

Eric Hattan, passages et transitions

Maja Naef & Ralph Ubl

Intersection

Vers la clarté du hall ou la pénombre encombrée de cartons, de bâches et de couvertures – de quel côté doit-on se diriger en premier ? C'est la question qui s'impose dès lors que l'on aperçoit le cube de verre du FRAC d'Alsace à Sélestat, divisé en un espace indigemment déguisé et en un espace de transparence, vierge, et c'est la question à laquelle on devra avoir apporté une réponse au plus tard à l'entrée positionnée très exactement au centre de l'édifice. On choisit de se diriger vers la gauche, où des cartons sont fixés au plafond, ou vers la droite, où se trouve une installation vidéo mettant elle aussi en scène des cartons. Le visiteur commence à cheminer et constate rapidement que peu importe son choix, chacune des deux parties de l'exposition intègre obligatoirement l'autre. De l'extérieur, on a tout d'abord l'impression que la partie gauche est ouverte alors que son pendant à droite est fermé, et, à l'intérieur, la perception s'inverse : à gauche, les caisses, qui proviennent de la réserve du FRAC où sont conservées les œuvres et qu'Eric Hattan a choisies finalement au hasard, restent fermées, alors qu'à droite elles sont ouvertes. Mais lorsque l'on finit par conclure que les images s'animent à l'ouverture des caisses sur les écrans et projections placés dans et sur les caisses, tout est remis en question : les caisses fermées contenant un « Armleder » ou un « Raynaud », comme l'indique l'inscription figurant sur les caisses, sont elles aussi doucement bercées et forment ensemble un mobile aussi gigantesque que ludique. La distinction entre la sensation physique du mouvement et la simple perception visuelle, entre l'installation et l'image vidéo, se révèle elle aussi illusoire. L'installation vidéo exige que l'observateur accomplisse un parcours étroitement balisé et demeure en mouvement perpétuel, car il ne voit rien s'il ne se penche pas en avant, ne lève pas les yeux ou n'utilise pas les petites ouvertures aménagées telles des judas. Inversement, le poids des caisses suspendues au plafond formant le mobile ne génère pas seulement un léger mouvement oscillatoire ; l'observateur évoluant entre ces poids suspendus et encombrants ressent comme une mobilisation de la masse de son propre corps, comme si la gravitation perdait un peu de sa force, ou comme si la verticale s'était transformée en une horizontale oscillante. Entre des corps lourds et des images scintillantes, des volumes fermés ou des volumes ouverts, un édifice en verre ou une boîte noire, nous ne savons jamais de quel côté nous nous trouvons. Notre perception péripatéticienne, une vision qui implique en même temps une progression, une immobilisation, un mouvement d'inclinaison ou d'étirement, semble suivre un ruban de Möbius qui nous conduit soudainement vers l'intérieur ou l'extérieur, vers la clarté ou l'obscurité, vers le monde des corps ou celui des images. « Vous êtes chez moi », mais le message ne précise pas où et quand. Car la distinction préalable à la détermination du point de départ de ce « chez moi » et de son origine dans le temps est sans arrêt remise en question : est-ce que tout commence dans la salle d'exposition, dans une caisse, sur l'écran placé dans la caisse, dans la maison que l'on peut voir sur l'écran ? Le titre de l'exposition Vous êtes chez moi se comprend peut-être comme une exclamation, une réaction empreinte de surprise lorsqu'un voisin pénètre soudainement et involontairement « chez nous », comme cela peut arriver (s'il pratique un trou dans le mur à l'aide d'une perceuse, par exemple).

Voisinage

Eric Hattan est un intrus. Il pénètre dans l'entrepôt du FRAC, choisit quelques caisses au hasard qu'il fait transporter dans la salle d'exposition et va même jusqu'à les ouvrir. Il y découvre alors diverses pièces appartenant à un projet de Diller & Scofidio. La maquette miniature mise au jour, au centre de laquelle un négatif de photo est épinglé, figure un lien de voisinage inattendu avec l'exposition de Hattan : quel potentiel renferme réellement la collection du FRAC qui, de par sa destination, est une réserve d'œuvres d'art, et dont la vocation ne se limite pas à acheter des œuvres d'art, mais à faire circuler ces œuvres ? Quel profit peut-on tirer de cette structure complexe imbriquant le temps et l'action, l'attente de l'exposition et la mise en dépôt, illustrée ici par le cliché non développé de la maquette de Diller & Scofidio ?

L'emballage et le déballage des œuvres créent de curieuses relations de voisinage, quand chacune des caisses placées dans l'une des moitiés de l'exposition intègre un écran ou est utilisée comme salle de projection. Dans l'une des caisses se trouve par exemple un écran affichant une poche en plastique rayée rouge et blanc à laquelle le vent ou l'aspiration d'un véhicule en marche impriment un mouvement intermittent mais perpétuel. La vie se cache dans cette enveloppe qui prend des directions imprévisibles. La peau, qui donnait autrefois forme à toute chose, trace le mouvement. La légère membrane plastique animée arbitrairement et errant sans but nous fait découvrir le cheminement d'une nouvelle comète : l'âme des choses s'est évanouie ; c'est l'attention errante qui

figure l'âme. Tandis que les caisses protégeant les œuvres se balancent dans la salle d'exposition telles un mobile, le mouvement provenant autant de leur poids matériel que de leur poids symbolique, l'écran présentant la poche plastique, vestige errant dont on suit les évolutions, est enfermé dans une caisse et la présentation prend soudain une nouvelle dimension, s'inscrit dans un contexte, gagne une présence. Cette forme de l'inversion, du renversement, de la permutation entre l'intérieur et l'extérieur et entre la vie et le vide qu'évoque la poche plastique est omniprésente dans les représentations animées de Hattan : le mouton dont l'image est projetée sur une grande surface plane constituée de caisses et de cartons traîne son pelage derrière lui, comme si cette laine qui pend pouvait se transformer en une sorte de refuge, d'abri protecteur. Les boucles pendantes évoquent en même temps l'exposition d'une vie intérieure au regard de tous. C'est peut-être parce qu'il est à la fois protégé et dénudé que le mouton semble lourd et apathique, traînant son enveloppe proprement multifonctionnelle dans son sillage. C'est ici la représentation (et non la caisse) qui confère à l'image animée sa lourdeur. Il n'en est pas de même pour d'autres animaux : la chouette renvoie à l'objectif imperturbablement immobile de l'appareil un regard attentif accomplissant implacablement ses rondes panoramiques. L'écran est positionné, tel un dispositif de surveillance inaccessible, dans l'encadrement de la plus haute caisse ouverte d'une pile. La chouette peut tourner la tête dans toutes les directions, alors que la position de l'observateur est exactement définie. À chaque croisement des regards se pose de nouveau la question de savoir qui est ici l'intrus.

Topologies

La topologie, qui intéresse particulièrement Eric Hattan, est l'étude des rapports spatiaux. On n'est pas surpris, pour peu que l'on se soit penché sur l'histoire de la topologie, qu'une chouette se soit imposée comme élément de transposition de la question agaçante du voisinage : qui est en droit d'affirmer « Vous êtes chez moi ! » ? La chouette, Eule en allemand, renvoie en effet à Euler (Leonhard) qui a solutionné le « problème des ponts de Königsberg », considéré comme l'un des travaux fondamentaux de la discipline mathématique appelée autrefois « science des lieux » et connue aujourd'hui sous le nom de « topologie ». Le lien n'est pas tout bonnement né de l'humeur d'un volatile, et l'observateur ne tarde pas à prendre conscience du fait qu'Eric Hattan, dans son étude de la question du voisinage, s'est trouvé face à un problème rappelant celui de la ville de Königsberg dont Euler est originaire : à Königsberg, on se demandait pourquoi il était impossible, si l'on empruntait les sept ponts que comptait la ville, de se retrouver à son point de départ sans devoir traverser l'un d'eux au moins deux fois. Eric Hattan se vit confronté à un problème similaire, consistant à ne pas devoir parcourir deux fois le même trajet, lorsqu'il pénétra en banlieue parisienne dans une maison destinée à la démolition, trouva toutes les portes condamnées, mais parvint néanmoins à se faufiler d'appartement en appartement en utilisant pour cela les ouvertures pratiquées par les ouvriers du bâtiment. Passant d'un espace à un autre, aboutissant parfois soudainement à la cage d'escalier, revenant dans un espace qui semble s'être détourné à jamais de l'extérieur, l'objectif visite des pièces inoccupées renfermant quelques vestiges éparpillés d'une vie brusquement interrompue, suit une trajectoire conduisant d'espace en espace pour rejoindre enfin l'extérieur et permettre la fuite sur le toit. Tandis que nous poursuivons cette descente dans les bas-fonds d'un monde HLM émergeant encore du sol, nous observons l'espace intérieur d'une caisse visible uniquement à travers une minuscule ouverture. Le principe du voisinage insoupçonné (« Vous êtes chez moi ! ») ne s'exprime pas uniquement dans la proximité d'objets disparates occupant un espace réduit, séparés la plupart du temps tout au plus par une mince cloison ; l'inverse est tout aussi surprenant, si nous pénétrons dans l'appartement de notre voisin et nous retrouvons à nouveau face à notre introduction dans cet espace, comme dans un rêve, demeurant donc toujours à l'extérieur en dépit de nos efforts pour pénétrer à l'intérieur. Le travail *How Big Is Big (The Chinese Box)* (1998) est emblématique de ce rapport de voisinage qui rend l'accès du « chez eux » impossible, une nouvelle barrière ou une nouvelle enveloppe surgissant toujours : une caisse est pourvue d'un judas ; si l'on regarde à travers ce judas, on aperçoit une autre caisse à l'intérieur de la caisse. La structure formelle de l'installation de Hattan exposée à Sélestat permet d'appréhender cette expérience. Les boîtes et caisses sont imbriquées les unes dans les autres, empilées les unes sur les autres, toujours reliées entre elles pour former des surfaces dépliées servant d'écrans de projection ou des espaces rappelant des abris. L'observateur se retrouve régulièrement dans un espace intermédiaire qui lui permet d'appréhender le voisinage immédiat de deux lieux ou d'y accéder de manière inattendue – notamment entre la réserve et la salle d'exposition de Sélestat. Mais comment se mouvoir dans cet espace de transition ?

Errance

La topographie selon Hattan inclut des zones frontières et des zones de transition : des maisons n'attendant plus que leur démolition, des friches, des ruines, des objets orphelins et abandonnés à eux-mêmes, les vestiges du monde, des paysages indifférents. Tous se rattachent à une vision péripatéticienne ; décrivant les courbes et suivant les rythmes instables d'un parcours d'obstacles, Hattan adopte des trajectoires parfois agressives, marquées par la négligence et la destruction. L'objectif de Hattan se rapproche d'épaves de voitures abandonnées dans un no man's land dépouillé qui pourrait se situer n'importe où. Il documente l'état de leur déchéance, les composants rouillés, désormais hors service, de ces anciens garants de la mobilité, du mouvement. Il montre également des épouvantails dont les haillons multicolores qui s'agitent au vent découvrent la si-lhouette incorporelle, presque en apesanteur, continuant à résister malgré tout. Hattan observe attentivement ces phénomènes de transformation continue, ne s'y arrêtant parfois que brièvement, effleurant ce qui reste et ce qui est abandonné à son destin, il anime tout cela d'un regard furtif, il le caresse de son objectif, mais sans fixer ce qu'il a vu et capté, sans en faire des fétiches d'une immobilisation empreinte de sentimentalité. Une observation évanescence, un monde évanescent. Ce mouvement, qui ramène inlassablement Hattan dans des maisons ou des caravanes, est toujours une reconstruction, même lorsque l'artiste devient intrus : il prend sous son aile ce que l'on a rejeté, refoulé, il se tourne vers ces objets et leur redonne une protection. « Vous êtes chez moi » peut aussi renvoyer à la constatation pensive qu'un « chez moi » peut aussi naître ici, au milieu des ruines. Quant à cet « ici », il ne se montre que « là-bas », dans un autre espace, celui de l'exposition, dans lequel l'errance a été transposée. Les espaces de stockage, les entrepôts, les piles, les encastrement, toutes formes de compression physique, sont donc autant de moyens d'appréhender l'errance dans l'espace de l'art qui se caractérise par le tracé de trajectoires par la main de l'homme, de l'artiste ; des trajectoires qui ne dessinent pas de frontières mais sont au contraire des transitions qui se perdent dans l'espace.