

**Quand tout s'efface :
l'art de la finitude**

Il existe une réalité universelle à laquelle nul n'échappe : tout a une fin. Cette idée, à la fois banale et vertigineuse, habite nos vies sans jamais s'imposer pleinement. Pourtant, c'est précisément dans cette limite que se joue une part essentielle de ce que nous sommes : des êtres conscients de leur impermanence, tentant d'appréhender ce qui finit, de lutter contre la disparition, ou simplement d'y donner un sens.

L'exposition « Quand tout s'efface : l'art de la finitude » est une invitation à explorer ces questions fondamentales. À travers différentes œuvres, époques et perspectives, elle propose de réfléchir à la place que la fin occupe dans nos existences et nos imaginaires. Car si la finitude semble d'abord nous restreindre, elle est aussi ce qui nous pousse à créer, à raconter, à nous souvenir. Elle façonne notre manière de vivre le présent et nous rappelle que rien n'est acquis, que tout est fragile.

Cette réflexion s'articule en trois temps : une prise de conscience de notre condition, une plongée dans la disparition des mondes, et enfin une exploration des tentatives humaines pour surmonter ou accepter l'inévitable.

Chaque étape ne cherche pas tant à expliquer qu'à interroger : pourquoi la finitude nous fascine-t-elle autant qu'elle nous effraie ? Comment réagissons-nous face à ce qui s'efface ou nous échappe ?

Au fil du parcours, l'exposition nous invite à regarder en face nos limites, personnelles et collectives. Elle interroge nos relations avec le temps, la mémoire et la transformation. Plutôt que de voir la fin comme un simple arrêt, elle ouvre une réflexion sur son rôle dans nos vies : est-elle un terme, une rupture, ou bien un passage vers autre chose ? Ces œuvres, récits et témoignages nous rappellent que la finitude n'est pas uniquement une contrainte, mais aussi une source de sens, d'inspiration et parfois même de dépassement.

Loin d'être une thématique uniquement sombre ou fataliste, cette exploration de la finitude révèle également ce qui en découle : la richesse des vies marquées par l'éphémère, la résilience face à la perte, et la créativité qui naît de l'impossible. Elle nous pousse à questionner notre rapport à l'essentiel, à ce que nous choisissons de préserver, de transmettre ou de transformer. En ce sens, « La Finitude » ne se limite pas à nous confronter à nos limites, elle éclaire aussi les forces et les aspirations qui émergent de cette confrontation.

Ce voyage au cœur de la finitude ne se veut pas une réponse définitive, mais une invitation à réfléchir et ressentir. Car si tout finit, c'est peut-être pour mieux révéler la valeur de ce qui est encore là, ici et maintenant.

Salle I – Prise de conscience

a) Nous, grains de sable

SALLE 1

Fermez les yeux. Le vent chaud du Sahara vous enveloppe. Vous êtes un grain de sable dans le désert. Si petit. Infime.

8 milliards d'êtres humains sur terre. Plus de 200 milliards d'étoile dans notre galaxie. Ne sommes-nous pas terriblement semblables à ce grain de sable ? « L'homme est grand en ce qu'il se connaît misérable », écrivait Blaise Pascal. Qu'est-ce que l'humain ? Qui sommes-nous ? Comment être lucide sur la place que nous occupons dans le monde ? Ces questions taraudent.

Une autre donnée échappe à notre contrôle : le temps. Celui de nos vies semble couler entre nos doigts. Impuissants, nous ne cessons pas, pourtant, de tenter de le retenir. “Tu as encore grandi !” s'exclame sans faute la grand-mère qui retrouve son petit-enfant. “Je n'arrive pas à croire que l'année soit déjà terminée !” s'écrie quelqu'un à chaque nouvel an. C'est cette fuite du temps qui nous rappelle à chaque instant notre finitude. “Je me demande ce que je possède vraiment. Je me demande ce qui subsistera de moi après ma mort. Notre vie est brève comme un incendie. Flammes que le passant oublie, cendres que le vent disperse : un homme a vécu.” écrit Omar Khayyâm, poète persan du XI^e siècle. L'art peut-il participer à nous faire prendre conscience de cette finitude ? C'est ce à quoi cette première salle vous invite à réfléchir.

Salle I - A



NASA, *Apollo 11 – Lever de Terre*, 1969, photographie, [dimensions non précisées], photographie universelle, [numéro d'inventaire non précisé].

Prise depuis l'orbite lunaire par l'équipage d'Apollo 11, cette image emblématique capture la Terre s'élevant au-dessus de l'horizon lunaire. Témoignage poignant de la fragilité et de la solitude de notre planète dans l'immensité cosmique, elle invite à réfléchir sur la finitude humaine face à l'infini de l'univers. Symbole d'unité et de vulnérabilité, ce « grain de sable bleu » vu de loin interroge notre place et notre responsabilité dans l'équilibre planétaire.

Cartel enfant pour NASA, *Apollo 11* – *Lever de Terre*

"As-tu déjà observé la lune depuis ta fenêtre ? Si ta maison se trouvait sur la lune, voici ce que tu pourrais voir ! Quelle belle vue, pas vrai ? Ce petit rond bleu, dont tu ne vois que la partie la plus haute, est la planète terre. Tu ne peux pas voir sa partie la plus basse car elle est dans l'ombre de la lune. D'ailleurs, le grand rectangle gris que tu aperçois juste en dessous, c'est le sol de la lune ! Là-bas, il n'y a pas de gravité. Cela veut dire que si tu lâchais un objet, il ne tomberait pas par terre. Cette photographie a été prise par des astronautes, qui travaillent dans l'agence de la NASA.

Pourras-tu dessiner la maison dans laquelle tu devrais vivre, si tu habitais sur la lune ?"

Salle I - A



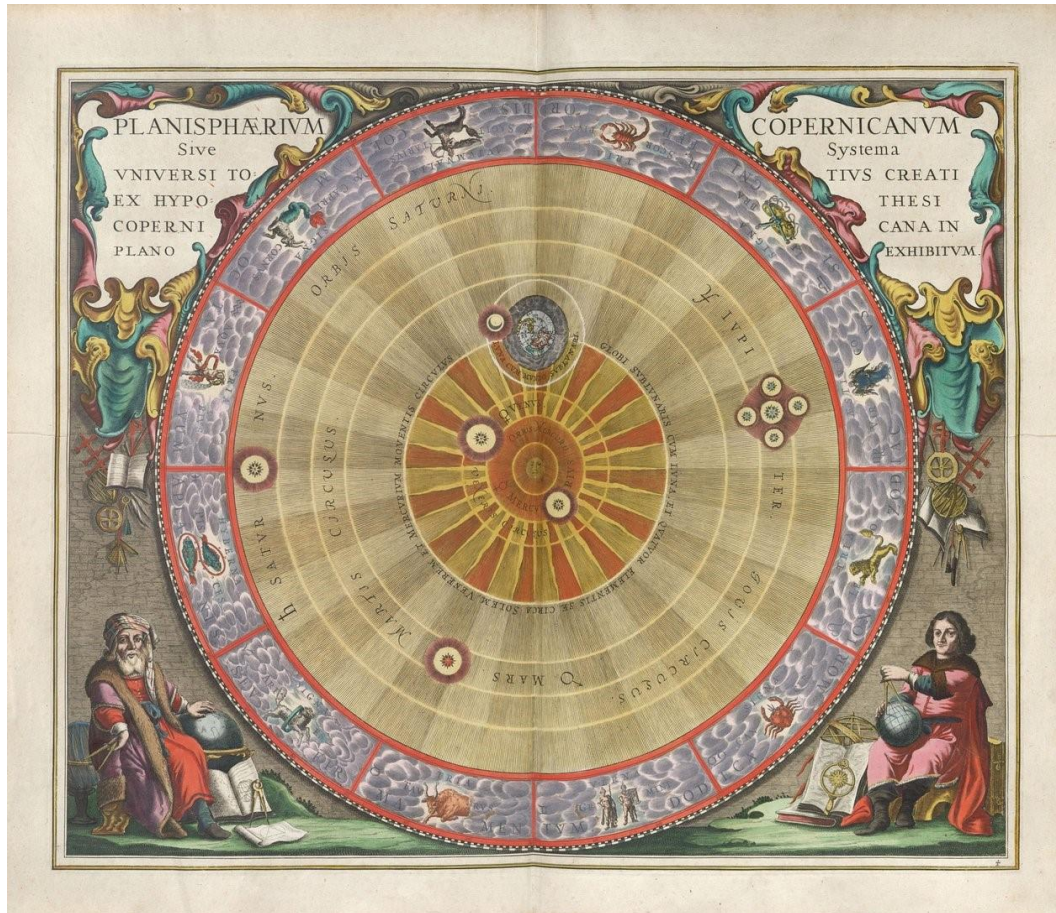
NASA, *Pale Blue Dot*, 1990, photographie, [dimensions non précisées], photographie universelle, [numéro d'inventaire non précisé].

Il s'agit d'une photographie de la Terre prise le 14 février 1990 par Voyager 1 de la NASA, à une distance de 6 milliards de kilomètres (3,7 milliards de miles) du Soleil. "De ce point de vue lointain, la Terre peut ne pas sembler d'un intérêt particulier. Mais pour nous, c'est différent. Regardez encore ce point. C'est ici. C'est notre foyer. C'est nous. Sur lui tous ceux que vous aimez, tous ceux que vous connaissez, tous ceux dont vous avez entendu parler, tous les êtres humains qui n'ont jamais vécu, ont vécu leur vie — sur un grain de poussière suspendu dans un rayon de soleil. " Carl Sagan

"Qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout."

Blaise Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*

Salle I - A



Andrea Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, 1661, estampe coloriée, 31,7 × 51,5 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Cartes et plans, CARTE.912.99,5.

Cette carte céleste illustre l'univers tel qu'on le concevait au XVII^e siècle : vaste, ordonné, et pourtant insondable. Par ses cercles parfaits et ses figures harmonieuses, elle nous confronte à l'infiniment grand. À l'échelle de cette immensité, que sommes-nous, sinon des grains de sable perdus dans un désert d'étoiles ? *Harmonia Macrocosmica* révèle la beauté de cet équilibre cosmique tout en éveillant une vertigineuse lucidité : notre place dans l'univers, si infime soit-elle, participe à une symphonie bien plus vaste que nous-mêmes.

Salle I - A



Inconnu (photographie : Désiré Charnay), *Calendrier Aztèque*, 1857-1860, négatif au collodion sur plaque de verre, 36 × 45 cm, musée du Quai Branly, PV0023011.

Cette photographie représente la “pierre du soleil” aztèque, nommée à tort calendrier Aztèque. Elle a été découverte en décembre 1790 à Mexico, et est aujourd’hui conservée dans le Musée National d’archéologie de la ville. On la considère inachevée. La figure que vous y voyiez en son centre est probablement celle de Xiuhtecuhtli, le jeune Dieu aztèque du feu. La forme de sa langue rappelle celle d’un couteau sacrificiel, c’est pourquoi on pense que cette pierre fut un autel. Le Dieu est entouré de quatre soleils. Chaque soleil représente une ère cosmique, qui s’est terminée de façon brutale (à cause, par exemple, d’une pluie de feu). On comprend ainsi que le monde tel que perçu par les Aztèques est précaire, et susceptible à tout moment de s’effondrer.

Salle I – Prise de conscience

b) Le temps qui passe

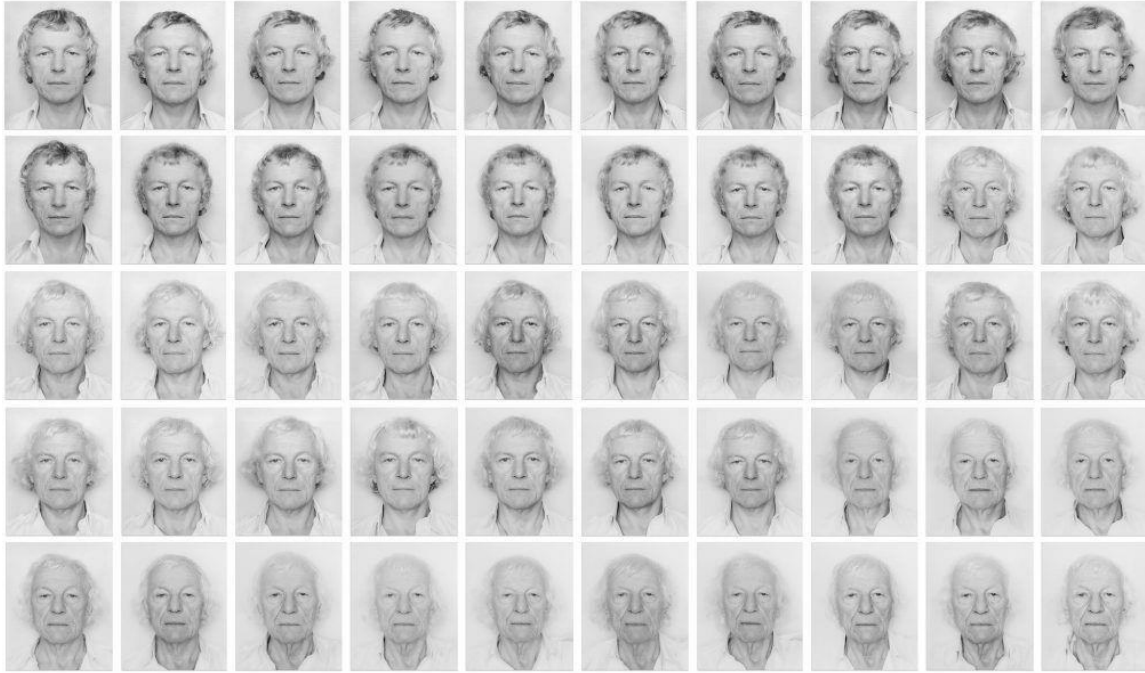
PAS DANS L'EXPOSITION



Alexandre le Grand, *Horloge à eau*, -332/-323, bas-relief creux, 9 × 5 cm, Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, E 30890 / EG 2783 / EG 110.

Ce fragment de basalte a appartenu à une horloge à eau égyptienne, aussi appelée clepsydre. Le principe de ce système, inventé dans l'Antiquité, est simple : deux récipients distincts sont accolés, l'un en contrebas de l'autre. On perce un trou dans le récipient supérieur, et on y verse de l'eau. Quand l'eau est totalement écoulée, cela signifie que la durée déterminée est achevée. Cet instrument était notamment utilisé pour mesurer le temps de parole des orateurs. La plus ancienne clepsydre est datée d'environ -1400, et a été découverte à Karnak, en Egypte. Celle que nous vous présentons date de l'époque d'Alexandre le Grand. Déjà, on comprend la vitesse à laquelle s'écoule le temps, aussi fugace que le mouvement de l'eau.

Salle I - B



Roman Opalka, *Série d'autoportraits*, 1965, épreuve gélatino-argentique encadrée sous plexiglas, 155 × 240 cm (assemblage de 5 portraits en hauteur et 10 en longueur, dimensions individuelles : 31 × 24 cm), Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, AM 2005-62.

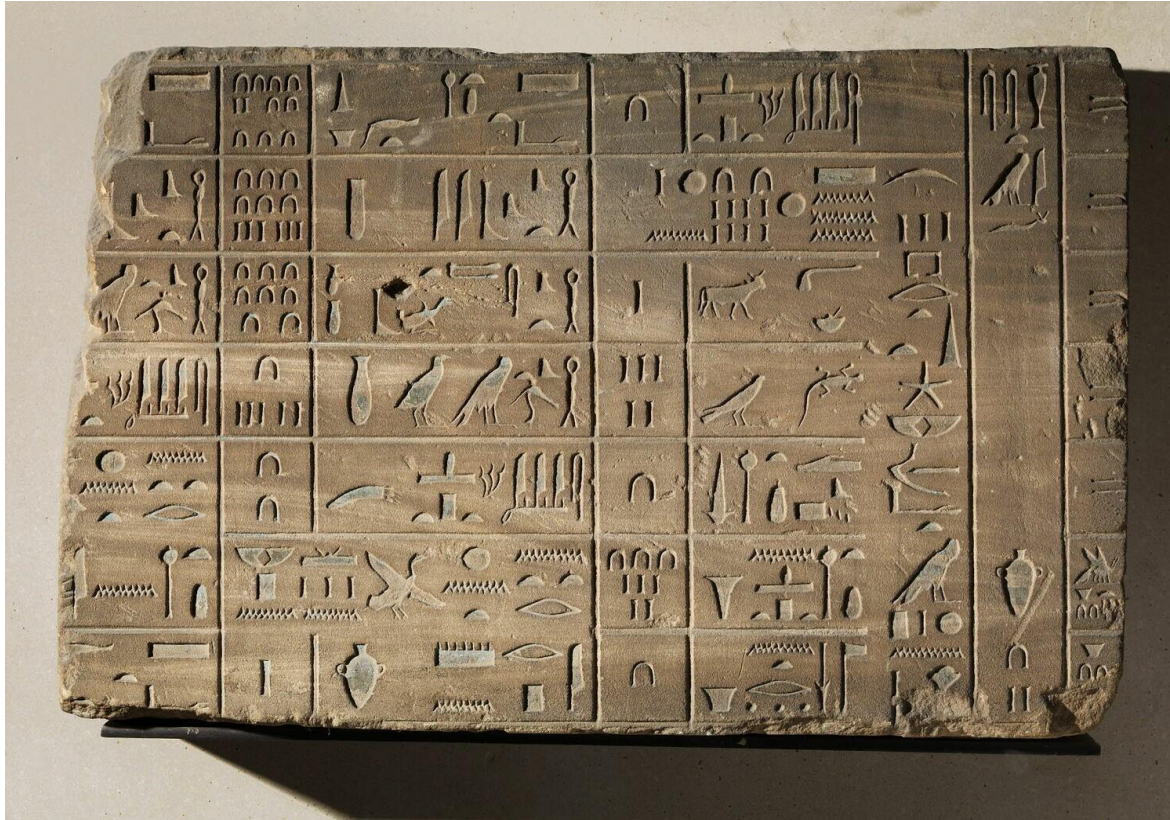
Roman Opalka documente le passage du temps avec une rigueur fascinante. Chaque autoportrait de cette série, réalisé à intervalles réguliers, saisit les marques infimes laissées par les années sur son visage. En les assemblant, l'artiste compose une œuvre unique où le vieillissement devient à la fois processus naturel et performance artistique. Opalka ne fuit pas la temporalité, mais l'affronte avec lucidité, transformant chaque photographie en témoin du temps qui s'écoule inexorablement. Ce tableau évolutif pousse le spectateur à se confronter à sa propre condition, rappelant que la vie, si fugace, s'inscrit malgré tout dans une continuité. À travers cette œuvre, c'est un dialogue universel avec le temps qui se déploie, dans toute sa fragilité et sa grandeur.

Ode à Cassandre

"Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté."

Pierre de Ronsard, *Odes*, I, 17, 1550

Salle I - B



Thoutmosis III, *Calendrier d'Éléphantine*, -1480/-1425, grès peint, 63 × 99 × 21,5 cm, Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, E 3910 ou D 68.

Le *Calendrier d'Éléphantine* témoigne de l'ingéniosité des Égyptiens pour structurer le temps. Ce fragment de grès, aux couleurs fanées par les millénaires, illustre le calendrier lunaire égyptien, un outil fondamental pour réguler les cycles agricoles et religieux. Les inscriptions traduisent une observation minutieuse des astres et révèlent une vision cosmologique où la régularité du ciel soutenait l'ordre terrestre. Ce calendrier, bien plus qu'un simple outil pratique, est une trace éloquente du besoin humain de donner un sens au passage du temps et d'en atténuer le caractère insaisissable.

Salle I – Prise de conscience

c) Memento mori



Inconnu, *Yama*, XIIe siècle, sculpture, hauteur 81 cm, Musée Guimet, P 127.

Cette sculpture représente Yama, le dieu de la mort dans les traditions bouddhiste et hindoue. À la fois redouté et respecté, Yama est chargé de guider les âmes dans l'au-delà et de juger leurs actions passées. Il incarne la dualité de la mort : un passage inévitable, mais aussi une étape régie par des lois de justice. Dans les récits, Yama est souvent dépeint comme un être impartial, équilibrant les bonnes et mauvaises actions pour déterminer le destin de l'âme dans sa prochaine existence.

Cette œuvre, imposante par sa posture et ses détails sculptés, symbolise l'idée universelle du « memento mori » : un rappel constant de la mortalité humaine. Dans ces cultures spirituelles, Yama n'est pas qu'une figure effrayante, mais un enseignant. Il invite chacun à prendre conscience de l'impact de ses actions sur son existence présente et future.

PAS DANS L'EXPOSITION



Inconnu, *Masque rituel des Îles Salomon*, XXe siècle, [technique à préciser], [dimensions à préciser], Musée du Quai Branly, [numéro d'inventaire à préciser].

Ce masque, provenant des Îles Salomon en Océanie, était porté lors de rituels funéraires, marquant le passage de l'âme vers l'au-delà. Sa forme imposante, ses traits exagérés et son métal travaillé rappellent la présence omniprésente de la mort et son rôle dans les croyances collectives. Symbole de mémoire et d'acceptation de la finitude, il incarne une prise de conscience : la vie et la mort sont intimement liées. Le masque invite à méditer sur la fragilité humaine et sur l'importance de se souvenir des défunts tout en honorant la continuité du cycle de l'existence.



PAS DANS L'EXPOSITION

Inconnu, *Relief*, II-IVe siècle, [technique non précisée], [dimensions non précisées], Louvre, [numéro d'inventaire non précisé].

Ce relief sculpté, témoin des pratiques funéraires de l'Antiquité africaine, illustre une scène de deuil ou de transition vers l'au-delà. Les figures, disposées autour du défunt allongé, expriment par leurs gestes solennels l'importance des rites et du souvenir face à la mort. Sculpté avec une finesse évocatrice, ce fragment rappelle que la finitude n'épargne aucun être humain, tout en célébrant la mémoire et la continuité de la vie à travers les gestes et les traditions. Entre matérialité de la pierre et éternité des symboles, ce relief nous renvoie à la précarité de notre condition.

Salle I - C



Inconnu (École de France), *Vanité*, 1635/1640, huile sur toile, 72 × 90 cm (98,5 × 116,6 cm avec accessoires), Louvre, département des Peintures, RF 1946 15.

Cette œuvre reprend le motif de la vanité, genre pictural issu de la nature morte qui se développe au début du XVII^e siècle. Ce genre tire son nom d'une parole biblique: « vanité des vanités, tout n'est que vanité ». Une vanité a pour visée de représenter la vie humaine, et de rappeler sa finitude. Pour cela, l'œuvre présentée utilise des motifs symboliques, tels que des crânes humains, qui représente le caractère transitoire de la vie humaine, des livres pour faire allusion à la vanité du savoir terrestre, ou encore des jeux de cartes pour signifier la frivolité des distractions humaines. L'auteur de cette œuvre est inconnu. Si elle a longtemps été attribuée à Georges de La Tour, on considère aujourd'hui qu'elle est l'ouvrage d'un caravagesque français ayant séjourné en Italie.

Salle I - C



Inconnu, *Tenture de l'Honneur : Les Parques*, 1er quart du XVI^e siècle, tapisserie, 194,5 × 162 cm, Musée de Cluny - Musée National du Moyen Âge, Cl. 17009.

Dans la mythologie gréco-romaine, les Parques incarnent la fatalité inéluctable de l'existence humaine. Cette tapisserie illustre les trois divinités : Clotho, qui file le fil de la vie, Lachésis, qui en détermine la longueur, et Atropos, qui le coupe. Ces figures symbolisent la maîtrise absolue du destin, rappelant que la vie, malgré ses moments d'éclat, est soumise à des forces dépassant l'entendement humain.

Les somptueux motifs tissés mêlent la finesse artistique à une gravité philosophique. En intégrant cette tapisserie dans une demeure noble, son propriétaire reconnaissait peut-être sa propre condition mortelle, tout en glorifiant une sagesse intemporelle. L'œuvre transcende son époque, offrant une méditation sur la fugacité de la vie et l'omniprésence de la mort, tout en interrogeant la place de l'homme face à l'ordre cosmique.

Salle I - C



Damien Hirst, *Cancer*, 2004, mouches et résine sur toile, 182,9 × 365,76 cm (chaque panneau), 365,76 × 365,76 cm (dimension totale), Collection Pinault, [numéro d'inventaire non précisé].

Dans cette œuvre conservée au sein de la collection Pinault, Damien Hirst souhaite moderniser le motif de la vanité. Pour cela, il fixe des mouches mortes dans de la résine, de façon à former le symbole du danger biologique. L'œuvre fait référence à son poème *Cancer chronicles*, publié en 2003, et dont les premiers mots sont « Flies: The Martyrdom of Saint James the Greater » (Mouches : le martyr de Saint-Jacques-le-Majeur). Hirst questionne ainsi le rapport de l'existence humaine à la mort et à la maladie.

Salle II – La fin d'un monde

a) Les vestiges

SALLE 2

Le temps passe, le temps nous dépasse, nous faisons face à la fin d'un monde. Ou peut-être même de plusieurs mondes. Chacune de ces cultures, aujourd'hui disparues, nous laissent des traces de leur existence. Mais quelles-sont-elles ? Et comment des peuples entiers puissent s'effacer de la surface de la Terre ?

Bien que chaque Homme soit créé pour disparaître, ces idées semblent inconcevables. Exhiber les vestiges de ces civilisations nous permet de leur rendre hommage et d'exposer leur culture, mais ne nous explique pas leur disparition. Et comme tout bon être intelligent et raisonnable, comme notre terminologie latine « homo sapiens » le définit si bien, nous cherchons des réponses et des raisons.

Tout d'abord à travers l'analyse de ces ruines. Pour la plupart de ces peuples très croyants, la punition divine est omniprésente. L'Homme, si faible face à ces forces supérieures, est puni pour ses erreurs et son tempérament. À travers des tempêtes les hommes disparaissent, à travers des martyres les hommes s'effacent. Leur avenir et existence dépend de ces êtres suprêmes, même après la mort, leur âme leur appartient.

Cependant la réponse à nos questions semble avoir toujours été évidente et sous nos yeux : l'Homme, par son envie de pouvoir et de contrôle, crée toujours plus, au détriment de sa propre vie. l'Homme se détruit, l'Homme mène à sa propre perte, l'Homme est la cause de notre fin.

Cette salle explore ces vestiges qu'il nous reste, et ces punitions, causées par le divin, et, plus fréquemment qu'on ne le croit, par nous-même.

Salle II - A



Inconnu, *Fragment de statue moai*, XI-XVe siècle, basalte, 170 × 100 × 90 cm, musée du Quai Branly, 71.1935.61.1.

Témoins silencieux d'une civilisation disparue, les Moaï de l'île de Pâques (de son nom polynésien : Rapa Nui, qui désigne aussi la culture, le peuple et la langue de cette île) incarnent la mémoire d'un monde perdu. Sculpté dans le basalte, ce fragment de statue, à l'expression figée, semble défier le temps tout en portant les traces de l'effondrement d'une société confrontée à l'épuisement de ses ressources. À travers cette œuvre monumentale mutilée, l'humanité contemple les vestiges d'une grandeur révolue et s'interroge : quels signes laisserons-nous à notre tour ? Ici, la fin d'un monde résonne comme un avertissement, sculpté dans la pierre et livré à l'érosion du temps.

Salle II - A



Yves Marchand et Romain Meffre, *De la série Les Ruines de Paris*, 2023-2024, photographie avec retouche photo et utilisation AI, 120 × 150 cm, Polka Galerie.

À travers cette photographie issue de leur série *Les Ruines de Paris*, Yves Marchand et Romain Meffre capturent un futur imaginaire où la capitale française, autrefois éclatante, est réduite à un paysage de délabrement et d'abandon. Grâce à l'utilisation de l'intelligence artificielle et des retouches sophistiquées, l'œuvre projette une vision dystopique où la ville devient vestige d'un monde révolu.

Les bâtiments, rongés par le temps et la nature, illustrent la fragilité de nos constructions face à l'érosion du temps et aux bouleversements qui dépassent le contrôle humain. En confrontant le spectateur à une métropole en ruine, cette œuvre questionne notre rapport à l'héritage architectural et culturel, tout en rappelant que même les cités les plus puissantes ne sont pas éternelles. Ce vestige imaginaire se pose ainsi comme un miroir, évoquant les grandes civilisations déchues, et nous invitant à réfléchir à la pérennité de notre propre monde.

Salle I - C



Anonyme, *Homme dans un chantier de fouilles. Arènes de Lutèce.*, XIXe-XXe siècle, tirage sur papier albuminé, 13,8 × 10 cm, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, PH80865.

À travers cette photographie, l'auteur anonyme saisit l'instant fragile où l'histoire ressurgit des profondeurs de la ville. Les Arènes de Lutèce, vestiges gallo-romains enfouis sous les strates du temps, réapparaissent au cœur d'un Paris en mutation. La présence solitaire de l'homme, minuscule face aux ruines, incarne notre confrontation intime avec la finitude et l'effacement progressif des civilisations.

Ce tirage sur papier albuminé immortalise la résurgence d'un passé lointain, rappelant que même les traces les plus solides finissent par s'effacer. En révélant ce site oublié, l'image questionne notre rapport à la mémoire collective et à la temporalité, soulignant que nos constructions, si imposantes soient-elles, ne sont que des étapes dans un cycle où le temps, inlassable, finit toujours par triompher.

Salle II – La fin d'un monde

b) Puniton divine



PAS DANS L'EXPOSITION

Inconnu, *Stèle de Djehoutyemheb*, vers -2000, bas-relief en creux, 30 × 24,7 × 3 cm, 3,85 kg, Louvre, Département des Antiquités égyptiennes, E 10455.

Cette stèle égyptienne, gravée dans un bas-relief délicat, illustre les croyances profondes liées à la vie, la mort et aux jugements divins. Djehoutyemheb, personnage central, est représenté dans une posture de dévotion, implorant les dieux ou cherchant leur clémence. Témoignage de la crainte et du respect envers les puissances supérieures, cette œuvre évoque la notion de punition divine, où les actions des vivants déterminent leur sort dans l'au-delà. La précision des gravures reflète une civilisation obsédée par l'équilibre cosmique : la moindre transgression menaçait l'ordre du monde. Une leçon intemporelle sur l'humilité face aux forces qui nous dépassent.

PAS DANS L'EXPOSITION



Inconnu, *Coupe*, vers -500, incisions, 7,2 × 24,2 × 18,2 cm, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MNE 1309.

Pour les Grecs de l'Antiquité, Prométhée est un Titan, fils de Japet. Le mythe raconte que Zeus, roi des dieux, avait interdit aux humains l'usage du feu. Voyant que les humains ne pouvaient plus ni se réchauffer ni cuire leurs aliments, Prométhée vole le feu à Zeus. Ce dernier, furieux, envoie sur terre Pandore, qui ouvrira la boîte contenant tous les maux de l'humanité. Zeus condamne ainsi les humains à la vieillesse et à la mort. Pour punir Prométhée, Zeus l'enchaîne à un rocher du Mont Caucase, et envoie un aigle dévorer chaque jour son foie, qui repousse chaque nuit. C'est ce Prométhée enchaîné que vous pouvez observer sur ce vase, ainsi que son aigle.

Salle II - B



Etienne Delaune, Histoire de la Genèse : Sodome et Gomorrhe, 1560/1570, burin, 8,1 x 10,8 cm, Louvre, Département des Arts graphiques, L 47 LR/33 Recto.

La Genèse raconte l'histoire de Sodome et Gomorrhe, deux villes marquées par la débauche, la dépravation, l'irrespect pour le divin. Pour punir « Les habitants de cette ville [qui] offensaient gravement le Seigneur par leur mauvaise conduite », selon les mots du texte sacré, Dieu aurait noyé les cités sous une pluie de soufre et de feu. Dans cette œuvre réalisée au burin, on voit Abraham plaider en faveur des habitants de Sodome et Gomorrhe auprès de son Seigneur, comme l'indique l'inscription latine placée sous la scène.



Ernest Renan, Représentation de l'île Ys, 1924, bois gravé, 10,6 x 15 cm, Bibliothèque Nationale de France, SNR-1 QUILLIVIC.

Cette gravure fut publiée dans les *Souvenir d'enfance et de jeunesse* d'Ernest Renan, célèbre pour sa *Vie de Jésus* (1863). Dans son autobiographie l'auteur retranscrit les légendes bretonnes que lui racontait sa mère lorsqu'il était enfant, notamment celle de la ville d'Ys. La cité, située au large de la baie de Douarnenez, aurait été construite par Gradlon, roi de Cornouille, pour sa fille Dahut. Mais celle-ci est attachée aux dieux païens, alors que l'Armorique est en voie de christianisation. Dahut est de plus accusée de faire de la ville un lieu de débauche, et ses habitants d'être entrés dans le péché. Ys est frappée de punition divine : la mer l'engloutit.

Salle II - B



Nicolas Poussin, *L'Hiver ou le Déluge*, 1660-1664, huile sur toile, 118 x 160 cm (sans accessoires), 155 x 198 x 7,5 cm (avec accessoires), Louvre, Département des Peintures, INV 7306 ou MR 2336.

Dans *L'Hiver ou le Déluge*, Nicolas Poussin immortalise l'histoire biblique du déluge avec une intensité saisissante. Cette toile, à l'atmosphère sombre et tourmentée, illustre une punition divine infligée à l'humanité pour son iniquité. Sous des cieux orageux, des corps luttent désespérément contre les flots tandis que l'arche de Noé, minuscule et lointaine, incarne un fragile espoir de salut.

Par sa maîtrise du clair-obscur et la violence des mouvements, Poussin nous invite à ressentir la puissance inexorable de la nature guidée par une volonté supérieure. Au-delà de la représentation d'une catastrophe, l'œuvre interroge : quelle est la place de l'homme face à des forces qui le dépassent ? Cette peinture, à la fois tragique et contemplative, exprime l'idée d'une humanité contrainte d'accepter sa fragilité face au divin et de s'interroger sur les conséquences de ses actes.

Cartel enfant pour Nicolas Poussin, *L'Hiver ou le Déluge*:

"Ce tableau montre une histoire où les humains subissent une punition divine : un déluge, une pluie sans fin envoyée par les dieux pour effacer un monde devenu mauvais. On voit des gens essayer d'échapper à l'eau, mais la force des vagues est trop grande. Le ciel sombre et les tempêtes montrent la colère des dieux et la fragilité des humains face à eux.

Trouve 3 personnes qui se battent contre l'eau. À ton avis, pourquoi les dieux ont-ils envoyé le déluge ? Dessine ou écris une idée pour reconstruire le monde après cette catastrophe."

Salle II - B



Cornelis II Bloemaert, Quatrième numéro d'une suite de 24 pièces, 1630-1633, burin, 26 x 18,5 cm, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, GDUT610.

Cornelis II Bloemaert, Cinquante-quatrième numéro d'une suite de 58 pièces, 1655, burin, 27,2 x 18 cm, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, GDUT681.



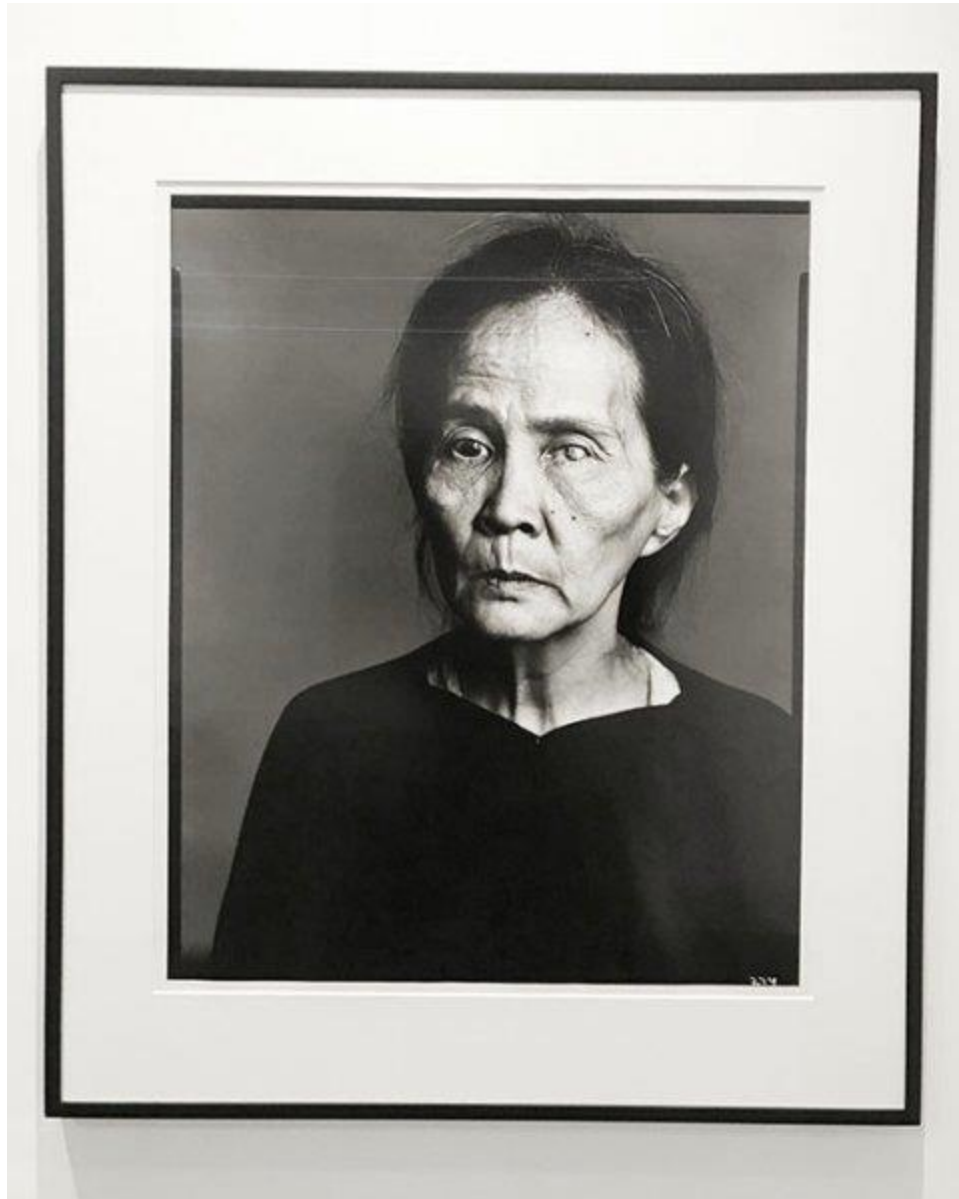
Ces deux gravures de Cornelis II Bloemaert illustrent le supplice de Tantale, figure tragique de la mythologie grecque, puni par les dieux pour ses actes présomptueux. Tantale, ayant osé défier l'ordre divin, est condamné à une éternelle frustration : immergé jusqu'au cou dans l'eau, il voit celle-ci se dérober dès qu'il tente de boire, tandis que les fruits suspendus au-dessus de lui se retirent lorsqu'il veut les saisir.

Le burin précis de Bloemaert capture avec force l'angoisse et l'effort vain du héros maudit, représenté dans une nature menaçante. À travers ces compositions, l'artiste met en scène l'hybris humaine, ce moment où l'homme, par arrogance, dépasse les limites qui lui sont imposées par les dieux. Le sort de Tantale devient ainsi une allégorie de la lutte désespérée contre la fatalité : c'est le prix à payer pour ceux qui, grisés par leur audace, se croient l'égal des divinités.

Salle II – La fin d'un monde

c) L'humain, la cause de notre fin

Salle II - C



Richard Avedon, *Napalm Victim (#4)*, Saigon, S. Vietnam, April 29, 1971, 1971-1993, tirage argentique sur gélatine, 101,6 × 81,3 cm, Collection Pinault.

Avec *Napalm Victim (#4)*, Richard Avedon dévoile une réalité bouleversante de la guerre du Vietnam. L'image, à la fois sobre et percutante, met en scène une victime anonyme, brûlée par le napalm, symbole de la violence humaine et des atrocités perpétrées au nom du pouvoir et de la domination. À travers cette photographie en noir et blanc, Avedon capture la souffrance et la fragilité d'un individu pris dans le chaos de décisions humaines dévastatrices.

Loin d'être une simple documentation, cette œuvre expose l'impact des choix humains sur leurs semblables et sur le monde. Elle nous pousse à réfléchir : comment l'Homme peut-il devenir l'artisan de sa propre destruction ? *Napalm Victim (#4)* s'inscrit dans une dénonciation silencieuse mais puissante, nous rappelant que nos actes, motivés par l'ambition et le conflit, peuvent entraîner des conséquences irréversibles.

Salle II - C



Inconnu, Épée d'un duc de Milan, XVe siècle, fer forgé et doré, H : 113 cm (lame : 86 cm), L : 17,7 cm, Poids : 1,18 kg, Musée Cluny, Cl. 11821.

Cette épée à deux mains fut forgée à la fin du XVe siècle, en Allemagne. Elle n'est pas ornée d'un décor, mais est reconnue comme une arme de combat efficace, rendant possible un grand nombre de mouvements d'escrime différentes. Cette efficacité tient notamment à sa légèreté : malgré ses 120cm de hauteur, elle ne pèse qu'un kilogramme. La puissance de sa force de frappe est pensée en complément d'une grande technicité. Sa garde en forme de "S" permet en effet à celui qui la possède de contrer les assauts de ses adversaires. L'intelligence technique humaine est donc, dans ce cas comme dans bien d'autres, mise au service de l'agressivité. Comment espérer le salut de cette humanité empêtrée dans la violence ?

Salle II - C



Jake & Dinos Chapman, *Fucking Hell*, 2008, fibre de verre, plastique et techniques mixtes (neuf parties), Huit parties : 215 x 128,7 x 249,8 cm (84 5/8 x 50 11/16 x 98 3/8 in.) chacune, Une partie : 215,4 x 128 x 128 cm (84 13/16 x 50 3/8 x 50 3/8 in.), Collection Pinault, [Numéro d'inventaire non précisé].

Ce dispositif poignant, réalisé par les frères Jake et Dinos Chapman, artistes plasticiens britanniques, invite votre regard à se perdre en son intérieur. Ces neuf vitrines sont disposées de façon à reproduire la forme d'une croix gammée. En leurs sein sont placés trente mille figurines représentant les squelettes de soldats nazis, commettant des actes effroyables au milieu d'une civilisation en ruine. À leurs côtés sont présentés neuf représentations d'Hitler. Par cette œuvre "choc", les frères Chapman font le choix de vous interpellier avec cynisme et humour noir, afin de dénoncer l'absurdité de la Seconde Guerre mondiale, et de la nature inexorablement violente de l'être humain.

Salle II - C



Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano : la contre-attaque de Micheletto Attendolo da Cotignola*, 1450-1475, tempera sur bois, 182 × 317 cm, Louvre, Département des Peintures, MI 469 ou Campana 166.

Avec ses lignes géométriques et ses perspectives rigoureuses, *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello immortalise la violence des combats. Cette scène représente un moment de triomphe militaire, mais sous le pinceau d'Uccello, elle devient un théâtre d'extrême tension où l'ordre des formes contraste avec le chaos du conflit. Les lances brisées jonchant le sol et les figures figées dans une chorégraphie martiale traduisent une vision presque mécanique de la guerre, dépouillée d'émotion.

Au-delà de sa virtuosité technique, cette œuvre illustre l'absurdité des affrontements humains. Les guerres, comme celle représentée ici, sont une des expressions les plus destructrices de la quête de pouvoir, souvent les prémices de la destruction humaine et d'un monde qui vacille sous son propre poids.

Salle III – Lutter contre la fatalité

a) L'Homme se prend pour Dieu

SALLE 3

Imaginez-vous au bord d'un précipice, face à l'inévitable. Vous ne pouvez ni le contourner ni l'ignorer. Il est là, silencieux, nous rappelant qu'un jour, chacun devra y plonger. Cette certitude n'éteint pourtant pas le désir humain de résister, de repousser la fatalité.

Certains rêvent de transcender leur condition, d'échapper à l'usure du temps ou de s'élever au-delà des limites du corps. Depuis les mythes anciens jusqu'aux technologies modernes, chaque époque a nourri l'espoir de braver la finitude, d'accéder à l'immortalité.

Mais si l'éternité reste hors d'atteinte, alors pourquoi ne pas inscrire des fragments de soi dans ce qui nous survit ? Inventer, bâtir, transmettre. Par ces gestes, l'humanité tente de prolonger son existence au-delà du tangible. Les œuvres deviennent des traces, les objets des témoins de vies évanouies. Créer, c'est résister à l'oubli, laisser une empreinte destinée à traverser le temps.

Et enfin, il y a ceux qui choisissent une autre voie : accepter. Non pas fuir la fin, mais l'embrasser comme une promesse de renouveau. Trouver la beauté dans l'éphémère, célébrer l'impermanence, voir dans chaque finitude une ouverture vers autre chose. Car si tout s'achève, tout recommence.

Cette salle explore ces réponses, ces élans de défi ou d'apaisement face à l'inévitable. Elle invite à réfléchir aux multiples façons dont l'humanité dialogue avec la fin, entre rébellion et sérénité.

Salle III - A



Pierre de Montreuil (auteur présumé), Adam, 3e quart du 13e siècle, sculpture, Hauteur : 200 cm, Largeur : 73 cm, Profondeur : 41 cm, cathédrale Notre-Dame de Paris, Cl. 11657.

Cette sculpture en calcaire était initialement présentée au sein de Notre-Dame de Paris, dans laquelle se trouvait probablement aussi une Ève, aujourd'hui disparue. Elle était originellement couverte de polychromie, dont les traces peuvent encore être observée sur la feuille de figuier. Son auteur probable, Pierre de Montreuil, s'est inspiré pour sa création de modèles antiques. Il a notamment tiré de ses observations la posture qu'il confère à son modèle, celle du *contrapposto* (le poids d'Adam semble reposer sur une de ses jambes, tandis que l'autre est relâchée). La figure biblique d'Adam est symbolique du mythe du péché originel, selon lequel Adam et Ève auraient désobéi à Dieu en cherchant à goûter au fruit défendu, ce qui aurait conduit à leur rejet du Paradis originel. Pour avoir voulu trahi les règles divines, les humains sont ainsi contraints à la souffrance et au labeur.

Salle III - A

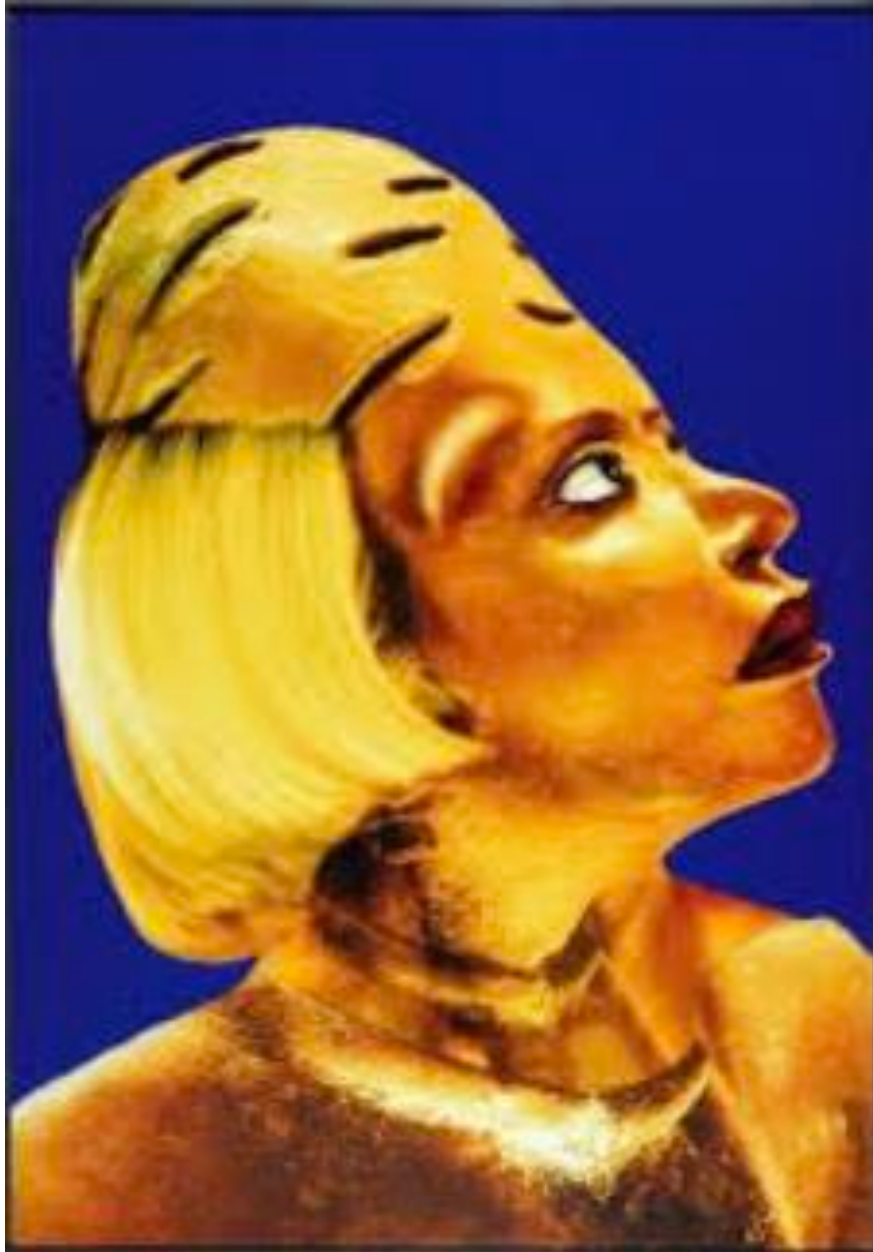


Jean Michel Basquiat, *Untitled (Jesus)*, 1981, peinture acrylique et encre sur papier, 205,7 x 175,9 cm, Exposition éphémère du Musée d'art Moderne de Paris, [Numéro d'inventaire non précisé].

Dans cette œuvre puissante de Jean-Michel Basquiat, l'artiste dépeint une figure humaine défigurée, aux traits distordus et à l'intensité radicale, portant l'image de Jésus tout en la réinventant dans un langage visuel brut et provocateur. Par cette représentation, Basquiat semble interroger la notion de divinité, de pouvoir et de finitude humaine. Le Christ, figure symbolique de la rédemption, est ici réapproprié dans une approche déstabilisante, à la fois religieuse et sociale, qui déconstruit les idéaux sacrés pour les replacer dans la réalité crue et violente de l'époque contemporaine.

L'œuvre, par sa taille imposante et son approche iconoclaste, reflète l'ambition de l'artiste de défier les limites de l'humanité, en se posant comme un questionnement sur la divinité, la finitude et l'influence de l'artiste lui-même. Basquiat, à travers son usage de l'art brut, nous montre l'illusion d'une humanité voulant se faire Dieu, un défi face à la fragilité de l'existence.

Salle III - A



ORLAN, *Refiguration/Self-Hybridation n°2*, 1998, cibachrome contrecollé sur aluminium, 167 × 117 × 4,5 cm, Centre Pompidou, AM 2001-218.

Dans *Refiguration/Self-Hybridation n°2*, ORLAN pousse les limites de l'humain en réinventant son propre corps. Par le biais de la chirurgie esthétique et de l'art numérique, elle fusionne son visage avec des éléments empruntés à l'histoire de l'art, s'élevant presque au rang de créatrice divine.

Cette œuvre soulève la question du désir humain de transcender la condition naturelle, de lutter contre l'inévitable vieillissement, la maladie et la mort. L'artiste se place au cœur de ce processus, manipulant la chair comme un matériau, défiant ainsi les lois du temps et de la finitude. Ce geste de réappropriation totale du corps humain, comme une tentative de maîtriser l'impermanence, illustre la quête incessante de l'homme pour dominer son existence et repousser sa propre fin.

Cartel enfant pour ORLAN, *Refiguration/Self-Hybridation n°2* :

"ORLAN est une artiste qui aime jouer avec son apparence pour raconter des histoires. Dans cette œuvre, elle mélange son visage avec des éléments inspirés de statues anciennes, comme celles des Grecs ou des peuples d'Amérique. Elle ne change pas vraiment qui elle est, mais elle s'amuse à se réinventer, comme si elle créait un masque.

Pourquoi fait-elle ça ? ORLAN pose une grande question : et si l'être humain pouvait aller plus loin que la nature ? En s'inspirant des plus belles œuvres d'art, elle imagine une autre version d'elle-même, un peu comme une artiste ou un dieu qui inventerait quelque chose de nouveau.

Imagine que tu peux créer un masque inspiré des œuvres d'art que tu aimes : un nez de statue grecque, des yeux d'une momie égyptienne... À quoi ressemblerait ton masque ? Dessine-le !"

Salle III - A



Giulio Romano, La chute d'Icare, 1536, traces de mise au carreau à la pierre noire, 38,9 x 57,7 cm, Louvre, Département des arts graphiques, INV 3499.

Ce dessin de Giulio Romano, modèle de la peinture sur toile qui orne le plafond de la Sala dei Cavalli au Palazzo Ducale de Mantoue, reprend le mythe grec de la chute d'Icare. Celui-ci est le fils de Dédale. Son père, pour lui permettre de s'échapper du labyrinthe dans lequel il est enfermé, lui construit des ailes, faites de cire et de plumes. Dédale le met en garde : "Ne t'approche pas trop du soleil, ou bien par sa chaleur la cire fondra, et tu ne pourras plus voler". Mais, grisé par le vol, Icare oublie les précieux conseils de son père : il prend de plus en plus d'altitude. Bientôt, ses ailes se détruisent, et Icare est précipité dans la mer. Tel est la chute qui attend ceux qui oublieraient leur finitude, et se croiraient capables des mêmes voltiges que les dieux de l'Olympe.

Salle III - A



Enki Bilal, *La Tétralogie du monstre – acte 2*, 2003, acrylique, pastels gras, crayon et encre de Chine, 21,4 x 42 cm, Atelier de l'artiste (Paris).

Dans *La Tétralogie du monstre – acte 2*, Enki Bilal plonge le spectateur dans un univers où l'humain et la technologie s'entrechoquent violemment. Le visage figé, presque spectral, côtoie un projectile menaçant, symbole d'une modernité froide et destructrice. Par la maîtrise des matières – acrylique, pastels gras et encre –, Bilal peint une humanité fracturée, tiraillée entre sa chair vulnérable et ses ambitions technologiques démesurées.

L'œuvre met en lumière l'obsession humaine pour la domination du monde par la science et la technologie, quitte à franchir des limites autrefois sacrées. Dans cette quête pour transcender nos faiblesses, jusqu'où sommes-nous prêts à aller ? Ce dialogue entre l'humain et la machine nous rappelle que vouloir se hisser au rang de créateur peut mener, paradoxalement, à notre propre destruction.

Salle III – Lutter contre la fatalité

**b) Le souvenir ou la deuxième vie, créer pour
substituer**

PAS DANS L'EXPOSITION



Inconnu, Collier de Cro-Magnon, Paléolithique supérieur, collier, littorines, fusus et autres coquillages, 20 x 20 cm environ, Muséum national d'Histoire naturelle, MNHN-HP-48.18.550.

Salle III - B



Inconnu, *Sarcophage des époux*, vers -520 / -510, argile rouge moulé et modelé avec peinture brun noir et rouge, 114 × 194 × 74 cm, poids 253 kg, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Cp 5194.1.

Le *Sarcophage des époux* est l'un des témoignages les plus poignants de la conception étrusque de la vie après la mort. Représentant un couple allongé côte à côte, il symbolise l'idée de continuité au-delà de la fin physique. La posture sereine des époux et leur visage calme, immortalisés dans l'argile, sont un moyen pour les vivants de garantir leur présence dans l'au-delà, de se substituer à la mort en créant une image qui transcende le corps.

Dans cette œuvre, l'éternité n'est pas une abstraction, mais un objet de désir palpable. À travers ce sarcophage, les Étrusques croient à une seconde vie, où l'image figée d'un être aimé prend le relais de l'existence biologique, un témoignage de leur désir de préserver leur mémoire et leur présence face à l'inéluctable.

Salle III - B



Inconnu, Masque funéraire d'Herbert Lanier, 1285-1300, dorure, martelage, gravure, 36 x 23 x 14,5 cm, Louvre, Département des objets d'art du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps modernes, OA 6485.

Ce masque funéraire est dit de “Camondo”, du nom de son précédent détenteur. Il fut prélevé sur le double-tombeau d’Herbert Lanier (dont la mort date de 1290) et de son épouse Alès, et conservé au sein de l’église prieuré Notre-Dame de la Papillaye, à Angers. Ces masques funéraires avaient principalement une fonction sociale : ils présentaient une vision idéalisée du défunt. Toutefois, la pratique du masque funéraire est emblématique de la tendance humaine à vouloir dépasser la mort. Puisque notre mémoire est trop faillible pour retenir avec précision les visages de ceux qui nous sont retirés, nous gravons ceux-ci dans la pierre, ou dans le cadre de cette œuvre, dans le cuivre.

Salle III - B



Inconnu, Femme sur son lit de mort, vue sous trois angles différents (ici, de face), vers 1850, daguerréotype monté en triptyque, 9,5 x 8 cm (image), 38,5 x 68,7 cm (avec cadre), musée d'Orsay, PHO 2001 2 1.

Ce daguerréotype est représentatif d'une pratique courante de l'époque victorienne : la photographie de défunts, aussi dits "portraits post-mortem". On voit alors dans la photographie, qui se développe, une fonction commémorative. Elle permet de garder une trace, de matérialiser un souvenir, en particulier lorsque les proches ne possèdent pas de photographie du défunt lorsqu'il était vivant. Il faut dire que les photographies étaient coûteuses, et difficiles d'accès : elles demandaient d'engager un professionnel, et de poser pendant de longues minutes dans un studio spécialisé. Les portraits post-mortem, au contraire, se réalisent souvent à domicile. Dans la plupart des cas, on prend le sujet de gros plan, dans une attitude qui laisse penser qu'il dort. Le photographe fait souvent comme ici le choix de rester anonyme, jugeant ce travail dégradant.

Salle III – Lutter contre la fatalité

c) accepter notre condition

Salle III - C



José Guadalupe Posada, *Calavera Catrina*, 1912, gravure au burin sur zinc, 34,5 x 23 cm, Exposition éphémère du Musée du Quai Branly, [Numéro d'inventaire non précisé].

Dans cette gravure emblématique, José Guadalupe Posada rend hommage à la *Catrina*, figure de la culture mexicaine, symbole de la célébration de la mort lors du Día de los Muertos. Représentée comme une silhouette élégante et squelettique, la Catrina incarne l'acceptation de la mort comme une partie inévitable de la condition humaine.

Par sa technique du burin sur zinc, Posada crée une image à la fois triviale et solennelle, où la mort n'est pas à craindre mais à accepter. La Catrina, loin d'être une figure de terreur, devient une allégorie de la réconciliation avec la mortalité. L'œuvre invite à réfléchir sur la fatalité et la manière de vivre pleinement en acceptant la finitude, transformant la mort en une célébration de la vie.

Salle III - C



Paulo Nazareth, *Antropologia de negro I et II*, 2014, capture numérique d'une vidéo performance 6 min 5 s, Collection Pinault, [Numéro d'inventaire non précisé].

Cette vidéo performance réalisée par Paulo Nazareth, artiste brésilien circulant sans cesse entre Afrique et Amérique, est partie prenante de la réflexion de celui-ci concernant les thématiques du déplacement de population et des conséquences de la globalisation et du colonialisme. Paulo Nazareth veut œuvrer pour la mémoire collective. Ici, il amasse sur visage et sur son torse les crânes d'hommes et de femmes noirs, ou originaires du Nord-Est du Brésil. Ainsi, il opère symboliquement les rites funéraires dus à ces individus non identifiés. Par cela, il efface l'oubli que l'Histoire fait peser sur eux, et sublime leur finitude.

Salle III - C



Anesaki Eiki, *L'extinction complète de Bouddha (Parinirvāṇa)*, premier tiers du XVIII^e siècle, encre et couleur sur soie, 187,7 × 167,7 cm, Musée Cernuschi, M.C. 4481.

L'œuvre d'Anesaki Eiki illustre un moment central du bouddhisme : le parinirvāṇa, l'extinction complète de Bouddha. Ce moment symbolise la fin ultime de l'existence terrestre du Bouddha, marquée par la cessation de tout désir et la disparition du cycle de la souffrance. Le parinirvāṇa est perçu non pas comme une fin, mais comme un acte libérateur, un état d'atteinte à l'éveil absolu. Bouddha, représenté ici dans une posture calme et sereine, incarne l'acceptation de la mort comme une libération spirituelle, un passage vers une existence sans souffrance, un dépassement de la condition humaine et de ses angoisses.

"L'art est la présence dans la vie de ce qui devrait appartenir à la mort ; le musée est le seul lieu du monde qui échappe à la mort."

- André Malraux

Crédit pour la réalisation de l'exposition :

Sélection des œuvres :

Clara, Adèle, Nina et Aurélien

Cartels:

- **Cartels introductifs** : *Clara, Adèle et Nina*
- **Cartels d'œuvres** : *Clara, Adèle, Nina et Aurélien*
- **Cartels enfant** : *Clara, Adèle et Nina*

Modélisation et scénographie :

Aurélien, Nina et Lou-Ann