositif pour une architecture intemporelle. La forme extérieure de la chapelle rappelle volontairement un dolmen préhistorique. Le Corbusier y oppose deux archétypes spatiaux-temporels qui réapparaissent de manière récurrente dans ses derniers ouvrages, souvent en association avec la forme labyrinthique de la spirale. Son "*acoustique visuelle*" se focalise sur la question des quatre horizons, un "*absolu sacré*" tandis que l'intérieur est la caverne dans laquelle le temps est cyclique, et répète le "*moment heureux originel*".

On retrouve également dans le projet de La Tourette 1960 [FIG.72] (Couvent dominicain dédié à Sainte-Marie) le recours aux formes cavernueuses dans la crypte, ainsi que l'utilisation de surfaces courbes et rugueuses, éléments rarement présents dans ses projets précédents. La recherche d'une forme donnant une présence et un aspect presque manuel aux parois est ici présente. La crypte côté nord et la crypte sous la sacristie sont au dessous du niveau de l'église. Le sol de la chapelle et de la crypte monte graduellement suivant la pente, assurant ainsi la liaison organique avec la terre. On y retrouve le jeu architectonique des règles et des exceptions, de la clarté et du mystique. Le Corbusier démontre ainsi comment la beauté de la lumière émerge de l'ombre, et comment des volumes carthésiens peuvent être érigés au dessus de tombes mystiques aux formes non euclidiennes.

92 *"La manière dont l'architecte a réagi au terrain est frappante, enfonçant littéralement le bâtiment dans la pente. Une pensée plastique et sculpturale puissante s'exprime dans l'ouvrage; en particulier dans la chapelle, espace plus archaïque, plus physique, plus radical que Ronchamp, dans lequel la rupture de Le Corbusier avec ses propres principes apparaît tout aussi clairement. [...] Le couvent Sainte-Marie de La Tourette est l'œuvre d'un artiste intransigeant et libre" ¹²*

Tadao Ando, l'introspection japonaise

“ J’ai une inclination presque inconsciente pour les espaces souterrain. L’une des clés de cette attitude tient peut-être à ce que quelle que soit la nature du site, je souhaite créer une architecture qui ne soit pas plus imposante que son environnement. Ainsi, lorsqu’un projet exile un volume important, j’envisage d’abord d’enterrer le plus d’espaces possibles. Une autre de mes motivations est le potentiel créatif inépuisable que je perçois dans cette idée d’architecture invisible” qui permet de concevoir un espace continu sans en faire apparaître la forme. La question d’un espace plus essentiel se pose. S’affronter à l’espace souterrain rejoint, à mon sens, la quête de l’origine de l’architecture ” ¹⁴

Le Japon est un pays où la place au sol se fait rare et où l’accès à la dimension verticale pour la construction est communément accepté. La raison de l’ensevelissement introspective de l’architecture de Tadao Ando ne découle pas entièrement ici des considérations purement pragmatiques évoquées ci dessus. Au contraire, cette introspection vient surtout de la tradition japonaise de la réduction du champs de vision, la peur des tremblements de terre ainsi que de l’amour pour les jardins miniatures. Alors même que les jardins japonais ne sont pas tous des patios centraux, leur vue sur un mur est souvent préférée à d’autres vues. La plupart des constructions, soient-elles insérées dans un tissu urbain dense ou non, prennent la lumière par des ouvertures zénithales, le contact à la nature étant dans la tradition japonaise, vertical. Ainsi, libérés du niveau du site, il n’est pas rare de voir des chambres enterrées éclairées par des patios. C’est dans ce cadre de bâtiments enterrés que l’architecture de Tadao Ando, considéré comme le maître de l’ombre, sera observée. Ses bâtiments, pour la plupart insérés dans un tissu urbain dense, fournissent en premier lieu une limite visuelle, générant un cadre bien précis constitué d’espaces imposants et de créant de grands espaces vides dans la ville congestionnée. Les ouvertures sont en général orientées vers l’intérieur même du bâtiment. Tadao Ando a souvent recours à l’éclairage zénithal, mince fente d’où la lumière semble couler sur le mur vertical. Bien que la plupart de ses dispositifs soient totalement nouveaux, le modernisme radical de Tadao Ando est cependant contrebalancé par un ancrage fort aux traditions japonaises. Ses bâtiments sont comme des forteresses de privacité, une série de chambres vides à la merci du jeu des ombres, ainsi qu’un cadre de paysages si proches que l’on pourrait presque les toucher. Ces caractéristiques sont mises en lumière par le traitement lisse et sophistiqué du béton. Bien que non métaphysique, le minimalisme de Ando est le résultat de l’exclusion de tout détail susceptible de distraire l’oeil du visiteur.

Projet Théâtre dans la roche à Oya, 1998, Utsunomiya, Japon. [FIG.73]

La ville d'Oya tire son nom de la pierre exploitée dans les mines voisines. Le projet de Tadao Ando se propose de réinvestir l'espace des anciennes carrières afin de le reconverter en une salle de théâtre. Ando déplace ici l'attention portée au matériau pour se focaliser sur le lieu d'extraction. Il investit ainsi formellement l'espace dans la roche en réorganisant les vides. On constate donc une inversion du processus architectural, la figure architecturale n'est plus définie par le plein mais uniquement par le vide lui-même.

Projet de centre commercial à Shibuya, Tokyo, Japon. [FIG.74]

Le plan du complexe commercial comporte ici quatorze niveaux, dont dix sont enterrés. Cet enfouissement permet alors d'augmenter la superficie construite et ainsi de compenser les prix mirobolants du terrain à bâtir. Le dispositif de l'espace circulaire lié à la rue permet ainsi à Ando d'y placer les circulations verticales et d'amener la lumière naturelle jusqu'au troisième sous-sol. Les circulations s'enroulent autour du volume principal cylindrique.

L'ambivalence adoptée par Le Corbusier dans la seconde partie de son oeuvre, l'ancrage symbolique de Tadao Ando, Emilio Ambasz et bien d'autres, dénotent bien de la volonté d'un retour à une valeur cognitive de l'architecture, une valeur sensorielle qu'elle pourrait véhiculer.

La notion du parcours, véhicule du corps dans l'architecture souterraine

Comme soulevée ici par Le Corbusier, la phénoménologie de la découverte de la promenade architecturale afin de chorégraphier les rituels de raisonnement mythique est d'autant plus importante à mettre en place dans les espaces souterrains. En effet, le souterrain, peut, comme vu précédemment, par son aspect angoissant susciter un état de tension. Or, la tension "*signifie un état premier de réceptivité, voire, si faire se peut, un état de non-pensée qui culmine dans le spasme du sublime*"¹⁵

La vérité perceptive transmise par le corps, ici, dans le cadre du souterrain transforme l'expérience de l'espace. Pour Le Corbusier, la marche à pied commande la mémorisation de l'environnement, elle est une prise de possession du plan. Or, dans le cadre des espaces souterrains, le processus de la promenade architecturale prend d'autant plus d'importance qu'elle implique un phénomène de descente dans la Terre, une manière de se détacher de la surface de référence de l'horizon. Cette limite entre le dessus et le dessous est très présente et divise le projet en deux parties. Malgré la présence de deux mondes distincts, la conservation d'une certaine cohérence verticale est de rigueur afin de générer des

liens avec ce qui prend place au dessus. Dans ce cadre, la certitude de pouvoir rejoindre rapidement la surface, ou en percevoir la présence par des ouvertures ou encore des vues larges depuis la position enterrée est un soulagement. Lors de l'utilisation d'un système de rampes, comme dans le projet de Hans Hollein pour le musée Guggenheim de Salzbourg [FIG. 48+49], l'espace qui en résulte est donc totalement libre visuellement, le visiteur peut alors déambuler presque inconsciemment vers le fond du musée le long de cette rampe qui le guide dans l'espace. La perception des oeuvres est ici modifiée, permettant un dispositif d'appréhension tridimensionnelle dynamique, tant de l'espace que des oeuvres. L'entrée du musée par la surface de la colline va ainsi susciter un sentiment de curiosité face à la vue de ce dispositif intrigant.

Le choix du dispositif de la rampe dans un espace conique descendant est intéressant dans sa mise en relation avec les représentations de l'enfer dans la Divine Comédie. Bien qu'Hollein n'y ait jamais expressément fait référence, il n'est pas impossible qu'en pénétrant cet espace, le visiteur fasse cette association mentale.

-
1. "Inside the endless house", New York, 1966, in Frederick Kiesler, 1890-1965, IVAM, Centre Julio Gonzales, Valence, 1997
 2. F. Kiesler, *Architecture magique*, 1947.
 3. S. Giedion, *The Beginnings of Architecture*, 1957, tome 2, Princeton University Press, 1964
 4. W. Pichler, *Architektur*, exposition de la 35e biennale de Venise, 1972.
 5. R. Abraham, *Der Visions der Stadt*, Vienne, 1962 dans l'ouvrage "*Architectures visionnaires*", Ernst & Sohn, Berlin, 1988.
 6. D. Rouillard, *Superarchitecture, le futur de l'architecture entre 1950 et 1970*, Ed. La Vilette, Paris, 2004.
 7. R. Abraham, *Elementare Architecture*, citation de D. Rouillard dans l'ouvrage *Superarchitecture, le futur de l'architecture entre 1950 et 1970*.
 8. D. Rouillard, *Ibid*.
 9. Laurids Ortner, AA, no 137, 1968.
 10. D. Rouillard, *Ibid*.
 11. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète de 1929-1934* publiée par Willy Boesiger (1934), Rééd. Artemis, Zurich, 1964
 12. Sandro Grispan, texte sur le Corbusier, site de La Fondation Le Corbusier
 13. Harry Guggen, Architecte, Le couvent Sainte-Marie de La Tourette, 1959. *L'intérieur du bâtiment tel que Le Corbusier l'a conçu* (Thomas A. Heinz/Corbis/Prolitteris 2012).
 14. Tadao Ando, *L'architecture d'aujourd'hui*, No 340, mai-juin 2002.
 15. Jacques Gubler, *Motions, émotions, Matières 1*, PPUR, Lausanne, 1997

UNE INVERSION DE LA CONCEPTION ARCHITECTURALE

“Un intérieur n'est pas un monde sans frontières; il enferme son occupant comme dans une matrice, rassurante ou oppressive. Le monde intérieur peut être totalement circonvenu; il est explorable, plus étroitement compatible que l'extérieur avec la taille et les facultés de l'homme, et plus accessible à sa domination [...] Conçu pour lui et pour le servir, l'intérieur entoure son occupant comme une cour son souverain.”

Rudolf Arnheim ¹

Loin d'être une frange négligeable de l'architecture, la construction souterraine est au contraire d'une importance considérable, dont la richesse et les potentialités sont à la base de mon intérêt pour ce sujet. Force est de constater que le premier abri de l'homme fut la grotte, la cavité naturelle trouvée telle quelle, que l'homme a peu à peu aménagée et agrandie à sa guise. Dans l'espace souterrain, la conception de l'architecture “construite” et son origine structurelle représentée par la cabane de Laugier [FIG.75] ou les notions d'abri et de couverture évoquées par la hutte primitive de Gottfried Semper ne sont plus de rigueur. L'architecture construite, hors du sol repose sur des concepts d'addition, d'empilement et d'assemblage, régie par des lois statiques. *“L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir”* Abbé Laugier, XVIIIe siècle.

La voûte, archétype de l'architecture creusée évoquée précédemment, est au contraire l'image évocatrice d'un autre mode de conception découlant plus du creusement que de la construction. Il est intéressant de constater le glissement de cet archétype de l'architecture creusée à l'architecture construite. De ce changement de rapport à la construction et à l'environnement découle un changement de mode de conception des espaces. [FIG.76] Afin d'être en harmonie avec son milieu, il est nécessaire de rendre compte du changement de situation et de perception par l'adoption d'un langage particulier.

Face à ces considérations, l'analogie à l'architecture souterraine est évidente. Inversant tous les principes structurels de la construction en surface, l'architecture souterraine est caractérisée par le principe de soustraction de matière. L'architecture souterraine, par son opposition topographique, est entourée de plein et non de vide. Comme le dit Mario Mainetti *“les bâtiments sont une enveloppe dont le but est d'être une interface entre le dedans et le dehors”* ². Or, dans le cadre d'une architecture creusée, l'espace intérieur n'est pas en lien avec son environnement, ainsi la notion d'enveloppe perd son statut d'interface, car l'espace intérieur est

conditionné par la masse qui le contient, l'espace n'est que pure intériorité dont les limites sont définies par le plein. La forme interne prédomine sur ce qui la délimite, engendrant ainsi une liberté dans les 3 dimensions. Cependant, dans bon nombre d'espaces creusés a persisté l'utilisation du langage de l'architecture construite, devenue, dans ce contexte, purement décorative. Prenons l'exemple du temple de Pétra en Jordanie. [FIG.77+78] Bien que l'espace principal soit creusé dans la roche, le langage de l'architecture construite a été conservé, or, les linteaux et architraves ne portent rien, ce qui dénote ici de la transposition littérale de l'architecture construite vers l'architecture creusée.

Une opposition binaire

L'opposition binaire du plein et du vide constitue une problématique absente de l'architecture construite, les structures étant séparatrices et génératrices d'espace. L'architecture creusée présuppose que l'on dispose d'un plein à évier, engendrant une dualité, l'un ne peut être sans l'autre. Grâce à l'outil du *poché* des beaux-arts, Kahn découvre qu'il peut utiliser les murs qu'il souhaite massifs comme des contenant au lieu de plein. Il se réfère au plan d'une salle commune du château de Comlogan en Ecosse [FIG.79] dont les murs très épais contiennent des éléments divers, au service de la pièce. Louis I. Kahn, en parlant d'une "*société de pièces*"³ établit une opposition entre deux catégories de programmes: Espaces servants et servis. Le programme peut ainsi être scindé en deux, allouant donc les attributs du plein et du vide aux espaces, on retrouve cette relation de réciprocité. L'un sert l'autre, l'un creuse l'autre, l'un construit l'espace de l'autre. La problématique de l'espace creusé n'est plus, comme dans le cas de l'architecture construite, une relation d'opposition entre ce qui structure et ce qui est structuré, mais une relation d'équivalence.

Les formes du vide

Le vide et plein ne sont pas articulés, mais subsiste cependant une relation de réciprocité. Le vide peut donc prendre n'importe quelle forme. Les formes excavées peuvent contredire les formes de la construction traditionnelle orthogonale et régulière en employant des dispositifs de forme spéciales, irrégulières, courbes, circulaires, sphériques, sans angles droits ou s'inspirant de la nature. Cette catégorie de forme se justifie aisément par l'implantation souterraine, et de ce fait, par les forces subies par le bâtiment.

En 1944, l'écrivain anglais Herbert Read écrit un essai sur le sculpteur Henry Moore⁴, ouvrage dans lequel il différencie la forme de l'art dont l'idée de beauté est "*l'expression constructive de relations numériques*" comme par exemple l'architecture classique, et l'art basé sur l'idée d'une "*appréhension intuitive de*

l'objet". Dans la création de la forme, le second principe est asymétrique voire amorphique et suit la tendance du "*chemin induit par l'évolution organique ou biologique*". Une sculpture ou tout autre objet crée en accord avec ce principe est "*moulée comme un oeuf ou une pomme d'une manière organique*", bien qu'elle ne rejette pas nécessairement une définition numérique, comme le cas de l'oeuf dont il est aisé d'exprimer la courbure par une équation. Read appelle son premier principe le principe constructif, le second, le principe organique.

L'architecture souterraine, analogue ou inverse de la sculpture?

Comme l'a exprimé Herbert Read, le recours aux formes organiques est, dans le cas du souterrain, un choix menant à de multiples réflexions. Dans cette idée, la différence entre la construction souterraine et la construction sur terre est donc évidente; dans l'espace souterrain, toute géométrie cartésienne perd de sa justification constructive.

La réflexion de Read concernant les formes organiques se base passablement sur la théorie édictée par Henri Focillon dans son ouvrage *Vie des formes*, sorti en 1934. Selon Focillon, la sculpture est solide, et ne peut ainsi pas se permettre d'intégrer quelque chose de l'ordre du vide. "*La sculpture n'est pas une enveloppe*" L'espace intérieur appartient donc à l'architecture. "*Mais, si l'on veut bien y réfléchir, la merveille la plus singulière, c'est en quelque sorte d'avoir conçu et créé un envers de l'espace. L'homme chemine et agit à l'extérieur de toute chose ; il est perpétuellement en dehors et, pour pénétrer au-delà des surfaces, il faut qu'il les brise. Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, qu'elle établisse des demeures, des églises ou des vaisseaux, ce n'est pas d'abriter un vide commode et de l'entourer de garanties, mais de construire un monde intérieur qui se mesure par l'espace et la lumière selon les lois d'une géométrie, d'une mécanique et d'une optique qui sont nécessairement impliquées dans l'ordre naturel, mais dont la nature ne fait rien.*" ⁵

Dans son chapitre consacré à l'espace, Focillon pose la distinction entre l'espace en tant que limite et l'espace en tant que milieu.

"Nous avons tenté d'y parvenir en distinguant l'espace-limite et l'espace-milieu. Dans le premier cas, il pèse en quelque sorte sur la forme, il en limite rigoureusement l'expansion, elle s'applique contre lui comme fait une main à plat sur une table ou contre une feuille de verre. Dans le second cas, il est librement ouvert à l'expansion des volumes qu'il ne contient pas, ils s'y installent, ils s'y déploient comme les formes de la vie" ⁶

La manière dont l'architecture souterraine peut être envisagée peut donc de ce fait s'apparenter à une sculpture négative. C'est à dire; de la même manière qu'une sculpture telle qu'exprimée par Focillon n'a pas d'espace intérieur, l'architecture souterraine imagée par la figure de grotte n'a pas d'espace extérieur. Le mur en tant qu'élément matérialisant la limite entre intérieur et extérieur est ici absent, l'architecture n'est donc pas une enveloppe, elle n'est qu'un vide.

Dans cette idée de mise en parallèle entre sculpture et architecture souterraine, le vide généré sous terre procède d'une pure inversion de l'espace dans laquelle l'espace extérieur est converti en espace intérieur. La relation entre l'espace et la forme est annulée tout simplement car ils ne font qu'un. L'espace est donc la forme. Dans ce cas, les considérations de Focillon sur la relation entre l'espace et la forme se trouvent annulées. Malgré que la masse (la terre) soit l'élément pesant littéralement sur la forme, l'espace limitant son expansion, l'espace intérieur lui, s'épand de la même manière que la forme quand l'espace est (d'après la notion de Focillon) envisagé comme un environnement. Etant donné que le vide est sa propre construction, il s'agrandit non pas par l'ajout mais par la soustraction du matériau, l'espace peut ainsi être agrandi librement dans toutes les directions simplement en creusant là où nécessaire. Les considérations constructives découlant de la statique sont à prendre en compte, cependant, il est aisé d'aller au delà de la logique constructive du monde cartésien classique, de la même manière qu'il est possible de transgresser les requis de l'extérieur, puisqu'il n'y a pas d'extérieur.

1. Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, Architecture + Recherches, Pierre Mardaga, 1977

2. Architecture cavée, Mario Mainetti, <http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/archeo.htm>

3. D'après le texte de Jacques Lucan, *Généalogie du poché**. *De l'espace au vide*, publié dans: matières, num. 7.

4. Herbert Read, *The philosophy of Modern Art*, London, 1964.

5. Henri Focillon, *La vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943. 7e édition, 1981

6. Henri Focillon, *Ibid.*

L'ARCHITECTURE SOUTERRAINE

une architecture amplificatrice des sens

Pénétrer dans un espace souterrain suggère de se soumettre à de nouveaux principes dont le corps est l'acteur principal. Contrairement à l'espace connu du dessus, l'être humain se retrouve face à une toute autre dynamique. Entouré de plein, le statut d'horizon change, les vues perspectives sont oubliées, les façades inexistantes et le ciel se mêle à la masse sombre de ce qui l'entoure. Le souterrain est emprunt de noirceur et de silence. Une sensation d'oppression peut rapidement se faire ressentir.

Il est donc important de considérer toute une série de stimuli pour les sens qui sont d'autant plus sollicités dans cette ambiance si particulière. La question de la lumière et de la vision, de la forme et de l'aspect tactile ainsi que l'air et le son prennent dès lors une toute autre dimension. Les points de références permettant de faire le lien avec la surface sont primordiaux. Un tel lien peut être la lumière naturelle. C'est elle qui matérialisera cette masse enveloppant le corps dans cette nouvelle configuration architecturale. La vision et la lumière sont les guides des espaces souterrains, définissant les formes et matériaux, elles sont une preuve du temps, des heures et des saisons.

La lumière naturelle étant rare et précieuse, il faut donc l'accompagner d'éclairages artificiels. Ces dispositifs contrôlables incarnent la possibilité de création, de suggestion et de manipulation de nouvelles réalités. La lumière n'est pas la seule chose à prendre en compte parmi les sensations des espaces souterrains. Tous les sens y sont mis à l'épreuve. Les sources de distractions sont moindres comparé au monde du dessus, la concentration en est d'autant plus accrue. Le souterrain est un monde en lui-même, qui peut, comme expliqué dans la première partie, être source de peur et d'angoisse. Cet espace est l'occasion d'expérimenter toute une série de perceptions inconnues jusqu'ici. Des sensations de quiétude, de protection et calme sont ressenties si tant est qu'un certain nombre de points de références familiers sont présents.

Généralement, la plupart des informations remontant au cerveau sont transmises par la vue, or, dans un monde souterrain, tous les autres sens sont mis à contribution et jouent un rôle crucial. Les formes et leur aspect tactile sont également des éléments primordiaux à prendre en compte. La forme, l'organisation, l'échelle et la profondeur de ces espaces sont impossibles à appréhender depuis l'extérieur, avant d'y pénétrer. Ceci peut mener à un

sentiment de perte de contrôle et d'égarement. Dans l'architecture construite, il est aisé de s'imaginer mentalement le plan d'un espace dont la vue globale s'apprécie depuis une certaine distance. C'est pourquoi il est nécessaire de pouvoir comprendre l'espace qui sera expérimenté. De cette perte de notions de repères découle la volonté naturelle de vouloir toucher la matière qui entoure. Le toucher devient le moyen d'évaluer afin de mieux comprendre. Toucher éveille la conscience de l'environnement.

Selon Rudolf Arnheim, "*L'ordre est la condition nécessaire pour chaque chose que l'être humain veut comprendre*" Or, dans le cas des souterrains, les espaces aux formes non euclidiennes sont difficiles à appréhender. Or, les formes euclidiennes telles que le cercle, le carré ou le rectangle ont des centres déterminés, des diagonales que l'architecte ou le simple visiteur peut aisément se figurer. Cependant, en souterrain, les vides sont générés par des formes irrégulières creusées dans une masse dense. Les propriétés des matériaux creusés, environnants sont ici subis. Le fait de ne pas avoir une visions d'ensemble du bâtiments souterrain permet de concevoir le tout comme une sorte de labyrinthe dans lequel chaque espace peut devenir l'objet d'expérimentation de dispositif de surprise, ainsi, le sentiment d'isolement, de sécurité, de *vivre la terre*, symbole de fertilité et de naissance peut être ici pleinement exploité.

Le son et l'air sont également des dispositifs qui ont le pouvoir de susciter la conception l'espace. C'est par la réverbération qu'il est possible de distinguer l'étendue d'un espace. Le son parle de l'espace, il est amplifié ou au contraire étouffé par ce dernier. Le fait d'entendre permet de sentir un lien avec la réalité, ce qui est primordial dans un espace qui peut vite donner le sentiment d'être enseveli, enfermé, oublié. Les bruits environnants donnent des indications, qu'il s'agisse de bruits de machines, de pas, de transports de musique ou de discussions. C'est grâce à ces bruits que naît la sensation de faire partie d'un tout vivant et animé. Le son, autant que la lumière donne des indications temporelles. Quant à l'air, il reflète la qualité de l'environnement souterrain. Inconsciemment, l'air y est vicié, renfermé, or, dès qu'il est associé à des éléments extérieurs il acquiert de la noblesse. Il suffit d'un passage au travers d'un atrium, devant une fenêtre ou une plante pour que l'air devienne tout de suite plus respirable. La sensation d'air frais est directement liée à ce genre de dispositif. Au dessus, l'air circule, rafraîchit ou réchauffe. En souterrain, ce rapport à l'air est différent.

Comme décrit ici, l'expérience du souterrain est principalement une question de sensations, de perceptions et d'environnement. Cependant, la dimension symbolique, la sensation d'être au sein même de la Terre, avec toutes les

ambiguïtés induites par l'imaginaire collectif la concernant, ne doit pas être mise de côté, au contraire, elle peut devenir dans ce cas, le moteur de la conception architecturale.

LA NOTION DIONYSIAQUE DE L'ARCHITECTURE

Le monde actuel est régi par la vitesse et l'immatérialité, caractéristiques des modes de transports de plus en plus rapides bouleversant totalement la notion d'espace-temps, par la globalisation des échanges et l'omniprésence du numérique dans notre quotidien. L'instantanéité est devenue le maître-mot d'une population pressée.

Cette immatérialité est revendiquée jusque dans l'architecture, prônant des valeurs de transparence, de clarté, d'ouverture et suppression de limites.

Face à ces considérations, le besoin de se retrouver, et de revenir à des valeurs plus profondes se fait ressentir. Le phénomène de volonté de retour à la nature en est la preuve, l'architecture en est peut-être l'outil.

Le peintre danois Asger Jorn (1914-1973) membre du mouvement CoBra¹ fit fréquemment référence dans ses écrits, à l'architecture moderne et au fonctionnalisme. En 1947, parut dans la revue d'architecture suédoise *Byggmästaren* son article nommé "*Apollon ou Dionysos*"¹ basé sur sa lecture de *La Naissance de la Tragédie*² de Nietzsche. Dans cet article, en reprenant certaines idées de Nietzsche et en les adaptant, Jorn oppose l'idéalisme classique à ce qu'il appelle le principe *Apollonien*, principe de l'objectivité et de la raison qui se divise entre la forme et le contenu. Selon lui, la "*domination de la raison sur la vie*" a réprimé certains autres principes, comme par exemple ceux qui caractérisent l'art oriental. Il annonce par conséquent ce qu'il appelle le principe *Dionysien*, principe de subjectivité et de désir qui se manifeste dans la forme organique, forme qui n'est pas divisée en deux parties et dont "*rien ne peut être isolé des autres dans sa fonction*". Une architecture "*où tout est organique parce que tout est vivant*". Il distingue ces deux approches tant au plan de la philosophie, de l'art que de l'architecture. Jorn va même jusqu'à distinguer les deux démarches dans la graphie du titre [FIG. 80] l'une est claire et sobre, l'autre, stylisée et expressive.

Ce texte pourrait-il représenter la manifestation moderne d'une antinomie qui remonte à des temps anciens, que Sigfried Giedion avait déjà relevé dans *Espace, Temps, Architecture*³ lorsqu'il identifiait les deux approches qui s'offrent à l'homme afin de dominer son environnement : l'une, géométrique et rationnelle, l'autre, irrationnelle et organique? L'architecture souterraine, comme vu dans le texte intitulé "*L'architecture souterraine, analogue ou inverse de la sculpture?*" exprime cette idée, fixant ainsi que l'architecture souterraine, dont la forme est

l'espace, reprend l'idée de l'indivisibilité exprimée par Asger Jorn.

C'est bel et bien dans cette dualité que se situe ma recherche. Face à l'esprit rationnaliste et pragmatique de notre temps, usant des dernières technologies de constructions, quel serait le pouvoir d'une architecture centrée sur les perceptions? Sans tomber dans "l'irrationnel et l'organique", mais en conservant l'idée de la signification et du désir, du "*lien charnel avec la terre*"⁴ en mettant à profit les potentialités de jeux de matières, de formes et de lumières.

L'idée d'une Le souterrain, par son introversion, sa liberté de forme, son fort pouvoir symbolique et imaginaire est peut-être l'espace propice à l'expérimentation de telles conceptions. C'est grâce à l'accumulation de mes lectures, à la découverte des points de vue de nombreux protagonistes que s'est ancrée en moi la volonté d'une architecture en raisonnance avec un aspect plus "*Dionysien*" comme conceptualisé par Asger Jorn en raisonnance à Nietzsche. L'espace souterrain redevient ainsi à nouveau le prétexte d'expérimentations, ici, dans le but d'ancrer l'architecture dans le territoire, dans la Terre et d'y générer des espaces démonstratifs, capables de restituer un imaginaire et des sensations. "*L'architecture [devrait reprendre] ce qui est une de ses responsabilités fondamentales: celle de la forme et de l'effet qu'elle produit sur l'homme.*"⁵

Quelle est l'importance psychologique de la forme, quelle est la relation induite par la perception des espaces souterrains? Dans ces espaces, la perception vient tant de l'expérience directe des perceptions physiologiques que de l'expérience indirecte basée sur des associations mentales. Comme soulevé par Martin Steinmann, "*dans l'architecture récente, qui est obsédée par les matériaux et leur mise en oeuvre, les murs sont considérés comme porteur de "Stimmungen"*⁶ *et de significations. Non, je pense à l'espace même, le "rien" entre ces murs, je pense à la forme de l'espace que j'ai appelée ailleurs la "Forme intérieure"*⁷

Bien que le programme ne soit pas encore défini, la préoccupation principale du projet du second semestre, partiellement ou entièrement souterrain, sera donc de tenter de générer une relation avec les choses, une relation dans laquelle les formes ne sont pas encore réduites à des signes, mais évocatrices d'imaginaire grâce à la situation si particulière de cet espace.

1. Mémoire de Nicolas Pazolet « Le Bauhaus imaginiste contre un Bauhaus imaginaire; la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2008.

2. A Bruxelles au lendemain de la guerre, des artistes parmi lesquels les Danois Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Egille Jacobsen, les Belges Christian Dotremont, Joseph Noiret, les Hollandais, Karel Appel, Constant, et Corneille, se réunissent dans le souhait de réaliser leur idéal d'une meilleure société, en pensant que l'expression créatrice pouvait devenir un langage universel. Ils rejettent la culture rationaliste européenne dont la guerre vient de démontrer la décomposition. Ils recherchent dans les formes artistiques les moins contaminées par les normes et les conventions, les signes des expressions primitives : c'est l'art préhistorique, l'art populaire médiéval, l'art naïf, les créations des enfants ou des handicapés mentaux, l'écriture, la calligraphie, qui pour eux sont au plus près de la nature de l'individu, de son psychisme et d'un subconscient au plus proche de son authenticité profonde. Aussi entreprennent-ils de rechercher toutes les formes irrationnelles qui peuvent s'exprimer dans l'art sous toutes ses formes, et dans toutes ses matières : le dessin, la peinture, la sculpture, le bois, le métal, la terre, les mots, les sons, l'écriture. Le Mouvement CoBrA, acteur essentiel dans l'histoire de l'art moderne n'aura duré que trois ans, de 1948 à 1951. Les six artistes cofondateurs et initiateurs signataires du Manifeste et texte fondateur de CoBrA intitulé "La Cause était entendue", furent Christian Dotremont, Joseph Noiret (Belgique), Asger Jorn (Danemark), Karel Appel, Constant Nieuwenhuys, dit Constant et Guillaume Corneille van Beverloo, dit Corneille, (Pays Bas). Ils créent ainsi en novembre 1948 à Paris, au Café de l'Hôtel Notre-Dame, sur le Quai Saint Michel, le "Mouvement CoBrA", à partir du nom des villes d'où ils viennent : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam.

A l'origine de leur activité artistique, se trouve donc une réflexion politique engendrée par une analyse marxiste révolutionnaire de la société, et contre toute spécialisation de l'art : ils s'intéressent à la réalisation en commun d'œuvres de poèmes, d'écritures, de peintures en s'opposant à tout formalisme stylistique ou esthétique. CoBrA sera perçu en France comme une prolongation du surréalisme, que l'on baptisera ensuite "l'Abstraction Lyrique". Les ressources de CoBrA seront de pousser ainsi à l'extrême l'art collectif avec au départ des rencontres entre les différentes individualités, comme par exemple les travaux de Asger Jorn et de Christian Dotremont, ceux de Christian Dotremont avec Guillaume Corneille ou Jean-Michel Atlan. Ils organisent ensemble des expositions et créent la Revue COBRA en mars 1949, dont huit numéros seront publiés. Cette revue rassemble alors des informations, des documents, des textes en prose, des vers, des réflexions sur l'écriture, sur l'art populaire, sur le cinéma, en s'appuyant sur la démarche de la "Révolution Surréaliste" d'André Breton, sans que le rêve ne supplante la vie, mais pour laisser place à l'expérimentation et à la spontanéité : "Notre expérimentation cherche à laisser s'exprimer la pensée spontanément, hors de tout contrôle exercé par la raison, par le moyen de cette spontanéité irrationnelle, nous atteignons la source vitale de l'être. Notre but est d'échapper au règne de la raison... pour aboutir au règne de la vie". Au delà, de nombreuses expositions seront également organisées, à commencer par celle de Copenhague en novembre 1948, avec une présentation des œuvres d'Asger Jorn, de Egille Jacobsen, et de Carl-Henning Pedersen. En mars 1949, à Bruxelles se tiendra une nouvelle exposition internationale intitulée "La fin et les moyens", qui permettra à Pierre Alechinsky de rejoindre le groupe et d'en devenir l'un des membres les plus actifs. Une seconde exposition en novembre de la même année à Amsterdam permettra la présence de nombreux artistes internationaux et amplifiera l'audience de CoBrA au travers le monde. En novembre 1951, à Liège se tiendra ensuite la dernière exposition de CoBrA, selon les souhaits d'Asger Jorn et de Christian Dotremont, laquelle sera organisée par Pierre Alechinsky. Après la Libération et pendant la Guerre froide, les artistes s'inscrivant dans le prolongement de CoBrA exploreront de nouvelles pistes artistiques, mais aussi politiques et littéraires, que l'on qualifiera de libertaires. À ce titre, l'action de CoBrA mérite d'être soulignée dans une perspective qui conduira ensuite certains membres à l'Internationale Lettriste à partir de 1953, puis au Situationnisme et à Fluxus en 1957. (définition trouvée sur le site www.lemondedesarts.com)

3. Friedrich Nietzsche, La naissance de la tragédie, Folio essais, Gallimard, Paris, 1977

La thèse principale du livre est que l'art repose sur deux notions fondamentales que la Grèce de l'époque archaïque et de l'époque classique, c'est-à-dire la Grèce pré-socratique, a su mêler avec génie. Ces deux notions correspondent à deux pulsions fondamentales et sont symbolisées par deux dieux grecs : Dionysos et Apollon. Apollon représente le rêve, l'interprétation, l'oracle, le

dédoublément du monde, le don du sens, la canalisation et la mise en forme des forces naturelles. « ... *l'art plastique, l'apollinien, et l'art non-plastique de la musique, celui de Dionysos...* » Dionysos représente l'instinct primitif, l'ivresse dans laquelle s'expriment les forces naturelles, le lien charnel avec la terre, le sentiment de ne faire qu'un avec le monde et l'Un originel ; Fondant tout art sur ces deux formes primitives. Selon Nietzsche, la tragédie apparaîtra comme le moment des "noces mystérieuses" de l'apollinien et du dionysiaque, et ainsi comme le moment le plus important de l'histoire des grecs. Réconciliation entre deux pulsions sans que l'une ne se trouve sacrifiée à l'autre. (Différence face à Homère, où Apollon l'emporte sur Dionysos) Cette nécessité de l'un et de l'autre signifie que l'existence du monde doit être pensée comme l'apparence Apollinienne, ou le rêve, le phénomène esthétique engendré par l'artiste souffrant se déchargeant de ses contradictions et de l'abîme Dionysiaque qui constitue son fond. La sculpture, elle, est d'essence apollinienne puisqu'elle est mise en forme, travail et réflexion sur la matière. Définition tirée de : Nietzsche, *étude conceptuelle*.

4. S. Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, Paris : Denoël, 1990

5. Martin Steinmann, *De la perception de l'espace*, Matières 9, PPUR, Lausanne, 2008

6. Martin Steinmann décrit la *Stimmung* comme une atmosphère, mais également comme un état d'âme: nous sommes affectés par cette dernière lorsque nous nous tenons dans un espace.

7. Martin Steinmann, Ibid.

8. Hans Heinz Holz, *Théorie philosophique des Arts visuels*, 1996

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages:

André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon : Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2001.

Arnheim, Rudolph, *Dynamique de la forme architecturale*, Architecture + Recherches, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1977

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, 2004.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Puf, Paris, 2012.

Baldine, S.G. & Edmund Burke, 1990, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées, du sublime et du beau*, Paris : Vrin, Paris.

Willy Boesiger, *Le Corbusier, Oeuvre complète*, Les éditions d'Architecture, Zurich, 1970.

Briend, C., Alice Thomine-Berrada, A.h. & Musée des beaux-arts, d.L. 2004, *La vie des formes : Henri Focillon et les arts*, Gand : Snoeck, Gand.

Buse, I. 2013, *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, Paris : L'Harmattan, Paris.

Carmody, John, Sterling, Ray, *Underground space design*, Van Nostrand Reinhold, 1993

Centre Roumain, *Mircea Eliade : dialogues avec le Sacré*, Paris : Editions N.A.D.P, Paris, 1988.

Clark, K.K, *Civilisation : a Personal view*, edn, British broadcasting corporation Publications, London, 1986.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, 11e éd. Dunod, Paris, 1992.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963

Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Nouvelle éd. corr. et augm, Flammarion, Paris, 1995.

Focillon, Henri, *Vie des formes*, Leroux, Paris, 1934.

Freund, J., Chavy, J. & Max Weber, *Economie et société*, Paris : Plon, Paris, 1971.

Gaillard, Aurélie, *L'imaginaire du souterrain*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Giedion, Sigfried, *Les origines*, Denoël/Gonthier, Paris, 1983

Giedion, Sigfried, *Espace, temps, architecture : la naissance d'une nouvelle tradition*, La Connaissance, Bruxelles, 1968

Kempe, D, *Living underground : a history of cave and cliff dwelling*, The Herbert Press, London, 1988.

- Le Goff, Jacques, *La Naissance du purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981
- Madec, Philippe, *Etienne-Louis Boullée*, Birkhäuser, Basel, 1989.
- Merchant, Carolyn, *The death of nature : women, ecology, and the scientific revolution*, Harper&Row, San Francisco, 1983.
- Minerva, Nadia, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Mumford, Lewis, *Technique et civilisation*, Seuil, Paris, 1988.
- Nasr, Joseph, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, Paris, L'harmattan, 2010.
- Paleotti, G, *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles : Getty Research Institute, Los Angeles 2012.
- Ray, Mary-Ann, *Seven partly underground rooms and building for water, ice, and midgets*, Princeton Architectural Press, New York, 1997.
- Rouillard, Dominique, *Superarchitecture, le futur de l'architecture entre 1950 et 1970*, ed. La Villette, Paris, 2004
- Sauvageot, A, *structures et mécanismes de l'imaginaire*. In A. Mucchielli, Dictionnaire des méthodes, 2002.
- Spedding, James, *The works of Francis Bacon*, edn, Frommann, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1961.
- Steinle, Piero A, Julian Rosefeldt, A., 1965- & Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains 1997, *Paris - les cathédrales inconnues : espaces vides dans l'ombre de la ville*, 1959.
- Tarr, Joël A, *Technology and the rise of the networked city in Europe and America*, Temple University Press, Philadelphia, 1988
- Terrin, Jean-Jacques, *Le monde souterrain*, Paris, Editions Hazan, 2008.
- Tuan, Y.G, *Topophilia : a study of environmental perception, attitudes and values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs - N.J, 1974.
- Utudjian, Édouard, *Architecture et urbanisme souterrains*, Paris, R. Laffont, 1966.
- Von Meijenfeldt, Ernst, Geluk, Marit, *Below Ground Level: Creating New Spaces for Contemporary Architecture*, Springer Science & Business Media, 2003.
- Von Meiss, Pierre, Radu, Florinel, *Vingt mille lieux sous les terres*, espaces publics souterrains, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, cop. 2004.
- Walter Benjamin, & Documenta (Kassel) 2011, *Paris arcades = Pariser Passagen*, Ostfildern : Hatje Cantz, Ostfildern.
- Williams, Rosalind, *Notes on the Underground*, MIT Press, 2008.
- Charles Baudelaire & Walter Benjamin, *Tableaux Parisien*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main,

1963.

Wöfflin, Heinrich, Psychologie de l'architecture, Ed. Carré, 1996.

Wunenburger, J, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003

Wunenburger, J, *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Zoelly, Pierre C, *Terratektur : Einstieg in die unterirdische Architektur*, Birkhäuser, Basel, 1989.

Zoelly, Pierre C, *An essay toward architecture*, Pittsburgh - Pa. : Carnegie Press, Pittsburgh, 1991.

Conférences:

Congrès international des espaces souterrains, AFTES, Lyon, 13-14 septembre 2014

Reuves:

Architecture intérieure, CREE, no 286, novembre-décembre 1999, *L'espace souterrain génère-t-il de l'architecture?*

Daidalos, Gütersloh : Bertelsmann Fachzeitschriften. 1998, *Souterrain*.

Diagonal, no 112, avr. 1995, *Epaisseur et profondeurs de la ville*

L'Architecture d'aujourd'hui, NO 337, décembre 2000, *Caverne du IIIe millénaire pour l'homme du quaternaire*

L'Architecture d'aujourd'hui, NO 340, mai-juin 2002, *Pensée sur l'espace souterrain*

Le Carré bleu, no 3/4, mars-avril 1996, *L'urbanisme souterrain à Helsinki*

Sociétés : revue des sciences humaines et sociales, NO 73, *Paris, souterrains*

Techniques et architecture, no 413, avril-mai 1994, *Paysages urbains souterrains*

Sites internet:

<http://www.lemondedesarts.com/ArticleMouvementCobra.htm>

http://www.lemondepolitique.fr/cours/sociologie/precursseurs/_max%20weber.htm

<http://www.aftes.asso.fr/>

<http://www.universalis.fr>