

PATRICK JAVault

LES LOIS DE L'HOSPITALITÉ

Quand aux temps héroïques de l'art contemporain, l'alternative pour exposer en grand était entre hangar et palais, et qu'en s'attaquant à l'architecture, les artistes pouvaient interroger l'histoire et déconstruire les représentations du pouvoir économique, industriel ou politique, les choses étaient, si l'on peut dire, à peu près simples, à défaut d'être faciles. Elles se complexifient lorsque les mêmes artistes se voient invités à exposer dans des bâtiments spécialement construits à leur intention et qui généralement témoignent d'une ignorance ou d'un oubli volontaire de ce que sont des bonnes conditions de présentation pour des œuvres, quelle que soit la catégorie où l'on veut les ranger. À de très rares exceptions qui tiennent aussi bien au dialogue qu'un architecte peut avoir avec les artistes (l'exemple d'Herzog & de Meuron vient facilement à l'esprit) ou à la volonté d'un architecte d'imposer sa vision des rapports entre bâtiment et œuvres (on peut songer alors à Peter Zumthor), la tendance est celle d'un oubli des fonctions du bâtiment au profit d'une affirmation renforcée de sa qualité de geste,

comme on a coutume de dire. Puisque, quoi qu'il advienne, le bâtiment sera discuté, il aurait bien tort de ne pas faire entendre sa voix et de continuer à proclamer comme dans un célèbre dessin: «I am a monument». Entre les grands plateaux libres et neutres, et les salles aux murs obliques dans lesquelles la lumière refuse d'entrer, les artistes qui empruntent les circuits principaux ou secondaires se trouvent à devoir affronter une grande diversité de situations, à trouver des réponses à un nombre important de défis et difficultés, bien plus important que du temps où les musées d'art contemporain n'existaient pas. Point n'est question d'élever ici une plainte – ce serait déplacé et discourtois – mais simplement de rappeler un état des choses qui marque les formes et les directions prises par l'art.

Invité aujourd'hui à concevoir une exposition dans les espaces visitables du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Eric Hattan répond en s'avancant comme un éclaireur dans ce lieu encore neuf. Ni critique architectural, ni anarchitecte, il veut nous faire partager ses découvertes et apporte avec lui des œuvres réalisées dans d'autres contextes et qu'il sait pouvoir entrer en résonance avec le bâtiment, sa forme et son dessin, avec les surprises qu'il réserve, comme avec ses vides ou ses manques. Il s'agit moins d'un dialogue (mot de toute façon presque hors d'usage) qu'une tentative de contact et qu'une réflexion sur la manière dont l'art d'exposer rejoint l'art d'habiter. Cette exposition, qui court à tra-

vers l'ensemble du bâtiment, même là où on ne l'attend pas, qui cesse parfois même d'être exposition, a la forme d'une exploration, d'une visite guidée au cours de laquelle l'artiste nous ferait part de son étonnement et des idées qui lui viennent en chemin.

Ce que l'artiste a mis en place dans l'enceinte du Frac, c'est une double perspective sur l'habiter et sur l'exposer, sur la part d'exposition de soi qui se révèle dans les façons d'habiter aussi bien que sur ce qui dans l'art d'exposer s'apparente à un aménagement, à une transformation du neutre ou de l'étranger en univers familier. Dans la conception ouverte voulue par l'architecte, les voisins de l'immeuble d'habitation voient une part de leur vie, des moments de leurs journées, mis en perspective avec les expositions produites par le Frac. Eux-mêmes bénéficient d'une vue partielle sur lesdites expositions, sont volontairement ou involontairement amenés à y jeter un œil. Nouvel occupant saisonnier, l'artiste a choisi de considérer l'architecture du bâtiment comme une simple enveloppe protectrice et une suite d'espaces à l'intérieur desquels il peut disposer ou déployer ses œuvres. Son installation dans les murs a des allures de campement, des rideaux de plastique étant préférés à des cloisons et un garage à voiture en tôle fait office de boîte noire, faisant resurgir à travers l'expérience banale d'une projection vidéo le souvenir des séances de cinéma en famille. Habiter revient à marquer le bâtiment de sa présence,

à répondre au fractionnement des espaces par le déroulement de liens physiques et thématiques et par un volontaire brouillage des distinctions entre œuvres, accessoires, objets de transition. Le dessin de l'exposition ou, mieux, son déroulé se superpose à celui du bâtiment et permet à l'artiste de concevoir ladite exposition comme une suite de récits emboîtés. Les fils tendus, les rideaux déployés orientent nos pas, renforcent nos attentes et concentrent notre attention, nous font basculer du statut de visiteurs d'exposition (de ceux qu'on canalise, comptabilise et dont, dans les grands établissements, on évalue les réactions) à celui de visiteurs tout court (à qui tout ou presque semble permis).

Tout commence ou devrait commencer (il faut pour cela éprouver la force d'attraction d'un rideau fermé, ce qui peut sembler paradoxal) par le demi sous-sol dans lequel Eric Hattan s'est plu à exposer l'espace lui-même, doublant chacun des éléments structurels et saillants d'une authentique copie. Exposer le vide, c'est, traditionnellement, produire une déclaration sur une situation donnée, vouloir révéler un cadre auquel on se refuse pour faire apparaître sa différence, différence que la réunion de «Vides» historiques, dans l'exposition qui portait ce titre (1) faisait précisément disparaître en transformant des non-interventions contextuelles en pièces de collections. En prenant le parti du redoublement et de l'effet trompe-l'œil, l'artiste ici montre

qu'il ne veut rien déclarer sinon qu'il se refuse à une reprise du grand geste du vide exposé et de l'histoire que ce geste draine avec lui. Le rideau de chambres à air aux allures de pénétrable n'a d'autre justification que celle d'orienter le public et d'en appeler à son attention, attention qui peine ensuite à trouver son objet. Pourtant, entre ces marches, ce plan au sol déterminé par le choix de la parcelle, ces colonnes, ces grilles d'aération, ces portes, tous ces éléments qui bouleversent la vision trop commode d'un cube blanc à disposition des artistes, il y a beaucoup à regarder. Tout paraît normal à quelques détails près, comme le fait que l'une des doubles portes s'ouvre dans un sens opposé à l'autre et qu'elle soit précisément restée entrouverte, ou bien qu'une veste soit restée coincée sous la base de l'une des colonnes en béton; pour ne rien dire de ces récipients noyés sous les gouttes et qui semblent sublimer un dégât des eaux en un aménagement de grand style.

La rencontre inopinée d'une colonne de béton peut donner lieu à diverses interprétations ou ébauches de récits. Opposer l'une à l'autre ou bien, au contraire, interroger la circonstance qui les réunit, c'est choisir entre la sculpture ou l'installation, et dans l'un et l'autre cas, cette combinaison met en évidence avec un humour teinté de violence le rapport du corps au bâtiment. Cette veste aurait mieux sa place dans un vestiaire qui n'existe pas, tandis que les colonnes existent, elles, et doublement. Le caractère inhabituel de

la situation nous conduit à douter de la qualité porteuse de cette colonne qui écrase et ce doute ne peut qu'ensuite se répandre à la totalité des éléments architecturaux. Avec une tâche d'exploration à entreprendre, et avec l'incrédulité pour guide, entendre à intervalles irréguliers résonner le cri de Tarzan ne paraît pas exagérément déplacé. Entraîné par la logique du bâtiment qui sitôt le visiteur entré soumet celui-ci au choix d'avoir à descendre ou à gravir des marches, Hattan joue avec les différents niveaux d'appréhension d'une exposition et de ses coulisses. Quelque chose se machine ici où ça soutient, ça écrase, ça coule, ça crie.

Alors que le cri de Tarzan permet de déterminer la signature sonore de l'espace d'exposition en demi sous-sol, c'est une triste et banale collection de chaussures qui vient occuper un vide non expliqué à l'intérieur du Frac. Ces paires de chaussures usées et toutes de même style sont une des collections de l'artiste, collection fondée sur une simple incapacité à jeter ce qui ne sert plus. Les chaussures font usage de ce vide sous l'escalier et signalent aussi la contribution éphémère de l'artiste au confort du visiteur sous la forme d'un vestiaire situé à proximité. On peut penser alors qu'artiste et visiteurs se trouvent sur un pied d'égalité, et que si le premier ne peut abandonner pendant trois mois son manteau à la protection du Frac, il a néanmoins fait le choix de croiser nos préoccupations et les siennes.

Avec ces chaussures sauvées de l'anéantissement, Eric Hattan a apporté quelques œuvres à reconfigurer et quelques trésors pour faire en ces lieux acte de présence pendant trois mois consécutifs au moins. Une corde à linge, une collection de rideaux de douche, des téléviseurs, un garage rapporté de la cour de l'atelier, un matelas, un ensemble de chaises exotiques, mais aussi des cloches de troupeau, voilà pour faire un inventaire très sommaire. Ces objets, souvent rattachés à des expositions antérieures, parfois racontent et parfois ne font que répondre à des exigences pratiques et économiques : séparer des espaces pour quelques poignées de dollars canadiens (les rideaux) ou bien en lier d'autres pour quelques euros (la corde à linge). Avec ces quelques accessoires, il est permis de glisser du réel vers le symbolique et l'imaginaire. Ainsi, la corde à linge qui unit espace d'exposition en sous-sol et espace d'exposition en attique est également la traduction d'un lien possible entre le Frac et l'immeuble situé dans son dos, mais il peut encore se transformer en liane, et celle-ci, qui porte les haut-parleurs d'où s'échappe le cri de Tarzan, nous conduit droit vers la jungle. Et si cette pluralité d'usages et de sens n'était que la traduction d'un malaise rentré ? Eric Hattan avait en effet dans un premier temps de sa réflexion imaginé d'offrir aux voisins la possibilité d'étendre leur linge entre leur balcon et la façade du bâtiment du Frac. Pour des raisons techniques, ce raccord, vrai-faux geste d'ouverture, s'est avéré

irréalisable. Alors, force a été de maintenir à distance respectueuse ce dehors que l'architecture appelle. Et ce cri de Tarzan, celui d'une colère et d'une puissance primordiale dans sa version hollywoodienne, il n'est peut-être au fond, dans sa pâle imitation, que l'expression d'une grande frustration ou, au moins, d'une difficulté à être.

À ce Tarzan, collectif anonyme condamné à l'incompréhension, fait écho sur un mode aléatoire et délicat, une série de cloches d'alpage portée par une branche, elle-même fixée à bonne hauteur. Ce faux objet ethnique est le rappel d'une intervention dans le cadre d'une exposition en plein air à Milton Keynes, campagne point trop éloignée de Londres. Les cloches étaient à cette occasion suspendues à la branche d'un arbre. Ayant découvert qu'en Angleterre les moutons ne portaient pas de cloches, Eric Hattan avait eu l'idée de marier avec l'aide du vent la musique des cloches avec les bêlements. Cloches suisses pour moutons anglais, ce simple énoncé est en lui-même chargé d'une qualité poétique, et l'on aimerait croire qu'elle pourrait amener les éleveurs de l'endroit à se livrer à une autre écoute de leurs troupeaux et à s'engouffrer avec eux dans une voie esthétique. Quoi qu'il advienne, les cloches rapportées à Marseille nous donnent l'occasion de méditer sur des différences culturelles non négligeables à l'intérieur de l'espace européen.

Le regard encore tourné vers le haut découvre dans un espace à l'identité incertaine (un peu plus qu'un recoin, un peu moins qu'une surface d'exposition) un matelas maintenu par des tasseaux contre le plafond, qui rappelle ces gestes héroïques dans la manière de l'Arte Povera, du temps où les artistes se devaient de lutter ou de se défendre contre les institutions qui leur offraient un espace d'accueil. La sculpture se fait avec les moyens du bord et la présence d'un matelas à cette hauteur suffit à suggérer de la tension. C'est une image de rêve parce qu'il n'est pas plus naturel de voir un matelas collé au plafond qu'une veste glissée sous une colonne de béton, mais il s'agit d'un mauvais rêve parce que pareille disposition nous dit qu'en cet endroit il faut calfeutrer, renforcer ou simplement se protéger contre une réalité qui menace.

Au récit qui s'écrit avec l'exposition viennent se superposer ceux que tissent entre elles les chaises de Beyrouth. Que ces derniers récits incluent une traversée de la Méditerranée est loin d'être indifférent. Cette installation conçue à l'occasion d'une exposition de groupe à Beyrouth renvoyait là-bas aux visiteurs une image de leur ville. Les chaises, de toutes sortes et de tous états, forment autant une image de la capitale du Liban qu'elles constituent un point de rencontre avec le Moyen-Orient. A l'origine, elles servaient à des artisans, des commerçants ou à des sans profession, à se tenir sur le pas de leur porte. Hattan a su convaincre les proprié-

taires de ces chaises de les lui céder – et on peut imaginer que le Bâlois a dû pour cela s’inspirer d’un art du négoce dont traditionnellement on crédite les peuples du Moyen-Orient – pour former un portrait de leur ville. Au-delà du pittoresque de la coutume, cette collection d’instruments du commerce (au sens premier du terme) ouvre une perspective au croisement de l’esthétique et du social. Si Eric Hattan n’appartient pas à la catégorie des performers, à ceux qui trouvent dans le spectacle vivant un modèle pour faire passer les arts encore dits visuels à une vitesse supérieure, il recherche en revanche à travers des objets d’usage ou d’usages arrangés à définir un plan de rencontre.

Les rouleaux de béton qui lestent un pied de chacune de ces chaises confèrent à celles-ci un caractère sculptural mais suggèrent également une mesure de protection, à moins qu’il ne s’agisse de marquer brutalement l’adieu à certaine vie des objets. Chaises, elles demeurent, mais en portant avec elles la conscience d’un double exil. Nul besoin d’être un connaisseur des politiques du Moyen-Orient pour savoir qu’au Liban la paix est un équilibre précaire et que la façon, à travers ces sièges, d’habiter la ville autrement revêt un éclat particulier. Déjà entrée dans la collection du Frac, cette installation est un peu l’œuvre-phare de l’exposition, repère ou cristallisation du travail d’Eric Hattan et point d’ancrage dans le monde méditerranéen. Les découvrant au terme de la visite, comment ne pas songer aux

colonnes du demi sous-sol où l'image du corps se frottait à celle du béton, ou au matelas qui témoignait d'un monde bouleversé.

Qu'elles soient utilisées ou bien que, pour des raisons de conservation, leur usage demeure une pure virtualité, ces chaises nous obligent à réfléchir à notre condition de spectateurs et à interroger notre désir d'apprendre de l'art le moyen de sortir de l'art. S'asseoir sur l'une d'elles, c'est croire que l'on dépasse cette condition, mais c'est aussi charger une décision et un geste des plus simples d'un sacré poids de signification. D'ailleurs pour bien participer, il faudrait ne pas seulement s'asseoir mais entamer un dialogue, imaginer des conversations qui dériveraient de cette situation, ou bien seulement rêver à un possible dialogue avec ceux qui parlent devant leur porte sans songer qu'ils habitent artistement leur ville ou encore qu'ils jouent à s'exposer. L'art contemporain, afin d'accrocher le réel, a souvent su saluer, imiter ou parodier différents corps de métiers (de l'artisan au capitaine d'industrie), faisant surgir entre des gestes qualifiés et codifiés une part d'invention et d'improvisation. Comment pourrait-on sinon substituer travail à œuvre sans écouter ce qui résonne dans le premier mot (2) ? Mais ce qui réunit ces chaises, outre la décision de l'artiste, c'est une part d'ouverture et de désœuvrement commune à ceux qui exercent un métier et aux oisifs ou retraités. Par la fabrication de prothèses en ciment, Eric Hattan a ajouté au

ready made sa part de travail et ainsi pu échapper à l'arrogante position du maître d'œuvre.

Ayant trouvé dans les locaux du Frac un port d'attache, les chaises de Beyrouth restent disponibles pour d'autres translations et combinaisons. C'est que, d'une manière générale, le travail d'Eric Hattan s'adapte mal aux politiques des musées, à moins que ce ne soient les responsables de collection qui se trouvent désarmés devant ces œuvres instables, sans protocole de présentation et qui leur demandent de se faire interprètes. Interrogé sur les chaises de Beyrouth, l'artiste répond que le nombre total d'exposées importe peu, que cela dépend avant tout de la quantité d'espace disponible et que leur disposition est libre. Bien sûr, il serait préférable que les visiteurs puissent les utiliser, mais si cela s'avère contraire à l'esprit de la conservation préventive, on ne poussera pas à braver l'interdit. Être artiste contemporain, c'est aussi savoir faire le choix des contradictions dans lesquelles on se sent le moins mal à son aise. De toute façon, inviter les visiteurs à s'asseoir (par un pictogramme ? un texte ? une consigne donnée aux médiateurs ?), c'est se rendre suspect d'une transgression à moindre frais, mais interdire de le faire, c'est sacraliser l'œuvre et la figer en image, (parmi les nombreuses chaises qui courent dans l'art de ces cinquante dernières années, celles de Beyrouth, nous semblent plus proches des *Events* de George Brecht (3) que des sculptures de Franz West). Mieux vaut donc renon-

cer à quérir une position indiscutable et laisser l'institution prendre sa part de responsabilité. N'est-il pas temps de se convaincre que les expositions sont des entreprises collectives en partie fondées sur la négociation et l'arrangement et qu'encadre le travail de promotion et de médiation ?

Il y a longtemps déjà que s'attache au mot « rétrospective » un ensemble de connotations négatives, comme si rassembler des œuvres de différentes époques (et tenter à travers cette réunion de faire apparaître des thèmes et des lignes de force), équivalait pour un artiste à faire plus ou moins le mort. Des rétrospectives, il s'en fait, mais, pour peu que l'une d'elles soit réussie, on fera alors compliment à l'artiste d'avoir su échapper à la rétrospective ou d'en avoir déjoué un prétendu piège. A cette plaisante idée reçue, on pourrait opposer qu'une rétrospective est aussi, et avant tout, pour un artiste une manière de se faire interprète de son œuvre et que reprendre ou refaire d'anciens travaux, ce peut être aussi l'occasion de revendiquer une infidélité au souvenir. Ces travaux oublient alors d'être (presque) bêtement des œuvres et prouvent qu'ils peuvent encore servir. Les films qu'Eric Hattan réalise en capturant de minuscules événements, performances de rue involontaires ou morceaux de non-bravoure, et qu'il diffuse ensuite sur de vieux écrans cathodiques, ces films donc nous semblent éclairer un monde dans lequel ses installations pourraient elles-mêmes prendre place. Ces films sont des trouées dans le réel, des

scènes qui arrêtent le regard et qu'on voit en passant plutôt qu'en spectateur. Après avoir tant insisté sur le raccordement de l'exposition « Habiter l'inhabituel » sur le bâtiment qu'il accueille, il faut, et quitte à risquer le paradoxe, dire aussi que la façon dont procède Eric Hattan en exposant consiste à savoir oublier un peu où il est, et à ne pas se montrer exagérément artiste. Le plus difficile, au fond, n'est pas de reconnaître de l'art ou des effets artistiques un peu partout, mais bien de savoir offrir encore des possibilités de se dégager des considérations esthétiques. Il faut bien, ne serait-ce que pour garder un semblant d'horizon utopique, que quelquefois ce que l'artiste touche et nous invite à toucher avec lui ne soit pas, pas encore, pas tout à fait, ou plus, de l'art. Entre les scènes vues sur les différents écrans et l'ensemble de l'exposition, quelque chose passe et n'en finit pas de circuler. Même si la présence de l'art à l'intérieur du bâtiment est aussi sûr et garanti que le désir d'art qui nous a conduits dans ce même bâtiment, cet art n'est pourtant pas délivré au visiteur mais demande à ce que celui-ci le cherche et le reconnaisse, au risque de le manquer. Découvrant *Nachtball*, la vidéo d'une partie de foot jouée avec une bouteille en plastique et qu'illumine la danse de celle qui marque, on est saisi par la qualité d'un balancement entre jeu et hors-jeu, imaginaire et réalité. Nous ne parvenons pas à avoir une vision claire de l'action dans ce film tourné à la sauvette, mais le sourire et le cri de la futbolista

rendent ce triomphe aussi réel, sinon plus, que tant d'autres que retransmettent les chaînes sportives. Cette image tremblée et approximativement cadrée est une allégorie offerte et comme une expression naturelle de l'art, un moment de liberté et de joie qui se communique à l'ensemble de l'exposition et se rejoue sans fin.

PATRICK JAVault est critique d'art, commissaire et programmeur indépendant (musique, cinéma). Il est responsable des «Entretiens sur l'art» à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

(1) *Vides*, une exposition rétrospective présentée au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, en 2009.

(2) Dans notre étroit vocabulaire de l'art contemporain, «travail» se substitue assez fréquemment à «œuvre». Cette apparente modestie terminologique fait oublier que «travail» est la traduction de «work» (ne jamais oublier que les textes fondateurs sont en langue anglaise), qui est l'abréviation de «work of art».

(3) Si chez Brecht, ce sont (du moins le suppose-t-on) les objets qui font événements, dans la série d'Hattan, les chaises ont un caractère *uneventful* qui n'est que de surface, c'est la manière dont l'histoire affleure et nous effleure qui constitue l'événement.

ERIC HATTAN est né en 1955 en Suisse et vit et travaille entre Bâle et Paris. Il réalise et participe à de nombreuses expositions individuelles et collectives, à l'échelle nationale et internationale. Une bio-bibliographie détaillée est consultable sur www.hattan.ch.

Cette publication paraît à l'occasion de l'exposition «Eric Hattan – Habiter l'inhabituel» au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Fonds Régional d'Art Contemporain, Marseille, du 1 février au 4 mai 2014.

L'ensemble des droits est détenu par les auteurs.

© photo Eric Hattan : Nicola von Senger

Graphisme : Hans Werner Holzwarth, Berlin

Impression : CCI, Marseille

L'exposition est réalisée en partenariat avec le Consulat général de Suisse, Marseille. Elle bénéficie du soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture.

Marseille, janvier 2014

Le Fonds régional d'art contemporain est financé par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le ministère de la Culture et de la communication / Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur. Il est membre de PLATFORM, regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain et membre fondateur du réseau Marseille Expos.



Provence-Alpes-Côte d'Azur



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Consulat général de Suisse à Marseille

fondation suisse pour la culture

prohelvetia