

S'élever c'est d'abord être à terre - Exposition à la Chapelle des Carmélites à Toulouse

Texte du catalogue de Simone Dompeyre

«D'abord, écrit-il, j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire pourra être considérée.» Alberti

Un retable aujourd'hui, une architecture interne, une sculpture-meuble-monument en une ex-tradition de l'image.

La situation du retable appuyée sur l'autel ou le surmontant en faisait le point de convergence du regard du chrétien et l'aboutissement de la nef ; il était une splendide machine à voir le Dieu chrétien, à en saisir la présence.

Œuvre complexe et directe à la fois, le retable de Ludivine Large-Bessette et Mathieu Calmelet, par ses dimensions et sa dualité inhérente à toute installation, ordonne de même l'espace de la Chapelle. Cette structure frontale, de grande dimension, immobile, dans laquelle les vidéos varient le tempo du visible en mouvement s'adjoint un projet interactif.

Le protocole déborde les distinctions de pratiques artistiques : reprise du prototype patrimonial, travail du métal, vidéos en prise de vue réelle et travail de composition numérique, corps dansant, implication du spectateur par l'interactif qui renouvelle l'implication du corps dansant.

Ce qui s'y exalte ce n'est plus le Dieu, c'est l'œuvre elle-même.

Du monument, le retable gardait au XV^{ème} siècle, les registres adoptant le gothique architectural, avec le couronnement imitant la pierre voire avec le gâble, ce fronton pointu parfois pourvus de trilobes ou quadrilobes.

Le retable de Ludivine Large-Bessette et Mathieu Calmelet a la puissance d'un monument sans volute, géométrique, masse de métal, il est œuvre de ce temps et non copie de l'ancien. Il accepte des signes du premier retable roman et du gothique, il en renverse la proposition de fermeture codée par des préceptes et des rites religieux.

Il en garde les points de structuration dans la distinction des formats : le tableau central/la caisse réclame deux écrans de 165 cm en diagonale alors que, de part et d'autre, les deux panneaux en symétrie se cantonnent à un seul 165cm chacun de même que leur verso les recouvrant en version fermée du retable, tous placés à la verticale alors qu'au registre supérieur, les écrans plus petits sont situés à l'horizontale.

Il s'en évade par l'implication du hors cadre qui devient lieu épiphanique de l'image. Le retable fermé/ouvert gardien de ses images est débordé par la potentialité interactive qui fait surgir, hors de sa délimitation, un corps autre.

L'œuvre invente les conditions de sa visibilité, elle invente sa propre pertinence.

De la peinture qu'il y inscrit, le retable originel reprend la force de la surface en l'orientant vers le bas, le haut et la droite, la gauche vers le centre et ce, sans creuser une perspective, la platitude du support l'emporte sur l'illusion de la profondeur ; la composition est en plans horizontaux et verticaux plutôt qu'en profondeur.

Ce retable gère ainsi une organisation générale du plan : ce sont cinq espaces distincts dont certains, sans fond autre que le noir, suggèrent un hors-lieu quand les autres ne profitent pas de la profondeur de champ photographique pour décider de l'usage du lieu puisque s'y mêlent indices de cuisine et indices de morgue en étrange écho-non localisation partagée par les deux espaces supérieurs aux plans plus rapprochés jusqu'au gros plan d'une chevelure féminine.

Le lieu est plus connotatif que délimitant une fonction sociale.

Le sens de la lecture ou la hiérarchie des zones sont perturbés par l'attirance causée par le bruit de chute de corps féminins – un ou deux - et de leur respiration, au pan de gauche, gagnant par là, sur le silence du côté droit. Il l'est aussi par la remontée des corps ensemble, liés, emmêlés, revenus du hors cadre pour atteindre le haut qu'il quitte en une circulation hors retable. Paradoxe encore que ce débordement dans cette réplique de l'objet retable circonscrivent.

Plus encore, le silence iconique inopiné induit une étrange attente, il n'est pas soupire de partition, il est obscurité face à l'image et notre désir d'elle nous retient là avec la masse sculpturale. Loin d'une lecture fermée et programmatique, celle du retable est rhizomique.

Le retable amplifiait la liturgie et les églises du Nord de l'Europe au XV^{ème} siècle y aménageaient les panneaux latéraux en volets repliables sur le volet central, dès lors, peints sur les deux faces. Cependant la visibilité en était dictée par l'église qui ordonnait l'ouverture du retable. En effet, le narratif/ histoire sainte s'y découvrait en épisodes, selon les dates précisées par le rituel religieux. Ainsi en période pascale, le maître-autel privilégiait la crucifixion et fermait les volets latéraux de l'Annonciation, de la Résurrection, ainsi que les anges et la Nativité.

Sans obéissance à un calendrier religieux, le retable de Ludivine Large-Bessette et Mathieu Calmelet suit son propre protocole d'ouverture/fermeture impliquant que ne peut se découvrir qu'une part du projet en une « visite » du lieu. Et si la place privilégiée du retable religieux, déléguée aux Elus, se situait « à la droite de Dieu » soit à la gauche du retable, dans le renversement nécessaire à la correspondance du regard du fidèle, priant en face ; elle s'inverse ici puisque le mécène de l'œuvre, s'inscrit à l'inverse à droite quand le retable est fermé et qu'à gauche tombe le corps nu.

Et l'implication du corps réel - son image - de l'humain mouvant et chorégraphe reste constante : en ouverture, le panneau central déploie jusqu'au grand rapprochement le corps éprouvé, suant parfois, qu'il se meuve entre des chariots de service de cuisine de cantine recouverts de plastique, se mouille sous le jet d'un robinet de lavabo, se contorsionne en gestes de danse contemporaine, regard au loin sans demande d'empathie : ce n'est pas une scène, elle ne narre pas.

En ouverture de part et d'autre, soit le corps nu féminin - parfois duo - monte avec difficulté une verticalité abrupte avant de chuter et de recommencer cette métaphore du faire, de l'atteinte du but, du désir qui n'est que d'être recommencé soit, en opposé, des corps agglutinés à leurs semblables, nus, en écho de corps suppliciés, bras tordus sur fonds noir mais ni diables ni monstres.

Fermé, il découvre à sa gauche, étonnamment, une pâte à pain se levant et à sa droite, un autre corps dansant, visage imperturbable, s'imposant, chorégraphiant, habillé au quotidien, chemise blanche et pantalon foncé, cette prise de l'espace. Le hors cadre le reconnaît comme Olivier Dubois, le remarquable, danseur, chorégraphe et directeur du Ballet du Nord / CCN de Roubaix Nord-Pas de Calais de janvier 2014 à mars 2018, artiste associé au CentQuatre depuis 2012 - comme le mécène indispensable pour l'achèvement de cette pièce de maître. Il est aussi part de cet « amalgame » premier des corps hommes/femmes roulant sur lui-même dans cette même situation, retable ouvert.

Ce faisant, il se répond à une autre caractéristique du prototype, puisque le retable se complexifiant, il réclamait et plusieurs corps de métier et beaucoup d'argent pour les payer ainsi que pour acquérir les matériaux onéreux d'exaltation et de la divinité et de la reconnaissance sociale du donateur comme le fond d'or ou le lapis-lazuli pour le bleu...

Suivre le statut des commanditaires est faire histoire puisque si les premiers appartiennent au clergé et, très notamment aux ordres monastiques, le XVème siècle attire des commandes laïques, et non seulement des rois et reines mais venant aussi de corporations et de confréries voire des municipalités et enfin de la bourgeoisie marchande ou d'affaires qui le commandent pour leur chapelle privée. Et ceux-ci s'y font portraiturer, en couple, voire en famille, de part et d'autre du panneau central comme Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne et sa troisième femme. Les signes de leur fonction et de leur statut n'effacent pas leur figure d'orant, mains jointes, agenouillés.

Désormais d'autant qu'il est technologique et implique du matériel informatique sophistiqué et de longs calculs, l'art exigeant doit lutter pour sa réalisation. Ludivine Large-Bessette - plasticienne, Mathieu Calmelet - chorégraphe et danseur, chacun œuvre dans le montage, le câblage comme il a œuvré dans la pensée mais aussi pour la recherche de moyens, de financements, sans jamais se départir de l'exigence du projet qu'ils se sont commandité à eux-mêmes, ainsi ne figurent-ils pas plus que ne figuraient ceux qui œuvraient au façonnage des retables, en cette position mais lui-Matthieu Calmelet - est aussi danseur ; la danse l'implique dans certaines des œuvres de Olivier Dubois comme dans le champ iconique et il est celui qui se meut dans la caisse, éprouvant, éprouvé. Il est celui qui appert ex-structure du retable.

Quant à Olivier Dubois, il insuffle dans ce panneau à lui dédié, la force de sa détermination dansante, son corps dit : « je suis dans ma danse ». Si son regard est d'abord et aussi dirigé vers un ailleurs, il ne reste pas très longtemps assis, raide, main sur la poitrine en écho au donateur mais s'anime dans le changement de tempo. Debout, ayant contourné et saisi son fauteuil au dossier évidé, il le jette hors champ, brutalement, s'emparant de tout l'espace pour son corps en mouvement. Variant les rythmes, il sait attendre ou se précipite. Il regarde fixement ou détourne la tête avant en coda d'adresser le regard en effet de hors-cadre ; son visage sans répit évalue les possibilités d'expression : yeux ronds, écarquillés, bouche fermée, mimique sérieuse voire austère avant grimace et langue tirée. Le sens ne triomphe pas toujours, la folie se glisse dans le retable car elle est aussi humaine condition.

Ainsi se disloquent les codes imposés par la fonction religieuse. L'homme se tape lui-même, fait mouvements divers des mains, au corps, levées, tendues et du corps qu'il penche ou tend comme préparant le mouvement à venir ou en un pas proche du flamenco ou proche de la chute. Il acte ce qu'il est, sa nécessité d'être. Il fait ce qu'il est. Il est sensation qui danse.

Sur le volet symétrique et sur un identique fond noir, une pâte à pain lève, paraissant immense quand les mouvements de recul du danseur rapetissent celui-là... jamais d'autre lien que cette proxémie. Pas de phylactère, pas de bandeau

explicitant les rapports, seule se suggère la métaphore de la vie, de la création par cette montée en puissance de la nourriture et seul le titre pose une piste.

Les corps du retable - volets ouverts - puisent à cette force ; les corps nus aux clartés diffusées ne forment qu'une masse comme en fusion, dont la luminosité s'empare du noir ambiant. L'ensemble ne suffit pas à écraser leurs différences - longues chevelures blonde ou brune, homme, femme... ni leur pouvoir et il fait signe vers un magma volcanique, plein de force et de fureur. Venant et repartant, apparaissant, disparaissant, ces corps se font l'image de l'humain qui se doit d'agir, de faire lumière. Ils sont irrémédiablement ensemble.

Ils ont à faire et refaire car l'immobile est signe de mort, même la boule de pain frémit. La menace surveillance, constante ; dans les panneaux du haut, une autre étrange activité celle d'un homme légiste, aux vêtements de protection avec masque, s'affaire auprès d'une jeune fille, que le champ résume à la tête, chevelure brune mouvante sous un souffle d'air et aux pieds nus, cadavre à autopsier, posée sur une table de métal ou passée à travers un improbable tapis à laver la vaisselle.

Le danseur du panneau central, lui, est irrémédiablement seul. Il se lave s'éclaboussant mais sans que s'explique la nature de sa tâche, il se bouscule de lui-même à lui-même, se cogne contre la paroi de carrelage, se tord au sol, se relève exténué ; nul besoin d'un Dieu pour se poser la question de ce que l'on est/fait. Il faut déambuler même en sur-place. Se dresser, se faire face. Il faut résister à la pression.

Ainsi le retable fermé, libère-t-il, en son pinacle, l'image d'un homme en suspension, un Christ allongé mais à l'envers et sans indices de religieux, un simple homme contraint et seulement/ dangereusement accroché par son vêtement ; immobile sans pratiquement pas de gestes si ce n'est un léger mouvement de la tête, il supporte cette tension.

Au-delà de ces échos, le retable entraîne la marque de sa forme, il efface le pouvoir de creusement de l'espace de la perspective, ce à quoi participent les options du sans-fond des vidéos latérales ou de la faible profondeur du champ des supérieures avec pour seule exception la « cuisine » étrange, plutôt non-lieu. Loin de multiplier les indices, loin de lancer un jeu de pistes, le lieu coince le désir de narration, vide, blanc, hygiénique jusqu'à la protection de plastique, médical et cantine à la fois.

Et, nécessairement, citer Alberti pour y trouver analogie avec la composition de ce retable même si cette œuvre immense de métal s'impose en tant que telle, quasi sculpturale et qu'elle ne disparaît pas comme fenêtre transparente.

« Les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre et la partie du membre est la surface. Les premières parties d'un ouvrage sont donc les surfaces, parce que d'elles sont faits les membres, des membres les corps et des corps l'histoire qui constitue le dernier degré d'achèvement de l'œuvre du peintre ».

La composition adopte la « fenêtre » telle qu'Alberti la pense - c'était en 1435 - fenêtre, cadre qui ouvre sur la peinture en tant qu'elle, sur sa composition interne et non un écho du monde. Se rappeler aussi sa critique de la peinture trop prise par le projet de faire ressemblance avec le monde, qui, par là, se cantonne à la copie du visible plus qu'elle ne s'inquiète de la beauté. Plus encore, jamais il ne retient le terme de perspective, lui préférant la périphrase « de représentation géométrique de la proportionnalité qui rapporte les objets les uns aux autres ».

Le retable de Ludivine Large-Bessette et Mathieu Calmelet serait de cette optique à lire comme projet et comme point de vue. Les cadres délimitent des domaines, ils « informent » le à-voir, les sons s'y déterminent en accord, bruits des corps ou musique électronique portant les efforts du corps dans la salle aux plastiques, antichambre d'on ne sait où. Ils ne représentent pas une scène réelle.

Chaque limite distinguait un élément de l'histoire, affirmant l'unité spatiale d'un épisode, désormais c'est le « corps » qui s'y meut sans syntagmatique avec les autres mais chacun n'étant que parce que les autres sont.

En effet, l'effet de réciprocité, de réponse que le retable entraînait de panneau à panneau, avec, par exemple, le programme de la Nativité ou du sort des pécheurs et des élus après la mort n'est pas le fondement de cette œuvre qui préfère la parataxe sachant que de cette juxtaposition inmanquablement se perçoivent des échos de la position et des mouvements des figures.

Ainsi chacun, hormis les pans supérieurs, décline le « S'élever, c'est d'abord être à terre » titrologique même si ni la chute ni la remontée n'est première mais action continue, comme le ou les deux corps ayant à faire efforts, à s'agripper pour rejoindre le haut et glissant inexorablement.

Cependant, chaque « tableau » est, il est en soi, signifiant de lui-même dans sa séparation marquée d'avec les autres, ce qui fait trace de l'un vers l'autre. Les composants de chacun ne s'ajoutent pas pour un panorama ni une méga-scène mais plutôt pour une méta-scène.

Les figures se raccordent au niveau du principe, de la structure. Le regard est happé par chacun des pôles. Il n'y a pas un récit premier à inscrire, c'est l'organisation dans cet espace qui est fondement. Des échos se font non de discours mais de nature iconique ; celui de la défiguration des éléments touche chaque « tableau » et ce jusqu'au pixel en bleu/noir

affichant sa « picturalité » paradoxale. La scène supérieure de nettoyage du corps métonymique brouille ce propos-là pour des vagues type taches d'encre ; d'emblée ce sans-figure devance le pan du danseur-mécène, dans chacun des pans, y compris le corps du danseur central, se brouillent les éléments. L'image s'abstrait, reste la rémanence du/des corps vus. Le souvenir immédiat, les connotations.

Cela signe aussi le fonds numérique de cette œuvre qui rassemble des siècles d'invention de l'image, rappelle qu'elle a été/ est le produit d'un calcul sous-jacent, de la pensée agissante des artistes et de l'activité de l'œil des regardeurs. Cependant, alors que l'alternance allumés-éteints des écrans sans logique exhibée, entraîne ce regard vers chacun des cadres, l'hypnotisant souvent ou lui fait attendre que l'image soit, l'œuvre ouvre un débord, un paradoxal hors-cadre.

Le retable originel surmontait l'autel au risque de cacher les vitraux, celui-ci, sous une lumière orientée, s'adjoint un autel du même métal brillant, cependant plus en écho en son matériau et ses pieds à la table d'atelier qu'à la table sacrée.

Cela est confirmé par son appareillage. La table est flanquée de trois spots posés à même trois petits tapis industriels, équipés de capteurs, formant un triangle inverse au retable ; ils s'allument alternativement afin de guider les déplacements du spectateur. Une tablette y est connectée mais suffisamment mobile pour qu'il puisse la déplacer, et l'orienter quand il atteint le tapis d'interactivité désigné provoquant une apparition à chaque fois différente du danseur sur la tablette.

Le temps n'est pas à la prière d'une divinité. Il convoque le corps virtuel proche et lointain ; un être qui provoque une impression visuelle et un désir tactile alors que virtuel ; un être de ressemblance toujours dans sa différance (du verbe différer au sens derridéen de reporter).

Ainsi, le spot au plus près de la table-autel, invite-t-il à viser trois figures défigurées à effet d'anamorphose, deux sur la table et une au sol. Alors dans l'espace de gauche, le visage du danseur du panneau central dont les yeux fermés, la légère barbe évoqueraient le Christ mort paraît, très proche donnant la tentation de toucher mêlée au souvenir du noli me tangere du le Christ exhortant, lors de sa résurrection, Madeleine à ne pas le toucher. Quand vous activez vos mains vers le carré sur la droite de la table, les mains du danseur s'activent et, plus subrepticement, comme sortant de dessous, la troisième « image » induit ses bras, son flanc jusqu'à ce que la lumière s'éteigne pour entraîner vers le centre et pour que le regardeur lève la tablette vers le retable. Le corps fragmenté a surgi et disparu. Le corps du retable poursuit son exténuante chorégraphie.

Plus interloquant, dans cette proposition hors-là, le corps danseur s'impose, là, devant. Pas d'effet ectoplasmique, il ne se définit pas comme fantôme mais comme corps devant soi, objet. Nouvelle image constituée hors de tout champ si n'était cette tablette, outil apparemment dérisoire, qui provoque le corps-image-calcul.

L'image vidéo était déjà trace du passage, sujet à l'instable, floue, fragmentée, impalpable, morcelée, fuyante, flottante, essentiellement dans le temps mais elle restait de l'ordre du relevé.

Lieu de l'intermédialité, le retable confère à cette immatérialité la teneur du réel, l'aboutissement du réel, il la fonde.

Dans la tension contrainte machinique/œil désirant, il rejoint le statut du monument lié à son étymon : « monere » qui regarde vers le passé et le futur, puisque il active le souvenir par le « faire penser à » et attire vers le futur par « avertir de ».

L'image advenant, disponible et indisponible, ouvre différemment le champ temporel, dans l'instance béante, dans le frémissement des possibles, dans le dépassement du lieu-là.

L'appellation « réalité augmentée » aurait-elle enfin trouvé sa juste fonction.

Simone Dompeyre