

Solutions réelles pour problèmes imaginaires: Une introduction à l'œuvre d'Eric Hattan Anthony Spira

Enfant, se promenant un soir dans une rue de son village, près de Zurich, Eric Hattan s'arrête et donne un bon coup de pied à un réverbère. La lumière clignote, s'éteint doucement en plongeant la rue dans l'obscurité car – son père électricien lui expliquera ce qui s'est passé – les vapeurs de gaz de l'ampoule ont été momentanément perturbées. Rétrospectivement, cette anecdote biographique semble avoir été un moment fondamental dans le développement artistique d'Hattan, et on peut facilement l'imaginer courant dans les rues en donnant des coups de pied aux réverbères, excité à la fois par la magie de la physique et la perturbation momentanée de l'ordre public. C'est l'une des nombreuses approches qui s'articulent tout au long du panorama de l'œuvre de l'artiste offert par cet ouvrage. Parmi les autres thèmes dominants figurent le rapport que le corps humain entretient avec son environnement ; certains instants fugitifs et apparemment sans conséquence du quotidien ; une propension à la dérive, d'inspiration situationniste ; les propriétés physiques et sculpturales telles que la gravité, l'inversion, la modification d'échelle et l'appropriation ; des utilisations informelles et spontanées de l'architecture et du design. Générant souvent des tableaux en trompe-l'œil, les stratégies artistiques d'Hattan renvoient parfois à une critique institutionnelle qui déstabilise nos présupposés sur la perception.

Né en 1955 à Wettingen, dans le nord de la Suisse, Hattan réalise tout au long de sa carrière, qui débute à la fin des années 1970 des sculptures, des installations, des vidéos et des performances. N'ayant jamais suivi d'enseignement artistique, il se forme par le biais de ses amitiés et de ses liens avec des artistes de Bâle, où il emménage à vingt ans, ainsi qu'en visitant nombre de galeries et de musées en Suisse, profitant d'un travail qui l'amène à se déplacer dans tout le pays. Les assemblages ludiques et spontanés de Bernhard Luginbühl et de Jean Tinguely ainsi que le travail illusionniste du jeune Markus Raetz, par exemple, comptent certainement pour lui avant qu'il s'installe à Bâle à la fin des années 1970, au moment où Jean-Christophe Ammann, directeur de la Kunsthalle de la ville, montre des artistes de l'Arte Povera comme Alighiero Boetti et Giovanni Anselmo. Le recours anticonsumériste de ces artistes aux matériaux bruts, d'usage quotidien et aux installations improvisées exerce un impact significatif sur Hattan qui se souvient particulièrement du *Sans titre* d'Anselmo (1968), pièce dans laquelle deux blocs de granit liés par un fil de cuivre sont collés par une tête de laitue coincée entre eux. Lorsque la laitue se fane, toute la construction s'écroule, intégrant ainsi les lois de la nature (décomposition, gravité, etc.) au processus artistique d'une manière qui impressionne fortement le jeune Hattan en pleine découverte du travail de nombreux artistes conceptuels et minimalistes internationaux.

En 1981, Eric Hattan fonde avec son épouse Silvia Bächli et ses amies Heide Hölscher et Beat Wismer un espace géré par les artistes eux-mêmes, appelé « Filiale », qui va organiser de manière sporadique plus d'une centaine d'expositions en divers lieux jusqu'en 2005. Créé au départ sans le moindre budget, Filiale présente essentiellement des expositions personnelles de jeunes artistes suisses. À chaque fois, Hattan les aide à l'accrochage, tout en travaillant comme technicien artistique, notamment auprès de Carl André, qu'il assiste dans l'installation de 300 mètres carrés de ses plaques dans un parc. Filiale présentera une gamme incroyablement variée de pratiques et d'artistes, dont les plus connus sont John Armleder, Anya Gallaccio, Jacques Herzog, Thomas Hirschhorn, Teresa Hubbard et Alexander Birchler, Beat Streuli, Marijke van Warmerdam, Hannah Villiger et Anna Winteler. La variété conceptuelle et technique de ces pratiques est telle qu'il est difficile d'y repérer une quelconque tendance ou un mouvement particulier ; en revanche, on peut éventuellement voir un lien entre le travail d'Hattan et les esthétiques extrêmement contrastées du DIY de Hirschhorn ou du réductivisme de Villiger. Il ne fait par ailleurs aucun doute que d'autres artistes comme Roman Signer ou Fischli/Weiss et leur esprit enfantin d'expérimentation et de transformation du banal ont été en résonance avec sa réflexion. Malgré, ou peut-être à cause de ce capiteux mélange, la pratique d'Hattan, comme le montre ce livre, prend alors son propre cours.

En 1982, Filiale accueille la première exposition personnelle de l'artiste. On y voit une chaise d'enfant et une petite maison de bois suspendues dans les airs, ainsi qu'une lampe elle aussi suspendue projetant des reflets d'eau sur les murs. L'œuvre est pertinemment intitulée *Der Traum vom Fliegen ist nicht in der Luft geblieben*, ce qui signifie à peu près que le rêve de voler n'est pas seulement en suspension dans l'air. Dans sa seconde exposition, dans le même lieu, l'année suivante, un vaste assemblage de planches de bois peintes en rouge en forme de crâne ou de masque remplit la salle. Peut-être inspirée par une exposition de Richard Serra vue lors d'un séjour aux États-Unis l'année précédente, cette œuvre représente pour l'artiste une sorte de cheval de Troie, un jeu avec l'échelle, puisque la pièce assemblée est bien trop grande pour passer la porte de la galerie. En 1984, Hattan

organise une exposition de groupe dans une usine désaffectée, Das subjektive Museum (Le musée subjectif), rassemblant des artistes bâlois qui l'ont influencé au cours des années antérieures. L'exposition présente 16 artistes dont les tableaux interrogent d'une manière générale le rapport entre le corps et l'architecture : figures rampant dans des tunnels, regardant en plongée dans des espaces étroits ou se pliant en forme de maison. La dernière exposition d'Hattan à l'espace Filiale, en 1988, présente, entre autres, deux grandes installations. À quator, sorte de peep-show, reconstitué avec de grands rideaux de velours et de petites fenêtres permettant de regarder à travers, et Les grands ensembles, premier élément d'une série de jeux linguistiques et d'installations architecturales utilisant ses propres initiales comme monogramme. Un grand « H » en trois dimensions est pris en sandwich entre deux « E » pour créer le palindrome EHE, qui signifie mariage en allemand. Une petite pièce de cette période, Brutkasten (Couveuse, 1988) combine ces identifiants personnels aux idées de mariage, de foyer et de logement (pour oiseaux, dans ce cas). Autre exemple : une œuvre intitulée NeuSehland (1988), pièce créée pour un lieu spécifique à la demande d'une entreprise suisse de télécommunications. Elle consiste en un tuyau enfoncé profondément dans le sol, « un trou vers le bout du monde » qui, rempli d'eau provenant d'une nappe phréatique, serait censé réfléchir ce qui se passe de l'autre côté de la terre. Neuseeland est le mot allemand qui désigne la Nouvelle-Zélande, mais le titre joue ici avec les mots neu (nouveau) et sehen (voir). Le fait que le mot sehen englobe le monogramme de l'artiste EHE ainsi que les lettres « S » pour sud et « N » pour nord a été la source de nombreuses expérimentations, et il réapparaît dans des installations comme Daheim (1990). Autre exemple de ce processus ludique : l'insertion littérale de l'artiste – en l'occurrence de son corps – dans l'espace architectural comme dans Inside (1993). Le plaisir pris par l'artiste dans ces jeux avec les mots, avec la perception, avec les déplacements de sens est particulièrement évident tout au long de cette période, par exemple lorsqu'il construit une structure en contre-plaqué au-dessus des rails et d'un quai de métro pour une installation vidéo, crée un faux balcon fixé sur un mur aveugle comme une sculpture ou un bas-relief, ou suspend un passage en planches au-dessus du parquet original. Nombre de ces œuvres du début de la carrière de l'artiste jouent ainsi avec les lois de la physique et utilisent la lumière, les reflets et la transparence dans la création d'installations souvent précaires. Par la suite, Hattan entreprend très régulièrement d'exploiter des matériaux qu'il a accumulés, qu'il les ait trouvés sur des chantiers de construction, lui appartiennent personnellement ou soient des objets d'usage quotidien abandonnés dans le fouillis de débarras. Comme un retour du refoulé, le bric-à-brac négligé est souvent sauvé et placé sous la lumière des projecteurs en une chorégraphie délicate qui transforme l'arrière d'une maison en vitrine sur la rue. Ce processus illustré dans + - das halbe Leben (+ - la moitié de la vie, 1990), pièce dans laquelle tous les biens matériels de l'artiste sont soigneusement rangés selon une géométrie précise, se poursuit jusqu'à récemment dans, entre autres, Lèche-Vitry-nes (2010), dont le titre est un jeu de mots renvoyant à la fois au lèche-vitrines et au lieu d'exposition. Ces tours de passe-passe, qui introduisent un sentiment de magie dans la vie ordinaire, ont toujours représenté une composante importante de l'intérêt d'Hattan pour l'univers de la perception et inspirent également ses vidéos et films « basse-fidélité », comme il se doit. Dans une apparente recherche d'authenticité, comme pour affirmer la valeur de l'ordinaire, ces pièces relèvent de l'observation et du journal intime et élèvent la banalité au niveau d'instantanés amusants. Son tout premier film, en 1979, est une boucle de 30 secondes, réalisée avec une caméra Super 8 tenue au niveau de sa poitrine, capte son ombre pendant qu'il accomplit des roulades dans un pré. D'autres clips très brefs, souvent filmés pendant ses errances à pied ou en voiture dans les rues, dans des bâtiments ou dans la campagne, captent la joie, l'absurdité et la poésie spontanée du quotidien : un sac plastique dansant dans le vent, de l'eau jaillissant en cascade d'un tuyau, des rideaux gonflés par un courant d'air... Ces saynètes esquissées sont, la plupart du temps, diffusées sur des assemblages improvisés de moniteurs dépareillés logés dans des caisses vides ou des cartons de récupération, dans cet esprit de joyeux bricolage qui prévaut dans toutes les installations de l'artiste. Dans ses sculptures, les objets du quotidien sont disposés et redispesés, mis à l'envers, retournés de l'intérieur vers l'extérieur et voient leurs limites physiques repoussées jusqu'à ce qu'ils en craquent presque aux coutures. Katz & Mauz (1991) est un des premiers exemples de ces œuvres testant les qualités structurelles inhérentes aux matériaux, processus poussé encore plus loin dans des œuvres ultérieures, dont la série Unplugged depuis 1995, les Instant Sculptures, depuis 2002 et certains éléments de Verdunklungsmaßnahmen (2012). Les produits et matériaux utilisés par Hattan, la qualité générale de fabrication des vêtements, literies, boîtes et sacs, des arbres de Noël et caisses d'emballage voient leurs limites mises à l'épreuve pour vérifier, littéralement, s'ils « s'empilent » bien. Entre les mains d'Hattan, les vêtements deviennent un matériau productif. Il en fait un sous-titulaire comique de lui-même et de l'homme en général lorsqu'il les plie et les empile (Homme à l'âge de GN, 1989), les met à l'envers et les accroche au mur (Umgedrehte Kleider, 1995–1996), les met à sécher

dehors (l'évaporation, 1998) ou en fait une sorte de journal de bord insolite, comme dans 7 jours à Buenos Aires (2003), qui rassemble les vêtements achetés quotidiennement sur les marchés pendant son séjour. Son utilisation des vêtements fait même penser à des images de bandes dessinées comme dans Shoe Shine (2010) où des chaussures escaladent un des murs de l'exposition, ou dans Habiter l'inhabituel (Marseille, 2014), lorsqu'une veste se retrouve prise sous une colonne, scénario peu plausible dans la réalité. Hattan a également toujours travaillé avec des chaises, souvent ramassées dans la rue, récupérées comme de vieilles chaussettes ou des orphelins abandonnés. Dans son œuvre, présentées sous tous leurs aspects, formes et dimensions, dans toutes les positions et orientations, elles ont une dimension anthropomorphique. À Beyrouth en 2011 et Marseille en 2014, une foule de chaises apparaît, immobilisées par des blocs de béton, telles des prisonniers limités dans leurs mouvements par une chaîne et un boulet. Plus récemment, un ensemble de 62 chaises dépareillées a servi de batterie gigantesque lors d'une performance virtuose de Julian Sartorius au Centre culturel suisse de Paris en 2014, avant d'être empilées en totems instables, employées donc à tout ou presque sauf à s'asseoir.

Le bricolage complexe que pratique Hattan à partir de matériaux et d'objets ordinaires rejetés représente ainsi un arrêt dans le temps, si ce n'est un net refus. Avec ses paquets de chips, ses vêtements ou ses chaises, il intervient également dans l'espace public qu'il perturbe. Dans Hors service (1993), des objets publics et domestiques sont recouverts de vêtements serrés qui conservent leur forme mais les empêchent de remplir leur fonction, tandis que, plus provocante, une cabine téléphonique publique est totalement remplie de briques dans Zeitreise (Sparmaßnahme) (2000). Une œuvre en particulier manifeste le sens appuyé de rébellion dans l'humour d'Hattan : Jet d'OH! (2000), poubelle de rue qui vomit sporadiquement son contenu, dans une sorte d'exclamation irrésistible et hilare, un haut-le-cœur involontaire au milieu des grondements et des gargouillis. Ces gestes irrévérencieux, probablement issus du plaisir enfantin d'interrompre le flux électrique des réverbères de son village, prennent d'amples proportions dans la courbure, la torsion et le déracinement de lampadaires publics, de leur retournement, opérations culminant dans une importante commande publique pour la ville de Genève, pour laquelle Hattan entreprend même de défier la gravité (Les jeux sont faits – Rien ne va plus – Faites vos jeux, 2014). Depuis Air Strikes (1994), il utilise de fines tiges de bois pour immobiliser des éléments de mobilier au plafond, tandis que, dans des pièces comme Pendant (2005 et 2009), des caisses vides empruntées aux réserves du musée sont fixées au plafond d'une galerie. Dans les deux cas, ces objets sont suspendus, non seulement en l'air, physiquement, mais aussi par rapport à leur fonction. En sapant la fonction d'origine et le mouvement habituel des choses, Hattan rejette l'autorité des lois et des réglementations aussi bien tacites qu'exprimées – du contrôle de la construction à la santé et à la sécurité – et participe ainsi à une forme idiosyncrasique de critique institutionnelle.

À partir du moment, en 1984, où il fabrique une fausse caméra de sécurité à l'aide d'un bidon d'huile d'olive, Hattan manifeste un penchant particulier pour le refus des apparences, des conventions et de la consommation passive. Les scènes d'intérieur, vues à travers les multiples judas qu'il installe, se moquent de refléter le réel puisqu'il y fait disparaître réverbères et colonnes ou loge d'immenses salles de cinéma dans de petits placards à balais, induisant le doute et l'envie d'y regarder à deux fois. La surveillance et le trompe-l'œil, le contrôle et la confusion forment un mélange trompeur qui réveille notre curiosité envers notre environnement et notre scepticisme quant à son authenticité. L'extension de ces jeux à des installations architecturales surdimensionnées, spécifiques à un site dans des œuvres comme Zwillingzimmer (Chambres jumelles, 1996) et la première de ses Caravanes (1996–1998), rend ces tours aussi improbables et que fascinants.

Malgré son aspect très physique, c'est une sensation d'apesanteur qui prévaut dans l'œuvre d'Hattan, une légèreté d'approche ou d'esprit, un sens de l'absurde ou du farfalu, car il envisage un univers dans lequel on prendrait agréablement le thé au plafond (À l'env'air, 2003), installerait tranquillement des tentes sur un bord de route abrupt (Mistral, 2003) ou verrait des chaussures de cuir faire des pointes (None Too High, 2015). Partant de situations concrètes, ses expérimentations continuent à être animées par le même sentiment de plaisir et de doute et une curiosité qui ne prend rien pour acquis. Torsions, empilements, suspensions, déshabillages, désorganisations ou réarrangements, les multiples méthodes de manipulation de l'artiste ont évolué vers des systèmes élaborés d'improvisation et de jeu. Envisagé comme un jeu d'enfant consistant à relier les points formant un dessin ou comme un puzzle complété selon une séquence précise, ce survol de près de quarante années de travail d'Eric Hattan représente un inventaire de solutions réelles à des problèmes imaginaires.