

Illusions et détours

Les premiers ready-mades (1913-17) ne sont pas des objets simplement trouvés puis recontextualisés ; ce sont des sculptures faites d'au moins deux éléments. Parmi eux, un tabouret et une roue de vélo, de l'encre sur un urinoir, une pelle à neige et du texte, une boule de ficelle maintenue entre des plaques de laiton, une housse en cuir soigneusement exposée sur une tige en bois¹. Ces œuvres composites sont souvent simplifiées et réduites à leur signification conceptuelle ou à l'espace qu'elles occupent dans notre mémoire culturelle. Cette tendance à la simplification néglige les règles de composition et la complexité qui les caractérisent. Au premier abord, cela semble être un débat confiné aux historien·nes de l'art ou autres puristes des ready-mades, mais des artistes comme Clémentine Adou, contemporain·es, s'efforcent aussi de mettre en lumière ces angles morts et de démontrer pourquoi ils sont si importants.

On pourrait soutenir que Duchamp, l'illusionniste par excellence, utilisait les ready-mades pour détourner l'attention d'un autre projet plus important pour lui, son travail interminable sur *Le Grand Verre*. Tandis que tout le monde célébrait ses autres « inventions », lui était occupé à expérimenter la tradition plus ancienne du vitrail. Duchamp semble avoir suivi l'impératif de Walter Benjamin « d'arracher la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier² » et appliquer ce principe à un art habituellement religieux. L'art s'imbrique si facilement avec le pouvoir qu'il semble nécessiter un tour de magie, non pas pour le sauver directement, mais pour déguiser, lorsqu'il en a, ses véritables intentions révolutionnaires derrière une façade déjà radicale mais insuffisante.

Le travail de Clémentine Adou s'inspire du ready-made mais aussi du minimalisme. Les deux utilisent la distraction pour mettre au défi notre perception. Les ready-mades détournent l'attention d'un artisanat traditionnel, tandis que le minimalisme – bien qu'il professe la simplicité – nous détourne du fait qu'il soit le prolongement de logiques néolibérales de spéculation et d'investissement. La pratique d'Adou joue sur cette double illusion. Elle utilise des matériaux industriels trouvés, de nature légère comme le carton, le plastique ou l'aluminium, recyclés ou en l'état, et ajoute des couches de vernis successives pour imiter des objets usinés et plus élégants. Parfois, elle intervient directement sur leur structure – les plie ou les ouvre – et transforme leur destin de « déchet » en quelque chose de profondément modifié et émouvant³.

Adou passe beaucoup de temps à explorer son environnement immédiat – les ruelles de son quartier, les arrière-cours, le chemin jusqu'à son atelier – pour trouver parmi les objets négligés les matériaux qui répondent à ses souhaits. Bien que guidée par une idée précise, la nature de ces trouvailles impose souvent des improvisations formelles. Cette errance

¹ Les premiers ready-mades notables initiés par Marcel Duchamp incluent *Roue de bicyclette* (1913), *In Advance of the Broken Arm* (1915), *À bruit secret* (1916) et *Objet à voyager* (1916), *Fontaine* (1917).

² Walter Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Gallimard, 1991.

³ Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5, janvier 1990, pp. 44-63.

devient un acte performatif, réinterprétant une certaine flânerie (nb. masculine⁴), qui évolue progressivement en une déclaration iconoclaste complète. Par exemple, elle pourrait transformer un carton de télévision en une sculpture pseudo-monumentale qui imite la grandeur et le sentencieux de Donald Judd ou Tony Smith. Chaque composant trouvé est ensuite sauvegardé, sentant qu'il sera important, plus tard.

Ses œuvres présentent souvent des paquets de cigarettes peints, d'autres types de boîtes et des baleines de parapluie cassées ou disjointes (toutes trouvées), ainsi que le motif récurrent du point rouge, souvent représenté par des nez de clown en plastique achetés en vrac par l'artiste. Ces nez sont drôles en surface, surtout lorsqu'ils sont utilisés de manière cinétique ou réemployés sur d'autres sculptures. Tout ici risque d'être négligé ou jugé injustement pour ce qu'il est et n'est pas. La signification historique des ready-mades et du minimalisme, mélangée à la perception que les ready-mades sont trop faciles et le minimalisme trop référentiel rendent cette pratique de la citation un peu « maudite ». La citation dans l'art peut vite devenir un fardeau et une forme de gestion de l'attention – toujours le travail d'un·e illusionniste⁵. La véritable illusion, pourtant, réside dans l'effort immense que nécessite la fabrication de ces objets et la dissimulation du travail, sa stigmatisation, sa logique ou son absence. Cette réalité est exploitée par Adou qui réussit à combler ces deux efforts. L'artiste est pleinement présente et s'engage directement avec les matériaux et leurs histoires. Elle sélectionne ce qui convient et ce qui ne convient pas.

Chacun·e cherche son équilibre entre le poids du travail dans sa vie et une forme d'illusion – une satisfaction qui semble toujours hors de portée.

Le minimalisme, dans ce contexte, peut être vu comme l'illusion ultime : une performance inconsciente, ignorante d'elle-même mais profondément engagée avec son objet. Les boîtes en carton réutilisées incarnent cet inconscient. Adou les peint avec des couleurs ordinaires – noir, marron, kaki foncé et, plus rarement, rouge – et les présente soit posées élégamment au sol, soit accrochées aux murs. Cette présentation nous oblige à contempler leur transformation : à quel moment ces objets passent-ils de leur état initial de chose jetée, mineure, à de nouvelles œuvres d'art, et à quel moment paraissent-ils comiquement pires, risquant le retour à l'état de détritius ? Cette fragilité, où les objets oscillent entre art et déchet, reflète leur vulnérabilité matérielle et leur impermanence conceptuelle⁶. Cette dualité – où le grandiose est réduit au fragile – rencontre une lutte plus large au sein des arts : comment affirmer une présence sans être éclipsé·e ou coopté·e par les paradigmes dominants ?

La flânerie critique d'Adou peut être vue comme une réponse délibérée à ces structures imposantes. Sa version « magique » ou « comique » des ready-mades ou les « raccourcis » du minimalisme s'émancipent dans cette errance performative. Tout comme Adou trouve ses matériaux en marchant, ses œuvres supposent une posture active, celle qu'on adopte

⁴ « Les flâneurs sont alors représentés comme des hommes, bourgeois et cultivés, qui se distinguent de la masse populaire. [...] De cette posture de flâneur, les femmes sont relativement exclues [...] » Voir : Pascale Lapalud, Chris Blache, Lucie Roussel-Richard, « Le droit à la flânerie », *Cahiers de la LCD*, vol. 1, n° 1, 2016, pp. 34-57.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

en observant les paysages qui défilent lorsqu'on est en mouvement. Cela contraste avec les minimalistes historiques qui délèguent la production en un simple coup de téléphone⁷. Leurs prétendues radicalité et théâtralité⁸ cachaient souvent un retrait dans le détachement, socialement associé à une posture masculine.

Sans renforcer ces logiques binaires mais en les soulignant, Adou nous rappelle que tous les actes préliminaires dans son travail – marcher, penser, parler, essayer, etc. – sont aussi des formes de préparation émotionnelle. Ils créent les conditions nécessaires pour une confrontation authentique avec les rhétoriques du pouvoir et ce qui doit nécessairement être transformé. Cette « *mood* », « *humeur* », au sens philosophique de sa version allemande « *stimmung* », est cruciale⁹. Une certaine ambiance guide souvent un·e artiste, l'aidant à gérer les émotions complexes de la création, comme le doute de soi, la solitude ou la honte, liées aux difficultés rencontrées, aux attentes démesurées ou au malaise de voir une œuvre en devenir porter son nom. Les mots de Fanny Howe, « *When being alone is more than you can stand, bend your head to the pavement*¹⁰ », résonnent ici. La méthode d'Adou – trouver la beauté dans ce qui est jeté – est un acte d'humilité et une reconnaissance des éléments essentiels sans lesquels nous ne pouvons exister – les sentiments, les autres et l'immense quantité de déchets que nous avons accumulés. Lorsque l'équilibre entre visibilité et honte devient écrasant, on court le danger de scinder le double rôle de l'artiste en tant que critique et participant·e. L'acceptation et la honte deviennent presque une seule et même chose : accepter l'existence, se rendre visible, occuper de l'espace, respirer une partie du ciel, dormir dans un lit double, et réclamer une part entière du gâteau.

Gianmaria Andreetta, juillet 2024

⁷ Dans son essai « *Specific Objects* », Donald Judd décrit comment il délègue la production de ses œuvres à des fabricants industriels pour obtenir la précision qu'il recherche et se détacher du processus artisanal. Il explique : « J'ai appris que les travailleurs métallurgistes pouvaient produire mes objets sur commande, en suivant mes instructions détaillées pour former le métal en feuilles qu'ils utilisaient normalement pour des produits tels que des évier industriels et des conduits de ventilation, en œuvres d'art. » Voir : Donald Judd, « *De quelques objets spécifiques* », in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Arts en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997.

⁸ L'historien de l'art Michael Fried décrit le minimalisme comme théâtral car il nécessite la présence et l'engagement du spectateur·ice pour compléter l'expérience de l'œuvre d'art. Voir : Michael Fried, « *Art and Objecthood* », *Artforum*, été 1967.

⁹ Guenther Stern Anders, « *Emotion and Reality* », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 10, n° 4, juin 1950, pp. 553-562.

¹⁰ « *Quand être seul·e est plus que tu ne peux supporter, incline ta tête vers le trottoir* ». Voir : Fanny Howe, « *London Rose* », in *London-rose: Beauty Will Save the World*, Divided Publishing, 2022, ma traduction.