

Un moment dans la cage
JEAN PIERRE CRIQUI

Située dans un endroit du parc relativement à l'écart des parcours en évidence, l'œuvre qu'Elisabeth Ballet a conçue pour Kerguéhennec répond de manière singulière à quelques-uns des problèmes qui ne manquent jamais de se poser en cas de rencontre entre l'art et la 'nature' (aussi domestiquée soit elle). Le champ de ces problèmes est borné par deux termes : intégration et affrontement. L'un comme l'autre exige que l'artiste prenne en considération l'environnement immédiat dans lequel il doit intervenir et en tire des conclusions, notamment en matière d'emplacement, de dimensions et de matériaux. L'expérience démontre qu'il n'existe pas dans ce domaine de parti qui soit spécialement assuré de réussite. La fusion avec le paysage s'accompagne toujours d'un certain risque d'insignifiance ; quant aux exemples de sculptures grotesquement superposées aux lieux qui les accueillent, on ne les compte plus depuis longtemps.

Trait pour trait a ceci de particulier que son aspect géométrique, aussi bien que sa grande taille et le métal dont elle est faite, ne permettent pas de la ranger, comme on pourrait automatiquement s'y attendre, du côté des pièces antagonistes, en conflit ouvert avec leurs sites. De même qu'elle repose dans une clairière à peu près à mi-chemin de deux voies d'accès opposées, l'œuvre se tient à égale distance des deux pôles qui définissent le jeu entre art et nature. Qu'on l'approche en passant par le bois ou en quittant soudainement le bord de l'eau, un semblable effet d'expansion spatiale se produit alors à la découverte de cette étendue de terrain insoupçonnée, et la sculpture apparaît tout d'abord dans l'imprécision de son éloignement, à laquelle ajoute sa structure largement ajourée. *Trait pour trait* se donne ainsi en un premier temps comme une trame grise plus ou moins bien définie selon la lumière du moment, qui joue ici un rôle essentiel (l'acier inoxydable, parce qu'il est utilisé non chromé, mat, empêche cependant que le soleil transforme cette trame en un pur reflet lumineux). Puis, à mesure que nous allons vers lui, l'objet se révèle pleinement circulaire, et de dimensions importantes (onze mètres cinquante de diamètre pour une hauteur de cinq mètres) ; placé à l'endroit le plus large de la clairière, qui est longue de deux cent cinquante mètres, il en occupe néanmoins presque tout le passage, ne laissant latéralement que deux étroits dégagements (l'un de guère plus d'un mètre, l'autre de trois environ mais obstrué en partie par des arbres).

Il est possible que le motif du cercle ne compte pas pour rien dans l'impression que procure la pièce d'un équilibre entre le géométrique et l'organique – on se souvient de l'anecdote, à valeur mythique, colportée par Vasari et selon laquelle Giotto, en réponse à un envoyé du pape venu chercher une preuve de sa maîtrise des apparences, s'était contenté, persuadé qu'il n'y eut meilleure démonstration, de tracer un cercle parfait à main levée : une connivence de cette espèce contribue sans doute à réconcilier *Trait pour trait* avec l'herbe, les arbres et le ciel qui lui servent physiquement de contexte. Plus spécifiquement, il faut relever combien Elisabeth Ballet privilégie dans son travail un type de pensée plastique à trois cent soixante degrés. Sans remonter très loin en arrière, c'était le cas avec *Face-à-main* (1989), où six constructions murales encerclaient une imposante sculpture, d'allure très complexe, qui résultait en fait de la projection et du prolongement dans l'axe vertical de ses satellites. On notera également que, pour la place publique réalisée à Condat-sur-Vienne en 1991, l'artiste a délimité au sol une vaste aire circulaire en pavés de granit rose, à la surface de laquelle elle a inscrit deux figures concentriques en marbre blanc qui poursuivent dans le plan le dessin d'une barrière installée au sommet d'un monticule.

Barrière, enclos, claire-voie : autant d'éléments dont le souvenir formel ou la reprise littérale ponctuent le travail d'Elisabeth Ballet. *Trait pour trait* se rattache à ce sous-ensemble en ce qu'elle évoque inmanquablement une cage. Drôle de cage, du reste – à ciel ouvert, et qui suggère en guise d'occupant, par le contraste entre sa taille et ses proportions (les barreaux, espacés de quinze mètres centimètres, en font à peine un et demi de diamètre), un mixte improbable de lion et d'oiseau. La sculpture est ici comme le fantôme d'un objet qui surgirait en son amont mais ne se verrait présentifié qu'au moyen d'un détournement considérable (en un sens, *Trait pour trait* est aussi une chose qui semble avoir été *rêvée*). Variation sur le thème du cube et de la boîte, dont l'importance au regard de l'art moderne n'est plus à souligner (et auquel elle conjugue en écho celui, tout aussi prégnant, de la grille), la cage apparaît chez Duchamp (*Why not Sneeze Rose Selavy*, readymade aidé de 1921) aussi bien que chez Giacometti (*Cage*, plâtre de 1930, et sa version en bois de l'année suivante). En liaison avec le minimalisme, et sans prétention aucune à ébaucher un inventaire, je mentionnerai tout de

même – pour l’ironie avec laquelle elle met, si l’on peut dire, son motif au carré – la *Statue of John Cage* (1961) de Walter de Maria, une structure en bois assez élevée mais pas assez large pour contenir un corps humain (deux mètres de haut pour moins de quarante centimètres de côté – la pièce, dont la version postérieure en inox, de 1965, s’intitule simplement *Cage*, n’a pas pour moindre mérite d’attirer l’attention sur la résonnance paradoxale entre le nom propre du compositeur et son ambition artistique déclarée). Enfin, une œuvre telle que la *Double Steel Cage Piece* (1974) de Bruce Nauman – qui se présente comme un parallélépipède grillagé et pénétrable, à l’intérieur duquel il est possible de se glisser afin de faire le tour d’un second d’aspect identique, mais plus petit et inaccessible – n’est pas sans intérêt pour notre compréhension de la sculpture d’Élisabeth Ballet. Car *Trait pour trait* est munie d’une porte, incorporée sans rupture à l’ensemble de la pièce mais que le spectateur attentif repérera sans grand mal. Une fois franchie, cette porte, grâce à un ressort, se referme derrière vous – un simple geste permet aux anxieux de vérifier instantanément qu’il est aussi aisé de sortir que d’entrer – et vous laisse parmi un espace curieusement intermédiaire, en continuité visuelle avec celui que vous occupiez auparavant (le sol, de surcroît, reste le même) mais à la fois séparé, *retiré*. Le rideau d’arbres qui délimite la clairière sur ses deux plus longs côtés sert désormais de fond aux barreaux de la cage et n’en apparaît que mieux comme leur lointain modèle, en un mouvement inverse à celui qui présidait à l’élaboration de *Face-à-main* (dont l’élément central, auquel nous empruntons alors la situation, se nomme pourtant *Modèle*). Le va-et-vient entre extérieur et intérieur – entre trait et retrait – opéré à loisir par le spectateur qui s’est placé au sein de l’œuvre rehausse de façon inattendue sa perfection du lieu dans lequel il se trouve, et auquel il n’aurait sans doute autrement accordé qu’une attention très vague. De là à penser que la cage puisse posséder un pouvoir de révélation, il n’y aurait qu’un pas (c’est sur un tel sentiment que se fonde précisément le récit de Henry James intitulé *In the Cage*). Mais ce pas, il suffit de l’effectuer en direction du dehors et de sortir de *Trait pour trait* pour que le caractère erratique et fragmentaire de notre expérience du monde reprenne immédiatement ses droits.