

Nous n'avons rien vu, rien entendu,

Une approche de l'œuvre d'Élisabeth Ballet par sa documentation

Julie Portier

BCHN est inscrit dans une police de caractères modulaire. Accolé au nom de l'artiste, il se lit telle une référence technique, ce qui expliquerait cet acronyme sibyllin par son appartenance à un domaine spécialisé. Sur sa pochette en plastique blanc, l'étiquette, indiquant au verso un numéro d'ISBN, distingue le livre d'un cahier type d'écolier qu'utilisent aussi les artisans. Il s'ouvre sur un dessin en noir et blanc figurant en axonométrie ce que le cerveau, après l'avoir fait pivoté, finit par admettre comme une balustrade en lévitation. À la page suivante, dans un trait plus épais, l'esprit reconnaît distinctement une écumoire et une charnière dans une légère perspective figurant l'entrouverture de cet étrange portail. Sur une trentaine de pages se succèdent autant de formes géométriques, en aplat ou en contour, pleines ou découpées, plus ou moins lisibles en tant que plans ou volumes, sans qu'aucune légende n'oriente ni n'interrompe la lecture. Elles cèdent sans transition à la deuxième partie de l'ouvrage, sauf à déchiffrer un lien de causalité sur cette double page, entre le dessin de deux bandes rectangulaires et l'image en basse définition d'une structure orthogonale en métal. L'intrigue se poursuit dans un scénario photographique qui ne comprend pas de vues d'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris mais déroule un séquençage de motifs cinématographiques apparentés au genre du polar : une clairière, une cage, les éclairages blafards d'une administration la nuit, puis, en extérieur jour, une bâtisse en vieille pierre. Enfin, le corridor avec sa moquette rouge fait son apparition. Il débouche sur une série d'images de vidéosurveillance dans des espaces désaffectés, comme pour tenter d'y capter une présence fantôme.

Sous ces aspects dramatiquement ambigus, le catalogue qui inaugure la collaboration d'Élisabeth Ballet avec le duo de designers graphiques M/M instaure des partis pris dans le traitement éditorial de l'exposition, c'est-à-dire dans la relation entre ces deux formes de médiatisation de l'œuvre dont l'une fut traditionnellement le compte rendu de l'autre et qui, pour cette raison, est frappée du soupçon. À ce titre, *BCHN* instillerait-il une stratégie de confusion – comme il pourra brouiller la lecture du commentaire qui suit – en nommant à la fois une sculpture, une exposition et un livre ? Le mode de l'enquête policière ou encore du dossier où sont classées les pièces à conviction ne prétend pas opacifier l'œuvre à l'endroit même où il convient qu'elle soit renseignée. Au contraire, dans sa forme, *BCHN*, ainsi que *Night Roofline* et *Vie privée* qui constituent une suite de 1997 à 2002¹, semble proposer une

approche analytique de l'œuvre qui ne peut être décorrélée de ses conditions d'apparition. Pour cela, il articule trois types de formulation par l'addition des dessins, des photographies et, dans la troisième section du livre, l'inventaire précis de chaque pièce sous le registre « nomenclatures Élisabeth Ballet » accompagné de notices rédigées par l'artiste.

Les trois expositions qui correspondent aux trois éditions créées par les graphistes M/M, les membres de Syndicat, en charge du présent ouvrage, et moi ne les avons pas vues. De même, nous avons manqué la plupart des occasions d'expérimenter les œuvres d'Élisabeth Ballet. Nous en avons connaissance par leur documentation. Et c'est le cas de la majeure partie des œuvres d'art et des objets de patrimoine qui composent notre culture. Ce qui n'est pas revendiqué ici comme une approche désinvolte, encore moins une trouvaille conceptuelle, est une généralité bien antérieure à la diffusion et à la consommation des images et des informations sur le Net. L'institution de l'exposition prévalant comme lieu où l'art est rendu public (et, dans le siècle suivant, son accroissement et la facilitation des voyages) a peut-être à elle seule déconsidéré l'approche intellectuelle d'une œuvre qui n'en aurait pas fait l'expérience physique. Si nous sommes, les membres de Syndicat et moi, touchés par une spécificité générationnelle, elle concerne l'évolution de nos disciplines, où un document ne nous a jamais été présenté en raison des informations dont il est le vecteur, mais aussi pour les informations inhérentes à ses qualités propres ou les raisons de son existence. À ce titre, le duo a contribué à l'élaboration d'un projet intitulé *On ne se souvient que des photographies*ⁱⁱ en référence à un phénomène perceptuel commun : où le souvenir d'un événement est recouvert par le souvenir de sa représentation. Notons que l'expression vaudrait aussi pour considérer les sentiments liés à la mémoire de toutes les photographies des événements que nous n'avons jamais vécus. Les travaux du chercheur à l'initiative de ce projet, Rémi Parcollet, se sont occupés de démontrer, à travers la somme de partis pris de leurs auteurs, l'influence de ces documents sur l'écriture de l'histoire et de la théorie de l'art. Ainsi faudrait-il considérer les photographies de Rudy Burckhardt qui ont donné un regard déterminant sur la sculpture de Robert Morris, autant que celles de Marc Domage qui a réalisé les prises de vues de nombreuses expositions d'art contemporain en France et à qui sont créditées plusieurs photographies d'œuvres d'Élisabeth Ballet.

Si ces considérations bénéficient à la pensée d'un partage de l'autorité sur le territoire de l'œuvre d'art, Élisabeth Ballet en a pris son parti en incluant M/M dans le processus de création au-delà de l'espace du livre : en témoigne leur collaboration pour la réalisation de la bande-son de musique techno diffusée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris pour accompagner la traversée du corridor *BCHN*, les faisant incontestablement coauteurs de

l'œuvre. Mais le déplacement du curseur de l'autorité nous intéresse moins que la variable de temps et d'espace où l'œuvre a lieu. Et *BCHN* est l'exemple type d'une œuvre qui n'existe que dans le temps de son exposition. Une notice fait d'ailleurs état de sa destruction, en précisant qu'il s'agit là d'une deuxième version de la sculpture réalisée deux ans auparavant sous le titre *ZIP* (1997) à l'Offenes Kulturhaus de Linz (Autriche). Alors, rappelons-nous cette double page de *BCHN* : elle mettait en vis-à-vis le dessin en plan de *ZIP* et une image indicielle du montage de *BCHN* dans le musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Supposons que toutes les œuvres d'Élisabeth Ballet soient soumises à ce régime ontologique intermittent et variable. La notice consacrée à *Bande à part* (2000-2002) donne peut-être le meilleur exemple de la métamorphose de la sculpture au fil de ses différentes expositions : « Lors de sa première présentation à New York, la barrière (qui s'appelait alors *Mouth*) était vissée dans le mur. Montrée à Londres pour mon exposition intitulée "Bande à part", je lui associai une construction en parpaings gris qui la désolidarisait des murs de la galerie. Au Carré d'art, les parpaings sont blancs, les dalles de marbre du musée sur lesquelles la pièce est placée ont été retournées et relogées dans la menuiserie métallique originelle, de sorte que leur revers en acier zingué apparaît. » C'est peut-être à l'encontre d'une certaine réception de ses premières sculptures, en tant qu'objets sophistiqués héritant d'une branche bourgeoise du minimalisme, que l'artiste insiste : « J'estime que mon travail n'est pas terminé lorsqu'il est exposé ; je peux le reprendre, le faire évoluer, le transformer. Le spectateur doit sentir que dans le lieu où il l'appréhende, le travail est certes "fini", il est achevé dans cette phrase d'exposition, mais il pourrait reprendre ultérieurementⁱⁱⁱ. » Elle ajoute que « [son] travail a une forme plus mouvante, moins définitive, il [lui] semble peut-être plus léger, au sens qu'il encombre moins ».

La présentation des œuvres d'Élisabeth Ballet problématise leur condition d'objets déplacés et ajustés à l'espace d'exposition, cela est manifeste dans les expositions programmées sur le motif du double ou du miroir. Les *Sept pièces faciles* de l'exposition au Grand Café à Saint-Nazaire en 2007 étaient « conçues pour être présentées dans deux lieux successifs ». Elles sont réagencées en 2008 pour *Lazy Days* à la galerie Serge Le Borgne, où, de l'estuaire à Paris, s'est ajoutée la route molle débobinée de *Road Movie* (2008). *Night Roofline* en 1999 est déployée selon trois versions différentes au Creux de l'enfer à Thiers, au Parvis 3 à Pau et au Parvis à Ibos. La notice explique : « Le projet *Night Roofline* a eu lieu dans trois espaces d'exposition : au Creux de l'enfer (Thiers), et au Parvis (Pau et Ibos). J'étais très intéressée par la perspective d'expérimenter trois accrochages avec les mêmes œuvres, et cela s'accordait bien avec mon désir de prolonger une réflexion entamée, et trop vite suspendue

par la disparition des corridors de *BCHN* à Paris. J'ai transféré mes observations en construisant des petites et moyennes sculptures, et j'ai choisi des matériaux adaptés à une méthode de fabrication légère ». L'exposition dépliée trouve une forme symétrique dans la confection du catalogue. Si l'on déplie les quatre pans de la couverture – en trois gestes d'ouverture –, les trois termes iconographiques se présentent dans une leçon de non-équivalence : *BCHN* disparu apparaît sur un dessin à gauche et sur une photographie (prise à l'ARC) à droite. La double page est encadrée par deux plans de salle, de la première et de la dernière exposition du triptyque *Night Roofline*. Imprimés sur la deuxième et troisième de couverture^{iv}, on y retrouve entre autres le pictogramme de *Pièces détachées BCHN* et de *Fabrique I et II*, issues des observations sur *BCHN*.

Dans son livre *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*^v, Jean-Marc Poinot examine le statut de la documentation qui entoure la mise en vue des œuvres alors que ces nouvelles formes bouleversent les modes d'apparition de l'art. Au tournant des années 1960, la documentation et les récits autorisés^{vi} sont parfois chargés de la survie matérielle et symbolique de l'œuvre quand celle-ci n'existe pas ou plus sous une forme physique. Il est incongru de relier l'œuvre d'Élisabeth Ballet à une démarche conceptuelle, tant elle se donne dans ses dimensions matérielles et ses qualités formelles. C'est cependant en l'approchant par ses « récits autorisés » que se pose métaphoriquement la question « où est l'œuvre^{vii} ? ». Les notices du premier catalogue précisent à chaque fois, après titre, date, matériaux, dimensions, le lieu de la première actualisation de la sculpture, la fixant dans l'espace et le temps de ce premier état, où elle n'existe plus : par exemple, « *Corridor* (1994), Acier, polyester, H180/L600/P, installation : *Europa 93*, M.O.K, Munich, Allemagne ». On sait, à l'heure où s'élabore ce catalogue, que la sculpture *BCHN* sera significativement modifiée pour être reconfigurée dans l'espace du musée mais aussi pour remédier à l'endommagement de la pièce. Fait ordinaire, il concerne toutes les œuvres qui ont une consistance matérielle, dont l'intégrité est presque toujours soumise à la réalité des transports et des stockages^{viii} – à ce titre, les propositions les plus formalistes seraient-elles moins stables et plus mouvantes que les œuvres conceptuelles ? Qu'en est-il quand le catalogue met en vue des œuvres qui ne sont pas dans le musée, sont installées ailleurs, n'existent temporairement plus ou n'ont pas été réalisées ? Le texte d'Élisabeth Lebovici les rattache enfin à l'ensemble de l'œuvre comme la *pièce manquante* à son appareil critique.

Voilà posés quelques enjeux du catalogue, à la hauteur de ceux qui s'imposent à une exposition rétrospective. En effet, la mise en perspective de l'œuvre exposée est dédoublée dans cet exercice, où, si l'on y songe, l'œuvre ré-exposée réexpose son exposition. Avec le

goût du vertige, l'on perçoit l'écho que produit le titre qui désigne la répartition des œuvres entre l'espace d'exposition du MAC VAL et ses extérieurs, tandis que le chiffre trois pourrait aussi être un pluriel renvoyant à toutes les œuvres *manquantes* ou aux trois unités additionnelles que constituent les catalogues cités. Le « tout en un plus trois » pourrait enfin formuler l'équation par laquelle s'appréhendent les trois termes séquencés de la documentation – les dessins, les photographies, les textes –, c'est-à-dire un tout non syntaxique dont l'addition propose, par les moyens les plus objectifs, une transposition de l'œuvre sur des pages, tandis que la réception de celle-ci demeure rétive à tout équivalent texte-image. Parmi les définitions qui traversent les écrits de l'artiste, l'on retiendra que « la sculpture correspond à l'expérience de la traversée des corridors ».

Ce livre comme les précédents est sujet à deux contraintes : d'une part, la nécessité que le catalogue paraisse à l'ouverture de l'exposition, d'autre part, le choix de ne pas user d'artifices ni de faux-semblants pour y répondre. C'est par là qu'il acquiert un statut particulier. Ainsi, le livre *BCHN* était-il mentionné plus tard, par un curieux effet d'intertextualité, comme le « manuel *BCHN* » consultable à la fin de l'exposition à l'ARC, dans sa pochette de cahier en plastique blanc. D'abord, cette indétermination typologique évoquée plus haut lui donne un point commun avec le livre d'artiste tel que Clive Phillpot, entre autres, avait identifié cette manifestation singulière de l'art dans le quotidien^{ix}. Ensuite, quitte à feindre l'opportunisme, le catalogue tire partie des exigences de calendrier en se signalant à la source de l'exposition (dont il serait le tutoriel). Sur l'affiche de l'exposition de l'ARC, il apparaît au premier plan sous les traits d'un pictogramme de fabricant de meubles en kit. Plutôt que de faire de l'ombre aux sculptures, cette manière de promotion du catalogue lui détermine une certaine valeur d'usage. Comme d'autres choix éditoriaux déjà cités, le dévoilement des coulisses de l'exposition, par des photographies de maquettes ou des captures de vidéos du montage, autorise une méta-lecture. Il traduit une maîtrise de l'image du travail par l'artiste, où la démystification de la création se conjugue à une certaine mise en scène, par des effets de cryptage (dus à la basse définition), de ce qui émerge dans l'obscurité (celle des doutes et des contraintes techniques). Plutôt que de le médiatiser, l'édition prend la place d'une véritable annexe de l'atelier. Car, tout en se faisant le laboratoire de l'exposition en compilant les différents éléments qui permettent de la projeter (plans, etc.), le livre contient une somme d'outils avec l'aide desquels le travail se pense. En effet, si les dessins et les textes relatifs aux expositions sont publiés, pourrait-on dire, avec un catalogue de retard^x, cela témoigne de leur valeur réflexive : ils sont autant de moyens pour Élisabeth Ballet d'analyser le travail réalisé par un exercice de schématisation et de verbalisation après coup, et de s'y

référer pour la poursuite du travail, une nouvelle œuvre étant toujours engagée dialectiquement par la précédente. Le livre est en cela un manuel pour l'œuvre, un plan pour l'exposition et la trace de celle-ci.

Le catalogue *Tout en un plus trois* se signale dans la continuité des trois autres, en reprenant son vocabulaire graphique. Son lien dynamique avec l'exposition en train de se faire s'élabore dans l'architecture même du livre. Par strates, ou « en sandwich » selon l'expression de Syndicat, il se construit autour d'un cahier central dont la substance est l'étant donné de l'exposition : l'espace disponible et la surface d'occupation des pièces. Les contraintes temporelles de fabrication de l'édition sont ici mises en perspective avec ses corolaires que sont l'ensemble des réalités matérielles dont dépend la mise en place d'une exposition et que concentre, finalement, la question de l'*encombrement*. Aussi les cahiers vont-ils s'assembler autour de ce noyau sans se garnir d'images de l'exposition (qui n'a pas commencé). Mais dans cet entre-temps, les photographies d'œuvres reçoivent un traitement qui les projette dans le plan de l'exposition du MAC VAL. La superposition des filtres représentant leur surface d'occupation au sol donne à voir l'image de l'œuvre (en situation d'exposition passée) à travers le projet de son actualisation. Les premières vues de l'exposition constitueront, *in extremis*, l'enveloppe extérieure du sandwich de telle sorte que, fraîchement sorti des presses, celui-ci s'entame allégoriquement par la fin. Cette figure en boucle ou en enroulement, présente dans le vocabulaire plastique et dans la pensée de l'œuvre chez Élisabeth Ballet, avait d'ailleurs initié une première idée de livre circulaire, doté d'une reliure en spirale.

Je m'étais alors demandé s'il n'y avait pas là un moyen de résoudre le paradoxe d'une exposition dans un livre, où les œuvres apparaissent sur la surface plate des images, tandis qu'ailleurs, l'artiste répète que le prérequis d'une sculpture est de permettre que l'on tourne autour – ce qui valut même au musée du Louvre de décaler du mur tous les marbres de la cour Marly à sa demande^{xi}... La dialectique des contraires a été souvent abordée au sujet des œuvres d'Élisabeth Ballet : « Dedans ou dehors. Immobile ou en mouvement. En ordre ou en désordre. Vu ou voyant^{xii}. » Une autre polarité est citée dans les écrits de l'artiste, possiblement analogue à la dichotomie *extérieur-intérieur* qui caractérise les sculptures regroupées dans la catégorie des enclos et qui a reçu l'appareil critique le plus poussé^{xiii}. Il s'agit aussi d'une double quête de la sculpture et d'un aller-retour dans sa réception, un tout idéal dont les deux parties se repoussent (tout en un plus deux) : l'espace physique et l'espace mental. Postulons, le temps de l'étude, que l'espace mental de l'œuvre se situe dans l'espace de l'écriture, nous pourrions considérer les notices et autres textes rédigés systématiquement par l'artiste comme une part de l'expérience de l'œuvre. Écrits après coup et revenant sur les

étapes de conception des pièces, ils en élargissent la surface temporelle, en additionnant au temps vif de l'expérience – celui que cherche la sculpture d'Élisabeth Ballet – le temps étiré et continu dans lequel les idées se forment et l'œuvre se réfléchit.

Jean-Marc Poinsoot relève une caractéristique littéraire des récits autorisés, qui « ne disent que ce qu'il convient de dire^{xiv} ». L'on retrouve cette efficacité du langage chez Élisabeth Ballet. À la fin des années 1980, les notices affirment leur fonction première d'information technique à propos des matériaux et de la confection des pièces. Elles continueront à expliciter les raisons de chaque forme, matériau et couleur dans une transparence qui pourrait rappeler la rigueur et la littéralité des artistes de l'art minimal et conceptuel. Rapidement, leur concision laisse place à un propos plus large, dont la qualité descriptive demeure tandis que s'y attèle une réflexion permettant de discerner rétroactivement des groupes d'œuvres. À propos de *Des idées* (1988), le texte prend à ce titre un ton introspectif : « Elle est la première d'une série d'enclos dont relève *Bande à part*. 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 ». En 2008, la notice de *Leica* (2004) permet à l'auteur d'objectiver définitivement la relation entre les œuvres du groupe des corridors et celles du groupe des enclos articulés dans une définition de sa sculpture. Selon un mode d'adresse dont se dégage une grande sincérité, les notices relatives à chaque œuvre ou exposition font donc apparaître un continuum, une logique par répercussions et conséquences, mais aussi « une logique rêveuse et ludique » qui a rarement été soulignée^{xv}.

Pourquoi ne pas les lire dans leur ensemble, chronologiquement, comme si elles ne constituaient qu'un seul récit ? Les titres, pour certains, composent à eux seuls des phrases : *Des idées*, *Que l'esprit ajoute*, *À celles qui sont précisément signifiées*, *Par les mots* (quatre pièces de 1988), ces idées dont l'entêtement finit par glisser dans de cléments jeux de mots, *Lazy Days*. Fiévreusement, les chapitres font-ils remonter à la mémoire des lieux – Naples, Rome, Berlin –, une hotte aspirante dans la cuisine d'un château. La scène se passerait-elle *Dans un bois*, *Dans un bureau*, *Sur la plage* ou *Dans une grotte* (1990) ? Tandis qu'ont été perdus les visages d'*Emmanuelle* (1988), *Joëlle* (1988), *Jeanne* (1989), il est certain qu'une péripétie a influé sur le cours des choses à *Schlüterstrasse*, *Berlin matin et après-midi* (2000), où se montre l'homme nu à la fenêtre : « au premier étage de cet immeuble qui est vide de tout autre occupant le week-end, je suis seule avec lui, j'attends, et je le filme. Il est venu à moi et, forcément, une histoire a commencé... ». Le récit est traversé par le cinéma, la Nouvelle Vague, Hitchcock, avant que n'y soit omniprésent le motif de la fenêtre exerçant une irrésistible attraction : « En découvrant cette salle lors de ma première visite, je suis allée

directement à la fenêtre en me désintéressant de l'intérieur^{xvi}. » Elle introduit une idée de la peinture en même temps que la sculpture se déplace vers le médium cinématographique, quand l'interruption de « la surface lisse du Plexiglas rappelle les moments d'obturation entre les vingt-quatre images par seconde^{xvii} ». Les hors-champs sont de plus en plus détaillés : « derrière moi qui filme, il y a des arbres tout proches, puis un ravin, puis une vue, le soleil... et beaucoup de vent. Entre moi et ce que je filme, il y a la route^{xviii} ». Et la saveur du hors-champ et des bords de la route, qui pourrait s'étirer jusqu'à la Californie de Kerouac, est de plus en plus exaltée : « La traversée de paysages, l'observation, le vague et le précis à la fois, l'imaginaire, le plaisir, la musique, le son, les odeurs et tant d'autres sensations^{xix}. » S'il s'agissait d'un récit, sa trame serait guidée par la connaissance de soi et l'émancipation, soit un roman de la Beat Generation dont le personnage serait la sculpture. En effet, *Smoking & Brilliantine* (2011), *Flying Colors* (2010) ou *Road Movie* (2008), parmi les pièces plus récentes, sont portées par un désir énoncé de se « libérer des contraintes formelles usuelles de la sculpture », « une nécessité de liberté et d'espace », un rêve « d'au-delà du lieu », une utopie donc, que serait « une sculpture en mouvement ».

Dans son texte pour le catalogue *Face-à-main*, Éric Troncy remarquait en ces termes la frontalité dans laquelle se présentent les sculptures d'Élisabeth Ballet en dépit des caractéristiques propres à leur médium : « D'ordinaire, la prédominance de la forme est tempérée par son affirmation immédiate ; il n'y aurait à tourner autour d'elle aucun effet de surprise, de découverte : la forme n'a rien à cacher. Le volume n'apporte rien d'autre qu'une occupation de l'espace. Encore une fois, c'est à l'égal de la peinture que ce qui est à regarder se montre immédiatement dans sa totalité^{xx}. » Et c'est précisément dans cette évidence sidérante que les pièces d'Élisabeth Ballet retiennent quelque chose de l'ordre de l'indicible ; c'est bien en semblant ne rien cacher que la plupart d'entre elles nous intriguent^{xxi}. Cette tension pourrait être renforcée par la transparence que revendiquent les notices en faisant une large place à la formulation des intentions et en ouvrant une fenêtre sur l'atelier pour y raconter la manière dont les formes adviennent. Ainsi du mètre *Ça m'intéresse* (1999) : « L'idée de sa fabrication m'est venue en cherchant les contours des sculptures en bois. Au lieu de fabriquer une maquette avant de construire à la taille réelle, je préférais manipuler des planches posées sur le sol de mon atelier, je les combinais de façon à créer des angles orientés dans toutes les positions. Elles sont devenues un outil simple pour travailler. » Avec *Ça m'intéresse* et *Olympia* (2000-2002), s'introduisent dans l'exposition des objets qui se réfèrent explicitement à l'élaboration des sculptures dans l'atelier – dans une sorte de tautologie expansée –, tandis que l'élaboration de la logique de l'œuvre dans les notices se

double d'une recherche pour identifier le phénomène d'éclosion des idées : les épingles d'*Olympia* « signalent ce moment précis de la rêverie qui préfigure de nouvelles sculptures : les promesses d'avenir à épingler ».

Les informations minimum que donne une notice conforme – date, matériaux, dimensions – engageraient déjà une démarche sensible, en suggérant par exemple un rapport d'échelle, des textures ou des odeurs, autant de dimensions pour lesquelles la photographie est insuffisante. Les notices d'Élisabeth Ballet prennent un soin particulier à décrire différents aspects de l'expérience physique de la sculpture, en insistant sur des perceptions non visuelles, voire des sensations internes, tandis que les photographies sont absentes ou différées. Pour *Deux bords* (1993), en regard du pictogramme formé à partir de son plan dans la « nomenclature », elle note : « Au toucher, on peut sentir l'air y circuler : on entend un faible bourdonnement dû au souffle ; la sculpture vibre légèrement malgré la tension extrême de son système d'accrochage. » Le perchman posté dans la cour Marly, initialement intitulé *Bump Piece* (2007), indique l'importance donnée à l'aspect sonore de la sculpture et l'association de l'écoute au déplacement. Accentuée avec la pièce musicale qui accompagnait *BCHN* à l'ARC, elle était présente dès la première version du corridor à Linz : « le bruit de nos déplacements est absorbé au sol. Lorsque l'on sort du corridor, les pas résonnent à nouveau sur le plancher en bois de la salle ; l'espace de la salle et ses particularités reprennent leurs qualités de référence. » Cette notice instaure aussi la place prépondérante de la lumière du jour parmi les éléments structurels de l'espace d'exposition, et de ses variations dans l'expérience en mouvement de la sculpture : « Dans la journée, venant des fenêtres orientées au nord, la lumière douce et constante entre les parois du corridor change brutalement lorsque l'on débouche dans la salle où les ouvertures orientées au sud la rendent instable. » Dans la notice de *Flicker* (2007), l'artiste surnomme le reflet que produisent les plaques de Plexiglas, « le tiers absent de la sculpture ». Ainsi le langage se donne-t-il la capacité de reconstruire une partie de la forme. Il y intègre une dernière composante : l'image du corps du spectateur, corps qui a été jusqu'à présent le sujet percevant de cette approche phénoménologique. Dans *Contrôle 3* (1996-2002) : « le visiteur perçoit le reflet de l'environnement et, par superposition, le reflet de sa propre silhouette ; se regarder voir ».

C'est par cette observation de ce que l'œuvre fait à l'esprit et au corps que s'approche une définition de la sculpture – parfois qualifiée de « *cosa mentale* » – en tant qu'espace élargi au-delà de ses contours. Pour *Flash* (2007), l'évocation de ce qui ne se voit pas donne lieu à une de ces définitions qui jalonnent le récit : « La sculpture ne s'appréhende pas vraiment par la géométrie, et quelles en sont les limites réelles ? Où commence l'intérieur et en quoi

l'extérieur participe à ce que je vois et jusqu'où ? Je peux décrire ce que je vois, mais cela ne suffit pas à donner l'idée de la sculpture, car l'environnement participe aussi à ce que la sculpture renvoie. » Saisir l'idée de la sculpture se heurterait donc aux limites de la vue et du langage. Cet espace « en tant qu'abstraction », tel que le qualifie plusieurs fois l'artiste, serait-il lui aussi une addition sans somme de ses contours, plus son environnement, ce qui est perceptible, ce qui ne l'est pas, ce qui peut être parcouru, plus ce qui est inaccessible et qui, toujours, est un espace de projection : dans le corridor sous cloche de *Leica*, « on peut s'y projeter intérieurement et mentalement » ? Et l'on saisit par la texture du récit parcouru, imprégné de mémoire, de sensations et d'émotions, que cette abstraction d'espace est une abstraction éminemment affectée, au contraire, d'une littéralité du vide. Ce vide, ainsi que « ces terrains vagues inexploités par la ville [de Berlin], étaient des endroits où [elle] se vidait la tête autant que les yeux ». C'est un espace de projection autant, semble-t-il, qu'un espace réfléchissant – deux propriétés qui se retrouvent dans le plan d'évasion que propose *Leica*. Dans ce double sens, il renvoie donc à la pratique de la sculpture elle-même, en aval et en amont, où, dans la vacance des espaces à investir et « des jours paresseux », viennent les idées.

ⁱ *BCHN*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1997. *Night Roofline*, Thiers, Le Creux de l'enfer, 1999. *Vie privée*, Nîmes, musée d'Art contemporain, Le Carré d'art, 2002. Le présent texte prend appui sur ces trois catalogues dans une sélection non exhaustive des publications sur le travail d'Élisabeth Ballet.

ⁱⁱ « On ne se souvient que des photographies », Bétonsalon, centre d'art et de recherche, Paris, sous le commissariat de Rémi Parcollet, 13 septembre-23 novembre 2013. Publication en ligne : <http://betonsalon.net/IMG/pdf/onssqdpowdef-ok.pdf>.

ⁱⁱⁱ Entretien avec Élisabeth Lebovici à l'occasion de l'exposition « Entrée dans la cour » au Centre national de la photographie, Paris, 2000, in *Ateliers 1997-2002*, Paris, Centre national de la photographie, 2002, p. 87-89.

^{iv} Les deux autres plans au sol, celui du deuxième niveau du Creux de l'enfer et celui du Parvis 3, se découvrent sur les deux intérieurs de couverture au centre du livre.

^v *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du réel, collection Mamco, 2008.

^{vi} Le terme désigne l'ensemble des éléments linguistiques écrits par l'artiste ou émanant de lui, et qui sont reliés à l'exposition ou à la publication de l'œuvre. « En voici une liste possible : communiqué, note d'accompagnement, recension, présentation, description, légende, indication de lecture, projet, annonce, commentaire, entretien, déclaration, "statment", etc. » *Ibid.*, p. 273.

^{vii} La question est posée par l'auteur au sujet de Lawrence Wiener à travers l'exemple de *De nombreux objets colorés placés côte à côte pour former une rangée de nombreux objets colorés*, choisi pour la définition sarcastique de l'exposition que contient cet énoncé. L'artiste statue, comme on le sait, sur le fait que l'œuvre

peut ne pas être réalisée et n'est produite qu'en vue de sa présentation publique, laquelle lui donne à chaque occurrence un aspect différent. *Ibid.*, p. 125-137.

^{viii} C'est l'objet du vaste projet intitulé *Le Musée domestiqué* entamé en 2013 par l'artiste Gregory Buchert, qui est restitué par des performances et d'autres formes. Voir aussi *La Vie et la Mort des œuvres d'art*, Christophe Lemaître (dir.), Nevers, Tombolo Presses, 2016.

^{ix} Directeur de la bibliothèque du Museum of Modern Art de New York entre 1977 et 1994, le spécialiste du livre d'artiste Clive Phillpot ne savait pas comment classer les « brochures bizarres » qu'il recevait dans son bureau. Quant au livre qui précède l'exposition et en est le lieu authentique pendant que l'exposition en est une des éditions, il connaît plusieurs exemples fameux, dont *January 5-31 1969* par Seth Siegelaub.

^x Nous précisons de nouveau que les notices de *BCHN* portent sur des œuvres antérieures à l'exposition, tandis que le texte au sujet de l'exposition *BCHN* se trouve dans l'édition *Night Roofline*.

^{xi} « Le contrepoint de la sculpture », musée du Louvre, Paris, 4 avril-25 juin 2007.

^{xii} Michel Gauthier, « De la relativité des places (la leçon d'Emmanuelle) », 2002, republié dans le présent ouvrage, p. ???.

^{xiii} Voir Michel Gauthier, « L'œuvre en lice », in Michel Gauthier, *L'Anarchème*, Genève, Mamco, 2002. Ou Jean-Pierre Criqui, « Un moment dans la cage », in *Trait pour trait, Élisabeth Ballet*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 1993.

^{xiv} Source citation ????

^{xv} Les qualificatifs sont ceux de Philippe-Alain Michaud dans son texte « Court-circuit » à l'occasion de l'exposition « Immersion », musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Valence, Imprimerie Céas, 2011.

^{xvi} *Night Roofline*, 1999.

^{xvii} *Flicker*, 2007.

^{xviii} *Eye Shadow*, 2007.

^{xix} *Eyeliner*, 2007.

^{xx} *Face-à-main*, Paris, galerie des Archives, 1990.

^{xxi} Voir l'examen poussé de la figure du vide dans les textes de Michel Gauthier sur Élisabeth Ballet.