



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°7 janvier 2015

en métamorphoses





Levi van Veluw - *Landscape I*, 2008 - c-print mounted, 120 x 100 cm

“ Rien n'est beau, il n'y a que l'homme qui soit beau : sur cette naïveté repose toute esthétique, c'est sa **première** vérité. Ajoutons-y dès l'abord la deuxième : rien n'est laid si ce n'est l'homme qui **dégénère**, - avec cela l'empire des jugements esthétiques est circonscrit. ”

Friedrich Nietzsche
Le Crépuscule des idoles, 1888

Ont participé à cette publication

Franck BAETENS
 Christian BAILLY
 Valérie BECCAERT
 Olivier BECQUET
 Tessa BENNECER
 Adèle BERLEMONT
 Mathilde BERNET
 Elisa BLANCHARD
 Estelle BLANCHARD
 Laetitia BLAIRY
 Perrine BOLLIER
 Manon BURG
 Manon CAPELLE
 Simon CAYET
 Aline CHAPPRON
 Robin CLAEYS
 Laurie CLUZEAU
 Elodie DEGROISSE
 Juliette DELATTRE
 Élise DELGUSTE
 Sandrine DERUELLE

Patrick DEVRESSE
 Marine DIEVAL
 Louise DUPOUY
 Morgane FACON
 Marine FANIEN
 Grégory FENOGLIO
 Kim JABLONSKI
 Marine LAFONTAINE
 Océane LASSELIN
 Manon LAURENT
 Téo LAURENT
 Mathilde LEFEBVRE
 Aude LEGRAND
 Nolwenn LEGRAND
 Amandine LEMBRÉ
 Mélanie LERAT
 Pauline LESERRE
 Patrick LOUGUET
 Robin MACOU
 Florian MAHOT BOUDIAS
 Lucie MAIRESSE

Clément MARQUANT
 Miguëlle MINOT
 Carine MORAND
 Léa PANTALEON-DEPRET
 Jean-Philippe PARCHLINI
 Emeline POUILLE-GALAMETZ
 Leïla QUILLACQ
 Pauline REDON
 Mégane REMADNA
 Pauline RIQUIEZ
 Lucie ROBERT
 Emeric ROUSSELLE
 Rosanna SAGE
 Flavie SAINT-LÉGER
 Moussa SARR
 Charlotte STASIAK
 Louis TEMPEZ
 Laure THEVENOT
 Jean-Luc VILLETTE
 Marie VON SULEWSKI

Remerciements

Le personnel de direction,
 d'administration et ATOSS de la
 Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Eric SPECQ
 Marielle HECTOR
 Olivier LANDAS
 Sylvain QUERTEMPS
 Monelle BINET
 Peggy HOUILLIEZ
 Aurélien POMMIERS
 Franck LUCHEZ
 Claude SLOWIK

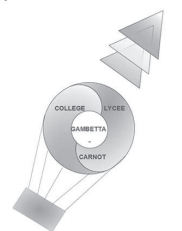
Pierre NGUYEN & Le Conservatoire
 à Rayonnement Départemental - Arras

Laurent BIZART
 Catherine ANDRE

Mme WIART et L'école Oscar Cleret - Arras

Le musée des beaux-arts - Arras

Les stagiaires de L'être lieu



Responsable de la publication : Grégory Fenoglio
 Maquette : Jaume Barbeta / feelrouge.fr
 Impression : 1000 exemplaires

Association l'être lieu
 21 Boulevard Carnot
 62000 ARRAS
 letreliu@hotmail.fr
 facebook.com/etrelieu
 letreliu.wordpress.com

Puissance de la métamorphose



Moussa Sarr et ses métempsochoses

par **Grégory Fenoglio**, Professeur d'arts plastiques
Lycée Gambetta-Carnot Arras

J'ai découvert le travail artistique de Moussa Sarr en 2013 lors de l'exposition Panorama 15 au Fresnoy (Studio national des arts contemporains à Tourcoing). Il y présentait la vidéo « *corps d'esclaves, de la série points de vue* ». Dans cette performance filmée, l'artiste est suspendu au plafond par des chaînes, son corps devient un sac de frappe pour un boxeur. La présence dans le champ de la première caméra, en plan large, d'une équipe de tournage (deux cameramen et un perchiste) rend visibles les dispositifs filmiques qui seront repris dans les différents points de vue. La violence de la scène contraste avec l'action de cette équipe de tournage qui construit *professionnellement* ces images, et qui enregistre silencieusement les sons de cette chaîne en mouvement et les cris du supplicié qui reçoit les coups. Le montage de cette vidéo de trois minutes alterne ces différents états de captation.

Cette œuvre s'élabore sur des dichotomies déconcertantes. Le mouvement en rotation de l'équipe de tournage, autour de ce corps, esthétise la scène par ses déplacements chorégraphiques. Une disjonction entre la forme et le contenu s'établit, alternant l'attraction et la répulsion, la fiction et le documentaire, comme autant de variations d'images de la multiplicité d'une scène qui en devient fascinante. Les différents points de vue renvoient à la perversité d'un spectacle esclavagiste d'une domination de l'homme par l'homme et la puissance hypnotique du médium vidéo impose au regardeur d'être voyeur...malgré lui ?

“ *On sait très bien que la fiction est un des moyens de saisir le réel. On intensifie dans une situation donnée son coefficient de fiction. Ce dernier devient une règle du jeu qui permet de faire apparaître le réel.* ”

Pierre Huyghe (art press 322, p28)

La vie est métamorphose permanente, mouvement perpétuel. Les métamorphoses artistiques de Moussa Sarr s'offrent comme des jeux « récréatifs », aux premiers abords amusants, ils en deviennent cruellement efficaces dans la levée de préjugés.

Pour Moussa Sarr, se filmer ou se photographier, c'est « *tuer son ego* ». Il sait qu' *être soi-même* ne peut rien signifier. Le jeu de la comédie lui permet alors de faire *sembler* pour déjouer des projections sociales - plus ou moins conscientes, plus ou moins raisonnées - face à l'altérité.

Esthétiques, caricaturales, défigurantes, terrifiantes ou risibles, les métamorphoses physiques de Moussa Sarr sont toujours des autoportraits qui *transfigurent* notre société.

“ *La vie est un mouvement inégal, irrégulier et multiforme. Ce n'est pas être ami de soi et encore moins maître, c'est en être esclave, de se suivre incessamment et être si pris à ses inclinations qu'on n'en puisse fourvoyer, qu'on ne les puisse tordre.* ”

Michel de Montaigne, *Essais - Livre III Chapitre III*

Moussa Sarr incarne les multiples protagonistes d'une arche de Noé revisitée : grenouille, scorpion, loup, agneau, coq, cheval, singe...

Dans cette réappropriation culturelle du dispositif de la fable, l'artiste en exclut la finalité morale et classique, pour créer des situations stimulantes, réactives et réflexives. Il ne dicte pas de significations au spectateur. Ses *performances* réussissent ce « tour de force », de susciter chez le spectateur ce dialogue intérieur propice à son auto-critique. Face à « l'orgasme du singe » (2007) nous nous interrogeons : Pourquoi ai-je ri ? De quoi ai-je ri ?

Ainsi l'artiste aborde avec le plus grand sérieux le domaine de l'humour et y convoque d'autres façons de voir et de penser notre époque.

Cette intrusion du rire chez le spectateur lui fait baisser la garde et « met à nu » ses *habitus*. En accordant une importance centrale à la dérision des stéréotypes il fait de l'humour le *sport de combat* de cette démarche artistique.

Incarnant des préjugés pour mieux les circonscrire dans l'espace exigu de ses auto-filmages, Moussa Sarr sait qu'ils ont la peau dure et que ses fictions sont les instruments privilégiés pour s'en dépendre:

“ *Je deviens un cliché pour tordre le coup aux clichés.* ”



Transformation des combats et des combattants pendant la Grande Guerre

Jean-Luc Villette

Le sport, la métamorphose, le sacré



Franck Baetens



L'art des changements à vue

Patrick Louquet

Toute œuvre d'art est une possibilité permanente de métamorphose



Elodie Degroisse



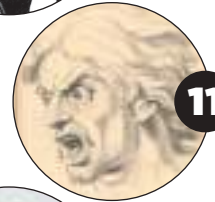
Qui a peur du grand méchant loup ?

Carine Morand

J'accuse !



Leïla Quillacq



Une histoire sans paroles

Mélanie Lerat

L'orgasme du singe



Jean-Philippe Parchliniak



Fables, fictions et vidéos

Interview Moussa Sarr

Moussa Sarr, Masques noirs



Florian Mahot Boudias



ET SI...

Valérie Beccaert

Morphing



Christian Bailly



Médiation culturelle

PMA / PAM



Valérie Beccaert



Métamorphoses artistiques

Patrick Devresse

Transformation des combats et des combattants pendant la Grande Guerre



par **Jean-Luc Villette**, Professeur d'Histoire CPGE Littéraire - Lycée Gambetta-Carnot Arras



Fantassins français en 1914



Soldats français au printemps 1918 © Eric Deroo / coll. Jean Chazottes

Les combattants qui entrent en guerre en 1914 sont encore bien proches des armées du XIXe siècle, voire de celles de l'époque napoléonienne. En quatre ans, les transformations de l'armement et des techniques de combat ont fait basculer les armées et les combattants dans un autre monde, celui de la guerre industrielle. De quelle façon ?

L'infanterie est la « reine des batailles » et forme, dans les principales armées en présence, environ les deux tiers des effectifs, complétés par la cavalerie, l'artillerie et le génie. Dans l'armée française, l'offensive est clairement affirmée : « *l'infanterie est l'arme principale... La section marche au pas de course, au commandement de « en avant, à la baïonnette » du chef de section, répété par tous. Chaque tirailleur doit tenir à l'honneur de triompher du plus grand nombre d'adversaires possibles et la lutte se poursuit à l'arme blanche avec la plus farouche énergie jusqu'à ce que le dernier combattant ennemi soit hors de combat, ait mis bas les armes, ou ait fui...* » (Règlement français de 1913). En Allemagne, le discours est identique : « *L'infanterie est l'arme principale ; en union avec l'artillerie, elle brise l'adversaire par son feu. Elle seule détruit les dernières résistances de l'ennemi.* » (Règlement allemand de 1906). Si on ajoute des armes nouvelles (la mitrailleuse, l'aviation qui ne sert encore qu'à l'observation dans de fragiles appareils en bois et en toile...) peu développées, les couleurs parfois clinquantes des uniformes (le fameux pantalon garance des troupes françaises...), on comprend sans peine que les armées de 1914 sont encore bien proches de celles de 1870. En France, on avait bien essayé d'adopter en 1912 une tenue moins voyante, mais la couleur choisie (vert réséda), trop proche du *feldgrau* (gris de campagne allemand), avait sonné le glas de cette tentative : il était inconcevable de voir des soldats français ressembler à des soldats allemands !

Les premiers combats montrèrent vite les limites de cette conception de la guerre. Rien ne résiste à la puissance du feu, comme le rapporte le lieutenant de Gaulle, engagé à la bataille de Dinant le 15 août 1914 : « *De seconde en seconde se renforcent la grêle des balles et le tonnerre des obus. Ceux qui survivent se couchent, atterrés, pêle-mêle avec les blessés hurlants et les humbles cadavres. Calme affecté d'officiers qui se font tuer debout, baïonnettes plantées aux fusils par quelques sections obstinées, clairons qui sonnent la charge, bonds suprêmes d'isolés héroïques, rien n'y fait. En un clin d'œil, il apparaît que toute la vertu du monde ne prévaut point contre le feu* » (Charles de Gaulle, *La France et son armée*, 1938). Les différentes batailles de la « course à la mer » (septembre-novembre 1914) montrèrent vite l'impossibilité de tourner l'ennemi. Désormais, de la mer du Nord à la frontière suisse, des millions d'hommes se faisaient face dans les tranchées.

Avec l'année 1915 commencent « *l'hiver des hommes* » (Pierre Miquel) et l'installation des combattants dans une guerre de position au cours de laquelle il faut vivre et survivre dans des conditions épouvantables, rapportées par les nombreux témoignages des poilus. En parallèle progressent les moyens de combat du fantassin (mines, gaz de combat, fusils-mitrailleurs, artillerie de tranchée, lance-flammes...) et l'amélioration de l'équipement (tenue bleu horizon chez les Français, casques métalliques dans toutes les armées...). L'artillerie se développe dans tous les camps, l'aviation également, qui ne sert plus seulement à l'observation, mais est aussi engagée dans les premiers combats aériens (de quelques centaines d'appareils d'observation non armés en 1914, à 6 000 avions chez les alliés et 3 000 du côté allemand en 1918 : chasseurs, bombardiers, avions d'observation...). Devant la puissance du feu, on doit vite (dès octobre 1914) renoncer à la cavalerie et à ses charges (pourtant au centre d'une culture de guerre largement répandue dans toutes les armées), le char étant à partir de 1916 un remplaçant mécanique (en 1918, 1 600 du côté allié) qui ne fut pas goûté de tous les cavaliers ! La poursuite de la guerre oblige à mobiliser de plus en plus d'hommes à l'avant, et à mettre en place à l'arrière une économie de guerre, de laquelle émerge l'image de la munitionnette, la femme fabriquant des obus par milliers dans les usines d'armement. Les moyens demandés sont en effet énormes pour des armées aux effectifs jamais encore atteints. Tout ceci pose de redoutables problèmes d'organisation aux arrières, où le train et le camion deviennent d'utilisation courante. Le ravitaillement de Verdun en 1916 par une noria de véhicules qui empruntent jour et nuit la « Voie sacrée » est bien connu, mais il existe d'autres exemples tout aussi frappants : en 1915, une armée française demande en moyenne 22 trains par jour (10 de vivres, 5 de munitions diverses, 3 de personnels, 2 de matériel et ... 2 de pierres pour l'entretien des routes et des voies ferrées !). En 1914, il faut à une division (10 000 hommes) de 70 à 140 t de matériel par jour ; en 1918, il en faut 1 000 t ! Sans oublier les munitions : en 1915, les offensives de Champagne et d'Artois ont utilisé en deux mois 7,8 millions d'obus ; en 1918, les offensives de Foch, plus de 39 millions en quatre mois ! Chiffres effrayants d'une guerre devenue industrielle...

Plus que la succession des offensives, ce qui intéresse aujourd'hui les historiens, c'est de mettre en avant les diverses facettes de « *l'expérience combattante* » (Stéphane Audouin-Rouzeau) : passage du combat debout des armées napoléoniennes au combat couché ou protégé dans la tranchée pour échapper à la puissance du feu (celle de l'artillerie a été multipliée par dix depuis Napoléon), importance des croyances et des pratiques religieuses (la Grande Guerre est « *un moment privilégié de l'enrôlement du Ciel par les deux camps* » explique Stéphane Audouin-Rouzeau), expériences traumatisantes de la durée et de la violence des combats... dans une guerre souvent au ras du sol comme l'illustrent les salles de l'Historial de la Grande Guerre à Péronne. Guerre de plus en plus mécanique et déshumanisée, peinte par Christopher Nevinson (*Machine Gun*, 1915), Otto Dix (*La guerre*, 1929-1932) ou bien d'autres... En 1918, on est militairement dans un autre monde par rapport à 1914 : aux ravages des combats dans les paysages s'ajoutent des millions de morts et de blessés et une question sans cesse posée : « *Comment ont-ils tenus ?* »



Le sport, la métamorphose, le sacré

par **Franck Baetens**, Professeur de Lettres classiques - Lycée Gambetta-Carnot Arras

La métamorphose est la voie privilégiée des théophanies, le lieu par excellence d'accès à l'univers divin.

Elle est ce processus par lequel le monde sacré et le monde profane communiquent, elle est, plus exactement, ce *moment* (*momentum* : l'instant où tout bascule) où le monde céleste rappelle au monde sublunaire qu'il existe et lui donne sens. Or, le sport est le terrain par excellence des métamorphoses : les athlètes, dans la compétition se transforment, *mutent*. Une mutation qui touche à leur identité mondaine : ils ne sont plus ceux qu'ils étaient dans le quotidien. Mais cette mutation n'est jamais *naturelle*.

Les sportifs, dans l'enceinte sacrée de leur terrain de jeu, semblent investis d'une puissance divine qui toujours apparaît comme l'expression d'un *furor divinus* et les fait devenir autres qu'ils ne sont.

Étymologiquement, ils sont «enthousiastes» : ils ont les dieux, ils ont des dieux en eux, ou, tout au moins, autour d'eux. Teddy Riner, ainsi nous sympathique, est un jeune « bien dans ses baskets », partageant les passions des garçons de sa génération, un individu doux comme un agneau « dans le civil ». Mais sur un tatami, en revanche, en broyant tout sur son passage il devient un *monstre* (« monstrueux » : un qualificatif récurrent pour parler des champions hors-norme) c'est-à-dire, étymologiquement, un « avertissement divin » - signifiant qu'un ordre de réalité existe qui n'est pas celui dont nous avons l'habitude. Rafael Nadal, de même, est « dans la vraie (?) vie » un jeune homme poli et bien élevé, toujours respectueux des usages et des conventions. Mais sur le court, Nadal est une « force qui va » (« vamos » est son cri de guerre favori), un guerrier de L'Iliade, un héros, un titan ! Il devient enthousiaste.

Cette mutation des sportifs prend des formes physiques. La torsion de Nadal après un point gagnant, son rictus de *joie*, son poing qui se serre, autant d'indices d'une *possession*, autant de signes prouvant que Rafa devient autre, que le monde sacré investit le monde profane. Plus net encore : après ses victoires les plus éclatantes, Djokovic arrache toujours d'un geste rageur son T-Shirt, offrant à la foule en délire, la vision d'un corps glorieux. On touche ici l'acmé du processus qui a conduit « Nole » à « dépouiller le vieil homme ». Au moment où il se dénude, il finit en fait d'endosser sa nouvelle parure de champion *enthousiaste*. Ainsi transfiguré, le champion est toujours immanquablement *beau* - jusque dans sa souffrance, toujours esthétique. On pense ici aux lignes de Saint-Augustin évoquant dans ses Sermons la difformité du Christ : « C'est pour le bien de ta foi que le Christ s'est rendu difforme, mais le Christ reste toujours beau. »

Cette métamorphose véritablement *ontologique* du sportif s'accompagne logiquement d'une métamorphose *métaphysique* du temps en *temporalité*. Le temps, comme l'explique bien Paul Ricoeur, est le lieu de la contingence, de l'aléatoire, du hasard. La temporalité, elle, est le lieu de la nécessité, des connexions inattendues des pétrifiantes coïncidences. Le temps « organise » la vie de tous les jours. La temporalité, elle, structure les récits. Elle structure aussi le sport. En sport, en effet, rien ne semble jamais advenir « comme ça ». Les événements ainsi ne se succèdent



Catherine Opie, *Josh*, 2007

pas sur le mode de l'aléatoire mais sur celui de la Nécessité - une nécessité qui, là encore, se pare d'une dimension éminemment religieuse, et c'est en quoi le sport est pourvoyeur de *mythes* - car le mythe, on le sait, c'est une *histoire* (*muthos*, en grec) et une histoire sacrée. L'itinéraire existentiel de Patrick Edlinger, le célèbre spécialiste de l'escalade libre, est exemplaire à cet égard. Quand Patrick Edlinger gravit à mains nues les parois les plus improbables, sans craindre la mort (il ne s'assure pas), il semble lancer un défi aux dieux vers lesquels il se hisse. Il apparaît dès lors comme l'avatar d'Icare ou de Phaéon (dont il a d'ailleurs la blondeur éclatante), donc une incarnation de *l'hybris*. Les Olympiens vont alors punir Edlinger : en 1995, il fait une chute de 18 mètres. Pourtant, Edlinger continue à grimper, ne tenant pas compte de cet avertissement divin. Les dieux dès lors ne seront plus cléments. Le 16 novembre 2012, Edlinger meurt d'une nouvelle chute - mais il s'agit cette fois d'une banale chute d'escalier, écho navrant à sa chute de 1995 ainsi qu'à toutes celles qu'il avait jusqu'alors évitées. Tout semble ici se passer comme si les dieux jaloux avaient pris un malin plaisir à abattre Edlinger en le punissant sur le mode carnavalesque par là où il avait péché. On ne peut s'empêcher d'établir entre les différents épisodes de la vie d'Edlinger de mystérieuses connexions. Comment croire que sa chute d'escalier soit un banal accident domestique ? Comment ne pas y voir autre chose qu'un événement fortuit ? Comment ne pas lire cette histoire comme un mythe ?

Les journalistes accréditent, *orchestrent* cette métamorphose de faits *a priori* profanes (un match de football, une partie

de tennis, l'escalade d'une paroi rocheuse) en moments sacrés, et nous permettent de mieux la voir. En cela, ils sont comme les poètes, qui, pour Hugo, sont « accoutumés à voir dans les choses plus que les choses ». Prenons à titre d'exemple un superbe article de L'Equipe consacré à la finale du Masters de tennis à Londres en novembre 2012. Le journaliste, Frank Ramella, y évoque en introduction la double transformation de Novak Djokovic qui « a commencé l'année 2012 en titan et l'a finie en Hercule ». Il raconte ensuite comment « Nole » a broyé Nadal (Rafa) dans une « fantastique » finale en janvier à l'open de Melbourne. Puis, il relate le déroulement de la finale du Masters livrée contre Federer. C'est d'abord Federer qui emporte la mise. Sonné, dépassé, Djokovic est « en plein tsunami » (autrement dit, retour au chaos primordial) Puis, petit à petit, il se reprend. Le match rappelle alors « furieusement » l'« exceptionnelle » demi-finale de Roland Garros disputée par les deux hommes en 2010. Le reste du texte se déroule à l'avenant. On pourrait ne voir là qu'une rhétorique de l'hyperbole ou un jeu littéraire. On aurait tort, quoi que le journaliste puisse d'ailleurs lui-même en penser. Par ces références mythologiques, l'univers est de *facto* métamorphosé, et nous quittons le monde banal pour rejoindre un cosmos sacralisé.

On comprend donc peut-être mieux l'une des raisons profondes pour lesquelles le sport nous plaît tant. Un match de tennis n'est jamais un simple match de tennis, les footballeurs ne sont jamais « simplement » des millionnaires payés pour courir après un ballon. Le sport transfigure la réalité, il la métamorphose - ou plutôt, il métamorphose le regard que l'on porte sur elle, en nous la faisant voir telle que nous ne la voyions pas ou telle que nous la voyions plus. C'est en cela qu'il la ré-enchanter en la reliant, en nous reliant, à la sphère du sacré : à une époque où les religions n'ont pas forcément (forcément...) le vent en poupe, les dieux, par le sport, se remettent à exister, le monde retrouve une forme « d'irrationnelle rationalité », et, partant, de nécessité, il perd de sa contingence, il n'est plus tout à fait absurde, et ainsi devient sans doute plus habitable.

L'art des changements à vue

(métamorphoses cinématographiques)

par **Patrick Louguet**, Professeur des Universités, Esthétique et Histoire du cinéma à l'Université de Paris 8 Saint-Denis

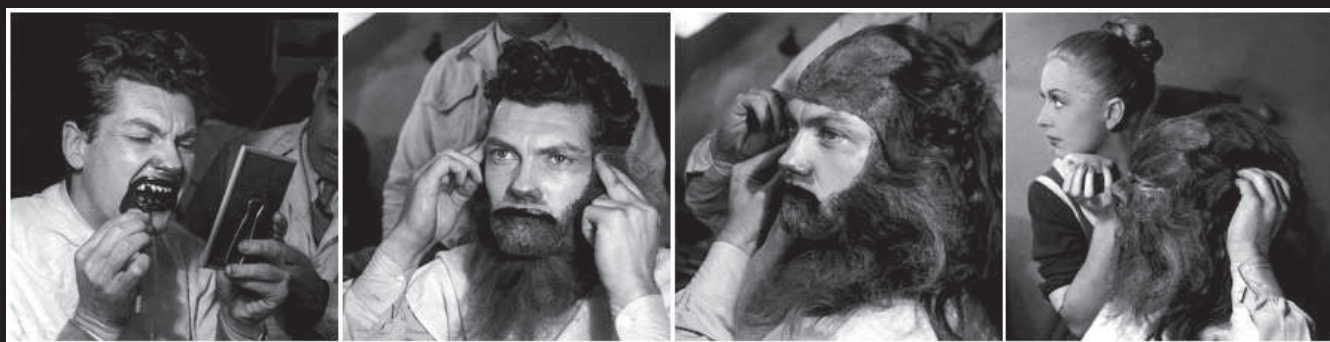


Le cinéma est par excellence l'art des métamorphoses capable de transfigurer les choses les plus ordinaires en choses insolites, surprenantes car révélées sous un angle, dans une grosseur et dans une lumière variables, autant de « changements à vue » qu'il opère. Parfois, les modifications sont infimes mais suffisantes, qui résident uniquement dans de petits déplacements ou de petites variations d'éclairage. Faire apparaître « sous un jour nouveau », voilà un des enjeux de la mise en œuvre de la « substance mouvante » pour reprendre l'expression d'Henri Chomette, cinéaste et théoricien avant-gardiste des années 1920, qui caractérisait ainsi l'image cinématographique pour bien la démarquer de la fixité rigide de l'image photographique. De nouvelles choses sont alors créées, transfigurées à partir des choses anciennes les plus banales, se mettant à exister pleinement sous nos yeux alors même qu'elles se modifient et que se modifie la perception qu'on en a, dans une durée insistante¹.

Pour opérer ses « changements à vue », l'art du cinéma a quelques moyens, et non des moindres, avec les procédés de la surimpression ou de l'incrustation. Le procédé du fondu-enchaîné surimpressionne, mais à la différence du « sandwich » photographique, il engendre des durées de disparitions et d'apparitions nouvelles. Le moment de la transition, celui de l'entre-deux où se façonne un double chimérique, mixte de deux images, est éphémère pour avoir sa durée propre, voué lui aussi à disparaître. Ce qui s'est imposé à la vue du regardeur ne subsiste plus que dans son esprit. Certes, c'est le destin de toute image cinématographique dès lors qu'un plan chasse l'autre. Et plus radicalement encore dans le montage *cut*. Cependant, on aurait tort de croire que la coupe franche soit antinomique de toute métamorphose. Elle permet d'exalter, au contraire, des vitesses extraordinairement grandes dès lors qu'elle suggère un changement instantané, réalisé à la vitesse de l'éclair – cet aveuglant trait de lumière que Zeus est capable de lancer pour mettre à mort un simple mortel. C'est, précisément, ce que réalise Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée* (sorti en 1960) lorsqu'une lance jetée par une femme soldat, casquée à la manière antique, mais harnachée d'un gros tuyau de plastique, vient transpercer le poète en une vitesse fulgurante (Jean Cocteau lui-même dans le rôle, nécessairement), l'atteignant d'abord de dos. Le plan suivant le montre de face, saisissant à deux mains l'arme cruelle et s'exclamant « quelle horreur ! ».

Il faudra attendre qu'elle soit suggérée, lorsqu'un un peu plus tard, déposé sur une couche formant piédestal, le poète ressuscite dans la carrière des Baux-de-Provence, sous les yeux étonnés, puis admiratifs, de Pablo Picasso et de Charles Aznavour. Il y a bien, en cet épisode, marqueur de métamorphose, à comprendre comme « révolution de l'intérieur » avec sa part d'invisibilité. En effet, lorsque le poète était tenu pour mort, des simulacres d'yeux peints sur papiers découpés recouvraient ses paupières closes (yeux de mort à l'acuité visuelle ambiguë : les mêmes que ceux de la femme soldat qui l'avait transpercé de sa lance). Lorsqu'il se relève et s'éloigne d'un pas exagérément lent (grâce au procédé du ralenti qui « dilate le temps » pour reprendre le mot de Walter Benjamin), forme flottante qui rejoint l'éternité, c'est cette fois débarrassé de ces pseudo-prothèses, les yeux grand ouverts. En tout cas, tout ça est rendu possible, au départ, par et dans l'articulation minimale des deux plans *cut* « lance foudroyante » que nous avons relevés. Il faut alors se souvenir que les métamorphoses des êtres, magiquement, soudainement, dans les courts métrages de Méliès, reposent non seulement sur l'arrêt de la caméra et la substitution de personnages face à elle, mais aussi, au montage, sur deux coupes en amont et en aval de la première coupure, préalables techniques au recollage de la pellicule après les deux petites amputations. De sorte que le changement à vue s'opère instantanément à l'écran, avec toute l'illusion permise par ce raccord *cut* dans le mouvement. L'histoire du septième art nous apprend donc qu'on ne devait pas en attendre moins de Georges Méliès, ce génial cinéaste des premiers temps, venu du monde de la prestidigitacion, qui offre d'emblée à l'art du cinéma l'une de ses ressources les plus fondatrices.

Si j'ai commencé par insister sur la substitution en *cut* des images comme modalité esthétique non fatalement antinomique de la métamorphose au cinéma, c'est parce que c'est précisément celle qu'a adoptée Christophe Honoré dans son film récent (2014), d'après Ovide, et intitulé *Métamorphoses*. Le principe mis en œuvre est alors constamment instantanéiste qui va d'un état antérieur à l'état suivant. Pour ne prendre qu'un exemple, et parce qu'elle survient tôt dans le film, j'invite à considérer ici la métamorphose de la nymphe Io en une « génisse argentée³ ». Elle est l'action surnaturelle de Jupiter pour la soustraire aux yeux de la jalouse Junon, qui a failli surprendre en une tendre étreinte Io et son époux : dans un plan la jeune nymphe puis,



Ça se joue donc en deux plans montés *cut* mais Cocteau donne à entendre, au moment du lancer, le bruit d'un moteur d'avion à réaction avant qu'il ne franchisse le mur du son. Inévitablement Cocteau donne alors à ce invite alors à se souvenir de la mise à mort tout aussi foudroyante de Siegfried mise en scène par Fritz Lang dans la première partie de ses *Nibelungen*, diptyque cinématographique de 1924. Déjà, selon le critère de la transfilmicité, on peut donc dire qu'est à l'œuvre, d'un film à l'autre, une certaine métamorphose de la même idée-forme, germinative, comme le pense Siegfried Kracauer, dès lors qu'elle se déploie en diverses créations de nouvelles images dans le vaste champ (mondial et de toutes époques) du septième art².

On pourrait alors m'objecter que si le poète fictionnel est transpercé c'est qu'un mortel est frappé à mort, horriblement, et que dans cette soudaineté de la succession des deux plans où on le voit, de dos, recevant le coup, puis de face regardant la longue lame qui l'a traversé, il n'y a pas vraiment métamorphose.

dans le suivant, la génisse au repos, les pattes repliées, captée de près par une caméra apte cette fois à faire admirer, non plus la texture de la peau féminine, mais la robe animale aux longs poils fauves et blancs.

Certes, avant même que le film ne soit projeté sur le grand écran, le savoir du spectateur est prévenu de multiples façons, ne serait-ce que par la promesse qui réside dans le titre même du film. Christophe Honoré déjoue donc la tentation de tout montrer en n'utilisant pas le *morphing*, procédé de trucage numérique commode, mais en choisissant le court-circuit temporel qui, d'un plan à l'autre, va du souhait exprimé à sa réalisation, dans une toute puissance instantanéiste qui donne alors tout leur sens aux caprices des dieux. Je rappelle une banalité qui, pour être telle, n'en conserve pas moins toute sa vigueur : l'art du cinéma est, en effet, art de l'ellipse et de la suggestion capable de solliciter aussi l'imagination du spectateur, plutôt que de l'aveugler dans un excès de lumière à force de vouloir tout rendre visible⁴.



Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, 1946

Nous pouvons alors faire retour sur la surimpression, l'enchaîné d'images où c'est le processus même de la métamorphose qui est donné à voir, cette fois comme changement à vue ininterrompu s'effectuant dans la lenteur autorisée, redoublée, par la prise de vue image par image (*stop motion*). On peut alors convoquer à titre d'exemples les traits animaux de la tête de la bête métamorphosés en traits humains du visage du prince dans l'épilogue de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau ; ou encore les modifications et déformations monstrueuses qui affectent le visage du Dr Jekyll, métamorphosé en Mr Hyde juste après qu'il a absorbé ce composé chimique fictionnel capable de révolutionner de fond en comble le corps et l'esprit. Si Jean Renoir, en 1959, dans son *Testament du Docteur Cordelier*, s'empare à son tour du mythe fabuleux créé par Robert Louis Stevenson⁵, après les cinéastes Rouben Mamoulian en 1931 et Victor Fleming dix ans plus tard, c'est pour marquer un tout autre type et un tout autre enjeu de la métamorphose dans l'Histoire du cinéma. En effet, Renoir dégage le devenir-autre du docteur fictionnel des enjeux éthiques traditionnels pour mieux affirmer la modernité de ses enjeux esthétiques, dans une torsion hybride du monstrueux où se perdent les oppositions trop radicales. Cette métamorphose moderne⁶, c'est alors celle qui affecte les rapports entre cinéma et télévision qui se nouent dans les années 1960, au point que la Critique de l'époque a pu désigner sous l'expression « la méthode cordelier » la procédure de tournage à plusieurs caméras que Renoir met en œuvre dans ce film, et son désir de montage en direct, même si réalisé *de facto* dans la forme d'un montage établi après-coup, quand bien même celui-ci au plus près du tournage. Car ça reste finalement du cinéma, nonobstant l'allure programmatique du prologue du *Testament...* qui se déroule dans les studios des Buttes Chaumont, investis à l'époque par la télévision et filmés par la caméra résultante, « subsumante » de Renoir, celle qui, au montage, enveloppe le tout. Métamorphose de l'œuvre, certes, mais aussi métamorphose du créateur de fictions en images-mouvement puisque le cinéaste donne un long aperçu de la télévision comme si, nouant son drame⁷, il devenait en même temps un documentariste avide d'intégrer les petits écrans dans le grand.

1- D'où la portée de l'ouvrage de Jean-Louis Leutrat *Un autre visible. le fantastique du cinéma* (De l'incidence éditeur - 2009) régie par l'idée que le fantastique est consubstantiel à l'image cinématographique, et cela en dehors même d'un genre qui s'autoproclame comme tel. Certes, à l'intérieur de ce genre, jusque dans ses excès « gogres », les métamorphoses sont loin d'être discrètes : très « tape à l'œil », « jusqu'à la nausée », incapables de maintenir la tension dialectique, ou de réaliser l'équilibre harmonieux, entre visible et invisible.

2- Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, éd. Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », (trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni), Paris, 2010.

3- « [610] Mais Jupiter avait prévu l'arrivée de son épouse, et déjà il avait transformé en génisse argentée la fille d'Inachus. » Livre 1 « Argus [1. 601-688] ». *Les Métamorphoses d'Ovide* (traduction légèrement adaptée de G.T. Villenave en 1806 à Paris, ouvrage illustré de nombreux dessins de Pablo Picasso, Paris, éditions du Gréon - Hachette livre, 2008, p. 30.

4- Le changement à vue de la métamorphose, en pleine et entière visibilité régit le remake que réalise Paul Schrader en 1982 du *Cat People* (La Féline - 1942) de Jacques Tourneur, au moment « égrillard » ou Nasstassja Kinski, faisant l'amour avec Malcolm McDowell, se transforme en tigresse meurtrière. Bien plus élégante est la solution adoptée à l'origine par Jacques Tourneur : la métamorphose est suggérée lorsque Simone Simon, s'arrêtant un instant dans une cage d'escalier, l'ombre portée d'une grande feuille de plante exotique installée sur un palier vient zébrer son visage pour accuser alors son devenir-felin.

5- Publié en 1886 sous le titre *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (L'Étrange cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde).

6- Ceci est l'une des thèses qui se dégagent du film de Jean Renoir, présentées par le professeur Suzanne Lliandrát-Guigues lors de la conférence qu'elle a donnée en mai 2008 à l'Université de Lille 3 et qui portait exclusivement sur *Le Testament...* et ses enjeux de modernité. Cette métamorphose du Docteur se transformant en Opale, et réciproquement, a donc valeur d'allégorie esthétique moderne permettant de penser le cinéma à l'heure (et à l'aune pour le *Testament...*) de la télévision : leurs rapports, leurs complémentarités, mais aussi leurs conflits. Dans cette conférence, Lliandrát-Guigues cite Serge Daney qui a beaucoup écrit sur ce point. Par exemple dans son *ciné-journal*, il énonce : « Comme tous les vieux couples, ciné et TV ont fini par se ressembler ». 7- Son rôle duplice au début du film : Jean Renoir est accueilli en personne sur le plateau du direct comme un animateur fictionnel invité à commenter son film télédiffusé.

“ Toute œuvre d’art est une possibilité permanente de métamorphose ”¹



par **Tessa Bennecer, Perrine Bollier, Manon Capelle, Amandine Lembré, Mathilde Lefebvre, Lucie Mairesse, Pauline Riquiez** et **Flavie Saint-Léger Léger** sous la direction d'**Elodie Degroisse**, Professeur d’anglais - Lycée Gambetta-Carnot Arras

Qui dit métamorphose dit transformation de l’humain en animal, en monstre ou encore en un double démoniaque, leitmotiv stimulant de l’expression littéraire et artistique. Elle peut d’abord avoir des vertus de transfiguration ascendante : l’homme dépasse sa condition et se mue en un autre transcédé. On peut ainsi penser aux trances chamaniques des tribus indiennes ou aux rites guerriers des samouraïs. En effet, avant d’aller au combat, ils se tatouent la moitié du corps. Apparaissent alors physiquement sur la peau, marqués dans la chair mais aussi dans les yeux du métamorphosé, un cycle et une renaissance. Ils passent de l’état de simple humain ordinaire et misérable au rang de semi-divinité qui fera valoir son honneur et sa valeur. La mutation physique n’est alors que l’effet d’une métamorphose intérieure de l’être. C’est justement sur ce principe que repose l’intrigue des contes de fées. On pense à la Belle prisonnière d’un obscur château sous l’emprise d’un être métamorphosé en Bête après avoir subi le courroux d’une fée l’ayant puni en l’emprisonnant dans un corps immonde. Il en est de même pour le Prince changé en grenouille qui ne retrouve forme humaine qu’à l’aide d’un baiser. Dans les deux contes, la métamorphose doit permettre à l’humain de voir plus loin que les apparences pour trouver la véritable beauté au-delà du corps.

Toutefois la métamorphose animale est loin d’être toujours transcendante. En effet, elle est aussi la conséquence d’un fait qui nous trouble. La lycanthropie est une métamorphose animale dégradante, malédiction durant laquelle l’humain devient loup sous l’effet de la pleine lune, contre son gré. Le cinéma s’est emparé de ce phénomène, lui dédiant des films tels que *Le Monstre de Londres* ou *Wolf*, souvent inspirés d’ouvrages d’auteurs comme Stephen King ou J.R.R Tolkien, tandis que la littérature jeunesse s’est aussi appropriée cette métamorphose (Meyer ou Rowling). Le théâtre la met aussi en scène comme dans la pièce *Extase/Narcisses* de Coraline Lamaison où la métamorphose animale ne sert pas à exalter la beauté mais à montrer la cruauté humaine et ainsi rendre les loups présents sur scène en fait plus dociles que l’Homme.

Dracula est une de ces œuvres fantastiques qui exploitent largement le thème de la métamorphose. Le film de Coppola (1992) nous dévoile des métamorphoses surnaturelles chargées d’érotisme. Le personnage de Dracula est protéiforme, ne se limitant pas à des monstres surnaturels : il prend l’apparence de lui-même au temps de sa jeunesse, d’un loup-garou, d’une chauve-souris géante, d’une brume verdâtre. Ces métamorphoses physiques semblent être en lien avec une autre métamorphose, la métamorphose psychologique : le Dracula âgé, qui accueille Jonathan dans son manoir, est repoussant, machiavélique, effrayant alors que lorsqu’il prend l’apparence d’un Dracula plus jeune, il est mystérieux, il attire et envoûte. Dracula offre de l’absinthe à Mina car ce désir d’ensorcellement peut alors conduire aux paradis artificiels. Leur usage peut être vu comme une forme de métamorphose intérieure puisqu’ils ouvrent les portes de la perception en métamorphosant la

vie psychique par des hallucinations qui entraînent à leur tour une déformation du réel et de l’état émotionnel. Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* écrit à propos de l’opium : « L’opium agrandit ce qui n’a pas de bornes/Allonge l’illimité / Approfondit le temps, creuse la volupté /Et de plaisirs noirs et mornes/Remplir l’âme au-delà de sa capacité. ». Cependant, les paradis artificiels offrent une opposition saisissante entre l’état physique qui peut apparaître comme complètement naturel et

plumes poussent sur les omoplates et les pieds de l’héroïne tandis que ses mains se palment. Le film nous abandonne dans une double métamorphose d’abord ascendante pour la ballerine dont la carrière décolle puis descendante alors qu’elle se perd dans le tourbillon de ses angoisses d’échec, jusqu’à ce que la schizophrénie la conduise à se tuer. Croyant tuer sa rivale, elle assassine son double maléfique qui n’est autre qu’elle-même.



Darren Aronofsky, *Black Swan*, 2010

l’état psychique dans lequel la conscience est plongée, qui donne à voir un monde complètement métamorphosé, en fonction de la subjectivité, des rêves et de l’état émotionnel de l’être sous l’emprise de substances hallucinogènes. C’est là tout l’objet du film *Requiem for a Dream*, entre mutilation, folie et décadence.

L’Etrange Cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde de Stevenson explore une autre forme de métamorphose, le dédoublement de la personnalité. Jekyll se mue en Hyde à l’aide d’une potion, symbole matérialisé du basculement schizophrène, jusqu’à ne plus pouvoir contrôler le processus de la métamorphose, se dégrader et perdre toute maîtrise sur lui-même. Stevenson joue de l’ambiguïté entre folie clinique et phénomène fantastique pour semer le doute dans l’esprit du lecteur. Ce pouvoir de métamorphose psychique entraînant une mutation du comportement se retranscrit alors dans le réel. Le cinéma contemporain continue de s’intéresser à cette mutation de l’être dans le dédoublement. *Black Swan* de Darren Aronofsky, combine plusieurs métamorphoses. A travers la schizophrénie de Nina obsédée par la volonté d’être à la fois le cygne blanc et le cygne noir dans le ballet qu’elle interprète, la métamorphose opère tant physiquement que psychologiquement. Reflets de sa dégradation interne et de sa perte de contrôle mental, des

Et si la métamorphose n’était finalement rien d’autre que l’expression de l’angoisse de l’homme face à son inexorable vieillissement à mesure que chaque jour passe ?

Dans sa nouvelle *L’Etrange Histoire de Benjamin Button*, Francis Scott Fitzgerald prend à rebours cette dégradation humaine et décrit le fantasme d’une vie aux polarités inversées. Lorsqu’il naît, le personnage éponyme a l’âge d’un vieillard puis ne cesse de rajeunir jusqu’à l’inévitable fin lorsqu’il se mue en nourrisson. Ce texte permet une réflexion quant à la métamorphose à laquelle l’homme ne peut se soustraire, se créant un imaginaire fantastique lié à la métamorphose alors qu’à chaque instant il ne cesse de se transformer, processus universel et personnel à la fois. La vie à reculons de Button fait prendre conscience de la subtilité, voire de la magie, de la métamorphose humaine.

¹- Octavio Paz



Qui a peur du grand méchant loup ?

par **Carine Morand**, Professeur de Philosophie - Lycée Gambetta-Carnot Arras

Dans un chapitre de ses *Essais*, Montaigne décrit la peur comme une « étrange passion », qui nous fait perdre rapidement notre jugement et notre sang-froid. L'homme qui a peur voit des « gendarmes » là où il n'y a que « roseaux », ou « un escadron de corselets » là où il n'y a qu'un inoffensif « troupeau de brebis ».

Et il cite le cas de ce gentilhomme qui tomba littéralement « raide mort » de peur, sans blessure aucune ! Il y aurait donc dans la peur une forme de folie. Mais Montaigne montre aussi très bien que si la peur « nous cloue les pieds et les entrave », c'est aussi elle qui « nous donne des ailes aux talons » ! Comment rendre compte de ce paradoxe ? De quoi et pourquoi avons-nous peur ?

La peur est universellement partagée et elle nous renvoie d'abord à l'enfance. Nos peurs en effet y étaient nombreuses : l'obscurité, le clown, le Père Fouettard, Croque-Mitaine, l'hôpital...et le grand méchant loup bien sûr. Mais que voulions-nous dire quand nous disions « j'ai peur » ?



Douglas Gordon, *Monster*, 1997

disparaît et avec lui la peur. On pourrait alors aussi faire le lien entre peur et *métamorphose*. Le loup-garou a terrifié beaucoup d'entre nous parce qu'il avait cette capacité de *devenir autre*. Plus profondément, c'est peut-être de nos propres transformations et métamorphoses que nous avons peur : nous avons peur de grandir, de vieillir, de grossir, de changer au point de ne plus être celui que l'on croyait être. La plasticité de la Nature et de ses productions nous inquiète parce que finalement *rien n'est jamais sûr*. C'est ce dont témoigne l'existence des *monstres*. La peur est liée ici aux fragilités de l'identité. Plus radicalement, c'est évidemment la mort, envisagée comme la perte même de cette identité

sous la forme de notre disparition, qui est au fondement de toutes les peurs. Nous avons peur aussi, et parfois de façon tout à fait dramatique, de *l'autre homme*, alors même qu'il est censé être celui qui apaise nos inquiétudes et nous permet d'échapper à la solitude. Ainsi Camus, dans le journal *Combat* en 1948, expliquait que le siècle qui avait connu les deux guerres mondiales était « le siècle de la peur » parce que le monde y était désormais mené par « des forces aveugles et sourdes qui n'entendent pas les cris d'avertissement, ni les conseils, ni les supplications ». Le problème est ici que la peur est radicale parce que c'est la confiance en l'humanité de l'autre qui est détruite, parce que le dialogue n'y est plus possible et parce que « un homme qu'on ne peut pas persuader est un homme qui fait peur ».

Mais on peut aussi se demander *qui* a peur du grand méchant loup...*moi* ou *nous* ? Ici c'est la dimension sociale de la peur à laquelle on peut réfléchir, ainsi qu'à ses enjeux politiques. La peur, comme la joie, est contagieuse et beaucoup de nos peurs sont héritées. Certaines peurs se transmettent de mères en filles, ou d'une génération à une autre...Contrairement à ce que l'on pourrait spontanément penser, il n'est, la plupart du temps, pas *naturel* d'avoir peur de tel animal ou de tel objet, c'est plutôt là le fruit d'une culture et d'une éducation. On peut alors aisément imaginer l'usage politique qui pourra être fait de cette émotion. Machiavel le disait déjà dans *Le Prince* : « puisque l'amour et la peur peuvent difficilement coexister, si nous devons choisir, il est préférable d'être craint que d'être aimé ». Selon lui, rien n'est plus efficace pour soumettre un peuple que de susciter en lui la crainte, la *mission* des dirigeants étant ensuite de protéger le peuple contre des dangers imaginaires ou réels. Zygmunt

Bauman, dans son ouvrage *Le Présent Liquide*, évoque la montée, irrépressible et elle-même effrayante, des « peurs sociales et obsessions sécuritaires » dans notre société contemporaine, et il dénonce l'exploitation commerciale qui est faite du sentiment d'insécurité. Ne supportant plus d'avoir peur (des maladies, des catastrophes naturelles, du terrorisme, du chômage, ou même des autres...) nous voulons en permanence évaluer et diminuer les risques, nous avons le désir, vain évidemment, de tout *dépister*, de tout *prévenir*. Alors que, comme le dit Adam Curtis, « il n'existe pas de nouveaux monstres terrifiants. Ce n'est qu'une exploitation du poison de la peur ». Ainsi, pendant la guerre froide, le monde capitaliste n'a cessé de raviver la peur du communisme, peur évidemment entretenue par le complexe militaro-industriel américain. Réciproquement, dans les pays du bloc soviétique, on justifie pour le peuple la nécessité d'endurer certaines privations en arguant de la peur d'une montée de l'impérialisme capitaliste.

La peur est donc éminemment paradoxale : elle nous tétanise autant qu'elle nous galvanise et elle nous sauve autant qu'elle nous perd. L'immense succès des films d'épouvante montre bien à quel point on peut aimer *jouer à se faire peur*. Quoi qu'il en soit il est clair qu'il ne faut pas la condamner, ou essayer désespérément de l'éviter ; un monde sans peur serait inhumain. D'abord parce que le fait même d'éprouver de la peur nous donne dans le même temps la certitude d'être *vivant*. Ensuite parce que c'est dans la peur surmontée et non dans l'absence de celle-ci que se joue pour nous la possibilité du courage, voire de l'exploit. Peut-être s'agit-il plutôt d'apprendre à distinguer les *bonnes* et *mauvaises* peurs. Et d'apprendre à gagner en assurance, en confiance en soi, davantage qu'en *sécurité*.



James Franco, *Psycho Nacirema*, 2013

La peur est une émotion causée par un danger anticipé, réel ou imaginaire, que l'on va chercher à éviter. Elle n'est donc pas entièrement négative et est même essentielle à la survie, dès lors qu'elle oblige à se protéger.

Celui qui ne craint rien nous semble inhumain, voire dangereux, de même qu'un enfant qui n'a pas peur du vide ni du danger suscitera l'inquiétude la plus vive ! La peur est toujours liée à un *avenir*, plus ou moins immédiat, que l'on craint tout en l'espérant ; là où il y a désespoir, fatalité, il n'y a plus de peur puisque rien ne peut plus être sauvé. Si j'ai peur du loup qui s'approche de moi c'est parce que j'ai l'envie, et l'espoir, de lui échapper ! On peut souligner d'ailleurs le caractère tout à fait jouissif de *l'instant d'après*, quand le loup est parti et que l'on peut s'exclamer avec soulagement « ouf j'ai eu peur » ! De même la peur a cela de positif qu'elle nous contraint à adopter un certain nombre de règles, de normes : la peur de la sanction nous incitera à ne pas enfreindre la loi, et la peur de perdre l'être aimé à faire attention à lui. A la différence de *l'angoisse*, la peur a un objet : j'ai peur de *quelque chose*.

D'une manière générale, il semble que nous ayons peur de ce que nous ne comprenons pas, ou mal, de ce que nous ne maîtrisons pas, qui ne nous est pas familier. Ainsi, dans le récit de Tchekhov, *Trois Peurs*, le narrateur est envahi par la panique quand apparaît, de manière incongrue et complètement inexplicable, un wagon de marchandises roulant à grande vitesse dans la nuit. Quand la raison de cette apparition lui est expliquée par un garde-barrières, « le fantastique »

“ C’est pour moi une œuvre emblématique où j’affirme mon identité Corse ”



Moussa Sarr, *Liberta*, 2009 - Photographie, 73 x 110 cm

MOUSSA SARR

Artiste en résidence



J'accuse !

par Leïla Quillacq

C'est l'agitation vaine d'une mouche prise au piège d'un destin auquel elle ne saurait se résoudre, l'excitation triviale d'un singe qui n'en est pas moins homme, le doigt dans l'oreille du sourd ou le drapeau planté dans le cul comme l'étendard dressé de ceux que l'on prend pour des ...

Les combats sont-ils fatalement perdus d'avance ? Ne reste-t-il qu'à en rire ? Mais où sont nos super-héros ? Vidéo-performeur, acteur et sujet principal de ses œuvres, Moussa Sarr dresse là une iconographie à la fois grave et burlesque qui témoigne d'une mythologie personnelle et d'histoires universelles comme autant de tragi-comédies pointant le drame des mascarades humaines, et mettant le corps – à la fois intime, social et politique – à l'épreuve. Figures allégoriques, instincts animaux, postures irrévérencieuses, les œuvres de Moussa Sarr se présentent comme des fables sans morale dont lui même ne connaît pas la fin. La chute, ambiguë, reste libre d'arbitrage.

“ *Qui est derrière ces représentations ?*

Personne, un noir, un corse, un jeune artiste surtout faisant le pari au combien prétentieux de l'art comme moyen d'engagement, d'alerte des consciences et d'appel à l'insoumission. ”

Du langage artistique qui, comme tout grand pouvoir, et pour reprendre les termes du vengeur masqué, « implique de grandes responsabilités »¹. Insolent ? Oui. Militant ? Sûrement, mais pas dupe. Si l'artiste use de signes et de codes chargés de symboles et non innocents, il s'en amuse et joue plus qu'il ne sermonne avec les systèmes ficelés du champ dans lequel il œuvre, « pour la cause ». L'offensive avance là en terrain miné et à l'intérieur même des sphères sclérosées artistiques, culturelles ou politiques qu'il met en question. L'art, territoire de visibilité de ses actions, est le temple de l'égo qu'il s'agit alors de tuer pour creuser les brèches et ouvrir le dialogue. L'artiste se prend ainsi comme première cible d'attaque au moyen de l'objectif, pointé comme le doigt que le poids des plus forts force à baisser, comme une arme retournée contre soi. S'exposer, c'est se tirer une balle dans le pied, et espérer y survivre.

L'humour, « élégance du désespoir », traverse ainsi les œuvres de l'artiste comme une stratégie désarmante pour lever les défenses et entrer en réflexion.

En revers : un questionnement sur l'exercice du pouvoir et les batailles qu'il suppose, une critique assumée vis à vis des préjugés de race, de sexe ou de caste aux conséquences manifestes, maux symptomatiques d'une époque en proie à la crise des valeurs et des représentations individuelles, sociales ou communautaires, des victoires non acquises, et en mal de justiciers...

Moussa Sarr présente ici un travail ancré dans la dérision mais aux résonances grinçantes, qui plus est dans le contexte actuel de révolutions, de montée des extrêmes et d'état d'urgence aux changements.

Zoro des arts à minorité visibles, Spiderman des causes en marge dont nous demeurons seuls juges, pour sa première exposition personnelle l'artiste « accuse » et nous provoque en duel à travers des propositions plastiques qui interpellent là nos facultés au silence, à la riposte ou à la résistance, tout assumant le risque des échappées.

¹ « Un grand pouvoir implique de grandes responsabilités », phrase culte tirée de la série Spiderman.



Une histoire sans paroles

par **Mélanie Lerat**, Conservatrice du patrimoine au Musée des Beaux-Arts d'Arras, en charge des collections et du développement de l'art contemporain



Moussa Sarr, *The frog and the scorpion*, 2012

« Un scorpion demande à une grenouille de le conduire sur son dos de l'autre côté de la rivière. Il lui promet de ne pas la piquer, car alors, ils couleraient tous les deux. La grenouille accepte. Mais incapable de contrôler sa nature profonde, le scorpion finit par la piquer mortellement affirmant que son geste est irrépessible : sa nature est ainsi. »
Fable africaine

« Lorsque l'âme est agitée, la face humaine redevient un tableau vivant »
Guillaume Duchenne de Boulogne

Dans *The frog and the scorpion* (2012), Moussa Sarr mime la défense et la prédation animale dans un même temps. Il accompagne les mouvements de son corps et de son visage par des sons aussi proches du cri animalier que ceux du kung fu. Sa vidéo est conçue comme un uppercut tant l'image est forte et la mise en scène économe : sans dire une seule parole intelligible, seul face à la camera, devant un fond neutre, dénué d'accessoires. Ses vidéos sont de courte durée, sans temps mort. Les images sont immédiatement compréhensibles. Moussa Sarr construit, œuvre après œuvre, une véritable rhétorique des gestes et des expressions. Celle-ci fait écho aux théories des passions du XVIIIème siècle.

Reprenant le *Traité des passions de l'âme* (1649) de Descartes, Charles Le Brun, alors directeur de l'Académie royale de sculpture et de peinture, réalise plusieurs conférences sur l'expression des passions. Il relie chaque type d'émotion à une réaction physiologique particulière, influençant de manière incontrôlable et prédictible les mouvements du corps et les traits du visage. Les muscles du corps agissent mécaniquement sous l'effet des nerfs, eux-mêmes guidés par le cerveau. S'inspirant des sources historiques comme du théâtre de l'époque (celui de Corneille notamment), *La Reine de Perse aux pieds d'Alexandre Le Grand* de Le Brun (1660) illustre



bien son intérêt pour l'étude de la diversité des expressions humaines. Le corps, les mains et le visage d'Alexandre expriment autant la compassion, la clémence, l'amitié que la civilité. Les corps agenouillés et les visages des femmes perses illustrent une gamme étendue d'émotions, de la supplique à la peur. Dans le contexte de la Contre-réforme catholique, les corps ont pour

fonction de frapper les esprits, d'émouvoir et de convaincre par leur éloquence. Au XIXème siècle, le médecin photographe Duchenne de Boulogne publie en 1862 les *Mécanismes de la physionomie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions*. Dans ces expériences, il utilise la stimulation électrique pour identifier les muscles dont la contraction ou le relâchement créent les mimiques faciales caractéristiques de chacune des émotions.

Dans *The frog and the scorpion* de Moussa Sarr, la fable peut également s'apparenter à la parabole philosophique renvoyant à une réflexion sur l'individu, son existence au monde et ses peurs. Elaborant seul ses mises en scène face à un miroir, Moussa Sarr crée des autoportraits renvoyant au statut de l'artiste, à ses questionnements mais également à une forme d'introspection commune à chaque être.

On trouve chez Charles Le Brun une description méticuleuse de l'effroi : « le sourcil s'élève par le milieu ; ses muscles sont marqués et enflés, et baissés sur le nez, qui se retire en haut aussi bien que les narines ; les yeux fort ouverts ; la paupière de dessus cachée sous le sourcil ; le blanc de l'œil empoisonné de rouge ; la prunelle égarée se place vers la partie inférieure de l'œil ; (...) les cheveux hérissés ; (...) et le tour des yeux pâle et livide... ».

Lors de sa résidence au musée des Beaux-Arts d'Arras, Moussa Sarr a créé une nouvelle série de photographies, *Corpus Delicti*, inspirée du tableau du peintre catalan Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica*, réalisé en 1874 (collection Banco de España, Madrid). Dans ce trompe-l'œil figure un jeune garçon visiblement apeuré, qui s'échappe d'un (faux) cadre. Compris métaphoriquement, celui-ci peut symboliser les conventions sociales, artistiques, le jugement implacable de la société sur les actes, l'apparence ou les réactions de chacun. Empruntant un terme de jurisprudence signifiant littéralement « le corps du délit », Moussa Sarr se met en scène comme surpris en train de graffer un mur, à l'intérieur même d'un cadre de tableau doré appartenant aux collections historiques du musée d'Arras. Pris dans un flagrant délit artistique immortalisé par le geste photographique : son visage exprime la peur face à une menace planante.



Fable populaire africaine, *Le scorpion et la grenouille* possède une morale sombre qui pourrait se résumer ainsi : la bonté n'infléchit pas la perversité car l'instinct (animal) prédomine et le déterminisme est implacable. Sur le ton du jeu, le recours à l'animal permet aussi d'interroger non sans une certaine gravité la nature humaine, l'inné et l'acquis, la codification des comportements, les relations de force entre les individus pouvant conduire à la violence. Se jouant des stéréotypes, *L'orgasme du singe* (2007) ou *Corps d'esclaves* (2013), deux autres vidéoperformances, témoignent d'un engagement proche du combat social et politique, celui d'un jeune artiste noir né en Corse. Dans l'une, jouant avec

les plans rapprochés, l'artiste imite les cris et la gestuelle prétendument liés à la jouissance de l'animal. Dans l'autre, il est attaché en hauteur, entravé par des chaînes, pendant qu'un homme portant des gants de boxe, lui porte des coups. Plus récemment dans la série de photographies *Invisible man*, Moussa Sarr joue sur la disparition de son propre corps noir dans un vêtement blanc.

Si le spectateur est libre de toute interprétation, les références aux clichés et à l'histoire de la communauté noire l'interpellent et le conduisent à réfléchir sur l'identité, la discrimination, la violence envers l'autre. Dans ses théories, Charles Le Brun a mis en parallèle les traits des hommes et leurs caractères suggérant une forme de déterminisme physique, une prédestination implacable. Cette méthode, la physiognomonie, théorisée au XVIIème et au XVIIIème siècles, conduit à codifier les caractères en fonction des types physiques et à édicter des stéréotypes du genre humain, un des fondements des préjugés raciaux. Dans cette même perspective déterministe, Le Brun a également théorisé les rapprochements entre les traits humains de ceux des animaux. Charles Darwin le mentionne d'ailleurs dans son introduction de *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, en 1887.

Mis en scène avec une précision méticuleuse et esthétisante, le corps de l'artiste, l'image de soi, tient une place centrale dans ce combat quasi autobiographique, dans cette fable sociale et politique. Dans ces vidéos, l'homme et l'animal se confondent, tout comme le rire et le malaise : le recours à de courtes vidéoperformances et au détournement des stéréotypes pourraient conduire le jeune artiste à la facilité, mais c'est au contraire sa meilleure arme.

1- Duchenne de Boulogne, *les Mécanismes de la physionomie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions*, 1862
2- Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme*, 1727



“ Cette œuvre a été réalisée en collaboration avec un artisan Sénégalais. Quand on va au Sénégal en touriste on trouve des sculptures que j'appelle « clichés ».

Les artisans les réalisent les yeux fermés. Au départ, ces artisans pensent qu'ils ne vont pas réussir à réaliser mes sculptures de Mickey, ils sont tellement habitués à répéter les mêmes gestes. Finalement, ils réussissent très bien ! Je veux les sortir de ce geste aliénant, qui leur permet, au-delà de ma pratique d'artiste, de sortir des stéréotypes esthétiques.

En proposant ce Mickey métissé, afro-américain, j'imagine le touriste qui va sur un stand africain et qui trouve ce symbole qui vient de chez lui... ”

Moussa Sarr

Moussa Sarr, *Mickey*, 2014 - Bois de teck, 90 x 37 x 30 cm



L'orgasme du singe

par Jean-Philippe Parchliniak, Psychanalyste à Lille

Singe ! C'est le mot qui frappe peut-être cet homme, jeune, noir et beau. Y faut-il d'ailleurs tous ces traits pour que l'invective jaillisse ? Probablement pas, un seul a suffi, les autres ne sont que les adjuvants de la haine ordinaire. Pour celui qui invective ainsi, la jeunesse, la beauté, l'intelligence ne sont que tromperie, grimace, duplicité, et l'injure fore ces semblants pour viser l'être dans un " tu es ça ! ", " tu n'es rien d'autre que ça ! ", cette chose sans humanité. On l'a vu, il y a peu, à la une des gazettes de l'extrême droite. Et c'est parce que l'insulte vise cet être de déchet qu'elle est le dernier mot, le dernier avant les coups (ou le tribunal). Mais ici, dans la mise en scène de soi qui s'intitule *L'orgasme du singe*¹, c'est en quelque sorte de son interprétation dont il s'agit.

L'insulte est prise ici comme le symptôme de l'agresseur. Un symptôme au sens analytique est une formation de l'inconscient et celui-ci, pour Lacan, est structuré comme un langage. L'engendrement des significations nouvelles sont produites par la métonymie et la métaphore² qui se substituent aux opérations freudienne du rêve, déplacement et condensation. Le symptôme est une métaphore, c'est-à-dire un effet de sens produit par la substitution d'un signifiant à un autre. Le signifiant "singe", métaphorique, en recouvre un autre, refoulé, que l'interprétation dévoile. Que nous révèle l'œuvre de Moussa Sarr ?



Moussa Sarr, *L'orgasme du singe*, vidéo 1'51, 2007

En gros plan sur fond blanc, un visage passe de la plus grande immobilité à l'agitation la plus extrême pour revenir ensuite à son point d'homéostasie. L'effervescence gaussienne s'accompagne de manifestations sonores qui suivent la même courbe. Le titre nous assure de la signification aperçue : nous sommes le spectateur de l'orgasme d'un singe. En quoi est-ce une interprétation ? On peut imaginer un singe manger une banane, descendre d'un arbre ou encore se frapper la poitrine, ce qui est conforme à l'idée que l'on a des activités de ceux-ci quand on n'en côtoie pas. Le choix de l'artiste est autre, il nous montre un singe qui jouit et ce que délivre cette interprétation, c'est précisément le signifiant "jouissance". C'est approprié en ce qui concerne le phénomène raciste car il y a toujours dans ce cas la supputation sous-jacente d'une jouissance excédentaire chez celui que l'on injurie ainsi. C'est une appétence excessive pour l'argent, ça peut être un penchant à la luxure, ou encore une paresse extrême ou bien son contraire quand ils sont supposés voler le travail, etc. L'Autre du raciste jouit toujours trop et c'est ce point d'altérité radicale qui est toujours désigné dans l'insulte à caractère raciste. A suivre ce fil, on voit bien que les xénophobes trouvent leur matrice dans la suspicion des hommes à l'endroit de la jouissance des femmes.

Ils savent, depuis que Tirésias³ le leur a appris, qu'elles recèlent une jouissance supplémentaire qu'il s'agit depuis toujours de contraindre, de d' *hommes-tiquer*.

Est-ce tout ? Non, car le dispositif mis en place par Moussa Sarr est un piège à regards comme *Las Meninas* en est un autre. Le visiteur du Prado se pose la question de ce que Diego Velásquez peint sur cette grande toile dont on ne voit que l'envers sur le tableau que l'on regarde. Est-ce le couple royal dont on aperçoit le reflet dans le miroir sur le mur du fond ? Est-ce le visiteur du Prado arrêté devant la toile ? Ou bien encore est-ce la place de Velásquez lui-même composant *Las Meninas* ? Michel Foucault⁴ suggère que ces trois fonctions "regardantes" qui se confondent à l'extérieur du tableau se trouvent réintégrées et distribuées à l'intérieur de celui-ci par l'art du peintre. Quoi qu'il en soit l'effet est saisissant, le spectateur est happé par la composition, la frontière entre être en dehors et être en dedans s'estompe. Il en va de même pour *L'orgasme du singe*. C'est une œuvre du XXI^e siècle, de notre temps, celui qui se caractérise entre autre par la diffusion planétaire du porno. Le sexe et l'effroi⁵ ne vaut plus, il n'y a plus de linge sur la corbeille sacrée où repose le *fascinus*. Il n'est pas seulement dévoilé, il est spectacularisé

via internet où nous avons libre accès à l'exhibition du coït. Les rêves éveillés des masturbateurs sont déjà rêvés, ils se trouvent sur la toile avec une variété propre à satisfaire les appétits les plus divers. On trouve des échos de tout ça chez les psychanalystes eux même : « Le sexe faible, quant au porno, c'est le masculin, il y cède le plus volontiers. Combien de fois n'entend-on pas en analyse des hommes se plaignant des compulsions à suivre les ébats pornographiques... ! De l'autre côté, celui des épouses et des maîtresses, on pratique moins que l'on ne s'avise de la pratique de son partenaire. Et alors, c'est selon : on le tient pour une trahison ou pour un divertissement sans conséquence⁶ ». C'est donc du nouveau dans la sexualité à l'orée de ce siècle, avec cette dimension d'incitation, de provocation, d'intrusion, de forçage, libérée par seulement un clic de souris.

Réduisons tout ça à sa plus simple expression : de part et d'autre d'un écran se tient une cérémonie, silencieuse d'un côté, avec des soupirs mimés de l'autre. Considérons maintenant, en ayant ce phénomène planétaire en tête, le dispositif singulier devant lequel nous nous trouvons avec *L'orgasme du singe*. Nous regardons et entendons, sur un écran d'ordinateur connecté à Youtube durant une minute cinquante et une secondes, le visage et les gémissements d'un homme qui fait le singe qui jouit. A l'écran, pas de copulation mais seulement cette représentation d'un orgasme qui s'inscrit sur un visage face au nôtre. Avec *Les Ménines* la question était : où suis-je, devant la toile ou participant de celle-ci ? Ici, c'est plutôt de quel côté de l'écran sommes-nous ? D'ailleurs, est-ce bien d'un écran dont il s'agit ? La question se pose d'autant plus qu'elle fait retour en 2012 dans l'œuvre intitulée *Versus*⁷. Écran ou miroir, il y a une ambiguïté. Dans cette image que nous contemplons, n'est-ce pas notre propre jouissance qui nous est réfléchi ? C'est-à-dire qu'au terme de cette opération, la jouissance n'est plus du côté du destinataire de l'insulte – cette supposée jouissance en excédent –, elle est du côté de l'émetteur, du côté de celui qui la profère. Il jouit de cette profération même.

1- Moussa Sarr, *L'orgasme du singe*, 1'51, 2007, Youtube.

2- J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud » (1957), in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

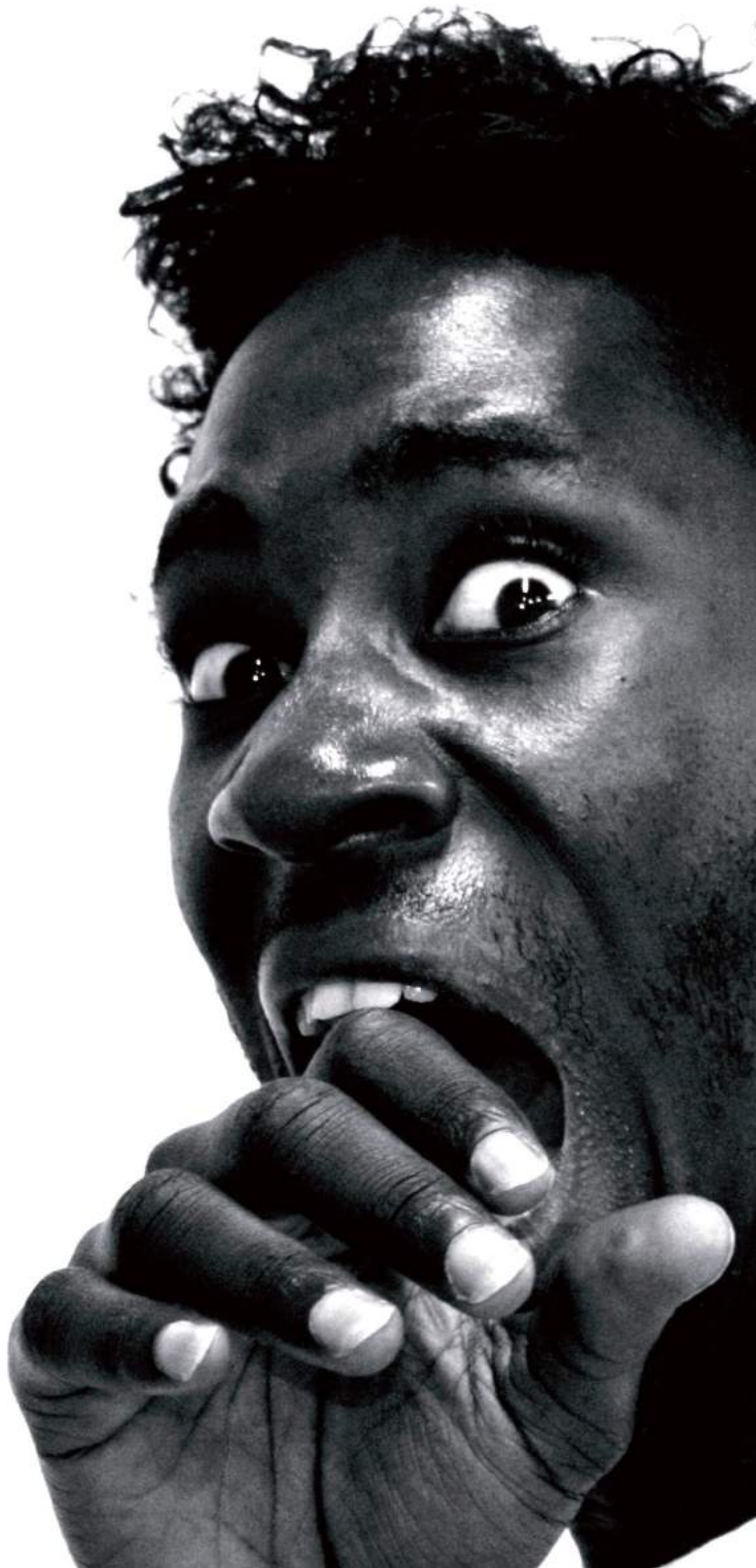
3- Ovide, « *Les Métamorphoses* », Livre III.

4- M. Foucault, « *Les suivantes* », in *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966 ; – cf. aussi J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XIII, *L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), inédit, qui concerne la schize du regard et de la vision

5- P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.

6- J.-A. Miller, « *L'inconscient et le corps parlant* » in *La Cause du désir*, no 88, Navarin Editeur.

7- Moussa Sarr, *Versus*, 0'35, 2012, Youtube.



l'être
lieu



Fables, fictions et vidéos

Interview de **Moussa Sarr** par **Grégory Fenoglio**

Quelle a été ta formation artistique et à quel moment as-tu décidé de devenir artiste ?

Ça s'est fait naturellement, en commençant à dessiner. Je ne me suis jamais posé la question. Je me suis toujours revendiqué comme artiste. Je me souviens des propos de mon professeur d'arts plastiques au lycée en Corse : « **pour être artiste il faut se définir en tant que tel** ». Je ne dis pas que tout le monde est artiste, c'est pourquoi on suit une formation, pour découvrir le champ des arts plastiques, et bien rendre compte de sa pensée. C'est ce que j'ai fait à l'École des beaux-arts de Toulon pendant cinq ans.

Pendant deux ans et demi j'ai poursuivi ma pratique en participant à des expositions et ensuite j'ai été étudiant un an au Fresnoy (Studio national des arts contemporains, Tourcoing). J'ai commencé à travailler avec la Galerie Martine et Thibault de la Châtre (Paris) à partir de 2009. Mon activité d'exposition avait débuté à partir de ma quatrième année aux beaux-arts, c'est le moment où j'ai eu un **déclat** pour mon diplôme de troisième année. Les professeurs qui m'ont fait passer le concours m'ont incité à exposer mon travail dans des concours de jeunes créateurs (Jeune création, le Salon d'art contemporain de Montrouge...) et des festivals comme Vidéoformes.

Pour ce diplôme de troisième année en 2007, j'ai réalisé trois vidéos : « **l'orgasme du singe** », « **le loup et l'agneau** » et « **le cheval et la mouche** » (installation-vidéo). À partir de ces vidéos, j'ai compris quelle était ma méthode de travail. J'ai ensuite participé au concours MJA (Mission Jeune Artiste) qui permettait la rencontre entre jeunes artistes et professionnels du monde de l'art. C'est le commissaire d'exposition David Rosenberg qui m'a présenté à la Galerie Martine et Thibault de la Châtre. Ils m'ont associé à une première exposition collective et ensuite ils m'ont accompagné jusqu'à aujourd'hui.



Face au racisme, l'art a-t-il été ton moyen privilégié d'entrer en résistance ?

Non, non... On s'attache beaucoup à ce sujet alors que je ne parle pas seulement de ces questions. On peut parler de racisme, mais c'est un mot vraiment général. Quand je parle de discrimination, c'est vraiment toutes les



discriminations... en fait, je me bats contre toutes les formes d'injustice. C'est l'idée que je vois dans les fables de la Fontaine et qui est comparable dans mon travail, c'est ce rapport de la petite bête face à la grosse bête, mais ça ne signifie pas que les grosses bêtes sont forcément mauvaises.

J'aime une phrase qui existe dans le film « Spiderman » où l'oncle du super héros lui dit : « un grand pouvoir implique de grandes responsabilités ». C'est pour moi une question sur le pouvoir : Qui le détient ? Et qu'est-ce qu'on en fait ? Avant je pratiquais les arts martiaux et dans cette discipline on nous apprend à nous défendre et non à faire du mal volontairement.

Tu poursuis cette pratique des arts martiaux ?

Oui dans mon travail artistique ! Dans le karaté, il y a des katas, avec des gestes techniques précis, c'est une chorégraphie également. Quand je crée certaines vidéos, je les crée de la même façon que j'ai appris à faire des katas. D'ailleurs ça se voit bien dans certaines vidéos comme « **l'étalon noir** »

(2011), dans ma manière de bouger qui correspond aux mêmes déplacements que dans une compétition de combat. Dans « **The frog and the scorpion** » (2012) on retrouve aussi des gestes de katas ou de kung-fu...

Il ne s'agit pas seulement de mimer l'animal ?

Non, il s'agit surtout de rendre de compte de la part animale de l'homme qui souvent la réfute.

Tes vidéos sont de réels engagements physiques, avec des gesticulations qui échappent au discours narratif...

C'est l'histoire de deux petites souris qui tombent dans un seau de crème. La première souris abandonne très vite et se noie, la deuxième se débat tellement fort qu'elle change la crème en beurre.

Il n'y a pas de signification morale...

C'est ce qui fait la particularité de mes fables; elles n'imposent aucune morale, d'ailleurs la plupart n'ont pas vraiment de fin.

Tu ne cherches pas une revendication particulière ?

Non ! C'est quelque chose de beaucoup plus général. Je suis dans une intention qui ne peut pas se définir avec une seule cause. C'est un état d'esprit.

Un état d'esprit, par rapport à un sujet, mais sans la volonté de le résoudre...

Je pense que chacune de mes œuvres est un acte d'engagement, une forme de résistance.

Tu utilises le dispositif filmique assez récurrent de l'auto-filmage (plan séquence, fond blanc, espace exigu). Comment ce dispositif s'est-il imposé dans ta pratique de la performance ?

En retournant la caméra vers moi, j'effectue une sorte de suicide... Je tue mon ego et je joue avec lui. C'est ce geste qui me permet de poser des questions de société avec humour et autodérision.



Moussa Sarr, *Bang Bang*, 2009

“L’orgasme du singe” (vidéo 1’51 - 2007)

D’emblée, cette vidéo a un très grand pouvoir comique, l’effet de surprise conduit le spectateur à un rire lié au mimétisme du singe, qui trouve son « climax » dans sa jouissance. Mais la dernière phase, silencieuse et expectative, questionne le spectateur sur la portée morale de son rire. Ces différentes étapes sont-elles improvisées ou construites ?

C’est extrêmement construit. Rien n’est gratuit, il y a toujours un sens. Mes vidéos s’arrêtent au moment où je pense que le spectateur a compris le propos.

« *L’orgasme du singe* » est l’une des premières vidéos. A l’origine, je parlais, je racontais une histoire, ensuite j’ai enlevé les mots pour aller à l’essentiel parce que je me suis rendu compte que les mots ne servaient à rien. A la fin il ne reste que des gestes et des onomatopées.

En réfléchissant aux résonances sociales de cette vidéo, j’ai pensé aux insultes que subissent des joueurs noirs dans des stades de football et aux propos racistes adressés à Madame Taubira...

Il y avait eu ce joueur noir à qui on avait lancé une banane dans le stade, et qui l’a récupérée pour la manger. Plutôt que de s’énerver, il a renversé l’insulte. Le joueur Neymar avait posté un message sur Twitter avec le hashtag #somostodosmacacos, soit « nous sommes tous des singes » en portugais. J’ai appris que ce geste était réfléchi, et que c’est devenu une publicité. Il s’est avéré que le « manger de banane » du défenseur brésilien Dani Alves était le fruit de l’agence de publicité de Neymar.

Le philosophe Bergson rappelle que l’objet du rire est toujours l’humain et dans cette vidéo tu l’utilises comme une arme offensive. Mais la question de l’orgasme est plus ambiguë à analyser, elle traduit un plaisir archaïque, à la fois commun à l’homme et à l’animal, mais apparaît également comme l’apogée « jouissif » de ton jeu d’autodérision...

C’est peut être aussi un orgasme artistique, c’est le moment où mon travail s’est construit aussi bien sur le fond que sur la forme.

Que penses-tu des réactions de spectateurs qui évoquent une gêne, voire même un sentiment de culpabilité à l’issue de la vidéo face à leur propre rire ?

Çela regarde le spectateur ! C’est provoqué.

“L’appel série (série points de vue)” (vidéo 5’00 - 2013)



Sur les toits à Tétouan au Maroc, tu réalises « l’appel (série points de vue) » en 2013. Les coqs de la médina répondent à tes cris, puis le muezzin fait son appel à la prière, qui est aussi repris en écho dans la médina.

Cette vidéo ne relève pas du registre de l’humour mais soulève des questions très sérieuses sur la politique, la religion, l’identité, les symboles, les territoires...

En réalité, je pense que cette vidéo relève aussi du registre de l’humour, car

ce n’est pas commun de voir un humain imiter le cri d’un coq sur un toit. Pour moi le coq est symbole de la France, fière et opiniâtre.

Au Maroc la symbolique est totalement différente. Il est ici surtout question de ma première rencontre avec le Maroc. J’essaie d’y comprendre la culture et la confronte avec la mienne.



Peux-tu m’expliquer dans quel contexte tu as réalisé la vidéo ?

Cette vidéo a été réalisée dans le cadre de la résidence d’artistes de Trankat basée au cœur de la médina de Tétouan. C’est une ville intéressante car très différente de Casablanca ou Marrakech. Tétouan est une ville marocaine plus conservatrice. Il y a peu de tourisme et peu d’étrangers dans cette ville.

Mais mon travail dépasse ce contexte, et me dépasse moi-même ! Finalement, mes vidéos sont plus intéressantes que leurs origines autobiographiques. L’œuvre raconte beaucoup d’autres choses...

C’est un enjeu important de dépasser l’autobiographie.

Avec « l’appel » tu proposes une correspondance (sonore) entre le chant du coq et l’appel à la prière. D’autres analogies peuvent-elles être interprétées ?

En effet il y aussi le passage du 4/3 (vidéo SD, mobile) au 16/9 (HD, plan fixe), le passage du passé au présent technologique, cette idée de cohabitation. Le format d’image 4/3 est en voie de disparition.



C’est intéressant de mélanger ces images. L’enregistrement n’est pas le même.

C’est aussi la question de l’autre, de l’étranger et des multiples points de vue qui est en jeu.



On retrouve aussi cette idée de « cohabitation » culturelle avec l’œuvre du tapis volant « Rising Carpet » (2014), par la présence du tapis de religion et la présence technologique du drone...

Où est le pilote de ce tapis-volant ? Qui donne les instructions à ce

pilote ? Pour moi, ce sont des questions importantes.

Dans « l’appel » ta mise en scène qui alterne les points de vue « fictionnalise » l’action. La performance rend visible le tournage, ce qui a tendance à créer une certaine distance vis à vis de ton action. Sans ces rapports de points de vue, ton action pourrait être perçue plus « politique », plus « réelle »...

C’est toute la difficulté ! C’est un équilibre instable. Que ce soit sur le propos ou sur la forme. Lorsque j’ai réalisé la photographie « *Françafrique* » (2010),



j'ai travaillé sur cet équilibre. Il suffirait que je me tourne légèrement pour que cette photographie devienne « trash » alors qu'elle est là, assez esthétique dans sa composition et son rendu. Avec cet équilibre, l'œuvre permet encore de discuter. De biais, l'image deviendrait une pure provocation !

Cette esthétisation énonce un propos tout en le situant à distance...

L'idée est de créer le dialogue ! Si les gens sont offusqués, il n'y a plus de dialogue possible. Je ne suis pas un provocateur. Lorsque je parle de dialogue je veux dire que je crée l'œuvre et le dialogue. Je me retrouve aussi à me poser des questions.

Pour revenir à « L'appel », cette oeuvre pose des questions de société : débat sur la construction de mosquées, la montée du front national, l'immigration...

Il faut préciser que cette vidéo s'intitule *L'appel (série Points de vue)*. Il est bien ici question de points de vue. Son interprétation est multiple et évolue en fonction du contexte et du lieu où elle est montrée ; mais aussi des orientations politiques et religieuses du regardeur. L'œuvre *Rising Carpet* (tapis de prière volant) fonctionne sur le même principe.

C'est une démarche assez périlleuse...

C'est aussi ça être artiste.

“L'homme invisible” (série photographique - 2014)

On peut analyser cette mise en scène dans son rapport aux contraintes du corps qui rappellent les camisoles de force autrefois utilisées en psychiatrie. Je pense aussi aux actes de tortures pratiqués sur les prisonniers de guerre, ou à la cagoule du condamné à mort lors d'une exécution...

On peut aussi y voir un rapprochement avec le roman *Invisible Man* (1952) de l'auteur noir américain Ralph Ellison.

Cette esthétisation permet aussi de les regarder et d'en interroger la violence.

Je pense à ces images de mise en scène de torture en Irak.

Cette œuvre a été pensée bien avant ces événements ; c'est une fiction qui fait écho avec l'actualité, mais l'actualité évolue et les strates de lectures de ces photographies évolueront avec elle.

Le personnage semble lutter contre des êtres invisibles, il a des gestes qui sollicitent de l'aide ou qui traduisent un désespoir, il s'inflige aussi son propre aveuglement... Seraient-ce des expressions de la folie ?

C'est plus lié à une psychose généralisée actuelle !

“I'm afraid” (série photographique -2014)

L'exagération dans l'expression de la peur en devient presque burlesque. Cherches-tu à (re)jouer la peur en la théâtralisant dans ses archétypes physiques ? Je pense à la terreur de Marion sous la douche dans « psycho » (Hitchcock), au « désespéré » de Courbet (1845), aux masques du Théâtre Nô...

Dans la phase de sélection après avoir réalisé les premiers shoots l'image du désespéré de Courbet m'est apparue comme une évidence. Bien qu'au départ je ne l'avais pas en tête. Je ne sais donc pas si cette ressemblance est une coïncidence ou de l'ordre de l'inconscient. Après comme dans tous mes travaux je cherche un équilibre entre le rire et le sérieux.

Cette question relève aussi des points de vue sur ces peurs sociales et leurs résonances intimes...

Oui, c'est une sorte de miroir. Je ne fais que montrer ce que nous sommes tous. Pour moi, c'est apparu comme une évidence. Dans cette série, on voit que ces images sont très connectées à la réalité.

“La métamorphose” (Installation *in situ*, résidence - 21015)

Tu as choisi de reproduire en photocopie les autoportraits de la série « I'm afraid » et d'en réaliser une installation. Quel est le but de cette multiplication des images ? Est-ce une stratégie de banalisation de la peur, une dénaturation de l'émotion, ou l'affirmation d'une peur « factice » indéfiniment reproductible ?

C'est un peu tout cela à la fois ! C'est une installation à lecture multiple. Celle-ci peut évoluer en fonction du regardeur. Dans cette œuvre où les autoportraits photocopiés débordent des poubelles de recyclage, les questions que je souhaite poser sont les suivantes : Que vont devenir ces images et quelles nouvelles formes peuvent-elles prendre ?



Moussa Sarr, Masques noirs

par Florian Mahot Boudias, Professeur de Lettres modernes - Lycée Gambetta-Carnot Arras



Moussa Sarr, *Corps d'esclaves (série points de vue)*, 2013

Gros plan sur les dents blanches et la bouche noire de l'artiste. Moussa Sarr rugit. Les pores de la peau se dilatent, la mâchoire se déforme, la sueur commence de perler. Moussa Sarr fait le loup. Il se met en scène. Il se filme de près, son visage est noir et grimaçant. Moussa Sarr est noir. Dans cette vidéo intitulée *Le Loup et l'agneau* (2008), nous sommes loin de la fable ciselée et mondaine, classique en somme, de La Fontaine. Le spectateur est l'agneau – sociologiquement, des chances d'être blanc. Moussa Sarr imite des animaux, avec force onomatopées et déformations du visage, comme si lui, homme noir, était prédisposé à le faire. Il y a deux ans, une ministre de la justice d'origine guyanaise a été comparée à un singe dans des montages photographiques. Le noir, le nègre, l'animal. Dans certains de ses autoportraits, Moussa Sarr se montre une banane à la main, qu'il tient comme un revolver. Dans d'autres, issus de *The Frog and the Scorpion* (2011) il place sur fond blanc son visage et ses mains noires. Il réinvestit les mythologies *BANANIA* et le racisme ordinaire – celui de l'épisode colonial dans *Voyage au bout de la nuit*, celui de Bernard Marie Koltès de *Combat de nègre et de chiens*. La peur du nègre.

Dès 2007, Moussa Sarr proposait *L'Orgasme du singe*. Il s'amuse, il se fend la poire, il fait le singe, il n'est pas sérieux. Le clown noir fait l'idiot. Il impose au spectateur un visage simiesque, déformé par la jouissance. Il réinterprète les clichés racistes dans une mise en scène caricaturale. L'artiste est un grotesque des années 2010, comme ces ornements peints et sculptés représentant des sujets fantastiques, des compositions capricieuses figurant des personnages, des animaux, des plantes étranges mis au jour à Rome par les fouilles archéologiques de la Renaissance, réinterprétés dans les gravures de Jacques Callot. Ailleurs, toujours sur fond blanc, Moussa Sarr joue *Frédi la mouche*, il mime, il fait la pantomime, il entête de son bourdonnement, il se fatigue. L'imitation grotesque devient le récit d'une lutte sans espoir, *Frédi la mouche*, personnage *Tex Avery* et symbole de faiblesse. Une vanité que cette mouche. Dans une autre vidéo, habillé chemise / costume noir, l'artiste mime l'étalon, puissance virile, phallique. Il hennit, il se met des claques, il en joue, il se la joue. Ce faisant, il réactive des lieux communs pornographiques et les tourne en dérision. Il est grotesque. Y'a bon, y'a bon.

Sa force, c'est de donner à voir ce corps noir, cette altérité mal digérée par les sociétés européennes, il le fait sans *diversité*, sans masques blancs, sans discours lénifiants, sans discrimination positive. Dans *Mère patrie* (2009), en réaction aux propos d'un Président de la République sur l'homme africain et son retard dans l'histoire, l'artiste se met en scène en diptyque : à gauche, en train de téter un sein évidemment blanc, à droite, en train d'être fessé par une femme. Il joue avec les clichés, avec les éléments de langage. Dans *J'accuse* (2011), il prend au premier degré la difficulté de l'action politique en se représentant face caméra, doigt pointé vers le spectateur de manière accusatrice, le poignet lesté par un haltère qui oblige l'artiste à opposer une résistance. Comme si la politique était trop lourde à porter, trop dure à éprouver. Le doigt pointé tombe au bout d'une

minute. Image grotesque de l'impuissance de la représentation artistique ? L'artiste ne semble même plus pouvoir s'ériger en intellectuel.

Dans son évocation permanente de la condition noire, de la carnation de sa propre peau, Moussa Sarr ne cède presque jamais au lyrisme ou à la dénonciation dramatique, dans laquelle d'autres artistes s'engouffrent avant lui – Kara Walker, Brett Bayley, Kader Attia, Adel Abdessemed, etc. Exception faite de la vidéo *Corps d'esclaves* (2013), où l'artiste est suspendu au plafond par des chaînes, il a comme perdu connaissance. Un autre homme le boxe, comme dans une session de torture ou de châtiment. Le tout est saisi par des *cameramen* et des preneurs de son qui tournent autour de la scène dans le champ de la caméra principale. Mais Moussa Sarr demeure partout ailleurs grotesque, toujours grotesque, même lorsqu'il traite de l'Islam, dans *L'Appel* (2013), vidéo dans laquelle l'artiste imite le chant du coq au pied d'un minaret d'une mosquée au moment de l'appel à la prière.

Narcissique, aussi, dans la mise en scène de soi. Moussa Sarr est joli garçon, un beau noir. Moussa Sarr est surtout un enfant d'Internet et des réseaux sociaux, il aime les autoportraits en gros plan. Mais il ne travaille pas à partir de son quotidien ou de son intimité. Au contraire, il prend plaisir à la mise en fiction de son propre corps, il met en scène des one man shows d'une minute avec peu de moyens. La caméra s'approche, comme dans *Beautiful Agony* (2011), triptyque où l'artiste s'étouffe simultanément avec trois sacs plastiques aux couleurs du drapeau français. On voit alors apparaître, une bouche, la buée du souffle, des dents très blanches. Son corps est son premier matériau, mais à distance, dans le jeu, par la fiction. Mais le geste introspectif est clair, politique, Moussa Sarr explore les plis de son identité de jeune Français noir.

Comme s'il était n'importe qui, Moussa Sarr joue des signes de l'amateurisme. Il peaufine évidemment ses sketches, il dit lui-même travailler longtemps avant de parvenir au résultat final. Mais il aime à garder les marques d'une pratique d'amateur : *cameramen* dans le champ, autofilmage sur un fond plus ou moins neutre, familiarité et négligé dans le costume. Il donne faussement l'air de faire des vidéos comme tout un chacun pourrait les confectionner dans son salon, avant de les envoyer à un concours ou à une émission de télé-réalité. Le grotesque à portée de tous, comme si l'artiste voulait souligner la faiblesse de sa condition individuelle. Car Moussa Sarr joue l'échec, *Frédi la mouche* s'épuise, l'étalon noir aussi, le jeune homme étouffe dans un sac plastique, il se consume dans le cri. La vidéo montre presque toujours sa propre faiblesse. Le grotesque est un mélancolique, il ne peut guère que rire de sa grimace. L'artiste est un amateur et un impuissant, au-dessus du précipice. Il ne lui reste plus qu'à rigoler. Moussa Sarr fait l'idiot, il fait le singe. Le spectateur, le blanc, rit jaune face à cet humour noir.



Moussa Sarr, *Corpus Delicti*, 2015 - photographie 153 x 125 cm

ET SI... on jouait la carte de la métamorphose à fond ?



par Valérie Beccaert, Professeur d'arts plastiques et les élèves d'arts plastiques de 1er L. Lycée Gambetta-Carnot - Arras



Tout commence par ces deux mots, « et si », qui permettent une mise en situation improbable mais pourtant capable de délier l'imaginaire. En dessin, peinture, photographie (retouchée ou pas), vidéo, il faut saisir l'instant de la transformation, le passage, l'entre-deux. Revoyez, à ce propos, la sculpture de Bernini dit Le Bernin, qui réussit à tailler dans le marbre cet instant fugace où Daphné, poursuivie par Apollon, se métamorphose en laurier. Saisissant !

ET SI... on se réveillait sous une apparence différente ?

Tel Gregor Samsa, dans le roman de Kafka, justement nommé « La métamorphose ».

Ici, insecte, spectre, cheval ou androïde, sont quelques nouvelles têtes d'un univers que les élèves de 1er L nous font découvrir.



Morphing

par Christian Bailly, Professeur d'arts plastiques et Olivier Becquet, professeur d'histoire au Collège Adam de la Halle à Achicourt

L'idée germa en juillet 2014. Nous avons aussitôt répondu avec enthousiasme à l'invitation lancée par l'équipe de programmation artistique de l'être lieu. Une collaboration, un parrainage, peu importe le cadre et sa dénomination, nous étions ravis d'être associés à un projet culturel artistique autour du travail plastique et de la démarche de Moussa Sarr, artiste contemporain émergent, atypique, dont les préoccupations, les propositions esthétiques, entraînent en phase avec les programmes disciplinaires du Collège.

C'est précisément une classe de 5ème qui se vit proposer de travailler autour d'un projet de réalisation, prenant sa source dans les nombreuses pistes de réflexion qu'offre la production riche et variée de Moussa Sarr à laquelle les élèves ont assez rapidement adhéré. Il s'agissait alors de définir un axe, celui d'une thématique liée à La Métamorphose, puis un espace de travail, celui de la bi dimensionnalité, de la représentation graphique et de l'animation image par image, et enfin un cadre esthétique, imposant le trait noir sur fond blanc.

La Métamorphose, sous bien de ses aspects, questionne le rapport entre la réalité et la fiction, entre l'idéalisation et sa représentation, elle interroge nos certitudes et bouscule nos craintes. A ces questions, les élèves proposent en guise de réponses, des visions subjectives, ludiques, insolites, poétiques, qui expérimentent la Métamorphose comme le passage d'un état à un autre.

C'est l'animation image par image qui est alors apparue comme le meilleur, le plus adaptable moyen technique pour traduire au mieux cette succession d'états. Chaque élève réalise alors son propre chemin, son propre film, prenant en compte toute la dimension technique, théorique ou conceptuelle d'une telle réalisation.

Les résultats seront visibles lors d'une restitution à l'être lieu, en parallèle, en résonance à l'exposition de Moussa Sarr.





Médiation culturelle D'élève à élève

par **Emeline Pouille-Galametz, Miguëlle Minot, Kim Jablonski, Laurie Cluzeau, Aude Legrand, Lucie Robert** (hypokhâgne et khâgne, option arts plastiques)

Tout commence par un thème, la métamorphose, et l'envie de monter un projet avec une classe de primaire. Comment aborder ce sujet sous un angle artistique avec des enfants de huit ans ?

Ce sont les essais photographiques de Moussa Sarr autour de la peur qui nous ont permis d'appréhender la métamorphose à travers une réflexion sur les émotions.

Nous n'avons à cette date qu'une vague idée de la forme que pourra prendre le projet final. C'est un projet qui évolue, se transforme au fil des échanges avec les enfants mais aussi avec Laurent Bizart (conseiller pédagogique) et notre professeur d'arts plastiques Grégory Fenoglio.

Nous rencontrons les élèves de CE2 de Mme Wiart (école Oscar Cléret à Arras) pour la première fois le 10 novembre. Ce premier temps du projet prend la forme d'un jeu de mime... comment le corps et le visage peuvent-ils traduire une émotion ?



1 Le 10 novembre : Visite au musée des Beaux -Arts d'Arras. Après avoir expérimenté des émotions par leur propre corps, nous demandons aux enfants de rechercher des émotions dans des tableaux de l'Histoire de l'Art. Leur spontanéité face aux toiles nous a surprises, des détails qui nous échappaient ont retenu leur attention et ils ont su trouver des émotions dans des œuvres représentant des animaux, des natures mortes et des paysages.

2 Le 17 novembre : Retour sur la visite au musée d'Arras. Nous apportons d'autres œuvres à projeter dans le but d'amener peu à peu les enfants à rechercher des émotions dans des œuvres abstraites. Nous choisissons ce même jour de laisser place à leur propre création. Nous leur faisons écouter une musique et leur demandons de choisir les couleurs qu'elle leur évoque. Cet atelier a donné lieu à une première série de créations seulement au crayon de couleur.



3

Lundi 1er décembre : Nous décidons de poursuivre la recherche mais cette fois-ci avec de la peinture. Les enfants ont deux contraintes : éviter la figuration pour se concentrer sur la couleur et le mouvement et s'inspirer de textes personnels écrits en classe sur des émotions. Le projet final prend forme et nous décidons de faire des portraits de chacun des enfants leur demandant d'adopter un visage neutre, sur lequel sera projetée leur propre création porteuse de l'émotion.



Qui a dit que l'art contemporain n'était pas accessible aux enfants ?

En emmenant au musée des enfants qui n'y étaient jamais allés auparavant, en leur demandant de créer des dessins et des peintures qui ne soient pas forcément « jolis » ou réalistes, nous avons essayé de les faire réfléchir sur leurs propres émotions. Ces différentes étapes du projet sont les clés que nous leur avons proposées, afin qu'ils puissent appréhender l'œuvre de Moussa Sarr.

Mais le projet ne s'arrête pas à l'initiation des enfants à l'art, cette initiation est aussi la nôtre. C'est pour cela que nous avons fait le choix d'un projet final ne présentant pas seulement leur création. Le choix de faire une mise en scène photographique nous plaçant derrière l'appareil est une façon de rappeler que ce projet est avant tout un échange d'élève à élève.



Procréation médicalement assistée (PMA) /

par Valérie Beccaert, Professeur d'arts plastiques et les élèves d'arts plastiques TL2 Lycée Gambetta-Carnot - Arras

Drôle de titre pour un projet donné aux élèves plasticiens de TL2 non ? Que vient faire la science dans un projet artistique ?

Dans une société où les techniques évoluent à une vitesse fulgurante, la procréation humaine qui était jusqu'à aujourd'hui livrée à la nature, bascule à présent du côté de la science. La procréation médicalement assistée (PMA) désigne l'ensemble des pratiques cliniques et biologiques, où la médecine intervient plus ou moins directement (Fécondation *in vitro*, gestation pour autrui..)

Transformant cette PMA en PAM (production artistiquement modifiée), le sujet proposé aux élèves plasticiens était de mélanger, d'imbriquer, de « bidouiller », de créer l'hybridation d'un être humain et d'une œuvre d'art.

Cette pratique semble déjà exister non? Nous pouvons évidemment penser aux ready-made de Marcel Duchamp, précurseur de l'idée : « l'être humain/l'artiste comme œuvre. »

En plaçant un objet du quotidien dans un lieu artistique, il revendique que le travail de l'artiste par sa signature devient une œuvre. Nous pouvons également penser au Body Art, ici nous avons bien la présence d'un être humain dans une œuvre puisque le corps devient « œuvre » à part entière.

Mais ce sont les performances qui se rapprochent le plus du sujet ! Celles-ci, qui reposent sur la présence de l'artiste, revendiquent cependant une transgression des formes traditionnelles de l'art pour interroger le corps, les données sensorielles, la parole, le geste et les comportements sociaux. Ici elles possèdent le statut d'œuvre uniquement grâce à la présence et à l'action de l'artiste (Bruce Nauman, Marina Abramovic, Joseph Beuys..)

Mystérieux, intrigant, discret, Moussa Sarr fit une arrivée pourtant remarquée à la cité scolaire Gambetta-Carnot; en effet, le décalage flagrant entre cet artiste contemporain et ses œuvres nous permet de prendre conscience de l'idée de métamorphose, thème principal de ce festival artistique.

Les métamorphoses et mutations... Vastes et difficiles à définir, c'est pourtant ce que nous avons travaillé, nous, étudiants en art, par la création, la réflexion, la recherche ainsi que la compréhension des différents projets de l'artiste résident. Moussa Sarr se met en scène à plusieurs reprises, illustrant sa vision de la peur ou des comportements animaliers; il se métamorphose et prouve la mutation des idées engendrées par la société et le changement permanent du statut de l'homme. Notre classe, dans la lignée de ces idées, s'oriente vers les métamorphoses comme sujet, les P.A.M., littéralement : Production Artistiquement Modifiée, autrement dit, les mutations qui imbriquent êtres humains et œuvres d'art.

Entrant dans de grandes œuvres de maîtres, nous nous sommes questionnés quant à la place de l'artiste et de sa création.

Par exemple une reprise de « l'homme de Vitruve » de De Vinci dans laquelle Louis Tempez superpose sa propre anatomie et prouve la proximité de ces recherches qui datent de plusieurs siècles et de notre époque, ainsi qu'un rapprochement possible entre l'art et la science.

Emeric Rousselle choisit la vidéo comme support, dans laquelle il glisse ingénieusement le célèbre tableau de Pere Borell del Caso, « Fuyant la critique »; encore une fois l'anachronisme artistique permet de remettre au goût du jour des pensées intemporelles.

Enfin, Jean Michel Basquiat est convoqué par Clément Marquant, admiratif de son travail et désireux de faire partie de ses œuvres, puisqu'il se représente lui-même dans le tableau à l'aide de maquillage, perspective inattendue et d'autant plus intéressante quand on sait que Basquiat fut le premier artiste noir à entrer sur le marché mondial de l'art.



Elisa Blanchard «du vague à l'âme»



Gustave Courbet
«La vague n°3» 1859



Man Ray
«Le violon d'Ingres» 1924

Morgane Facon



Estelle Blanchard
«quelque temps après»



Picasso
«Femme qui pleure» 1917



Simon Cayet
«Brueghel par la fenêtre»



Juliette Delattre
«Juliette aux sphères»



Dali
«Galatée aux sphères» 1952



Frida Kahlo
«Diego dans mes pensées» 1943

Rosanna Sage



Production artistiquement modifiée (PAM)



Marie Von Sulewski
«Carrément Marie»



Piet Mondrian
«Composition en rouge, bleu et jaune» 1936



Mathilde Bernet
«Van Gogh extensions»



Pere Borrell del Caso
«Fuyant la critique» 1874



Clément Marquant
«Basquiat junior»



Pour ma part j'ai décidé de « m'incruster » dans une œuvre d'Andy Warhol. Dans une performance vidéo, je perds mon identité pour me transformer en Marylin Monroe. La vidéo crée un certain suspens et un sentiment d'angoisse chez le spectateur.

Le rythme rapide, la musique, la succession des réveils, et l'accélération des séquences amènent au résultat final: je suis Marylin. Mais la vidéo ne s'arrête pas là, pour surprendre le spectateur je brise le rythme de la vidéo, un ralenti s'installe et une révélation surgit: En réalité toute l'histoire n'était qu'une mise en scène, une illusion, un cauchemar. Je trouvais intéressant le fait de m'intégrer à cette œuvre à travers un cheminement (chaque matin représente une nouvelle étape de la transformation) car je pouvais évoquer le thème de l'hybridation mais aussi celui de la métamorphose.

Cette réalisation est assurément parallèle au travail de l'artiste en résidence : Moussa Sarr. Artiste qui à travers des œuvres comme : *L'étalon noir*, *l'Orgasme du singe*, *J'accuse* ou encore *The Frog and the scorpion*, se met en scène et se métamorphose.

Marine Fanien
Andy Warhol
«Marilyn cauchemar»



Léonard de Vinci
«Homme de Vitruve» 1492

Louis Tempez

Métamorphoses artistiques

Photographies de **Patrick Devresse**

Chaque étudiant d'Hypokhâgne et Khâgne (option arts plastiques) s'est inspiré d'un portrait de l'histoire de l'art en le détournant. Ces portraits de métamorphoses artistiques ont été réalisés lors d'une séance de studio avec le photographe.







ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
21 Bd Carnot. Cité Scolaire Gambetta-Carnot