

La pièce manquante

Élisabeth Lebovici

Dedans dehors

Nous voici, vous et moi, à l'intérieur du catalogue. Rien que de très usuel, sans doute. L'activité du catalogue et celle du musée se conjuguent à l'occasion d'une exposition qui non seulement collecte des œuvres d'Élisabeth Ballet et les rapporte en un même lieu et durant un même temps, mais qui les réactive également. La rétrospective est une écriture muséographique qui réunit, qui retient et qui représente. La rétrospective compose avec la vie des œuvres après leur fabrication, avec ce qui leur est arrivé : dans l'éclairage d'une monstration comme dans la nuit d'un stockage, en passant par les vicissitudes du vieillissement, des restaurations, des modalités de leur indexation, en tant que traces écrites et photographiques, la répétition de celles-ci, leur *empreinte*.

Nous sommes donc à l'intérieur du catalogue produit pour l'exposition et pourtant, on y trouve un texte et des images qui se rapportent au dehors. Ou plutôt, ils se *situent* à l'extérieur de l'exposition, sans en être pour autant exclus. Ce sont des projets réalisés ou non réalisés dans l'espace social, au-delà du contexte contemporain de l'art, que constituent le musée, la galerie, la salle d'exposition, la Biennale, bref les institutions « étudiées pour ». Les situations de ces projets diffèrent, selon qu'il s'agit d'une « commande d'art », définie par son financement public ou privé, ou requise par l'obligation de souscrire au 1% artistique (pour laquelle différent.e.s artistes sont mis en compétition), ou encore qu'il s'agisse des Nouveaux commanditaires. Son processus est mis en place à partir d'une demande initiée par des individu.e.s de la société civile, constitué.e.s en collectifs pour l'occasion et manifestant un « besoin d'art » qui sera mis en forme par une médiatrice ou un médiateur culturel, mobilisant alors un.e artiste sur ce terrain partagé.

Le dehors et le dedans. Pourquoi exclure l'un de l'autre, lorsque l'on sait que toute limite regarde un dehors et un dedans, comme une peau, comme une cloison (une cimaise ?), comme un tympan, une face tournée vers le monde extérieur, l'autre vers le monde intérieur, constituant une interface qui sépare ces deux mondes et les met en relation. C'est ce qui motive, à mon sens, l'inclusion de ces sculptures du dehors, cette « sculpture sociale » pour reprendre le terme de Joseph Beuys, aux côtés de celle du dedans, du côté des institutions de l'art. Elles sont en contact. Mieux, parfois, elles se *ressemblent par contact*, dans un processus non pas formel, identifiant le même au même, mais bien plutôt matériel voire matriciel, par contamination, récurrence, déplacement, réutilisation d'expériences.

Le dehors et le dedans : c'est le titre du n° 9 de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, paru au printemps 1974. Il contient le texte fondamental de Didier Anzieu, « Le Moi-peau¹ ». Cette première ébauche d'un concept qui viendra travailler bien d'autres champs, et notamment celui de l'art, s'intéresse au grand absent de la psychanalyse, le corps à sa limite entre le dedans et le dehors : la peau. La peau, la frontière de laquelle on se sépare, on défait la fusion, on se « défuse », comme l'écrit l'auteur. Barrière, la peau retient ce qu'il y a dedans, mais n'est pas close au contact, ni à l'échange. La peau est aussi une surface d'impression, c'est-à-dire d'inscription et de réparation, de confiance et de plaisir. Le « Moi-peau » est une expérience de la surface du corps, il est aussi une représentation psychique. « Car pour nulle autre réalité psychique que le Moi-peau, le plaisir ne fonde aussi manifestement la possibilité de la pensée », conclut Didier Anzieu.

Hypothèse de sculpture, qui touche les œuvres d'Élisabeth Ballet et son goût « pour les instruments de séparation, pour les écrans, les filtres, les cloisons, les vitres, les rideaux² ». Barres de division en deux faces, « d'une part le dehors de l'autre le dedans³ », ces sculptures mobilisent la dureté des surfaces physiques en matériaux pérennes, mais aussi des surfaces psychiques constituées par la trame des diverses sensations qu'elle relie, incluant d'autres ressources que le champ visuel.

Trame

Avec leur étymologie commune, l'acte de pousser et la peau, écrit Anzieu, sont liés dès l'origine dans une même sensation d'énergie. Cette énergie pelliculaire se dépose et se transpose dans la trame. Comme une peau, la trame est une surface qui filtre et qui imprègne, écran et chatoiement, pulsion et pulsation. Pour le projet Nouveaux commanditaires de la chapelle Notre-Dame-des-Sans-Logis-et-de-Tout-le-Monde de Noisy-le-Grand élaboré à la demande de l'association ATD Quart Monde (non réalisé), Élisabeth Ballet tend quatre trames métalliques en zigzag au-dessus du toit de la chapelle, dont l'une fait le lien avec le centre de promotion familiale d'ATD, non loin. La chapelle en forme de hutte, construite en 1957 de matériaux récupérés dans une décharge par les habitants du camp d'accueil de Noisy,

¹ Didier Anzieu, « Le Moi-peau », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 9 (*Le dehors et le dedans*), Paris, Gallimard, printemps 1974, p. 195-208.

² Élisabeth Ballet, texte à propos de *Sur cour*.

³ « Ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et peut-être pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre... » Samuel Beckett, *L'Innommable* (1949), cité en exergue du n° 9 de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, *op. cit.*

a été démontée, déplacée, remontée pierre par pierre en 1969. Une dynamique de la migration et de la traversée anime le projet de l'artiste, qui conçoit ces grands rectangles métalliques comme une voile. Chaque voile est composée de deux écrans en grillage plastifié blanc, qui constituent une face en mailles larges et l'autre en mailles serrées. Selon la vigueur du soleil et de la lumière, on peut lire dans le moirage de ces trames industrielles des paysages ou des nuages vibrants, des ombres qui laissent aussi passer par transparence l'encombrement de l'espace urbain alentour.

Lorsque le dessin est traité comme une peau, sa fonction visuelle, à laquelle la tradition académique conférait une vertu d'ailleurs morale, fait également naître d'autres sensations corporelles. Ainsi, *Sur cour*, déploiement d'une sérigraphie sur un vitrage « plissé », intègre le jeu très rythmé de la façade en verre d'un bâtiment du 20^e arrondissement de Paris, à la porte des Lilas. Élisabeth Ballet a réemployé le dessin d'un arbre conçu à partir d'un film tourné depuis une fenêtre dans une cour d'habitation à Berlin, où les branches nues d'un marronnier (c'était l'hiver) se dessinent en se superposant à l'immeuble au fond de la cour. Cet arbre « intermédiaire », comme le désigne l'artiste, est (re)devenu une pellicule déposée en façade du bâtiment. C'est donc cet ensemble de sensations pelliculaires qui s'inscrit, littéralement, sur la trame fine déposée en façade du bâtiment de l'agence d'architectes Valode et Pistre. Il eût pu s'installer également à l'intérieur des murs d'un commissariat de Bobigny, pour le réaménagement duquel l'artiste fut consultée, en 2002.

Par un jeu presque anamorphique, *Trait pour trait*, au sein du Domaine de Kerguéhenec, apparaît d'abord comme un voile mat troublant la perception du paysage qui semble tramé en gris et renvoyé aux hachures de la gravure. Puis apparaissent d'autres sensations optiques. Car la trame, qu'il s'agisse de pixels, de données graphiques ou des « rapports établis entre celui qui parle et ce dont il parle⁴ », ressort toujours du processus. Ainsi la trame du tissu, celle qui va dans le sens de la largeur, s'entrecroise avec la chaîne allant dans le sens de la longueur : elles composent ensemble l'armure du tissu. Dans son projet pour le square situé à la place de l'ancienne usine de tissage Jarrosson, à Bourg-Argental, dans le Parc naturel régional du Pilat (Nouveaux commanditaires, en cours), Élisabeth Ballet propose un pavement qui reprend les planches d'armures du métier Jacquard, telles que le propose un traité d'apprentissage du tissage datant du milieu du XIX^e siècle. Un métier à tisser, augmenté de différents motifs, a été littéralement projeté sur le sol. La virtuosité technique de l'agencement des pavés évoque l'éblouissement vécu de l'artiste à la rencontre des tresses, des lacets, des franges, guirlandes,

⁴ Michel Foucault, « L'arrière-fable » (1966), in *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 506.

rubans, nœuds, boucles, du fil ou du lacet, et des ressources formelles que ces fabrications promettent. Quant à son projet (*Rails et Trains de mots*) pour la place publique ménagée par le recouvrement des voies de chemin de fer et jouxtant l'avenue de France dans le 13^e arrondissement de Paris, il se préoccupait notamment de faire remonter, à l'air libre, la trame du parcours des trains désormais cachée par la dalle. Leur vibration aurait été retranscrite par la gravure. Hypothèse : la sculpture comme l'opérateur d'une transition des pouvoirs du langage, depuis ce qui est dit à la manière dont on le dit – c'est la forme qui est porteuse d'invention et de rupture, non le contenu. La trame *s'expose*.

Mots

Au pluriel, souvent en quantité, chaque sculpture contient des mots. Ne seraient-ce que ceux de leurs titres : *Trait pour trait* ; *Cha-Cha-Cha* ; *Fabrique* ; *Sur cour* ; *Tourne sol* ; *Travelling* ; *J'aimerais qu'il existe des routes* ; *Swing* ; *Pow Wow* ; *Vous me direz...* Le titre est le signe que l'œuvre existe, il est sa signature, son nom propre, son Moi-peau. Les mots composent aussi souvent la matière de l'œuvre elle-même. La sculpture est alors la matérialisation de mots. Très bas, disposées verticalement à hauteur du sol, des phrases écrites en caractères typographiques de tôle d'acier jaune d'or constituent ainsi les bordures séparant la végétation des pavés, qui, ensemble, constituent un petit jardin aménagé entre deux bâtiments de la ZAC Bercy (*J'aimerais qu'il existe des routes*, 12^e arrondissement de Paris). Au sein des végétaux, des plaques émaillées en rouge contiennent aussi des phrases : non pas la description de l'essence ici représentée, mais des fragments de poèmes (Georges Perec, Fernando Pessoa, Eugenio d'Ors) où le paysage, la route, le jardin, le lieu constituent l'appui incitant au désir ou à la rêverie. Les mots, contre lesquels semble s'appuyer la végétation, appellent également le regard à une action physique autre qu'y entrer : lire, c'est aussi parcourir un chemin, mais lorsque l'on est en chemin, c'est aussi changer de vitesse, faire deux choses à la fois (*Je sublime*, projet en mots pour l'aménagement de l'avenue de France dans le 13^e arrondissement, du côté du complexe de cinémas MK2). Une fois de plus, la limite physique appelle autant l'obstacle que l'action⁵. *Travelling* inscrit des mots sur un rond-point. Leurs caractères sont réfléchissants, font éclairage. Bordeaux initie l'un de ses aménagements

⁵ Dans le langage visuel, ainsi opère le pictogramme « sortie de secours » ; celui qu'observe Élisabeth Ballet depuis une chambre d'hôtel à Londres et qu'elle transpose en projet sculptural pour réactiver l'escalier d'une bibliothèque anglaise qui n'a plus d'utilité pratique : *Swiss Library (Spiral Staircase)*. Le pictogramme s'insère dans un film plastique vert, posé sur une cage en verre dont elle revêt l'escalier. Faute d'argent, le projet de commande que l'artiste a gagné est abandonné, mais le pictogramme migre dans la sculpture *Leica*.

urbains à la lecture particulière que produit un trajet aller-retour en tramway, puisque ces mots en acier peint composent, sans interruption entre les lettres, un palindrome destiné à être lu depuis le véhicule dans les deux sens : SOLE MEDERE PEDE EDE PEREDE MELOS. *Travelling* implique la distraction, avec le mouvement du tram oublié dans la lecture et/ou la lecture abstraite par le tram se déplaçant. Élisabeth Ballet, ici, poursuit l'association hypnotique du psychique et du kinesthésique du cinéma des avant-gardes. On pense à l'*Anémic Cinéma* de Rose Sélavy (des enchaînements en boucle d'effets optiques et de calembours ou contrepèts⁶), à l'*Emak Bakia* de Man Ray⁷ ou à l'écriture de Gertrude Stein, marquée elle aussi par la résistance au sens que prodiguent la chorégraphie des corps hystériques de la Salpêtrière et les films de Charlot.

Le mot prête à l'inventaire, à la liste : ce sont celles des marchandises véhiculées sur les rails couvertes du 13^e arrondissement, soit les 65 000 signes typographiques composant leur *Train de mots* ; ce sont celles qui se font l'écho de mots bruyants, depuis « aboyer » jusqu'à « vocaliser », retentissant silencieusement dans une frise pentue au-dessus des toits de l'établissement (*Polyphonie*, projet au titre du 1% pour le collège Anatole-France à Pavillons-sous-Bois) ; ce sont les trois cent dix noms des villes, des îles, des lacs et archipels qui peuplent la carte du monde reportée à l'emplacement, terrain et bâtiments compris (sauf le gymnase) du collège Amédée-Laplace à Créteil : les mots sont gravés sur trois cent dix médaillons en laiton, vissés sur le sol ou le revêtement trouvé sur place (*Collection de sable*, 2012).

Langue

Les mots hantent les coques muettes des industries textiles disparues, comme celle du moulinage (la fabrication du fil, de la chenille, du lacet par torsion ou « fausse torsion ») pratiquée au Moulinon de Saint-Sauveur-de-Montagut (Eyrieux-aux-Serres, Parc naturel régional des Monts d'Ardèche, un projet Nouveaux commanditaires). *Vous me direz* est une sculpture de sons et de mots installée dans l'ancien arrêt de la micheline qui passait par ces lieux (entre-temps devenu local à poubelles). Désormais peint en bleu, il est percé d'une

⁶ Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1925-1926. Film noir et blanc 35 mm, silencieux, 8 min 23 sec (à 16 images/seconde), réalisé avec Man Ray et Marc Allégret. Dix-neuf séquences composées de dix disques optiques et de neuf disques de jeux de mots (« Esquissons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis... L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale... ») Mention en fin de film : « Copyrighted by Rose Sélavy », 1926.

⁷ Man Ray, *Emak Bakia* (ou « fiche-moi la paix »), cinépoème de 1926.

ouverture sur le paysage. Dans l'ambiance du bruit des machines servant à cette activité et associée à ceux du paysage alentour, la langue des ouvrières du fil, des ouvriers aux turbines, du patron qui avait repris l'usine aujourd'hui silencieuse reconstruit le faire et le savoir-faire d'une activité éradiquée du paysage. Les voix disent la vie autour du travail et les gestes du travail, son organisation, son architecture, ses arrêts, l'odeur du fil baignant dans la graisse des machines et qui en sort d'un blanc éclatant. Ce ne sont pas des processus de domination qui se racontent, mais des pratiques du corps, tramées dans la langue de celles et ceux qui parlent.

La langue littéraire vient, dans *Belles Lettres* (œuvre non réalisée), donner forme à un projet : celui de lire dans la rue, depuis le trottoir, espace qui garantit à l'espace public son échelle et son contact humains. Et comme l'espace public de la rue est aussi le lieu de rapports de pouvoir genrés, qui se manifestent clairement au XIX^e siècle comme une dichotomie entre « flâneur » et « flâneuse » (soit une prostituée), au XXI^e siècle, Élisabeth Ballet va donner à des femmes plusieurs longueurs d'avance. Elle propose d'inscrire dans la rue des textes d'écrivaines. Celles-ci ont vécu de leur plume. Ce sont ainsi des professionnelles du langage, qui ont donné leurs noms à sept rues du quartier Balzac rénové à Vitry-sur-Seine, en hommage à Sohane Benziane, adolescente qui y fut brûlée vive en 2002. *Belles Lettres* puise, littéralement, dans les correspondances d'Olympe de Gouges, Simone de Beauvoir, Colette, Elsa Triolet, Marguerite Yourcenar, Flora Tristan et Christine de Pisan. Leurs langues sont ainsi mises en *correspondance*, répondant les unes aux autres, ainsi qu'aux lettres de Mariama Bâ et Nadine Abou Zaki (rues Voltaire et Balzac) et d'Aziz Z. Zahara et Ella Rubinstein. Les grilles des nouveaux bâtiments, sur lesquelles s'accrochent des plaques émaillées de différentes couleurs et dimensions, où sont sérigraphiées ces lettres, deviennent ainsi des compositions graphiques, dont la typographie choisie adopte le caractère « Mrs Eaves », création d'une femme, Zuzana Licko, au nom d'une femme, Sarah Eaves. Dans une même redondance, la publication est ici assurée par l'espace public.

Grilles

La grille défait la trame lorsqu'elle apparaît. À mi-parcours, *Trait pour trait* devient tout à coup ce qu'elle est : une grille parfaitement circulaire, qui fait obstacle au passage dans la clairière où elle est posée fermée. *Tourne sol* est aussi une grille, inscrite dans l'aménagement urbain autour de l'hôtel de ville de Poitiers, où elle accomplit sa fonction, qui consiste à séparer le bâti de la rue passante du jardin. Là s'arrête sa conformité au rôle de grille. Car

c'est une grille « déviante⁸ » : en longeant la rampe d'accès au jardin, la grille de métal clair en effet penche et plonge de 4,4 m à 2 m de hauteur, imprimant une sensation d'accélération et d'instabilité aux strates du terrain qu'elle accompagne. Loin de rassurer et d'enclorre, elle « proclame une relation dysfonctionnelle avec son entourage⁹ ». La sculpture reprend le dessus, « grille la politesse » à l'usage fonctionnel qu'elle produit en même temps qu'elle le met en défaut.

Cette injonction paradoxale est l'état limite dans lequel se mettent plusieurs autres projets d'Élisabeth Ballet. Les parterres réguliers de gazon installés devant le bâtiment de l'ancien asile d'aliénés à Caen, devenu le siège de la Direction régionale des affaires culturelles, sont ainsi déviés de leur orthogonalité par la structure verticale de grilles d'acier, qui dynamise en diagonale le cadrage obligé (*Grille déviante*). Il importe, évidemment, que les notions du dehors et du dedans soient bouleversées par une structure *borderline*. Dans son projet pour un parc de sculptures à Cologne (Allemagne), Élisabeth Ballet propose également une double grille croisée en diagonale, un grand X régissant, par deux portes qui s'inscrivent en elle, les entrées et les sorties, en même temps que leur régime sculptural (*Hier, dort, an dieser Stelle*).

Motifs

La trame à l'horizontale de *Cha-Cha-Cha* unifie, par un motif produit au sol, la cacophonie multidirectionnelle des passages – routiers, piétonniers, ferroviaires – occupant le carrefour du Pot-d'Étain à Pont-Audemer. Fabriqué en pavés de granit, étendu comme un tapis sur une surface de 3 000 m², il reproduit à échelle immensément agrandie tous les détails d'un motif de dentelle. Les pavés en granit blanc dessinent les circonvolutions du motif détachées par un fond de pavés en granit noir. Cette capacité d'établir un silence, ou du moins une pause, dans la fureur du bâti urbain et de ses usager.e.s est déléguée au motif. En 2009, sur la chaussée de la route départementale traversant en son centre le village de Maisonneuve (Ardèche) et parcourue nuit et jour par des véhicules, voitures ou camions, qui ne s'arrêtent jamais, Élisabeth Ballet, après concertation avec les habitants, a proposé plusieurs actions « sur le motif ». Outre la suppression de la ligne médiane de la route, rendant le trajet des conducteurs.trices un peu plus erratique et hasardeux et les incitant donc à ralentir, elle a également proposé de signaler chaque passage piétonnier par un motif en plusieurs tons de béton ou de pavé : croisillon, quadrillage, barres perpendiculaires à la route ou répétition de

⁸ Marie Muracciole, *Attirance fatale (underground)*, texte de présentation de *Tourne sol*.

⁹ *Ibid.*

lignes parallèles. Chaque réseau de lignes composant une signalétique au sol aurait constitué la trame d'un nouveau rapport entre piétons et véhicules. Hypothèse : le motif comme sculpture d'une partition de silence qui intensifie l'écoute (*Partition*).

Je veux ici convoquer le perchman, sa posture et son geste enregistrés dans la résine (*Bump Piece*), dont le texte sculptural donne à écouter les dos des statues de jardin de Guillaume Coustou ou Antoine Coysevox installées dans la cour Marly du Louvre. Élisabeth Ballet a fait sortir les œuvres du mur et les a replacées à l'intérieur de la même cour minérale, de sorte qu'elles réalisent leur partition et qu'elles (nous) parlent.

Route, ruban, bobine

Faire demi-tour. S'installer en un lieu, faire son chemin. Un *Train de mots*. Un *Travelling*. Un déroulé de paroles. Un motif tapissant le sol. À Condat-sur-Vienne en Nouvelle-Aquitaine (Limousin), *Un trou dans le sol* déroule, autour d'un petit marécage et de graminées, une étendue circulaire, marquetée de pavés, qui englobe un monticule placé là comme s'il était la conséquence bombée d'un trou qui aurait été creusé à son côté. L'élément de barrière blanche qui surplombe le sommet de la petite butte apparaît comme le prolongement tridimensionnel, relevé à la verticale, des marques régulières disposées horizontalement sur le sol et apparaissant au sein des pavés de granit rose : deux lignes continues et circulaires en pavés de marbre blanc, munies de traits perpendiculaires réguliers qui les scandent, marquant un dehors et un dedans sans que l'on sache ce qu'est le dehors et ce qu'est le dedans. Cette réversibilité des espaces renvoie à l'effet palindrome plus haut cité, telle la poétique de la route et du ruban, qui n'ont ni début ni fin, car la route serait alors terminée et le ruban, épuisé. Au contraire, comme la bobine et le jeu qu'on lui associe, ces éléments de déplacement que la sculpture incarne permettent d'accepter de voir disparaître et de faire revenir, quitte à « éveiller le souvenir d'un objet encore inconnu¹⁰ ». Hypothèse de sculpture.

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable* (1817), Paris, Flammarion, 1964, p. 336, cité in *Nouvelle Revue de psychanalyse, op. cit.*, p. 36.