

CENTRE
RÉGIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE
HAUTS-DE-FRANCE

CRPV

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

CLARISSE HAHN

NATURE, JUNGLE, PARADIS

17 MARS

...

27 MAI 2018



Contact presse

Juliette Deschodt
 communication@crp.photo
 + 33 [0]3 27 43 57 97

**CRP/ Centre régional
de la photographie**

Galerie de l'ancienne poste
 Place des Nations
 59282 Douchy-les-Mines / France

En train Gare TGV de Valenciennes :
 45 min de Lille
 1h40 de Bruxelles
 1h50 de Paris

www.crp.photo

Retrouvez-nous sur facebook, twitter
 et instagram!

Partenaire de l'exposition

www.jousse-entreprise.com
 Galerie Jousse Entreprise, Paris

joussesentreprise

**Nature, Jungle, Paradis
Clarisse Hahn**

17 mars . . . 27 mai 2018

Visite presse

vendredi 16 mars / 13h00
 en présence de l'artiste et de
 Muriel Enjalran, commissaire de
 l'exposition

Inauguration

samedi 17 mars / 12h30
 suivie d'une projection privée du
 dernier film de Clarisse Hahn,
Mescaline au Cinéma de l'Imaginaire
 à 16h.

Entrée libre

mardi . . . vendredi
 13 h . . . 17 h
 samedi / dimanche / jours fériés
 14 h . . . 18 h
 fermé 1^{er} mai

**Projection du film *Kurdish
Lover* de Clarisse Hahn**

samedi 10 mars 2018 / 20h
 en présence de l'artiste, organisée en
 partenariat avec le Labo CCP.
 Cinéma l'Univers
 16 rue Georges Danton
 59000 Lille
 Prix libre

**Projection du film *Mescaline*
de Clarisse Hahn**

lundi 16 avril 2018 / 19h
 suivie d'une rencontre avec l'artiste en
 partenariat avec le Fresnoy - Studio
 national.
 Le Fresnoy - Studio national des arts
 contemporains
 22 rue du Fresnoy
 Tourcoing
 Entrée libre



NATURE, JUNGLE, PARADIS

L'exposition **Nature, Jungle, Paradis** propose un choix dans l'œuvre plurielle de l'artiste Clarisse Hahn, qui depuis une quinzaine d'années mène une réflexion tendue sur l'image, ses usages historiques et contemporains.

Au CRP/, elle confrontera de nouvelles productions : la série de photographies *NATÛR* et la pierre gravée *Aux aventuriers*, à la série des *Boyzone* à l'origine de sa recherche. Elle présentera également à cette occasion la vidéo *Los Desnudos* tirée de la série *Notre Corps est une arme*.

Clarisse Hahn a choisi de mettre en regard ses œuvres avec certaines images tirées du fonds photographique du centre d'art : images de Roland Lacoste, photographe à Usinor Trith, ainsi que des images réalisées par différents amateurs dans le cadre du concours « Vivre, créer et travailler au Pays », proposé par le Printemps Culturel du Valenciennois et le CRP/ en 1981. Ces images nous en disent beaucoup sur l'imaginaire poétique et politique des habitants de la région à l'époque.

L'artiste s'intéresse au langage des corps, à ce que les gestes et postures figées dans les images disent de nos sociétés. Elle met à jour leurs modes de fonctionnement comme signes d'appartenance communautaire. Répertoire gestuel que l'on retrouve dans l'art à travers l'histoire et que l'artiste repère et revisite à travers ses séries.

« De la crise des migrants aux touristes modernes en quête de sensations mystiques, des jeunes garçons jugés aux travailleurs des mines, en passant par les peuples « exotisés » ou les corps des athlètes pré-nazis, c'est une fresque de l'humanité à la recherche d'un paradis perdu, que construit Clarisse Hahn. Il en va d'une démythification qui implique une expérience de mise à nu de soi, de ses propres fantasmes et projections sur la « nature » qui ne laisse pas indemne. Clarisse Hahn, comme les personnages de ses œuvres, franchit des seuils et nous amène par le regard porté sur celles-ci, à faire de même. Clarisse Hahn ouvre des brèches dans les images, pour en faire ressortir la vérité du réel.

Autre(N)ature.

texte de Marie de Brugerolle

1. Monumentum/Momentum.

Un homme debout regarde vers le bas, main levée, quatre doigts tendus, pouce replié, paume vers nous. Est-ce un geste de salut timide ? Sa bouche fermée dans une moue circonspecte marque une retenue. Il porte un blouson de sport, sa barbe de trois jours et les traits de son visage indiquent la fatigue. Sur le fond noir de la pierre, d'autres silhouettes d'hommes du même type se découpent: bruns, jeunes, les traits fatigués, portant des barbes récentes et des tenues de sport. Il s'agit d'une frise gravée à la mine de diamant, par incisions fines. La plaque de pierre est posée contre un mur, en appui sur le sol, notre regard la surplombe. Nous nous tenons debout devant ces figures en plan américain et nous nous inclinons pour les regarder. Malgré tout, c'est bien en contre-plongée que se joue notre échange. Le cadrage nous place en dessous de cette palissade ou de ce mur que les hommes viennent de gravir. Le moment saisi par le trait, l'incise précise de cet instant est le franchissement d'un seuil : ils vont passer le mur. Les postures des trois autres personnages confirment ce moment précis, fixé par instantané de la photo, qui est un arrêt sur image. De fait le document initial de l'œuvre *Aux aventuriers*, 2017, est une photographie. La gravure reprend dans le grain de la pierre les césures des pixels, de la trame, d'une image de presse sans doute. Les dimensions : 100 x 165 x 2 mm donnent aux corps une échelle humaine similaire à la notre, spectateurs passants devant l'image et provoque une identification possible. Ce pourrait être mon frère, mon cousin, moi, toi. L'agrandissement d'une photographie de presse devenue monument, le passage de la surface tramée à la plaque gravée, contribue à la monumentalisation. Les attitudes des hommes reprennent des canons de la peinture d'histoire. Les gestes des mains sont ceux des Christ Pantocrator, par exemple le geste de l'enseignement ou de la bénédiction, qui sont eux-mêmes repris du Bouddhisme. Au centre, un homme un peu plus jeune lui aussi un bras tendu, les doigts repliés sauf l'index qui pointe le ciel et le petit doigt légèrement relevé, dans un geste vainqueur. Son visage porte aussi une barbe récente et esquisse un début de sourire. Un troisième homme semble le tenir ou s'accrocher à lui, son visage barbu aux lèvres ouvertes montre ses dents, ses sourcils marquent une inquiétude, tandis que son bras enserme la taille de l'homme debout. Le quatrième homme, sur la droite, porte un bonnet et détourne la tête sur le côté, un bras plié, paume de la main aux doigts ouverts dans notre direction, tandis que son autre bras, à la main en train de s'ouvrir, semble indiquer une pause, demander un silence. On peut penser aux figures d'hommes bras dressés du *Serment des Horaces* (1784) ou du *Serment du Jeu de Paume* (1791) de Jacques-Louis David, c'est-à-dire des « grandes machines », des peintures d'Histoire. Cette plaque gravée, utilisant la méthode des pierres tombales, est un monument au sens propre : elle fait mémoire.

C'est une œuvre clef pour comprendre le travail de Clarisse Hahn, tant celle-ci fait histoire et s'inscrit dans l'Histoire, avec les moyens du XXI^e siècle,

en s'adressant à toute l'histoire de l'humanité, ce qui est le propre de toute œuvre valide.

Le procédé photographique, le film, la sculpture, procèdent d'une archéologie vivante de la modernité, ouverte sur les challenges contemporains, et qui s'inscrit dans une vision de la nature humaine dans la Nature en tant que mythe inactuel.

De la crise des migrants aux touristes modernes en quête de sensations mystiques, des jeunes garçons jugés aux travailleurs des mines, en passant par les peuples exotiques ou les corps des athlètes prénazis, c'est une fresque de l'humanité à la recherche d'un paradis perdu, que construit Clarisse Hahn.

Mais attention, fleurs bleues s'abstenir, il en va d'une démystification qui implique une expérience de mise à nu de soi, de ses propres fantasmes et projections sur la « nature » qui ne laisse pas indemne. Clarisse Hahn, comme les personnages de ses œuvres, franchit des seuils et nous amène par le regard porté sur celles-ci, à faire de même.

Aussi ce pas du passage, sans cesse renouvelé, est celui de la répétition d'un même qui est toujours autre, car toujours vécu, vu, expérimenté dans un cadre qui est celui du contexte historique, du milieu, du « méta » des Grecs, de la métaphore, de la métonymie, de l'entre-images qui est la césure du montage : ici et maintenant.

Aux aventuriers, 2017 semble être un arrêt sur image d'un film dont il nous manque le mouvement, image courante de l'actualité des années 2011/2018, la guerre de Syrie commence en 2011. Mais par métonymie, l'image monumentale fait Histoire et marque une époque, celle des nouvelles vagues de migrations propres au XXI^e siècle. Climatiques, faits de guerre, les phénomènes migratoires constituent une phase de notre Histoire, qu'on peut rapprocher de celle des « Peuples de la Mer », mystérieux migrants qui entre le XV et XIII^e siècle avant JC essaimèrent de l'Anatolie vers l'Égypte en passant par Chypre et bouleversant le paysage politique méditerranéen. Jusque là ouverte à l'Orient, berceau de la culture Historique (c'est-à-dire écrite), née entre le Tigre et l'Euphrate, la civilisation gréco-égyptienne va ensuite se replier vers l'intérieur délimité par la Méditerranée, qui devient une bordure, une frontière extérieure, centripète. Le monument aux aventuriers qui prennent le risque de traverser des frontières pour une vie nouvelle, élève au statut de héros ces figures méprisées et donne une dignité, à ceux qu'on ne veut pas voir.

Clarisse Hahn ouvre des brèches dans les images, pour en faire ressortir la vérité du réel. « *Les hommes ont fait les mythes et ils le leur rendent bien* », pour paraphraser Paul Veyne¹. C'est dans cette réciprocité, d'un rapport d'échelle, d'une analogie possible, d'un « vraisemblable », que la réflexivité historique, l'historicité, peut jouer. Les images de Clarisse Hahn nous convoquent car elles s'adressent à des formes archaïques, immémorielles, que nous partageons. C'est ainsi que la projection s'opère, par mimétisme.

1 Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leur mythe* ? « Les hommes ne trouvent pas la vérité, ils la font, comme ils font leur histoire, et elles le leur rendent bien. » *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. 1983.

De quelle vérité s'agit-il ? Sans doute une forme d'épiphanie qui n'est pas sans ombre portée. « *La connaissance du réel est une lumière qui projette parfois des ombres, elle n'est jamais ce qu'on aurait pu croire mais ce qu'on aurait dû penser.* »²

Les photographies de Clarisse Hahn, lorsqu'elles forment des séries, et même présentées de façon unique extraites d'une série, fonctionnent par prélèvement et analogie. C'est une logique de montage qui est à l'œuvre.

De la photographie au monument, ou de la photographie en tant que monument ?

La photographie, littéralement « écriture de lumière » est appropriée à ce travail de « dé-cillement ». Mais quelle photographie ? Il s'agit de photo trouvée, dans le journal, dans le fait divers, et qui, de document indexant un fait du réel, est agrandie, sublimée et monumentalisée par le passage à la sculpture sur pierre ou à la sérigraphie.

Les séries dont est issue *Boyzone adolescence*, relèvent de l'appropriation et du détournement. Les quatre images de jeunes hommes, en noir et blanc, ont été prélevées dans la presse et recadrées.

En plan serré, le portrait devient un gros plan grand format (100x100 cm, 80 x 100 cm, 90 x 100 cm et 90 x 100 cm). Le visage est saisi, bouche agape, dans un moment précis, à l'ouverture du procès lorsqu'on énonce le crime reproché à l'individu. Les yeux écarquillés des personnages renforcent l'impression de pétrification. Nous assistons à un moment suspendu, un arrêt sur image, à nouveau. Et cela renforce la notion de coupe, de détournement et de recadrage. En cela, l'esthétique participe de la re-photographie mais se distingue sans doute l'appropriation telle que cette pratique émerge fin des années 70 et se propage au début des années 80³. A nouveau le moment choisi est essentiel, il devient « kairos », bon moment, par cette mise au point et ce recadrage, qui donne un statut à ces jeunes hommes, modernes héros, c'est-à-dire toujours trop tôt ou trop tard comme dit Jacques Lacan. Les jeunes hommes des *Mises en scène*, 2015, sont remis à l'heure d'un récit qui les dépasse et où ils étaient figurants la plupart du temps, et réhabilités par l'artiste. Dans *Mise en scène 1*, 2015, un jeune arrive au tribunal, tête baissée. *Mise en scène 2*, 2015 (72 x 72 cm) montre un corps nu, de dos, au sol. On ne voit pas la tête et les jambes sont repliées, tuméfiées. Le mollet est taché sans doute par le sang des blessures. Quelqu'un relève le vêtement afin d'observer celles-ci, des policiers gantés pointent ce qui serait l'impact mortel entre les omoplates. L'agrandissement exagère les pointillés de la trame tandis que la sérigraphie colorise en teintant légèrement de rose le corps dont la pose est celle d'un Odalisque. *La Vénus au miroir* de Vélasquez vient à l'esprit, ainsi que les premières photographies peintes. Cependant, il ne s'agit pas de pictorialisme, c'est à dire de mimer les modes opératoires de la peinture. La couleur intervient, à chaque fois dans cette série, comme pour la troisième *Mise en scène 3*, 2015 (70 x 112 cm), de manière indicielle et renverse l'habituelle « indexation » du photographique. La sérigraphie sur toile est une pratique hybride, entre photo et peinture. Elle est impure. En cela Clarisse Hahn profane la « bonne manière » de la tradition académique

² Gaston Bachelard, *Formation de l'esprit scientifique*, 1938.

³ A partir de l'exposition *Pictures* de Douglas Crimp en 1977.

classique mais aussi les « mauvaises manières » de la photographie de presse. Le photographe Weegee avec *Naked New York* joue de l'instantané et du « réalisme » de presse de fait divers, mais revient parfois au pinceau sur ces photos.

J'emploie ici le terme « manière » plutôt que technique car l'usage qu'en fait Clarisse Hahn relève de la « maniera », et occupe la question du style, plus que de la techné. Le titre « mise en scène » nous indique combien les attitudes corporelles relèvent d'habitus. La dernière scène d'infamie de cette série reprend une gestuelle qui est celle de l'accusation, que l'on trouve dans toute l'iconologie religieuse. Clarisse Hahn ne fait pas de ces jeunes gens des Christs modernes et ne les réhabilite pas en ce sens, elle les « rhabille » littéralement avec de la couleur chair, pour les incarner, leur donner une humanité dans laquelle on peut, à nouveau se projeter. Qu'est-ce que j'ai de cet autre ?

Le « kairos » c'est de la « tuché » (bonne fortune) rendue possible par cette construction artistique qui est réparation. Elle renverse la chute en tuché : bonne occurrence.

Quelle heure est-il ?

L'heure du crime ou l'heure du témoin ?

On parlait de Weegee comme d'un « flâneur armé », et Susan Sontag a bien su dire combien la photo est une arme. Celle-ci chez Clarisse Hahn est une lame qui tranche l'espace et le temps.

Les séries des *Boyzone* en sont l'expression. Elles transforment le vécu en façon de voir⁴.

De memento mori, figés et suspendus dans un pathos tétanisant, les images de Clarisse Hahn reprennent un potentiel de mouvement, d'émotion. Celle-ci provient du changement de cadre, de la modification de la trame ou de sa mise en évidence, et d'une certaine photogénie cinématographique. A l'heure du crime, qui devient l'heure du regard témoin, nous ne pouvons plus dire, avec la modernité, que nous ne savions pas. La photo de presse, le document photographique, s'il est devenu un flux constant, dans un monde baigné d'images a besoin d'être « recadré » pour signifier encore. Clarisse Hahn réhabilite des personnes en leur donnant corps dans l'image, en les rendant figures. Elle les élève à la dignité historique en les faisant exister par ces images iconiques. C'est-à-dire qu'elle les incarne, leur fait prendre corps, dans la trame sérigraphiée, dans l'agrandissement, dans le portrait qui sera peut-être la seule trace de leur passage.

Le détournement, la marge sont les marques de cette respiration qui entretient un dialogue à la fois avec le cinéma (on pense à la fameuse assertion d'Aby Warburg selon laquelle les images seraient les photogrammes d'un film dont il nous manque le mouvement), et avec les codex Mayas, ou la bande dessinée, mais aussi la photo de fait divers.

⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, Paris, 2003 p. 39.

Ainsi l'on passe de la notion de monument, volume statique et mémoriel, à un momentum, un élan, un mouvement possible. De la photo à la sérigraphie, de la photo recadrée à la pierre gravée, de la couverture de livre à la photo, de la photo document à son agrandissement, c'est la capture d'un instant qui devient un cadrage, une image.

2. Eden/Eden/Eden.

Le troisième sens souhaité par Roland Barthes dans *L'Obvie et l'Obtus*, serait celui du photogramme, non pas comme « image arrêtée » du mouvement filmique, mais en tant que contenant une gravité. Le mouvement, la gravité ne se trouvent pas « entre les images » mais dans leur structure même. Il pense à S.M.Eisenstein en écrivant cela. Les écrits de S.M.E. sont passionnants, *De la non indifférente nature* entre autres, et tout ce qu'il dit sur *Que Viva Mexico*, notamment le rapport à la couleur (pour un film inachevé en noir et blanc !)⁵. Si Eisenstein pense le montage comme une langue agglutinante, « 1+1=3 » dirait Jean-Daniel Pollet, il le pense par rapport à la Nature, à la structure mathématique du monde, au nombre d'or que l'on retrouve dans la fougère ou l'ammonite. « Cependant, si le propre filmique (le filmique d'avenir), dit Roland Barthes dans *L'Obvie et l'Obtus*, n'est pas dans le mouvement, mais le troisième sens, inarticulable, que ni la simple photographie ni la peinture figurative ne pouvait assumer parce qu'il leur manque l'horizon diégétique, la possibilité de configuration dont on a parlé, alors le « mouvement » dont on fait l'essence du film n'est nullement animation, flux, mobilité, « vie », copie, mais seulement l'armature d'un déploiement permutatif et une théorie du photogramme est nécessaire... » Peut-être que l'œuvre de Clarisse Hahn et notamment les nouvelles séries photographiques alternant des photos trouvées et recadrées provenant du fonds ouvrier du CRP/ de Douchy, des vues de jungle Panaméenne et des personnages aux corps typés, nous permettront d'échafauder sinon une théorie, une mise en perspective de ce photogramme du « troisième type » au sens « ouvert ».

Lorsque Clarisse Hahn recadre une couverture de livre (la bible des témoins de Jéhovah en langue Tzotzil⁶) *Invented Eden* de Robin Hemley, elle construit une mise en scène de cette image très stylisée. La scène illustrée est un épisode Biblique pré-évangélique, où l'on voit Moïse « sauvé des eaux ». Le monde Egyptien est représenté par des monuments et des végétaux aquatiques : papyrus, nénuphars. Les jeunes femmes ont plus des types amérindiens et leurs vêtements évoquent la mode post hippie du début des années 80. La deuxième photo est la première page de cet ouvrage, illustrée. Deux hommes vêtus d'un pagne en tissu blanc, dont le drapé ressemble à celui du périzonium du Christ en croix, se baignent dans l'eau bleu turquoise, tandis qu'une colombe les survole. Les hommes barbus pourraient être Jésus et Jean-Baptiste, et la scène celle d'un baptême. La bible toute entière est la parole de Dieu pour les adeptes de Jéhovah. Leur traduction est très proche de celle de Johannes Greber, prêtre catholique défroqué, allemand émigré aux États-Unis d'Amérique en 1925. Celui-ci consacra sa vie au spiritisme. Ceci dit, les témoins de Jéhovah ne croient pas à la vie après la mort mais à la résurrection de 144 000 âmes qui seront sauvées. Leur économie spirituelle

5 S.M.Eisenstein, *De la non indifférente nature*, 1, 2, Poche 10/18, 1976.

6 offert à Clarisse Hahn par les Indiens à San Cristobal de las Casas, au Mexique. Le tzotzil ou tsotzil est une langue du groupe tzeltal-chol des langues mayas, parlée par 329 937 personnes en 2005, au Chiapas, Mexique. Information transmise par l'artiste.

est cadrée par la Watch Tower Bible, gardienne de l'orthodoxie de leur croyance. Le Livre est donc une chose essentielle pour ces personnes, il structure leur société. Le cadrage des images est signifiant, sur la première, le fond est un carnet noir sur lequel on voit une liste d'œuvres et de prix, la bible de Jéhovah est présentée par un jeune homme torse nu. On voit les tatouages de ses bras au second plan, au premier, les doigts tenant le livre ouvert redoublent le geste de présentation des personnages. Ces prises de vues rendent le texte trivial, le banalise. Les marges blanches des photos signifient leur présence d'images volontairement cadrées et leur donnent une unicité. Ce ne sont pas des photogrammes d'un film isolés mais bien des clichés construits, mettant en scène un ouvrage spécifique. Les livres présents dans ces nouvelles séries sont signifiants relativement à des notions de perfection et de nature. De quelle nature s'agit-il ?

Celle, édénique, du paradis. Jardin d'Eden, lieu mythique qui situe l'origine de l'humanité. On l'a déjà noté, celle-ci est une invention humaine, et le titre du livre de Robin Hemley le souligne : *Invented Eden*. Le sous-titre précise : *The Elusive, Disputed History of the Tasaday*. La couverture présente une cascade jaillissante sur des roches moussues, un rai de lumière solaire illuminant le haut de l'image : la source. On retrouve cette iconographie dans la plupart des scènes religieuses représentant la Vierge dite « Vierge au rocher⁷ ». Notamment, la métaphore de la source et de l'origine du monde se présente dans le tableau éponyme de Courbet, et aussi dans le fond paysagé de l'œuvre posthume de Marcel Duchamp, *Etant donnés, 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966). Mais il y a un « double fond » à cette image. En effet, avant le bord-cadre, il y a une marge, une bande flottante plus claire qui littéralement est le deuxième plan, le fond. On aperçoit un détail d'un ouvrage écrit en gothique, et en allemand et d'une photo noir et blanc dont on distingue un seul indice : une main aux doigts pliés. L'« Eden inventé » repose sur un autre livre.

L'esthétique de l'extraction et du montage à l'œuvre prélève des fragments : une page de livre, un détail de fleur, un geste de la main, une posture corporelle et les organise en frise signifiante. Le processus permutatif vient de la possibilité mentale d'intervertir les objets des images afin de confronter leurs points communs. C'est un fonctionnement métonymique (un détail signifiant un tout) et métaphorique : une transposition de qualités d'une chose dans une autre. Clarisse Hahn fait origine en défaisant les mythes, en extrayant de ceux-ci des principes qui se donnent à voir par la structure formelle. Elle procède par analogie, mettant en voisinage des images issues de corpus distincts a priori.

L'échange possible, la permutation, c'est la combinaison mathématique d'un nombre d'images regroupées par ligne.

Par exemple, une photo d'une orchidée tombante dont les fleurs rouges ressemblent à des becs de perroquets, un jeune homme nu au corps tatoué présentant un livre de bande dessinée de Tarzan, le livre de Hans Suren, *Kraftgymnastik* (1935) (*Gymnastique de la force*) et une page de la bible de Jéhovah. Le corps tatoué devient littéralement métaphore, tant il

⁷ *Vierge au rocher*, Léonard de Vinci, 1483/86, Musée du Louvre, Paris.

porte (*phore*) et fait milieu (*méta*) à l'origine, avant de dire « dépassement », indique le milieu). Le milieu en tant que centre de l'image, mais aussi ce qui la supporte, son « Umwelt », son environnement.

De quel corps s'agit-il ?

Un corps musclé et fin, tatoué, supportant des motifs (dans une autre série il est marqué de zébrures rouges), un corps à lire. Ce corps/livre est un codex vivant, qui par opposition dit tout l'écart avec le corps fort, « sain », idéal, érigé en modèle par le nazisme notamment dans l'ouvrage de H.Suren, officier Allemand qui promut la gymnastique de la force. On voit sur la couverture un discobole nazi, coiffé à la mode des années 30, portant un ballon.

Dans une autre série, la pose en contrapposto du même jeune homme confère au livre la fonction de « cache sexe ». Les motifs tatoués sur les bras décrivent des ornements mêlant végétal, animal et humain. Rinceaux de rose rouge et frise de visages de petites filles aux yeux démesurés, dessins d'enfant agrandis, il en va plutôt d'une psychomachie post punk que d'un décor de grotesques renaissantes. Les différentes échelles, celle du corps qui est presque celle de la réalité (les photographies mesurant 80 cm x 120 cm) et celle du livre ouvert avec les hommes nus des années 1930, créent à la fois une proximité et une distance drolatique. Proche, c'est ma taille, mais comment m'identifier à ce corps tuméfié ? Les plaques rouges sur la peau indiquent un frottement ou les stigmates de coups. Et ces hommes nus photographiés ne sont-ils pas bien plus ridicules que les motifs qui les inspirent, c'est-à-dire les figures de sportifs Grecs des poteries antiques ?

En faisant ces rapprochements formels, Clarisse Hahn subvertit l'ordre classique et produit une archéologie comparée contemporaine. Elle met au présent une forme de principe d'équivalence qui informe sur une économie des images. Celle-ci est critique au sens où elle permet de prendre du recul, de réfléchir à ce qui construit les mythes.

Le séquençage par série permet de construire un récit, aussi c'est une histoire sans intrigue qui nous est proposée. Une histoire visuelle, formelle, qui a sa propre grammaire et structure mais qui n'est pas soumise à un texte pré-écrit.

Le mythe du « bon sauvage » est confronté à celui du « bon ouvrier », heureux par le travail. Les Tasaday, ethnie Philippine inventée dont le reporter John Nance (1935-2010) fut le champion. Même si l'on s'aperçut de la supercherie, à savoir que la pseudo tribu primitive vivant « comme à l'âge de pierre » était en fait formée de paysans du coin, leur existence aida à protéger une partie d'un territoire. Le cas est exemplaire de la volonté de trouver ce que l'on a pré-inventé, en l'occurrence une tribu de « bons sauvages » vivant heureux dans des grottes préhistoriques. De quelle nature Clarisse Hahn nous parle-t-elle ?

Natura, étymologiquement, veut dire « né », il est question des origines mais aussi du fait de naître, faire advenir, et peut-être que le décillement évoqué plus haut est une naissance, celle de la conscience d'un monde

fabriqué par les images.

L'ordre des choses que Clarisse Hahn subvertit est celui d'une gravité permutante, toujours en acte. La Nature qu'elle montre est le fruit d'une construction, d'un contexte, d'une Histoire innervée de petites histoires. Non pas la *Natura Naturans*, mythique et déifiée, qui n'existe pas, mais *Natura Naturata*, fabriquée. Ce sont des paysages, des jardins clos pollués par la fabrique des hommes, aux limites imaginaires.

L'état de nature, qui serait celui idéal, d'une origine perdue ou du « bon sauvage » est contredit par sa déconstruction. On pourrait dire qu'elle « dénature » cette illusion ou qu'elle travaille « contre-nature ». Il semble que le projet soit plus subtil encore, c'est-à-dire une structure des formes et des images qui révèle non pas une vérité mais une économie. Celle-ci est de l'ordre symbolique, d'un échange, cyclique. C'est le principe de répétition d'un même qui se présente a priori « comme » mais en se répétant se dévoile « autre ». Les photos patrimoniales appartenant à la collection du CRP/ Centre régional de photographie de Douchy appartiennent à une histoire du travail, corps ouvriers, visages noircis par la mine, corons. Clarisse Hahn les recadre selon le principe des scènes de genre. La scène de repas est d'un vérisme de Bodegones que Jean Vigo ne renierait pas. Certaines photos prises par les ouvriers d'Usinor, pourraient donner lieu à une interprétation symbolique. Les herbes folles d'un champ ne camouflent pas l'horizon bouché par les tours d'usine qui de loin évoquent les miradors des camps.

En cela elle dépasse la dichotomie bien/mal, ancien/moderne, et nous montre ce qu'on ne peut dire : une esthétique de la transgression.

Le paradis, jardin clos et mystique, est une vision humaine d'un monde pré-humain, métahistorique et dont la représentation est souvent de l'ordre d'une perspective cavalière, sans point de fuite. On retrouve l'image du paradis dans les tapis de prière, le monde en un jardin. Sa clôture est une frontière qui préserve la pureté du sacré et le sépare du profane, littéralement, ce qui est devant le fanum (temple). L'Eden des livres retenus par Clarisse Hahn est souvent celui qui sous-tend la conquête coloniale, le sous-texte qui prétend civiliser le bon sauvage ou retrouver sous l'Autre a-civilisé, l'homme pré-Adamique, d'avant la Chute. Le recadrage opéré par l'artiste est une biffure de cette image toute faite.

3. Franchir la ligne, profaner la Nature.

Une esthétique de la transgression joue des rituels en les déplaçant. Il s'agit de pousser les limites du paysage pour en montrer la construction culturelle. Le prix en est souvent la perte des illusions et le retour au réel. C'est un peu l'expérience que font les personnages de *Mescaline*, le dernier film de Clarisse Hahn. Celui-ci, tourné au Mexique, évoque le parcours initiatique de deux jeunes gens, un homme et une femme. Ils sont venus dans le désert chercher le cactus du peyotl dans les buissons épineux. Leurs chemins se séparent et tandis que le garçon franchit la ligne du train pour rentrer dans le village, puis dans la cour de la ferme, le jeune femme erre dans le désert jusqu'à rencontrer des chasseurs. Les deux protagonistes se trouvent là où ils ne devraient pas, l'homme profane l'eau potable du village en s'y baignant,

la jeune femme, vêtue de rouge, se joint à la bande des hommes en chasse. Le film se passe au Mexique et alors que se déroule une scène transgressive dans la camionnette des hommes, deux compères évoquent leurs traumas. L'un d'eux a été battu par les gardes frontières américains alors qu'il voulait rejoindre l'Eldorado des États-Unis. Le film est construit par la couleur et les lignes de forces qui rappellent l'histoire de la peinture renaissante italienne. Les scènes d'humiliation sont très proches des représentations du calvaire christique. L'iconographie chrétienne ponctue le paysage vernaculaire : Vierge Noire de Guadalupe sur la casquette d'un jeune mexicain, fresques de l'Archange St Michel sur les murs du village. Ce qui arrive aux jeunes gens non mexicains est possible parce qu'ils ont profané les lieux sacrés où ils ne devaient pas être. L'homme arrive dans le monde domestique des femmes, la jeune femme sort hors du cadre dévolu à sa condition (elle parle, boit et se comporte comme les hommes) et en paie le prix. Durant leur calvaire, le jeune homme est traité selon l'iconographie du Christ aux outrages, tandis que la jeune femme présente le visage impassible des *Stabat Mater Dolorosa*. A la fin du film, la descente qui est à la fois celle de la fin de l'effet psychotrope et retour au réel, verra les psychologies s'inverser. La jeune femme, vêtue de bleu, est muette. Une inversion topologique s'est produite : les sujets sont devenus leur milieu. Le paradis n'existe plus, les corps ont été profanés à leur tour. Comme le dit Camille Pallia citée par Virginie Despentes : « *On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible.* »⁹

Le film n'est pas soumis à la mimesis qui serait l'illustration d'une intrigue, mais fait histoire en incarnant une esthétique tierce, celle d'une permutation : une rédemption par l'image.

8 *L'Origine du monde*, 1866, Gustave Courbet, Musée d'Orsay, Paris. *Etant donnés* 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966, Philadelphia Museum of Art, États-Unis.

9 Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Grasset, 2006.

CLARISSE HAHN

Né en 1973 à Paris où elle vit et travaille

Clarisse Hahn est une artiste et réalisatrice. A travers ses films, ses photographies et ses installations vidéo, Clarisse Hahn poursuit une recherche sur les communautés, les codes comportementaux et le rôle social du corps.

Clarisse Hahn est diplômée de l'école des Beaux-Arts de Paris et titulaire d'une maîtrise d'Histoire de l'Art à la Sorbonne. Elle a collaboré en tant que critique d'Art aux revues : *Art press*, *Omnibus*, *Bloc Notes*, *Crash*.

En 2002, le MAMCO (Genève) lui consacre sa première exposition personnelle. Elle réalise de nombreuses vidéos, ainsi que des photographies, qui circulent dans des expositions internationales : Palais de Tokyo Paris, Centre Pompidou Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Museo Reina Sofía Madrid, Guggenheim Bilbao, MAMCO Genève, Arts Santa Mònica Barcelone, Miami Art Central USA, Biennale internationale de la photographie de Bogota Colombie, South London gallery Royaume-Uni, MCA Sydney Australie, Beijing center for Creativity Chine, Museo de Arte Raúl Anguiano Mexique...

En 2003, elle réalise *Karima* (98 minutes), une vidéo sur la vie quotidienne d'une dominatrice Sado - Maso qui circule tant dans des lieux d'expositions comme le Palais de Tokyo, que dans des festivals comme le FID Marseille.

En 2005, elle obtient le Prix Gilles Dusein pour l'ensemble de son travail. La même année, elle réalise *Les Protestants* (85 minutes), une vidéo sur les rites et rassemblements de la bourgeoisie protestante.

En 2008, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris lui consacre une exposition personnelle, où elle expose l'installation vidéo *Boyzone* (travail en progrès, 1998 / 2014 /...), consacrée aux groupes masculins. La série *Boyzone* a également donné lieu à des expositions personnelles à Londres (T1+2 artspace) et à Mexico (PETRA).

Son film *Kurdish Lover* (2010) sort dans les salles de cinéma en septembre 2012. *Kurdish Lover* obtient le Prix du public et le Prix du film français au festival international Entrevues de Belfort, le prix du Meilleur film de la compétition internationale à Forumdoc, Belo Horizonte, Brésil, le Grand prix de la compétition internationale au festival Traces de vies, Clermont-Ferrand, et la Mention spéciale du jury au Women's International Film Festival de Rio de Janeiro.

Elle réalise *Notre corps est une arme* (2012), une série de trois installations vidéo tournées en France, au Mexique et en Turquie. La série est exposée pour la première fois à la galerie Jousse Entreprise et remporte le Grand prix de la compétition internationale au festival Festcurtas BH, Brésil et le

Prix du meilleur film court de la compétition internationale au Milano film festival en Italie.

En 2018, Clarisse Hahn réalise *Mescaline*, un premier film de fiction, qui est sélectionné au festival de court métrage de Clermont Ferrand et diffusé sur France 2.

Les œuvres photographiques et vidéos de Clarisse Hahn figurent dans les collections du CNAP, du Musée National d'Art Moderne et du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

En 2014, la Cinémathèque française consacre une rétrospective à ses vidéos, dans le cycle « Cinéma d'avant-garde » de Nicole Brenez.

Clarisse Hahn est représentée par la galerie Jousse Entreprise à Paris, qui lui a consacré plusieurs expositions personnelles de photo et vidéo.

Œuvres présentées au CRP/ :

De la série *Boyzone* :

Boyzone, adolescence, photographies 2006, 100 x 100 cm

Boyzone, adolescence, photographies 2006, 80 x 100 cm

Boyzone, *Rancheros 2*, Désert Wirikuta, Mexique, 2015, tirage argentique couleur contrecollé sur aluminium, 123 x 83 cm, édition 3 +1 ea

De la série *Mises en scène* :

Mise en scène 1, 2015, Peinture acrylique et sérigraphie sur toile. 112 x 70 cm, pièce unique

Mise en scène 3, 2015, Peinture acrylique et sérigraphie sur toile. 70 x 112 cm, pièce unique

De la série *NATÛR*, Série de 6 photographie, 2018, 120 x 80 cm

Aux aventuriers, 2017

Gravure sur plaque de granit noir fin, Incisions à la mine de diamant, 100 x 165 x 2 cm

De la série *Notre corps est une arme*

Los Desnudos, 2012, 13 minutes vidéo HD – couleur – 16:9

Langue: espagnol / Sous-titres français et anglais

Ensemble de six images en agrandissement affiche tirées du fonds du CRP/ :

Roland Lacoste, «*Usinor Trith*», *Habitations rue Gaston Griolet*, Le Poirier, 29,5 x 41,5 cm, Coll. du CRP/

Roland Lacoste, «*Usinor Trith*», *Moulin à Scories*, 29,5 x 41,5 cm, Coll. du CRP/

Roland Lacoste, «*Usinor Trith*», *Parc à ferrailles derrière la ligne des quatre hauts fourneaux*, 29,5 x 41,5 cm, Coll. du CRP/

Michèle Ghys, *Chevalements*, photographie issue du concours «*Vivre, créer et travailler au pays*», 1981 © Michèle Ghys

Simon Roger, *Le retraité*, Usinor Aciérie L.D. Denain, photographie issue du concours «*Vivre, créer et travailler au pays*», 1981 © Simon Roger

Yves Cattiaux, *A la Bellevue*, Denain, photographie issue du concours «*Vivre, créer et travailler au pays*», 1981 © Yves Cattiaux



Première page /

Clarisse Hahn, de la série *NATÛR*, photographie, 2018, 120 x 80 cm.

Production CRP/
© Clarisse Hahn



Clarisse Hahn, de la série *NATÛR*, photographie, 2018, 120 x 80 cm.

Production CRP/
© Clarisse Hahn



Clarisse Hahn, de la série *NATÛR*, photographie, 2018, 120 x 80 cm.

Production CRP/
© Clarisse Hahn





↗

Clarisse Hahn, de la série *NATÛR*, photographie, 2018, 120 x 80 cm.

Production CRP/

© Clarisse Hahn

→

Clarisse Hahn, de la série *Boyzone, Boyzone, Rancheros 2*, Désert Wirikuta, Mexique, 2015, tirage argentique couleur contrecollé sur aluminium, 123 x 83 cm.

Courtesy de la galerie Jousse Entreprise, Paris et de l'artiste.

© Clarisse Hahn





↗

Clarisse Hahn, *Mise en scène 3*, 2015, Peinture acrylique et sérigraphie sur toile. 70 x 112 cm, pièce unique
 Courtesy du FRAC Grand Large, Dunkerque et de l'artiste. © Clarisse Hahn

→

Clarisse Hahn, *Aux aventuriers*, 2017
 Gravure sur plaque de granit noir fin, incisions à la mine de diamant,
 Dimensions 100 x 165 x 2 cm
 Courtesy de la galerie Jousse Entreprise, Paris et de l'artiste.
 © Clarisse Hahn



De la série *Notre corps est une arme*
Los Desnudos, 2012, 13 minutes vidéo HD –
 couleur – 16:9

Langue: espagnol / Sous-titres français et
 anglais

© Clarisse Hahn



Roland Lacoste, «*Usinor Trith*», Habitations
 rue Gaston Griollet, Le Poirier, 29,5 x 41,5 cm,
 Collection du CRP/

LE CRP/

Le CRP/ Centre régional de la photographie basé à Douchy-les-Mines développe des missions de centre d'art dans le champ de la photographie et de l'image contemporaine.

Fondé en 1982, le CRP/ puise son origine dans un collectif de photographes issu du Photo-Club du Comité d'entreprise Usinor Denain. Mobile sur son territoire, l'association CRP/ développe alors pendant quatre années une activité d'expositions et organise des concours photographiques. Dès 1983, en lien avec son activité de commandes photographiques et de productions d'œuvres, le Ministère de la Culture reconnaît l'activité d'artothèque du CRP/ qui devient alors la première en France dans le champ de la photographie. En 1986, le CRP/ s'installe à Douchy-les-Mines dans une ancienne poste mise à disposition par la Ville et c'est en 1991 qu'il est reconnu par le Ministère de la Culture comme Centre d'art national.

Lieu d'accompagnement de la création, il a dès son origine développé en lien et sur son territoire un travail de commande artistique avec la Mission Photographique Transmanche de 1988 à 2006, fondatrice de sa collection. Cette dernière a été nourrie depuis par la programmation et les productions du centre d'art. Le CRP/ fait en effet partie des quelques centres d'art dotés d'une collection directement liée à son activité de production.

La collection du CRP/ compte aujourd'hui plus de 8 500 œuvres avec une artothèque proposant aux publics plus de 400 œuvres au prêt. Liée à son activité éditoriale importante, il dispose également d'un fonds de documentation de plus de 9 000 ouvrages.

Le CRP/ développe ainsi des activités de soutien à la création, de recherche, de production, de diffusion et de médiation déployées sur un territoire marqué par son passé industriel et très tôt engagé pour la culture.

Le CRP/ est aujourd'hui un lieu de transmission d'expériences, de sensibilisation, de médiation et de formation dans le domaine de l'image, repéré sur le territoire transrégional et national.

Le projet artistique et culturel du CRP/ porté par sa directrice actuelle, Muriel Enjalran, se veut prospectif tourné vers la jeune création à travers sa mission de recherche et de soutien, mis en regard avec une histoire de l'image sur son territoire dont témoigne sa collection. Il est à la fois ancré sur son territoire et tourné vers d'autres scènes artistiques à l'étranger au travers d'invitations à des artistes venant déplacer et renouveler les perceptions des publics sur leurs histoire(s), leur territoire et ouvrant sur d'autres enjeux culturels et sociétaux dans le monde.

CRP/

Centre régional de la photographie
Hauts-de-France
Place des Nations
59282 Douchy-les-Mines / France

+ 33 [0]3 27 43 57 97
communication@crp.photo

www.crp.photo

Le CRP/ bénéficie du soutien de :



Partenaires associés:

Partenaire média :



parisart

Membre des réseaux :



d.c.a

DIAGONAL
réseau / photographie