

Le projet d'Elisabeth Ballet semble d'abord résider dans la tentative de « voler de l'espace au vide ». Non pas qu'il s'agisse à tout prix de construire ou d'occuper, mais plutôt d'enclorre, de cerner. Chaque sculpture s'énonce comme l'intention d'une *capture*, débarrassée des conventions de réalisation qui viendraient là, perdre le spectateur dans le leurre d'un style, d'un matériau ou d'un argument. On ne trouvera pas ici la marque d'une paternité reconduite d'œuvre en œuvre, pas plus que d'évolution ou de chronologie puisque ce simple dessein de désigner l'espace occupé par la sculpture s'accomplit dans le cadre de contraintes rigoureuses qui condamnent par avance l'idée d'un genre comme l'affirmation de la personnalité. Le postulat d'une production de formes *sans qualité* indique entre autres le désir affirmé d'éconduire toute lecture du travail qui souscrirait à une logique des formes. Une porte et son chambranle se retrouvent ainsi suspendus au plafond, parallèles au sol, de telle sorte qu'on puisse simplement passer en dessous « Joëlle ». D'ordinaire signal de transition, désignation de la séparation de deux sites, cette porte devient le lieu d'aucun symptôme, simplement dessin dans l'espace, ligne de fuite, et surfaces. En somme, de la géométrie pure. « Emmanuelle » expérimente le principe d'un tracé aléatoire et complexe, dont l'élévation du plan au sol dans la hauteur au moyen de barres de bois produit une forme indisponible aux interprétations de toute sorte sur sa nature ou son style. Elle n'expose aucun désir de logique, aucune tentative d'exaltation de la matière, ni de la couleur, aucune volonté de définir un espace propre, un dedans, un dehors. Ni limite ni passage, elle ne renvoie à aucun modèle, aucune tradition. Elle ne raconte rien, pas plus qu'elle ne dénonce ni n'affirme. Ni fragment ni totalité, elle ne fait que renvoyer de l'un à l'autre, comme un miroir, le tracé au sol et le tracé en élévation de cette courbe sinueuse et sans motif, qui laisse s'épuiser dans sa contemplation la question même de l'espace qu'elle *dépossède*.

On aura compris que la pratique d'Elisabeth Ballet se définit en creux, ou « par défaut », dans l'espace tenu bordé par ses propres contraintes, c'est-à-dire non pas du fait d'une logique de production ni d'un système critique établis comme fondement de l'œuvre. Les sculptures d'Elisabeth Ballet ne recouvrent aucune narration et, si l'on voulait absolument leur trouver une source, sans doute serait-elle plutôt du côté des peintres classiques, dans le souci dont ils témoignent, précisément, de posséder l'espace au moyen de la perspective, ou encore d'être en mesure d'opposer à l'image du vide l'image d'un volume qui le remplisse, au moyen de l'outil géométrique.

« Jeanne » s'énonce clairement comme exercice de géométrie pure qui voisine finalement avec la figure de l'anamorphose. Renvoyant l'expérience de vision de la frontalité de l'hypothèse d'un espace latéral, elle n'a ni face ni côté, ni profondeur ni épaisseur ou plutôt chacune de ces caractéristiques est aussi les autres. Son seul volume est creux et percé de trous. Sa forme s'achève rapidement dans une addition improbable et sommaire : celle d'un rectangle en métal auquel il manque une partie d'une arête, et celle d'une louche qui remplace en quelque sorte cette partie manquante, et *ferme* la figure du rectangle. « Jeanne », d'ailleurs, fait figure d'exception dans l'œuvre d'Elisabeth Ballet, car elle est une des rares sculptures qui ne se livre pas intégralement au premier regard. D'ordinaire, la prédominance de la forme est tempérée par son affirmation immédiate ; il n'y aurait à tourner autour d'elle aucun effet de surprise, de découverte : la forme n'a rien à cacher. Le volume n'apporte rien d'autre qu'une occupation de

l'espace. Encore une fois, c'est à l'égal de la peinture que ce qui est à regarder se montre immédiatement dans sa totalité.

Ainsi, «Par les mots »¹, élévation dans l'espace du dessin d'un trapèze et d'un cercle imbriqués, à une hauteur telle que le regard la surplombe. Ce principe d'un dessin qui se déploierait dans une troisième dimension déjoue pour la vision tous les pièges d'un « au delà » du regard immédiat : aussi parfois les sculptures d'Elisabeth Ballet ont-elles simplement l'allure d'armatures (« Que l'esprit ajoute). Par l'utilisation de cette troisième dimension, la précision et l'instantanéité de la vision sont appliquées, non plus à une surface, mais à un espace.

Au chapitre des problèmes posés par l'occupation de l'espace au moyen d'un volume, se tient toujours présente la question de la taille. Chacun connaît les réflexions de Tony Smith à propos des décisions qui ont présidé au choix des dimensions de « Die ». La contemplation de l'œuvre suppose l'engagement du corps dans un rapport de taille avec elle. « *Bien que ce soit évident, il est important de noter que les choses plus petites que nous sont vues différemment des choses plus grandes. Le caractère familier (ou intime) attribué à un objet augmente à peu de choses près dans la même proportion que ses dimensions diminuent par rapport à nous même* » (Robert Morris). A tout le moins, l'histoire récente auras-t-elle aussi désigné, à côté de « l'objet familier », un autre écueil pour les œuvres de petite taille : celui d'être compris comme maquette d'une chose plus grande à venir, soit aussi par conséquent comme moment différé. Pour l'exposition à la Galerie des Archives, Elisabeth Ballet a formulé très clairement l'intention de concevoir des œuvres de petite taille qui ne renvoient d'aucune manière à l'idée d'objet ou de maquette, mais se comprennent comme proposition autonome achevée.

Six petites pièces sont accrochées au mur à des hauteurs différentes, réalisées dans des matériaux divers. Chaque pièce correspond à un « détail » d'une sculpture de grande dimension installée au milieu de la salle et dont le contour particulièrement complexe condamne toute possibilité de la mémoriser. Sa hauteur (1,80m) interdit d'en voir le sommet, et, par conséquent, le *plan* : elle a perdu dans l'espace son caractère de *dessin*. Cette pièce centrale serait en quelque sorte la matrice des pièces murales, si elle ne leur était pas postérieure, puisque dessinées justement à partir de l'addition des formes de ces pièces murales. La partie précède le tout, la matrice succède à son propre moule, la construction des identités définit la norme commune.

Chaque sculpture « au mur » est située très exactement en face de la section qui lui correspond dans la sculpture centrale, non pas à la manière d'un éclatement (la totalité du périmètre n'est pas traitée), et renvoie l'espace de la salle d'exposition à la présence de ses limites : de la chose à sa définition géométrique. La mémoire de chaque détail, que le regard aborde dans sa totalité, permet la construction mentale de la forme centrale qui perd tout mystère et dévalue les suppositions d'un volume comme forme obligatoirement close.

Jamais fermées sur elles-mêmes, ces petites sculptures affirment avant tout leur frontalité « picturale ».

« Couleur » présente au regard sa surface frontale recouverte de peinture jaune, tandis qu'elle ménage un creux dans l'espace, où simplement se construisent l'ombre et le contraste. Les champs comme l'arrière de la construction sont laissés sans traitement :

¹ Voir catalogue de la Biennale de Venise, 1988.

la couleur est avant tout histoire de plan.

« Dessin », volume réalisé en plexiglas transparent, réintègre paradoxalement la dimension du dessin : de ses saillies et redans, seules sont visibles les lignes tracées par ses champs.

Pour chacune de ces sculptures, le choix de la matière est juste l'effet de la coïncidence d'un impératif de construction et de l'objectif fixé. Le plexiglas est utilisé pour sa transparence, le médium pour la neutralité de son aspect...

On ferait erreur en supposant se trouver en face d'un « inventaire ». Avant tout parce que chaque pièce n'est pas exclusive des autres. En tant que « mise à plat » d'un volume constitué auquel elles font face physiquement, elles acquièrent individuellement une autonomie totale par l'épuisement exhaustif des possibilités offertes, par une forme qu'elles vident littéralement de toute substance. A la figure du répertoire, elles opposent celle de la *distribution*.

Débarrassée des impératifs de goût et de signature, les sculptures atteignent un état de neutralité qui ne réfère à aucune catégorie particulière. Car, au-delà du projet de « voler un peu d'espace au vide », le travail d'Elisabeth Ballet vise à produire les conditions d'une transcendance qui dépasse et annule le calcul, sur le modèle d'une peinture classique qu'on regarderait en ayant oublié les plus élémentaires règles d'iconographie.

Catalogue Face-à-Main, publié par Galerie des Archives en 1990 à l'occasion de l'exposition.

Texte: Eric Troncy

Traduction: Jennifer Flay