

L'ŒUVRE EN LICE

Il faut qu'autour du foyer, il y ait une enceinte
Denis Numa Fustel de Coulanges

Dans la production d'Elisabeth Ballet se distingue, depuis la fin des années 80, un certain nombre de sculptures qui ont pour principale caractéristique la détermination d'un enclos, l'imposition d'une frontière discriminant un intérieur et un extérieur. Ce sont elles qui intéresseront l'étude à suivre.

la théorie des enclos

L'on se souviendra, pour commencer, *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*, ou, plus précisément, *Des idées que l'esprit ajoute*. En 1988, en effet, Elisabeth Ballet, à l'occasion de la Biennale de Venise, présente quatre pièces dont les titres, dans un certain ordre assemblés, composent une suite sensée de mots. La première, *Des idées*, est une structure d'aluminium et de plexiglas opaque, de volume parallélépipédique, fixée au mur, à une hauteur de 1,80 m – au dessus donc du niveau de la tête du spectateur. Cette pièce, dont l'exact modèle est une hotte de cuisine, délimite un espace, celui, très protecteur, qui se trouve sous elle et que définit la lumière qu'aura filtrée, tamisée le plexiglas dont s'habille trois des côtés verticaux du solide ainsi que sa face supérieure. Nul doute que, sous cette hotte, le public soit à même de se faire quelques idées, sur l'espace alentour notamment. La deuxième pièce, *que l'esprit ajoute*, a, elle, le sol pour support, où elle déploie une manière de barrière de fer forgé qui part d'un mur et, après avoir tracé les sept côtés d'une forme, revient à ce même mur pour fermer l'espace qu'elle aura ainsi circonscrit. Les deux autres pièces de la série sont à *celles qui sont précisément signifiées* – qui dispose une phrase de Diderot tirée de *L'Encyclopédie* (« la géométrie, ou a pour objet primitif les propriétés du cercle et de la ligne droite, ou

embrasse dans ses spéculations toutes sortes de courbes, ce qui la distribue en élémentaire et transcendante ») par le truchement de lettres d'aluminium placées au sommet d'une bordure articulée en bois d'iroko, le long d'un bassin – et *par les mots* qui consiste en une structure de bois noire, combinant prisme à section trapézoïdale et cylindre, et dont les côtés sont faits d'un rideau à lamelles, une sculpture qui se donne comme une manière de "table de désorientation", pour reprendre la belle formule de l'artiste. La même année verra la réalisation d'une autre barrière, *Emmanuelle*, dont le tracé substitue les courbes sinuosités à la franchise rectiligne de sa devancière. Si cette barrière reste ouverte, néanmoins son dessin a pour effet de délimiter un intérieur et un extérieur. Voilà donc une sculpture qui semble, dès ses débuts, s'être assignée pour tâche de délimiter un espace, que le spectateur pourra occuper ou dont l'accès lui sera interdit.

Avec *Face-à-main*, en 1989, les choses semblent singulièrement se compliquer. Pourtant, certaines des caractéristiques de cette pièce l'appartient à celles qui viennent d'être évoquées. En effet, l'œuvre consiste en un intrigant dispositif qui, à partir de six petites constructions (*Matière ; Moulage ; Couleur ; Maquette ; Dessin ; Point de vue et perspective*), fixées sur le pourtour mural d'une salle d'exposition, déduit, selon le double principe d'un agrandissement et d'un assemblage, une pièce centrale, verticalement posée au sol, *Modèle n°1*. Cette dernière, aux dimensions imposantes, qui donne à sa lecture une dimension résolument physique, et au géométrisme fort complexe, qui déjoue les capacités d'anticipation du spectateur quant à sa configuration, est donc le pur produit de la ceinture de satellites qui l'entoure. Dans sa conception, l'œuvre sculpturale affirme ainsi un tropisme centripète. Ce n'est pas le centre qui diffuse tel ou tels de ses éléments vers la périphérie, mais la périphérie qui construit son centre. Dans son fonctionnement, *Face-à-main* propose à son public de circuler dans une manière de couloir, entre les pièces murales et la synthétique construction centrale qui, en son for intérieur, recèle un espace interdit au spectateur.

Il faut ensuite parler de deux pièces de 1993 : *Trait pour trait* et *Deux bords*. La première, installée dans une clairière du Domaine de Kerguéhennec se présente comme une cage circulaire de 5 m de hauteur et de 11,5 m de diamètre, construite en un acier inox mat. Le spectateur peut entrer dans cette cage par une porte. La seconde est l'une des plus étonnantes sculptures de l'artiste : un assemblage de neuf anneaux de différents diamètres, trois en acier, quatre de forme complexe en résine moulée, un que composent huit matelas de mousse noire et un dernier,

vibrant boudin de plastique gris dissimulant un ventilateur qui le maintient gonflé ; ces anneaux circonscrivent un espace de 6 m de diamètre et de 2,4 m de hauteur ; ils sont impeccablement suspendus grâce un visible jeu de câbles et de sangles s'ancrant aux murs et au plafond du lieu d'exposition. Ces pièces sont les évidentes héritières de *que l'esprit ajoute* dans la mesure où elles tracent une frontière entre un intérieur et un extérieur. *Trait pour trait*, par certains aspects, entretient de profonds rapports tant avec *Des idées* qu'avec *Face-à-main*. D'une part, comme avec la première pièce, le spectateur est invité à pénétrer dans l'espace défini par la sculpture ; d'autre part, comme avec la seconde, il est proposé à ce spectateur de parcourir un espace intermédiaire, là entre une construction centrale et les petites pièces matricielles, ici entre les arbres qui marquent le périmètre de la clairière et la cage. Quant à *Deux bords*, c'est une pièce qui choisit délibérément, et spectaculairement, de rendre inaccessible, et d'ailleurs presque invisible, l'espace intérieur qu'elle détermine, une pièce dont la stratégie est de dramatiser la frontière que trace la sculpture entre le dehors et le dedans.

Une sculpture de 1994, *Corridor*, reprend cette idée. Dans une salle, deux cadres métalliques, de 1,80 m de hauteur, sont placés perpendiculairement aux murs, de sorte à occuper toute la largeur de la salle. La distance entre les deux cadres est variable ; elle dépend de la profondeur de la salle où est installée la pièce. Sur ces deux cadres ont été tendues quarante-cinq bandes de plastique noir. L'écart entre chaque bande est de 2,5 cm. Détendues entre les deux cadres, les bandes retombent librement le long des deux murs opposés. Ainsi le spectateur voit-il sa progression dans l'espace rapidement interdite par le premier écran. Il ne peut aller ni dans l'enclos, entre les deux cadres, ni dans la partie de la salle qui se trouve au-delà du second. A Munich, lors de la première présentation de *Corridor*, à l'occasion de l'exposition *Europa 94*, l'espace situé derrière le second cadre se fermait sur une baie vitrée donnant sur la rue, de telle sorte que le spectateur pouvait éprouver le sentiment qu'un troisième écran venait s'ajouter aux deux précédents qu'avait ménagés les feuillards. *Sculpture verte* (1997) propose le même dispositif sculptural. Seule la couleur des bandes et des cadres a changé – noire pour *Corridor*, verte pour cette seconde pièce.

Trois pièces de 1996, *Cale*, *Contrôle 3* et *Delta*, reprennent l'idée de la sculpture comme délimitation d'un espace vide mais inaccessible. La première est constituée de seize plateaux en bois de 1,05 m de profondeur. Des crics élèvent l'ensemble de façon que les plateaux soient

légèrement inclinés vers le centre. Huit néons montés sur réflecteurs sont agencés en un octogone pour tout à la fois délimiter et éclairer violemment le centre vacant de la pièce. Depuis sa présentation à la Biennale de Sidney, en 1998, la pièce s'est dotée, sur son pourtour extérieur, d'une sorte de barrière, un tube circulaire fixé, à quelques centimètres au dessus du niveau des planches, sur des pieds reposant au sol. *Contrôle 3* est une sculpture consistant en un grand parallélépipède (1,7 x 2,5 x 1,5 m) de plexiglas légèrement teinté, dont le côté ouvert repose sur le sol. Enfin *Delta* est une pièce constituée de trois barrières d'un acier peint en gris foncé, de formes et de dimensions (notamment de hauteurs) diverses. Chaque barrière est close sur elle-même. L'une est en arc de cercle avec des cornières fines. L'autre est rectangulaire et faite de barres rondes. La dernière, en équerre, utilise des cornières de différentes épaisseurs. Ces trois pièces ont été montrées pour la première fois, l'année de leur création, au Tramway à Glasgow, à l'occasion d'une exposition intitulée *Sugar Hiccup* dans des conditions qui méritent d'être rappelées. Le sol du lieu d'exposition avait été recouvert par l'artiste d'une épaisse couche d'un sel fin parfaitement blanc¹. La circulation du public, autour de chaque sculpture et d'une sculpture à l'autre, rendit rapidement encore plus manifeste qu'elle ne l'était déjà la distinction entre deux espaces : celui circonscrit par les sculptures où le sel est demeuré immaculé, inviolé, à l'écart de toute trace, de toute souillure ; l'espace externe à l'œuvre où venaient s'inscrire, toujours plus nombreuses, toujours plus complexes, toujours plus irréductibles à quelque ordre, les empreintes des pas du public. Ainsi s'accusait spectaculairement une frontière, qu'il revenait à la sculpture de dessiner, entre un lieu de passage, soumis au désordre des allées et venues, et un enclos préservé, une manière de sanctuaire opéral, qui n'offrait au regard que la virginale vacance de son aire.

Aux pièces qui viennent d'être évoquées, il faut adjoindre *Boléro* (1999), un couloir, passage en accordéon, extensible en largeur comme en longueur, formant un angle droit dont deux rails au sol assurent la rectitude, dont les deux extrémités sont fermées. La structure, haute de 85 cm, est de celles parfois utilisées pour canaliser les files d'attente. La pièce peut ainsi être présentée sous différents états. Repliée, cette sculpture a une allure objectale. Dépliée – chacun de ses deux côtés pouvant alors mesurer jusqu'à 4 m –, elle est un vecteur d'espace, qui véhicule d'ailleurs une fort curieuse proposition : un passage qui se donne comme un enclos interdit aux pas. Sans doute est-il permis de voir dans la structure en accordéon de *Boléro* une manière d'actualisation de l'une des caractéristiques de *Corridor* ou de *Sculpture verte*. Les feuillards

¹ La pièce peut bien sûr être présentée sans le sel de cette scénographie écossaise.

viennent, eux aussi, comme en réserve, se replier entre les deux cadres d'acier qui pourraient être placés à plus grande distance l'un de l'autre dans une salle plus vaste.

Ce rapide parcours permet donc de constater : ces différentes pièces semblent bien constituer un ensemble cohérent dans la mesure où se dégagerait d'elles une commune pensée de l'œuvre. Mais quelle est cette pensée ? Que disent *Des idées, que l'esprit ajoute, Trait pour trait, Deux bords, Corridor, Sculpture verte, Cale, Contrôle 3, Delta* ou *Boléro* ? En d'autres termes, que signifie la mise en œuvre d'un enclos que, diversement, elles proposent ?

l'œuvre comme enclos et la sculpture comme clôture

La mise en œuvre d'un enclos effectuée par ces pièces signifie, si l'on veut bien l'envisager dans toute sa rigueur, que l'œuvre est un enclos. Il faut tout d'abord entendre par là que, dans les occurrences en cause, on y reviendra, l'enclos est l'entité opérable. Mais il convient sans doute aussi de comprendre, plus largement, que ce qui œuvre dans toute œuvre relève de l'enclos. En effet, ce qui donne sa force caractéristique à chacune de cette dizaine de pièces tient assurément à l'épreuve physique de l'extérieur et de l'intérieur qu'elle impose à son spectateur, au sentiment concret de la clôture et de l'obstacle qu'elle fait naître en lui. Toutefois ces pièces doivent également leur attrait aux singulières questions qu'elles ne peuvent manquer de susciter chez qui les prend en considération : l'effet opérable ne serait-il pas, avant tout, un pur effet de frontière ? n'y a-t-il pas œuvre parce qu'il y a frontière plutôt que l'inverse ? ne suffirait-il pas, dans un contexte expositionnel, d'enclore telle partie de l'espace pour sitôt donner à celle-ci valeur opérable ? La sculpture d'Elisabeth Ballet, quand elle se fait clôture, s'assigne ainsi un rôle qui n'est pas communément le sien. Car il s'agit moins pour elle de consister en un corps qui s'efforcerait d'exister pour lui-même que de tracer une limite, une ligne de démarcation autour d'une portion d'espace. L'on a donc affaire à une sculpture qui fonctionne moins comme objet que comme frontière, qui cherche moins à occuper un lieu qu'à le diviser, à le distribuer en une partie qui, parce que cernée, s'arroge la compétence opérable et en cette autre qui n'a pour détermination que d'être extérieure au domaine de l'œuvre.

Que la sculpture soit une frontière délimitant l'enclos opéral aboutit en bonne logique à une manière de dissociation d'instances sur laquelle il convient de s'arrêter un peu. Pour le dire très simplement : d'un côté, il y aurait l'œuvre ; de l'autre, la sculpture. Bien sûr, il est facile d'avancer qu'une sculpture consiste, non seulement en ses pleins, mais aussi en ses vides. Une sculpture comme *Delta*, par exemple, consisterait tout à la fois en ses trois barrières et en les espaces vides que cernent celles-ci. Cette thèse, qui paraît toute naturelle au regard de l'histoire de la sculpture moderne, ne rend sans doute pas pleinement justice à la singularité de ces clôtures. Il semble, en effet, plus pertinent de considérer la sculpture, en l'espèce les barrières, comme un appareil à délimiter un enclos qui est, lui, l'œuvre, ou plus justement l'espace opéral. La sculpture, dans la mesure où elle s'attache à la délimitation du domaine opéral plus qu'à son occupation, est moins l'œuvre que l'appareil qui fonde l'œuvre. Certes, à hauteur juridique, la sculpture est l'œuvre. Elle endosse toute la personnalité morale de l'œuvre. Mais artistiquement, conceptuellement, elle n'est pas l'œuvre ; elle est l'appareil qui, en traçant une frontière autour d'un espace, érige celui-ci en œuvre. Pareille dissociation n'est d'ailleurs pas inédite. Nombre de travaux, en ces dernières décennies, auront donné naissance à des objets d'art qui opèrent davantage comme des appareils au service de la réalité opérable que comme des œuvres. Parmi ceux-ci, il est permis de distinguer, par exemple, les *Quatre panneaux de verre* (1967) de Gerhard Richter, appareils à convertir en contenu opérable les fragments de l'espace qu'il donnent à voir. Parmi, les travaux les plus récents, il est loisible de citer, entre autres, les écrans d'aluminium et de plexiglas coloré ou les *wall paintings* de Liam Gillick, à propos desquels Eric Troncy souligne avec justesse qu'ils ne sont, en tant qu'objets d'art, qu'un simple décor pour l'œuvre². Mais que la sculpture d'Elisabeteh Ballet, quand elle se fait clôture, ne soit pas toute l'œuvre, ne signifie nullement qu'elle ne soit pas vraiment sculpture. Pour ne pas être totalement opérables, ces clôtures n'en sont pas moins totalement sculpturales. Elles le sont dans l'exacte mesure où la question du corps que doit prendre la frontière du domaine opérable est une de celles, et non des moindres, que pose cet art de l'enclos.

Les enclos, en effet, ne sont pas toujours ceints de la même façon. *Des idées, que l'on ajoute, Trait pour trait, Deux bords, Corridor, Sculpture verte, Cale, Contrôle 3, Delta* ou *Boléro*, chacune de ces pièces donne à la frontière du domaine opérable un corps spécifique. Le spectre

des différences est même suffisamment large pour que ne soit pas tout à fait écarté le risque de voir le spectateur perdre parfois de vue la commune nature frontalière de ces sculptures. Comment marquer la frontière délimitant l'espace opéral ? Barrières, cage, cube de plexiglas ou autres dispositifs plus singuliers ? Plusieurs options existent – l'art d'Elisabeth Ballet l'avère –, qui ont, chacune, leurs avantages et, chacune, les inconvénients de ces avantages. Ainsi, avec *Deux bords*, tout comme avec *Corridor* et *Sculpture verte*, le parti est pris d'une dramatisation de la frontière. Avec la première, la multiplication des anneaux, des sangles et câbles tendus, verticaux, obliques ou horizontaux, qui les attachent aux murs et au plafond et, non moins, le recours à un appareil de ventilation qui fait vibrer l'un d'eux en permanence témoignent du souhait de maximaliser la dimension physique de l'expérience qui est faite de la sculpture comme frontière et, bien plus, comme obstacle infranchissable. L'objectif est magistralement atteint, et, sous un certain angle, il pourrait ne pas paraître illégitime de rapprocher *Deux bords* d'une pièce comme *Dumb Running : The Theory of the Brake* (1988) de Robert Longo. L'œuvre, murale, consiste en une machine : en rotation, quatre rangées de cylindres rutilants, dorés à la feuille – en fait, des rouleaux compresseurs comme ceux employés pour transformer l'acier incandescent en plaques – qui paraissent comme en apesanteur, juste à la surface du mur. En fait ces cylindres constituent un dispositif réellement dangereux : leur rotation presque silencieuse et invisible atteint une vitesse vertigineuse ; de temps en temps, selon une fréquence aléatoire, ils s'arrêtent de tourner, comme si un frein les stoppait ; puis, brusquement, ils reprennent leur folle rotation, et le spectateur comprend plus ou moins instinctivement que, s'il s'approche de trop près, il court le risque d'être happé et broyé par la machine. Cet ensemble d'étincelants cylindres fonctionne avec une efficacité parfaite, mais sans autre finalité que d'être aveuglément dangereux. Avec toute sa brutale force physique, *Dumb Running* suggère un pouvoir absolu qui existe pour se servir lui-même et agit sur son extérieur avec une constante indifférence. Il est bien sûr toujours loisible de développer une lecture grossièrement sociologisante de cette pièce, sur l'inépuisable thème du pouvoir agressif de la machine. Mais il est aussi permis de faire une autre lecture et de voir dans cet agencement de rouleaux en action l'exhibition de la mise à distance, de la mise en respect qu'implique, statutairement, l'or opéral. *Deux bords*, tout aussi physiquement, quoique par des moyens totalement indifférents, impose aussi à son public ce périmètre de sécurité autour du noyau opéral. En effet, grâce à l'in vraisemblable équipement mobilisé, l'espace délimité est véritablement sanctuarisé : on ne saurait y accéder, et c'est à peine si l'on peut le voir. L'espace interne en étant à ce point sanctuarisé

² Eric Troncy, "Eloge de la pièce manquante" in *Beaux Arts magazine / Qu'est-ce que l'art (aujourd'hui) ?*, décembre 1999, p. 124.

encourt d'ailleurs peut-être jusqu'au risque d'être oublié, l'attention du spectateur se reportant sur le spectacle si captivant et vibrant de l'empilement d'anneaux. Le titre lui-même de la pièce dirige l'attention vers les anneaux, sur leurs bords, interne et externe, plutôt que sur l'espace intérieur. Avec les cadres où se bandent les feuillards de *Corridor* et de *Sculpture verte*, la frontière se révèle aussi vibrante. D'une part, l'écran, notamment lorsqu'il est vert, trouble la vue, fait trembler le spectacle. D'autre part, l'astucieuse présence entre les deux cadres des bandes détendues vient renforcer contrastivement la perception de la tension des bandes qui, telles des cordes prêtes à vibrer, traversent horizontalement les cadres. Ce *Corridor* et cette *Sculpture verte*, malgré le fort impact visuel des écrans qu'ils agencent, parviennent à donner existence à leurs espaces internes, au prix toutefois d'une occupation de ceux-ci par les feuillards au repos (ce sont les seules pièces de l'ensemble à placer dans l'enclos quelque chose comme un objet). Il est d'ailleurs symptomatique que les deux versions du même dispositif se donnent, dans un cas, un titre mettant l'accent sur l'espace interne, dans l'autre, un titre désignant la frontière de cet espace. Les deux termes de la polarité – l'espace opéral et sa frontière ; l'œuvre et la sculpture – s'équilibrent. Une pièce comme *Contrôle 3* choisit une solution tout autre avec sa cage transparente de plexiglas. À l'évidence, le matériau retenu, même s'il est légèrement fumé pour accroître, en quelque mesure, sa visibilité, ne saurait avoir la physicalité des anneaux de *Deux bords* ou des bandes, noires ou vertes, de plastique. L'artiste joue ici sur un autre registre : il s'agit moins de dresser un obstacle sur les pas du public, moins d'installer une frontière autour d'une portion d'espace que de mettre celle-ci sous vitrine. Un domaine opéral *in vitro*, c'est l'effet obtenu par *Contrôle 3*. Avec *que l'esprit ajoute* et *Delta*, Elisabeth Ballet a recours à un appareillage sculptural très discret, peu volumineux, très graphique en un sens, mais qui a toutefois l'énorme pouvoir attaché à son statut de barrière. La structure de *Des idées* mimait une hotte, celles proposées par ces deux pièces sont des barrières. C'est pourquoi, si les trois éléments de *Delta* ont une authentique destinée sculpturale, grâce, entre autres, à leurs formes respectives, leur mise en séquence dans l'espace d'exposition ou le jeu réglé de leurs barres et cornières, ils accaparent toutefois moins l'attention que les anneaux de *Deux bords* et surtout leur irrécusable identité de barrière leur permet d'assumer de plein droit un office frontalier qui donne toute sa valeur (opérale, on le sait) à l'espace enclos. Une pièce comme *Boléro* ressortit, elle aussi, à une semblable stratégie : le recours à une structure au sémantisme avéré de clôture. Il est peut-être possible d'oublier que les anneaux de *Deux bords* sont une frontière, tant leur remarquable constitution fournit au regard des données suffisamment prégnantes pour que celui-ci soit tenté de s'en satisfaire. Tel ne saurait être le cas avec *Delta*. Même si mon œil peut s'attarder sur le corps du

triptyque sculptural – le dessin de sa géométrie ou le détail de sa consistance métallique sont là pour le solliciter –, mon esprit lui rappellera vite que ces sculptures sont des barrières et qu'en tant que telles, elles ont pour mission de fermer un enclos. Je peux, un certain temps, et non sans plaisir, focaliser mon attention sur la forme, la couleur, la finition des trois structures, mais comme celles-ci sont des barrières avouées, j'en viendrai immanquablement à diriger mon regard vers l'espace interne qu'elles délimitent.

rien sinon l'autre

« I'm on the outside looking inside / What do I see ? » faisait chanter autrefois Peter Sinfield à la cour du roi Crimson. La réponse, devant les enclos d'Elisabeth Ballet, sera : « Rien ». En d'autres termes, les sculptures de *que l'on ajoute*, *Deux bords*, *Corridor*, *Sculpture verte*, *Cale*, *Contrôle 3*, *Delta* ou *Boléro* m'interdisent l'accès à un espace qui est pourtant vide, où rien ne semble devoir être protégé, soustrait à l'actif désordre du monde extra-opéral. Elles délimitent un foyer que rien ne vient différencier de sa périphérie, sinon précisément qu'il est un foyer parce qu'une enceinte en a décidé ainsi et en a interdit l'accès. Là, dans l'inaccessibilité d'un espace vide et sans qualité particulière réside d'ailleurs le principal ressort esthétique de ces pièces. Ce ressort se montre tout spécialement efficace avec une pièce comme *Boléro* où l'accès à l'enclos est défendu alors même qu'un enclos de ce type est d'ordinaire un passage, une manière de corridor, un instrument de régulation de la déambulation piétonne. Mais il y a sans doute davantage que le simple biais d'une réussite opérable. Pareilles pièces, par la conjonction qu'elles proposent de l'inaccessibilité d'un enclos et, en même temps, de sa vacuité, laissent en fait supposer que l'intégrité que protège la clôture est moins physique que morale. Dit autrement, ces clôtures sont des vecteurs, tout à la fois, matériels et symboliques, d'aura. En effet, elles instaurent cette distance qu'impose, on le sait, l'aura. Mais l'appareillage auratique que constituent ces sculptures a ceci de singulier qu'il œuvre au profit d'un vide. L'aura se donne, ici, dans une version intransitive qui accuse son fondement hiérarchique. Si ces clôtures – barrières, cages et autres enceintes – sont bien des vecteurs d'aura, alors la définition de celle-ci troque l'impalpable d'une atmosphère contre la tangible matière d'une arbitraire défense d'entrer. L'autorité dont jouit le sanctuaire opéral ne tient pas à la qualité de ce qui l'occupe, puisqu'il est vide, mais à la seule

clôture qui en interdit l'accès. En suggérant que l'effet opéral n'est qu'un pur effet de frontière, ces pièces conduisent logiquement à émettre une seconde hypothèse à laquelle il importe de savoir donner sa pleine résonance : l'œuvre ne serait-elle pas un effet de l'aura plutôt que l'inverse ?

Mais, avec certaines pièces, celles de Glasgow notamment, *Cale*, *Contrôle 3*, *Delta*, la prohibition de l'accès au domaine intérieur semble la contrepartie de la mise en spectacle de ce dernier, car, on le sait, le regard, qui en cela s'avère le complice désigné de l'aura, suppose l'écart, la distance. Au point de vue sur l'espace opéral qui m'est promis *Delta* offre même le confort d'un appui sur ses barrières et *Contrôle 3*, l'impeccable transparence de son plexiglas. Quant à *Cale*, sa régie octroie au regard l'intense appoint d'une lumière centripète diffusée par un octogone de néons. Si le spectateur pouvait entretenir quelques doutes sur l'art des clôtures pratiqué par Elisabeth Ballet, cette étonnante pièce les dissiperait définitivement : en surexposant la vacance interne de l'enclos, *Cale* révèle le primat de la focalisation sur le foyer dans la genèse du phénomène opéral. Il faut, ici, se souvenir d'une autre pièce s'adonnant remarquablement à la focalisation sur un centre vacant : *Lighted Center Piece* (1968) de Bruce Nauman, qui voit se placer, au milieu d'une salle d'exposition, au point de convergence de plusieurs câbles électriques, un carré formé de quatre plaques d'aluminium, dont l'intérieur, inoccupé, est suréclairé par quatre puissantes lampes halogènes. Cette pièce est un magnifique exemple de cette centrophilie perverse selon laquelle, dans la mesure où l'œuvre ayant cessé d'être, parce qu'elle est l'œuvre, le centre de la scène expositionnelle et le centre de cette scène étant devenu, parce qu'il est le centre, l'œuvre, ledit centre peut être vide. Par delà les affinités lumineuses de *Cale* et de *Lighted Center Piece*, c'est l'ensemble des enclos vides d'Elisabeth Ballet qu'il y a lieu de mettre en rapport avec une autre réalisation majeure de Nauman, la *Double Steel Cage* (1974)³, un parallélépipède de grillage (215 x 520 x 392,5 cm) à l'intérieur duquel il est possible d'entrer pour, suivant un fort étroit couloir, longer les quatre côtés d'un second parallélépipède, de même aspect que le premier, mais dont l'accès est interdit. Il serait possible à l'amateur d'art d'ajouter quelques occurrences qui, à leurs manières respectives, proposent à leur public un point de vue sur un enclos vide – et, par exemple, ce *Site 1* (1991) de Jean-Marc Bustamante qui donne à voir une façon de socle, sur une

³ Jean-Pierre Criqui a évoqué la *Double Steel Cage* à propos de *Trait pour trait* ("Un moment dans la cage" in *Elisabeth Ballet, Trait pour trait - 1993*, Domaine de Kerguéhenec). Si la commune forme de cage des deux pièces imposait ce rapprochement, l'œuvre de Nauman est toutefois peut-être encore plus proche de *Delta* ou de *Contrôle 3* dans la mesure où, dans un cas comme dans les deux autres, l'enclos vide à contempler est inaccessible.

partie de la surface duquel est disposée une barrière très basse délimitant un espace inoccupé⁴. Cela signifie tout simplement que l'on se trouve, là, en face d'un phénomène qui, malgré la relative rareté et la dissémination de ses manifestations, n'en est pas moins le symptôme d'un âge, celui, qui ne saurait du reste être simplement historique, où l'aura traditionnellement attachée à l'objet d'art ne s'est pas encore complètement évanouie, où, pour le dire à la façon de Walter Benjamin, toute distance avec l'objet d'art n'a pas encore été abolie, mais où l'activité auratique n'a plus qu'elle-même pour fin, dans un geste intransitif dont on se prend à soupçonner qu'il a peut-être toujours dû être foncièrement le sien.

Si certaines pièces exemplaires d'Elisabeth Ballet donnent donc en spectacle la vacuité d'un enclos inaccessible, il en est toutefois d'autres avec lesquelles le point de vue se modifie, puisqu'elles rendent pénétrable la lice opérable, selon une inversion qui enrichit singulièrement l'intelligence qu'il est possible d'avoir de cet art. La hotte de *Des Idées* aspire le spectateur vers l'espace virtuel qu'elle définissait sous elle. Cette aspiration a pour ambition, non d'octroyer le meilleur des points de vue sur la sculpture surplombante, mais d'offrir un poste d'observation sur l'espace alentour. En cela, l'évident tropisme centripète de *Des idées* se distingue radicalement de celui que peuvent manifester telles fameuses pièces "aspirantes" d'Anish Kapoor. Avec, par exemple, *At the Hub of Things* (1987) – à l'éloquent titre – ou ce *Untitled* (1995) d'aluminium, le phénomène de focalisation de l'œuvre se voit comme mis en abyme par l'effet d'aspiration centripète du spectateur que provoquent, s'agissant de l'une, la concavité de la surface frontale bleue et, s'agissant de l'autre, cette cavité où semble devoir s'engouffrer pour disparaître un entour qui, de toute façon, n'avait pas réussi à trouver un reflet exact et stable de lui-même dans la portion plane de la feuille d'aluminium utilisée. Dans le cas de la pièce de *Des idées*, à l'initial mouvement centripète doit succéder le geste centrifuge d'un regard porté sur l'extérieur. Dans le cas des pièces de Kapoor, l'aspiration accapare, seule, toute l'énergie opérable. La barrière d'*Emmanuelle*, qui ne se referme pas sur elle-même, tout en délimitant des espaces interne et externe, est probablement aussi à envisager parmi les pièces à partir desquelles le lieu d'exposition devient l'objet du spectacle. Mais plus qu'à *Des idées* et *Emmanuelle*, c'est à une réalisation comme *Trait pour trait* que, dans le travail d'Elisabeth Ballet, il appartient de faire pleinement advenir l'enclos opérable comme point de vue sur le monde extérieur. On le sait, je peux entrer dans la cage qu'est

⁴ La pièce de Bustamante compliquerait cependant un peu les choses, car elle engage, à la différence du binarisme (intérieur/extérieur) de l'opposition proposée par les enclos de Ballet, une tripartition de l'espace : non-opérable (où je suis, moi, qui regarde la pièce), opérable (à l'intérieur du périmètre délimité par la petite barrière) et péri-opérable (la partie

cette sculpture par une discrète porte qui se refermera, d'ailleurs, toute seule derrière moi. Une fois à l'intérieur, où rien n'est susceptible de venir capter durablement mon attention, je n'aurai rapidement d'autre occupation que de contempler l'extérieur, ces arbres, aux troncs verticaux comme les barreaux de la cage, l'herbe folle semblable à celle que je foule dans l'enclos circulaire, le chemin forestier par lequel je suis arrivé dans la clairière où la sculpture est installée comme par surprise, le ciel peut-être. L'artiste aura pris soin d'optimiser les conditions de cette vision en conservant à l'acier de la cage cette matité qui lui interdit de briller, aveuglant, au soleil. Ainsi, non seulement l'œuvre ne saurait fonctionner comme pôle de focalisation du regard, puisque, enclos vide, elle ne propose rien à ce dernier, mais encore elle se présente comme un endroit d'où observer le réel non-artistique, selon un retournement de perspective qui complète décisivement le geste défocalisateur. Ces enclos accessibles sont par conséquent à comprendre, non comme la dénégation des enclos inaccessibles ou le produit de l'exploitation systématique d'une combinatoire, mais bien plutôt comme l'autre moment d'un propos qui, soit donne à contempler une portion d'espace vide qui ne se distingue de son entourage que d'être enclose et inaccessible, soit offre, depuis cet enclos, une vision sur cette partie de l'espace extérieure à la clôture.

S'agissant des enclos dont l'artiste autorise l'accès, il faudrait encore évoquer la pièce intitulée *Cake-walk* (1996). Cette sculpture, réalisée dans le cadre de l'exposition *Ramparts Project*, en Grande-Bretagne, à Berwick-Upon-Tweed, consistait en une estrade de contreplaqué, surélevée de 50 cm, peinte en bleu vif – à l'image du ciel, son seul vis-à-vis. Elle occupait toute la superficie d'un espace, en l'espèce un jardin, compris entre le massif bâtiment d'un ancien magasin de poudre et quatre hauts murs d'enceinte. On s'en avise, *Cake-walk* se présente, en certaine mesure, comme l'inverse des pièces qui ont été jusqu'alors envisagées, puisque la sculpture, l'estrade bleue, n'est plus la clôture mais l'enclos. Quant à la clôture, elle est fournie par le site. Il s'agit, du reste, en l'occurrence, d'une double clôture, externe avec les quatre murs d'enceinte, interne, avec l'édifice central. Depuis l'enclos opéral, il est donc donné de voir ce qui le clôt, mais ce qui le clôt appartient au monde non-opéral. Bref, *Cake-walk* octroie bien une vision sur le réel non-artistique environnant, seulement celui-ci n'est autre que la clôture de l'enclos opéral et non, comme dans les autres pièces étudiées, ce qui se trouve au-delà de cette clôture.

du socle non ceinte par la barrière).

Que, depuis l'œuvre, il me soit donné d'observer des murs d'enceinte ou l'espace d'une salle d'exposition, le fait, par delà la singularité des impressions provoquées par la diversité des conjonctures, marque une radicale inversion de perspective. Pour ne plus être l'objet d'une focalisation, l'œuvre se métamorphose en lieu d'où voir ce qui échappe à son ordre et, par là même, s'offre la chance d'une vision que l'on pourrait dire flottante, dont le champ peut ne pas être hiérarchisé par ces impératifs hiérarques que sont les entités opérables en contexte expositionnel. Pareil retournement, un travail comme celui de Gerwald Rockenschau le donne également à mesurer dans toute son intensité. Que l'on songe à ces échafaudages, sur lesquels le spectateur est invité à monter pour regarder l'espace alentour (celui, simple, installé à la Villa Arson de Nice, en 1992 ; ceux, plus complexes, de la Biennale de Venise, en 1995), à ces plates-formes d'observation (la mobile, pour une seule personne, de 1993 ; ou celle, de plus grandes dimensions, installée à demeure à la Felsenvilla de Baden, depuis 1998), sans oublier les bancs (la paire présentée à l'Elizabeth Koury Gallery de New York, en 1992) et autres marchepieds (de bois pour ceux montrés au Kunstverein de Hambourg en 1993 ou de métal, pour ceux utilisés, la même année, à la Galerie Metropol de Vienne⁵). L'œuvre ne se donne plus à voir, elle donne à voir ce qui n'est pas elle.

L'art de l'enclos pratiqué par Elisabeth Ballet propose donc à l'œil de son public, au gré de ses diverses occurrences, un battement entre le spectacle d'un sanctuaire vide et la vision de la profane réalité ambiante. Ce battement, s'il met indiscutablement ses deux termes en rapport comme les deux alternatives d'une même posture, accuse aussi le malheur d'un irréconciliable divorce entre le sanctuaire et la profane réalité ambiante, entre l'ordre opérable et ce qui n'en relève pas. L'artiste a fait un rêve, l'un de ceux qui auront le plus significativement hanté le XXème siècle, le rêve d'un art présentant le non-art sans que cette présentation convertisse celui-ci en celui-là. Ses enclos, dans les deux fonctions fondamentales qu'ils prennent dans son travail, signifient, au fond, que ce rêve est irréalisable. L'enclos ne peut qu'être vide, sauf à transformer tout objet qui s'y risquerait en irrécusable objet d'art. L'aventure du ready-made est, à cet égard, significative. Le porte-bouteilles, en cet enclos implicite qu'est le contexte expositionnel, n'est plus un porte-bouteilles mais une sculpture. Bref, il faut bien, une fois de plus, le constater fort

⁵La présence dans le travail de Rockenschau, à côté de ces postes d'observation, de pièces constituées de simples cordons de sécurité, en coton rouge (Galerie Metropol et Kunstmuseum de Lucerne, en 1991), bref de pièces réduites au marquage d'une ligne de démarcation, fait apparaître une connivence de fond entre celui-ci et l'œuvre de

trivialement, la structure l'emporte sur le contenu. Si l'enclos peut s'ouvrir, ce ne sera que pour offrir un poste d'observation sur le réel qui se trouve de l'autre côté de la clôture. Cet historial rêve, l'artiste a pourtant probablement cru être sur la voie de sa réalisation à l'occasion d'une expérience qui, à l'origine, ne devait pas avoir de destin opéral. En 1996 et 1997, à Paris puis à Berlin, dans cette ville dont l'histoire a fait le symbole même de la limite, de la frontière, Elisabeth Ballet a filmé, de nuit, avec une caméra vidéo, à travers des vitrines, des espaces éclairés mais inoccupés - halls d'hôtels, bureaux, gymnases et autres espaces plus ou moins identifiés⁶. On comprend aisément pourquoi ces moments furent intenses et marquants pour elle. En un certain sens, l'artiste se trouvait face à des enclos que le non-art savait occuper tout en restant lui-même, sans acquérir l'autorité attachée à l'être opéral. Il faudrait mettre ces virées nocturnes d'Elisabeth Ballet en rapport avec le trajet qu'une nuit de 1951 ou 1952, Tony Smith fit en voiture sur une autoroute en construction du New Jersey et au cours duquel il éprouva le sentiment d'une fin de l'art⁷. Ce rapport serait justifié dans la mesure où, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de l'un de ses rares moments où un artiste éprouve, à tort ou à raison, la sensation de toucher au cœur même de son art. Mais il s'imposerait également car ce cœur d'un art a, chez l'une comme chez l'autre, à voir avec le non-art. Force est cependant de constater que ces *Vitrines*, si elles constituent l'une des plus sûres clefs du travail d'Elisabeth Ballet et méritent, à ce titre, la plus grande attention, se heurtent finalement au même constat que les sculptures. Dans les rues de Paris et de Berlin, ces clôtures vitrées ne montrent pas un enclos opéral. Sur l'écran, dans l'espace expositionnel, les images diffusées fonctionnent comme les foyers d'un regard focalisateur, d'autant plus efficaces, d'ailleurs, que s'y met magnifiquement en abyme la situation de leur spectateur. Bref, une frontière sépare résolument l'art du non-art.

L'œuvre, en tant que telle, est le centre de gravité d'un espace protégé. C'est ce que manifestent ces sculptures qui donnent consistance, sous la forme de clôtures, à la frontière qui délimite cet espace. Les enclos déterminés par ces sculptures sont vides, parce que, fondamentalement, l'enclos est l'œuvre davantage que l'objet qu'il pourrait accueillir. Ils sont vides également pour perturber le mouvement

Ballet.

⁶ Ces images constituent désormais une pièce intitulée *Vitrines, Paris-Berlin 1996/1997*.

⁷ On connaît la place que prit ce récit dans la dénonciation que devait mener Michael Fried de l'art "littéraliste" (Cf. *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998, p. 157 et svtes).

focalisateur qui est leur corollaire. Et s'ils ne cherchent pas à se remplir, ils s'ouvrent parfois pour détourner vers un extérieur non sanctuarisé le regard mis à l'épreuve de leur vacuité. Mais, quoique moins statutairement hiérarchisé que l'espace expositionnel, qui a pour lest l'entité opérable, le vaste monde sans œuvre ne saurait garantir que la vision flottante qu'il permet n'en vienne, pour une raison ou pour une autre, à élire tel ou tel élément de son champ comme pôle et à s'y arrimer. Quand le spectateur parcourt les deux corridors de *Zip* (1997, Offenes Kulturhaus de Linz), dont du plastique translucide mais non transparent habille les côtés, il ne saurait, bien sûr, focaliser son regard sur l'entité sculpturale, puisqu'il se trouve à l'intérieur de celle-ci. Il ne peut pas davantage céder à la manœuvre focalisatrice au profit de quelque cible extérieure, puisque le plastique tendu ne laisse pas passer l'œil. Il fait l'épreuve d'un milieu d'où, certes, toute activité visuelle n'est pas bannie mais où, d'une part, ce sont davantage des intensités, des qualités de lumière qui s'évaluent que des concentrations sur un objet qui s'opèrent et où, d'autre part, la vue n'est plus la seule dimension physique à être mise en jeu : se déplace autant qu'il regarde celui qui n'est ainsi plus vraiment un spectateur.

*

* *

La sculpture comme enceinte d'une lice déserte, la sculpture comme point de vue sur son environnement, la sculpture comme expérience du passage, il est une réalisation d'Elisabeth Ballet qui a tenté cette triple proposition, au risque peut-être de menacer son identité : l'ambitieuse réalisation énigmatiquement intitulée *BCHN*, produite au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1998. Déambulation dans des corridors tendus de plastique non transparent que rythmait la diffusion d'échantillons de séquences sonores, clôture d'une portion d'espace mais en même temps ouverture sur celle-ci, sur d'autres, ou, aveuglante, sur un mur distant de quelques centimètres seulement, cette longue sculpture ne permettait même plus la focalisation sur un mode donné de défocalisation.