

entretien

Clarisse Hahn & Laura Henno

par Marion Zilio

POLITIQUE DES SURVIVANTS



Laura Henno, *Smogi*, Mayotte, 2018, série Djo, photographie, 2018.

Entretien visible dans son intégralité sur youtube : [ici](#)

Un après-midi d'hiver, nous nous sommes retrouvées toutes les trois dans l'atelier de Clarisse Hahn, en compagnie de Punkito, le petit chien mexicain de Laura Henno. Au cours d'une conversation-fleuve, visible sur la page YouTube de la Revue Possible, nous avons évoqué différents aspects de la pratique des deux artistes, de leur mode opératoire à la réception de leurs œuvres. Il fut question du désir de se mettre en mouvement plus que de produire des images en mouvement, d'effectuer des pas de côté, de cinéma du réel et de réalisme magique, du fait de naviguer entre deux milieux : celui de l'art contemporain et des festivals. Mais aussi de conscience politique, d'engagement, ou encore d'appropriation culturelle, de femmes et de sorcières...

Marion Zilio : En filigrane de cette conversation sont apparues des idées sur lesquelles nous pourrions à présent revenir. L'une d'elles concerne le principe de survie qui se trouve au fondement de votre travail. Du rapport aux personnages à celui des environnements qui les accueillent, il s'agit souvent d'adaptation, de faire corps avec des rythmes ou des territoires parfois hostiles ou en situation de crise. Comment s'installe cette « pragmatique de la survie » dans vos œuvres, par laquelle vous vous êtes vous-mêmes mises en mouvement ?

Clarisse Hahn : Je m'intéresse en effet à des territoires en crise, là où des tensions s'installent dans la durée. Par exemple, ce village kurde que j'ai filmé dans *Kurdish Lover* : les habitants vivent sur une zone en guerre depuis leur naissance, cette situation extrême devient leur quotidien, le point de départ à partir duquel ils doivent organiser une vie. Je m'intéresse aussi à des conditions extrêmes du corps, comme lorsque j'ai filmé *Karima*, dont le personnage principal est une amie dominatrice qui, par sa pratique du sadomasochisme, pousse en permanence des gens aux limites de la douleur et du plaisir. Dès lors que l'on filme quelqu'un pendant une année, ces situations finissent par se transformer en événements qui sont intégrés dans la quotidienneté, voire la banalité. De même, ma présence et celle de la caméra deviennent, au bout d'un certain temps, des

éléments habituels pour la personne que je filme. C'est à partir du moment où l'on a évacué tout sentiment d'étrangeté ou d'exceptionnalité face à ces situations limites, et que l'on peut se concentrer sur les relations humaines, les échanges de regards et de gestes que cela devient intéressant. C'est pour cela que j'éprouve le besoin de m'immerger longtemps et complètement dans le quotidien des personnes que je filme.

Laura Henno : Cette notion de survie traverse également toute ma recherche depuis 10 ans. Elle s'est d'abord manifestée par l'invisibilité des corps dans les grands parcs urbains de Rome, je me suis alors focalisée sur la façon dont les migrants clandestins ont dû se réfugier dans les espaces naturels en lisière de la ville pour survivre. Beaucoup ont développé des stratégies de camouflage dans les fourrés en faisant corps avec ces environnements. Mes recherches dans l'île de la Réunion m'ont amenées, dans un deuxième temps, à un rapprochement entre le marronnage historique de l'île et ces stratégies d'invisibilité migratoire (cf. *La cinquième île*). Que ce soit à Calais, Mayotte ou au Maroc, l'espace naturel est redevenu un refuge, un territoire où des résistances s'opèrent. Cela fait par ailleurs écho à l'imaginaire de la forêt qui a toujours été considérée comme un lieu où disparaître, ou bien l'endroit où l'on expédiait les « indésirables » : les malades, les sorcières, les étrangers, les hors-la-loi, etc. À Mayotte, la bande des

Boucheman que je filme depuis 3 ans (*Ge Ouryao* !), s'est créée son propre système de survie. Ils vivent sur une plage et ne se déplacent qu'à la faveur de la nuit le long du rivage avec leurs chiens. Dans leur capacité à réinventer d'autres façons de vivre, les *Boucheman* rejouent une forme de résistance maronne.

Mais d'autres stratégies ont vu le jour. Les Mineurs Étrangers Isolés avec qui j'ai réalisé *Missing Stories* se sont, eux, emparés de la fiction, dans l'obligation de devenir autre. Sur les conseils des passeurs, ils modifient leur histoire, se créent un personnage, incarnent un autre récit qui correspondrait mieux aux critères d'accueil de l'Europe.

À plusieurs reprises, vous avez précisé en quoi l'appareil est une extension de soi qui permet une interaction plus fluide avec l'environnement et les personnes qui l'habitent. Son utilisation n'est pas simplement un outil qui témoigne ou archive, mais plutôt un opérateur, une manière de faire mentir la logique des représentations en nous proposant un autre langage, d'autres récits. Vos œuvres se situent, en cela, à la frontière de plusieurs sphères. Comment s'articulent les glissements entre document et fiction ?

CH : Quand je suis dans des situations tendues, gênantes ou extrêmes, la caméra est en effet une prothèse qui me projette dans l'événement et m'en extrait en même temps. Je peux regarder le réel de manière plus intense, car je suis protégée par l'appareil, concentrée. Dans l'installation *Rituels*, je confronte 5 écrans, 5 situations de crises calculées et gérées par la société : des rituels de transe chez les Indiens du Chiapas, au Mexique, et chez les Kurdes Alévites en Turquie, que je présente avec des émeutes filmées lors d'une manifestation interdite à Paris, et une séance d'hypnose à l'occasion d'une soirée SM. Se pose alors une question : la transe est-elle réelle ou bien est-ce une comédie jouée pour les autres ? La réponse est les deux à la fois. La personne souhaite tomber dans cet état de transe, elle sait comment l'atteindre et elle sait que le groupe, les chants, la voix du guide religieux vont soutenir sa transe. Il en est de même pour la séance d'hypnose et pour le déchaînement de violence collective lors des émeutes. C'est à ce moment de télescopage que l'on décolle du réel et que la fiction apparaît, avec l'accord et le désir des personnes filmées.

LH : La caméra m'a aussi permis d'investir des champs

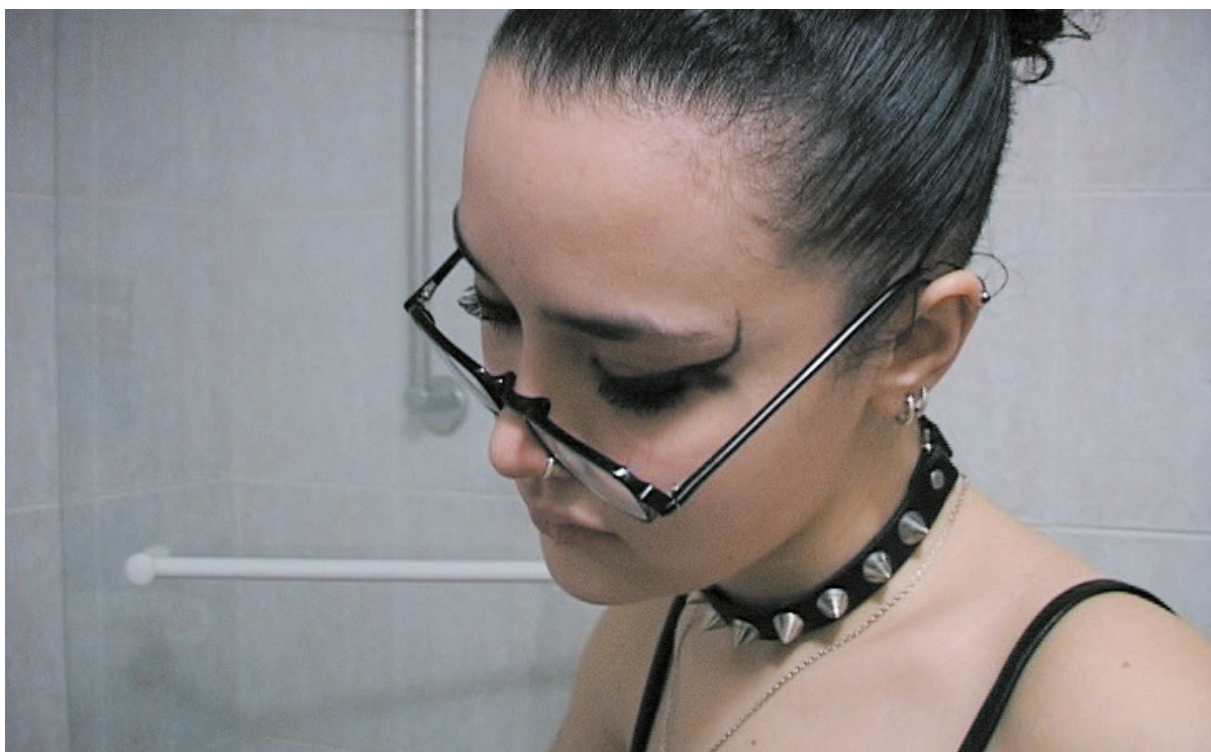
que je n'avais pas envisagés auparavant. Jusqu'en 2015 je faisais essentiellement de la photographie à la chambre. Mes images étaient très scénarisées et dans une certaine fixité. Le fait de travailler avec des passeurs aux Comores m'a poussé à utiliser un médium non seulement plus souple comme la caméra mais qui me permettait surtout de m'adapter au réel. Il s'agissait pour moi de capter l'instant présent au lieu de l'anticiper ou d'inventer une synthèse que je pensais plus juste. Ma rencontre avec Patron et Ben fut décisive ; il fallait réagir dans l'instant. Cet usage de la caméra m'a permis de filmer de nuit pour coller avec l'illégalité des événements que je filmais, notamment les passeurs et la bande de jeunes clandestins, les *Boucheman*. J'ai trouvé une écriture nocturne dans laquelle je suis à l'aise et qui restitue selon moi l'opacité des situations que vivent ceux que je filme. Elle me permet de transposer le réel vers une dimension fictionnelle qui s'accorde avec les histoires dont je suis témoin. Sans occulter la réalité âpre de mes protagonistes, cet aspect fictionnel me permet de révéler un accès différent au réel. Il figure pour moi un moyen parallèle d'ancrer le spectateur.

En commençant la conversation sur votre manière de revisiter le genre du portrait, il est apparu que vous ne visiez jamais la frontalité, mais plutôt son dépassement, comme s'il s'agissait de déconstruire les codes et les préjugés pour recouvrer des singularités derrière des faciès. De sorte que vous ménagiez des zones critiques intermédiaires, dans lesquelles les jugements et la morale n'ont plus cours. Pourquoi est-il, selon vous, nécessaire d'estomper toute posture critique ?

CH : Je cherche à créer des œuvres dont les problématiques sont suffisamment ouvertes pour que le spectateur soit amené à questionner son propre positionnement relativement aux personnes que je filme et par rapport à ce qu'elles peuvent représenter dans le monde où il vit.

Dans *Mescaline*, je filme des personnages qui se regardent sans se comprendre, parce qu'ils ne savent pas à travers quel filtre l'autre les appréhende. De cette incompréhension mutuelle dérive la violence. Agathe et Mehdi, deux voyageurs européens, débarquent dans le désert Wirikuta pour pratiquer le tourisme mystique du peyotl, en consommant un cactus hallucinogène sacré pour les Indiens huitcholes. Les villageois mexicains

Clarisse Hahn, *Karima*, documentaire, 2003 - vidéo couleur 4/3 - 98 min.
Dessous : Laura Henno, *Ge ouryao! Pourquoi t'as peur !*, Mayotte, 2018, série
Ge ouryao!, photographie, 2018.



Laura Henno, *Dalva*, 2009, 40 x 60 cm, C-print, série
Summer Crossing, photographie, 2001-2011; (suiv.)
 Clarisse Hahn, *Boyzone Mexico*.

regardent ces touristes suffisamment riches pour s'offrir des vacances sur leur territoire aride et pauvre. Ils voient passer dans les ruelles de leur village ces Européens sous substance, euphoriques et hallucinés. Agathe et Mehdi ne se rendent pas compte à quel point leurs actes maladroits viennent bouleverser la vie des habitants du désert. Le film se termine par un gros plan sur le visage d'Agathe qui, après avoir subi un choc violent, se clive, perd le contact avec ses propres émotions.

LH : Pour moi il s'agit avant tout d'élargir la réflexion. Toutes les situations auxquelles j'ai affaire sont bien plus complexes qu'il n'y paraît et ce sont ces ambiguïtés qui m'intéressent. Je m'abstiens de poser un point de vue moralisateur, mais j'essaie de comprendre ce qui a mené un pêcheur comorien à devenir passeur et à utiliser un enfant pour conduire ses bateaux. Je suspends tout jugement quand je filme, car je tends à restituer au mieux la réalité à laquelle je me confronte, tout en prenant soin de déplacer le regard et de bousculer les a priori. Pour *Outremonde*, cela été très difficile de trouver mes marques, tant le lieu avait été photographié et filmé. Quand une iconographie existe déjà sur un territoire ou

un événement avant que je l'aborde, il n'est pas simple de s'en défaire. Slab City, qui est au cœur de ce projet, souffre justement d'une représentation répétitive d'un lieu dantesque, extravagant et trash. C'est en effet l'une des réalités de ce lieu, mais si l'on prend le temps d'y vivre, de rencontrer les gens, d'y revenir, alors on trouve la manière qui nous correspond d'aborder les choses. Pour ma part, je recherche un équilibre entre des situations abruptes et des individus porteurs d'une forme de grandeur, comme une façon de recouvrir l'humain dans toute sa complexité.

L'idée que nous serions submergés par un flot d'images nous insensibilisant et banalisant le mal repose sur cette opinion partagée selon laquelle le nombre et la profusion seraient responsables d'une anesthésie collective. Or, vos œuvres semblent nous dire que nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran, mais nous voyons trop de corps sans nom, sans histoire, incapables de nous renvoyer un regard. Serait-ce à une expérience de la rencontre que vous nous invitez ?

LH : Je dirais plutôt que c'est nous qui sommes incapables





Laura Henno, *Koropa*, film HD, 19 min., 2016, Clarisse Hahn, *Mise en scène 2*, peinture acrylique et sérigraphie sur toile, 70 x 112 cm, pièce unique, 2015.



de déceler la portée réflexive de l'humain aujourd'hui incarnée par les « anonymes », les « corps sans nom » comme tu le soulignes. Ces anonymes nous renvoient implicitement aux malaises de notre société et, il me semble, aux conséquences d'un capitalisme sans fin, d'un égocentrisme dans lequel on se complaît. Qui a envie de les regarder ? C'est peut-être davantage notre reflet que nous ne voulons pas voir. Cette façon frontale qu'ont les médias de nous inonder d'images-chocs contribue selon moi à générer une sorte d'hermétisme à l'autre. En tant qu'artiste, on peut emprunter des chemins de traverse, inviter justement à des expériences du réel différentes. Cela passe par notre propre expérience de la rencontre avec l'autre. En m'immergeant dans le quotidien de ceux que je filme et en les suivant sur le long terme, des liens forts se créent entre nous. D'autres facettes d'une situation initiale apparaissent. Dès lors, je cherche la façon dont la singularité d'une vie pourra devenir un récit plus universel dans lequel on peut se projeter.

CH : L'expérience de la rencontre est le point fondamental de mon travail. La rencontre de l'autre et la compréhension de sa différence. Et quand je dis comprendre, cela veut aussi dire « prendre avec soi, prendre en soi ». Accepter que l'autre, avec toutes ses différences, puisse nous changer, puisse coloniser une partie de notre être et nous faire dévier de notre route. Dans la série de photos *BOYZONE*, je travaille sur la représentation des délinquants dans différents endroits du monde : Thaïlande, Mexique, Nord de la France. De ces photos prises à la va-vite lors d'arrestations, je fais de grands portraits, où l'on peut plonger dans le regard des gens. On ressent la manière dont ils essaient de faire face à l'objectif, de rester dignes alors qu'ils sont exhibés

en position d'infamie : leur visage est donné en pâture à tous avant même qu'on ait prononcé un jugement. Dans la série *Mises en scène*, je travaille avec des images de la police, relayées par des journaux bas de gamme, qui font leur affaire de tout ce qu'il y a de plus toxique dans le cerveau humain : les viols et les meurtres. Les trois images que j'utilise reproduisent étrangement des archétypes de la peinture chrétienne. Je pense aux images de martyrs évidemment. J'ai appliqué sur ces images une peinture rose pâle ; il s'agit de la couleur de ma peau que je transfère sur le corps d'une femme nue retrouvée étendue sur le sol, ainsi que sur le torse d'un homme aux mains liées derrière le dos dont la posture rappelle un Saint-Sébastien. C'est une manière, pour moi, de faire corps avec eux, de me projeter en eux.

