



Honoré d'O, *The Tears of the Fish Are Falling in the Water*, Anyang (Corée du Sud), 2005.

HONORÉ δ'O, «PRINCE DES ASSOCIATIONS»

Publié dans *Septentrion* 2009/4.

Voir www.onserfdeel.be ou www.onserfdeel.nl.

Si nombreuses sont les pistes susceptibles d'ouvrir des voies vers l'œuvre d'Honoré δ'O (° 1961)¹, que les contingences rédactionnelles d'un article comme celui-ci imposent d'en privilégier une par rapport aux autres; sans que ce choix ne trahisse une quelconque prééminence de quelque ordre que ce soit. Gardons donc à l'esprit que cette œuvre - comme celles qui finissent par retenir notre attention dans le flux des manifestations auxquelles nous assistons - est suffisamment riche pour s'appréhender par d'autres voies interprétatives et qu'*in fine* aucune de celles-ci ne parviendra jamais à en épuiser les potentialités. Honoré δ'O s'efforce en effet de maintenir, dans sa pratique, un noyau inviolé, une *terra incognita*, qui permet à son œuvre de préserver son ambiguïté sémantique et qui oblige la perception à se reformuler sans cesse, différant en permanence la compréhension intime de l'œuvre.

Puisqu'il faut donc un chemin, prenons, par un détour qui n'est paradoxal qu'en apparence, l'œuvre «littéraire» du «prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète»² français, Jean-Pierre Brisset (1837-1919). Pour faire court, l'idée maîtresse de Brisset était que la langue française (bien sûr!) était la langue originelle de l'humanité et qu'elle conservait, en tous ses replis, l'histoire entière des hommes. De l'analyse phonologique des mots, il déduisit tout bonnement que l'homme descendait, non du singe comme on commençait à l'affirmer alors, mais bien de la grenouille; laquelle parlait également français avec ses congénères. Brisset allait ensuite s'efforcer de démontrer cette prodigieuse découverte par des associations verbales, des jeux de mots et des calembours d'une richesse inouïe, écrivant, à travers ses différentes publications, une nouvelle histoire de l'homme. Bien que convaincu d'être le septième ange de l'Apocalypse, porteur de cette ultime vérité dont il avait à informer le monde, Brisset ne rencontra, de son vivant, qu'indifférence publique et mépris scientifique. Ses écrits, par contre, lui valurent l'estime d'artistes comme André Breton, Marcel Duchamp, Raymond Queneau ou encore Michel Foucault qui furent impressionnés par leur puissance littéraire.

La tâche d'Honoré δ'O est bien sûr moins vaste! Il ne s'agit pas de récrire l'histoire du monde à des fins prophétiques, mais plus modestement d'en proposer une articulation plus



Honoré d'O, installation avec billes pour *Over the Edges*, Gand, 2000.

intime. Si Brisset décrypte l'évolution de l'humanité dans sa langue originelle par d'incroyables jeux de mots³, Honoré d'O procède, pour sa part, par des jeux d'associations sémantiques d'une complexité rare. Il développe en effet une pratique de l'installation, faite de matériaux industriels récupérés. Il ne s'agit pas de matériaux usagés, qui seraient déjà chargés d'une valeur mémorielle que l'on qualifierait facilement de «proustienne», mais de matériaux neufs, produits industriellement, peu usités dans le monde artistique: du polystyrène, des morceaux d'ouate, du coton, des tissus, des jouets d'enfants, des filets et membranes de plastique, des billes de verre, des bouteilles, des rubans de sparadrap ou d'adhésif brun, etc. Mais aussi, et surtout, des gaines de plastique destinées à protéger les câbles électriques, d'abord jaunes ensuite grises, qui vont progressivement devenir sa «signature».

Autant d'éléments que l'artiste inscrit dans des installations in situ, redéployées pour chacun des lieux où il est invité. Honoré d'O recrée ses œuvres selon un processus qui résulte de la rencontre de sa subjectivité (son histoire personnelle, ses émotions, ses centres d'intérêt, ses préoccupations, etc.) et des divers paramètres propres au site d'exposition: architecture, histoire, fonctions sociales, etc. Autant de figures théoriques qui s'avèrent souvent contradictoires et avec lesquelles l'artiste est coutumier de composer. Dans le volumineux catalogue *Tant pis*⁴, Dieter Roelstraete écrivait d'ailleurs que «la pratique créative d'Honoré d'O est ancrée formellement dans l'illogisme de l'oxymoron et du paradoxe.»

DES RÉSEAUX DE SIGNES

À la fois surprenantes, chaotiques, ludiques ou confuses, les installations d'Honoré d'O apparaissent de prime abord comme de vastes assemblages d'objets hétéroclites qui appellent l'appréhension par le détail. Dans les réseaux d'objets et de formes organisés par l'artiste, tous ces objets et formes opèrent comme signes, c'est-à-dire qu'ils se chargent de multiples significations selon leurs contextes d'apparition. Leur proximité provoque des apparentements, rapprochements ou associations, qui peuvent s'établir sur des bases formelle, chromatique, physique, temporelle, affective, symbolique, linguistique (jeux de mots), tactile, etc. Ainsi, au départ de détails, de formes ou d'objets identifiés par le visiteur, se construisent des chaînes de significations qui ne cessent de se ramifier, de se démultiplier à l'infini, englobant tout l'espace d'exposition et parfois bien au-delà. De la sorte, ses installations contribuent à l'éclatement des limites traditionnelles de la sculpture comme à l'élargissement des définitions de l'art.

La mise en connexion de tous ces éléments épars produit, en effet, différentes significations, différentes possibilités d'interprétation, qui peuvent aller de l'anecdote narrative à la métaphore universelle. Les installations d'Honoré d'O peuvent aussi bien raconter des petites histoires vécues par l'artiste (la part d'autobiographie est importante, mais elle n'est pas étalée) que diffuser des informations liées au lieu d'exposition, au système artistique, voire suggérer des réflexions globales sur la société contemporaine ou sur l'état du monde. Ainsi, par exemple, dans le cycle d'expositions *La Quête*, dont le premier volet se tenait à la Biennale de Venise⁵, la récurrence de la couleur bleue, sur des objets, sur le *Blue Key*, etc. évoquait ce fameux ciel vénitien, célébré par les peintres classiques, comme l'eau de la lagune, ou encore la naissance improbable de Venise à leur intersection. L'artiste lui-même se «mouillait» en réalisant une performance filmée qui consistait à «découvrir» Venise, lors d'un voyage en gondole, la tête dans l'eau des canaux, afin de «voir» autrement la ville, de l'appréhender par son envers.



Honoré d'O, performance filmée pour l'installation *La Quête*, présentée à la Biennale de Venise en 2005.

PARTICIPATION

La présence du spectateur est centrale, à différents niveaux, dans l'œuvre d'Honoré d'O. Présence physique tout d'abord car le spectateur est invité à évoluer à travers les installations, à pénétrer les œuvres. Rien n'est plus éloigné des préoccupations de l'artiste que la contemplation révérencieuse d'œuvres placées «à distance» (physique et symbolique) du spectateur. Fondamentalement «ouvertes», les installations de l'artiste laissent au spectateur le soin de produire ses propres sens, en mélangeant son expérience intime et les propositions qui lui sont faites. Cette participation des spectateurs était suscitée, dans les expositions de *La Quête* à nouveau, lorsqu'ils étaient invités à marcher sur un tapis de bouteilles de bière, à prendre place dans le *Blue Key* ou à manipuler un projecteur vidéo. Plus concrètement encore, la série des *Portables* exploitait cette participation du spectateur: il s'agissait de constructions à taille humaine, faites de gaines en plastique, que les visiteurs étaient invités à manipuler, seuls ou avec d'autres; soit pour y faire rouler une bille, soit pour développer une sculpture. Ce faisant, sur un mode ludique, Honoré d'O oblige ainsi le spectateur à modifier son attitude de réception et de perception des œuvres d'art. Il explique qu'il invite le spectateur à «briser le contrôle autoritaire de l'artiste afin de lui laisser déterminer la valeur de ce qu'il voit». De la sorte, il met véritablement en place des situations qui rendent possible la créativité de chacun, qui accomplissent le rêve de la «mort de l'auteur» formulé par Roland Barthes.



La Quête au B.P.S.22, espace de création contemporaine de la province de Hainaut à Charleroi, 2006.

À LA FOIS «DANS» ET «HORS»

Loin de rester sagement dans les limites du territoire classique des œuvres d'art (socle, cadre, espace d'exposition), les installations d'Honoré d'O embrassent la totalité de l'espace, y compris - à l'occasion - des lieux qui ne leur sont traditionnellement pas dévolus. Il peut s'agir de halls d'entrée, d'escaliers, de cafétérias, etc., autant d'espaces où le visiteur n'est pas habitué à éprouver des œuvres. Bien des auteurs ont insisté sur l'éclatement des formes conventionnelles produit par les œuvres de l'artiste, non seulement par rapport aux typologies et matériaux traditionnels mais aussi par rapport à l'espace de présentation. Les grandes installations d'Honoré d'O déstructurent parfois les espaces, en soulignent certains éléments, en superposent d'autres, en atténuent d'autres encore. Parfois, c'est l'absurdité d'un fonctionnement qui est mise en évidence; une autre fois, ce sont les codes symboliques de la muséographie, comme lorsqu'il brouille la fonction des socles, tables et barrières. Parfois, c'est la totalité d'une architecture qui est détournée, comme au *Moderna Museet* de Stockholm où l'artiste avait transformé le hall d'entrée du musée en zone de contrôle d'aéroport, soulignant de la sorte la proximité structurelle entre ces deux constructions. En «débordant» du cadre spatial traditionnellement dévolu aux œuvres, Honoré d'O ajoute aux contenus de ses œuvres une critique institutionnelle.

De tels types d'installations suscitent en effet des questions sur la manière dont fonctionnent les musées et les autres lieux d'exposition, mais aussi les grandes manifestations internationales comme les biennales: pourquoi l'œuvre d'art a-t-elle un espace qui lui est prédéterminé? Qui décide de ces espaces? Sur la base de quels critères? Quels sont les enjeux, notamment financiers (subventions, sponsoring, etc.)? Dès lors, c'est le contexte général de l'art qui se trouve interrogé par ce type de pratique. Ce genre de questionnement critique relie Honoré d'O à la génération d'artistes des années 1960-1970 qui, tels Daniel Buren, Hans Haacke, Louise Lawler, Fred Wilson, etc., ont mis en question le statut des institutions artistiques.



Honoré d'O, installation dans le musée provincial d'Archéologie de Velzeke (Flandre-Orientale), 2006.

Toutefois, la génération d'artistes des années 1990 dont fait partie Honoré d'O (on peut y adjoindre Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Lily van der Stokker, entre autres) s'est démarquée de ses aînés par une position différente par rapport aux institutions artistiques et au marché: à la posture moderniste frontale, nourrie de références avant-gardistes voire guerrières, ils préfèrent une posture biaisée, davantage parasitaire. Ils sont peut-être toujours critiques, mais de l'intérieur cette fois, conservant un pied dans l'institution et le système, et un pied à l'extérieur. Une position entre-deux, moins agressive que par le passé, que Maria Lind, conservatrice au *Moderna Museet*, qualifie de «critique institutionnelle constructive» et qu'elle caractérise par une «sensibilité au contexte»⁶; c'est-à-dire une attention à tous les enjeux, officiels et sous-jacents, de toute proposition de travail. De son côté, Catherine Delvigne a fort justement qualifié cette position de «grotesque» car, pour elle, ces artistes «affirment une posture amère et fuyante [vis-à-vis de l'institution], révèlent et dénoncent par défaut l'impossibilité d'une position offensive affirmée et efficace. La question de la pertinence d'une telle attitude reste ouverte mais ramène à la drôlerie douce-amère, provocante des grotesques»⁷.

INQUIÉTUDE ÉTERNELLE

Il serait toutefois réducteur de conclure en classant une fois pour toutes l'œuvre d'Honoré d'O dans la catégorie «critique institutionnelle». Car cette œuvre échappe bien sûr aux embrigadements théoriques dont l'histoire de l'art est si friande, pour en permanence croiser l'anecdote et le général, l'intime et le collectif, à travers une réappropriation individuelle: celle que propose l'artiste. Ainsi à nouveau, le cycle d'expositions *La Quête* était à la fois un ensemble visuel cohérent et une somme de microgestes effectués par l'artiste à l'occasion de cette manifestation prestigieuse qu'est la Biennale de Venise. Et l'exposition que B.P.S.22,

espace de création contemporaine de la province de Hainaut, a organisé à Charleroi en 2006, était la recréation du souvenir de cette expérience. Les formes, les images, les sons, les matières, les couleurs, les textures, etc. se déclinaient et se répondaient pour former des réseaux de signes et de significations, reactivant le souvenir de la quête vénitienne. Recréant ainsi, par son langage plastique si personnel, la somme de ses sensations et émotions vécues, leur imprimant sans cesse un repliement dans l'espoir illusoire de ne rien en perdre, Honoré δ'O poursuit cette éternelle quête de l'humanité qui n'est rien d'autre qu'essayer en permanence de surseoir à l'instant de notre mort.

Pierre-Olivier Rollin

Directeur de B.P.S.22, espace de création contemporaine
de la province de Hainaut à Charleroi.
pierre_olivier.rollin@hainaut.be

Notes :

- 1 Honoré δ'O est né à Oudenaarde (Flandre-Orientale), en 1961, mais il a coutume d'écrire qu'il est né à Gand, en 1984, lorsqu'au cours de ses études d'architecture, il a décidé de se consacrer exclusivement à une activité de plasticien. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il adopte le patronyme «Honoré δ'O», inspiré par la rue Saint-Honoré, à Paris, et par une traduction française des premières lettres de son nom, préférant toutefois la fluidité graphique du «δ» minuscule de l'alphabet grec au petit «de» latin.
- 2 J'emprunte cette expression à MARC DÉCIMO, *Jean-Pierre Brisset. Prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Les presses du réel, Dijon, 2001.
- 3 Ainsi: «L'ancêtre n'avait point de sexe apparent; c'est à sa venue que la parole commença à se développer pour atteindre une quasi-perfection chez les êtres de première formation. Cela causait des sensations et des surprises. *Eh! qu'ai ce? exe. Sais qu'ai ce? sais que ce? ce ex-ce, c'est un sexe. Sais que c'est? ce exe c'est, sexe est, ce excès.* Le sexe fut le premier excès; il causa et cause tous les excès», in *Les Origines humaines* (deuxième édition de *La Science de Dieu*, entièrement nouvelle), 1913. Réédité dans *Jean-Pierre Brisset, Œuvres complètes*, collection «L'Écart absolu», Les presses du réel, Dijon, 2001, p. 1189.
- 4 Paru aux éditions Ludion de Gand en 2005.
- 5 Ce cycle d'expositions fut présenté à la Biennale de Venise (pavillon belge), au B.P.S.22, espace de création contemporaine de la province de Hainaut (Charleroi), et à la Biennale de Busan (Corée).
- 6 MARIA LIND, «Introduction», in *Honoré δ'O. Moderna Museet Projekt*, Moderna Museet, Stockholm, 2000, p. 4.
- 7 CATHERINE DELVIGNE, «...maniériste, décoratif, grotesque» in *L'Envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle*, musée d'Art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 1990, p. 46.