



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

CARAMBOLAGES

GRAND PALAIS

02 MARS - 04 JUILLET 2016



© RmnGP 2016

CARAMBOLAGES

SOMMAIRE

02 MARS 2016 · 04 JUILLET 2016

03	Introduction
04	Entretien avec le commissaire de l'exposition
06	Visiter l'exposition
07	Plan de l'exposition
08	Les thèmes
	Découvrir notre propre musée intérieur:
	de la liberté avant toute chose
	L'art contemporain : du chaos dans l'art
	Décloisonner l'art
11	Découvrir une œuvre et quelques séquences <ul style="list-style-type: none">• Un peu d'humour pour donner le ton• Le trompe-l'œil• Beauté animale : le triomphe de l'oiseau• Une représentation du monde• De l'esthétique du combat
20	Proposition de parcours
22	Annexes et ressources <ul style="list-style-type: none">Autour de l'expositionBibliographieCrédits photographiques



INTRODUCTION

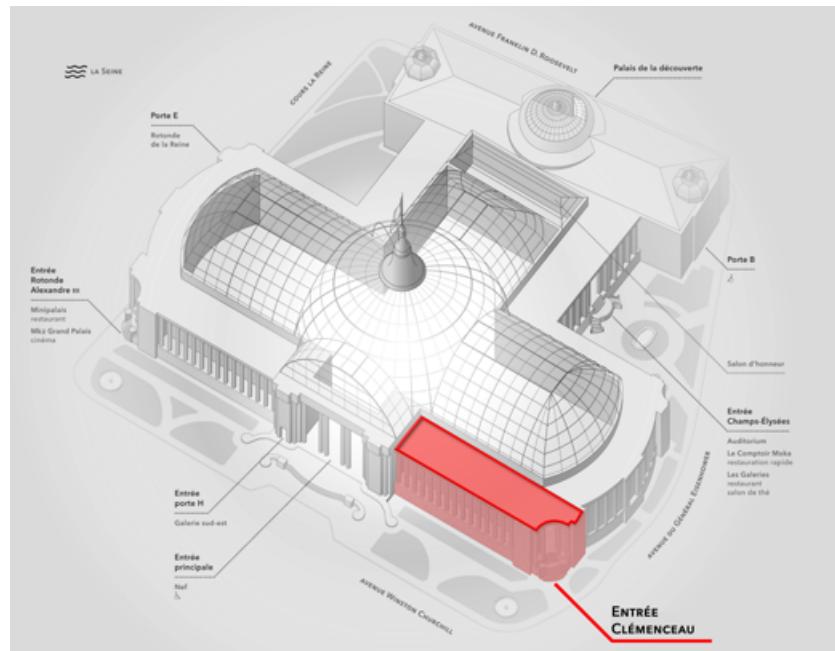
Le Grand Palais propose une exposition inédite au concept novateur: décloisonner notre approche traditionnelle de l'art, dépasser les frontières des genres ou des époques et parler à l'imaginaire collectif. Plus de cent cinquante œuvres d'art sont ainsi regroupées selon leurs affinités formelles ou mentales.

Dans un parcours laissant place à la poésie visuelle, la pédagogie du sensible et les surprises de l'art, le visiteur déambule parmi les œuvres de François Boucher, Alberto Giacometti, Rembrandt, Man Ray ou encore Annette Messager.

Commissaire de l'exposition: Jean-Hubert Martin

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais

LA GALERIE CÔTÉ CLEMENCEAU DANS LE GRAND PALAIS



ENTRETIEN AVEC JEAN-HUBERT MARTIN

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION



Jean-Hubert Martin

Votre nom est désormais associé à l'exposition légendaire Magiciens de la terre. D'autres expositions comme Artempo ou Une image peut en cacher une autre rendent compte d'une volonté manifeste de «décloisonner l'art», d'aller vers l'universel, d'oublier toutes les catégories de l'Histoire de l'art. Pourriez-vous nous rappeler les objectifs majeurs de cette exposition Carambolages?

JHM: L'objectif est de donner la primauté au regard. En général, dans les expo-

QUI EST JEAN-HUBERT MARTIN ?

Né en 1944, Jean-Hubert Martin est historien d'art de formation et fut notamment conservateur au Centre Pompidou à sa création. Directeur de grandes institutions muséales comme le Museum Kunst Palast de Düsseldorf ou la Kunsthalle de Berne, il a organisé de nombreuses expositions de «référence» au concept novateur qui questionnent la présentation des œuvres.

Grand spécialiste de l'art contemporain et de l'art africain, il lui tient à cœur de faire dialoguer les créations du monde entier et de toutes époques.

sitions, le sujet est monographique ou thématique, traité par périodes suivant les catégories de l'Histoire de l'art. Il y a une tendance à inculquer aux visiteurs ce que comprennent les spécialistes. Il faut trouver un rééquilibrage de cette tendance vers plus de liberté et d'ouverture. Pour prendre un exemple : aller à un concert ne signifie pas s'y rendre pour apprendre la musique, nous ne sommes pas forcément tous des musiciens !

Le titre a une connotation très forte, c'est une vraie bande-annonce. Dans quelles conditions mentales (et physiques) les publics doivent-ils être pour aborder cette exposition ?

JHM: Ce n'est pas une exposition conventionnelle, elle propose des confrontations inhabituelles, sans chronologie. Le terme «carambolage» vient du billard, lorsqu'avec une boule, on en envoie deux. C'est un système à trois bandes, qui est beaucoup plus intéressant que le ping pong ! Au lieu de renvoyer simplement d'un objet vers un autre, la relation triangulaire entre les objets conduit beaucoup plus loin. Ça fait chahuter les neurones !

Les publics doivent y venir pour faire travailler leur imaginaire. La vue des œuvres provoque des émotions et permet de penser différemment. La surprise est

un facteur important dans la découverte esthétique.

L'œil agit, l'esprit humain travaille par analogie, le visiteur deviendra acteur dans l'exposition. L'effet de la juxtaposition des œuvres et des objets permet de se poser ses propres questions sur l'art: vers quelle(s) conclusion(s) désirez-vous mener le visiteur ?

JHM: Avant tout, prendre du plaisir. Découvrir des œuvres qui vont l'amener à ressentir des émotions, des sensations, des perceptions sur l'art et ensuite sur le monde. Cette exposition est un divertissement, je n'ai pas peur de le dire.

Y a-t-il de votre part des rappels des expositions antérieures ?

JHM: Un long processus a permis la conception de l'exposition «Carambolages». Le facteur déterminant fut le nouvel accrochage au musée de Düsseldorf en 2001. J'ai donné carte blanche, avec succès, à deux artistes pour refaire l'accrochage. Dans nos musées, surtout de province, au fur et à mesure des legs, des donations, généralement, l'accrochage ne présente plus aucune logique. Il faut trouver alors un ordre différent où la chronologie n'interviendra pas. Pour Carambolages, l'idée de l'exposition remonte à 12 ans, mais elle a beaucoup évolué entre-temps. Un tel projet se prépare en 2 ou 3 ans.

La délectation et le plaisir ont une place significative dans l'exposition: ce sont de vrais moteurs pour la réflexion. Espérez-vous aussi un amusement intellectuel de la part des publics du Grand Palais ?

JHM: Oui, tout à fait, c'est très important. En 2009, le public de l'exposition *Une image peut en cacher une autre* au Grand

Palais a découvert ce principe. La notion de jeu, transmise par les œuvres, avait suscité beaucoup de discussions parmi les visiteurs. Il est intéressant de ne mettre aucun obstacle au fonctionnement de notre pensée, le système de comparaison est l'une de ses qualités.

Il faut regarder un détail d'une œuvre qui nous amène à la prochaine. En suivant cette chaîne, les visiteurs vont se mettre à chercher : c'est le procédé du jeu mental qui consiste à trouver la clef.

La muséographie est très attendue pour ce nouveau concept : donnez-nous quelques précisions quant au choix en la matière.

JHM: Comme le projet de l'exposition était insolite, il fallait montrer l'esprit de l'exposition matériellement, dans les salles. Les deux galeries, inférieure et supérieure, sont entrecoupées de meubles, les cimaises, qui sont placés perpendiculairement. On passe ainsi de l'un à l'autre en zigzaguant. Sur chaque cimaise, 5 à 10 œuvres sont exposées selon leur grandeur. Les cartels ne sont pas placés à côté de celles-ci. Mais, à la fin de chaque couloir, est installé un écran vidéo qui repassera en boucle la dernière séquence avec les cartels en gros caractères, car le public se plaint des cartels trop petits. Cette scénographie innovante, assez audacieuse, est fort plaisante. Et cela correspond tout à fait au propos. Ainsi, le visiteur sentira qu'il est autre part.

Avant de monter les marches du grand escalier, le scénographe a prévu un mur géant sur lequel on pourra jouer avec les images des 180 pièces présentées dans l'exposition, pour bien montrer qu'il n'y a, de ma part, aucune volonté d'autorité. Au fond, on peut trouver, avec les mêmes œuvres, une autre séquence, une autre chaîne. Cet accrochage différent permet de prendre du recul par rapport au commissaire d'exposition, au savant et au cours ex cathedra.

A la lecture du parcours et du contenu de l'exposition, la place de l'artiste vivant, contemporain, est omniprésente : Kabakov, Messager, Sarkis, Cattelan... Autant de références qui plairont assurément aux visiteurs, tissant des liens entre les œuvres et objets exposés. Les considérez-vous comme des pistes de réflexion sur l'art universel, des tremplins pour la constitution de notre propre parcours ?

JHM: Au départ, le critère de choix des œuvres aux périodes et provenances différentes, sans les placer dans un contexte social, je l'ai fait en fonction des résonances par rapport à l'art contemporain, sur nos questions d'aujourd'hui. On peut voir l'exposition sans connaissances en art contemporain. Mais de temps en temps, la comparaison avec l'art récent est présente. J'ai autant appris dans les livres qu'avec les artistes contemporains. C'est une véritable ouverture sur toutes sortes d'idées que de vivre proche des artistes ; ils ont l'art de manier l'analogie et le paradoxe. J'ai désiré leur rendre hommage.

L'esprit Dada et le Surréalisme planent-ils sur l'exposition ?

JHM: Oui, bien sûr. Ils planent sur notre manière de penser. L'esprit Dada revendique un système de pouvoir et de contre-pouvoir, une façon de toujours tout remettre en cause. Nous sommes imbibés des idées surréalistes et l'exposition n'y échappe pas. Pour mémoire, des œuvres aujourd'hui célèbres ont été révélées par les Surréalistes, celles d'Arcimboldo par exemple. Volontairement, je n'ai pas voulu mettre les plus connues, car beaucoup d'expositions récentes les ont déjà évoquées.

Quelle est la séquence dans l'exposition qui vous interpelle le plus ? Vos ricochets visuels préférés ?

JHM: L'humour est très présent dans l'exposition Carambolages. La séquence du Chat de Giacometti avec la musaraigne égyptienne en donne un exemple. Durant

l'Antiquité, en Egypte, les fidèles offraient, dans les nécropoles, des musaraignes momifiées dans des petits sarcophages en bronze. Mettre côté à côté un chat et une musaraigne (une souris des champs) renvoie à l'histoire du chat et de la souris ! Cette séquence est amorcée par des figures longilignes avoisinantes, d'origine étrusque et africaine, proches du style de Giacometti.

Enfin, le visuel de l'affiche renvoie à la dimension humoristique. Cette image, provenant d'un diptyque daté des années 1520-30, à usage sans doute domestique, est conçu comme un livre. Cette œuvre est inclassable !

L'exposition Carambolages s'intéresse aussi à l'évolution du goût et y participe peut-être en faisant connaître les chefs-d'œuvre de demain.

VISITER L'EXPOSITION

«Et d'ailleurs la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas non celle qu'on croit lui donner mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure ?»

ANDRÉ BRETON, *LA CONFESION DÉDAIGNEUSE* in LES PAS PERDUS, 1924

L'exposition est inhabituelle et prend en compte la réflexion sur le décloisonnement de l'art. Celle-ci fait sortir des cadres stricts de l'Histoire de l'art et propose un point de vue plus libre, plus ouvert. Le concept de *Carambolages* est unique. La présentation des œuvres liées entre elles, pour leur sens ou pour leurs formes, étonnera. Eloignées dans le temps et dans

l'espace, elles se suivent et dialoguent car un détail de l'une fera penser à celui de l'autre et ainsi de suite. Cette pensée analogique basée sur la similitude, chère à la Renaissance, est au rendez-vous. Inutile de convoquer le savoir livresque : la démarche est avant tout sensorielle et individuelle. Vous serez l'acteur de votre propre histoire !

Le visiteur est encouragé à «écouter son regard». Il se sent renforcé dans son jugement, au moyen de son propre système de référence. Ainsi, libre de son parcours, la visite enrichira son musée intérieur d'images de l'universel, au fil d'une visite pleine de fantaisie et de poésie.

DE LA LIBERTÉ ET DU PLAISIR DANS L'EXPOSITION CARAMBOLAGES

Qu'allons-nous voir exactement? Comme mode d'emploi, souvenons-nous de cette comptine : «*Trois petits chats, chapeau de paille, paillasson, somnambule, bulletin...*», une chanson enfantine en laisse, sans logique, ni sens. Une œuvre annonce la prochaine, plusieurs pistes possibles de réflexion s'offrent à nous.

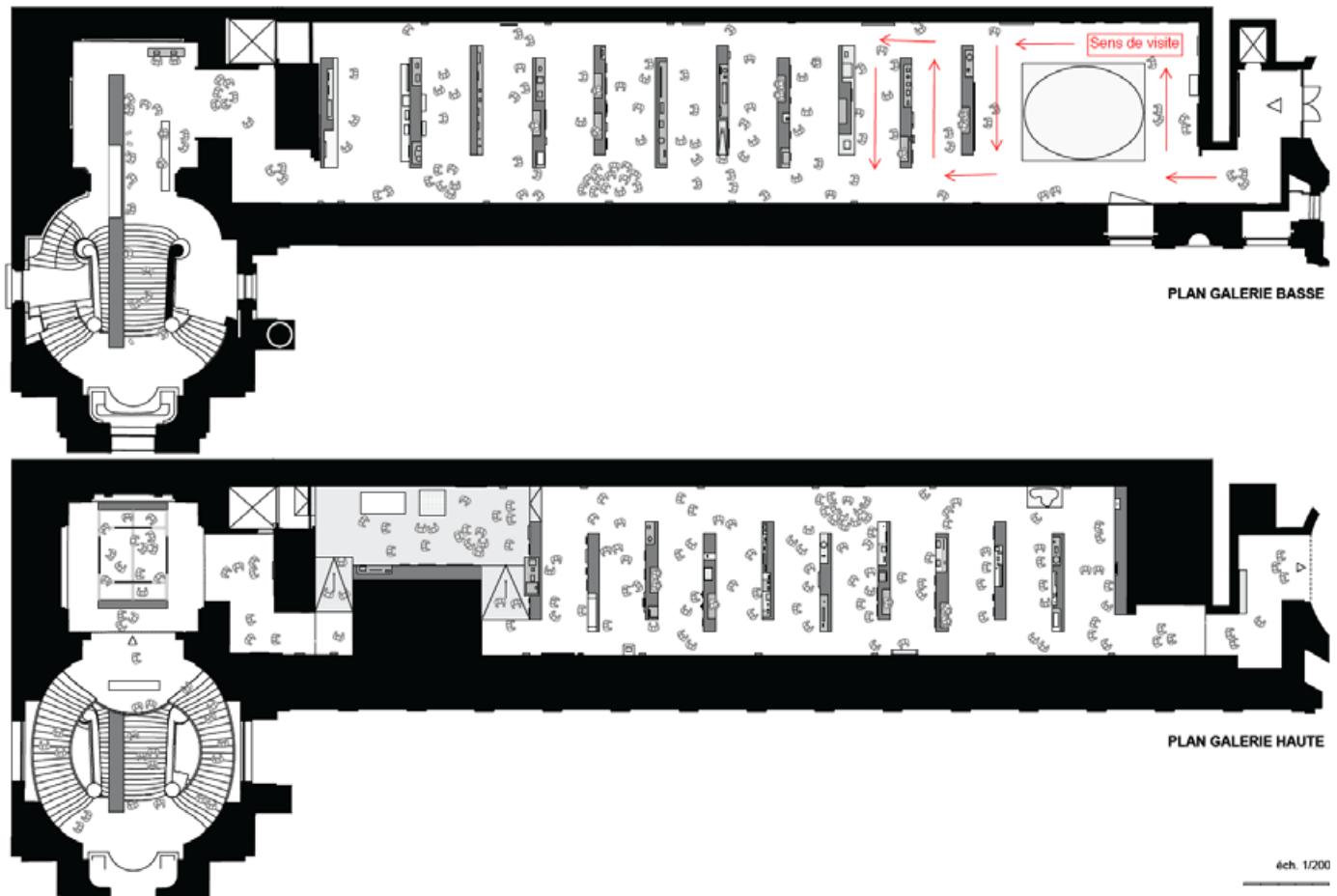
Les séquences, suite d'œuvres d'art dans un même meuble, s'enchaînent comme un carambolage au jeu de billard, par lequel le joueur heurte une boule pour en déplacer deux autres. La combinaison d'au moins trois objets stimule le regard et mène vers une réflexion personnelle sur l'art et le monde.



Vues de l'exposition

PLAN DE L'EXPOSITION

L'exposition est répartie sur deux galeries, dans lesquelles une succession de meubles, perpendiculaires au mur, exposent les œuvres. Les vitrines sont placées sur un seul côté, pour mettre ainsi le spectateur immédiatement face aux objets. Il doit déambuler en contournant ces meubles, dans une circulation en zigzag. Chaque cimaise présente une séquence, c'est-à-dire six à dix œuvres.



éch. 1/200

NOTES SUR CARAMBOLAGES

PAR VINCENT-ANTONIN LEPINAY



Vincent-Antonin Lépinay

Les musées ont beaucoup à perdre et plus encore à égarer. La valeur de leurs collections, si on s'amusait un jour à agréger les valeurs virtuelles de toutes les œuvres possédées par tous les musées du monde, atteindrait des sommes faramineuses. Mais plus encore que la valeur économique, les valeurs culturelles conservées là-bas, dans les autres inaccessibles des musées et dans les catalogues qu'ils produisent, n'existent que par la présence des œuvres en salle ou en réserve.

Comme les historiens disent l'histoire, et écrivent notre passé commun, les musées et leurs spécialistes nous racontent une histoire des marques que nous avons laissées pour prendre appui dans le monde. Quelques fois, littéralement juste des traces ou des restes d'un passé qui ne connaissait pas la glorification de la fonction artistique. Plus récentes, des œuvres d'artistes institués, qui jouent pleinement avec les codes des arts. Tant à garder, et de plus en plus. Les musées deviennent nos espaces de rangement les plus sophistiqués. *Carambolages* vient heureusement déranger les habitudes que la muséification tend tout naturellement à instituer. Une hypothèse pour comprendre ce dérangement, temporaire

mais subversif : l'Histoire de l'art n'est rien d'autre que les efforts répétés que les collectionneurs, d'abord amateurs, puis les professionnels travaillant pour les musées et les galeries, ont déployé pour organiser le stock croissant des pièces qu'ils accumulent.

Musées et galeries ont une fonction patrimoniale qui est contingente à une activité qui n'est pas glorifiée comme peut l'être l'Histoire de l'art, mais qui entretient des relations nécessaires et complexes avec elle. La classification. Sans elle, pas d'ordre dans nos séries de pièces. Sans elle, pas d'histoire linéaire, pas de cycle, pas de retour d'un genre. Tout dans un musée se retrouve dans le sillage des actes de classification. L'Histoire de l'art, que nous lisons dans les parcours qui nous sont proposés dans les musées que nous visitons et dans les épais volumes qui nous sont offerts une fois ces parcours finis, n'est-elle pas aussi peut-être que la grande sœur de l'acte de classification. Comment revenir à l'avant de la notice et à la tyrannie du cartel ?

L'esprit libérateur de *Carambolages* est là. Revenir à l'expérience des œuvres sans le travail des archivistes qui ont fini, dans leur infini travail d'exégèse, par ne plus regarder les pièces qu'à travers les notices qui les précédent. Mais le retour aux «œuvres mêmes» est chose ardue et

Carambolages nous propose des pairs et des trios en rupture avec les classifications chronologiques. Une dérive faite de boucles plutôt qu'un tracé linéaire. Il ne s'agit pas de tout entasser et de laisser les visiteurs faire le tri par eux-mêmes. C'est le risque de l'accumulation, la logique du tas. Contre ce risque, nous avons une logique de l'affinité entre œuvres qui propose non plus une série de séquences historiques, de coupes nettes dramatisées par les historiens de l'art professionnels mais une série d'accroches entre œuvres.

Ne craignons pas le chaos de la fin des cartels et de la disparition momentanée des mises en histoire, suivons les appels des œuvres. Il y a dans cet appel à la décrispation des visiteurs de musée un geste de candide privilégié. Le candide bienvenu de cette expérience muséale consiste à faire abstraction des discours savants de nos maîtres de l'art; voire à insister qu'ils n'ont rien compris en nous appuyant sur l'expérience proposée par la circulation. La grandeur du candide, c'est qu'il prend tout, il lit tout, il regarde tout sans s'embarrasser des catégories pré-existantes. Le privilège et le luxe du montage proposé par «*Carambolages*», c'est de ne pas espérer plus qu'un émerveillement. Contre l'accumulation linéaire et sectaire des musées, le retour à une de ses sources, la résonnance infinie des spécimens du cabinet de curiosité.

VINCENT-ANTONIN LÉPINAY

Vincent-Antonin Lépinay, normalien et docteur en anthropologie de l'Ecole des Mines de Paris et en sociologie de Columbia University in New York City, a rejoint le département de sociologie et le médialab de Sciences Po en qualité « d'associate professor ». Il a été assistant professor au Massachusetts Institute of Technology (MIT) et professeur à l'European University at Saint-Pétersbourg ainsi qu'à l'université de São Paulo.

En 2011, il a reçu le prix Merton de Columbia University in New York City pour la meilleure monographie en sociologie. Ses recherches portent sur l'histoire et la sociologie de l'économie, des systèmes financiers, bancaires et juridiques. Elles visent également à développer la théorie des organisations, la théorie sociale et les nouvelles méthodes d'humanités numériques.

LES THÈMES

Découvrir notre propre musée intérieur :
de la liberté avant toute chose

La curiosité est humaine : chacun a dans sa mémoire un stock de visuels de toutes provenances. La bande dessinée, le cinéma ne sont pas exclus de ce magasin de références. La mémoire visuelle identifie avant d'analyser. Le spectateur doit interpréter ce qu'il perçoit sans complexe : tout est possible et sans risques, à l'image de l'artiste qui s'entoure d'objets et d'œuvres dans son atelier pour stimuler sa créativité. Ces collections d'artistes révèlent la pensée visuelle à partir du «chaos». Les ateliers d'Antoni Tàpies

(artiste espagnol, 1923-2012) ou d'André Breton notamment, en témoignent.

Erró inscrit dans sa toile, intitulée *La peinture en groupe. Les Origines de Pollock*, ce processus de l'inspiration. L'accumulation des peintures autour de la tête de Pollock traduit le tumulte de la pensée et rend visible le travail de la mémoire dans le cerveau du peintre américain, à partir d'un musée imaginaire, dans lequel Duchamp, Van Gogh, Munch, Picasso, Matisse et bien d'autres cohabitent. Cet atelier ancré

dans la mémoire pourrait être, en partie, le nôtre. C'est une illustration de la pensée visuelle.

En 1977, Daniel Spoerri avait amorcé cette redécouverte de l'émotion grâce à ses *musées sentimentaux*, des collections tout à fait intimistes. L'art est cette force «magique», dont le rôle est de tisser des liens pour garantir la bonne marche du monde. Il constitue la base commune et universelle.

LE MUR DE L'ATELIER D'ANDRÉ BRETON

Ce véritable panorama d'objets hétérogènes et hétéroclites, composé par le «Pape» du Surréalisme André Breton, résume l'esprit de ce mouvement. Ce cabinet de curiosités était placé dans la seconde pièce de son appartement, rue Fontaine à Paris, qu'il occupa de 1922 à 1966. Celui-ci renvoie à ceux de la Renaissance, mais ici, chacune des images, qu'elles soient objets «magiques» ou peintures d'amis comme Picabia, fonctionnent comme de puissants révélateurs de l'imaginaire et de l'inconscient.



André Breton (1896-1966), Le Mur de l'atelier d'André Breton,
XX^e siècle, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI.



Erró (né en 1932), *La Peinture en groupes. Les origines de Pollock*, 1966-1967, peinture glycérrophthalique sur toile, 260 x 200 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI.

L'art contemporain : du chaos dans l'art

«L'histoire de l'art se lit à l'envers. Ce sont les formes modernes qui nous aident à comprendre les formes du passé.»

ANDRÉ MALRAUX

Avant la création des musées, aux XVI^e et XVII^e siècles, les cabinets de curiosités, synthèses du monde, sont des lieux privés où les amateurs aimaient collectionner des objets rares et étranges, soit faits par l'homme (*artificialia*) soit provenant de l'environnement naturel (*naturalia*). A la fin du XVIII^e siècle, l'artiste devient l'initiateur du goût et permet l'acquisition d'œuvres grâce à cet ancrage dans le présent. Le musée est alors destiné à la formation de l'artiste. En tant que grand observateur du monde, il est un inventeur d'idées et de formes : il les manipule par des concepts visionnaires. L'artiste devint le héros anobli par les dadaïstes. Le mouvement surréaliste privilégiera l'aspect ludique et enchanteur de l'œuvre.

A la fin du XIX^e siècle, les musées sont des institutions formatées aux lois de la catégorie en Histoire de l'art. De nos jours, le retour progressif des artistes vivants au cœur des musées restaure la valeur émotionnelle.

Dans *Carambolages*, l'artiste contemporain nous fait réfléchir sur le monde, en s'éloignant du dogme de l'Histoire de l'art. Il s'avère qu'il n'y a pas de linéarité dans cette histoire, mais une progression chaotique. Comme dans le cerveau d'un artiste, les associations des œuvres diverses, autorisent le questionnement sur la société. Le propos ici est de surprendre,

de convoquer l'audace, pour susciter la réflexion amenant vers une renaissance de l'appréhension de l'art.

Wim Delvoye est un artiste belge dont la provocation mêle l'esthétique avec un questionnement singulier sur le monde.

Son œuvre, *Double Helix Crossed Crucifix* 13 x 9 cm combine deux images, une double hélice de la structure de l'ADN et le crucifix traditionnel. Il provoque ainsi un questionnement : quel est le rôle de la science dans nos vies ? Par son omniprésence, est-elle devenue une religion ?

La science offre un espoir de progrès, mais mise en lien avec une image cultuelle, celle-ci devient paradoxalement iconique. Religion et science fusionnent, créant ainsi une nouvelle voie, en pleine mutation. Le passé est reformulé pour faire naître une image de curiosités qui n'a pas le statut d'un objet d'église. Œuvre de synthèse, elle rend compte de la permanence de l'image religieuse et de la notion de culte.



Wim Delvoye (né en 1965), Double Helix Crossed Crucifix 13 cm x 9 L, 2008, bronze patiné, 20 x 117 x 26 cm, Paris, courtoisie galerie Perrotin.

Décloisonner l'art

Décloisonner, c'est supprimer ce qui empêche de communiquer. Aujourd'hui, l'art doit être reconstruit dans un contexte géographique et non historique. Déjà, l'esprit Dada prônait l'égalité des œuvres entre elles. Le parti pris de l'exposition permet la rencontre avec d'autres cultures en effaçant les dates, en oubliant tout historicisme. Porteur de sens, l'objet d'art garde une charge «magique» et son étude renvoie à la compréhension de soi.

Voici trois œuvres de cultures différentes, unies autour de la mémoire : une œuvre occidentale d'art contemporain de Daniel Spoerri *Variations on a meal*; une œuvre liée à un rituel africain, *Emblème Ejagham* du Nigeria et *Une cape peinte sur peau d'animal* par des Indiens d'Amérique du Nord.

Daniel Spoerri, dans ses *tableaux-pièges*, rend poétique la réalité triviale. Sa méthode : à la fin d'un repas, la vaisselle et les traces des aliments sont récu-

pérées pour créer un tableau. Il fixe ainsi pour l'éternité ces restes, mémoire matérielle du rituel. Le repas, moment agréable de la vie, est immortalisé comme un symbole culturel.

L'*emblème Ejagham* de la société Ekpé du Nigeria avait une valeur pour les initiés de la société *Esprit du Léopard* (Ekpé). Les objets répartis par strates, notamment des crânes d'animaux, sont disposés sur une natte carrée correspondant à des rituels successifs. Il s'agit par-là de matérialiser son souvenir.

La cape indienne est une forme ostentatoire des prouesses du guerrier, car elle rend compte, par son décor minutieux, des exploits passés de son possesseur. L'art est ici un répertoire de modèles pour la mémoire.



Daniel Spoerri (né en 1930), Variations on a meal, 1964, assemblage d'objets sur panneau de bois, 54,5 x 64,5 x 16,6 cm, Paris, courtoisie galerie G.-P et N. Vallois.



Emblème Ejagham de la société Esprit du léopard, Nkpa, Etat de Cross River, Nigeria, XIX^e siècle, bois, crânes animaliers, bambou, fer, tambour, 115 x 97 x 23 cm, Paris, collection Liliane et Michel Durand-Dessert.



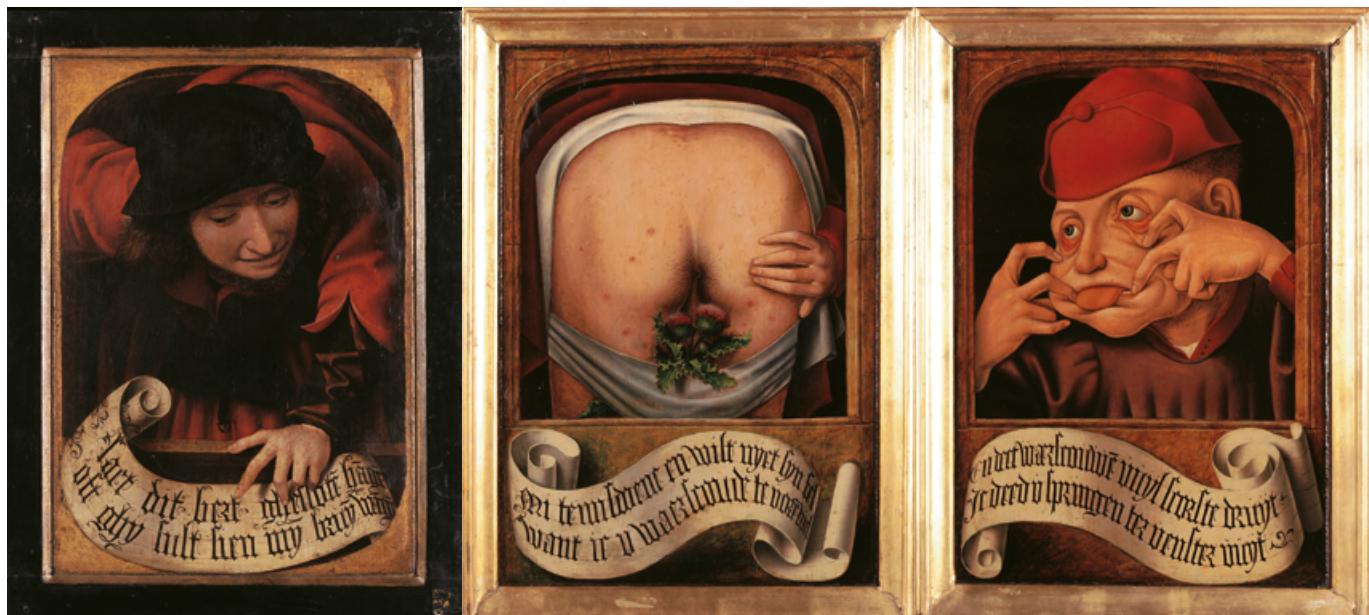
Peau peinte, plaines du Nord ?, Etats-Unis, XVIII^e siècle, peau d'animal, pigments, 100 x 137 cm, Lille, musée d'Histoire naturelle, ancienne collection du marquis de Fayolle.

DECOUVRIR UNE ŒUVRE ET QUELQUES SEQUENCES

Un peu d'humour pour donner le ton

«*Grimacer est un art. Disparate, feinte ou spontanée, fine ou grossière, acrimonieuse ou affable, la grimace subjugue de sa présence expressive toutes les époques et captive toutes les disciplines artistiques. Couchée sur papier, colorée de pigments, taillée dans le marbre, sculptée dans l'albâtre ou encore fixée sur cliché, elle est envisagée dans tous ses états. Elle peut questionner les rapports entre le moral et le physique, là où les «visages insolents, excessifs ou hors de contrôle sont aperçus comme une offense à l'encontre des règles de la beauté idéale.*»

MARTIAL GUÉDRON, *L'ART DE LA GRIMACE*, PARIS, HAZAN 2011.



Anonyme flamand, Diptyque satirique, 1520-1530, huile sur bois, 58,8 x 44,2 x 6 cm,
université de Liège - Collections artistiques (galerie Wittert).

OBSERVER

Un diptyque est un support à deux panneaux qui présente, traditionnellement, des images chrétiennes à destination du fidèle, pour la prière. Cette forme habituelle a pourtant ici un sens détourné. Il se présente comme un livre avec une couverture (premier panneau) et à l'ouverture, le lecteur découvre deux autres panneaux. Sur chacun figure un phylactère, c'est-à-dire une banderole, dont l'inscription, en néerlandais, donne le ton. Sur le premier panneau, est écrit : «*Laisse ce panneau fermé, sinon tu seras fâché contre moi.*» ; Sur le deuxième : «*Ce ne sera pas ma faute car je t'avais prévenu.*» Et le troisième panneau : «*Et plus nous voudrons te mettre en garde, plus tu auras envie de sauter par la fenêtre.*»

La première peinture présente un homme penché à sa fenêtre. La citation pique notre curiosité. Quand on tourne ce panneau, un postérieur désagréable, affublé d'un chardon, s'offre à notre regard. Est-ce le postérieur de l'homme figuré sur le premier ?

Sur le troisième panneau, un personnage habillé comme un parfait bourgeois du XVI^e siècle, fait la grimace, la «baboue».

COMPRENDRE

Le milieu flamand est connu, depuis le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, pour son goût de la dérision. Les allusions choisies sont très souvent scabreuses et sensuelles. Le destinataire est sans doute un bourgeois ou même un aristocrate. Ce diptyque peut être utile pour se moquer des plaisirs vulgaires des classes populaires; toutefois, l'élite aime partager aussi ces farces festives. A cette période, le corps est sous contrôle, mais les fêtes extraordinaires servent d'exutoire afin de pervertir la norme temporairement. Les images doivent susciter le rire, l'interrogation aussi.

L'auteur du diptyque met en garde le lecteur quant à l'ouverture de ce livre d'images. Le premier message énigma-

tique est transgressé, quand le regard se porte sur le second panneau.

Celui-ci présente un postérieur qui pourrait évoquer le rite du «lèche-cul», ou une possible version imagée de l'expression «Qui s'y frotte s'y pique».

LA SATIRE

Du mot latin «*satura*» signifiant mélange, ce genre littéraire est, durant l'Antiquité latine, une pièce de théâtre combinant la prose et le vers pour faire une critique des mœurs. Le Moyen Âge (*Boccace Décaméron*) l'utilisa pour ses «*soties*», des farces écrites pour ridiculiser la grossièreté du peuple. À la Renaissance, cet acte provocateur d'une civilisation à l'autre, laisse apparaître le même sentiment, la même idée. Ce sont des gestes archétypaux communs à toutes les cultures. En qualité de critique des mœurs et des vices de la société, Rabelais en est un des principaux initiateurs.



Matthias Grünewald (1475/80-1528),
Buste d'homme chauve, glabre et
grimacant, 1513, pierre noire, sanguine,
22 x 16 cm, Paris, musée du Louvre,
D.A.G.

L'homme du troisième volet observe le postérieur à côté, et lui fait la grimace. Tous les deux ont une posture ridicule. Quel est le rôle du chardon sur cette image ? Il est avant tout le symbole de la souffrance humaine. Dans la Genèse (Genèse, chapitre 3, verset 18) il est dit : «Tu travailleras dur pour en tirer de quoi manger : il produira chardon et épines.» Nourriture pour les ânes pour les uns, protection du cœur contre les tentations extérieures pour les autres, sa symbolique reste ambiguë.

De la satire naissent la subversion et la dérision. Les mentalités médiévales, tentées par le burlesque, apprécient, durant les diverses fêtes contrôlées, comme le théâtre religieux, les visages déformés, les bouches ouvertes grimaçantes au rire hideux. Mettre les doigts dans sa bouche est un geste d'insulte. Il rend compte de la grossièreté de la personne qui produit cette vilaine grimace : la déformation du visage se fait par l'étirement de la bouche et des paupières inférieures avec les doigts. Le personnage louche et montre sa langue de manière triviale. Cette peinture d'un homme qui a perdu la raison, mais expose sa vraie nature par le rire, rappelle d'autres représentations contemporaines de la grimace, comme le montre le dessin *Buste d'homme chauve* de Mathias Grünewald. La codification du geste établit des gesticulations négatives qui vont à contrario de la «*gestus*» positive du bon chrétien. Le contrôle du corps est strictement réglementé par l'Eglise. Le visage révèle la beauté divine, la bouche est l'attribut de cette dignité. La déformer engendre la subversion, un acte qui démontre que cet homme est incapable de contrôler ses excès. Quant au postérieur, il ne peut être que méprisable ; il signifie la bassesse et la concupiscence.

Bien que le rire demeure le propre de l'homme (Aristote), dès le XII^e siècle, il est contrôlé : il y a le bon et le mauvais. Chez les moines, l'ilarité est une rupture obscène du silence. Il constitue la pire souillure provenant de la bouche. La

grimace est laide et évoque les excès d'un homme laid moralement.

Sur ce diptyque, s'associent rire et obscénité. Un renversement des attentes se produit car le diptyque n'est plus un support pour le dévot mais davantage une satire imagée. Le thème de l'obsécnité évoquerait la fierté libertaire des droits du corps. Ainsi, le fou médiéval du carnaval devient un fou philosophique

exposant la condition humaine.

A l'aube de la Renaissance, Rabelais proposait l'expression suivante : «*Aller vous faire frotter le cul au panicault (chardon)* » c'est-à-dire aller vous promener ou aller vous frotter les fesses au chardon au lieu de discuter inutilement.

Ce diptyque est certes énigmatique, mais rend compte d'une synthèse des rites vécus et imaginés de la subversion.

La recommandation de ne pas se fier aux apparences est lisible sur le premier panneau. Par la suite, une fois l'interdit transgressé, l'image demeure déconcertante. Ce visuel, choisi pour l'affiche de l'exposition, nous indiquerait-t-il qu'il faut passer par quelques épreuves aussi périlleuses que les épines du chardon ?

.....

Le trompe-l'œil

Le regard séduit du spectateur est toujours perturbé face au trompe-l'œil.

· Louis-Léopold Boilly, dans *Trompe-l'œil* (début XIX^e siècle), présente le verso d'un tableau éventré, avec un chat passant sa tête dans la brèche et contemplant des harengs suspendus. Aussitôt, la suite de l'histoire semble attendue : va-t-il les attraper en se posant sur la bûche, pour plus de facilité ? Boilly rappelle la virtuosité de l'antique Zeuxis, dans le traitement des textures hyperréalistes, notamment pour le pelage du félin ou les écailles des poissons. La rareté, dans cette œuvre, réside au niveau du traitement du verso hyperréaliste et ludique.

· L'œuvre de Nicola Van Houbracken, *Autoportrait*, présente une guirlande de fleurs qui, par convention, devrait orner le portrait de la Vierge à l'Enfant. A la place de la Madone, surgit le portrait de l'artiste par une déchirure dans la toile. Le regard complice du peintre semble nous interroger : où se termine l'image ? Où commence la réalité ? Le support du tableau devient aussi sujet. En 1880, lors d'une visite des Offices à Florence, Georges Méliès a sans doute vu cette toile et s'en est inspiré pour créer son *Autoportrait* dans la même veine (Cologne, Wallraf-Richarz). Le tableau de Van Houbracken évoque cette dialectique entre image et réalité, enjeu exploré plus tard dans le monde de l'image cinématographique.

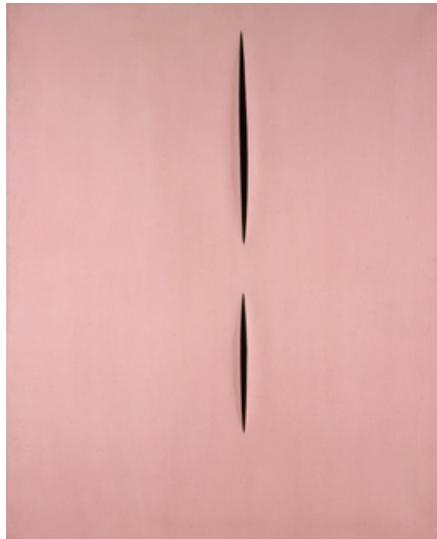
· L'association avec l'œuvre de Lucio Fontana, *Concetto spaziale Attese*, vient à propos. Fondateur du concept de Spatialisme (1947-1952), Fontana désire étudier l'espace de la peinture. Cet acte chirurgical de déchirure de la toile, qu'il invente, permet d'atteindre des sensations spatiales différentes et interroge les limites du tableau.



Nicola Van Houbracken (1668-1720), *Autoportrait*, vers 1720, huile sur toile,
136 x 99 cm, Florence, Galerie des Offices.

· La Statuette jaïne apporte une approche similaire. Le Jaïnisme est une des trois grandes religions de l'Inde, dont la créa-

tion remonte au IX^e siècle avant notre ère. Prônant la non-violence, les bases de cette doctrine sont la foi, la connaissance

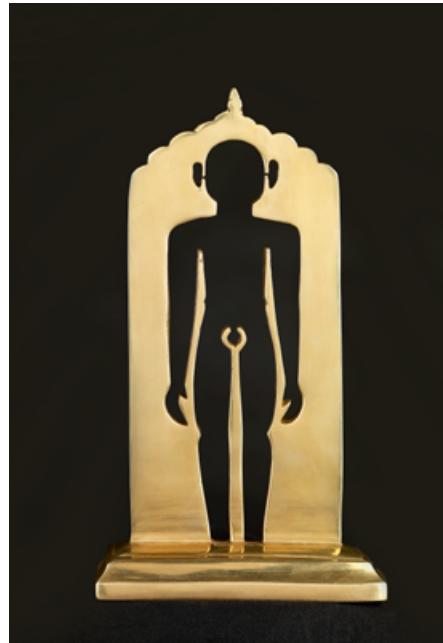


Lucio Fontana (1899-1968) Concetto spaziale Attese (T.104) (attentes), 1958,
peinture vinylique sur toile, incisions,
125 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou,
MNAM-CCI.

et la conduite. Cette sculpture-image présente ici le moment important dans la vie d'un Tirthankara (ou passeur du gué): de la libération de son âme de l'enveloppe corporelle. Ayant atteint l'état d'omniscience, l'âme pure peut s'élever. Comment représenter matériellement cet état? Une silhouette faite de plaques de métal découpée est évidée à l'intérieur. L'image suggère le passage, l'arrivée au seuil. Le corps est encore matérialisé juste avant sa libération du cycle des transmigrations. La silhouette nue est baignée de lumière afin d'immortaliser ce stade, juste avant l'au-delà. C'est un corps-espace dont l'évidement rappelle

LE TROMPE-L'ŒIL

Pline l'Ancien (1^{er} siècle) rapporte, dans son *Histoire naturelle*, une joute artistique entre deux peintres grecs, Zeuxis et Parrhasios. Le premier représente des grappes de raisin si réalistes que les oiseaux viennent les picorer. Le second crée un faux voile sur son œuvre. Zeuxis lui-même est piégé en tentant de dévoiler, ce qui donne la victoire à Parrhasios. Le trompe-l'œil peut se remarquer dans l'architecture feinte mais surtout dans la peinture de chevalet, largement affirmée dès le XIV^e. Cette technique reproduit fidèlement les sujets de la réalité, nous donnant l'illusion d'être face à des objets réels.



Statuette jaïne, Siddhapratima Yandra,
Inde, XX^e siècle, cuivre,
20,8 x 11,6 x 3,9 cm,
collection particulière.

l'acte chirurgical de Lucio Fontana. La confrontation des compositions de Fontana, de Boilly et de Van Houbracken met en scène ce qui se passe dans et derrière le tableau. La statue Jaïne et le tableau de Fontana adoptent le même geste concentré et maîtrisé de l'incision au trait, pour signifier la présence de l'absence.

En explorant l'espace, Fontana tend vers une certaine matérialisation de la quête de l'infini (le noir de la fente représente l'infini) grâce à l'art. Le spectateur perçoit un nouvel espace. L'artiste explique : «Je ne veux pas faire un tableau, je veux ouvrir l'espace, créer pour l'art une nouvelle dimension, le rattacher au cosmos tel qu'il s'étend, infini, au-delà de la surface plate de l'image.»

Beauté animale : le triomphe de l'oiseau

Le désir de tout homme de voler librement pour atteindre l'infini est universel. Toute manifestation du pouvoir de l'esprit est ailée. Une ascension spirituelle se pare d'un revêtement de plumes.

· Ce portrait-chARGE de *Louis-Antoine de Gontaut, duc de Biron, en paon* montre l'assurance du personnage au caractère bien trempé mais adulé par la flotte navale française. La caricature déclenche le rire. La figure du paon est liée à l'assurance du duc, si proche de l'orgueil. Sans doute se pavannait-il devant une cour personnelle, à l'instar du geai dans la Fable de La Fontaine, « *Le geai paré de plumes de paon* ». Une caricature efficace qui donne à voir aussi la beauté du paon.

· Que pouvait ressentir le combattant médiéval en enfilant ce *bassinet*? Sans doute, la sensation d'une nouvelle force, grâce à cette protection raffinée mais efficace. Objet de parure mais avant tout attribut pour le combat, son ingéniosité permettait toute astuce. A la fin du Moyen Âge, ce type de casque déviait les coups, mais en offrait aussi. Le léger passereau se transformait facilement en aigle redoutable. Le terme « *bassinet à bec de passereau* » fut créé au XIX^e siècle.

LA CARICATURE

La caricature (de l'italien « *caricatura* » c'est-à-dire « *charger* ») est un art de la provocation utilisée à des fins humoristiques et contestataires. Depuis l'Antiquité grecque, elle présente deux formes possibles : soit le corps d'un personnage est déformé pour en faire un portrait-chARGE, soit elle dénonce les limites d'un évènement pour en faire une caricature de situation. Une minutieuse observation et une compréhension de l'actualité permettent la satire la plus percutante : l'image donne un pouvoir d'expression.



Ecole française, *Louis-Antoine de Gontaut, duc de Biron, en paon*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 67 x 51,5 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.



Masque Cara grande, ype, Apyāwa ou Tapirapé, Mato Grosso, Rio Araguaia, Brésil, vers 1960-1970, plumes, piquants, nacre d'eau douce, bois, coton, fibres végétales, 45 x 106 x 2,5 cm, Paris, musée du quai Branly.



Bassinet dit « à bec de passereau », vers 1390-1400, fer forgé, laiton, 26,5 x 18,5 x 38,5 cm, Paris, musée de l'Armée.

grande, ype. Plaquée sur un panneau de bois en forme de demi-cercle, des plumes d'ara, rouges, y sont collées et associées à de grandes pennes bleues. Les yeux sont des plaques de nacre et la bouche, un os de poisson. Le masque est un bel exemple de l'ars plumarria de l'Amazonie. D'après sa cosmogonie, autrefois il n'y avait pas de distinction entre les êtres vivants ; Survint ensuite une séparation. Tout être vivant, dorénavant différent, demeura une personne dotée d'une âme. Lors des rituels, les Tapirapé du Mato Grosso, au Brésil, portent ces costumes avec ces masques. Chaque groupe est une espèce différente : la parure et les peintures corporelles sont l'expression de l'espèce revendiquée.

L'oiseau, messager des dieux, est l'un des symboles de l'immortalité de l'âme.

Une représentation du monde

LE SUPRÉMATISME

Mouvement pictural, né au début du XX^e siècle, l'initiateur en est Kasimir Malévitch (1878-1935).

L'artiste affirme la souveraineté de trois formes géométriques: le carré (sa forme préférée, non naturelle), le cercle et la croix. Il construit ses tableaux à partir de ces trois bases en y associant des valeurs chromatiques. Travaillant sur les représentations du monde visible, il exprime, par ses combinaisons dynamiques, une quatrième dimension.

La philosophe Simone Weil (1909-1943) a dit que: «*Presque toutes nos actions, simples ou savantes, sont des applications de notions géométriques. L'univers où nous vivons est un tissu de relations géométriques et la nécessité géométrique est celle à laquelle nous sommes soumis comme créatures enfermées dans l'espace et le temps.*»

Notre connaissance de l'univers s'est faite de manière empirique. Les images ainsi créées ont fondé une première géométrie.

· En 2015, Yang Jie Chang reprend l'œuvre du moine zen Sengaï (1780-1837): un



Kazimir Malevich (1878-1935),
Croix (noire), 1915, huile sur toile,
80 x 80 cm, Paris, Centre Pompidou,
MNAM-CCI.

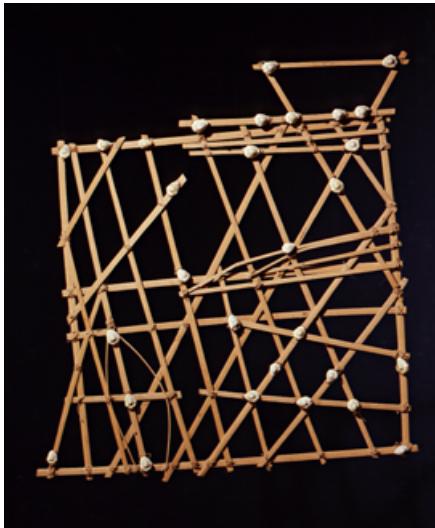


Mandala de Kālacakra, Tibet, XVI^e siècle, peinture, 84,5 x 75 cm, Paris, musée national des Arts asiatiques-Guimet.

· cercle, un triangle, un carré, représentation de l'univers. Adepte de l'école Rinzai (bouddhisme zen), Sengaï maîtrise l'art du pinceau et reste connu pour ses figures d'humour accompagnées de poèmes. Il devient, à la fin de sa vie, l'abbé du Shokufu-ji, à Fukuoka, le plus ancien temple zen du Japon. En véritable pédagogue, il représente ici par des symboles, les trois formes originelles de l'Univers. Le cercle est le principe du mouvement perpétuel et de l'infini; le triangle, c'est l'homme, qui doit être à même de donner une forme plus rationnelle à cet infini; le carré est la somme de deux triangles. Une phrase de conclusion est insérée sur l'image, «*En ce lieu, premier du zen au Japon*». L'artiste déclare: «*Chaque trait de mon pinceau est l'aboutissement de l'énergie la plus profonde de mon cœur.*»

Cet univers recomposé est une abstraction pure, dont l'écho pictural est le suprématisme.

Le Mandala de Kālacakra (du sanskrit «cercle») est un support de méditation rigoureusement géométrique, élaboré ici sur une surface plane. Cercles et carrés concentriques en sont les principaux composants, pour figurer symboliquement



Carte de navigation, Iles Marshall,
Océanie, XX^e siècle, stipe de cocotier,
fibres végétales, coquillages,
57 x 48 x 1 cm, Paris, musée du quai
Branly.

la totalité de l'univers, aux détails figuratifs et abstraits. Au centre du mandala, la déité (essence divine) Kâlacakra est entourée d'un cortège de déités secondaires. Kâlacakra, «la Roue du Temps», est le dieu tibétain le plus puissant, celui qui n'a ni début ni fin. Il a donné son nom à une école philosophique. Ici, il s'unit dans une danse avec la déesse Viçramâtâ.

La Roue du Temps tourne à plusieurs niveaux : au niveau externe, elle est liée aux cycles cosmiques de l'Univers, et au niveau interne, liée aux énergies du corps. La figure de Kâlacakra est la manifestation de la sagesse du méditant. Méditer sur le mandala est une manière de percevoir tout l'univers et de retrouver la pureté naturelle. Entre objet spirituel et création, le mandala permet une réflexion sur le temps, les énergies et les voies à prendre.

· On voulait un culte très ancien à la Grande Ourse en Corée. La religion chamanique était présente avant l'arrivée du Bouddhisme et du Taoïsme. Chilsong était la divinité céleste et la personnification de la Grande Ourse. A l'époque Choson (1392-1910), toutes les croyances chamaniques sont rejetées, jugées obsolètes. Ainsi, cette œuvre, «La Grande Ourse, le Soleil et la Lune», est une image interdite. Elle présente des entités du monde d'avant Bouddha. De nos jours, Chilsong est de nouveau vénérée notamment pour la fécondité. La géométrisation maîtrisée de l'œuvre est une vraie réussite visuelle et poétique.

· La carte de navigation, provenant des Iles Marshall, témoigne aussi d'une certaine poésie visuelle. Excellents navigateurs, ces peuples maîtrisaient les trajectoires des vents et des courants, et transmet-

taient le secret de ce savoir par un instrument de navigation unique. Encore fabriqués au début du siècle, ces objets ne sont pas des cartes marines comme en Occident.

Des baguettes de bois («dungungs») sont liées les unes aux autres, formant une sorte de quadrillage. A chaque jointure se trouve un coquillage signifiant une île. L'orientation des dungungs indiquait aux marins l'indice de la propagation de la houle, aux abords des îles. Cet instrument «aide-mémoire» ne s'emportait pas sur les embarcations. Cette méthode empirique permettait aux navigateurs de faire une cartographie de leur espace maritime.

De l'esthétique du combat



Maurizio Cattelan (né en 1960), Good versus Evil. Le Bien contre le Mal, 2003, 67 x 67 cm, échiquier, 32 figures en porcelaine peintes à la main, bois, Paris, Collection particulière de l'artiste / Galerie Perrotin.

Fatalité universelle, la guerre se définit comme un jeu. La guerre est un affrontement de forces tant extérieures qu'intérieures, en lien à l'âme.

· *Good versus Evil. Le Bien contre le mal*, 2003, de Maurizio Cattelan, utilise le jeu d'échec pour symboliser l'alternance propre à tout être humain : blanc et noir, le Bien et le Mal. Ce jeu de tactique guerrière est composé de pièces inattendues qui apportent une dimension symbolique forte.

L'artiste a choisi pour le camp du Bien le roi Martin Luther King, Marie Madeleine la reine, accompagnés, par exemple, de Saint François, du Dalai Lama ou d'un pompier du 11 septembre.

Pour le camp du Mal, Hitler est le roi, sa reine est Cruella d'Enfer. Salomé ou la Mort du 7^e Sceau (le film du réalisateur suédois Ingmar Bergman) sont

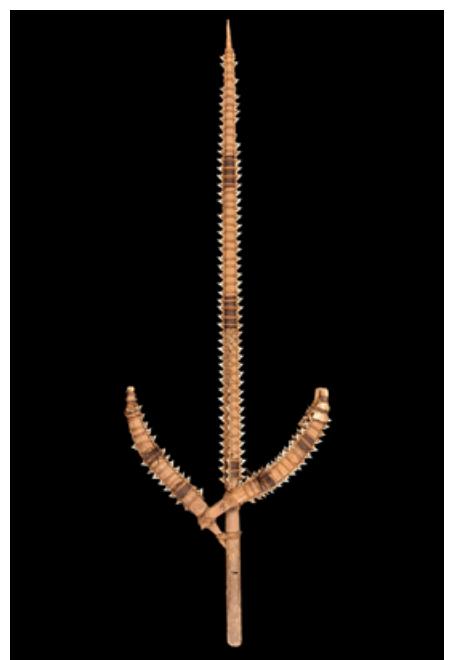
d'autres figures. Jouant sur des références visuelles comme le cinéma ou le dessin animé, l'artiste met en valeur les contradictions de la condition humaine. L'œuvre a été créée après le discours de Georges Bush le 29 janvier 2002 sur l'état de l'Union, en vue d'orienter l'opinion au sujet de la guerre en Irak. Selon lui, la Corée du Nord, l'Iran et l'Irak constituent l'axe du Mal. Le vrai créateur de ce jeu d'échecs reste Bush. Cattelan dénonce cette vision sans nuances, héritée d'une pensée judéo-chrétienne caricaturale. Le personnage historique de Sigmund Freud appartient aux deux camps afin de rappeler au public son travail sur cette idée manichéenne.

· Cette épée redoutable provient des îles Kiribati en Micronésie. Les armes de ces groupes ont été appréciées par les voyageurs du XIX^e siècle. Leur originalité réside dans l'utilisation de dents de requin. La guerre faisait partie d'un rituel d'une rare

violence, pouvant provoquer la disparition d'un village entier.

La part esthétique, épurée à l'extrême, se conjugue à la technicité : chaque dent de requin est fixée par une ligature en fibres de coco. Cet artefact précieux et paradoxal semblait nécessaire pour les luttes intra-ethniques.

· Datant du XVIII^e siècle, une cape indienne (image page 12) faite en peau d'animal, présente une décoration figurative et géométrique. Des dessins de scènes de chasse et de bataille en constituent l'iconographie. Ainsi, sur cette peau, on inscrit la mémoire des exploits du guerrier. Ce dernier avait coutume de la porter sur le dos, avec les images visibles de tous. De génération en génération, les



Epée, Iles Kiribati (anciennes îles Gilbert), Micronésie, Océanie, bois, fibres végétales, dents de requin, 65 x 27 x 4 cm, musée du quai Branly.

indiens transmettaient ces archives sur peau animale. Cette volonté d'inscription dans la mémoire collective prouve l'importance de la chasse ou de la guerre dans les coutumes de ces peuples.

· A proximité se trouve un *tapis de guerre afghan* décoré de Kalachnikov ou d'hélicoptères, créé par des réfugiés afghans au moment de la guerre entre l'URSS et l'Afghanistan, à destination de la vente auprès des soldats soviétiques. Ces œuvres, encore en vente sur internet, apportent un témoignage du conflit contemporain. L'art rend compte des préoccupations majeures de l'homme dit «moderne».

Le dialogue entre ces quatre objets donne à voir la permanence du combat et le soin esthétique paradoxal qui préside à leur réalisation.



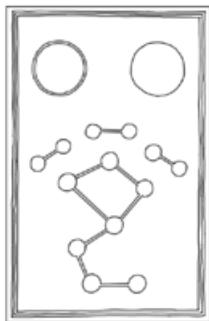
Tapis de guerre avec kalachnikov,
Afghanistan, vers 1985-1990, laine, chaîne
coton, point noué, 51 x 89 cm, collection
Michel Aubry.

PROPOSITION DE PARCOURS

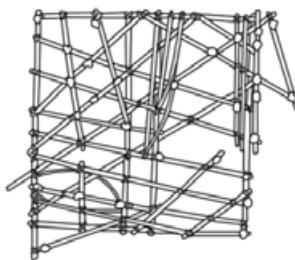
L'exposition *Carambolages*, riche en peintures, sculptures et œuvres graphiques, propose une grande variété des formes et des thèmes. Quatre séquences de trois œuvres rendent compte du caractère universel de l'art.

1. UNE REPRÉSENTATION DU MONDE

Lignes, cercles, carrés, triangles dialoguent pour une vision géométrique de l'univers : un rendez-vous avec le monde des formes !



A · *La Grande Ourse, le Soleil et la Lune*, Corée Epoque Choson, XIX^e siècle, couleur sur papier, 86 x 56 cm, Paris, musée national des Arts asiatiques-Guimet.



B · *Carte de navigation*, îles Marshall, Océanie, XX^e siècle, stipe de cocotier, fibres végétales, coquillages, 57 x 48 x 1 cm, Paris, musée du quai Branly.



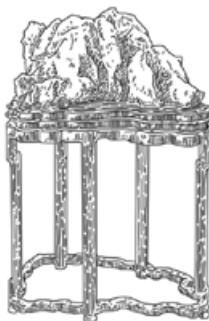
C · *Yang jie Chiang, d'après Sengaï, Un cercle, un triangle, un carré, représentation de l'univers*, 2015, encre sur papier marouflé sur toile sur châssis, 97 x 179 cm, Collection particulière.

2. BEAUTÉ ANIMALE

Partenaires de toujours, l'homme et l'animal figurent en bonne place dans l'exposition pour une rencontre au sommet.



A · Albrecht Dürer, *Tête de cerf percée d'une flèche*, 1504, dessin au pinceau et à l'aquarelle sur papier, 25,2 x 39,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.



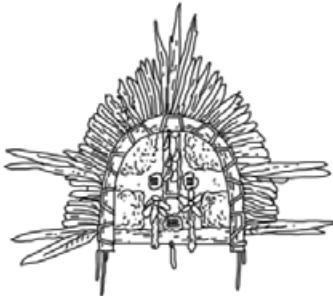
B · *Rocher de lettré*, pierre sur socle en bois, 52 x 34,5 x 17,1 cm, Paris, galerie Luohan.



C · Ecole française, *Le Maréchal de Gontaut Biron en paon*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 67 x 51,5 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

1. UN VISAGE QUI EN DIT LONG

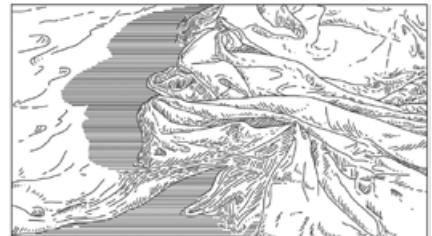
Expressive, touchante, et surtout réaliste, les multiples expressions du visage s'exposent à «Carambolages».



A · Masque cimier, Ejagham, Etat de Cross River, Nigeria, XIX^e siècle, crâne humain, peau d'antilope, vannerie, plomb, fibres végétales, 23,5 x 15,5 x 21 cm, musée du quai Branly, don Hubert Golder, ancienne collection Pierre Harter.



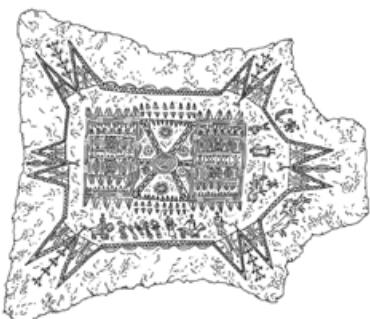
B · Franz Xaver Messerschmidt, Tête de caractère - L'homme de mauvaise humeur, 1750-1800, plomb, 38,7 x 23 x 23 cm, Paris, musée du Louvre.



C · Alain Fleischer, *Plis et replis du rêve*, 2015, vidéo, collection de l'artiste.

2. DE L'ESTHÉTIQUE DU COMBAT

La tactique guerrière s'accompagne d'images et d'objets: courage et prouesse s'accompagnent d'un sens surprenant du Beau.



A · Peau peinte, plaines du Nord ? Etats-Unis, XVIII^e siècle, peau d'animal, pigments, 100 x 137 cm, Lille, musée d'Histoire naturelle, ancienne collection du Marquis de Fayolle.



B · Maurizio Cattelan, Good versus Evil, Le Bien contre le Mal, 2003, 67 x 67 cm, échiquier, 32 figures en porcelaine peinte à la main, bois, Paris, collection particulière Michel Aubry.



C · Epée, îles Kiribati (anciennes îles Gilbert), Micronésie, Océanie, bois, fibres végétales, dents de requin, 65 x 27 x 4 cm, Paris, musée du quai Branly.

ANNEXES ET RESSOURCES

Autour de l'exposition

L'OFFRE DE VISITES GUIDÉES

Scolaires

<http://grandpalais.fr/fr/>

Adultes et familles pour groupes et individuels

[http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/
amadeo-de-souza-cardoso](http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/amadeo-de-souza-cardoso)

LE MAGAZINE DE L'EXPOSITION

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Jeux, biographies d'artistes, histoire de l'art, dico d'art...
pour les enfants.

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

panoramadelart.com:

des œuvres analysées et contextualisées.

histoire-image.org:

des repères sur l'histoire de l'art.

photo-arago.fr:

un accès libre et direct à l'ensemble des collections
des photographes conservées en France.

<http://www.grandpalais.fr/fr/tags/itunes> et <https://play.google.com/store?id=air.SEXBALL&hl=fr>: nos e-albums, conférences,
vidéos, entretiens, films, applications, audioguides...

MOOC.francetveducation.fr: des cours gratuits en ligne
pour apprendre, réviser et développer sa culture générale.

BIBLIOGRAPHIE

Raspail (dir.), *Erró*, 2014

Théâtre du monde, catalogue d'exposition, Maison Rouge,
Paris, 2013

Martin Jean-Hubert, *l'Art au large*, Flammarion, Paris 2012

Augé Marc, Sausset Damien, Anne et Patrick Poirier, 2009

Le Fur Yves (dir.), *musée du quai Branly, La Collection*, 2009

Martin Jean-Hubert, *Une image peut en cacher une autre*,
catalogue d'exposition, Paris, 2009

Magiciens de la terre, 1989

SITOGRAPHIE

Institut d'art contemporain- Villeurbane/Rhône-Alpes:

http://i-ac.eu/fr/RDV-satellites_2013/46_jean-hubert-martin

Jean-Hubert Martin, Carlo Severi et Julien Bonhomme,
«Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle» :

<http://gradhiva.revues.org/2120>

L'évènement Jean-Hubert Martin - Centre Pompidou :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqGGKg7/rkeRyR>

France culture

[https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-dislam/
desenclaver-lart](https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-dislam/desenclaver-lart)

Crédits photographiques

Couverture et P.00 - Anonyme flamand, *Diptyque satirique*, 1520-1530, huile sur bois, 58,8 x 44,2 x 6 cm, université de Liège - Collections artistiques (galerie Wittert) © Collections artistiques de l'Université de Liège

P.03 - Localisation de la galerie côté Clemenceau dans le Grand Palais © DR.

P.04 - Jean-Hubert Martin © Gabriel Soussan

P.06 - Vues de l'espace de l'exposition © Rmn-GP SR

P.08 - Vincent-Antonin Lépinay Médialab, Sciences Po © DR.

P.09 - Erró, *La Peinture en groupes. Les origines de Pollock*, 1966-1967, peinture glycéroptalique sur toile, 260 x 200 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

P.09 - André Breton, *Le Mur de l'atelier d'André Breton*, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat © ADAGP

P.10 - Wim Delvoye, *Double Helix Crossed Crucifix* 13 x 9 cm, 2008, bronze patiné, 20 x 117 x 26 cm, Paris, Galerie Perrotin courtesy the artist and Galerie Perrotin ADAGP

P.11 - Daniel Spoerri, *Variations on a meal*, 1964, assemblage d'objets sur panneau de bois, 54,5 x 64,5 cm, Paris, courtoisie galerie G.-P. et N. Vallois © Crédit photo: André Morin

P.11 - Emblème Ejagham de la société Esprit du Léopard, Nkpa, État de Cross River, Nigeria, XIX^e siècle, bois, crânes animaliers, bambou, fer, tambour, 115 x 97 x 23 cm, Paris, collection Liliane et Michel Durand-Dessert © Photo François Doury

P.11 - Peau peinte, plaines du Nord ?, États-Unis, XVIII^e siècle, peau d'animal, pigments, 100 x 137 cm, Lille, musée d'Histoire naturelle, ancienne collection du Marquis de Fayolle © Musée d'Histoire Naturelle de Lille

P.13 - Mathias Grünewald, *Buste d'homme chauve, glabre et grimaçant*, 1513, pierre noire, sanguine, 22 x 16 cm, Paris, musée du Louvre, D.A.G., Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean

P.14 - Nicola Van Houbraken, *Autoportrait*, vers 1720, huile sur toile, 136 x 99 cm, Florence, Galerie des Offices, © Gabinetto Fotografico della Ex Soprintendenza e del Polo Museale della città di Firenze

P.14 - Lucio Fontana *Concetto spaziale Attese (T.104). Concept spatial*, attentes, 1958, peinture vinylique sur toile, incisions, 125 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne / centre de création industrielle, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / Adagp, Paris 2016

P.15 - Statuette jaïne, *Siddhapratima Yandra*, Inde, XX^e siècle, cuivre, 20,8 x 11,6 x 3,9 cm, collection particulière, © Laurent Lecat

P.16 - Ecole française, *Louis-Antoine de Gontaut, duc de Biron, en paon*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 67 x 51,5 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Hervé Lewandowski

P.16 - Bassinet dit « à bec de passereau », vers 1390-1400, fer forgé, laiton, 26,5 x 18,5 x 38,5 cm, Paris, musée de l'Armée, Photo © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette

P.16 - Masque Cara grande, ype Apyāwa ou Tapirapé, Mato Grosso, Rio Araguaia, Brésil, vers 1960-1970, plumes, piquants, nacre d'eau douce, bois, coton, fibres végétales, 45 x 106 x 2,5 cm, Paris, musée du quai Branly, musée du quai Branly, foto Thierry Ollivier / Michel Urtado / Scala, Firenze

P.17 - Kasimir Malévitch, *Croix (noire)*, 1915, Paris, huile sur toile, 80 x 80 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

P.17 - Mandala de Kālacakra, Tibet, XVI^e siècle, peinture, 84,5 x 75 cm, paris, musée national des Arts asiatiques-Guimet, © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / P. Pleynet

P.18 - Carte de navigation, Iles Marshall, Océanie, XX^e siècle, stipe de cocotier, fibres végétales, coquillages, 57 x 48 x 1 cm, Paris, musée du quai Branly, © musée du quai Branly, foto Nicolas Borel / Scala, Firenze

P.19 - Maurizio Cattelan, *Good versus Evil. Le Bien contre le Mal*, 2003, 67 x 67 cm, échiquier, 32 figures en porcelaine peinte à la main, bois, Paris, collection particulière de l'artiste / Galerie Perrotin, © Photo Zeno Zotti

P.19 - Epée, Iles Kiribati (anciennes îles Gilbert), Micronésie, Océanie, bois, fibres végétales, dents de requin, 65 x 27 x 4 cm, musée du quai Branly.

P.20 - Tapis de guerre avec kalachnikov, Afghanistan, vers 1985-1990, laine, chaîne coton, point noué, 51 x 89 cm, Paris, collection particulière Michel Aubry, © Photographie : Michel Aubry

Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de la MAIF « Mécène d'honneur et partenaire Education » et de Canson.

Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de la MAIF et de Canson.

ARDIAN

