

HARDCORE

VERS UN NOUVEL ACTIVISME
- TOWARDS A NEW ACTIVISM

This is not Art
This is Europe



LET'S A TRAGEDY
ON BROADWAY
AND IT ISN'T
ELECTR.

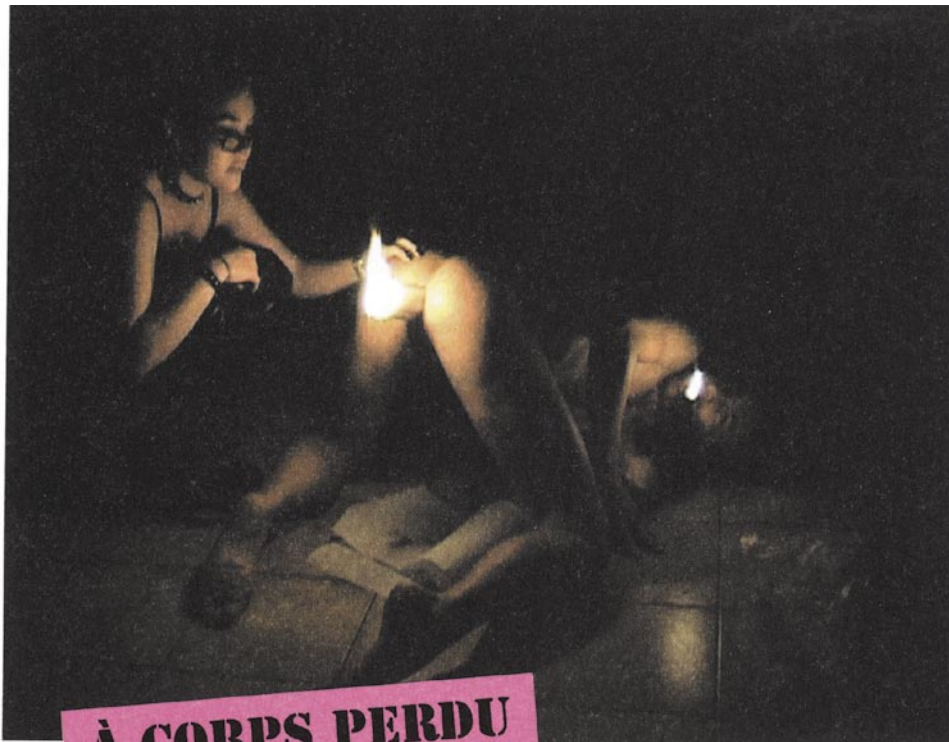
KINGDOM OF PIRACY

HOW LONG
DOES IT TAKE
TO GET TO

NATO?

EVERYTHING IS WRONG

PALAIS DE TOKYO
SITE DE CRÉATION CONTEMPORAINE
ÉDITIONS CERCLE D'ART



À CORPS PERDU

6

CLARISSE HAHN INTERVIEWÉE PAR CLAIRE STAEBLER

Vous venez de terminer un long métrage qui raconte la vie intime et quotidienne de Karima, une jeune femme d'origine algérienne qui pratique la domination. C'est votre troisième film en trois ans. Après votre aventure avec Ovidie dans le milieu du film X et le film sur un service de gériatrie, comment faites-vous le lien entre ces différences expériences ?

Chaque film a une logique et des enjeux qui lui sont propres, mais on peut percevoir dans l'ensemble de mes travaux certaines préoccupations qui reviennent de manière récurrente. Il s'agit toujours de filmer les relations entre les gens. Le corps est mis en question, interrogé comme lieu de médiation et frontière.

Il m'est difficile de parler d'*Ovidie*, car c'est un film que je n'ai jamais pu montrer. Au dernier moment certains personnages se sont opposés à sa sortie. Mais je peux dire que la pornographie n'y apparaissait pas dans son aspect médiatique. Elle était plutôt pensée comme une réalité à travers laquelle je tentais de percevoir la complexité des relations qui se tissent entre les êtres. Dans ce milieu, on trouve des gens qui ne sont pas très différents des autres, mais qui ont simplement une plus grande facilité à parler de leurs émotions et de leurs sensations. On peut dire la même chose du monde médical et de la sphère S.M. Les gens y sont, moins qu'ailleurs, portés à considérer le corps comme un domaine mystérieux, provoquant, qu'il faut garder dans le domaine privé.

Souhaitez-vous vous situer sur une scène artistique "Hardcore" telle qu'on la retrouve chez Richard Kern, par exemple ?

Je ne pense pas que cet artiste, qui est d'ailleurs dans la même galerie que moi, fasse partie de mes références directes. Si je dois parler des œuvres qui m'ont nourrie, je citerais *La Recherche du temps perdu* de Proust et certains films de Warhol : *Chelsea Girls* et *The Bed*. Il est difficile de répondre à votre question. Si on définit comme hardcore le fait de travailler sur des réalités qui font partie d'un certain refoulé social, alors je peux me situer sur cette scène. Il est vrai que je ne cherche pas à protéger le spectateur de certaines images, tout comme je ne m'en protège pas moi-même.

(6) **KARIMA, VIDÉO, 2002.**
COURTESY JOUSSE ENTREPRISE, PARIS.

Quand je filme un corps, qu'il soit en pleine santé ou en souffrance, habillé ou dévêtu, pénétré ou pénétrant, je ne cherche pas l'angle par lequel rendre ce corps plus pudique. On m'a souvent dit que je filmais avec une certaine frontalité. C'est possible. Mais cette frontalité n'empêche pas la recherche formelle dans l'image. Dans *Hôpital*, où je filme des corps de personnes âgées manipulées par des infirmières, j'ai tenté de rendre l'extraordinaire force plastique de ces corps très blancs, l'élégance dramatique des gestes lents des malades, et les mouvements rapides des infirmières qui sillonnaient l'espace.

Si je filme des scènes de sexe, je ne m'intéresse pas aux moments héroïques, aux accélérations violentes, mais plutôt aux gestes qui laissent apparaître le corps dans sa dimension fragile et précaire. Les expressions du visage, les gestes infimes, les frémissements de la peau, sont mis au premier plan. Ces scènes de dévoilement ne constituent pas l'essentiel de mes films, qui sont également construits à partir de dialogues et d'interviews.

Je pense que la radicalité est avant tout une exigence par rapport à soi. Une recherche de chaque instant, qui se définit dans la quête d'un absolu individuel. Si un artiste affirme son intransigeance par rapport à un pouvoir en place, ou par le refus d'une manière de faire institutionnalisée, alors l'artiste risque d'être rattrapé, tôt ou tard, par les institutions, qui sont des structures évolutives. L'underground aura alors tendance à prendre la forme d'un nouvel académisme.

Quel rapport entretenez-vous avec le Body Art ?

J'admire beaucoup les premières performances de Marina Abramovic. Je pense à une performance où elle s'est mise à la disposition du public, qui pouvait faire ce qu'il voulait d'elle. Certaines personnes lui faisaient des gentilles, mais la plupart avaient des gestes humiliants envers elle. On a commencé à la déshabiller, on a écrit sur son corps, on lui a mis une fleur dans la main, je crois même qu'on l'a giflée. Des larmes ont commencé à couler sur ses joues, mais elle est restée dans la position où on l'avait mise. Une spectatrice a essuyé ses larmes. En assumant cette position de passivité, l'artiste a absorbé les émotions qu'elle provoquait chez le spectateur. Elle a pris un grand risque, à la fois physique et émotionnel. Le rapport qu'elle entretient à son propre corps est mis à l'épreuve. Son rapport aux autres est interrogé de manière radicale. Elle suscite chez le spectateur un retour sur lui-même, une réflexion sur sa propre violence, sur ses émotions et tentations secrètes, et sur la manière dont elles peuvent être un danger, pour lui-même et pour les autres.

Je pense aussi à *Bed Piece* de Chris Burden. Dans cette pièce, il est resté au lit pendant 22 jours, sans se lever ni parler. Ce n'est pas une performance spectaculaire. Le caractère extrême de cette expérience prend toute sa dimension dans la durée. Mes travaux vidéo évoquent eux aussi des situations où le corps est confronté à ses limites, où il est mis à l'épreuve de diverses manières. Mais je ne mets pas en jeu mon propre corps. J'ai besoin de médiateurs. J'enregistre la vie quotidienne de certaines personnes, et j'observe leurs expérimentations dans un champ qui n'est pas directement lié à l'art.

Dans vos films, on ressent un déséquilibre entre un contenu très fort et une forme peu investie, celle du documentaire. Comment situez-vous votre travail par rapport au genre documentaire qui appartient aux sphères du cinéma ou de la télévision ?

Il est vrai que je choisis des sujets qui ont déjà une force intrinsèque. La sexualité, la médecine, sont des domaines où se croisent l'affectif, le culturel, le psychologique, etc. Ce sont des nœuds sociaux qui contiennent énormément d'informations. Je n'essaye pas de traiter ces sujets de manière exhaustive, mais plutôt de réaliser le portrait de quelqu'un, en relation avec le monde qui l'entoure. Dans *Karima*, par exemple, on peut voir cette jeune femme apparaître tour à tour en famille, entourée de ses amis ou lors de séances S.M. Karima se trouve à cheval sur plusieurs cultures et elle s'y meut avec une grande facilité. C'est cette dynamique-là que j'ai essayé de saisir.

On me demande souvent si je vois une différence entre mon statut d'artiste et celui d'un documentariste. Je réponds en général en renversant le problème.

Certains documentaristes (Raymond Depardon, Frederick Wiseman...) ont une démarche artistique, même s'ils sont dans un réseau autre que celui de l'art contemporain. En considérant l'ensemble de leur œuvre, on perçoit clairement une ligne directrice.

S'ils traitent de sujets très divers, il en ressort néanmoins des choix esthétiques forts et des préoccupations qui n'appartiennent qu'à eux. Je ne suis donc pas d'accord pour dire que la forme documentaire est une forme peu investie. Les choix à la prise de vue sont moins nombreux que dans un film de fiction, mais beaucoup plus fondamentaux. Je passe un an à faire un film. Il y a donc de longues périodes d'observation, pendant lesquelles mon regard se met en place. Ce regard se matérialise au moment où je saisis ma caméra. Il s'agit alors de travailler dans l'instant. Si je rate cet instant, si le cadre n'est pas juste, alors il ne reste plus rien. Vient ensuite la période de montage, qui s'apparente à un travail d'écriture. Pour un film d'une heure et demie, j'accumule en moyenne une quarantaine d'heures de rush, ce qui est peu. Il s'agit d'ordonner ces bribes d'entretiens, cette série d'anecdotes, de manière à pouvoir évoquer des idées abstraites, et cela par connotations, suggestions, glissements successifs...

Quant à la sphère télévisuelle, je sais qu'elle est l'un des principaux médiums de diffusion du documentaire. Je ne peux pas très bien en parler, car cela fait trois ans que j'ai arrêté de regarder la télévision, mais il me semble que les personnes filmées sont plus réticentes à livrer certaines vérités sur elles-mêmes si on leur dit que le film passera à la télé, c'est-à-dire que leur patron, leur famille et les amis de leurs parents risquent de tomber dessus par hasard. La relation qu'on a avec les gens est beaucoup plus détendue s'ils savent qu'ils seront diffusés dans un réseau "intimiste", comme celui des musées, des cinémas et des festivals. Dans l'imaginaire, la télévision est liée à toutes les fantasmagories de succès, aussi bien qu'aux pires humiliations et qu'aux dénonciations. Elle a remplacé la place du village de nos ancêtres : ce qui s'y passe est véritablement "rendu public", mis à la disposition de tous. Il y a donc autant de chances d'y être porté en triomphe que d'y être lynché. C'est aussi un milieu où l'on soupçonne la circulation de beaucoup d'argent et les gens ont aujourd'hui une conscience aiguë de la valeur financière de leur image. A cause de tout cela, je pense que la télévision est un instrument difficile à manier.

Comment réalisez-vous vos films ? Travaillez-vous avec une équipe ou toute seule ? Vos films sont-ils destinés à la projection télévisuelle ou le dispositif de monstration permet-il de donner une spécificité plastique à votre production ?

Je filme et je monte seule. J'entretiens des liens affectifs avec les personnes que je filme, et ces liens ne se limitent pas au moment du tournage. C'est pour cela que les gens parviennent à me livrer certains moments intimes de leur vie. Y parviendraient-ils si je leur imposais une équipe, même réduite ? Je passe beaucoup de temps avec eux et il y a de longues périodes où je ne sors pas ma caméra du sac, tout simplement parce que je sens que ce n'est pas le moment. Comment imposer ce rythme-là à une équipe ? Je pense aussi que j'aime travailler seule. Cette indépendance a évidemment un lien direct avec la légèreté du matériel vidéo qui existe aujourd'hui, et avec le fait que les logiciels de montage soient devenus financièrement abordables. Je peux réaliser des films avec un très petit budget. Je ne dépends économiquement de personne, les décisions qui concernent mon film n'appartiennent donc qu'à moi... Et aux personnes filmées, évidemment.

Mes films sont faits pour être projetés en salle, ou bien regardés sur une télévision, et non vus en boucle dans un espace d'exposition. Il y a une narration, une continuité qu'il est important de suivre. Par contre, j'ai réalisé des vidéos que je réserve à l'installation. C'est la série des *Boyzone* et des *Streapers*. J'y étudie le corps masculin et les situations de tension ou de fusion qui peuvent se créer à l'intérieur d'un groupe. Mes installations conduisent à un degré de lecture très différent de celui auquel se prêtent mes films. L'impact est beaucoup plus direct. Les installations ne guident pas le spectateur vers une compréhension progressive. Elles suscitent chez lui un mode de compréhension qui serait plutôt de l'ordre du visuel et de l'affectif. Le temps de regard d'une installation étant plus ramassé, le spectateur a peut-être un plus grand effort à faire pour déplier les couches de significations qui se superposent dans chaque pièce.

J'ai réalisé une installation nommée *Ovidie/Hôpital*, où se confrontaient des séquences précises de chaque film. J'invitais ainsi le spectateur à une lecture transversale de ces deux travaux. Les deux univers qui étaient représentés (celui du porno, où des corps jeunes se promenaient nus sans aucune gêne et celui du service de gériatrie d'un hôpital) ne semblaient plus s'opposer mais laissaient percevoir leurs ressemblances.

Le rapport des personnages à leur propre corps et au corps de l'autre oscillait entre l'extrême proximité physique et le retrait émotionnel. Dans *Hôpital*, le corps inerte des personnes âgées était déplacé, transporté, lavé par des infirmières joviales, aux gestes précis et rapides. Dans *Ovidie*, j'ai choisi les moments où les acteurs posaient pour des photos. Suivant les indications du photographe, les corps se mêlaient, s'interpénétraient, puis restaient figés dans des poses extatiques. Toute l'attention des acteurs était dirigée vers l'image de jouissance qu'ils étaient en train de construire. Lorsque je parle de "retrait émotionnel", il ne s'agit pas de quelque chose de péjoratif ou de dégradant. Nous avons tous, à certains moments, une relation de distanciation par rapport à notre corps. C'est un mouvement de retrait quasi quotidien, qui s'exprime avec une plus grande précision dans des situations médicales, ou lorsqu'on fait un travail lié au corps. Il s'agit d'une adhésion plus ou moins forte au monde et à soi.

Votre présence est troublante dans ces situations extrêmes et bien que discrète, elle ne se fait pas oublier. Dans quelle mesure influez-vous sur elles, dans quelle mesure participez-vous à leur caractère extrême ?

La caméra est une sorte de prothèse, qui me précipite à l'intérieur de certaines situations et qui m'en extrait en même temps. Elle m'évite un contact trop direct avec les réalités que je filme et me permet donc de m'en approcher encore plus. Même lorsque je ne m'en sers pas, elle est là pour me rappeler pourquoi je suis à cet endroit et avec ces gens. Ce rôle de médiateur est surtout utile au début, quand je découvre un univers. Lorsque j'y suis habituée, je n'ai plus besoin de le regarder à travers le filtre de la caméra, alors mon instrument de travail commence à me gêner. Quand je commence à bien connaître les gens, ils me font participer à leurs discussions et j'ai bien du mal à leur répondre tout en les filmant. Dans *Karima*, j'ai filmé une séance de domination, puis j'ai tout de suite montré la séquence aux deux "acteurs" de la scène. Je les ai enregistrés en train d'analyser la séance (la verbalisation et l'analyse des actes sexuels comptent énormément dans le S.M.). Pour pouvoir regarder le film et les interroger, j'ai posé la caméra sur un pied et je me suis assise avec eux sur le canapé. On me voit à l'écran, mais à la lisière du cadre. Il suffit que je recule mon buste pour sortir du champ. C'est bien ma position dans les univers que je filme, entre la participation et le retrait.

À l'inverse, comment les situations extrêmes dont vous êtes témoin influent-elles sur vous ?

Je sors évidemment modifiée de ces expériences et c'est ce que je recherche.

Vous vous confrontez volontairement à des situations violentes. N'y a-t-il pas dans cet investissement personnel, affectif et psychologique, une quête identitaire ou une forme de catharsis ?

Je pense que je me trouve dans la même position que le spectateur de mes films, c'est-à-dire que je me situe dans un va-et-vient constant entre projection et distanciation. Je ne suis pas physiquement impliquée dans l'action qui se déroule devant moi, mais elle me concerne directement : je me projette dans le corps des personnes âgées, mourantes, ou bien j'y projette des expériences vécues. Je me projette dans l'acte sexuel que je filme, car il me pousse à réévaluer ma sexualité par rapport à lui. Je m'interroge sur ma manière de vivre mes relations de couple ou mes liens familiaux, à la lumière de ce que j'en vois chez *Karima* ou chez *Ovidie*. Leur rapport au monde constitue un autre possible, une autre proposition de vie. Ces mouvements d'adhésion et de réflexion sont rendus perceptibles par le montage. J'alterne des plans très serrés, qui donnent une grande intensité à l'action et amènent le spectateur à y adhérer, avec des plans plus larges, qui suscitent la réflexion, la prise de distance. Les relations entre les personnages sont alors livrées à un regard qui s'extériorise et qui analyse.

On peut voir vos "documentaires" comme un double récit : celui de la vie de *Karima*, par exemple, et, en même temps, celui de votre vie, de vos choix et de votre position ambiguë mi-distante, mi-immersée, dans l'univers que vous pénétrez. Dans quelle mesure ce récit au carré est-il un carnet de bord, un journal intime ?

Comme disait mon père: "Comprendre les autres et se comprendre soi-même est une seule et même chose", et cette compréhension s'interroge et se développe à l'infini.