

Court-circuit

Smoking&Brillantine 2011

Dimensions variables

Acier

La sculpture se compose de lignes sinueuses réalisées d'après un dessin aléatoire reporté sur un fer plat de quarante millimètres de large par quinze d'épaisseur, monté sur des pieds en fer carré de trente par trente millimètres. Les lignes sont divisées en vingt sept segments indépendants et permutable, différant les uns des autres par la couleur (quatorze couleurs franches ont été utilisées), la hauteur, la longueur et le tracé.

« Au début j'ai dessiné un ensemble de lignes divergentes qui devaient s'assembler toujours de la même façon en une sculpture dont la forme finale ne varierait jamais. Puis j'ai réalisé une maquette pour en fixer la hauteur, la largeur l'épaisseur et la couleur. L'idée de la sculpture naît chez moi avec 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. 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'ai commencé à dissocier les lignes jusqu'à démanteler entièrement l'ensemble : chacune des lignes du dessin, dont parfois je ne retenais qu'un fragment, est devenu un élément distinct auquel j'ai ajouté, en passant à l'échelle réelle, un support d'une hauteur spécifique et une couleur tranchée. Je voulais construire une pièce libérée des contraintes formelles usuelles de la sculpture et qui s'opposent aux sculptures précédentes *Road Movie* (2008) et *Flying Colors* (2010) qui s'assemblent « au millimètre » et dont le dessin impose une orientation précise dans l'espace. 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. »

Pour dénouer cet écheveau de fils dont se constitue littéralement *Smoking & Brillantine* il faut revenir loin en arrière, à une pièce de 1988, *Emmanuelle*, dans laquelle une ligne aléatoire montée sur des barreaux de bois peint se trouvait transformée en barrière ondulante et fluide : d'un côté, l'idée de la limite et du *non man's land* où s'annonçait le thème récurrent dans la sculpture d'Elisabeth Ballet de la spatialité close dont la cage circulaire de *Trait pour trait* reste l'archétype ; de l'autre, le défilement d'une ligne interminable et sinueuse, une image de route, dont *Eyeliner*, *Road Movie* puis *Flying Colors* (2010) déclineront le motif jusque dans ses connotations filmiques, avant que *Smoking*...ne vienne le nouer sur lui-même, l'enchevêtrer et le bousculer :

La première des "Road Pieces", *Eyeliner*, est un long ruban constitué de cinq bandes de caoutchouc représentant une route, avec les marquages au sol blanc sur noir, qui se déploie souplement dans l'espace, comme pourrait le faire une pièce de tissu à moitié déroulée. « Chaque fois que je déroule les bandes de caoutchouc, la sculpture prend un nouvel aspect. Dans mes préconisations j'indique l'espace nécessaire minimum à son installation, je note qu'elle ne doit pas être posée contre un mur, on doit pouvoir tourner autour. »

Road Movie, 'film de route', ou 'se déroulant sur la route' épouse la structure circulaire des

échangeurs routiers : « Neuf lignes de couleurs différentes ondulent irrégulièrement puis s'étirent en formant un large tourbillon, et ressortent de l'autre côté à peine modifiées. Des lignes, des routes, des niveaux topographiques, on pense à tout cela en même temps. (*On pense aussi à de la peinture qui coule, à une bobine de fil qui se dévide*). La sculpture est supportée par une multitude de montants en aluminium peints en blancs ; on peut se glisser dessous, et avoir l'impression d'être emporté dans le mouvement. »

Enfin, *Flying Colors* évoque la persistance du tracé que laissent les feux arrière des automobiles roulant côte à côte sur une voie rapide la nuit sur de la pellicule ultra-sensible : « Seize lignes rouges de douze mètres de long et quinze autres de couleur jaune de six et douze mètres se suivent et se poursuivent. Les barres parallèles jaunes sont placées en dessous, ou à côté des barres rouges, puis toutes sont cintrées provoquant un virage élargi à gauche de l'axe central bien marqué par un alignement strictement régulier. Cette disposition des lignes est brouillée par le déplacement du spectateur selon qu'il se trouve à un point ou à un autre de la sculpture ou sur le côté : les barres sont étroites et épaisses (vingt cinq millimètres d'épaisseur par cinquante de hauteur) aussi, dès qu'il se décale de l'axe central de la sculpture, il voit s'épaissir les couleurs rouges et jaunes plus ou moins visibles. » A la sortie du virage qu'épousent les lignes de couleur parallèles, la sculpture s'interrompt brusquement, comme un tronçon découpé dans l'anneau d'un circuit.

Ruban plissé, effiloché, tronçonné : autant d'opérations qui mettent en question l'évidence référentielle des sculptures pour en faire ressortir le caractère fabriqué. Dans un entretien publié dans *Artforum* en 1966, Tony Smith évoquait le sentiment simultané de dénaturalisation de la nature et de déréalisation de l'art qui l'avait frappé une nuit qu'il conduisait seul sur une route déserte : « C'était une nuit sombre, il n'y avait pas d'éclairage ni de signalisation sur les côtés de la chaussée, ni de lignes blanches, ni de glissières de sécurité, ni quoi que ce soit, rien que l'asphalte qui traversait un paysage de plaines entouré de collines au loin, mais ponctué par des cheminées d'usine, des pylônes, des fumées et des lumières colorées. Ce parcours fut une expérience révélatrice. La route et la plus grande partie du paysage étaient artificiels, et pourtant on ne pouvait pas appeler ça une oeuvre d'art. D'autre part, je ressentais quelque chose que l'art ne m'avait jamais fait ressentir. Tout d'abord je ne sus pas ce que c'était, mais cela me libéra de la plupart des opinions que j'avais sur l'art. Il y avait là, semblait-il, une réalité qui n'avait aucune expression en art. L'expérience de la route constituait bien quelque chose de défini, mais qui n'était pas totalement reconnu. Je pensais en moi-même : il est clair que c'est la fin de l'art." ¹

Si la route est devenue pour Elisabeth Ballet une occasion de sculpture, c'est parce qu'elle est l'image, comme l'indiquait Tony Smith, du protocole de la recherche. C'est ainsi que par un retournement de l'oeuvre achevée sur son processus d'élaboration, la maquette n'apparaît plus comme une étape préparatoire ou un passage obligé de la sculpture : c'est la sculpture elle-même qui devient la réalisation de sa propre maquette. Plissés, circonvolutions, découpeure : dans *Smoking* les trois procédés compositionnels déclinés dans les pièces antécédentes se combinent et s'entremêlent, tandis que le ruban asphalté de la route se délite et devient un écheveau de rubans

¹« Talking with Tony Smith », in *Artforum*, New York, vol. 1, no. 4, décembre 1966, pp. 18–19. Cité par Jean-Pierre Criqui, « Tric Trac pour Tony Smith », Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 41. Jean-Pierre Criqui a d'ailleurs consacré un texte à la sculpture *Trait pour trait* « Un moment dans la cage », Domaine de Kergerhenec, 1993.

colorés, par une sorte de dérivation métonymique et sous l'influence d'une pièce plus ancienne, *Olympia*, pour la réalisation de laquelle, en 2000, l'artiste agrandissait démesurément trois douzaines d'épingles qu'elle utilise dans le bâti de ses maquettes et les disposait librement dans l'espace, comme un mikado géant. Formons l'hypothèse que la force d'aimantation d'*Olympia* peut faire se déliter les routes et les changer en un monceau de fils multicolores. Ainsi s'élabore le travail d'Elisabeth Ballet, selon une logique obéissant aux lois du déplacement et de la contradiction et strictement limitée au champ d'interaction des oeuvres, une logique rêveuse et ludique dont sa dernière pièce en date, dans son enchevêtrement non-fixé, donne à ce jour l'image la plus fidèle.