

Dessous, dedans, derrière: Le bricolage d'Eric Hattan
Stefanie Bräuer

En 2014, l'exposition d'Eric Hattan *Habiter l'inhabituel* à Marseille fut l'occasion pour les visiteurs d'explorer un bâtiment de l'architecte Kenzo Kuma, tout juste inauguré, ainsi que sa partie arrière et ses sous-sols. De l'entrée située au rez-de-chaussée du Fonds régional d'art contemporain de la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur à Marseille, on traversait le hall d'accueil pour descendre un large escalier menant à l'espace de l'exposition, en sous-sol. Ce vaste lieu aux plafonds de six mètres de hauteur frappait par le vide qui y régnait. En dehors d'un texte introductif, d'un haut-parleur suspendu au plafond et de quelques seaux en plastique de couleur, peu de choses attireraient l'attention. À la recherche de la présence de l'art, on trouvait une porte à peine entrouverte qui invitait à s'approcher du fond de la salle, à droite. Tourner la poignée n'exerçait aucun effet. La porte restait bloquée. En son centre avait été posé un judas, par lequel il n'y avait pas grand-chose à voir en dehors de quelques débris de plâtre sur le plancher de la salle suivante et, au fond de celle-ci, une autre porte dans l'angle gauche. Déterminer la fonction de cette autre pièce se révélait assez difficile car elle n'était en fait qu'une illusion. Une petite maquette de salle avait été collée de l'autre côté du judas entre la porte et le mur. Le titre de l'œuvre, *Coincée* (atelier d'artiste), donnait l'impression d'un atelier avec ses murs blancs, son plancher, sa verrière et ses déblais, où se pratiquait de l'art, et où l'on pouvait supposer que l'artiste vivait, travaillait et avait créé cette maquette, la porte et toutes les autres œuvres présentées dans l'exposition. Dans ce scénario, les sites de production et d'exposition étaient placés dans un voisinage immédiat.

Contraint d'attendre devant cette porte close, le visiteur se concentrait sur cette sorte d'écran, qui jouait un rôle de médiation entre le de- dans et le dehors. Comme le théoricien de la culture Dirk Baecker l'a expliqué : « L'architecture consiste à trouver une forme au moyen d'écrans qui répondent au besoin à la fois de fermeture et d'ouverture. »¹ Baecker élève la fonction du mur au-delà des principes de base de la forme, de la fonction ou de la construction pour lui conférer un rôle critique dans la compréhension du bâti. C'est dans ce contexte que s'inscrit Eric Hattan lorsqu'il vide les espaces d'exposition de Marseille et « intervient » sur leur structure architecturale. L'effet déstabilisant et l'aiguïsement subséquent de la perception provoqués par l'approche d'Hattan ont été soulignés par le critique Samuel Herzog dans son article sur la même exposition. Face aux quatre piliers de six mètres de haut qui, à première vue, semblaient faire partie de la structure du bâtiment, mais avaient, en réalité, été insérés dans l'espace tels des œuvres d'art intitulées par l'artiste *Sculptures*, il écrivait : « À présent, tout ce qui se trouve dans cet espace inspire le doute et nous commençons à ne plus avoir confiance en quoi que ce soit, à tout soumettre à une forme de réévaluation. »² Les visiteurs curieux purent découvrir d'autres trompe-l'œil, principalement sur les murs, sous forme de volets de ventilation, de grilles, de lampes et de tuyaux.

Une autre œuvre de cette exposition, intitulée *Hidden Place* (Lieu caché), faisait passer littéralement à travers les murs au moyen d'une caméra de surveillance. Comme *Coincée* (studio d'artiste), cette pièce s'efforçait de montrer ce qui pouvait bien se trouver derrière les murs. Alors que le judas donnait à voir une salle adjacente imaginaire, la caméra de surveillance offrait un accès visuel permanent à un espace réel. En l'occurrence, ce lieu caché était un interstice tout en longueur entre la galerie et le bâtiment voisin, qui mesurait sept mètres de haut pour quelques centimètres de large seulement. Hattan avait éclairé l'endroit habituellement obscur pour les besoins de la prise de vue pendant toute la durée de l'exposition, rendant visible cette sorte de crevasse érodée par les intempéries. L'image vidéo était diffusée par un moniteur installé dans une petite antichambre ailleurs dans le bâtiment, ce qui signifiait que des trous avaient dû être pratiqués dans les murs pour laisser passer le câble vidéo. Avec ce *Lieu caché*, Hattan éclairait littéralement les contradictions de l'architecture, tiraillée entre une ingénierie disciplinée et des éléments irrationnels, incontournables, acceptés avec un simple haussement d'épaules. Cette approche est comparable à celle du bricoleur, adepte du DIY (« fait par soi-même ») et amateur habile de ses mains, tel qu'il a été décrit en détail par l'ethnologue Claude Lévi-Strauss³ : « De nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art... Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées, mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet. »⁴ Cette approche des matériaux implique une méthode créative dans laquelle l'artiste, qui « tient à la fois du savant et du bricoleur, confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance »⁵. Lévi-Strauss définit ainsi la pratique artistique comme la combinaison d'une activité de recherche utile et d'un processus de création accidentel et indéterminé.

Trois œuvres d'Eric Hattan entretiennent des liens étroits avec cette notion de bricolage à travers son approche spécifique au site et son économie de moyens. Dans l'installation *+ - das halbe Leben* (+ - la

moitié de la vie, 1990), il rassemble toutes les possessions matérielles accumulées au cours de sa vie et en fait une sorte de sculpture qu'il propose aux visiteurs de regarder ou même d'acheter. Dans une œuvre de 1994 intitulée *Entbehrliches aus dem eigenen Haushalt (Stellen Sie sich vor)* (Objets inutiles extraits de sa propre maison [Imaginez]), un chariot d'aéroport sert de conteneur à des affaires personnelles mises au rebut, enveloppées dans un film plastique en attente d'un nouvel utilisateur. En 2008, il réarrange le fatras d'une maison abandonnée en Islande en coinçant les meubles et des objets domestiques au plafond à l'aide de perches en bois, les rendant au même coup inutilisables. Ce processus de mise à l'envers des choses trouve un écho dans ses fréquents retournements d'emballages. Dans la même installation islandaise, un sac abandonné sur une table, une boîte à œufs et quelques autres emballages sont tous soigneusement retournés par l'artiste. Une telle manipulation d'emballages habituellement jetés fait non seulement disparaître la marque commerciale et empêche de les ignorer comme on le ferait de déchets de consommation, mais donne un coup de projecteur sur leur intérieur, leur dessous, leur assemblage. Comme l'écrit Lévi- Strauss⁶ : « Les possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois. » Cet aspect de transformation continue est un principe créatif qui maintient le corpus des œuvres d'Hattan en état de flux. Il renforce le caractère provisoire de ses propositions et reflète un processus d'apprentissage qui n'est ni prédéterminé ni définitif. Par exemple, les réverbères – élément récurrent dans le travail de l'artiste depuis le milieu des années 1990 – apparaissent sous de multiples formes et dans divers lieux : inclinés, tête en bas dans une étroite cage d'escalier ou pliés au sol de manière à associer la forme de la colonne à la fonction de la lampe, ou encore tordus en lampes à arc inclinées à leur sommet. Dans le travail d'Eric Hattan, le bricolage renvoie ainsi à des variations sur des pièces conceptuelles ainsi qu'à des traces matérielles laissées par la société de consommation, toutes deux en rapport étroit dans cette approche in situ.

Ces aspects variés et combinés du bricolage se retrouvent également dans les interventions de l'artiste sur les murs, en particulier dans les œuvres réalisées pour Marseille. Son utilisation du judas et de l'intrusion participe d'une mise en scène guidant et chorégraphiant le regard du visiteur. Dans la vidéo intitulée *Fenêtre sur cour* (1997), on peut ainsi voir l'artiste sciant un trou de la dimension d'une fenêtre dans un mur de plâtre. Au bout de 120 minutes de prise de vue en temps réel, trois plaques de plâtre juste découpées sont posées près de la nouvelle ouverture qui offre maintenant une vue sur la cour arrière du bâtiment à travers une fenêtre. L'ensemble se réfère par son titre au film éponyme d'Alfred Hitchcock (1954). Une autre vidéo, *Les trous* (1999), montre l'artiste pratiquant des trous de différentes tailles dans le mur de plâtre d'un espace d'exposition à l'aide d'un marteau et d'un ciseau pendant près d'une heure.⁷ Se déroulant dans un espace conçu à l'origine pour accueillir un cinéma, l'intervention d'Hattan détourne l'orientation d'origine du public en disposant des moniteurs derrière les trous découpés dans le mur entre l'ancienne salle de projection et une salle de réserves. Il intègre également dans l'œuvre des trous existants à l'aide d'une caméra ou de vidéos pour rediriger le regard du spectateur. La vidéo *Vous êtes chez moi* a été créée en 1999 dans un immeuble d'habitation des années 1960 voué à la démolition. En préparation de celle-ci, les ouvriers avaient fait des trous d'environ 40 centimètres de diamètre à travers les murs de séparation des appartements, puisque les portes verrouillées empêchaient tout déplacement à travers le bâtiment.⁸ Cette vidéo d'une heure, sans montage, documente l'exploration du bâtiment par Hattan, qui parcourt un étage entier en passant par ces trous.⁹ Le regard se matérialise ici dans l'acte du déplacement – effort physique significatif en l'occurrence – avec une caméra tenue à la main. Hattan s'est explicitement référé dans cette œuvre à l'intervention de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (1975).¹⁰ Matta-Clark – dont le travail brouille les frontières entre art et architecture¹¹ – avait ainsi découpé un trou conique dans un immeuble parisien en attente de démolition. Cependant, à la différence d'Hattan, Matta-Clark avait fait appel à un cameraman, Bruno DeWitt, pour documenter son travail.¹² Dans la vidéo d'Hattan, l'activité physiquement éprouvante est d'autant plus perceptible que l'image étroitement dépendante du corps de l'artiste, conditionnée par lui, donne une impression forte d'immersion dans l'action. L'effort physique occupe une place centrale, non seulement lorsqu'Hattan perce lui-même des murs, mais aussi lorsqu'il filme ces cavités. Dans ces exemples du travail d'Hattan, le mur incarne une double perméabilité. Il permet non seulement le cadrage et l'orientation du regard, mais propose aussi un point d'accès qui invite le corps à le franchir.

Tous les aspects soulignés plus haut se retrouvent dans la pièce d'Hattan intitulée *Kalter Kaffee*, réalisée pour la Kunsthalle de Bâle en 2002. Cette installation montre les traces de l'intrusion de l'artiste passé d'une salle d'exposition au bureau adjacent du directeur par une porte d'ordinaire murée et dissimulée, rendue visible par son percement. La vidéo *B-Movie*, diffusée sur un moniteur disposé derrière une cloison en carton ondulé montrait l'artiste effectuant son raid nocturne. Un tas de déblais

qui avait été rapidement balayé sur le côté ainsi que le balai posé contre le mur près du trou d'entrée faisaient office de témoins silencieux de l'action. Des câbles échappés d'un trou pratiqué dans une porte brisée alimentaient dix haut-parleurs diffusant différentes interventions sonores de l'artiste sur son expérience de la Kunsthalle depuis 1978. Cette œuvre était une réponse à l'invitation lancée par le conservateur à tous les artistes participants de présenter l'histoire de leur collaboration avec la Kunsthalle. Dans le catalogue d'accompagnement, Hattan insistait sur le fait que, en général, les conditions d'exposition ne sont ni bonnes ni mauvaises, mais plutôt intéressantes ou ennuyeuses, 13 ce qui renvoie à sa pratique mentionnée plus haut de l'in situ et à sa prise en compte des paramètres institutionnels. Ceux-ci étaient particulièrement intéressants en l'occurrence puisqu'ils permettaient à Hattan d'évoquer à la fois l'architecture et l'institution. Si l'artiste racontait bien ses expériences, il sabotait dans le même temps son récit en le diffusant dans une cacophonie de voix à peine compréhensibles et en lui donnant un titre ironique. L'expression *Kalter Kaffee*, qui se traduit littéralement par « café froid », désigne quelque chose qui s'est passé il y a trop longtemps pour être encore pertinent. Par son raid nocturne sur le bureau du directeur, Hattan a non seulement bousculé certaines limites, mais aussi fait la démonstration de sa familiarité avec le tissu matériel/architectural à la fois idéal et réel de la Kunsthalle. Seule sa connaissance de l'existence d'une porte murée et de la position exacte de celle-ci lui a permis de la franchir. Ainsi, pour la durée de l'exposition, il a pu restaurer les ouvertures préexistantes de l'institution, aussi bien physiquement que métaphoriquement.

S'appuyant sur la stratégie du bricolage, les projets d'Eric Hattan évoqués ici s'attachent à ce qui se passe au-dessous, à l'intérieur et derrière, et donc aux conditions physiques et, par extension, institutionnelles de situations spécifiques. Le noyau central de cette approche se trouve dans sa pratique de l'in situ. Les murs figurent parmi les espaces qu'il favorise dans ce type d'intervention : il attire la curiosité du spectateur par des ouvertures, des portes, des cavités. Hattan canalise notre regard à l'aide de judas, de caméras de surveillance, de trous percés à travers ces murs et plus intimement, par son travail de vidéo. De même que les visiteurs de l'exposition de Marseille secouaient la poignée de porte, Hattan ébranle le fondement caractéristique de l'architecture, le mur, et avec lui, la différence entre intérieur et extérieur.

1 Dirk Baecker, « Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur », in *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, dir. Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen et Dirck Baecker, Bielefeld, Verlag Cordula Haux, 1990, p. 67-104, ici p. 95. 2 Samuel Herzog, « Im Fleckenkleid der Möglichkeiten », *Neue Zürcher Zeitung*, 18 mars 2014, p. 46. 3 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960, p. 26 et suivantes. Dans une évaluation critique de l'art de Marjetica Potrč, Patricio del Real évoque la réception du concept structuraliste de bricolage chez Lévi-Strauss, qui trouva un terrain propice dans les années 1960 et 1970 : « Chez Jacques Derrida et dans le poststructuralisme, le bricolage acquiert un sens nouveau, passant d'une pratique portant sur des objets concrets à une forme de critique en soi. L'activité du bricoleur devient un modèle de créativité et une critique de la culture dominante en général. » Patricio del Real, « Slums Do Stink: Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of "Real" Life », *Art Journal*, vol. 67 n° 1 (printemps 2008), p. 86. Irénée Scalbert, dans le même temps, étudiait la réception du bricolage en architecture, s'attachant particulièrement au postmodernisme architectural et au contextualisme en urbanisme : Irénée Scalbert, « The Architect as Bricoleur », *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, n° 4 (7/2011), pp. 69-88, ici pp. 73, 77. 4 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (voir note 3), p. 26. 5 *Ibid.*, p. 22. Patricio del Real met également l'accent sur cet aspect hybride lorsqu'il écrit : « Le bricolage est pris comme un modèle de pratique hybride qui désarme les comportements disciplinaires. » Patricio del Real, « Slums Do Stink » (voir note 3), p. 86. 6 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (voir note 3), p. 29. 7 L'exposition faisait partie du concours de la Bourse d'art monumental d'Ivry, accompagnée de la publication de : 12ème Bourse d'art monumental d'Ivry, dir. Thierry Sigg, Ivry-sur-Seine, Le Crédac ; Galerie Fernand Léger, 1999. 8 Eric Hattan, dans un entretien non publié avec Maja Wismer, conduit dans le contexte de l'exposition *Into the White* au MAC/VAL d'Ivry-sur-Seine, 1999. 9 Les trous pratiqués dans les murs permettaient des vues sur les appartements adjacents et les vestiges de la présence des anciens habitants se trouvaient brusquement rapprochés. Dans ce contexte, Maja Naef et Ralph Ubl se réfèrent au principe topologique de contiguïté qui peut se révéler ainsi de façon inattendue. Maja Naef et Ralph Ubl : « Eric Hattan, passages et transitions », in *Niemand ist mehr da / Vous êtes chez moi*, Berlin : Holzwarth Publications, 2006, pp. 119-124 ; repris ici-même pp. 268-272. 10 Hattan, entretien avec Maja Wismer (voir note 8). 11 Philip Ursprung explique comment Gordon Matta-Clark « montrait aux architectes les limites de leurs possibilités et du coup de leur potentiel en se plaçant lui-même performativement en dehors de ces limites en les rendant visibles et en les soumettant à la discussion. La signalisation des limites, bords, frontières et seuils court comme un fil rouge à travers son œuvre ». Philip Ursprung, « Gordon Matta-Clark and the Limits to Architecture », in *Gordon Matta-Clark – Moment to Moment: Space*, Hubertus von Amelnunxen, Angela Lammert et Philip Ursprung (dir.), Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2010, pp. 28-45, p. 30 pour cette citation. Stephen Walker décrit également les tentatives de Matta-Clark de repousser les frontières, se référant à des frontières à la fois matérielles et immatérielles telles les frontières institutionnelles. Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Londres, I.B. Tauris, 2009, pp. 157f. 12 Marc Glöde, « Slicing Space – Thinking Space », in *Gordon Matta-Clark – Moment to Moment: Space*, (voir note 11), pp. 132-143, pp. 137f. Bruce Jenkins fait remarquer que l'intervention filmée en 16mm par Matta-Clark et Bruno DeWitt a été également documentée dans un enregistrement vidéo de Marc Petitjean. Bruce Jenkins, *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*, Londres, Afterall, 2011. Le film 16mm a, depuis, été numérisé et est disponible en ligne : http://ubu.com/film/gmc_conical.html (vu le 1er décembre 2015). 13 Peter Pakesch (dir.), *In capital letters*, cat. exp. Kunsthalle Basel, Bâle, Schwabe, 2002, n. p.