

**Parcours et traces:** La caméra dans les espaces vidéo d'Eric Hattan  
Eva Kuhn

La caméra d'Eric Hattan suit à tâtons des surfaces et textures de conformations diverses et s'efforce d'en restituer les différentes matérialités en plan rapproché : carton ondulé, plexiglas, mousse alvéolée, bande adhésive, feutre, carton, bois. Elle capte en passant la signature « R. Long », inscrite sur une petite caisse enveloppée de plastique translucide et chargée de pierres à l'intérieur. Un peu plus tôt, on avait pu lire les mots « Rodney Graham » griffonnés à la main sur un volume emballé dans du papier, qui ne permettait pas de conclure directement à son contenu caché. « Boîte noire vide – Ben 1962 » – l'autofocus se fait hésitant. La caméra poursuit son chemin, effleure l'autocollant rouge et blanc « Fragile » qui exhorte à la manipulation précautionneuse des objets emballés. La main et la caméra écartent prudemment les papiers bulles et découvrent des ossements râpeux et de la fourrure teintée de couleur vive. Ces éléments finissent par composer un animal laineux, un mouton naturalisé. Emmittouflée et tournée tout entière sur elle-même, l'œuvre attend elle aussi dans sa caisse sa prochaine présentation.

Ces scènes pouvaient être vues sur un écran installé avec 68 autres moniteurs de différents formats, papillotant au même rythme et disposés sur sept étagères formant une installation de l'exposition Les Pléiades présentée aux Abattoirs de Toulouse pour les 30 ans des Fonds régionaux d'art contemporain. Chacun des FRAC qui, depuis leur création suivant un principe fédératif abritent, exposent et font circuler la collection d'art nationale, avait commandé à une ou un artiste une contribution à cet anniversaire. Sur invitation du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Eric Hattan réalisa alors en collaboration avec le caméraman Severin Kuhn un Tour de FFF (FracFranceForce) – titre de l'installation – basé sur le concept suivant : visiter les vingt-trois institutions régionales, et donc vingt-trois régions de France, en voiture et transposer dans l'espace d'exposition, via la vidéo, cet acte de bravoure limité à trois semaines pour 6000 kilomètres de route. Vingt-trois de ces films, les « FRAC-clips », sont consacrés chacun à la découverte d'une institution et des acquisitions d'art muséable qu'elle abrite. Les pièces concernées sont recherchées dans leur inhabituel état emballé. La caméra d'Hattan les commente de manière tendrement poétique ou ironiquement critique. Les autres 46 étapes de ce tour contiennent ce que nous appelons ici les « road-clips ». Ces vidéos traitent du voyage, des espaces extérieur et intérieur, et travaillent avec l'idée de work in transit, liée à la fonction de ces institutions.

Du dispositif conceptuel de l'installation toulousaine découle une première fonction du médium vidéo dans l'œuvre d'Hattan. La caméra sert d'outil de consignation qui accompagne à travers le temps un acte physique lié à un vécu subjectif, produisant des souvenirs personnels – action dans un espace réduit, promenade, voyage – et qui, à l'instar d'un transformateur, en livre des reliquats matériels, flagrants. Ceux-ci garantissent une durabilité objectivée de l'immatériel sans brader le fugace au fixé ou le processus au produit. Les moniteurs servent ici de stockages, de récipients. Dans le cas de Tour de FFF (FracFranceForce), il s'agit de 69 conteneurs télévisuels dans les-quels, après un rude travail de sélection, Hattan et Kuhn collectent le matériau activement filmé ou réalisé comme incidemment pendant leur Tour. Chaque moniteur montre une vidéo sans coupure qui répète une étape de leur entreprise performative et la mesure avec exactitude au moyen du timecode inhérent au médium. Dans cette installation, l'idée de stockage reçoit une dimension supplémentaire du fait que sa disposition globale dans l'espace devient reflet de, et réflexion sur, la fonction des FRAC en tant qu'archive et entrepôt. Les volumes des moniteurs varient, chaque appareil présente des caractéristiques, défauts et impondérables qui contribuent à donner sa forme spécifique au matériau vidéastatique stocké, produisant chaque fois un original. Un des moniteurs a transformé le film couleur en noir et blanc, tel autre génère un bruit de fond et papillote, tandis que la saturation des couleurs, les contrastes et la luminosité diffèrent au cas par cas.

Depuis les premières présentations vidéo réalisées par Hattan à la fin des années 1990, au-delà de son rôle en tant que stockage et unité d'affichage, le moniteur se présente régulièrement comme une pièce de mobilier d'un intérieur bourgeois, comme un vis-à-vis – par exemple de la chaise si présente dans l'œuvre d'Hattan (voir première installation vidéo). Comme tel, le téléviseur participe au processus de matérialisation d'actions fugaces au sens d'une domestication des incursions filmiques dans des contrées marginales, telles qu'elles sont pratiquées par Hattan. Il ne sert pas seulement d'appareil de diffusion d'images, mais aussi d'objet esthétique qui, comme partie de l'œuvre installative, renforce l'espace d'exposition en tant que lieu. Contrairement aux projections vidéo presque immatérielles, ou du moins ultralégères,<sup>1</sup> le téléviseur prête à des images par nature fugaces une sorte de corps provisoire, un poids, et introduit en même temps dans l'espace d'exposition – tout comme la chaise – sa propre petite histoire. Le traitement de l'appareil afficheur d'images en tant

qu'objet quotidien et objet d'art matériel interposé, pouvant être transporté et entreposé, acheté et vendu, est encore souligné par le fait que dans plusieurs de ses premières installations Hattan exposait les moniteurs avec leurs emballages. Dans différents arrangements de Béton liquide, collection vidéo commencée en 1996, les emballages originaux leur servaient ainsi de socle, et dans l'installation d'exposition Vous êtes chez moi présentée en 2005 au FRAC Alsace à Sélestat, les écrans au travail étaient nichés dans des caisses de transport transférées du dépôt dans l'espace d'exposition. Par ce truchement, notamment, Hattan transforme ses films en objets et les fait entrer dans des collections d'art constituées.

### **Le recensement visuel comme acte de production et de perception incarné**

Ce qu'Hattan entreprend de faire dans les dépôts des FRAC, et plus généralement dans les espaces qu'il inspecte, est un recensement visuel établi selon des critères personnels et suivant des intuitions spontanées – ou encore un inventaire, l'étymologie du terme (lat. invenire = trouver, découvrir, tomber sur qqch.) incluant aussi la possibilité de découvertes insolites, inopinées. La plupart des œuvres d'art qui constituent le fonds des FRAC se trouvent dans un état qui n'est pas destiné au regard esthétique, qui privilégie en premier lieu leur conservation, qui les protège de la poussière et des intempéries, permet de les déplacer, transporter, manipuler ou débaler précautionneusement. Les signes d'orientation que la caméra d'Hattan cible sur les emballages – « haut », « bas », poids, flèches, poignées, ficelles, coins renforcés de mousse synthétique, ban-dages – éclairent ce lien pragmatique. Hattan suit ces instructions comportementales conçues pour le transport en les privant de leur fonction et en les transférant dans une autre forme d'action, en l'occurrence filmique. Les modes d'emploi imprimés sur les emballages lui servent parfois d'incitation au mouvement et lui font diriger sa caméra dans le sens d'une flèche. Ailleurs, la caméra suit une couture à l'agrafeuse électrique qui longe un câble fixé au mur, fait des crochets inattendus et se perd pour finir dans le champ d'une couleur. Les plans d'évacuation, extincteurs, téléphones de secours et autres bobines de câbles font également partie du recensement constaté, analysé esthétiquement. La caméra d'Hattan ne les traite pas autrement que l'art emballé. Les noms d'artistes manuscrits apparaissent au même niveau visuel que les noms des fabricants d'emballages. Hattan met au jour certains voisinages, par exemple entre peinture abstraite et surfaces d'objets utilitaires comme des sacs poubelle ou des outils, ou plutôt les instaure au moyen de son art. Son intrusion transforme les dépôts artistiques des FRAC – ces zones tampons institutionnelles entre entreprise de transport et exposition publique – en vitrine privée, et cette démarche d'annexion caractérise très généralement la manière dont Hattan utilise le médium vidéo. Dans l'installation Vous êtes chez moi 2 ou la collection vidéo en cours intitulée Home (depuis 1998), Hattan furète ainsi dans des maisons en démolition ou abandonnées. Sa caméra sert alors de moyen pour transférer un inventaire choisi dans ses propres archives artistiques. Par le biais du moniteur, le matériau approprié filmiquement est évacué vers un espace d'exposition – ou un espace anonyme transformé en espace d'exposition et rendu accessible au public. Le médium vidéo effectue donc une sorte d'éversion d'une spatialité enregistrée à titre privé, appropriée et matérialisée à titre personnel, vers un espace distinct offert au regard et à l'action du public.

Sur un moniteur de l'installation Tour de FFF (FracFranceForce), le regard de la caméra se porte au-delà de l'art pour s'attarder dans les étagères et trébucher en chemin sur un gant de caoutchouc oublié par une femme de ménage ou un ouvrier. L'objet se présente comme un moulage ou un moule et rappelle d'autres objets sculpturaux du recensement d'œuvres hattanien. Dans le même ordre d'idées, on note par exemple les habits défaits, retournés comme une seconde peau et dont la face intérieure – qui a été en contact avec son corps agissant – apparaît désormais comme la face extérieure ou la surface d'une structure sculpturale (voir p. ex. Coin Coin de loin en loin [Pêcheurs d'Islande], 2008). Ou encore le mouton dans Schaf (2004) présenté sur un moniteur de l'exposition Vous êtes chez moi et qui, telle une sculpture animée, séjourne ou déambule dans un pré verdoyant, tirant derrière lui comme une traîne nuptiale, sa laine tondue encore accrochée au corps comme sa propre forme en creux. Une autre association sont les objets de la série en cours de constitution Unplugged (depuis 1995), qui résultent d'un minutieux travail artisanal au cours duquel l'artiste retourne des emballages – cartons de lait, boîtes de gâteaux ou de chocolat en papier. Les objets eux-mêmes sont œuvre d'art, leurs surfaces monochromes brillantes ou mates commentent parodiquement l'art minimal, au même titre que les vidéos éponymes dans lesquelles la caméra, vis-à-vis fixé, a enregistré le processus d'éversion des objets d'origine.

La caméra vidéo n'expose pas seulement les trouvailles en leur forme solide, mais aussi les actes de furetage, de repérage et d'espionnage qui offrent un regard intime sur le processus de production. Dans les vidéos d'Hattan, film et making-of, ou encore produit et processus de production, sont étroitement imbriqués. Le fait que ses images sont toujours et explicitement les produits de ses

recherches esthétiques ressort aussi de leur affinité avec des images opératives – ces images technico-fonctionnelles créées dans le sillage d’une action pragmatique ou d’une mission de reconnaissance.<sup>3</sup> Ainsi, sur un moniteur de Tour de FFF (FracFranceForce), la caméra d’Hattan suit un ruissellement provenant d’un plafond, coulant le long de câbles ballants et de palettes pour se rapprocher dangereusement des œuvres. Le maniement de la caméra semble accomplir le travail d’un installateur qui, dans le cadre d’un audit technique du bâtiment, examine les tuyaux de chauffage ou les canalisations d’eau avec les outils appropriés pour en tester l’étanchéité. Ailleurs, entre les mains d’Hattan, la petite caméra – outil visuel autant que tactile – semble tester les gaines d’aération brillantes, revêtues de matériaux isolants, pour en dégager la valeur iconique.

### **Espaces intermédiaires ou transitaires et variations de l’image (auto-)mobile**

Si chacun des vingt-trois FRAC-clips fait le portrait d’un lieu et d’un espace intérieur concrets, les « road-clips » activent pour leur part un tout autre champ référentiel. La caméra filme parfois par la fenêtre de la portière, rarement par la lunette arrière et la plupart du temps par le pare-brise, où elle a été installée à l’aide d’un dispositif de fortune. La voiture sert de dolly avec lequel Hattan et Kuhn arpentent le pays en tous sens, mais non pas sans système. Sur la carte routière, les trajets accomplis tissent une toile qui relie toutes les institutions entre elles. Aucun trajet n’a été parcouru deux fois. L’espace activé est à la fois le pays de France où circulent les œuvres des FRAC, mais aussi – par référence au sujet – un espace intermédiaire lié au temps de son arpentage physique. La notion de « kilomètres par heure », qui combine unités de mesure temporelle et spatiale, fournit une indication de cette conception filmique de l’espace. La vue en mouvement par le pare-brise ou par les fenêtres latérales, les regards dans les rétroviseurs intérieur ou extérieurs cernent ou construisent cette spatialité transitaire. Contrairement aux incursions dans les dépôts, les voyages de la caméra en voiture sont prédéterminés par les voies de circulation – autoroutières – et rigoureusement réglés en termes de déroulement comme de vitesse. Les marquages au sol, glissières de sécurité, limitations de vitesse, barrières et signalisations routières, feux tricolores, mais aussi les péages – le plus souvent automatisés, rarement servis par des agents – rythment le trajet d’un lieu à l’autre.

Dans les road-clips sans coupures ni montage, l’enregistrement vidéo est couplé au voyage automobile, et la vitesse toujours égale du film – intégralement rythmée en fonction du timecode propre au médium – s’adapte à la vitesse variable du véhicule personnel et des divers tempos des compagnons de route qui apparaissent devant, derrière ou sur une voie parallèle. Un cyclomoteur entre dans le champ, dans le cadre de la fenêtre du passager, le dépasse un court instant, avant que la caméra ne le double à son tour et le fasse disparaître dans le hors-champ droit de l’image pour le récupérer à nouveau – plus exactement, le cyclomoteur vient se replacer dans le cadre, se tient hésitant au centre. Course et manœuvre de dépassement pacifique du même genre se produisent aussi avec des camions ou des trains circulant le long de l’autoroute. Le passager qui filme livre une version digitale moderne du caméraman de Dziga Vertov qui, debout sur un fiacre roulant, tourne la manivelle de sa caméra et fait la course avec d’autres fiacres. Selon le point de vue ou l’environnement ou le décor routier, diverses perceptions visuelles apparaissent et sondent de manière résolument systématique les possibilités structurelles de l’image animée produite par la vidéo. L’essuie-glace qui bat parfois la mesure des images – à différents rythmes selon la météo et le réglage choisi – fait l’effet d’une aiguille rapide ou d’un pendule d’horloge, il construit le temps filmique et le temps du voyage et visualise les deux. Par son mouvement sur un pare-brise parallèle à l’image, il renforce en même temps et de manière toujours nouvelle l’image filmique, moitié comme fenêtre transparente, moitié comme surface opaque, composée, formulant ainsi une critique basale de l’image animée.

Des éléments en principe immobiles, les coordonnées fixes du paysage qui n’apparaissent que brièvement dans l’image – maisons, arbres, allées d’arbres, poteaux ou pylônes bordant la route, montants latéraux d’un pont – sont eux aussi accélérés par la caméra automobile. Ils scintillent, crépitent à travers l’image comme des entités abstraites et formelles et structurent, rythment, visualisent le film à la fois comme plan composé et comme unité animée refondant constamment un champ et un hors-champ. Les premier, second et arrière-plan du paysage cadré se bousculent les uns les autres sur leur passage, car plus le plan est éloigné, plus il semble se déplacer lentement, quand il ne semble pas se déplacer en sens inverse par rapport aux plans antérieurs.

La pluie de météorites qui s’est abattue sur la Russie le 15 février 2013 a été enregistrée et mise en ligne sur la toile à partir de milliers de points de vue grâce au plus grand réseau mondial de dashcams.<sup>4</sup> Pendant les voyages en voiture d’Hattan et Kuhn, rien d’aussi spectaculaire ne s’est produit – mais l’espace concret laissé au hasard était donné. Ce qui entrait dans le champ du pare-brise a été enregistré : contre-jours et tout ce que le vent pouvait précipiter contre lui, flocons, gouttes

d'eau, averses, et la vue toujours changeante, tantôt claire, tantôt moins, de la route et de la circulation. Ceci met en évidence un autre principe général de la vidéo telle qu'elle est utilisée dans l'œuvre d'Hattan : le médium laisse au hasard une latitude aussi circonscrite que ciblée et surveillée. C'est cette propriété du médium que Siegfried Kracauer a décrite comme la tendance du film à la route, où la route fournit à la fois la scène concrète et une métaphore de la vie et de la contingence.<sup>5</sup> La monotonie automobile renforce le regard sur l'image, et la conformation esthétique de la route devient elle-même événement : les bandes médiane et latérales, les flèches gauches ou droites, les délinéateurs à catadioptrés, les motifs aléatoires des anciennes et nouvelles sections du revêtement routier, une jointure dans l'asphalte comme un dessin en pleine création. L'écriture en est tremblée, le goudron chauffé l'a rendue expressive. Contrairement au conducteur circulant sur l'autoroute, qui lutte alors contre la somnolence, la caméra automobile garde la tête sur les épaules. Et sur de longues distances, elle enregistre apparemment en sismographe ce qui vient s'échouer contre la lentille.

### **Le temps et son pouvoir formateur : aspects tactiles-sculpturaux et visuels-structurels**

Dans l'œuvre d'Hattan, le médium vidéo sert à la reconnaissance artistique de situations ou d'objets banals glanés dans la vie quotidienne et à leur transformation en attractions visuelles ou objets esthétiques. Les objets trouvés sont dès lors soumis à un examen et à une élaboration répondant à des critères formels. Concernant leurs qualités sensibles, les vidéos d'Hattan peuvent être classées en deux tendances induisant chacune des positions physiques distinctes et un autre rapport entre la caméra, l'humain et le monde. Le répertoire de formes et de volumes plastiques déployé dans les FRAC-clips illustre une sensibilité tactile qui vient en premier lieu du fait que la caméra est tenue à la main : elle agit comme un organe de palpation prolongé qui cherche et instaure une proximité physique avec les choses et les examine sous leurs aspects sculpturaux. Fenêtre et vitesse des road-clips agissent en revanche de manière plutôt séparatrice sur le rapport entre sujet et monde enregistré ; elles renforcent une perception moins tactile que visuelle. La caméra automobile travaille avec une distance visuelle, tient le monde à distance, ou encore : le monde corporel se révèle dans un état passager et crée des effets visuels, des images abstraites, rythmées.

Le facteur déterminant des deux tendances est la propriété du médium filmique d'exprimer le pouvoir formateur du temps. Dans un cas, cette force concentre ou sonde, décale la matière, procède par addition ou suppression de strates. Dans l'autre, elle se présente de manière plutôt immatérielle sous la forme de rythmes visuels, d'une métrique ou de cycles. Béton liquide, une œuvre encore inachevée commencée en 1996, faite de notes vidéastiques, est un recueil de formations sculpturales saisies à la volée dans la vie quotidienne, façonnées par le vent et les intempéries, le temps et le hasard – scènes dérisoires ou objets jetés négligemment que le hasard a fait échouer entre les mains du « chiffonnier » qui les ramasse avec sa caméra.<sup>6</sup> Un godet poussé par le vent ou un rideau ballonné, les soubresauts d'une robe de mariée qui défie les habitudes d'un photographe de mariage, les feuilles tourbillonnant sous les ineptes souffleurs des jardiniers urbains et le mythique sac plastique qui suit les caprices du vent. Ce bric-à-brac de sculptures aériennes jouit d'une longue tradition dans l'histoire du cinéma. De tout temps, le cinématographe a mis du vent dans les arbres et généré ces frémissements de feuilles brillant au soleil évoqués par Siegfried Kracauer, qui renvoie aux premiers prophètes du médium.<sup>7</sup> À côté de ces enveloppes creuses animées qui peuplent la collection de vidéos d'Hattan, ce sont les animaux dont les qualités sculpturales sont soulignées et dont les mouvements imprédictibles sont à la fois analysés et synthétisés comme au temps de Muybridge. Hattan est impressionné par « le naturel avec lequel les chats changent de direction »,<sup>8</sup> l'extrême économie énergétique de la chouette, le dandinement et l'attentisme des canards, une oie nettement contournée sur le bord de la route, les ânes, les chiens, et toujours des moutons dans différents états – tout emmitoufflés de laine ou tondus à fleur de peau, et tous les stades intermédiaires.

L'installation *All the While* (2008) est constituée de huit vidéos de dimensions variables projetées directement au mur de l'exposition en des combinaisons variables selon le contexte de l'espace où elles sont exposées. Contrairement aux road-clips de Tour de FFF (FracFranceForce), qui se distinguent par la vitesse, les vidéos de cette installation soulignent la qualité du ralenti par lequel les choses confinent au degré zéro du figement. Dans *All the While*, la caméra est le plus souvent fixée dans l'espace intérieur d'une maison où Eric Hattan et Silvia Bächli ont séjourné. Le choix de l'installation fixe avec vue par la fenêtre doit être compris comme une réponse, caractéristique de l'art d'Hattan, aux circonstances de la vie. Lors d'un séjour prolongé à Seydisfjörður, petite ville éponyme du fjord dit « de l'Âtre », à l'est de l'Islande, où les artistes étaient invités à réaliser une œuvre, toutes choses étaient gelées jusqu'à la moelle, et la sensible technologie vidéastique avait refusé tout service dans l'espace extérieur frigorifié. L'hiver 2008 a été le plus rude depuis 1960, et la neige sera présente jusqu'au mois de mai.

L'attention de la caméra reste dirigée sur les « traces de paysage, d'information, d'action restants », et la concentration du regard fait apparaître la puissance sculpturale des conditions météorologiques et de leur action sur l'eau, la glace, la neige.<sup>9</sup> Des cristaux glacés sur la vitre de la fenêtre parallèle à l'image troublent le regard posé sur le toit rouge de la maison voisine, qui émerge devant une nébuleuse blancheur, sachant que la frontière entre intérieur chauffé, douillet, et espace extérieur ne sert pas seulement la composition donnée par la vitre mi-transparente, mi-opaque, mais est aussi visualisée concrètement par le mouvement insensible lié au dégel des cristaux. Une autre projection montre une stalactite descendant sans doute du rebord de toiture pour entrer dans la fenêtre de la maison et de la caméra, et qui hésite entre fondre et croître. Ce qui semble à première vue tenir du paradoxe est en fait lié aux propriétés qui conditionnent l'apparition des stalactites. Quand la goutte d'eau qui coule se fige et gèle, elle fait croître la stalactite, quand elle tombe, elle contribue à sa diminution. À côté des possibles plans de rupture visibles dans la stalactite, tout le suspense de la vidéo est là. Dans une troisième fenêtre de projection, des rafales de neige nocturne battue par le vent passent dans le faisceau lumineux d'un lampadaire de rue. En même temps, tout se passe comme si la neige tourbillonnait sur place en imitant un bruit numérique. Un même paradoxe d'immobilité et de mouvement apparaît encore dans une autre vidéo, dans laquelle un ferry-boat sortant du port ou y entrant, semble arrêté plutôt qu'en mouvement – du fait de la brume et de la longue focale, qui tend à aplatir l'image.

La question de savoir comment le regard vidéographique par une fenêtre peut produire une image esthétiquement valide est posée de manière particulièrement pertinente dans une autre projection d'*All the While* : la vidéo montre une surface d'eau où des plaques de glace glissent comme des surfaces laiteuses sur les reflets de l'eau sombre. Sur le plan de l'image se forment des compositions aux motifs changeants qui semblent réfléchir le rapport tensionnel entre champ et hors-champ. Les navires ne sont pas seuls à se balancer sur l'eau, leurs reflets inversés sont tordus par les mouvements ondulatoires de la surface aquatique – les mâts semblent liquéfiés et ondoient comme en caoutchouc. Une première traduction du motif en image animée était déjà produite par la surface de l'eau, le médium vidéo réalise la seconde transformation par le choix de la distance focale et du cadrage.

### **Habiter et exposer – Lieux de production et lieux de réception**

La profondeur abyssale du blanc filmé et les vitres troublées de la fenêtre à travers laquelle la caméra filme *All the While* – de l'espace intérieur de la maison vers l'espace extérieur –, ne renvoient pas seulement à la planéité concrète de l'image filmique, mais aussi à l'espace situé derrière elle – au hors-champ derrière les quatre murs ou encore à ce hors-champ « extériorisateur » où se trouve la caméra, et qui correspond ici à la chaleur de l'espace habitable.<sup>10</sup> Cet espace intérieur privé est transféré ici vers l'espace d'exposition ouvert au public, et ce par l'éversion coutumière à Hattat. La visite de l'installation est interconnectée avec le séjour dans le lieu dont témoignent les prises de vues. La représentation de la vue vidéographique par la fenêtre opère en sens inverse de l'éclairage, et le principe fondamental de cette inversion est la projection. Contrairement au meuble domestique et domestiqué qu'est le moniteur, qui réunit projecteur et écran le même « appareil miniaturisé »,<sup>11</sup> l'image projetée n'est pas un élément ajouté dans l'espace, mais se fond dans l'architecture. Dans le cas présent, sa plausibilité est celle d'une sorte de fenêtre vidéographique éblouissante ou aveugle. À cela s'ajoute le fait que le public, qui évolue dans un espace iconique bardé de faisceaux lumineux, se trouve ainsi intégré physiquement dans l'image. Contrairement à l'installation réalisée à l'aide de moniteurs, ce type d'installation soutient l'effet immersif du cinéma classique et la tendance à l'intégration affective du public dans un espace et une ambiance protégés, avec vue d'images de glace et de neige.

La lumière blanche ne vient pas du dehors, par des fenêtres, elle est envoyée contre les murs de l'intérieur et par des projecteurs visibles. Tout se passe dès lors comme si ces lumineuses images de glace et de neige éclairaient à nouveau la chambre obscure de la caméra. Par la projection des vues vidéographiques vers l'extérieur de la maison, l'espace du logement représenté est éversé vers l'espace artistique. L'histoire de l'espace d'exposition dans lequel *All the While* a été installé la première fois présente lui-même ce type d'inversion et confère à l'installation sa spécificité concrète in situ. L'Espace Beaux-Arts de Toulouse était en effet autrefois une lumineuse salle de sculptures où la lumière entrait par de multiples fenêtres ouvrant sur l'extérieur. Suite à la demande croissante de surface murale, ces ouvertures furent masquées par des panneaux de bois, la salle étant ainsi remodelée en black box tournée vers l'intérieur, ou encore en white cube éclairé par une lumière artificielle. Ici, les projections d'Hattat ne renvoient pas seulement aux fenêtres du logement islandais, mais aussi aux fenêtres latentes de l'espace d'exposition toulousain.

Les qualités temporelles des situations que le travail vidéographique d'Hattan examine de manière presque systématique, sont toujours liées à la forme d'existence d'où naissent les vidéos – habiter, voyager, séjourner. Le dispositif des installations vidéo connecte entre eux les espaces de production et de réception des images, qui communiquent ensemble les formes de perception spécifiques constituées dans le cadre d'un projet particulier. Au séjour contemplatif dans l'espace intérieur d'All the While s'oppose le zapping effréné ou abrupt entre les moniteurs de Tour de FFF (FracFranceForce). Dans les deux cas, l'espace d'exposition est toutefois reconnu comme un lieu où un cadre défini est donné pour un type d'attention particulier. Une troisième forme d'attention est suscitée par les différentes constellations de Béton liquide, dans lesquelles les épaves filmées amenées par le hasard sont programmées en boucle et transférées sur des moniteurs. Dans la première installation de ce complexe au musée des beaux-arts d'Argovie, les téléviseurs papillotant au même rythme étaient posés sur leurs emballages nonchalamment répartis sur le vaste sol et invitaient visiteuses et visiteurs à une paisible promenade. Il n'est guère possible de découvrir en une seule visite toutes les trouvailles présentées : une vue d'ensemble ne s'instaure, si tant est, que progressivement et incomplètement. Le cours de la réception est plutôt déterminé par une attention et une attente spontanées.

Ce que produit la combinaison d'images, même fugaces ou mouvantes dans le temps, et leur répartition dans l'espace est l'affirmation d'une collusion temporelle. Avec des vidéos de sujets et de longueurs différentes passées en boucle, aucune combinaison d'images ne se répétera deux fois de la même manière. Les vidéos peuvent être copiées, reproduites, et cette propriété du médium est une condition préalable de la présentation de perceptions vidéographiques – elle rend possible le transfert de la vie professionnelle ou quotidienne d'Hattan dans les espaces de l'art. Avec la dissémination des vidéos dans l'espace d'exposition, cette caractéristique s'avère toutefois secondaire, et ce que génère l'installation spatiale est un présent fragile, sans cesse changeant, d'images fugaces, un présent qui ne peut être embrassé d'un seul point de vue. Cette situation d'éparpillement et de fragmentarité transporte la visiteuse et le visiteur dans un temps présent ou une présence d'esprit aiguisée par l'attention d'Hattan, qui permet aux sens et à la caméra de réagir à ce qui est là et qui équivaut à un voyage attentif, un vécu ouvert, circonspect, ou encore à une vie quotidienne éveillée. Cette approche spécifique des possibilités de consignation et d'exposition offertes par le médium vidéo révèle l'interpénétration, si fondamentale dans le travail d'Hattan, entre l'art et la vie.

1 Cf. Dominique Païni, « Should we put an end to projection? », in *October* 110 (Automne 2004), pp. 23-48, et plus particulièrement p. 24. 2 Sur l'« intrus », cf. Maja Naef et Ralph Ubl, « Eric Hattan, passages et transitions », in *Niemand ist mehr da / Vous êtes chez moi*, Berlin, Holzwarth 2006, p. 100 sq. ; repris ici-même pp. 268f. 3 Sur les « images opératives », cf. p. ex. Harun Farocki, « Aus der Phantom-Perspektive des Krieges », in *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, dir. Beatrice von Bismarck, Cologne, Walther König, 2005, p. 161 sq. 4 Créée à des fins juridiques, la dashcam (exemple d'un générateur d'images opératives) est fixée au-dessus du tableau de bord (angl. dashboard), à même le pare-brise, et enregistre en continu des prises de vues en boucle, un peu comme une caméra de surveillance. À intervalles réguliers ou une fois la capacité de sauvegarde atteinte, les prises de vue les plus anciennes sont effacées ou écrasées par de nouvelles. En cas d'accident ou d'infraction, ces images vidéo peuvent servir de témoignages. 5 Cf. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1985, p. 109 sq. 6 Voir p. ex. Walter Benjamin, « Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus » (1939), in *Gesammelte Schriften* I.2, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982, p. 582 sq., ou Siegfried Kracauer, *Theorie des Films* (voir note 5), p. 87. 7 Discours de Gay-Lussac au Sénat français, 30 juillet 1839 ; d'apr. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, p. 53. 8 Eric Hattan in *Eric Hattan: Ideeavoir*, dir. Sabine Schaschl-Cooper, Muttentz, Kunsthau Baselland 2003, n. p. 9 Harriet Zilch, « Die Entdeckung der Langsamkeit », in *Silvia Bächli/Eric Hattan: Schnee bis im Mai*, Nuremberg, Kunsthalle Nürnberg; Cologne: Snoeck, 2011. 10 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresde, Verlag der Kunst, 1998, p. 179. 11 Dominique Païni, « Should we put an end to projection? » (voir note 1), p. 24.