

Jardin mental

Philippe Vasset

Il y a, à l'aéroport Charles-de-Gaulle, dans une salle que traversent les contrôleurs aériens qui montent prendre leur quart au sommet des tours, un objet fascinant, un peu décrépi et qui, systématiquement, arrête les rares visiteurs (la salle est interdite au public). C'est un enchevêtrement de tiges multicolores matérialisant les couloirs aériens qu'empruntent les appareils pour atterrir et décoller des pistes. Chaque segment coloré se tord en courbes, virages et boucles, et se mêle aux autres dans un foisonnement désordonné. Pour expliciter la signification de ces circuits, et corriger l'impression d'anarchie que ne manque pas de susciter l'installation, des maquettes d'avions sont collées sur chaque baguette. L'ensemble datant des années 1970, les modèles sont anciens et, pour certains, ont disparu (on repère un Concorde). Malgré la désuétude du montage, l'impression reste puissante : on s'immobilise devant les circulations jaunes, oranges et vertes, on tend la main pour les toucher, et on perçoit pour la première fois, comme s'il s'agissait de constructions solides, ces échangeurs invisibles qui structurent l'espace aérien.

Je suis devant les sculptures d'Élisabeth Ballet comme devant cette exposition pédagogique d'Aéroports de Paris : je vois, je touche les stries, les lignes et les cloisons qui divisent mon périmètre mental et sentimental et que jamais je ne perçois. Mon espace, celui que je projette sur les choses, celui que j'assemble en reliant des objets, celui que je constitue autour de notre corps, cet espace-là n'est jamais vide : il est plié, balisé, troué, découpé. Ce sont tous ces marqueurs invisibles que fait surgir Élisabeth Ballet comme s'il s'agissait d'objets solides, de périmètres marqués. Soudain, je marche dans ma tête, soudain l'étendue se feuillette, se claquemure, se boucle. Soudain, il n'y a plus de lieux, ni d'itinéraire : il n'y a que des capsules, des rails, des quais et des couloirs.

J'écris à la première personne car j'ai du mal à imaginer que cette lecture de l'œuvre d'Élisabeth Ballet, très intime, soit forcément partagée par d'autres, ni même qu'elle soit celle de l'artiste, d'ailleurs. Mais c'est ainsi que je la reçois et, ayant davantage l'habitude du récit que de la critique d'art, je préfère raconter ma traversée de ce qui est pour moi un jardin mental plutôt que d'en construire une interprétation cohérente.

À mes yeux, Élisabeth Ballet n'isole pas des traces : les trajets et les clôtures qu'elle fait apparaître n'ont pas d'autre existence que mentale, je ne suis pas censé les voir, et encore moins les toucher. Pourtant ils sont là, devant moi, presque irréels dans leur matérialité. Ce *Corridor noir* (1994), ces *Flying Colors* (2010), ce *BCHN* (1998), ce sont les cavités dont je

creuse le réel, les lignes que je projette sur l'espace pour joindre deux aires apparemment identiques mais différemment perçues, les abris que je recrée autour de moi. C'est la première fois que je les éprouve par les sens et non par la pensée. Les matériaux avec lesquels travaille Élisabeth Ballet renforcent cette impression presque hypnotique que j'ai d'entrer dans sa propre tête comme dans un jardin : les surfaces, les lignes, les parois sont réfléchissantes, laquées, inoxydables. Ce sont les folies sensorielles enfouies dans mon crâne.

Contrairement à l'objet pédagogique exposé dans le dédale des couloirs administratifs de Charles-de-Gaulle, les lignes, les cloisons, les bordures qu'assemble Élisabeth Ballet ne sont jamais légendées : même leur nom est abstrait, ou énigmatique. Je ne sais jamais à quoi renvoient ces constructions, et c'est pour cela qu'elles sont si troublantes : aucun signe ne fait écran entre elles et moi, aucun protocole ne m'empêche de reconnaître ces structures comme les miennes, et d'y retrouver les courbes qu'empruntent mes sens et les entrelacs qui, subrepticement, nattent mon réel.

Cette sensation est particulièrement vive devant deux œuvres, toutes deux constituées des mêmes tiges multicolores qui forment la sculpture de Charles-de-Gaulle : *Smoking & Brillantine* (2011) et *Road Movie* (2008). Ce sont des circonvolutions colorées, des trajectoires sans abscisses ni ordonnées qui, soudain, manifestent les chemins abstraits que parcourent mes sens et ma pensée dans l'étendue. La qualification de ces trajets importe peu : ce qui compte, c'est de les voir puisque, précisément, je ne les vois jamais et qu'ils règlent mes sens.

En tant que spectateur, tout le travail d'Élisabeth Ballet me semble tourner autour de cette question d'espaces mentaux, de « percepts », comme les nomme si justement Leibniz et, deux cents ans après lui, Wittgenstein. Une série d'œuvres les évoque plus frontalement que d'autres : celle – précisément – baptisée *Vie privée*. Ce sont des espaces clos construits dans des matériaux parfaitement identifiables et à usage essentiellement domestique : parpaings, bois de cèdre, Plexiglas, carton... Chaque périmètre configuré est à dimension individuelle. La série est organisée autour de deux vidéos d'un homme nu regardant par la fenêtre de son appartement. C'est la seule fois, à ma connaissance, qu'Élisabeth Ballet donne à voir ce qui est, pour moi, le contrechamp de ses œuvres, à savoir un regard errant, absorbé tant à l'extérieur qu'en lui-même et cherchant, sourdement, à faire coïncider sa perception et l'environnement urbain qui l'entoure. L'homme à la fenêtre est le double du spectateur de *Vie privée*, soudain placé face à un miroir : cette attitude songeuse, cet oubli de soi dans un dédale de construction mentale, ce sont les miens.

L'apparition de l'homme à la fenêtre est à la fois rassurante, car elle donne une clef de l'œuvre, et troublante car elle rompt l'intimité organique entre le spectateur et les œuvres, elle interrompt le dialogue muet entre ces espaces jamais véritablement *sentis* et une perception étonnée de retrouver, dans le réel, ces constructions si souvent projetées sur le monde. Sous le regard de l'homme à la fenêtre, je me découvre et me ressaisis : je ne suis plus seul avec mes « percepts », je me vois percevant, je comprends d'où viennent ces périmètres intérieurs qu'Élisabeth Ballet déroule devant moi, je sors de ce dialogue informulé avec les œuvres.

Cette origine purement mentale des sculptures d'Élisabeth Ballet explique également pourquoi elles sont souvent sans issue. À l'exception du couloir de *BCHN*, elles sont closes sur elles-mêmes, comme les anneaux de *Deux bords* (1993), comme la capsule de *Leica* (2004). C'est que, pour ces périmètres, la question du dehors est superflue : ils n'existent que dans la superposition. Ce sont des formes projetées, incarnées dans une matière différente de celle qui constitue le réel et que le corps que leur a donné Élisabeth Ballet fait, momentanément, coïncider avec le monde. Mais cette coïncidence n'est qu'apparente : ce sont des constructions irréconciliables avec ce qui existe, et la coupure entre l'espace qu'elles clôturent et celui qui les entoure est aussi profonde que celle qui sépare ce qui est perçu de ce qui existe.

Parfois, plus rarement, Élisabeth Ballet prend des formes existantes et les vide de tout contenu, pour en faire de pures abstractions : *Flash* (2007) et *Eyeliners* (2007) appartiennent à ces deux catégories. La première est une échelle qui relie deux pièces normalement closes en passant par un trou percé à même le sol. La seconde est un ruban de caoutchouc déroulé en tas sur lequel on voit, entre les plis de la matière, les bandes signalétiques d'une route. La route, l'échelle, comme raccords universels ou comme lignes, soudain privées de leur rigidité et de leur mode d'emploi, simples segments placés entre des espaces réels. Fantômes de supports devenus simples cadres perceptifs et applicables à toutes les surfaces.