

## ***Vanner avec Hervé Bacquet.***

« L'art repose sur *l'imprécision de la vue* »  
(Nietzsche, *Le Livre du philosophe*, I §54).

Retour (de scène) de l'exposition « Lumière exponentielle », à Vannes, accueillante cité médiévale du Morbihan aux maisons à colombages. Si Geneviève Asse venait s'y ressourcer, pour mieux faire apparaître la lumière de l'espace et s'engager dans l'abstraction sensible<sup>1</sup>, Hervé Bacquet y a trouvé un lieu simple et protégé, au détour d'une des nombreuses ruelles du centre historique, pour mettre en valeur d'autres paysages et desseins qui lui sont familiers, avec ses parts d'ombre, de lumière et de couleurs, où affleurent quelques froissements et blessures à cautériser. Sans doute conquis par l'architecture du lieu, aux frontières du religieux<sup>2</sup>, du moins des ambivalences de sa double étymologie, à la fois relire-relier, donc entre lien et relecture (*relegere*, recueillir, rassembler de nouveau / *religare*, relier, attacher), il y travaille les synergies art-science-technique en décrivant et (re)présentant la croissance rapide, continue, pas toujours linéaire, surprenante et explosive parfois de phénomènes visuels.

Après avoir fait l'expérience de cette exposition inclassable si riche d'objets et de reflets, quelque peu désaxante par sa profusion immaîtrisable, entre plaisanterie et fatigue nous ne pouvons en miroir que tamiser nos premières impressions ; nous essayons de passer au crible, de filtrer, harassé d'avance par l'énergie latente en germe dans ce travail humblement exposé d'accumulation, de détournements et de transmutation, dont HB est coutumier - en témoignait l'exposition (« Enfermement » du Musée d'art et d'histoire Paul Éluard ?) de Saint-Denis en 2019 (rue des Carmélites déjà). Aidés en cela par le vent régional, dont la pression ou la vitesse continuent de bousculer et d'agiter nos méninges, nous ne pouvons que repenser aux mouvements de l'air, de gaz, de fluides ou de particules suggérés par ce que nous venons de voir ou plutôt à ce à quoi nous venons d'assister. D'une part, reviennent en rafale les machines, dispositifs, mécanismes, réflecteurs, réfracteurs, rétroviseurs et multiples appareillages dont la fonction initiale était de mesurer des déplacements, de répartir des rayonnements, de distribuer des ondes lumineuses ou électromagnétiques, ou encore de générer des phénomènes physiques, optiques, chimiques, qui semblent maintenant en attente de nouvelles tâches ou fonctions. D'autre part, les films et dessins, la mise en mouvement ou animation et les cartographies minutieuses et symboliques, ont déjà donné forme et consistance au chaos de l'amoncellement, tout en rendant possible, par une sorte de disponibilité un moment confisquée, l'attention minutieuse, concentrée, que nous prêtons après coup à certains détails de l'assemblage qui interpellent.

En effet, avant même de pénétrer dans le *studiolo* de cet artiste coutumier des « cabinets de curiosités » qui entreposent et exposent un mélange hétéroclite d'objets naturels ou construits, comme d'appareils à même de faire comprendre le monde et ses croyances,

---

<sup>1</sup> Qu'elle partageait notamment avec Nicolas de Staël.

<sup>2</sup> L'exposition a lieu Galerie Les Bigotes, rue de la Bienfaisance.

prémisse à la fois des musées et d'une appréhension plus scientifique de l'univers, l'on peut fantasmer sur le titre de l'exposition et se dire que le singulier résonne sans doute quand même avec l'*Aufklärung*, l'*Enlightment*, les Lumières qui cherchaient à faire sortir de l'obscurantisme, de l'irrationnel, des entraves dogmatiques, donc de l'état de minorité, en éclairant par la raison et la critique. Le concept de l'exposition serait alors à envisager comme une métaphore puissante pour conforter par l'art l'impact des idées de progrès croissant : par l'accès aux données innombrables, la production de connaissances et les innovations techno-scientifiques s'accélérent à une vitesse sans précédent pour modifier rapidement notre compréhension du monde.

Cependant, dès l'entrée dans l'antre de l'exposition, l'attente, le sentiment d'accéder à des solutions ou performances nouvelles se fait chahuter/malmener ou se laisse entamer : les lueurs, la "lumière" de la compréhension vacille, bousculée par l'inquiétante étrangeté de l'inimaginable, comme si une germination technique stimulait sous nos yeux des innovations à venir et invitait à surenchérir, en cascade, comme si des droits nouveaux s'obtenaient dans les marges et gagnaient une visibilité amplifiée.

L'interconnexion en réverbération des différents instruments et appareillages oblige à poser la question de savoir s'il s'agit d'une thésaurisation, d'une forme de capitalisation de ces objets devenus peu performants, inutiles, mais qu'on conserve parce qu'ils ont le charme des choses anciennes dont on ne se débarrasse pas ; ou bien s'ils sont le prélude à quelques expériences de transformation, transfigurations et métamorphoses insoupçonnées, préfigurant alors d'autres élaborations par reconversion. Les oppositions traditionnelles vont-elles se maintenir ou voler en éclats, en faisceaux, éventuellement transcender les divisions et partages art-science, pour embrasser une vision plus éclairée du monde ?...

De fait, trois salles, trois étapes ponctuent l'exposition, chacune, telle une fonction exponentielle en mathématiques, dépassant de manière significative la précédente, selon un rythme que chacun doit trouver, proportionnel à sa valeur.

*Dans la première salle*, tamisée, se déploie ce qui pourrait constituer le répertoire de HB : des éléments disparates et mystérieux extrêmement nombreux, parfois remarquables et extravagants (de *vagari*, errer), se pressent sur des tables ou des étagères qui semblent fragiles, dans une sorte d'inventaire à la Prévert, où sont exposés des objets, des matières, des instruments vraisemblablement scientifiques, qui répondent sans doute à l'ordre d'un classement, d'une nomenclature, même si le rangement apparent ne donne pas l'impression de pouvoir discerner un ordonnancement quelconque qui permettrait de retrouver aisément ses outils – l'on cherche en vain les onglets qui feraient accéder par une consultation rapide, à ce dont on pourrait avoir besoin ou qu'on aurait oublié. La surabondance d'objets et dispositifs impressionne et déstabilise par la démesure de l'entassement exposé. Quelque chose de la rencontre surréaliste<sup>3</sup> « d'une machine à coudre et d'un parapluie » ne semble pas loin, contribuant à inquiéter la pseudo-rationalité scientifique, exposée dans et pour son obsolescence, au bord de l'abandon, mais apparemment soumise ici à métamorphose.

Ces objets ou dispositifs scientifiques mis au rebut (et en rébus ?), HB les récupère et

---

<sup>3</sup> Écho de l'exposition du centre Pompidou, *Surréalisme. Le surréalisme d'abord et toujours* (4 septembre 2024-13 janvier 2025).

les répare, sans nécessairement les restaurer à l'identique. Parfois, il accumule simplement, juxtaposant en série dans une vitrine qui souligne la nécessité de prendre soin des objets, l'importance de l'empathie et du *care* à leur égard aussi. Souvent, comme dans l'art du *kintsugi*, il en souligne les fractures de manière plus ornementale, et, sans colmater, rajoute ou substitue des suppléments aux éléments manquants. Ailleurs encore, il rend simplement précieux un dispositif en lui attribuant un socle, un chevalet pour mieux l'exhiber en lui restituant une place ou une tenue, pour que d'autres le remarquent aussi dans l'oubli actif du passé. Bref, il rapièce, redonne une certaine dignité à ces éléments d'une science dépassée, et reconnaît sinon la dette, du moins l'héritage. L'artiste commente certaines pièces, explique ou fait quelques expériences de couleur monochrome ou de laser, nomme et élucide quelques objets au milieu de tubes à essais et autres alambics produisant de la vapeur, ou ironise sur la présentation qu'il fait aux enfants d'une « plante carnivore » en acier... Seulement, peu à peu, se remarquent les fractures, les réajustements équivoques, les compléments accompagnateurs ou utopiques, les folies douces qui s'attachent aux blessures de ces objets scientifiques abandonnés, dans l'inquiétude des certitudes, ce qui vient réactiver la curiosité. Engagés dans notre rapport au monde et aux choses, nous sommes affectés par ces choses abîmées, jetées, qu'on ne remplace plus, mais qu'HB réhabilite, vers un ailleurs, un à-venir, un potentiel de création - presque une éthique, réorientée par l'art.

Une lectrice/un lecteur passionnée de Walter Benjamin retrouve dans les amas de cette première salle la « tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre », juste avant « l'ennui du classement », analysée par Walter Benjamin dans *Je déballe ma bibliothèque*<sup>4</sup> : l'on est transporté donc dans une « atmosphère saturée » pour partager « un peu de l'humeur, nullement élégiaque mais au contraire impatiente » du collectionneur. De l'authentique collectionneur selon Benjamin, celui qui a une relation « énigmatique » envers ses possessions, puisqu'il considère dans les choses moins leur usage ou fonction que « la scène ou le théâtre de leur destin ».

Sans savoir si HB possède ce côté magique ou hypnotique du collectionneur, nous imaginons qu'il partage avec lui de pouvoir « traverser (ses collections) du regard pour atteindre leur lointain » ; l'acquisition correspond à la renaissance toujours déjà envisagée, prévue, au renouvellement d'avance anticipé, de manière toujours un peu enfantine. Et puis, il semble beaucoup lui importer de partager sa relation, son attention, son pouvoir d'émerveillement peut-être, son regard surtout sur ses richesses empilées.

S'il s'agit pour cet artiste-plasticien d'un inventaire au sens théâtral du terme - la liste des pièces qui forment le fonds, l'ensemble des motifs qui lui sont propres et grâce auxquels se constitue son expérience de création - , du point de vue du spectateur-visiteur qui pénètre dans cet antre, il est question plutôt d'un signal, qui met en alerte et interroge, bouscule, surprend, dans cet entre-deux entre le laboratoire d'un savant fou qui fait soupçonner des expériences extravagantes et le malaise du syndrome de Diogène de la part d'un enseignant et chercheur qui accumule pour ses élèves une multitude d'objets dans une espèce de thésaurisation pathologique qui l'a rendu inapte à jeter ou à se séparer des objets accumulés

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque, Un discours sur l'art de collectionner / Une pratique de la collection*, Payot/Rivage poche Petite Bibliothèque, 2000.

qui encombrant l'espace. Que cache ce caractère compulsif, cet amasement d'objets, cette peur de perdre ? Ce côté sombre aussi, pas toujours contrôlable, susceptible d'entraîner des conséquences imprévues, des dérives, en créant des déséquilibres ?

La pièce assez sombre, dont les murs sont entièrement tapissés de papier d'aluminium, est éclairée par quelques lumières éparpillées qui peuvent structurer très précisément tel ou tel élément, souvent les plus imposants. Un appareil s'allume, dévoilant des couleurs inaperçues ou au contraire faisant disparaître les couleurs. Semblent latents les gestes d'enluminer, d'illuminer, d'éclaircir ou de faire briller, d'embraser.

Beaucoup de fer, d'acier aussi, qui renvoient à la civilisation du verre et du fer, sur laquelle on ne peut rien installer et où se jouent les reflets, les ombres spectrales, comme les commentaires et allégories. Nous sommes dans la proximité alors des artistes de l'École de Vienne du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui retournent à la loi du matériau, au langage et se soumettent à la logique et à la légalité du langage formel propre à chaque matériau, jusqu'au bouleversement<sup>5</sup>. Ces viennois ont entrevu l'entrée dans une civilisation de prismes<sup>6</sup>, une civilisation du verre, dit W. Benjamin ; une civilisation de l'entre-deux, où la perspective classique qu'animait le sujet se résout en jeux de miroirs, en réflexions démultipliées et démultipliantes, qui ouvrent à de nouvelles connexions, délivrant le langage exsangue d'un code périmé, en (se) jouant des reflets, des aléas de la réfraction, de la superposition, du mélange, donc de l'ambiguïté. Dans cette perspective, il s'agit de risquer traversées et intersections, en étant aidé pour cela par les télétechnologies globalisantes et délocalisantes qui obligent à (se) penser hors de l'enceinte, sans idée préconçue pour expérimenter de nouveaux passages, de nouvelles lectures-écritures.

Nous nous murmurons qu'une musique pourrait accompagner l'entrée dans cette pièce d'exploration artistico-scientifique : musique de porcelaine<sup>7</sup>, qui défait ce qui est assujéti à demeure, écriture de verre et de métal soumise aux aléas de la réfraction et de la transparence, c'est-à-dire aux lois de la superposition, du mélange, de l'ambiguïté – en un mot de l'animation (le *Dasein* de Mickey Mouse, selon WB) – qui accentue l'ambivalence foncière. Et puis, par contraste, renforçant la comparaison avec la légèreté des *cello* de dessins animés, deux formes de papier de soie, plus évanescences/irrélles viennent ouvrir l'assemblage à d'autres dimensions, plus imaginaires, notamment à la splendide légèreté japonaise. Enfin, à côté d'un petit observatoire qui n'est pas sans faire signe en direction des instruments du musée d'astronomie de Jaipur, des ouvrages, de vieux livres biffés, à moitié dévorés et « gribouillés » pour ouvrir d'autres chemins d'écriture par le dessin.

*Dans la seconde salle*, plus petite, plus vide, est en place une chambre noire de photographe, qui transforme le visiteur en appareil photo et lui permet d'en décrypter le fonctionnement : un petit trou (un pouce de diamètre, selon Littré), un verre en forme de lentille, la projection d'une image extérieure à l'envers et à l'endroit sur papier calque et miroir... Si la chambre obscure est l'analogon de la perception visuelle, de l'œil, le visiteur semble invité à une vision objective, bien que sombre, inversée et floue. Sauf qu'il ne s'agit pas ici tout à fait d'instantanés photographiques : on discerne à l'intérieur ce qui se passe dehors, mais les

---

<sup>5</sup> Cf. Loos, Schoenberg...

<sup>6</sup> Cf. La maison de la *Michaelerplatz* d'Adolf Loos

7

feuilles mouvantes des arbres du jardin, les personnes qui déambulent, impriment fugitivement leur mouvement sur les surfaces positionnées et disparaissent.

Descartes dans sa *Dioptrique* montrait déjà que la perfection d'une image dépendait de ce qu'elle ne ressemblait pas à l'original<sup>8</sup>. Mais de quelle *camera obscura* s'agit-il alors, de quel négatif ? De cette machine ou appareil que les peintres ont pu utiliser pour imiter/décalquer la nature<sup>9</sup>, pour révéler des effets magiques de transparence ? Ou au contraire pour voiler les effets réels, les distordre dans une fantasmagorie irréaliste, voire une pensée mythique qui obscurcit ? Objectivité et fiction spectrale, transparence et simulacre, apparition (évanouissante) et dissimulation échangent leurs déterminations à distance des *requisits* de la science (la salle précédente) et de la rationalité – à moins qu'une autre sorte de clarté ou *camera lucida*, ne laisse apparaître quelque mise en perspective.

Cette chambre noire, où aucune lumière ne doit pénétrer si l'on veut développer, cet instrument d'optique qui permet d'obtenir une projection de lumière sur une surface, non seulement ne conserve aucune trace, aucune aura, mais ne permet pas de représenter le déjà-là, le « ça a été »<sup>10</sup> d'un monde qui change sans cesse, déjà peut-être « hors de ses gonds », avec sans doute des possibilités infinies d'interprétations, donc de représentations et de fictions ou fantasmes. Aucun regard ne semble dans cette pièce pouvoir conserver ce « ça a existé », qui disparaît sans laisser de traces, sans laisser l'opportunité de continuer à voir, sans offrir la potentialité d'un partage, et il ne reste que la puissance d'apparition – et un peu d'enivrement devant la beauté du stratagème, comparable au trouble ressenti dans la première pièce devant les objets scientifiques du passé et leurs fêlures.

En voyant ainsi à l'endroit et à l'envers, nous nous interrogeons sur la direction où nous conduit ce processus de renversement, analogue à celui des objets sur la rétine ? Allons-nous du réel à l'imaginaire, via reflets et échos, ou l'inverse ? Et nous commençons à suspecter quelques secrets ainsi dévoilés par cette métaphore optique, cette analogie spéculaire de la chambre obscure : que reflètent ces reflets, que réverbèrent-ils, à quel dédoublement réfléchissant assistons-nous ? Sans pouvoir clarifier entièrement ce qui doit rester obscur, de quelle autre réalité s'agit-il, qui en même temps reconnaît et dénie le réel ?

Le double de la connaissance scientifique objective et de ses clartés ou lumières supposées s'éloigne en tout cas lors du passage dans cette antichambre avec son instrument de copie, au profit d'autres images substitutives plus ou moins positives qui construiront, élaboreront du sens obscur, entre voir et savoir... Déplacements.

*La dernière enfin*, après l'obscurité des autres pièce(s), est une salle de projection sur grand écran pour les deux films produits, accompagnés, sur l'un des murs, de dessins magnifiques. L'on découvre donc les films, en même temps qu'un mur de dessins autorise à nouveau la comparaison avec G. Asse qui, dès sa jeunesse, gravait sur des ardoises « inscrivant sans le savoir son geste dans la continuité des dalles gravées de Gavrinis »<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Descartes, *Dioptrique, Discours V et IV*, Pléiade p 203-5.

<sup>9</sup> Cf. G. J. 's Gravesande, *Essai de perspective. Usage de la chambre obscure pour le dessin*, Éd<sup>o</sup> originale 1711.

<sup>10</sup> Expression de Roland Barthes, à propos de la photographie.

<sup>11</sup> Journal d'exposition du Musée de Beaux-Arts La Cohue, Vannes.

Le premier film, « Réflexions résonantes », installe et met en mouvement les objets et appareillages du « laboratoire » pour créer une succession de formes et couleurs, démontrant certains phénomènes visuels et plastiques (accompagné d'une musique aux registres industriel et guerrier). On comprend alors l'animation à l'œuvre des objets de la première pièce, pris d'une sorte de dynamisme peu scientifique mais parvenant à des découvertes décisives : le pot-au-noir scientifique, les installations et dispositifs enkystés étaient en attente d'une relance dans la plasticité des déplacements. Les liquides qui ne circulaient pas dans les nombreux tubes à essais de la première salle semblent ici s'écouler autrement, à la fois justifiant la valeur et faisant s'évaporer la syllogomanie ou accumulation compulsive (*súllogos*, « rassemblement ») d'objets abandonnés et ramassés, récupérés précieusement. Par analogie avec la photographie, où Jean-Christophe Bailly reconnaît « l'art de créer des interpositions, de donner des obstacles à la lumière pour qu'elle puisse écrire ou signer son action, la rendre visible »<sup>12</sup>, l'on peut retenir du travail d'HB qu'il continue d'enchâsser, comme en suspens, d'intercaler, pour retarder la disparition et faire advenir, donc rendre visibles d'autres images latentes.

Dans cette mise en perspective et en action mouvante, HB estompe, gomme (comme dans ses dessins) les antagonismes vérité-illusion, transparence-opacité, de même qu'il dissipe ou rature les discords du couple art-science ; ce faisant, à l'aide de la composition musicale de Karlheinz Essl, il manifeste que la science aussi est « une activité artistique mais qui s'ignore comme telle »<sup>13</sup>, avec ses mystères, ses doutes et vacillations équivoques, à faire surgir/jaillir.

L'autre film (en stop-motion), « Synapses », présente des dessins à la craie sur tableau noir, sur un fond musical... La philosophie de ce 'dessin animé' y est, paraît-il, « celle de monsieur Hébert qui tente d'expliquer le monde, plus précisément les mutations du monde vivant ; à un moment, le monde du cinéma, reprend le dessus ; et à la fin, M. Hébert se fait un film... avec un morceau de craie et son tableau noir... » - Hébert et non Héber, arrière petit-fils de Sem (l'un des trois fils de Noé), dont les hébreux sont les descendants : héros sauveur de la langue originelle, qu'il conserve malgré Babel<sup>14</sup> ? Ce M. Hébert, vaguement nietzschéen, semble propager le rire amoureux de l'apparence, du voile, sans stabilité fixe, mais avec toutes ses arrières-pensées – il doit être « superficiel... par profondeur »<sup>15</sup>.

Quant aux dessins présentés, alignés sagement sur un mur, réalisés à la mine de Plomb et surchargés d'effacements, ils continuent sans doute ceux que HB avait présentés à la bibliothèque de la Sorbonne, élaborés à partir de jeux sur le corps de textes sauvés de la mise au pilon. Ils sont surtout ici la suite des ombres corrélatives de la lumière, qui toujours déjà préfigurent l'obscurcissement et annoncent l'effacement, le gommage... Mais leurs entrelacs sinueux, ondulations, rides, sont également un écho ou plutôt un négatif photographique du travail à la craie au tableau noir. Ils nouent et dénouent pour entrer en résonance avec le film au tableau noir et, dans leur grisaille si travaillée, vibrent de toutes les formes et couleurs, des

<sup>12</sup> Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Seuil, 2008, p 46.

<sup>13</sup> Cf. Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, Galilée, 1973, p 60 : « L'art comme la science constituent, chacun, leur réel à partir de leurs évaluations instinctives ».

<sup>14</sup> Saint Augustin / Augustin d'Hippone, *La Cité de Dieu*, livre XVI.

<sup>15</sup> Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Avant-Propos : les Grecs étaient superficiels... par profondeur ! ».

univers scientifiques et plastiques observés précédemment, pour aboutir à un travail d'artiste, qui signe là, avec eux, son trajet (du moins le trajet de cette exposition) et sa performance. Sans éradiquer, sans faire disparaître, en conservant les brouillons, il estompe, rature et gomme, recouvre, repasse, enchevêtre. Après Miro et Matisse, l'artiste « se laisse guider par la main », mais aussi par le support, la trace, l'empreinte et beaucoup d'autres éléments. Peut-être retrouve-t-il aussi les reflets de la glace d'une patinoire<sup>16</sup>, quand les lames tranchantes des enchaînements de patinage artistique ont ciselé la confusion des arabesques, jouant des contrastes entre doutes et réussites éclatantes...

Si l'on cherche une signification, si l'on tente de deviner ce que représentent ces sortes de hiéroglyphes effacés, évidemment l'on ne trouvera que le répertoire iconographique d'un artiste qui, de manière sibylline et polymorphe, continue d'interroger le réel de l'Art.

En l'absence de clés pour déceler quelque logique secrète, ces dessins à la mine de plomb effacée présentent des labyrinthes extraordinaires dans leurs entrelacements et nouages, bifurcations et maillage, embranchements et aiguillages, entre étai et étreinte.

Le trait n'y est pas net, son flou conserve ou poursuit le caractère spectral des premières images photographiques et de leur aura, comme la dimension velouteuse des nuages cotonneux (présentés dans la première salle de « laboratoire »). Entre ombre et glissé fantomal, ce trait essaie de retenir les images engendrées par la lumière, les Lumières, qui ont fui, même si leur empreinte les révèle encore alors que l'effet de lointain, de ruines, domine. En jouant sur les côtés sombres des noir et gris, en travaillant la trace et l'effacement de la trace dans des tremblements mystérieux, ces dessins expriment le souvenir (des illusions de la science ?) en le transformant dans cet entre-deux entre la perte et le recommencement. Ce faisant, ils tiennent un double langage : ils révèlent ou du moins paraissent renvoyer à quelque questionnement existentiel et ils s'adressent aux autres couleurs, à l'invisible qui les hantent comme aux textes non encore écrits mais à venir, aux ombres qui peuvent toujours se détacher et acquérir leur autonomie, comme ont pu le montrer à la fois Peter Schlemihl<sup>17</sup> et Marcel Duchamp<sup>18</sup>. Ils montrent surtout qu'il n'existe que des « frayages », ou effractions, où se transmettent des récits, traditions, commentaires, textes indéterminés à traverser et explorer, par une attention réceptrice qui se fait intention créatrice.

Pour ma part, j'associerais volontiers ces dessins aux récits « autobiographiques » de son personnage fétiche (monsieur Hébert, qui anime des expérimentations inédites, immaîtrisables ou non encore entièrement vérifiées), en fonction de l'idée benjaminienne que le conte<sup>19</sup>, souvent ironique et sans se soucier de transmettre le pur en-soi des choses, incorpore l'expérience propre, pour laisser « sa trace, comme le potier sur le vase d'argile » : on sort ainsi de la torpeur des signes, libérés, qui se font élaboration, périple ou déambulation allégorique.

### ***Regarder (un regard) et continuer à vanner ...***

<sup>16</sup> cf. le film *My Sunshine*, de Hiroshi Okuyama.

<sup>17</sup> Adelbert von Chamisso, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre*.

<sup>18</sup> Cf. Notamment *Le Grand Verre* et *La Mariée*.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, « Le Narrateur », in *Œuvres, 2 Poésie et révolution*,

Alors, puisque *vanner*, avant de suggérer les plaisanteries, consiste à séparer les composants d'un mélange (les particules les plus légères étant emportées par le vent, à l'écart des particules les plus lourdes), HB endossant le costume du *Vanneur* (de JF Millet ?) s'est-il proposé, en illusionniste thaumaturge, de souffler sur les objets et expérimentations scientifiques qu'il affectionne, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'une proposition-composition artistique qui met en résonance les flux cinétiques et spectraux, avec les niveaux de luminosité jouant dans la surprise avec des mécanismes de perception visuelle ? En affichant, loin de toute fragmentation, une nouvelle image du collectionneur, et en mettant d'une certaine façon les mains dans le cambouis de la technicité bricoleuse ou artisanale, pour inventer au passage quelques instruments irréels et autres artifices, HB, par ses montages-démontages, invite à sortir des séparations et ancrages stéréotypés, pour nous ouvrir à une nouvelle structuration de l'attention. Comme le philosophe-mécanicien Matthew B. Crawford<sup>20</sup>, il permet un nouvel engagement avec le réel qui prend en compte le caractère imaginaire/visionnaire, créateur et artiste du monde, de la vie. En artiste, qui re-questionne les ombres de la caverne, il tient compte des aspérités, des effets de transparence ou d'opacité qui affectent chaque chose et chaque être, jusque dans ses frustrations. Ce faisant, il frôle au passage quelques problèmes philosophiques. Par exemple « le rationnel et l'irrationnel »<sup>21</sup>, en ne méconnaissant ni l'extension possible de la rationalité, ni la singularité des puissances de fiction et de rêve au cœur de la science - qu'est-ce que s'orienter/se désorienter dans l'art, entre visions fantasmatiques et réelles, sans s'interdire d'extravaguer par l'approche sensorielle ? Ou encore les rapports « art, techno-science et nature », avec un penchant pour la pensée analogique et baroque, où le déviant et la plasticité sont créatrices. Au demeurant certains des dispositifs exposés évoquent/ravivent les ingénieuses machines par lesquelles l'art, moyen de la science, pouvait à la Renaissance provoquer des expériences nouvelles face aux prodiges d'une nature considérée comme miraculeuse, fabuleuse – en ajoutant une pointe de surréalisme par la subversion des fondements rationnels de la réalité, au profit du poétique.

Pour finir, il m'apparaît qu'HB nous remet en présence des obstacles de l'héritage et de la transmission. Si ses dessins ouvrent des points de passage, des chemins, l'une des questions posées par cette exposition est celle de la place accordée à l'acceptation de l'avenir, entre l'assignation et l'errance où l'on se perd. L'on peut en effet regarder l'organisation de cette exposition également comme la proposition d'un *théâtre* au désir de transmission : d'une part, HB transpose à l'art ce que les lois, les montages institutionnels ont construit pour que le désir se pérennise, car transmettre relève moins de l'héritage que du toucher, de l'amour<sup>22</sup>. À la manière du législateur, il prend en compte le temps (de) la mort, les ombres ou spectres, mais n'en reste pas au mouvement rétrograde de remémoration, qui risque de ne léguer qu'un patrimoine, en oblitérant le fait qu'elle tient sa force de sa dynamique de formation-déformation, qui est toujours risque de monstruosité, de traductions – il condense et déplace. D'autre part, « on se forme sur des

<sup>20</sup> *Éloge du carburateur*, La Découverte, 2010, sur le rôle fondamental du travail manuel ; *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, La Découverte, 2016

<sup>21</sup> Parfois les hommes « font délirer la nature avec eux » (Spinoza).

<sup>22</sup> Michel de Certeau, *La Faiblesse de croire*, Paris, Seuil, collection Esprit/Seuil, p.112 : « Transmettre, c'est dire à d'autres... 'tu me manques... pas sans toi' »

déchets de sagesse »<sup>23</sup> et peut-être que la transmission est de l'ordre du déchet, ou du dépôt, de la déposition du temps qu'on laisse aller<sup>24</sup> - HB a travaillé à partir d'objets scientifiques récupérés. Bref, il dit dans son exposition que l'innovation vient parfois de la récupération de trouvailles anciennes, de déchets, ou de marges oubliées, après avoir cherché les lignes de fracture ; il affirme à sa façon la nécessité de faire écart, pour réutiliser autrement, mixer, archiver en mouvement et composer sur le mode du pastiche ou de la parodie - chant à côté -, du recyclage parfois, qui substitue à l'image de la maîtrise celle de la déprise et de la surprise, par déssaisissement du sujet, étonné de ce qu'il trouve, « perplexe », dit Pierre Legendre<sup>25</sup>, acceptant d'être le dépositaire provisoire qui partage un trésor, en attente d'une relance, par-delà impasses ou malentendus qui d'ailleurs se transmettent mieux...

Il ne s'agissait donc plus de mettre en oeuvre des expérimentations sous contrôle, mais d'explorer des territoires nouveaux, à la manière des jeux d'enfant, de flâneur ou d'artiste, pour interrompre le cercle des formes mythiques du savoir, et inventer une trajectoire : nous ne pouvons transmettre que le chemin, les cheminements, raconter quelques itinéraires, étant entendu que c'est toujours à l'autre de faire le voyage.

### *Épilogue.*

Sans rechercher le sacré des images et de l'art, donc le séparé, la distance ou l'écart<sup>26</sup>, HB a déplié ce qui apparaît dans les images, en objectivant en quelque sorte leur régime d'existence, physique ou optique, où rien n'est posé d'avance.

Sur le fil entre réel et fiction, au travers de fictions mensongères pour parvenir à quelques vérités, avec l'audace d'un mythomane qui croit à ses inventions ou créations, il ouvre une porte sur la complexité, par ses détours fictionnels apportant d'autres compréhensions et refabriquant de l'utopie avec pudeur.

Ce qui n'est pas sans évoquer la recreation perpétuelle du monde de la mystique juive et peut-être simplement la transmission judaïque, en hébreu "*Zakhor*" – « souviens-toi ! » - puisque, selon la Kabbale, des sphères de lumière (*Séphiroth*) qui contenaient la lumière divine originelle, ne reste que la dispersion des étincelles à travers l'univers matériel. Le rôle de l'humanité est alors de récupérer les fragments, les éclats de faisceau, de les rassembler (impossible obsédant) pour tenter de réparer le monde, dès lors de contribuer à la création, art toujours à recommencer dans le dépassement des figures, symboles et métaphores...

Les dessins qui terminent l'exposition étaient-ils ces palimpsestes dont les premières écritures sont recouvertes de nouvelles en couches superposées, que l'on peut gratter pour mettre au jour les différents états antérieurs du texte, avec cependant beaucoup de soins pour ne pas déchirer, abîmer ou effacer totalement les inscriptions, qui manifestent le tétragramme imprononçable par le noir de l'encre indissociable du blanc qui reste entre les lignes, ou le

<sup>23</sup> Umberto Eco, *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, p 57

<sup>24</sup> cf. Louis Marin, *De la Représentation*, « Le Tombeau du sujet en peinture », p 267 ; « Déposition du temps dans la représentation peinte », p 282, Hautes Études, Seuil Gallimard, 1994).

<sup>25</sup> Pierre Legendre, *Leçons VI*, p 300.

<sup>26</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, 2003.

blanc de la craie indissociable du noir du tableau – un clivé, à la fois lumière et obscurité. Il faut du noir pour que l'on remarque la lumière (de la Torah)...

Si Giacometti dessinait pour comprendre ce qu'il regardait, modestement ce petit écrit aura tenté d'explicitier et de mettre en perspective comment les visions d'HB, ses singuliers assemblages et expériences dépayantes de création proliférante, qui affectent dans une zone d'inconfort, pouvaient se laisser regarder et considérer dans leur puissance attachante - encore une action de la lumière, quand existent des histoires de fantômes et de la sensibilité.

*« Tout est brouillon en effet, l'idée de texte définitif ne relevant que de la religion ou de la fatigue » (Jorge Luis Borges).*