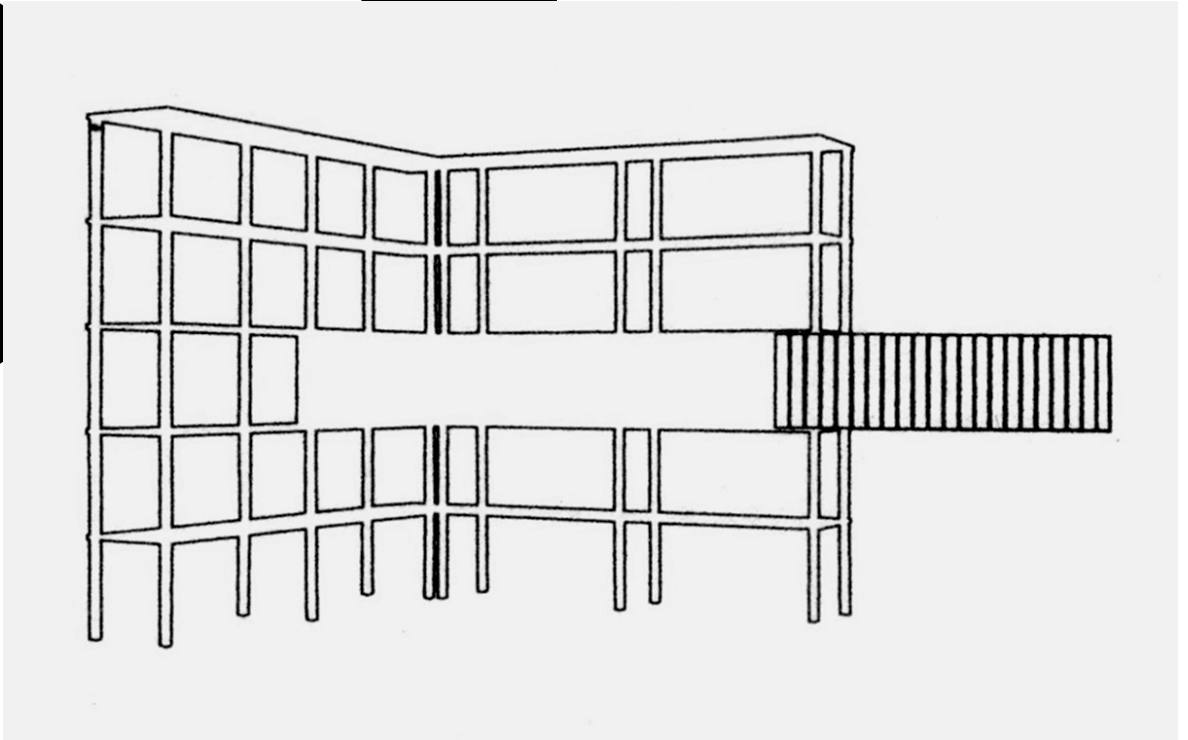


C Q F

D



Élisabeth Ballet, *Dans un pavillon*, 1991. Dessin d'une sculpture en MDF et Formica, de la série *Suite pour face-à-main*, exposée au Centre Pompidou © Adagp, Paris 2017.

Tout En Un Plus Trois

N° 35

Élisabeth Ballet

Tout En Un Plus Trois

Exposition monographique
Du 21 octobre 2017 au 25 février 2018

Commissariat: Frank Lamy assisté de Julien Blanpied
Mise en lumière: Serge Damon

Introduction	5
Repères dans la sculpture moderne et contemporaine	9
Des espaces sensibles	31
Les mots	49
Des œuvres et des lieux	59

Les œuvres d'Élisabeth Ballet, en général, découlent de l'épreuve d'un lieu, se construisent et s'élaborent à partir des contraintes et spécificités de l'occasion pour laquelle elles sont produites. Dans le cas d'une rétrospective, qui, par essence, réunit de l'hétérogène, comment jouer de cette relation d'interdépendance forte avec le lieu d'origine dans un lieu d'arrivée à l'architecture très prégnante? Nous avons élaboré plusieurs hypothèses, plusieurs scénarii. Nous avons fait des choix. « Nous nous sommes concentrés sur des sculptures détachées de leur contextes de réalisation, elles sont prélevées dans les séries « Vie privée », « Sept pièces faciles », « Night Roofline » ou « Face à main ». Les contraintes matérielles et personnelles sont capitales dans le choix, la création, l'orientation conceptuelle d'une exposition. » Et, avons opté pour un regard rétrospectif, privilégiant les œuvres autonomes, posées là, comme nonchalamment disposées, arrangement dandy, qui réfléchissent la question du lieu, orchestrent le déplacement.

« J'imagine les œuvres un peu comme les pièces d'un billard électrique. L'exposition se vit par rebond d'une pièce à l'autre », précise Élisabeth Ballet.

[...] Pour Élisabeth Ballet, chaque exposition est un terrain de remise en jeu. Les œuvres, ici, sont autant de fragments, d'éléments d'un récit que constitue la série, et/ou l'exposition pour laquelle elles ont été réalisées. L'exposition rétrospective prélève des parcelles dans ces récits, des éléments, hétérogènes, pour les agencer, les moduler en d'autres faisceaux narratifs.

Tout En Un Plus Trois. Les notices, qui accompagnent chaque œuvre, chaque exposition, rédigées par l'artiste après coup, font état de leurs origines, de leurs mouvements, de leurs fabriques; elles sont racontées, narrées, prises dans un récit global (une « chronique biographique »), lui-même composé de l'assemblage de toutes ces gestes racontées, mais jamais n'assignent un sens, une direction, une signification autre que celle de leur nécessaire présence même.

Les œuvres de Ballet ressortent du lieu de la sculpture. Souvent, ses œuvres désignent un espace qu'elles n'occupent pas. Elles contiennent fréquemment du mouvement suggéré, induit, représenté. Les œuvres sont tout autant d'ilots, d'archipels narratifs, qui s'ancrent, traduisent, formalisent quelque chose d'une expérience singulière du monde. Chaque œuvre fonctionne comme un syntagme. Réassemblées, reconfigurées, ré-agencées, elles produisent de nouvelles phrases, de nouveaux énoncés. [...]

Elle dit: « L'escalier, l'échelle, le corridor sont des sculptures de passage d'un lieu vers

un autre; le carton indique l'éphémère, le déménagement; la boîte ce qui est caché, conservé. ». Et aussi: « L'absence, le silence... occupent mon travail. ». Elle ajoute: « Les sculptures-enclos sont pleines d'absences à elles-mêmes comme soustraites de l'espace qu'elles occupent, c'est le lieu d'une histoire muette. J'en dessine méticuleusement chaque détail comme s'ils étaient agrandis à la loupe, leurs gravités sont dans leurs contours extérieurs et dans les assemblages, leur centre est silencieux. » Il y a quelque chose de la vacance. Comme un vide, une suspension, une absence, une disponibilité.

Les œuvres de Ballet sont autant de matérialisations de la pensée en train de se faire. L'esprit et le corps en mouvement. Activent également la réflexion de celles et ceux qui regardent et contournent. Orienter les regards, les perspectives, les corps. Dessiner, organiser la trajectoire, le plaisir de dérouter, rythmer l'espace. Entourer, enchâsser, emboîter, superposer, imbriquer, enclore, délimiter, protéger, isoler, entourer, détourner, prélever, préserver, cerner, qualifier, désigner... Arpenter, contourner, déambuler, marcher, traverser, parcourir, entrer, sortir, buter...

Les œuvres d'Élisabeth Ballet en appellent à l'expérimentation individuelle. Le visiteur est face à des objets, des situations, des lieux. Des espaces de projection, de désignation. Seuils, transitions, paliers, barrières, -couloirs, corridors, enclos, balustrades, capots, écrans... Elle précise: « Tout ce qui sépare ». Elle privilégie les espaces de passage, de transition. Ni l'un ni l'autre. Et l'un et l'autre. Des matériaux de construction, de transition, de déplacement, de protection. Carton, parpaing, métal, films plastiques etc. Toute une matériologie particulière. Ce qui est représenté (comme autant de fragments détachés du réel, refaits, repris, reproduits), les matériaux utilisés, les titres (de chaque œuvre individuellement ainsi que de chaque série) activent des déflagrations poétiques, des suspensions sémantiques qui produisent autant de récits nouveaux.

Si l'œuvre d'Élisabeth Ballet s'ancre dans une expérience intérieure et intime du réel, et ses possibles transcriptions; si l'artiste résiste à toute interprétation socio-politique de ses œuvres tout au moins pour en décrire les intentions; ces variations déroulées autour de motifs comme la clôture, le seuil, la frontière ne sont pas sans résonner singulièrement avec l'actualité immédiate. Beau comme la rencontre d'une hotte de cuisine avec un mur de parpaings sur une table d'orientation.

Frank Lamy, Commissaire de l'exposition

« Tout En Un Plus Trois », par ce titre, Élisabeth Ballet nous renvoie à l'idée que l'exposition est un récit composé qui dépasse et excède la seule réunion des œuvres. « Tout en un ». Le Trois est la clé d'une énigme, il pourrait tout aussi bien renvoyer aux œuvres manquantes, aux trois entrées possibles, qu'au catalogue de l'exposition, véritable espace de traduction de sa pensée et de son travail dans un objet éditorial, réalisé avec la complicité du collectif Syndicat. Frances Yates souligne, dans *L'Art de la mémoire*, l'importance de construire une maison mentale pour organiser la pensée. Chacune des sculptures d'Élisabeth Ballet serait donc une porte menant à l'une des pièces de cette maison mentale.

Élisabeth Ballet n'est pas une artiste conceptuelle. Chaque nouvelle œuvre s'origine dans une expérience du réel, que l'artiste cherche ensuite à transcrire dans la forme. Elle commence par prendre la route, accompagnée par la pensée libertaire de Jack Kerouac, auteur de *On the Road* en 1957. Les idées n'arrivent pas à l'atelier, mais au cours de déplacements, de voyages, d'observations du visible. L'exposition se présente comme la pensée en train de se faire, une remise en jeu et en mouvement d'un choix d'œuvres préexistantes, dans une relation étroite avec le lieu. C'est aussi une histoire qui nous est racontée. La marche (une nécessaire mise en mouvement du visiteur invité à faire

l'expérience physique de la sculpture) active les liens d'une œuvre à une autre. Ils se construisent également par le regard (qui englobe, agence, se projette dans des espaces inaccessibles au corps, des surfaces réfléchissantes, opaques ou lumineuses) et les mots, voire des jeux de mots (qui sous-titrent, inscrivent l'œuvre dans une série, une référence littéraire, philosophique, cinématographique hors champs). Par exemple, *Corridor noir* est une œuvre présentée dans l'espace vacant et inaccessible ménagé par *BCHN*, sculpture praticable, construite à partir du dessin d'une boucle tracée au marqueur sur plan, qui réunit deux espaces architecturaux, la salle d'exposition et le vestibule du musée. *Contrôle 3*, un bloc fait de cinq parois de Plexiglas propose au regardeur son propre reflet mais également celui de son environnement immédiat habité notamment par les épingles *Olympia*, dispersées à proximité. « Les deux œuvres se chargent l'une de l'autre. » E.B.

Le mouvement est un des leitmotivs de l'exposition. Les œuvres déplaçables contiennent par nature leur propre mouvement, elles se modifient d'une exposition à l'autre. Elles constituent pour l'artiste des obstacles visuels ou physiques, corridors, enceintes, enclos, espaces de projection mentale, que le regardeur / marcheur est amené à expérimenter, à habiter, à mettre en récit.

Repères dans la sculpture moderne et contemporaine

Élisabeth Ballet cite extrêmement rarement des influences artistiques, puisant plutôt dans la littérature, dans ses propres voyages et dans sa lecture du contexte d'exposition. Elle n'a pas de matériau de prédilection et ne semble pas redevable de tel ou tel style ou de telle ou telle école. Cependant, il peut être intéressant de décrypter son processus de fabrication, sa vision de la sculpture, et même ses motifs en les mettant en relation avec d'autres travaux. Dans la mesure

où son travail interroge principalement la relation de l'œuvre à son espace et de l'œuvre aux perceptions du spectateur, il sera ici situé dans l'histoire de la sculpture moderne et contemporaine.

Les textes qui accompagnent les reproductions des œuvres sont des notices rédigées par d'Élisabeth Ballet *a posteriori*, actualisées quand l'œuvre connaît une nouvelle exposition, mises à disposition sur son site Internet.

Grille, enclos

« Deux sculptures préexistaient lorsque je fus invitée à participer à la Biennale de Venise. *Des idées* est la copie presque conforme d'une hotte de cuisine vue quelque temps auparavant, *Que l'esprit ajoute* duplique le contour exact d'une barrière qui mettait à distance un fragment de sol en mosaïque aperçu dans un livre. Je sentais qu'il existait un lien mystérieux entre ces deux pièces, sans pouvoir encore réellement le déchiffrer à cette étape d'un travail qui débutait. Je les avais construites pour les transporter littéralement et les expérimenter chez moi et ensemble.

Des idées prend la forme et les dimensions exactes d'une hotte vue dans la cuisine d'un château, avec le fourneau au-dessous; j'ai eu le désir impérieux de m'y glisser, c'est pourquoi je l'ai reconstruite. Fixée au mur juste au-dessus du niveau de la tête du spectateur (la sculpture est accrochée en porte-à-faux, à 1,80 m du sol, sur le mur et au plafond), cette pièce délimite l'espace protecteur qui se trouve dessous, la lumière étant agréablement filtrée par les vitres en polycarbonate. Nul doute que, sous cette hotte, le public ne soit à même de se faire des idées, notamment sur l'espace alentour qui s'offre à son regard. Mais je peux également, et sans doute plus justement, car sa position sur le mur m'y invite fortement, prendre place sous elle et observer ce que les circonstances auront voulu mettre là.

Cette œuvre est la première d'une série d'enclos dont relève *Bande à part* (2000). Je comprenais plus ou moins confusément la relation qui existait entre les deux pièces: deux espaces bien visibles mais non accessibles, l'un au-dessus de la tête, l'autre au sol. »



Élisabeth Ballet, *Des idées*, série *Des idées que l'esprit ajoute* à celles qui sont précisément signifiées par les mots, 1988. Aluminium, polycarbonate, 160×161×243 cm © Adagp, Paris 2017. Photo © P. Stawinski, Cachem.

Ligne, ruban, dessin dans l'espace

« J'ai conçu le dessin d'*Emmanuelle* à partir du report de la découpe d'un petit morceau du rivage de la côte aux environs de Naples. La construction du plan au sol dans la hauteur au moyen de barres de bois en élévation nous assigne une place d'un côté ou de l'autre d'une barrière délimitant un espace, ni dedans, ni dehors. »



Élisabeth Ballet, *Emmanuelle*, série *JEJ*, 1988. Médium enduit, 100×156×220 cm. Vue de l'exposition « Un, deux, trois... sculpture », Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, 1989 © Adagp, Paris 2017. Photo © Florian Kleinefenn

« Cette exposition à la galerie des Archives, à Paris, rassemble quatre sculptures dont les titres suggèrent par le geste des situations sculpturales dans un lieu : *Percer le site*, *Ajouter au site*, *Se suspendre au site* et *Trancher le site*. Deux années auparavant, j'ai réalisé, également à la galerie des Archives, une exposition intitulée "Face-à-main", qui montrait une sculpture complexe et de très grande taille, *Modèle*, entourée de six petites pièces murales. Ce volume à la forme insaisissable résultait en fait de la projection et du prolongement dans l'axe vertical de six sculptures satellites. Pensée à 360°, l'installation pouvait se résumer littéralement à "ce qui est autour de moi me fait construire".

Pour l'exposition "Sept variétés de sites", j'ai tracé au marqueur une série de lignes horizontales espacées de 20 cm, du bas en haut des trois murs de la galerie; les quatre sculptures en bois changent donc de plan tous les 20 cm. Le dessin au mur renvoie au pliage et à la géométrie, les titres au monde réel.

Une planche très épaisse se déplie du haut en bas et remonte sur elle-même en changeant de plan quinze fois, tous les 20 cm. La sculpture perce le site. »



Élisabeth Ballet, *Percer le site*, série *Sept variétés de sites*, 1991. Médium, 129×80×41 cm. © Adagp, Paris 2017. Photo © Georges Poncet

Imbrication de volumes élémentaires

« Véritable table de désorientation, *Par les mots* se présente comme un grand volume en bois noir à la forme complexe, combinant un cercle et un quadrilatère prolongé par des parois, sur le mode du rideau coulissant à lamelles. Je la voulais aussi lisible, malgré son opacité, qu'une sculpture égyptienne en granit entrant sa masse dans un dessin qui lui colle à la peau. »



Élisabeth Ballet, *Par les mots*, série *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*, 1988. Acier, bois vernis noir mat, 120×188×280 cm © Adagp, Paris 2017. Photo © Florian Kleinefenn

Mouvement, cinétique, œuvres dont l'agencement peut varier

Élisabeth Ballet a réalisé les œuvres de la série *Night Roofline* en fonction du projet d'exposition, qui se tenait dans trois centres d'art successifs : au Creux de l'enfer à Thiers, au Parvis, à Pau et Ibos. Trois accrochages, des espaces différents, donc des œuvres qu'elle a voulues légères, faciles à transporter. *Boléro* est une œuvre extensible, un couloir dont les parois sont articulées telles des barrières de chantier. Élisabeth Ballet en décrit les différentes présentations :

À Thiers : « [...] L'exposition s'ouvre sur *Boléro*. Un couloir souple en aluminium sablé coulisse dans un rail formant un coude. Il peut se déployer ou se comprimer d'un côté et de l'autre, dans le sens de la largeur et de la profondeur. Je peux lui choisir une dimension appropriée à l'endroit où il est installé. Ici, je l'ai étendu au maximum du côté des fenêtres, tandis que la partie resserrée est orientée vers le centre de la salle.

La sculpture, dès l'entrée, interrompt le parcours en ligne droite. Sa structure extensible et le lieu stable dans lequel elle se trouve lui donnent une réalité incertaine. Selon qu'elle est en expansion ou qu'elle se rétracte, elle apparaît fluide, épanouie et légère ou solide, résistante et inébranlable. »

À Pau : « Le corridor extensible *Boléro* coulisse au sol dans le canal de deux profilés perpendiculaires. Il s'étend de tout son long, de chaque côté, angle ouvert face à l'entrée. Ici, on se l'imagine qui se développe hors de ses rails, contraignant la structure souple en losanges à s'interrompre au bout de 4 m. »

À Ibos : « Le couloir *Boléro* n'a pas d'envergure, je l'ai verrouillé, tassé à l'entrée. »

Élisabeth Ballet, in *Night Roofline*, Pau/Ibos, Le Parvis, centre d'art contemporain, et Thiers, Le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain, 1999, n.p.



Élisabeth Ballet, *Boléro*, série *Night Roofline*, 1999. Aluminium, 85×422×422 cm. Vue d'exposition, Le Creux de l'enfer - centre d'art contemporain, Thiers © Adagp, Paris 2017. Photo © Joël Damase

Ailleurs dans l'œuvre d'Élisabeth Ballet, la sculpture elle-même n'est pas articulée ni cinétique, mais composée de différents éléments qui connaissent des agencements spécifiques selon l'espace qui l'accueille. Dans l'exposition «*Tout En Un Plus Trois*», l'artiste choisit de présenter *Smoking & Brillantine* de manière plus ramassée et «*ordonnée*» que d'autres fois. «*Je voulais que cette sculpture garde un caractère aléatoire et non fixé, qu'elle ne se fige pas en une forme prescrite par un plan de montage déterminé. [...] J'avais envie d'une sculpture en mouvement, un peu à la manière des morceaux de fils coupés qu'une couturière aurait laissés éparpillés sur une table après un démontage.*»

La maquette est essentielle dans ce cas comme elle l'est lorsque j'installe *Olympia* (2000, trois douzaines d'épingles agrandies à 1 m chacune) en vrac, elle me libère des contraintes du poids des matériaux. *Smoking & Brillantine* répète ce principe. On prend les éléments et on les fait se chevaucher les uns sur les autres sans chercher d'arrangement précis. Selon l'humeur et la place que l'on a, on les pose librement. Les pieds, solidement soudés aux fers plats, peuvent aussi être renversés tête en bas ou couchés.»



Élisabeth Ballet, *Smoking & Brillantine*, 2011. Acier, dimensions variables. Vue de l'exposition «*Immersion*», musée d'Art et d'Archéologie, Valence © Adagp, Paris 2017. Photo © Marc Damage

Maquette

«*L'idée de la sculpture naît chez moi de la fabrication méthodique d'un ensemble de maquettes en carton: le découpage, le collage et la colorisation me permettent de voir la pièce en trois dimensions.*»

Élisabeth Ballet, extrait de la notice de *Smoking & Brillantine*, 2011



Élisabeth Ballet, vue d'atelier avec la maquette de *Wool and Water*. Photo © Florian Kleinfenn, in *Vie privée*, Nîmes, Carré d'art - musée d'Art contemporain, 2002, n.p.

Reliefs

«*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: la couleur est avant tout histoire de plan.»

Éric Troncy, in *Élisabeth Ballet. Face-à-main*, Paris, galerie des Archives, 1990, n.p.



Élisabeth Ballet, *Couleur*, série *Face-à-main*, 1989. Bois verni, 28×62×40 cm © Adagp, Paris 2017

Curieux des recherches plastiques de son époque, cherchant à définir une esthétique moderne, Charles Baudelaire visite les Salons, organisés tous les ans au Louvre par l'administration des Beaux-Arts. Les artistes vivants, peintres et sculpteurs notamment, y exposent leur travail. Dans son commentaire du Salon de 1859, Baudelaire formulera sa vision très négative de la photographie. Quelques années auparavant, à l'issue de sa visite du Salon de 1846, il rédige le texte suivant, qui compare sculpture et peinture en fonction de leur présence physique, positive, dans l'espace, et de ce que la multiplicité des points de vue sur une sculpture produit chez le spectateur.

Pourquoi la sculpture est ennuyeuse

L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps ; c'est donc un art de Caraïbes.

En effet, nous voyons tous les peuples tailler fort adroitement des fétiches longtemps avant d'aborder la peinture, qui est un art de raisonnement profond, et dont la jouissance même demande une initiation particulière.

La sculpture se rapproche bien plus de la nature, et c'est pourquoi nos paysans eux-mêmes, que réjouit la vue d'un morceau de bois ou de pierre industrieusement tourné, restent stupides à l'aspect de la plus belle peinture. Il y a là un mystère singulier qui ne se touche pas avec les doigts.

La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte.

Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1992, pp. 228-229.

Je crois que toutes mes œuvres ont été conçues, à un degré ou à un autre, pour qu'un spectateur en fasse le tour ou marche le long d'elles. Même des réalisations comme mes premières pyramides ne se révélaient vraiment que lorsqu'on se déplaçait autour. [...] Pour moi, une sculpture est semblable à une route; elle n'est pas faite pour être vue d'un endroit particulier. Les routes apparaissent et disparaissent. On les emprunte pour voyager, elles ne sont pas statiques, elles sont en mouvement, que l'on se déplace sur elles ou à côté d'elles, notre perception est en mouvement. La plupart de mes œuvres, et certainement celles qui ont eu du succès, ont été d'une certaine façon des autoroutes: elles obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou au-dessus d'elles. Elles ressemblent à des routes, elles ne sont pas statiques. Je pense qu'on devrait pouvoir regarder une sculpture sous une infinité d'angles; pas d'un seul endroit ni même d'une série d'endroits.

Phyllis Tuchman, « An Interview with Carl Andre », in *Artforum*, juin 1970, rééd. in *Art Minimal II. De la surface au plan*, Bordeaux, capc - musée d'Art contemporain, 1986, p.34.

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.

Élisabeth Ballet, notice de l'œuvre *Schlüterstrasse, Berlin matin et après-midi* (série *Vie privée*), 2000.

« La géométrie a toujours été pour moi une chose passionnante parce qu'elle ne parle de rien (elle ne raconte rien) et parce qu'elle est un outil mathématique qui nous permet de trouver des formes, grâce à des points, des lignes, des surfaces, mais sans rapport avec l'espace extérieur... La géométrie m'a aidée dès le départ à me débarrasser des problèmes de matière ou de matériaux qui ne m'intéressent pas du tout... En réalité, je suis très influencée par la peinture, et donc très jalouse d'elle... La peinture se pose très peu de problèmes de matière; sa frontalité la met davantage du côté de l'idée... [...] Le problème en sculpture, c'est justement l'obligation qui est faite de "tourner autour" pour regarder "comment ça marche"... Ce qui enlève toute énigme, tout mystère, à l'œuvre... [...] J'ai envie d'avoir autant de libertés qu'un peintre... Mon ambition, cependant, est de concevoir une œuvre plus "abstraite" encore, sans la couleur, sans la matière... C'est pourquoi mes sculptures sont peut-être avant tout des dessins... »

Élisabeth Ballet, entretien avec Bernard Marcadé, in *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*, 43^e Biennale de Venise, Paris, Association française d'action artistique, 1988, pp.6, 18.

« Le ruban adhésif, ruban d'asphalte, ruban bleu, ruban magnétique, ruban métrique, ruban de gymnastique rythmique, ruban bicolore de signalisation, ruban tricolore, ruban de Möbius, ruban d'emballage, le ruban perforé en informatique, le ruban magnétique, le ruban métallique, textile ou plastique. Le ruban est une métaphore : lacets et route, narration, pellicule cinématographique, écriture.

Le ruban de Scotch, inévitable mais décidément trop destructeur des supports que je souhaite assembler. Le ruban signalétique pour délimiter un espace. Le ruban polyester que l'on peut étirer est la matière principale tendue aux cadres en acier des sculptures *Corridor noir* et *Corridor vert*. Le ruban tissé est le plus remarquable et le plus varié : ainsi des sangles que j'ai utilisées pour tendre quelques-uns des neuf anneaux en fer, en résine ou en mousse de ma sculpture *Deux bords*. Depuis quelques années, je garde toutes sortes de rubans : ceux des paquets cadeaux, d'autres servant de lanières aux sacs de grands magasins, ceux qui entourent un œuf en chocolat... [...] Insensiblement, ils sont parvenus à pénétrer mon inconscient artistique, ma mémoire des formes et des couleurs, je les ai associés au ruban d'asphalte, aux traces lumineuses des voitures la nuit, aux tourbillons, aux contours mouvementés des rivages ou aux contours topographiques de cartes géographiques. Ils m'ont inspiré la vision d'une route, aussi souple qu'un ruban de soie, dans la pièce intitulée *Eyeline*, constituée de cinq rouleaux de 10 m en caoutchouc : la route a un code, une signalétique, un tracé, une perspective, une matérialité. »

Élisabeth Ballet, entretien avec Frank Lamy en préparation à l'exposition « Tout En Un Plus Trois », juillet 2017.

« Sculpture is something you bump into when you back up to look at a painting [La sculpture, c'est ce sur quoi l'on bute lorsqu'on se recule pour regarder la peinture] ».

Ad Reinhardt

« Formule célèbre valable pour bien des institutions. J'ai rarement aimé les accrochages des collections dans les musées où la sculpture, gênante, est collée aux murs. Au Louvre, lorsque j'ai été invitée pour "Contrepoint", les Dianes chasseresses présentées dans la cour Marly étaient poussées contre les murs, de même que bien d'autres pièces alentour, tandis que des bancs en pierre étaient placés au centre. Avec une seule face montrée au public, la sculpture devient une image. Or, la sculpture, c'est la représentation d'un geste et d'un mouvement: sans espace, elle est illisible, pesante, encombrante, on oublie le travail de l'atelier; le sculpteur aime le dos, il y pense beaucoup lorsqu'il travaille la figure de face, c'est certain. L'espace, mais c'est une banalité que de l'énoncer, a une fonction inséparable de la sculpture, celui qui est autour, celui qui est en elle. Si je commence mes notices par la description d'un lieu, d'une salle ou d'un environnement extérieur, c'est que j'implique celui-ci ou celle-ci dans le travail. Même sortie du contexte de sa fabrication, l'œuvre garde en mémoire l'origine de sa création. »

Élisabeth Ballet, entretien avec Frank Lamy en préparation à l'exposition « Tout En Un Plus Trois », juillet 2017.

En 1963, l'artiste minimaliste Dan Flavin commence à travailler avec des tubes fluorescents achetés dans le commerce, de différentes longueurs et couleurs. Ses œuvres lumineuses linéaires, faites d'éléments assemblés, s'appuient à l'architecture. Parfois elles sont frontales, plaquées au mur telles des peintures, parfois elles se déploient dans les trois dimensions, soulignant les angles et la structure de l'espace d'exposition. Dans tous les cas, elles diffusent une lumière qui agit sur les perceptions du spectateur et modifie sa lecture du lieu. L'artiste n'en parle pas en tant que dessins ou sculptures, mais en tant que situations. L'œuvre dédiée à Heiner Friedrich, un galeriste et directeur d'institution qui a beaucoup promu son travail, doit être présentée comme une barrière, appuyée à des murs à ses deux extrémités. Elle sépare donc en deux l'espace qui l'accueille.



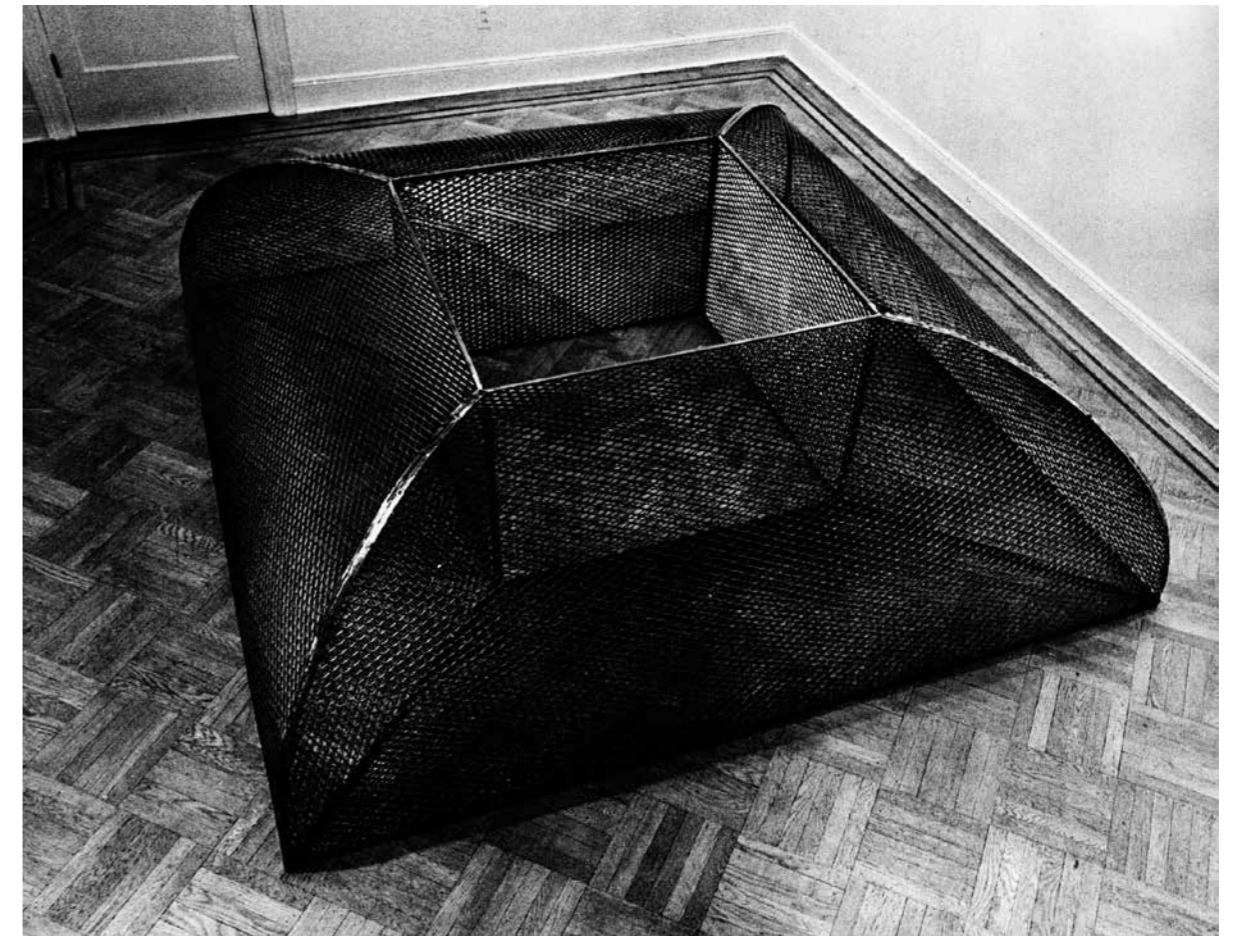
Dan Flavin (1933-1996), *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973.
Tubes fluorescents verts, fixations métalliques, 58 modules
de 121,9×121,9×7,6 cm chaque. New York, Dia Art Foundation © Adagp, Paris 2017.
Photo © Bill Jacobson Studio, New York

Depuis le milieu des années 1980, les sculptures de Robert Gober mobilisent une imagerie familière, quotidienne. Avant de figurer des corps, l'artiste a d'abord reproduit des objets et des meubles, tel un inventaire domestique qui active très fortement des souvenirs, des émotions, des récits. On trouve dans son répertoire des évier, des paniers pour chien, des fauteuils à bascule, des parcs pour enfant... comme extraits des années 1950-1960, de l'enfance de Gober, avant que les intérieurs ne soient envahis d'objets en plastique. Ses œuvres ne sont pas des ready-mades, mais des fac-similés. Il les fabrique très méticuleusement à la main, employant parfois les mêmes matériaux et techniques que pour les originaux. Isolé, déplacé sur le sol d'une galerie d'art ou d'un musée, ce parc pour enfant (qui appartient à une série) peut se lire comme la métaphore d'une condition enfantine, corporelle et psychique, déterminée par la fermeture, la limite, les restrictions.



Robert Gober (1954), *Playpen*, 1986. Bois et peinture émaillée, 66,3×99×99 cm.
Collection particulière © 2017 Robert Gober. Photo © Geoffrey Clements

À l'instar d'autres protagonistes de l'art minimal, Robert Morris emploie des matériaux industriels et renouvelle la relation de la sculpture à l'espace qui l'accueille. Sans socle, ses œuvres sont posées directement au sol, s'appuient sur un mur ou dans un angle : la perception des œuvres est indissociable de celle de leur environnement. Cette œuvre de Robert Morris partage avec plusieurs sculptures d'Élisabeth Ballet la particularité d'entourer et de désigner une portion d'espace. Constituée précisément d'un matériau de clôture, elle est un volume dont le centre est creux, laissé vide et inaccessible.



Robert Morris (1931), *Untitled*, 1967. Acier et grillage d'acier, 78,7×274,3×274,3 cm.
Washington, National Gallery of Art © Adagp, Paris 2017. Photo © Miyashiro /
Leo Castelli Gallery, New York

Lucio Fontana cherche à abolir les limites traditionnelles entre peinture, sculpture et dessin, au profit d'un investissement de l'espace. Ses tableaux peuvent être perforés, donc échapper à leur « essence » d'objets bidimensionnels; à l'inverse, ses œuvres en volume, comme cette sculpture de jeunesse, peuvent s'apparenter à du dessin et comporter davantage de vide que de masse. Bien que le travail du métal soudé et le côté statique de la sculpture ne permettent pas la même immédiateté, le même dynamisme que ne le font le dessin ou la peinture, *Scultura astratta* ressemble à un tracé, à un geste.



Lucio Fontana (1899-1968), *Scultura astratta*, 1934. Fer peint en noir, socle en bronze, 41×63,5×7 cm. Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea © Adagp, Paris 2017

À la fin des années 1950, Carl Andre, associé comme Donald Judd, Dan Flavin ou Robert Morris à l'art minimal, cesse de façonner, tailler, scier ou coller ses matériaux. Il se livre désormais à des agencements, des juxtapositions ou des imbrications d'éléments. Il assemble poutres en bois, briques, dalles de métal, parfois trouvés, la plupart du temps achetés tels quels ou usinés en fonction de ses instructions. Quelques années plus tard, au milieu des années 1960, il n'élève plus de formes en hauteur. Ses œuvres, dont chaque élément peut être détaché, créées en fonction du lieu d'exposition, investissent uniquement l'espace au sol. Ce « ruban de cuivre » doit être posé sur la tranche et enroulé, mais il peut être présenté plus ou moins concentré.



Carl Andre (1935), *Copper Ribbon*, Anvers, 1969. Cuivre, 0,1×8×2000 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Vue d'exposition au musée Cantini, Marseille, 1997 © Adagp, Paris 2017. Photo © Gérard Bonnet

Artiste constructiviste, membre fondateur du groupe Abstraction-Création, fasciné par les formes mathématiques et confiant dans les promesses de la technologie, Pevsner a toujours cherché à suggérer le mouvement dans ses sculptures. L'imbrication des plans, l'impression de déploiement, le choix de matériaux brillants ou transparents, le travail de la surface, l'amincissement des volumes réduits à des lignes de force donnent à cette sculpture géométrique un caractère dynamique et organique. Pevsner projetait de l'agrandir pour, suivant les sources, l'installer à l'entrée d'un aéroport ou en façade d'un musée.



Antoine Pevsner (1884-1962), *Pour une façade de musée*, 1943-1944. Bronze oxydé sur support en bois, 43,8×73×39,1 cm. Londres, Tate © Adagp, Paris 2017 et DACS, Londres 2017

En sculpture, un «relief» est un travail en trois dimensions constitué du même matériau que la paroi, le mur ou la colonne où il s'inscrit, frontal mais dont les volumes sont en saillie. On distingue le haut-relief, dont les volumes se dégagent fortement, du bas-relief, quand ils sont davantage partie prenante de la paroi. Des artistes des avant-gardes (dada, cubistes, constructivistes...) ont exploré ce médium qui se prête à une élaboration rapide, permet l'hétérogénéité des matériaux, fait jouer les frontières entre les langages de la peinture et de la sculpture.



Jean Arp (1886-1966), *Fleur-marteau*, 1916-1917. Huile sur bois, 62×50×8 cm. La Haye, Gemeentemuseum © Adagp, Paris 2017

Des espaces sensibles

Dans un entretien filmé, Élisabeth Ballet explique : « Pour moi, la sculpture c'est d'abord un obstacle et c'est d'abord quelque chose qui doit s'appréhender physiquement. » (L'intégralité de l'entretien est consultable en vidéo sur <https://awarewomenartists.com/artiste/elisabeth-ballet/>).

La question de l'espace est centrale dans ses œuvres. Dans sa pratique, délimiter et circonscrire l'espace par la sculpture, c'est dessiner en trois dimensions une œuvre que le

spectateur perçoit avec tout son corps dans l'exposition.

Parpaing, verre, Plexiglas, croisillons métalliques, objets, etc. : les matériaux utilisés convoquent l'expérience du réel en la faisant basculer dans la représentation par le changement d'échelle ou par l'épure et la synthèse. Ces matériaux concrets définissent dans la pratique d'Élisabeth Ballet des espaces mentaux, des espaces à sentir, des espaces sensibles.

Parmi les notions qui dominent l'univers plastique d'Élisabeth Ballet, nous trouvons (liste non exhaustive mais signifiante): l'enclos, le corridor, la transparence, l'extensibilité, l'élévation, la définition d'un seuil, la boucle, le ruban. L'artiste définit ainsi une symbolique qui passe beaucoup par une sensation physique de l'espace et une mémoire de matériaux utilisés dans le quotidien, dans la construction, l'industrie ou encore dans un domaine plus domestique.

Pour l'exposition « Tout En Un Plus Trois » du MAC VAL, *BCHN* a été adaptée à la salle des expositions temporaires, selon une échelle architecturale. La photographie montre une version réduite du même motif sculptural. Élisabeth Ballet définit la boucle comme une figure spatiale par excellence. Elle joue ainsi avec l'héritage de la sculpture classique, dont l'une des caractéristiques est que l'on doit en faire le tour pour la percevoir. Ici, comme dans un jeu tautologique, le visiteur est amené à faire le tour d'une œuvre dans une œuvre. *A fortiori*, l'œuvre qui propose cette expérience est elle-même en forme de boucle.

«La sculpture reproduit fidèlement le contour d'une boucle tracée au marqueur rouge sur les plans que l'on m'avait communiqués. Les quatre galeries B, C, H, N, ordonnées et associées par modules sensiblement égaux, s'ajustent aux dimensions des salles. Les modules sont constitués d'une charpente métallique à section carrée de 50 mm d'épaisseur sur laquelle est tendu, sur une face latérale et sur le dessus, un film plastique translucide de couleur laiteuse; tandis que l'autre côté n'en est pas recouvert, de sorte que l'armature est apparente. Un plancher en bois tapissé d'une moquette rouge vif oriente le parcours et relève le niveau du sol. [...]

Impossible d'appréhender *BCHN* d'un seul coup d'œil. Tous ses éléments s'organisent autour du plan au sol de couloirs qui se brisent en angle droit. Leurs trajets déterminent des espaces nouveaux, qui se conforment au lieu sans intention de le cacher.»



Élisabeth Ballet, *Pièces détachées BCHN*, 1999. Aluminium sablé, moquette rouge, vidéos « Vitrines Paris-Berlin 1996-1998 ». Vue de l'exposition « Night Roofline », Pau, Le Parvis – centre d'art contemporain, 1999 © Adagp, Paris 2017. Photos © Joël Damase, Alain Alquier

« *Fabrique II* est une sculpture dense et dynamique. Son principe est simple, elle se compose de quatre modules de mêmes longueur (151 cm) et largeur (37 cm), mais de hauteur dégressive (115 cm, 107,5 cm, 99,5 cm, 92 cm). En hauteur, sur pilotis, les modules se chevauchent en définissant un carré central vide. Assemblée, la sculpture mesure 115 cm de haut, 188 cm de long, 151 cm de large. Le bois est peint en violet.

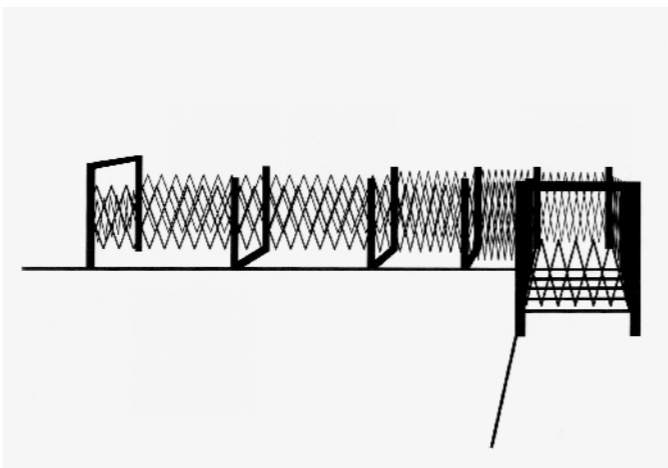
Fabrique II a été construite sur le modèle d'un détail qui m'avait frappée lors de la construction de *BCHN* (deux corridors qui, en se croisant, passent loin l'un au-dessus de l'autre, tandis que le plancher à cet endroit est nivelé). Les corridors en plastique de l'ARC étaient pensés comme une sculpture, c'est-à-dire un objet à trois dimensions, je n'ai jamais eu l'intention de créer "un espace" pour détourner l'architecture du musée.

J'ai sélectionné la couleur violette parce qu'elle se rapporte rarement à une chose naturelle; trop intense, elle est rarement admise dans un appartement. La sculpture rejette l'espace autour d'elle: l'organisation complexe de la structure des corridors imbriqués en ordre compact et le choix de la couleur franchement éclatante y contribuent. »



Élisabeth Ballet, *Fabrique II*, 1999. Bois, 115×188×151 cm © Adagp, Paris 2017

« Un couloir souple en aluminium sablé coulisé dans un rail formant un coude. Il peut se déployer ou se comprimer d'un côté et de l'autre, dans le sens de la largeur et de la profondeur. Je peux lui choisir une dimension appropriée à l'endroit où il est installé. Sa structure extensible et le lieu stable dans lequel elle se trouve lui donnent une réalité incertaine. Selon qu'elle est en expansion ou qu'elle se rétracte, elle apparaît fluide, ample et légère ou solide, résistante et inébranlable. »



Élisabeth Ballet, *Boléro*, 1999. Aluminium, 85×422×422 cm © Adagp, Paris 2017

« *Wool & Water*, l'escalier constitué de pièces dépareillées de carton mises en caisse, et *La Tristesse des clous* sont deux sculptures "domestiques", dissociées des bâtiments dont elles devraient être solidaires. Cette dissociation et l'isolement qu'elle autorise sont nécessaires à l'idée que je me fais de la sculpture: on peut tourner autour. Le carton évoque d'emblée l'idée d'emballage, de déplacement, de précarité. L'escalier semble en attente d'être emporté. Les boîtes distillent un temps très particulier, qui amortit tout mouvement. L'intérieur appelle la façade, avec urgence. Malgré leur fragilité matérielle, ces objets sont durs. Leur contemplation prolongée ne trahit aucune transparence mais accentue leur silence intérieur. »



Élisabeth Ballet, *Wool & Water*, 2002. Carton, 168×350×310 cm et 208×300×210 cm © Adagp, Paris 2017

Dans le langage des arts visuels et des musées, la notion de boîte est fondamentale. L'expression anglaise *white cube* (« cube blanc ») sert à désigner l'espace d'exposition dominant en muséographie moderne et contemporaine, l'écrin idéal, supposément neutre, pour les œuvres d'art. La chambre noire, son exact contraire, a joué un rôle essentiel dans la mise au point de la perspective et de la photographie. Dans les musées, elle sert de réceptacle à la vidéo.

Le texte que Roland Barthes a écrit pour explorer la symbolique des us et coutumes qu'il a découverts au Japon s'intéresse aux contenants : boîtes, emballages et paquets. Il résonne dans la démarche sculpturale d'Élisabeth Ballet, qui travaille beaucoup à partir des notions de boîte et d'enclos – que l'on peut voir comme des emballages d'espace.

Ainsi la boîte joue au signe: comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne: elle donne le change, si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens, monétaire et psychologique; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps; c'est dans l'enveloppe que semble s'investir le travail de la confection (du faire), mais par là même l'objet perd de son existence, il devient mirage: d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient (il y a toujours un petit quelque chose dans le paquet), il apparaît insignifiant, dérisoire, vil: le plaisir, champ du signifiant, a été pris: le paquet n'est pas vide, mais vidé: trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c'est le jeter: ce que les japonais transportent, avec une énergie formicante, ce sont en somme des signes vides. Car il y a au Japon une profusion de ce que l'on pourrait appeler: les instruments de transport; ils sont de toutes sortes, de toutes formes, de toutes substances: paquets, poches, sacs, valises, linges (le fujô: mouchoir ou foulard paysan dont on enveloppe la chose), tout citoyen a dans la rue un baluchon quelconque, un signe vide, énergiquement protégé, prestement transporté, comme si le fini, l'encadrement, le cerne hallucinatoire qui fonde l'objet japonais, le destinait à une translation généralisée. La richesse de la chose et la profondeur du sens ne sont congédiées qu'au prix d'une triple qualité, imposée à tous les objets fabriqués: qu'ils soient précis, mobiles et vides.

Extrait de Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], publié dans *Boîtes*, Paris, ARC 2, musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Rennes, Maison de la culture, 1976.

Dans son ouvrage *L'œil et l'Esprit*, Maurice Merleau-Ponty développe une définition de l'espace de représentation spécifique aux œuvres d'art. Il prend appui sur les concepts de la phénoménologie (courant philosophique du 20^e siècle s'intéressant aux perceptions des phénomènes, à l'expérience et aux contenus de la conscience) pour penser notre rapport à l'image depuis la perception et les sensations. Les questions de l'espace mental et de la représentation explorées par Maurice Merleau-Ponty dans le cadre du dessin ou du tableau sont transposables au travail sculptural d'Élisabeth Ballet.

Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre chose. Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdimement qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. Le tableau, la mimique du comédien ne sont pas des auxiliaires que j'emprunterais au monde vrai pour viser à travers eux des choses prosaïques en leur absence. L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards, et qu'en ce sens-là, comme le dit énergiquement Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. »

Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit* [1964], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, pp. 22-24.

L'Art de la mémoire de Frances A. Yates est cité par Élisabeth Ballet comme un livre très important dans sa conception symbolique de l'espace. L'ouvrage est une étude historique, culturelle et philosophique d'une méthode de mémorisation de discours ou de concepts complexes, utilisée depuis l'Antiquité. Cette technique, connue sous le nom d'« art de la mémoire », est inventée à une époque qui ne connaît ni le papier ni l'imprimerie. Les liens qui s'y jouent entre idées abstraites, mémoire et espace sont très similaires à ceux activés dans le champ de la sculpture moderne et contemporaine lorsqu'il s'agit pour les artistes de créer des espaces chargés de symbolique et porteurs de concepts.

Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémonique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de *loci*, de lieux. Le type le plus commun, sinon le seul, de système mnémonique de lieux était le type architectural. [...] Les images qui doivent rappeler le discours – comme par exemple, on peut, dit Quintilien, utiliser une nacre ou une arme – sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé. [...]

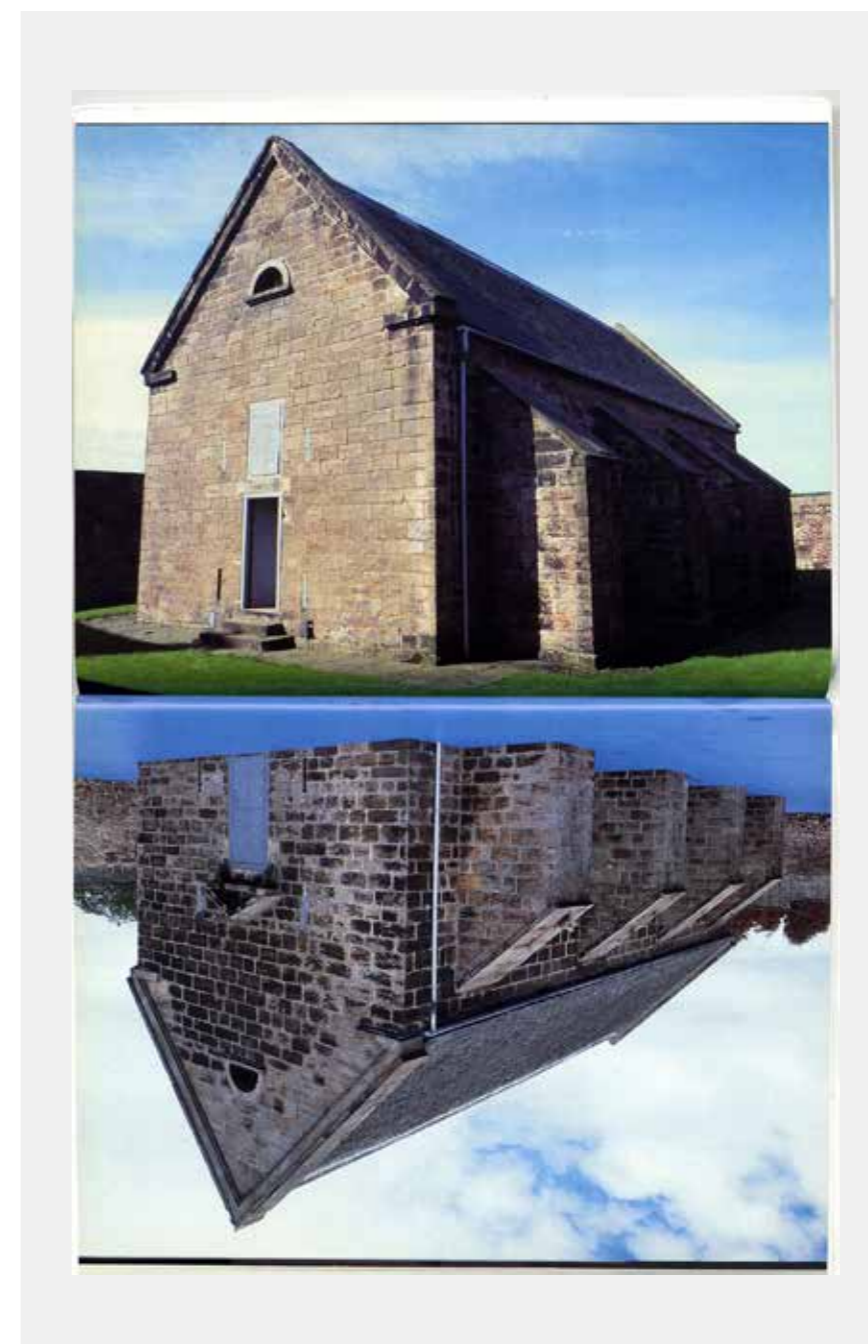
L'art de la mémoire est comme une écriture intérieure. Ceux qui connaissent les lettres de l'alphabet peuvent écrire ce qu'on leur dicte et lire ce qu'ils ont écrit. De même, ceux qui ont étudié la mnémonique peuvent mettre dans des lieux ce qu'ils ont entendu et le redire de mémoire. « Car les lieux ressemblent beaucoup à des tablettes enduites de cire ou à des papyrus, les images à des lettres, l'arrangement et la disposition des images à l'écriture et le fait de prononcer un discours à la lecture. » [...]

La mise au point des loci est de la plus grande importance, car le même ensemble de loci peut être utilisé plusieurs fois pour se rappeler des choses différentes. Les images que nous y avons disposées pour rappeler un ensemble de choses s'évanouissent et s'effacent quand nous ne les utilisons plus. Mais les loci restent dans la mémoire et nous pouvons les utiliser de nouveau en y disposant un autre ensemble d'images destinées à un autre ensemble de choses.

Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, pour la traduction française, pp. 14-15 et 18-19.

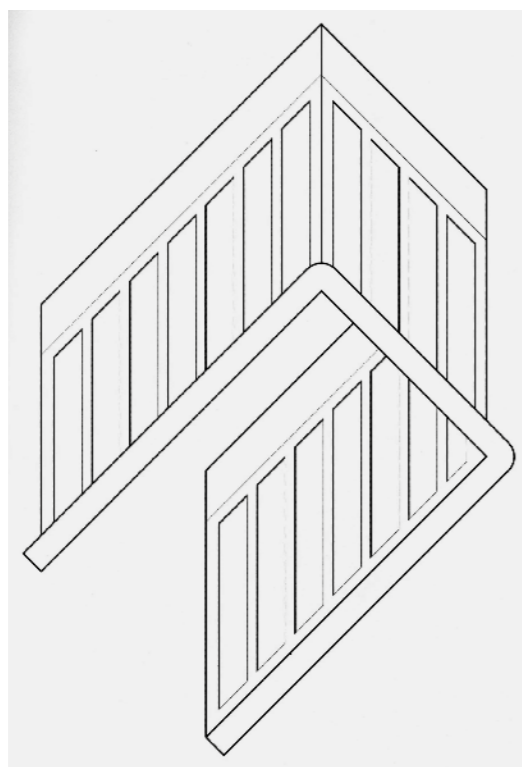
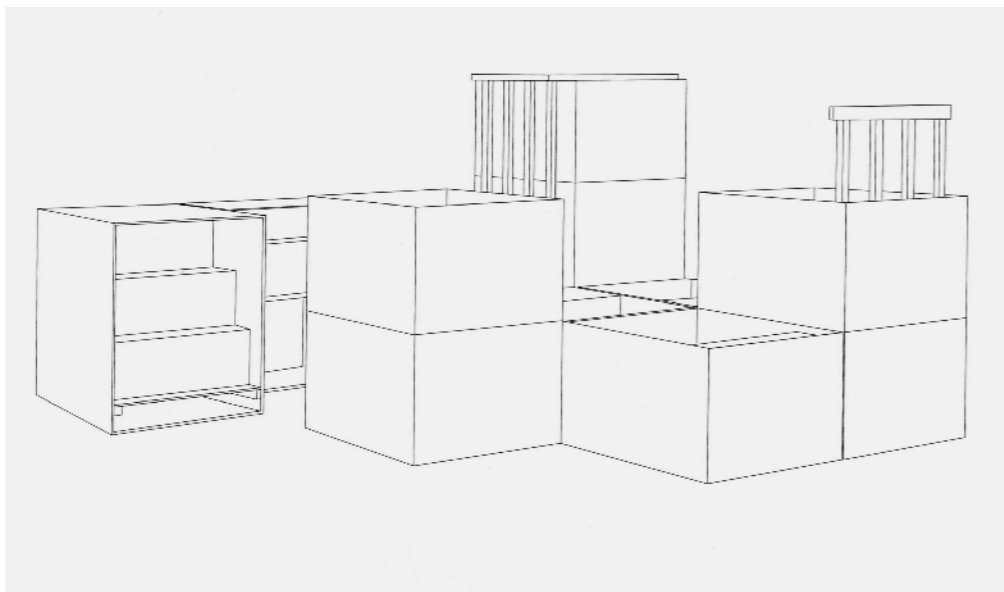
À propos de cette œuvre, Élisabeth Ballet écrit: «L'herbe est remplacée à l'intérieur par un sol bleu mat et sans aspérités. J'ai choisi cette couleur car le bleu (ou le gris) du ciel se reflète sur le sol dans cette enceinte minérale; le bleu est la couleur la plus abstraite. Que l'on regarde en haut, vers le firmament, ou en bas, vers le sol, c'est la même couleur et la seule: plus d'horizon, plus de paysage, plus d'objet.»

L'histoire de l'art constate des correspondances fortes entre les représentations de l'espace en art et les conceptions mathématiques et philosophiques produites dans une société. La perspective est définie comme l'ensemble des règles qui permettent de représenter un espace en volume sur un plan. Les différents types de perspective traduisent de ce point de vue des usages pratiques mais aussi symboliques de l'espace.



Élisabeth Ballet, *Cake-Walk*, 1996. Acier, contreplaqué, peinture bleue, 500 m²
Installation «Ramparts Project», Berwick-upon-Tweed (Grande-Bretagne), reproduite dans
BCHN, Paris, Arc, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1997 © Adagp,
Paris 2017. Photo © Ian McDonald.

Dans ses dessins, Élisabeth Ballet utilise souvent la perspective cavalière ou la perspective isométrique. Très présent dans la tradition de l'estampe japonaise, ce type de représentation est aussi privilégié en architecture, en urbanisme ou encore en modélisation pour son respect des proportions et des différentes dimensions d'un objet ou d'un espace. Ces perspectives mettent également l'accent sur la notion d'élévation, à laquelle Élisabeth Ballet recourt fréquemment dans ses sculptures qui représentent des espaces décollés du sol, comme en suspension.



Élisabeth Ballet, *Wool & Water*, 2002. Dessin numérique, reproduit dans *Vie privée*, Carrée d'art Musée d'art contemporain de Nîmes, 2002

Élisabeth Ballet, *Des Idées*, 1988. Dessin numérique, reproduit dans *BCHN*, Paris, Arc, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1997 © Adagp, Paris 2017

Le recours à des boîtes spatiales pour représenter l'espace domestique est, avec la technique de la perspective cavalière, très fréquent dans les œuvres japonaises. Il produit un point de vue légèrement en surplomb et permet un regard distancié sur des scènes parfois intimes ou violentes. La mise au point et l'usage de la perspective linéaire (construite à partir d'un point et de lignes de fuite) à la Renaissance unifient les codes de la représentation. Ce système, marqué par son emploi dans les mathématiques, sert aussi beaucoup à représenter des espaces purement imaginaires, spéculatifs. On peut y voir une correspondance, par leur aspect intellectuel, avec certaines installations contemporaines au vocabulaire formel minimal.



Artiste inconnu, *L'Arrivée des barbares du Sud*, 17^e siècle. Encre, feuilles d'or et de couleur sur papier, 154×354 cm. Kanagawa (Japon), Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History

On retrouve chez Élisabeth Ballet des préoccupations inhérentes au travail de l'artiste américain Dan Graham. Dès la fin des années 1970, celui-ci s'attache à circonscrire l'espace grâce à des matériaux qui privilégient la transparence, l'importance du reflet, et propose aux visiteurs une perception aiguë, connotée et symbolique de l'espace.



Dan Graham, *Pavilion / Sculpture for Argonne*, 1978-1981. Deux vues de l'installation sur site, collection Argonne National Laboratory, Chicago. Dimensions 228,6×457,2×457,2 cm. Image extraite de *Dan Graham Œuvres 1965-2000*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, éditions Paris-Musées, Paris, 2001. Photographie Stanley Niehoff. Courtesy Dan Graham.

77.1 1981

Titre et date
Square Room Diagonally Divided/Two Audiences
Vers 1978-1981

Technique
Une salle carrée possédant deux portes d'entrée et deux murs revêtus de miroir sur leur face intérieure, partagée en deux par une cloison de verre en diagonale

Dimensions
Non précisées

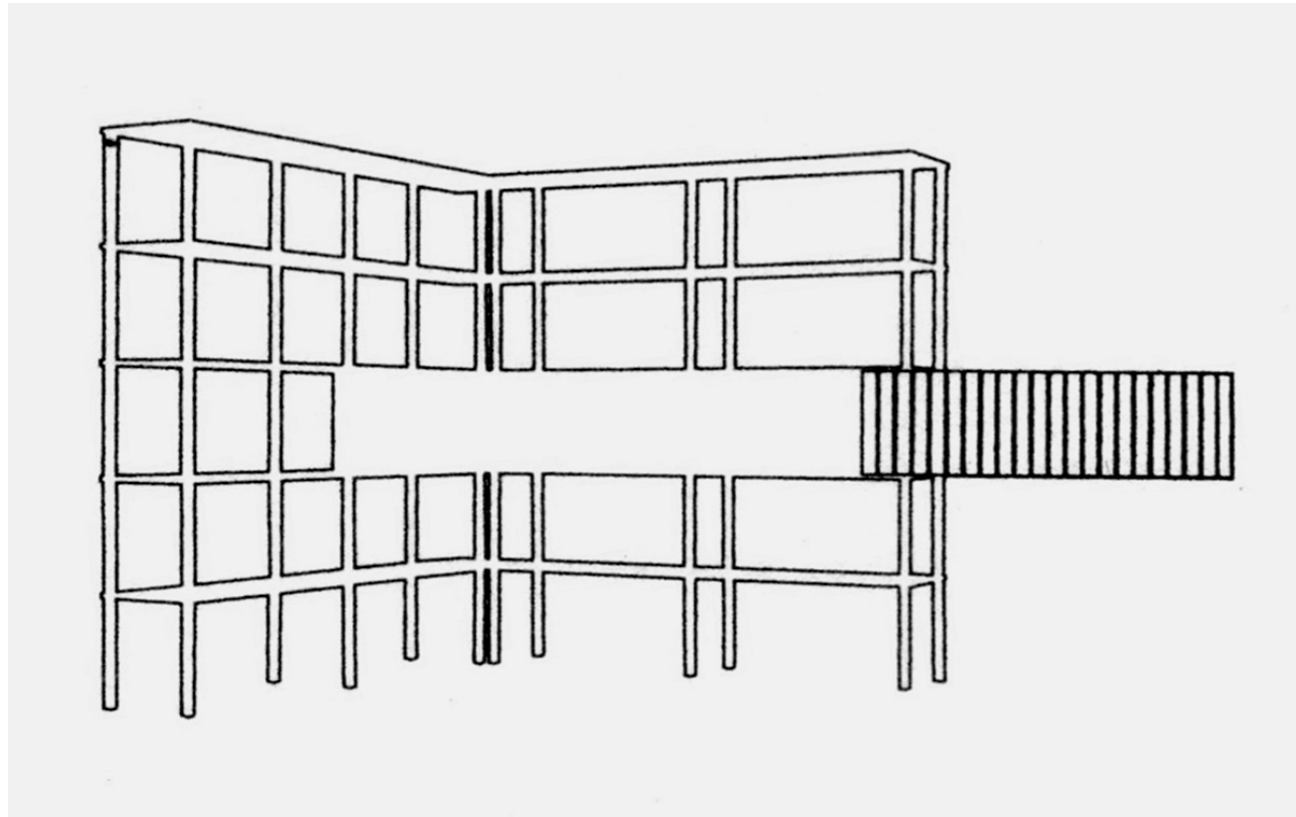
Première publication
Buildings and Signs, 1981, p. 25.

Notes
Ce projet et le précédent se présentent sous la forme de propositions publiées dans *Buildings and Signs*, 1981. Ce sont des variantes des installations, associant des miroirs et des cloisons en verre, que Dan Graham a commencé à réaliser en 1976. Cf. *Public Space/*

Two Audiences (cat. 62) et *Pavilion/Sculpture for Argonne*, 1978-81 (cat. 76).

Dan Graham, *Square Room Diagonally Divided / Two Audiences*, vers 1978-1981. Dessin de l'artiste, dimensions non précisées. Image extraite de *Dan Graham Œuvres 1965-2000*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, éditions Paris-Musées, Paris, 2001. Courtesy Dan Graham.

Les mots



Élisabeth Ballet, *Dans un pavillon*, 1991. Dessin d'une sculpture en MDF et Formica, de la série *Suite pour face-à-main*, exposée au Centre Pompidou © Adagp, Paris 2017.

«Pour l'exposition "Tout En Un Plus Trois", d'œuvres disparates. Chaque exposition est un terrain de remise en jeu. comme d'habitude, je cherche dans ma bibliothèque.» (Élisabeth Ballet)

De Fernando Pessoa à Jack Kerouac, d'Henry David Thoreau à William Faulkner, pour Elisabeth Ballet, une exposition raconte une histoire, des histoires. Un récit spatial et mental qui excède la seule réunion, dans un même espace,

Les notices accompagnant les œuvres ont toutes été écrites par Elisabeth Ballet. Plus que simplement descriptives ou explicatives, elles témoignent d'un travail d'écriture. Elles révèlent une pensée, un contexte, un souvenir... liés aussi bien à la production de l'œuvre qu'à ses apparitions précédentes, bref à son (à ses) histoire(s).

Les œuvres sont autant de fragments d'un récit que constituent la série et l'exposition pour laquelle elles ont été réalisées. L'exposition rétrospective prélève des parcelles dans ces récits, des éléments hétérogènes afin de les agencer, de les moduler en d'autres faisceaux narratifs. Les titres de ses œuvres ne sont pas seulement ni toujours descriptifs, ils condensent des significations et invoquent des références parfois lointaines, historiques, biographiques, littéraires. Réassemblées, reconfigurées, celles-ci produisent de nouvelles phrases, de nouveaux énoncés. Des récits inédits.



Élisabeth Ballet, *Les idées*, série « Sept pièces faciles », 2007. Enseigne lumineuse, H 40 x L 226 x P 8 cm. Vue de l'exposition « Sept pièces faciles », Le Grand Café, Saint-Nazaire. © Adagp, Paris 2017. Photo © Marc Domage.

J'aimerais qu'il existe des routes qui s'arrêtent nulle part, en plein milieu d'un champ au milieu de nulle part... (Fernando Pessoa)

« La route évoque l'aventure et la liberté, elle me renvoie aux journées sans rendez-vous, aux détours, à la traversée de paysages, l'observation, le vague et le précis à la fois, l'imaginaire, le plaisir, la musique, des sons, des odeurs et tant d'autres sensations. Comment réduire une route à quelques mètres comprimés et isolés sur le sol d'une salle dont les limites sont partout repérables. Si la littérature, le cinéma et la photographie l'ont si souvent évoquée, c'est pour moi "presque" un objet comme un autre. La route peut s'arrêter au milieu de nulle part, car elle n'a jamais de départ ni d'arrivée définis, on la prend quelque part et on la quitte ailleurs. C'est ainsi que j'ai extrait une portion de route de 50 m de long, amorcée par des lignes intermittentes qu'interrompent trois flèches se rabattant sur une ligne continue. Je l'imaginais molle, odorante, souple et lourde en même temps, et pesante et nonchalante. Étroite bande repliée sur elle-même, à l'endroit puis à l'envers. Son revers a autant d'importance, il symbolise la continuité et l'ailleurs que l'on ne voit pas. La route a un code, une signalétique, un tracé, une perspective.

Pour l'installation de la sculpture *Eyeliner*, l'effort ne sert à rien, il faut être simple et se laisser entraîner par les qualités matérielles du caoutchouc; elle s'enroule et se plisse jusqu'à un certain point. Elle est difficilement contrôlable sur la longueur en raison du poids. Je voulais faire ressentir la continuité de la route, dans le temps et dans l'espace, mais également sa matérialité. »



Élisabeth Ballet, *Eyeliner*, série *Sept pièces faciles*, 2007. Caoutchouc et peinture blanche, dimensions variables. Édition 1/2 © Adagp, Paris 2017. Photo © Marc Damage

« Certaines de mes pièces partent d'un désir d'accélérer ou d'activer un mouvement ou, au contraire, de le contraindre physiquement et mentalement. Le spectateur se projette dans l'énergie de la sculpture. Un *road movie* signifie "film se déroulant sur la route". Neuf lignes de couleurs différentes ondulent irrégulièrement, puis s'étirent en formant un large tourbillon, elles ressortent de l'autre côté à peine modifiées. Cette sculpture exprimait une nécessité de liberté et d'espace. Elle est attractive et inspire des émotions joyeuses. Des lignes, des routes, des niveaux topographiques, on pense à tout cela simultanément. La sculpture est supportée par une multitude de montants en aluminium peints en blanc; on peut se glisser dessous, et avoir l'impression d'être emporté dans le mouvement. »



Élisabeth Ballet, *Road Movie*, série *Lazy Days*, 2008. MDF, aluminium, 150 x 447 x 349 cm © Adagp, Paris 2017. Photo © André Morin

« Spécialement conçue pour les dimensions de l'espace qui m'a été donné à Munich lors de l'exposition "Europa 94", la sculpture *Corridor noir* occupe toute la largeur de la salle: 6 m. Placée à 1,50 m de l'entrée, elle s'interpose entre le spectateur et une partie du lieu dont elle bloque l'accès.

Distantes de 2,5 cm, quarante-cinq bandes de plastique noir (feuillard), servant communément à l'emballage industriel, sont tendues horizontalement, de haut en bas, sur un cadre en acier d'1,80 m de haut par 6 m de large. En tension sur le premier cadre, les feuillards retombent librement le long des deux murs latéraux. Chaque bande, répandue en désordre sur le sol, se connecte, selon un ordre précis, à un second écran similaire situé 2 m plus loin. L'intervalle entre les deux cadres dépend de la profondeur de la salle d'exposition. Les feuillards enchevêtrés reposent à la base des murs latéraux; ils laissent supposer que l'espace intérieur de la sculpture pourrait s'étendre à toute la salle en écartant les écrans. Immédiatement appréciable par le spectateur faisant face à la sculpture, la frontalité prononcée des deux écrans est analogue à celle du mur du fond, et le volume intérieur de la sculpture se perçoit en même temps que celui de la salle. »



Élisabeth Ballet, *Corridor noir*, 1994. Acier, polyester, 180 x 600 x dimensions variables. © Adagp, Paris 2017. Photo © A. Timtschenko

« Au centre d'art Le Grand Café de Saint-Nazaire, je rencontre une équipe et un lieu. Les qualités concrètes de l'architecture – lumière, sonorité, agencement des salles – me donnent des indications de travail précises, j'ai le désir de faire quelque chose de nouveau, j'essaie d'oublier tout ce que j'ai déjà fait. Née à Cherbourg, je suis attachée aux univers portuaires. Saint-Nazaire a stimulé mon intérêt pour le travail manuel, industriel et intellectuel, et son pendant: l'oisiveté, la rêverie, le songe, comme métaphores du processus de création. On entre dans le centre d'art en traversant deux vestibules vitrés. Le hall d'entrée distribue une petite salle sur la droite et une autre sur la gauche. Les matériaux sont sommaires, c'est vide, blanc, et l'effet de contre-jour est très fort. De larges fenêtres panoramiques font face à un vaste rond-point. Au centre, un escalier en angle droit débouche sur une grande pièce claire et ensoleillée, séparée un peu artificiellement par une fine cloison en deux parties égales au plancher bien verni. L'espace enregistré, je construis une maquette de poche qui peut se replier et que j'emporte partout où je vais. L'usage de cette maquette durant l'été m'a suggéré des sculptures légères, libérées de l'architecture.

C'est dans la détente des jours immobiles que les idées surgissent. Une échelle en bois dont j'avais vu le modèle dans un magasin de fournitures industrielles est adossée contre les mots **LAZY DAYS**, peints au pochoir en ombre portée à l'aérographe.

Les caractères majuscules en retrait dont les contours dessinent des bords nets apparaissent immaculés, comme si la lumière du soleil les avait consumés, ne laissant que leurs ombres floues, décalées, noircies. La silhouette hyper-réelle des mots semble saillir de la surface blanche du mur, l'échelle flotte et paraît déplacée. »



Élisabeth Ballet, *Lazy Days*, série *Sept pièces faciles*, 2007. Échelle en bois, peinture murale, dimensions variables, échelle H. 135,5 cm © Adagp, Paris 2017. Photo © André Morin

« Une enseigne lumineuse composée de boîtes en Plexiglas blanc en forme de lettres diffuse une lumière froide sur la surface du mur. Elle apparaît seule, lointaine et dominante dans le paysage. Par tradition, les idées sont associées à la lumière. Les idées sont au-dessus de tout, elles naissent des observations contradictoires vues au-dehors, par intuition, rapprochement, plaisir, imagination. Ici j'ai relié les deux ensembles de mots *LES IDÉES* (travail) et *LAZY DAYS* (délassement) en usant de la même police de caractères. Je fais une distinction entre les œuvres placées au-dessus, ce qui est de l'ordre de la vision et de la projection, et celles en dessous de la ceinture, ce qui indique une fonction du corps, un déplacement, une sensation physique et organique. »



Élisabeth Ballet, *Les idées*, série *Sept pièces faciles*, 2007. Enseigne lumineuse, 40×226×8 cm. © Adagp, Paris 2017. Photo © Marc Domage.

« Véritable table de désorientation, *Par les mots* se présente comme un grand volume en bois noir à la forme complexe, combinant un cercle et un quadrilatère prolongé par des parois, sur le mode du rideau coulissant à lamelles. Je la voulais aussi lisible, malgré son opacité, qu'une sculpture égyptienne en granit entrant sa masse dans un dessin qui lui colle à la peau. »



Élisabeth Ballet, *Par les mots*, série *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*, 1988. Acier, bois vernis noir mat, 120×188×280 cm © Adagp, Paris 2017, © DR

Jack Kerouac

Le thème de la route est omniprésent dans le travail d'Élisabeth Ballet: *Flying Colors*, *Road Movie* et surtout *Eyeliner* qui, par sa forme et son imaginaire, est une sculpture proche du manuscrit du roman *Sur la route*. Cet ouvrage, souvent cité par Élisabeth Ballet, a pour auteur une grande figure de la Beat Generation: Jack Kerouac. Entre le 2 et 22 avril 1951, celui-ci écrit 125 000 mots sur un support de 36,5 m de long, qu'il a lui-même bricolé avec des feuilles de papier. Sans marges, ni chapitres, ni paragraphes. En grande partie autobiographique, ce texte original de *Sur la route*, en prose spontanée, emprunte sa technique d'écriture au surréalisme.

Au moment où on déboulait dans Rapid City, il a vu un autre camion arriver derrière nous, alors comme il devait bifurquer, il lui a fait un appel de feux arrière, et il a ralenti pour que je puisse sauter en marche, ce que j'ai fait, avec mon sac, et l'autre camion, qui avait compris la manœuvre, s'est arrêté pour moi, si bien que de nouveau, en un clin d'œil, je me retrouvais grimpé dans ce maxitaxi, prêt à rouler des centaines de bornes dans la nuit, ah la joie! Et le nouveau chauffeur était aussi dingue que le premier, il braillait tout autant, il me suffisait de me carrer dans mon siège, de me détendre, et roulez jeunesse! À présent, je voyais Denver se profiler devant moi comme une Terre promise, tout là-bas, sous les étoiles, passé les prairies de l'Iowa et les plaines du Nebraska, je devinais la vision grandiose encore de San Francisco, joyau dans la nuit. Il a mis toute la gomme, et il m'a raconté des histoires deux heures durant.

Jack Kerouac, *Sur la route. Le rouleau original* [1951], Paris, Gallimard, 2010, pp.169-170.

Après avoir écrit des poèmes, l'écrivain américain William Faulkner se fait connaître grâce à ses romans et nouvelles. Référence pour Élisabeth Ballet, *Lumière d'août* est un roman publié en 1932. Son titre est inspiré de la lumière particulière qui illumine le Mississippi en août et qui semble provenir d'un lointain passé. Il fait allusion à l'intérêt de William Faulkner pour le poids de l'histoire ainsi qu'à la manière dont nous relatons notre passé. L'extrait suivant, qui ouvre le chapitre VI, est le début d'un long flash-back où sont relatés des épisodes de l'enfance de l'un des personnages du roman.

La mémoire croit avant que la connaissance ne se rappelle. Croit plus longtemps qu'elle ne se souvient, plus longtemps que la connaissance ne s'interroge. Connaît, se rappelle, croit un corridor dans un long bâtiment froid, délabré, rempli d'échos, un long bâtiment de briques d'un rouge sombre, tachées par la pluie de plus de cheminées que les siennes, construit sur une sorte d'aggloméré d'escarbilles, sans un brin d'herbe, entouré d'usines fumantes, et ceint d'une clôture en fil de fer haute de dix pieds, comme un pénitencier ou un jardin zoologique. Et, là-dedans, avec des pépiements enfantins de moineaux, des orphelins uniformément vêtus de toile bleue surgissent en visions folles et furtives, puis disparaissent de la mémoire, mais restent constamment dans la connaissance, aussi constamment que les murs froids, les fenêtres froides où la pluie de charbon des cheminées voisines coule en traînées de larmes noires.

Dans le corridor tranquille et vide, à l'heure calme du début de l'après-midi, il avait l'air d'une ombre, petit même pour ses cinq ans, discret et silencieux comme une ombre. Quiconque se serait trouvé dans le corridor n'aurait su dire exactement quand et où il s'était évaporé, par quelle porte, dans quelle chambre. Mais il n'y avait personne dans le corridor, à cette heure-là.

William Faulkner, *Lumière d'août* [1932], Paris, Gallimard, 1935, p. 127.

Fernando Pessoa est un poète portugais qui n'a quasiment rien signé de son nom (à l'exception d'articles dans des journaux). En portugais, *pessoa* signifie « une personne » (et non « personne », au sens négatif). Ayant peu publié de son vivant, l'écrivain l'a fait sous de multiples pseudonymes, qu'il appelait ses « hétéronymes » tant chacun correspondait à une personnalité différente. Œuvre posthume, *Le Livre de l'intranquillité* (1982) met à nu la vie psychique de Bernardo Soares (un hétéronyme de Pessoa). Ce dernier se livre intimement au lecteur : ses angoisses, ses souffrances, le vide perpétuel dont il est la victime impuissante, le refuge éphémère qu'il trouve dans le rêve, son incapacité à vivre sa vie, à être l'acteur de sa propre existence plutôt qu'en être le témoin passif.

Symphonie d'une nuit tourmentée

Tout dormait, comme si l'univers entier était une erreur ; et le vent qui flottait, incertain, était une bannière informe déployée sur une caserne inexistante.

On sentait s'effiloche du rien du tout dans l'air bruyant des hauteurs, et les châssis des fenêtres secouaient les vitres pour qu'on entende bien vibrer les bords. Au fond de tout, muette, la nuit était le tombeau du monde (l'âme s'emplissait de compassion pour lui).

Et soudain – un nouvel ordre de l'univers agissait sur la ville – le vent sifflait dans un intervalle de vent, et on avait une idée endormie de mouvements tumultueux dans les hauteurs. Ensuite la nuit se refermait comme une trappe, et une grande quiétude vous donnait envie d'avoir dormi.

Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 66.

Gilles A. Tiberghien est philosophe et professeur d'esthétique. Le texte suivant est extrait d'*Art conceptuel, une entologie* (2008), première anthologie française compilant les écrits d'artistes conceptuels des années 1960-1970 (Vito Acconci, Art & Language, John Baldessari, Bernd et Hilla Becher, Alighiero e Boetti, Hans-Peter Feldmann, Douglas Huebler, ou encore Lawrence Weiner). L'ouvrage est complété par un dossier qui réunit des textes d'Emmanuel Hocquard, Dean Inkster, Ghislain Mollet-Viéville, François Piron et Gilles A. Tiberghien.

No ideas but in things

On s'attend souvent à ce que les textes d'artistes illustrent ou commentent les œuvres. On oublie qu'ils pensent, écrivent et réfléchissent pour produire, en produisant, que leurs œuvres sont leurs réflexions incarnées dans un matériau qui en est indissociable. Le langage est le matériau premier du poète, mais des artistes en tout genre s'en servent aussi bien. Le poète est un plasticien du verbe comme le plasticien peut électivement choisir le langage ou le combiner avec d'autres matériaux. Les poètes se sont très tôt avisés de l'appartenance du langage au monde des choses; c'est même un parti qu'ils ont su prendre sans craindre de s'y perdre. Le public a souvent moins bien compris que les artistes, sans se déclarer poètes, produisent aussi des œuvres avec des mots. [...]

Ces textes empruntent à tous les genres: le récit, l'autobiographie, le discours scientifique, la légende, la notice d'utilisation, le scénario, le formulaire, le compte rendu, la correspondance, le mode d'emploi, le problème de physique, la liste (de choses, de qualités, d'actions), le panneau de signalétique, l'aphorisme. Ils sont écrits sur le ton du défi, de la recommandation, de l'injonction, du regret, du conseil, de la déclaration d'intention, du manifeste, du discours programmatique. [...]

Il peut être question de tâches, de consignes, d'invitations, d'évocations, de paradoxes, de calculs, le plus souvent simples, dans un contexte tout à fait « ordinaire ». Il s'agit toujours, à travers ces propositions, de faire bouger, de déplacer, de desserrer, de projeter pour mieux voir et pour mieux comprendre quelque chose de notre monde, si infime soit-il, au-delà des partages entre fiction et réalité, imagination et raison. Et s'il y a des idées ou des concepts, c'est là qu'ils se trouvent: dans les choses.

Gilles A. Tiberghien, *No ideas but in things*, in *Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2008, pp. 469-470.

Des œuvres et des lieux

Élisabeth Ballet réalise depuis les années 1990 des œuvres *in situ*, des commandes publiques, des 1% artistiques liés à un site ou à un bâtiment. Cette part très importante du travail, absente par définition du musée, permet d'appréhender différemment le rapport de l'artiste au monumental, à l'architecture, à la ville.

Certains gestes artistiques reviennent fréquemment: un jeu de bascule entre formes en 2D et formes en 3D, un renversement entre l'intérieur et l'extérieur, un déplacement volontairement marqué entre le motif et le contexte.

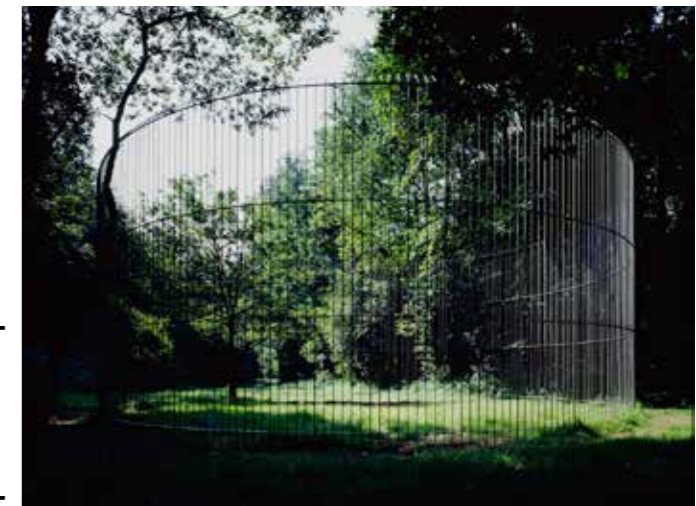
Plusieurs références sont proposées qui inscrivent l'œuvre d'Élisabeth Ballet dans l'histoire de l'art, tant les avant-gardes du 20^e siècle que

les pratiques liées à l'exposition et à l'espace public. Que l'analyse du lieu permette de mieux comprendre le travail sculptural de l'artiste n'aurait sans doute pas surpris le philosophe grec Archytas de Tarente, pour qui l'origine de toute chose était le lieu. Il écrivait ainsi, quatre siècles avant J.-C.: « Puisque toute chose qui est en mouvement effectue ce mouvement en un lieu, il est évident qu'il faut donner priorité au lieu, endroit où se trouve ce qui provoque le mouvement ou ce qui est mis en motion. C'est là sans doute la première des choses, car toute chose existante est dans un lieu ou n'est pas sans lieu. »

En 2003, le magazine *Art absolument* publie un dossier intitulé « L'œuvre et le lieu: les enjeux de l'*in situ* ». Quatre personnalités du monde de l'art sont sollicitées, dont les artistes Élisabeth Ballet et Felice Varini. À la question « Pouvez-vous nous parler de l'une de vos œuvres *in situ* qui compte particulièrement pour vous ? », Élisabeth Ballet donne les éléments de réponse suivants.

« Les contraintes imposées par un lieu existent, et je les intègre comme une condition préalable à la conception d'une œuvre. La sculpture *Trait pour trait* est l'exemple que je choisis pour illustrer ce principe de travail: elle est située à l'écart du parcours, dans la forêt du domaine de Kerguéhennec, au milieu d'une clairière étroite et longue cheminant vers un étang. Elle est visible de loin, mais on ne comprend pas de si loin ce que l'on voit exactement: un voile mat trouble la perception du paysage qui semble tramé en gris; en s'approchant, la sculpture apparaît, circulaire, occupant presque toute la largeur de la clairière. J'ai choisi ce lieu dans le parc, plus que tout autre endroit, par intuition, sans savoir ce que j'allais y déposer. Avant tout, j'aimais son éloignement, la surprise de le découvrir calme, au détour d'un chemin forestier obscur et tortueux; cette clairière m'apparut inattendue. Je m'y suis installée. Je me demandais comment relier les concepts que je développais au même moment à l'atelier avec un travail dans la nature. J'ai demandé à un géomètre de me dessiner un plan précisément limité à la clairière sur toute son étendue, avec les emplacements des arbres et le dénivelé. Je travaille toujours avec un plan; il représente la limite dans laquelle je vais me régler; une maquette reconstitue l'espace; de cette manière, je réfléchis à une sculpture pour l'extérieur, mais avec de la distance, au calme, dans mon atelier. Mon travail se fonde sur un principe de déplacement: des mots aux choses, du dessin vers la sculpture, du mur vers le centre, du plan vers le volume et, plus généralement, d'une œuvre vers l'autre. J'ai construit *Trait pour trait* à l'exemple d'une sculpture réalisée en 1990 qui avait pour titre *Face-à-main*; depuis, je développe une pensée à 360°: ce que je regarde entraîne une idée, une phrase, une sculpture. À Kerguéhennec, les arbres encerclant totalement la clairière sont devenus mes modèles: leurs longs fûts verticaux, au centre de la clairière, se sont convertis en barres d'acier formant un cercle, trait pour trait avec le paysage. »

Élisabeth Ballet, in *Art absolument*, n° 4, printemps 2003, p. 56.



Élisabeth Ballet, *Trait pour trait*, 1993. Acier inoxydable, 500×1150 cm. Domaine de Kerguéhennec, Bignan © Adagp, Paris 2017. Photo © Florian Kleinefenn

« Le motif devait entrelacer les contours rectilignes précis des routes et la marche aléatoire. Je voulais créer une liaison apaisante visuellement et mentalement. La confrontation des ondes du motif et des droites de l'architecture provoque des effets de tension et de relâchement. Le carrefour et la voie de chemin de fer sont posés sur un dessin fluide et ondulant qui parcourt les trois mille mètres carrés. Les routes et les trottoirs sont absorbés dans le motif, comme de simples objets. [...] »

En travaillant à Pont-Audemer, je me suis adaptée à une situation locale. Ailleurs je réfléchirais autrement. Le tissu urbain est fait de maisons à deux étages inspirées par une architecture vernaculaire. Le tapis étendu au pied de ces maisons n'est pas à leur échelle, le motif est démesuré. Son ambition est d'être un objet unique, une place comme un territoire. »

Élisabeth Ballet (texte intégral disponible sur <http://www.elisabethballet.net/oeuvres/cha-cha-cha-mise-en-oeuvre>)



Élisabeth Ballet, *Cha Cha Cha*, mise en œuvre, 2000-2001. Sol pavé en granit. Commande publique. Carrefour du Pot-d'Étain, Pont-Audemer © Adagp, Paris 2017

La sérigraphie rend le dessin très semblable à des ombres portées. Mais cette ressemblance crée une énigme car il n'y a d'arbres nulle part autour du bâtiment. Et l'échelle même de ces branches est disproportionnée pour des arbres de rue. Cette présence artificielle évolue cependant en fonction de la lumière et de l'heure de la journée. Par temps couvert, la façade de verre s'assombrit au point que le contraste initial s'efface ; par grand soleil, les vitres se transforment en miroirs, rendant imperceptible le dessin. L'œuvre parvient ainsi à être à la fois monumentale et très discrète. Même lorsqu'elle est bien visible, elle peut disparaître car rien ne l'annonce comme œuvre dans cet environnement urbain, davantage traversé en voiture qu'à pied. Elle joue ainsi à contre-courant de son contexte, suggérant une présence organique, immobile, silencieuse, dans un lieu marqué par le bruit, le flux transitoire, le passage.



Élisabeth Ballet, *Sur cour*, 2006. Dessin en sérigraphie sur verre. Commande de Valode & Pistre architectes. Immeuble de bureaux porte des Lilas, Paris © Adagp, Paris 2017



Donald Judd, l'un des fondateurs du minimalisme, a commencé sa carrière comme peintre et enseignant d'histoire de l'art, avant de créer des sculptures métalliques, lisses et géométriques.

Daniel Buren, l'un des théoriciens de l'*in situ*, s'est fait connaître en 1966 avec le groupe BMPT (Buren Mosset Parmentier Toroni), quatre jeunes artistes qui prônaient une peinture débarrassée de ses conventions.

À vingt ans d'écart (1965 et 1985), les deux artistes trouvent dans la réflexion théorique et dans la question du rapport entre œuvre et espace un moyen de renouveler radicalement leur pratique artistique. Pour chacun, le point de départ est de s'ériger contre la peinture en tant que médium clos sur lui-même. Le point d'arrivée s'avère être un champ d'exploration qui conduit Donald Judd à concevoir lui-même l'espace d'exposition de ses œuvres et Daniel Buren à trouver sans cesse de nouvelles modalités d'intervention dans l'architecture, comme en 2012 au Grand Palais avec « Excentrique(s) », travail *in situ* dans le cadre du cycle « Monumenta » et, plus récemment, à la Fondation Vuitton avec « L'Observatoire de la lumière » (mai 2016-mai 2017).

Les trois dimensions sont l'espace réel. Ça élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace dans et autour des signes et des couleurs – ça élimine un des vestiges les plus frappants et les plus indésirables de l'art européen. Les diverses limites de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'elle a pu l'être en pensée. Le véritable espace est intrinsèquement plus puissant et plus spécifique que la peinture sur une surface plane. Il est clair que tout objet en trois dimensions peut prendre forme, régulière ou irrégulière, et avoir toute relation avec le mur, le sol, le plafond, la pièce, les pièces ou l'extérieur ou n'en avoir aucune. On peut utiliser toutes sortes de matériaux, tels quels ou peints.

Donald Judd, in *Écrits, 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 9.

Comment réaliser avec les éléments caractéristiques de la peinture (châssis, tissus tendus, peinture...) un travail en trois dimensions (sculpture et/ou architecture) qui soit non seulement par rapport à/et dans un lieu précis (la Grande Halle de la Villette) mais aussi son propre lieu, un site (le projet une fois réalisé), et que, en plus, il puisse se reconstruire autre part, mettant à la fois et de nouveau le lieu d'accueil et lui-même en jeu? Avant toute forme de projet et a fortiori de réalisation, ces paramètres forment le pari qu'il me plaît ici de tenir.

Daniel Buren, in *La Rencontre des sites*, Paris, Nouvelle Biennale de Paris, 1985, p. 172.

La sculpture est un espace
Françoise Cohen

Françoise Cohen, conservatrice et commissaire d'exposition, retrace l'histoire de la sculpture au 20^e siècle. Elle la voit s'émanciper progressivement de ses limites traditionnelles - le socle, le matériau durable, la forme extérieure inaltérable - pour devenir un récit, un événement perceptif, un scénario, en d'autres termes, un espace.

L'histoire du xx^e siècle est scandée par une succession d'expositions marquantes qui témoignent d'intenses recherches sur le rapport de l'œuvre à l'espace. En ce sens, les expositions dada et surréalistes, les mythiques expositions de La Queue de l'âne peuvent être, plus que toute autre, désignées comme des précédents de la sculpture contemporaine, dans sa relation au protocole et à l'installation. Pour Rémy Zaugg (commissaire d'exposition), « les œuvres sont à leur place lorsqu'elles donnent l'impression d'avoir choisi elles-mêmes leur environnement architectural, leur emplacement et leurs voisines ». Pour lui, l'exposition est d'abord un événement perceptif qui relève d'une démarche créatrice, de laquelle « l'auteur idéal ne doit laisser aucune trace ». L'exposition comme prototype de l'installation serait alors parmi les premières expressions à casser l'isolement des œuvres et leur enchaînement linéaire. Ces proto-installations préfigurent l'avènement d'une sorte de récit de l'exposition, dépassant largement la simple relation formelle. Certes, la dénomination « installation » renvoie dès les années 1970 à une catégorie artistique à part entière, aux marges justement de la sculpture, participant comme celle-ci de l'espace réel, proposition qui acte de la disparition presque définitive de la question du socle, réglée dès le début du xxe siècle par Brancusi. Mais chez Brancusi, le polissage et le reflet favorisent déjà l'entrée de l'espace, voire de la présence du visiteur, dans la forme. La sculpture est un espace. Elle devient aussi un scénario, un mot qui intégrera d'ailleurs le vocabulaire de l'architecture, notamment pour Bernard Tschumi ou Jean Nouvel.

Françoise Cohen, « Montrer la sculpture - L'espace de l'œuvre », *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?* (dir. Caroline Cros), Paris, Beaux-Arts éditions, 2008, p. 36.

La commande publique suscite inévitablement le soupçon d'imposer un discours autoritaire ou de légitimer un pouvoir, si petit soit-il. La philosophe et chercheuse Joëlle Zask considère que l'art dans l'espace public est un enjeu politique et social: «voulons-nous dominer le monde, ou être en interaction avec les lieux où nous vivons?» Parmi les nombreux sujets de sa réflexion, celui des mémoriaux aux victimes de la Shoah lui permet d'interroger le fonctionnement du monument et de proposer une alternative: un geste artistique qui crée un lieu actif au cœur de la ville.

Le monument aspire l'espace qui l'entoure. Au contraire, les mémoriaux, lieux de mémoire et, conjointement, d'histoire, entretiennent des relations extrêmement vives avec leur environnement. Sans de telles relations, ils ne pourraient d'ailleurs fonctionner et n'auraient aucun sens – étant donné que leur fonction est de restaurer des solutions de continuité géographiques, psychologiques ou culturelles et de rétablir ainsi des liens entre leurs usagers et les mondes dans lesquels ils se situent.

[...] Le projet de Louis Kahn, par exemple, plaçait cette ambition au-dessus de toute autre: «les changements de lumière, les saisons de l'année, le jeu du climat, le théâtre du mouvement de la rivière donneront vie au monument». Les mémoriaux de Sol LeWitt et de Rachel Whiteread ne sont pas implantés au centre mais vers la périphérie de la place où ils se trouvent, orientés vers les bâtiments, les jouxtant, aménageant la possibilité que les absents acquièrent une présence. À Hambourg, cette sculpture dont Sol LeWitt pensait qu'elle était la plus importante qu'il ait réalisée, entre en concurrence avec l'hôtel de ville d'Altona, un édifice imposant doté d'un frontispice chargé et de diverses colonnes disposées symétriquement. Dans une certaine mesure, elle le complète et le menace à la fois. Si elle est noire sur fond couleur pierre, celle de Whiteread est blanche sur fond jaune terre cuite. La disjonction au sein de l'espace clos, entièrement bordé de constructions uniformes, exacerbe la perception de l'unité de la place en y créant un point de vue extérieur. Les mémoriaux agissent sur les places de la manière dont les fractures de Matta-Clark agissent sur la maison; ils y font entrer de l'air, de l'altérité, du dehors. [...]

Deux conceptions différentes entrent en compétition: la première, source d'un désaccord irrémédiable, est celle où habiter signifie occuper de manière privative, et à l'exclusion de toute autre, un espace dans lequel nos racines sont censées plonger et qui exprime notre intériorité. Étant donné que cette idée est celle au nom de laquelle la déportation des juifs a été légitimée, elle ne peut évidemment former l'horizon d'un travail de mémoire et d'établissement de la vérité historique. De même, le monument pourvoyeur d'une mémoire homogène

et officielle qui convient à une telle conception est hors de propos.

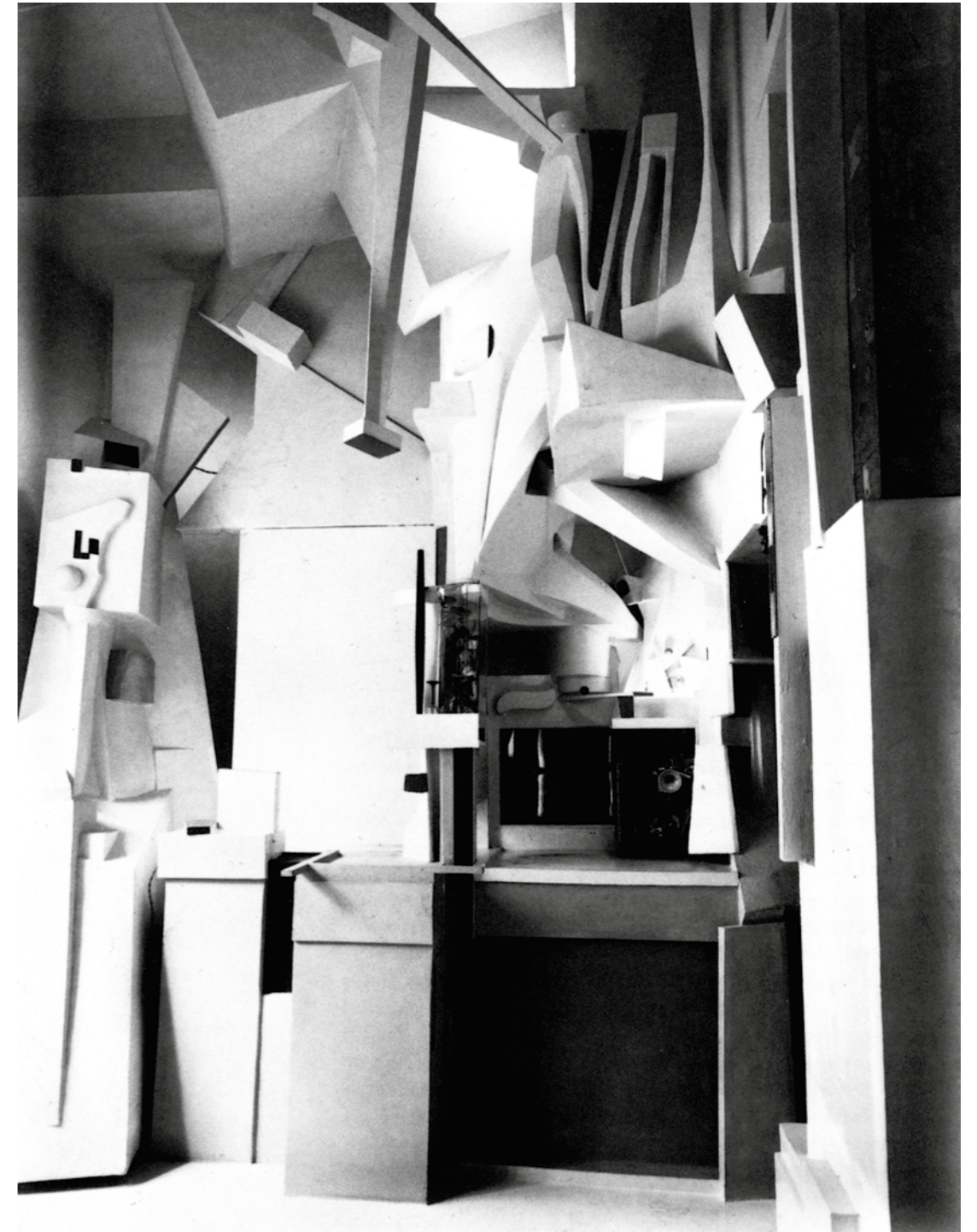
L'habiter auquel convie le mémorial est donc d'une autre sorte: désignant la résidence qui apporte une satisfaction de telle nature que la question de rester ou de partir ne se pose pas. [...] Une fois accompli, le mémorial est un «espace public» au sens véritable du terme, c'est-à-dire un lieu – un espace modifiable en fonction des interactions qu'y développent, avec lui et entre eux, les nouveaux venus.

Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, «Les empêcheurs de penser en rond», 2013, pp.210-211.

Figure du mouvement dadaïste, Kurt Schwitters est l'auteur d'une œuvre mythique de la modernité, le *Merzbau*. Cette œuvre en trois dimensions est élaborée directement dans la maison de l'artiste, envahissant progressivement toutes les surfaces, toutes les pièces, tous les étages. Entre sculpture et architecture, elle anticipe à quarante ans de distance l'émergence de l'*in situ* des années 1960. Elle disparaît en 1943, en même temps que la maison, lors du bombardement de Hanovre.



Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), *Cité idéale*, vers 1490. Tempera sur bois, 131×233 cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen Zu Berlin. © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.
Photo © Jörg P. Anders



Kurt Schwitters, *Merzbau*, vers 1923. Détruit.

La répétition invariable du même motif depuis 1965 – des bandes de 8,7 cm de deux couleurs alternées – fait fonction pour l'artiste d'« outil visuel ». Dénuées de tout contenu sémantique intrinsèque, les bandes verticales rejettent l'attention sur le contexte qui les accueille. Depuis les affiches collées clandestinement dans les rues parisiennes en 1967 jusqu'aux *Deux Plateaux* (1985), commande publique pour le jardin du Palais-Royal, c'est dans l'itinérance même du motif que réside l'enjeu d'une œuvre qui révèle et agit à chaque fois de manière différente et spécifique sur le lieu.



Daniel Buren, *Photo-souvenir: Déplacement/Jaillissement: D'une fontaine, les autres*, travail *in situ* permanent, décembre 1994. Place des Terreaux, Lyon (détail). © Adagp, Paris 2017

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
T + 33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovic
T + 33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovic@macval.fr

Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran
T + 33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
T + 33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
T + 33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Réservation des groupes

Marie Dubus et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Catalogue de l'exposition

304 pages, 220 reproductions, bilingue français-anglais, 17×22 cm, 25€. Textes d'Élisabeth Ballet, Alexia Fabre, Michel Gauthier, Frank Lamy, Élisabeth Lebovici, Julie Portier, Philippe Vasset.

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr
Sou – Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeurrelais de la DAAC du rectorat de l'Académie de Créteil
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
Vitry-sur-Seine
www.macval.fr
T + 33 (0)1 43 91 64 20
F + 33 (0)1 79 86 16 57

Impression :
Imprimerie départementale

Design graphique :
Spassky Fischer

MAC VAL



Élisabeth Ballet, *Des idées*, série *Des idées que l'esprit ajoute à celles qui sont précisément signifiées par les mots*, 1988. Aluminium, polycarbonate, 160×161×243 cm © Adagp, Paris 2017. Photos © P. Stawinski, Cachan