

Translations

JEAN-PIERRE CRIQUI

Jean Genet se demandait ce qui serait resté d' « un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes ». Moins encline à la métaphysique, ou à la provocation, Elisabeth Ballet se pose la question de ce qui arrive à une figure – motif géométrique, portion d'espace trouvée « toute faite » – lorsqu'on la met en mouvement à travers des champs hétérogènes. Du dessin vers la sculpture, du volume vers le plan, du plein vers le vide (ou l'inverse), et plus généralement d'une œuvre vers l'autre, son travail se fonde ainsi sur un principe de déplacement. Les pièces proposées suggèrent divers temps, divers états (au sens que ce mot prend dans le vocabulaire de la gravure), et s'offrent à la vue comme les éléments d'une phrase bien plus que comme des unités isolées.

Ce souci de la syntaxe apparaît déjà dans l'ensemble d'œuvres montré en 1988 à la Biennale de Venise et intitulé *Des idées* que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots. Chacune des pièces qui le composait avait pour titre un fragment de cette phrase – ainsi *Des idées*, sorte de niche suspendue délimitant un espace inoccupé (emprunt fait à un aménagement d'intérieur aperçu chez un particulier, un peu à la manière dont Jeanne, l'année suivante, inclura dans sa composition une passoire napolitaine), ou *Par les mots*, grand volume de bois noir à la forme complexe, mixte de cercle et de quadrilatère prolongé par des parois en rideau. L'enchaînement des œuvres s'indiquait donc de lui-même, mais produisait comme une énigme. Au long de ce parcours, une phrase de Diderot sur la géométrie nous était donnée à lire (à celles qui sont précisément signifiées), en un tracé qui reprenait le dessin de que l'esprit ajoute et le spectateur comprenait plus ou moins confusément que ces quatre sculptures se voulaient organisées selon un récit abstrait. Comme dans les anciens arts de la mémoire, qui permettaient à un orateur d'avancer à l'intérieur de son propre discours tel un visiteur découvrant les différentes parties d'une maison, quelque chose indiquait ici une parenté ou une complicité entre l'espace et le langage.

Bien que dénué de référence linguistique explicite, un ensemble intitulé *Face-à-Main* a repris cette logique du dépliement et de la migration des figures. Six petites constructions géométriques, respectivement nommées *Moulage*, *Matière*, *dessin*, *Maquette*, *Point de vue* et *perspective* et *Couleur*, sont fixées aux murs d'une salle dont le centre est accaparé par un énorme objet aux contours mouvementés et à la configuration générale proprement insaisissable. Cette chose encombrante, d'allure on ne peut plus préméditée, résulte en fait de la projection et du prolongement dans l'axe vertical des six pièces satellites. Elisabeth Ballet a usé de liaisons, de ponctuations, bref de « phrasé » (et la connotation musicale n'est pas inopportune) afin de réunir ces sculptures en une forme globale. Celle-ci a été baptisée *Modèle*, ce qui suppose un certain sens de l'ironie ou un goût pour le paradoxe car ce « modèle » n'apparaît qu'au terme d'une série d'opérations : c'est une chute (ce qui choisit d'un processus), un précipité, et non un quelconque point de départ.

Dans *Suite pour Face-à-Main*, conçue tout récemment pour l'exposition de Kerguelennec, six sculptures séparées – quatre sur un mur, deux posées librement sur le sol – produisent non plus un volume mais un tracé. Sur la route, un dessin au trait sur toile, de 11,50 mètres de longueur, aboute les mises à plat des pièces qui l'entourent en une sorte d'éclaté qui ramènerait les côtés de chacune sur le plan. Objet étrange, entre le diagramme et la peinture, entre l'épure et le puzzle, qu'on ne sait trop sous quelle rubrique ranger et qui condense divers problèmes de lecture. Dans un bois, par exemple, est une stèle parallélépipédique dont la partie supérieure est divisée arbitrairement en éléments discrets : sa projection sur toile ne restitue pas cette partition – en vérité « indépliable » – mais seulement les six faces de la pièce comme si celle-ci n'était qu'une simple boîte close sur elle-même. De surcroît le dessin ne traduit pas la différence entre la partie inférieure de l'œuvre – volume creux, formé de planches jointes autour d'un vide – et les fragments du haut, qui sont en bois plein.

La lisibilité apparente du tracé est un leurre ; le plan, dans sa clarté faussement rationnelle, abonde en lacunes et en distorsions. Autre cas, Dans la rue : la sculpture se présente comme un empilement de morceaux aux formes très nettement découpées. Disposés bout à bout et à plat sur le sol ces morceaux composeraient une manière de grande rosace dentelée, agrandissement exact du dessin de petites dimensions qu'Elisabeth Ballet a donné comme embrayeur de la pièce. Cette rosace est reproduite au trait dans *Sur la route* : le système de projection conduit donc ici à un court-circuit, un retour à la case

départ (non montrée, seulement susceptible d'être réduite) via les trois dimensions et un changement d'échelle.

Tous ces glissements formeraient finalement un apologue. Les œuvres sont arrêtées mais l'effet de bougé qu'elles exposent à notre regard nous contraint à les voir comme saisies en un trajet continu.

Dans l'effort que nous effectuons pour reconstituer quelques moments de ce trajet, il apparaît que les règles auxquelles il répond n'ont qu'une stabilité relative. D'ou, sans aucun doute, notre délectation : les figures passent, et nul savoir ne se laisse tirer de leur voyage.

Jean-Pierre Criqui 1990