

## **Terrain Vague:** Eric Hattan et la crise de la représentation Philip Ursprung

En 1995, l'architecte et théoricien catalan Ignasi Solà-Morales Rubió a publié un essai intitulé Terrain vague. Il y observait qu'il devenait difficile de décrire la cité contemporaine avec les moyens traditionnels de représentation, par exemple en se concentrant sur des immeubles pris un par un ou sur un paysage architectural. D'après lui, une représentation plus adéquate de la métropole était apportée par des photographes comme John Davies, Thomas Struth, Manolo Laguillo ou Jannes Linders, qui n'observaient pas le centre-ville mais « l'espace vide, abandonné, dans lequel des choses s'étaient passées ».1 Bien sûr, cette notion n'était pas l'invention de Solà-Morales. Terrain vague, terme qu'il utilisait en français, se réfère souvent à des zones industrielles abandonnées ou à des quartiers résidentiels en ruine. Il est synonyme en anglais de wasteland, fallow land, non-place ou même no man's land. Il correspond à des phases de la désindustrialisation et de la rénovation urbaine, quand on remplace l'ancien par le nouveau. L'attractivité du terrain vague est particulièrement présente dans des films comme Terrain Vague de Marcel Carné (1960), Le désert rouge de Michelangelo Antonioni (1964), Deux ou trois choses que je sais d'elle de Jean-Luc Godard (1967) ou Stalker d'Andrei Tarkovsky (1979).

Solà-Morales faisait remarquer que le mot français de « vague » pouvait se traduire en anglais par void (vide), uncertain (incertain) ou wave (vague sur l'eau) et que le terme de « terrain » présentait une connotation plus urbaine que le land anglais. Le sens du terme n'était donc pas vraiment fixé et pouvait être connoté à la fois négativement et positivement. Il évoquait : « Le vide, l'absence, mais aussi une promesse, un espace du possible, une attente » et déclenchait une émotion chez le spectateur.2 Néanmoins, lorsque l'auteur en arrive à expliquer les raisons de cette fascination, il propose une interprétation vaguement psychologique et nous dit que terrain vague correspond à « un individu en conflit avec lui-même ».3 Selon ses termes : « L'enthousiasme pour ces espaces vacants – en attente, imprécis, fluctuants – transposé dans le cadre urbain reflète notre sentiment d'étrangeté devant le monde, devant la ville, devant nous-mêmes. »4 Dans le même temps, le terrain vague incarne une promesse. Il laisse cependant ces deux questions ouvertes : pour qui est-il une promesse et qui, exactement est en « conflit avec lui-même » ?

Solà-Morales était parfaitement conscient de l'ambivalence du rôle de l'architecture, cette pratique dont « le destin a toujours été la colonisation, l'imposition de limites, d'un ordre, de formes »5 et dont la tendance est de détruire le vide que l'on aime tant, à le remplir de constructions. Mais ce que l'auteur néglige, à mon sens, est le contexte économique. Rétrospectivement, nous pouvons comprendre pourquoi un architecte pouvait voir dans un terrain vague comme une promesse et pourquoi il y voyait ses contemporains en conflit avec eux-mêmes. Au cours des années d'expansion – années 1980, début des années 1990 – toute l'Europe était en chantier. Des métropoles comme Paris, Londres, Berlin ou Barcelone sortaient d'une phase de désindustrialisation et de récession. La transformation d'énormes zones vidées de leur objet comme le Parc de la Villette à Paris, les Docklands à Londres, la Postdamer Platz à Berlin ou le Parc Diagonal à Barcelone étaient au centre du débat architectural. Pour les architectes, c'était un eldorado. Les parcelles vacantes étaient devenues de vraies mines d'or, riches de promesses esthétiques et économiques. À travers l'organisation de concours, les architectes ont compris que c'était là peut-être leur dernière chance d'influencer la structure de la métropole et de l'empêcher de tomber aux mains des promoteurs immobiliers (la débâcle de la Postdamer Platz allait bientôt révéler à quel point avait été légitime la requête d'autonomie architecturale).

Le problème soulevé par Solà-Morales – concrètement que nous ne pouvons ni voir ni décrire la transformation qui se déroule à l'ère post-industrielle – implique que nous sommes confrontés à une crise de la représentation. Nous sommes conscients que notre façon de voir, de parler et de nous déplacer est affectée par le changement en cours, mais il nous est difficile d'appréhender ces phénomènes par le biais de concepts et d'images. Nous sommes induits en erreur par notre perception. Ce que nous voyons n'est plus ce que nous voyons, comme c'était le cas, par exemple, pendant la période du minimalisme des années 1960.6 Le positivisme dominant de cette période a laissé place au scepticisme. Rien dans le domaine du visuel ne peut plus être pris pour certain. Beaucoup d'artistes ont abordé, et traitent encore, ce sujet et ont aiguisé nos sens pour les rendre mieux capables de percevoir les diverses transformations urbaines. Il suffit de penser à des œuvres d'art comme Entropic Landscape (1971) de Robert Smithson, aux découpes de bâtiments de Gordon Matta-Clark, comme Bronx Floors (1972-1973), aux Cellules d'Absalon (1991-1994) et au Ghost de Rachel Whiteread (1990), moulage en plâtre de l'intérieur d'une maison victorienne démolie. Que des

artistes expriment un tel intérêt pour la transformation urbaine ne signifie pas pour autant que les frontières entre l'art et l'architecture deviennent « floues » comme on l'entend souvent dire (en fait, ces deux disciplines ont rarement été plus éloignées l'une de l'autre que dans cette seconde partie du XXe siècle), mais que le changement qui se déroule est plus aisément localisable dans le domaine de l'architecture qu'ailleurs.

### **Espaces dysfonctionnels**

Il n'existe pas de terrain vague à Bâle, où vit Eric Hattan, ni en Suisse en général. Elle ne possède pratiquement pas d'industrie lourde et n'a pas été frappée par la désindustrialisation comme la plupart des autres pays industriels dans la seconde moitié du XXe siècle. Bâle est un centre mondial de l'industrie pharmaceutique et, à chaque fois qu'un immeuble est démoli, un autre prend immédiatement sa place. La pression économique sur les terrains est telle qu'il est quasiment impensable de voir des zones non utilisées. En conséquence, la dimension temporelle qu'incarne la notion de terrain vague – comparable à une ruine en ce qu'elle nous permet d'appréhender la lutte entre le processus naturel du temps et l'intention humaine de construire des objets qui résistent au temps – n'existe qu'à l'état latent. Les changements dus au temps ne se perçoivent que rarement car peu d'endroits en fait ont la liberté de vieillir ; les observateurs étrangers sont souvent étonnés que l'on trouve si peu de traces dans les villes suisses de l'écoulement du temps, pas de fissures, pas de rouille, pas de patine. Hattan a articulé cette latence dans son installation C.I.P. (Chantier interdit au public) de 1987 dans laquelle le processus concret de construction – et par suggestion de la transformation en général – est interdit à la vue du public : celui-ci n'avait aucun accès au chantier de construction. Il était laissé debout devant un mur dissimulant le changement censé se produire derrière lui. Plus radicale encore a été la décision d'Hattan de fermer un espace d'exposition tout entier – le lieu attitudes à Genève –, en obturant ses vitrines par des briques (Entre, 1994). Les visiteurs étaient ainsi confrontés à un espace virtuellement rendu aveugle. La seule possibilité d'entrée se faisait par les toilettes, que l'artiste avait équipées d'une nouvelle porte.

À la recherche d'un terrain vague, Hattan quitte périodiquement Bâle pour aller voir ailleurs. Par exemple, les paysages solitaires de l'Islande vus lors de son exposition Schnee bis im Mai (2011), ou dans un « Grand Tour » de terrains vagues, sous le titre de Tour de FFF (FracFranceForce) (2013), voyage organisé avec un assistant pour visiter tous les Fonds régionaux d'art contemporain de France. Leur périple les conduisit dans des zones rurales, des banlieues, des petites villes et des zones d'infrastructures généralement négligées par le système culturel français hautement centralisé et entièrement concentré sur Paris. Néanmoins, Hattan ne doit pas toujours aller aussi loin. Il découvre plutôt ses terrains vagues dans les détails de ses environnements immédiats, dans l'épaisseur d'une cloison d'appartement, le contenu d'un vieux placard, un tas d'ordures dans la rue. Ce qu'un site industriel abandonné peut représenter pour un photo-graphe comme Manolo Laguillo, Hattan le découvre dans l'intérieur d'une construction, dans les environnements immédiats du corps humain. Les objets qu'il a accumulés dans la maison de ses parents pendant son enfance et sa jeunesse, ainsi que divers objets récupérés par la suite, sont devenus la matière d'une exposition tenue à la Helmhaus à Zurich en 1990. Comme pour les zones décrites par Solà-Morales dans son essai, l'accumulation d'objets dans des placards, des caves et des greniers contient les traces du passage du temps.

Ainsi l'art d'Hattan traite de la question du comment le sujet se relie à son environnement immédiat. Beaucoup de ses installations et de ses vidéos nous mènent à poser la question de quelle façon le corps humain correspond avec les vêtements, le mobilier, les pièces ou les rues. La Chambre (1990) reconstitue un intérieur composé presque exclusivement de formes recouvertes de drap de coton. Le matériau symbolise la proximité du vêtement et de l'architecture (tous deux sont des textures qui protègent le corps humain). Mais envelopper les objets de tissus les rend plus abstraits. C'est séparer le sujet de son environnement plutôt que le connecter à celui-ci. Rien ne semble plus stable ni crédible. La combinaison de métal, de bois et de tissu donne conscience à l'observateur de la volatilité et de l'instabilité de l'environnement. Ce qui se voulait une protection et un abri se retourne en fait contre le sujet, littéralement, pour devenir unheimlich – inquiétant – au sens de Sigmund Freud. La situation fait penser à celle d'une tente, bien que le processus du camping devienne ici permanent. La même année que La Chambre, Hattan avait présenté l'installation Daheim. Son titre est à la fois un adjectif signifiant « être à la maison », ou « être dans son pays natal » et un nom, « maison » ou « foyer ». Cependant, ce qui devrait offrir une identité à son occupant se retourne ici contre lui. La structure en plâtre et contreplaqué est formellement raffinée – dans le style d'une sculpture minimaliste – mais complètement dysfonctionnelle. L'espace est trop petit, les fenêtres trop hautes ou trop basses, les portes trop étroites pour être utilisables. Un écran vidéo installé à l'intérieur affiche les

images d'une caméra visant la poignée de la porte de l'entrée de l'espace d'exposition. Elle devrait permettre à l'occupant imaginaire de savoir si quelqu'un pénètre dans son espace mais, comme n'enregistrant qu'un détail de la porte, elle remplit mal sa fonction de caméra de surveillance. Une pulsion performative circule à travers tous ces projets. Hattan ne considère pas l'espace comme neutre ou statique, ou à la manière d'une enveloppe dans laquelle des objets seraient placés, mais plutôt comme un processus dynamique en transformation constante, très proche de ce dont parlait Henri Lefebvre dans son ouvrage fondamental, *La production de l'espace* (1974). L'art d'Eric Hattan traite de l'impossibilité de définir et délimiter complètement un espace. Son scepticisme envers la possibilité de distinction entre « intérieur » et « extérieur » s'illustre dans sa série vidéo en cours de développement *Unplugged* (2005-). Ces vidéos montrent l'artiste retournant des objets, comme des paquets. Le « plop » du conteneur plastique renversé, par exemple, apporte un certain plaisir car il démontre que des situations que nous prenons pour assurées et finies pourraient tout aussi bien être différentes, en d'autres termes que toute décision est réversible. *Unplugged*, montre aussi clairement qu'en tant qu'artiste Hattan – à la différence des photographes mentionnés par Solà-Morales – ne reste pas à distance de ses objets. Très souvent ses mains sont visibles, manipulent les artefacts. Le sens du toucher, apprenons-nous, est aussi important que celui de la vision. Quand l'artiste lui-même apparaît avec une caméra, celle-ci est généralement tenue à la main, appuyée contre son œil, médiatrice entre le corps humain et son environnement plutôt qu'appareil distanciant les objets. Hattan guide le regardeur au plus près du point de déroulement de la transformation qui affecte le sujet, vers un terrain vague miniature, pour ainsi dire.

### **La maison volatile**

La maison dysfonctionnelle est un motif populaire dans le domaine de l'art depuis les années 1970. Du *Splitting* de Gordon Matta-Clark (1974) à la *Bad Dream House* de Vitto Acconci (1984) et au 1 : 1 de Monika Sosnowska pour le Pavillon polonais à la Biennale de Venise 2007, il existe une longue tradition de maisons inhabitables. L'art d'Hattan peut se regarder dans ce contexte, où il apparaît avec évidence dans cette suite de photos *Niemand ist mehr da*, réalisée à Paris en 1999 dans des logements sociaux abandonnés, quelques jours avant leur démolition. Hattan s'intéresse particulièrement à la volatilité et à la nature éphémère de la maison, du foyer. Il n'est pas étonnant que l'un de ses objets préférés soit une caravane qui est une maison mobile. Elle se retrouve utilisée dans plusieurs installations, par exemple dans *Caravane* (Paris 1998), où elle est transpercée par un lampadaire public. Ce geste l'immobilise et la rend dysfonctionnelle. L'incertitude exprimée par cette situation paradoxale s'accroît encore si les observateurs ou les passants s'approchent pour jeter un œil à l'intérieur : l'artiste a aménagé un intérieur miniature devant l'œilleton de la porte. L'observateur curieux qui s'attend à découvrir le lampadaire public dans la caravane en est pour ses frais. Ce qui devrait être là n'y est pas, savoir et voir n'est pas la même chose. Aucune solution n'est proposée à cette crise de la représentation.

Une déception visuelle comparable se produit dans l'installation *Zwillingszimmer* (1996) à la *Künstlerhaus Bethanien*. Les ateliers de ce programme pour artistes en résidence, logés dans un ancien hôpital de Berlin-Kreuzberg, sont bien connus pour les colonnes accouplées qui trônent au milieu de l'espace. Hattan y a créé deux petites pièces. Lorsque l'on regarde à travers la porte, on voit dans l'une d'elles un lit traversé par une colonne tandis que l'autre chambre ne possède pas de colonne. Là encore, tel un magicien, l'artiste fait mystérieusement disparaître l'architecture.

Le jeu d'échelles, l'utilisation de maquettes miniatures et le goût pour les logements se combinent fructueusement dans l'art d'Hattan dès les années 1990. Comme souligné plus haut, ces moyens lui offrent une méthode pour répondre à la crise de la représentation, plutôt qu'une réflexion sur l'architecture. Pour l'architecture, une maquette miniature n'est jamais un problème, mais un outil pour concevoir une réalité. Hattan, cependant, l'utilise pour faire entrer en conflit différentes dimensions et différentes façons de percevoir. *Inside* (1993) s'ouvre sur une scène miniature, pénétrée par des éléments d'un corps humain. L'artiste, sans exception, utilisant son propre corps pour ses performances devant la caméra, on peut présumer qu'il s'agit de celui d'Hattan. La jambe pliée, une partie de bras et un menton sont visibles. Comme Gulliver tentant de s'adresser à un public lilliputien, l'artiste est littéralement collé dans le cadre pour produire une composition anthropomorphique grotesque.

Si je devais choisir une œuvre emblématique d'Hattan, je prendrais le motif du matelas plaqué au plafond. Je le considère comme emblématique parce qu'il combine plusieurs questions artistiques soulevées par Hattan. Ce qui est habituellement posé sur le sol ou sur un lit pour soutenir notre corps est ici maintenu en place par quelques piquets, coincé contre le plafond. Est-ce une imitation d'architecture ? Ou est-ce un jeu sur notre perception, parce qu'après avoir regardé le plafond pendant

un certain laps de temps nous commençons à nous demander si nous regardons vers le haut d'en bas ou le contraire. Le matelas n'est-il plus utilisable ? Ou aide-t-il à soutenir le plafond, comme le chapiteau d'une colonne dorique, comme Atlas portant le poids du monde sur ses épaules ? Apprécions-nous l'effort de maintenir le matelas au-dessus de nos têtes, pour son aspect anthropomorphique, ou parce que ce pourrait être nous, coincés entre la nécessité de maintenir les choses ensemble, de performer, tout en étant fatigués, dans l'attente d'un moment de détente ? De même que Solà-Morales était sensible à l'ambivalence de la capacité de l'architecture à ouvrir et coloniser l'espace, Hattan est conscient de celle de l'art à compliquer et simplifier à la fois la vie. Son scepticisme envers les abstractions, les généralisations et les définitions se perçoit dans l'ensemble de son œuvre et de ses écrits. Ce n'est pas seulement évident dans les phénomènes de friction entre le corps humain et son environnement, mais aussi entre l'imagination de chaque individu et le système généralisateur du langage. Ceci pourrait expliquer pourquoi l'artiste est si réticent à publier une biographie de type standard, parce qu'elle serait la simplification d'un phénomène immensément complexe. Au lieu d'une biographie, j'ai découvert dans son catalogue *Ideeavoir* de 2003, une liste de lieux dans lesquels il a dormi hors de chez lui entre l'heure de sa naissance et son quarantième anniversaire.<sup>7</sup> J'ai ainsi appris qu'il avait vécu 14 723 nuits et parmi celles-ci s'était réveillé 346 fois en dehors de chez lui. On trouve des séjours chez des parents et des amis, en colonies de vacances, à l'armée, des vols de nuit. Parfois la localisation était peu claire, parfois incompréhensible pour un lecteur non familier de la Suisse et du monde de l'art helvétique. Je n'ai pu m'empêcher de décrypter cette liste comme un détective et d'essayer de rassembler les éléments du puzzle de cette biographie, envisageant des connaissances communes ou des parallèles avec ma propre biographie. J'ai découvert en fait qu'enfant, j'avais subi une ablation des amygdales dans l'hôpital même où Hattan était né. Mais au final, ces repères ne nous permettent pas de tirer des conclusions sur les moments décisifs de sa carrière, sur ses points forts. Bien que la règle ait été de dresser la liste de moments d'exception – se réveiller ailleurs que chez soi –, il est impossible d'y repérer la trace d'événements spéciaux.

Cette liste est comparable à une carte, à une séquence spatiale. Sa concentration, oscillant entre la grande échelle de l'urbain et la petite du logement, est typique de l'approche architecturale. La biographie se transforme en une évocation d'espaces que l'artiste a occupés et partagés au cours des décennies. Lecteur, je suis poussé à imaginer ses mouvements dans l'environnement bâti, le contraste entre les espaces aliénant des villes étrangères et l'intimité des espaces de parents et d'amis. Ceci me rappelle la distinction entre « maison » et « foyer », entre rôle de procurer un abri et la capacité à faire que l'on se sente chez soi qui est cruciale dans la pratique architecturale. Cependant, comment pouvons-nous combiner les thèmes du terrain vague des espaces dysfonctionnels et du foyer volatil ? Il n'est pas facile de répondre à cette question. Ils sont au cœur d'une grande partie du débat sur l'urbanisme. La fascination de beaucoup d'architectes d'aujourd'hui pour, disons, le logement informel et l'architecture des taudis révèle un profond malaise avec la tendance actuelle en urbanisme et architecture, très précisément la tendance à ségréguer, embourgeoiser, coloniser l'espace, en d'autres termes la tendance à la privatisation de ce qui est supposé être un bien public ou commun. Beaucoup d'architectes et d'urbanistes sont conscients des problèmes soulevés par l'exploitation du bien commun et la pression pour maximiser la rentabilité. Ils recherchent des façons plus souples et plus inclusives d'organiser l'espace. Le mélange social, la différence d'échelle et le respect de la dimension historique font partie des concepts qui laissent entrevoir un remède à l'homogénéisation actuelle de l'espace. Nous pouvons beaucoup apprendre de la pratique d'Hattan. Il trace une carte, mais ne colonise pas le terrain vague. Avec lui, il est en de bonnes mains.

1 Ignasi de Solà-Morales Rubió, *Terrain vague*, in *Anyplace*, dir. Cynthia C. Davidson, Cambridge, Mass, MIT Press, 1995, pp. 118-123, citation p. 119. 2 *Ibid.*, p. 120. 3 *Ibid.*, p. 122. 4 *Ibid.* 5 *Ibid.* 6 « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » est une déclaration de Frank Stella dans « Questions to Stella and Judd », entretien avec Bruce Glaser, dir. Lucy Lippard (*Art News*, septembre 1966), dans *Minimal Art: A Critical Anthology*, dir. Gregory Battcock, Oakland, University of California Press, pp. 148-164, citation p. 158. 7 « N. T. » in *Eric Hattan: Ideeavoir*, dir. Sabine Schaschl-Cooper, Muttonz, Kunsthhaus Baselland, 2003, n. p.