

L'exposition d'Elisabeth Ballet chez Matt's gallery de Londres est le fruit d'un rapport conflictuel, donc dialectique et productif avec le directeur de la galerie Robin Klassnik. La négociation entre l'artiste et le galeriste a principalement tourné autour du nombre de pièces apportées par Elisabeth Ballet dans le lieu d'exposition, incluant la question de leur production, bien sûr. Mais l'objet de la discussion était également de trouver le difficile équilibre entre une installation - c'est-à-dire une "vue d'ensemble" - et l'objectif plutôt focalisé de l'artiste.

"Étant donné l'espace de la galerie, avec ses grandes fenêtres ouvertes sur l'extérieur, je voulais aller contre la vue, qu'on revienne vers l'intérieur et donc la façon la plus simple de le faire me paraissait d'obstruer la vue vers l'extérieur".

Le projet a finalement abouti à la présentation de deux temps d'appréhension du travail d'une artiste dont la dernière exposition à Londres remonte à 1992 (c'était à la Chisenhale Gallery. Elisabeth Ballet a exposé à Berwick-Upon-Tweed en 1996 et à la Tramway Gallery de Glasgow en 1996, exposition pour elle capitale). Dans l'espace de la galerie proprement dite, une barrière en aluminium très lourde, face à un mur de parpaings, mobilise l'attention de façon à faire des fenêtres, seulement un élément de décor. Mais en même temps ces fenêtres claires constituent un appel vers une autre salle obscurcie ; la cuisine de chez Matt's, temporairement réaffectée en lieu d'exposition sert à présenter le film d'Elisabeth Ballet. La vue est celle d'une cour d'immeuble à Berlin. À une fenêtre, un homme nu s'exhibe dans ses occupations quotidiennes, se rapprochant et s'éloignant du cadre (frame). La bande son que l'artiste a réalisé postérieurement, décale l'image des bruits qui l'accompagnent. Le point de vue sonore ramène en effet à l'intérieur - d'un appartement, d'un atelier ou d'une chambre-, intérieur où quelqu'un marche, vaque. Le bruit des pas, le sol, la marche est pour l'artiste une façon de lier les deux pièces de son exposition. Peut-être parce qu'il implique une véritable dislocation pour le corps du visiteur, entre la vue et l'ouïe, entre le regardeur et l'auditeur. Une inquiétante étrangeté que l'artiste recherche toujours dans le déplacement et la prise de risque que constitue, pour elle, chacune de ses expositions personnelles.

*"Lorsque j'attaque un travail, je le maîtrise le plus possible pour ne pas me perdre, je vais vers ce qui me rassure, ce que je connais et puis, l'ennui arrive et je recherche à me perdre à nouveau, mais sans jamais tirer un trait sur ce que j'ai déjà construit, car les sculptures qui existent coïncident dans leur ensemble à un moment crucial de ma transformation. Réagir au quart de tour, céder, c'est difficile. Sans jouer sur la provocation, j'aimerais être plus libre "*

Plus que provocant, ce qui est très perturbant dans le travail d'Elisabeth Ballet, qu'il soit très volumineux ou plus diaphane (au Centre National de la Photographie, en novembre 2000, une pièce était simplement constituée de voilages et de miroirs aux murs et fenêtres), c'est qu'il contredit complètement le leitmotiv actuel, consensuel et réformiste, qui assure à l'art une fonction "aménageante", et à tout objet aussi dégoûtant soit-il, une beauté réconfortante. Or le travail d'Elisabeth Ballet va contre le confort. Ses constructions sont foncièrement inhabitables, ne proposent aucune routine d'aménagement, fût-ce par le seul regard. " *Pour moi, ce sont presque des lieux rêvés. Je n'ai pas de chez moi, le seul endroit où je suis chez moi c'est mon atelier que je n'aime pas, parce qu'il contient trop de ma vie, trop de restes. Mon atelier est ma mémoire et je ne l'aime pas parce que cela me tire en arrière. Certes j'en ai besoin pour penser. Mais mon travail, je le pense profondément dehors, hors des catégories établies et des lieux définis*". De ces lieux, Elisabeth Ballet a une expérience concrète, à partir d'un long séjour à Berlin en 1996 «*qui regorgeait d'endroits entre-deux, des terrains vagues qui n'étaient plus dans l'activité*".

L'actualité de sa vie impose à l'artiste de "préciser à chaque fois davantage l'actualité de chaque pièce que j'expose. Par exemple, lorsque je fais une barrière, je fais une retraite (retreat et retirement). Une retraite ou un retrait dans tous les sens du terme, y compris dans

*la relation de l'espace au corps. Comme l'homme du film, qui est derrière sa fenêtre : on ne peut pas y aller, il y a un seuil infranchissable qui se dresse, comme entre le spectateur et le tableau. La sculpture est un médium plus brutal, moins facile d'accès qu'une image figurative, mais elle peut avoir tant de formes. Je cherche à être aussi frontale qu'un tableau dans le sens d'une lecture rapide de son apparence ; il faut voir la sculpture vite, sans forcément tourner autour, et rester longtemps, (ce n'est pas une question de lecture formelle). La mesure du temps compte beaucoup pour y arriver, et le temps en action, c'est du désordre possible."*

Depuis ses débuts en 1985 le travail d'Elisabeth Ballet confine à l'abstraction. La substantifique moelle d'une sculpture ne consiste-t-elle pas à interdire le toucher? Le couple voyeurisme/exhibitionnisme, dans sa réalité sexuelle, n'est-il pas une autre façon de frustrer le toucher ? *"Je n'ai jamais pensé que la sculpture fût quelque chose de tactile. La sculpture, à mon sens, est une pure création de l'esprit. Forcément ça n'a rien à voir avec la matière. Au début, lorsque je construisais en terre, cela ne conduisait qu'à la frustration. Construire en matière, c'est pouvoir tout détruire en un clin d'œil ; au contraire, penser de l'intérieur, en images, amène beaucoup plus loin parce qu'il faut régler des problèmes qui ne sont pas formels"*

N'appelait-on pas l'imagination, la "folle du logis»Ê?