

DE L'OPACITÉ À LA TRANSPARENCE, AVEC L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DE CHAIR DE LUMIÈRE DE MARJOLAINE BÉLAND

Louise Boisclair

Résumé

Dans une perspective méthodologique à la fois expérientielle et interprétante, cet article¹ examine, sous un éclairage peircéen, comment l'expérience esthétique évolue de l'opacité à la transparence à partir du chassé-croisé de transparences de l'œuvre *Chair de lumière* de Marjolaine Béland. D'une part, l'opacité correspond au questionnement induit par les effets interactifs, performatifs, participatifs et mimétiques de « transparence » et du « transparaître », de l'autre, l'expérience esthétique atteint la transparence lorsque l'immersion est optimale.

0. Fil rouge

De ce jeu entre transparence, opacité et opalescence, entre apparaître, disparaître et transparaître ressort un paradoxe noué de tension :

Tandis que la notion de transparence, renvoyant à la clarté de la vision et de la mise en visibilité, met de côté la possibilité d'obstacles visuels brouillant la vue [...], la question du transparaître met au contraire l'accent sur la manière dont ce qui apparaît ne relève pas de l'immédiate évidence, mais au contraire se trouve entièrement entretissé d'opacité.

(Texte d'introduction au colloque Transparence/Transparaître, 2018).

Avant d'atteindre la transparence, cette évidence est masquée par divers effets scénographiques et interactifs qui opacifient l'expérience. Si le questionnement parasite que suscitent ces derniers, surgit au cœur de l'immersion, il s'estompe puis disparaît lorsque l'attention est entièrement capturée par l'immersion, voire la participation active. Pour approfondir les modalités de cette transformation, la notion d'interprétant de Peirce², d'abord « immédiat », puis « dynamique » et enfin « final », permettra de mieux saisir les niveaux de transparence, du transparaître, du « trans-(ap)paraissant », et leur imbrication jusqu'à l'« évidence cognitive » (de Tienne, 2000, p. 139). En

¹ Cet article est issu de ma participation au colloque TRANSPARENCE / TRANSPARAÎTRE à l'Université du Québec à Trois-Rivières du 8 au 10 avril 2018.

² Pour l'interprétation et l'interprétant peircéen, voir Louise Boisclair, 2018, « Saut immersif et interactif dans l'exposition et notre interprétation », chapitre publié dans *Revue MEI* #42-43, Paris : L'Harmattan.

effet, la transparence³ s'échelonne dans un continuum entremêlé de diverses formes, surfaces et traitements médiatiques alors que le transparent relève d'interventions de la technoartiste, des performeuses et du public. Pour Béland, « à la fois comme médium et support [...] le verre permet au regard de saisir ce qui est situé au-delà [...] opaque : il devient alors écran. Et entre ces deux pôles, il peut être opalescent : une image vidéo projetée se superposerait ainsi à ce qui est au-delà du verre. » (2016, p. 54). Nous allons dénouer ce cumul de tensions en 6 mouvements.

1^{er} mouvement. Déclinaison de l'œuvre

Hybride, le processus expérientiel de *Chair de lumière* entremêle les conditions du happening, un rassemblement de personnes et de performeuses ; de l'événement, une construction technoartistique dans la lenteur où le lieu contribue par son architecture, sa fenestration, ses bruits, mais aussi ses allées extérieures ; de performance, un cumul d'interventions, de l'artiste, des médias, des deux professionnelles et des participants. Pour l'artiste, cette œuvre « immatérielle et impalpable [...] à la frontière des arts médiatiques, du cinéma et des arts vivants [est] fondée sur l'éphémère, l'improbable et le fugitif, sur le nébuleux, le vague et l'incertain, sur la non-linéarité, le superposé et l'inattendu » (Béland, invitation, 2013)⁴.

Sur le plan thématique, *Chair de lumière* joue essentiellement avec l'apparition et la disparition, le double, les reflets et les projections, mais aussi avec la lumière, d'abord naturelle, puis artificielle. Techniquement parlant, l'installation, présentée à la chaufferie du complexe des sciences de l'UQAM, rassemble un portable avec écran sur un socle versant nord, un écran mural versant sud, deux immenses fenêtres murales versant est et ouest avec des marqueurs rouges, une Kinect, un projecteur, un capteur de son ambiant, quatre haut-parleurs, un ordinateur, des logiciels, un voile et deux performeuses. Certaines projections préenregistrées sont diffusées sur l'écran du portable, d'autres sur l'écran géant. L'installation intègre différentes qualités et intensités de lumière (du jour, des écrans, du projecteur, de ses filtres, etc.), diverses formes de mouvements (marche,

³ Pour creuser davantage les notions d'apparition et de disparition de cette recherche-création dans une perspective merleau-pontienne, voir Marjolaine Béland, 2016. « *Chair de lumière* : études sur le phénomène d'apparitions provoqué chez le spectateur », thèse, Doctorat en Études et pratiques des arts, UQAM.

⁴ Suite à mon expérimentation en septembre 2013, j'ai présenté une communication à ISEA2015 à Vancouver intitulée « *Chair de lumière* by Marjolaine Béland: How Disruptive Conditions and Mimicry Capture Attention and Favor Empathetic Resonances ».

expression corporelle, jeu avec le voile, mime, etc.) et leur double (projeté, capturé, éclairé, réfléchi et transformé).

Au départ, Béland nous laisse nous accorder avec le déclin du jour. Lors de notre entrée dans la salle, notre attention est accaparée par le lieu et ses accessoires, puis la diffusion sonore et les registres temporels des chronomètres sur l'écran du portable. L'artiste se joint au temps² (voir plus loin) pour coordonner la projection images et sons avec la performance *in situ*. Immersive et participative, la mise en œuvre repose sur l'interactivité de l'artiste avec le dispositif technologique, sur les performances professionnelles et les réactions du public qui alimentent leur interprétation.

2 mouvement. Des interprétants à l'évidence cognitive

Pourquoi convoquer la notion d'interprétant ? Essentiellement parce que les divers effets de transparence médiatiques, performatifs et événementiels, croisés à l'opacité déclinante de l'expérience esthétique, comportent une infinité d'inflexions que la notion d'interprétant aide à circonscrire. Au cœur de l'expérience, l'interprétation est d'abord somatique (corps) avant d'être sémiotique (langage). Il importe de tenir compte des dimensions énergétiques, affectives et dynamiques et non seulement intellectuelles. Ainsi les interprétants nous aident à révéler la sémiologie, c'est-à-dire la dynamique du sens en jeu.

Pour Peirce, l'interprétant (non pas l'interprète) est un autre signe qui s'attache au signe immédiat et qui en détermine le sens dans la dynamique en cours. Dynamique qui se poursuit indéfiniment jusqu'à épuisement du sens ou que soit atteint un roc infranchissable. L'interprétant s'inscrit dans la triade du signe que Peirce définit en ces mots :

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. (Peirce, 1978, p. 121)

Dans *Chair de lumière* – comme pour toute œuvre –, les signes et leurs interprétants étant innombrables, la proposition artistique se décline comme un hyper ou méga signe, c'est-à-dire un immense *representamen* (ce qui re-présente) en déploiement constant. Plus précisément, il existe trois types d'interprétants : immédiat, dynamique et final.

Les interprétants *immédiats* servent de relais entre les manifestations sensibles et notre reconnaissance perceptuelle. Ils servent à l’embrayage de la sémiologie. Toutes les transparences et les opacités, les apparitions et les disparitions correspondent à des interprétants immédiats. Les signes que recèle la plasticité mouvante attirent notre attention comme des aimants. Ces interprétants immédiats agissent entre notre perception et l’œuvre, dans la chair esthétique. Ils sollicitent sensibilité et imagination, mémoire et entendement. Ils s’inscrivent dans le corps tout entier en quête de sens au moyen d’autres interprétants dynamiques, à la fois affectifs, énergétiques et logiques.

Les interprétants dynamiques, quant à eux, peuvent être affectifs, énergétiques et logiques, successivement ou simultanément. Affectifs, les interprétants le sont en termes d’émotions qu’induisent les effets, par exemple le ravissement de l’image sur l’écran, du jeu avec le voile, mais aussi en termes d’affect, c’est-à-dire de force, qualité et intensité, pensons à la lumière et ses reflets, l’humidité ou la sécheresse de la pièce, ainsi de suite. Énergétiques, les interprétants révèlent un élan, une attraction, un mouvement d’accélération ou de retrait, une répulsion, un mouvement centrifuge de décélération, de point de fuite. Ils nécessitent un effort musculaire ou intellectuel dans la mesure où la mise en œuvre suscite notre ambiguïté face à la lenteur. Logiques, les interprétants mettent en relief un mode singulier de saisie du sens, soient des inductions, des déductions et des abductions qui opèrent dans le mental. Ceci entraîne cela, ceci découle de cela, il doit y avoir une explication.

Avec le musement, sorte de rêverie après-coup, le cumul d’interprétants affectifs, dynamiques et logiques tisse son chemin vers l’interprétant final. Ce dernier rassemble en les synthétisant les multiples dimensions de la proposition artistique. Et cet interprétant final correspond à l’ensemble des transparences, des opacités et des opalescences rencontrées durant le parcours esthétique. Enfin, l’interprétant *final*, aboutissement ultime de l’expérience dans ce cas-ci esthétique, signe l’arrêt de la sémiologie³. Dès lors l’évidence cognitive, qui prend source dans la connaissance en acte, fait ou non l’objet d’une explication par la suite.

³ Pour plus de détails, voir Jean Fiset, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, coll. « Études et documents », 1990 et *Pour une pragmatique de la signification*, coll. Documents, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

3 mouvement. Interprétants immédiats temporels

L'invitation suggérait l'arrivée du public le jeudi 12 septembre 2013 à 18h26, le vendredi 14 à 18h22, et le lendemain dimanche 15 à 18h20. Pourquoi des heures précises ? Il est indiqué que l'ouverture des portes a lieu au coucher du soleil. C'est intrigant. La brunante ou le déclin, la tombée ou entre chien et loup. Tout à coup, le couchant qui s'effectue habituellement chaque jour sans y porter attention devient un indice, mais de quoi ? En attente dans le parc entourant la chaufferie, on attend que la porte s'ouvre. La nappe sonore qui sort des haut-parleurs fusionne bruits physiques et bruits captés et retransmis de la salle. Pendant que l'extérieur s'assombrit, les gens circulent. Dans une posture d'attente et d'observation, je cherche, nous cherchons. Que nous disent ces sons entremêlés ? Certains chuchotent, d'autres sont muets. Qu'attendons-nous ? Des passants déambulent dans les allées, les lumières des immeubles s'allument. Le questionnement intérieur parasite le mental, se place entre l'œuvre en déploiement et notre participation. L'attente s'accompagne d'une opacité croissante.

L'écran plat près de l'entrée diffuse des « time code » : temps0, 1, 2, 3, 4. À quoi correspondent ces temps ? Le temps0 est-il le temps chronologique du déclin vers la noirceur ? Le temps1 correspond-il au temps de diffusion des haut-parleurs ? Le [temps2 < Chair de lumière – Temps1 : Image extraite de la vidéo diffusée sur écran. Septembre 2013. ©Archives de Marjolaine Béland - image3-temps2.jpg >](#) à la ligne de temps des images sur l'écran plat, le [temps3 < Chair de lumière – Temps2 : Spectateurs regardant la vidéo projetée sur le mur et les performeuses à l'extérieur. Septembre 2013. ©Archives de Marjolaine Béland - image4-temps3.jpg >](#) à la ligne de temps sur le grand écran mural, et le temps4 à, je ne sais pas quoi ? Nous sommes dans la chair de l'œuvre parasitée de questionnements. Ce brouillage opacifie notre expérience esthétique.

Contrairement à ce que j'avais imaginé, les cinq temps annoncés correspondent aux cinq phases de la mise en œuvre orchestrées par l'artiste :

Temps0 : le temps du préalable. (... 22 minutes).

Temps1 : le temps de l'exploration et de l'immersion. 13 minutes ;

Temps2 : le temps de l'illusion. 10 minutes ; (déambulation)

Temps3 : le temps du chiasme. 30 minutes ; (voile + imitation)

Temps4 : le temps de l'œuvre suspendue. (Béland, 2016, p. 120)

Il y a donc sur l'écran du portable bel et bien une transparence par rapport au programme de l'artiste metteuse en phase. Mais pour nous, le décalage entre l'annonce des temps sur l'écran et leur correspondance avec l'œuvre constitue une première opacité de notre rencontre esthétique. Une ligne de fuite. L'œuvre, semble-t-il alors, nous détourne d'elle-même alors que l'écran oriente l'artiste. Nous cherchons une réponse là où elle n'est pas. Notre présence est momentanément détournée vers un questionnement dont la réponse importera peu au bout du compte. Néanmoins notre déstabilisation est un voile troublant.

4 mouvement. Interprétants immédiats performatifs

Dans la salle sur le bord de la fenêtre ouest, un voile blanc attire notre attention. Que fait-il là ? Un rideau décroché ? Un accessoire ? Sur l'écran plat apparaît une forme de lignes et de plis, de tonalités de clair-obscur et de couleur dans une rotation à 360°. Un ravissement pour le regard tandis que le questionnement perd son intensité. Telle une sculpture cinétique une forme diaphane ploie et se déploie, s'étire et s'élargit, se rétrécit et s'élève jusqu'à ce qu'elle se divise en cinq lignes droites obliques en mouvement. S'agit-il d'un raccord avec les cinq lignes de temps ?

Que font les deux papiers rouges collés à la fenêtre murale côté ouest ? Des marqueurs pour orienter une captation ou le déplacement des personnages à l'extérieur ou pour orienter le réflecteur ? Le grand écran mural projette les deux performeuses qui déambulent dans les allées. On les aperçoit à la fois sur le grand écran et à l'extérieur. S'agit-il d'un tournage en temps réel, projeté avec un délai ou d'un pré-enregistrement ? Le temps est marqué d'apparition et de disparition. Les fenêtres vitrées servent non seulement de frontières poreuses entre intérieur et extérieur, mais aussi de miroirs de leurs reflets, tandis que les écrans médiatisent leurs formes, mouvements et plasticités. Ce chevauchement perceptuel de médiations et de médiatisations démultiplie l'espace et contracte le temps. L'illusion s'amplifie.

Une chorégraphie entre les performeuses s'amorce. L'une et l'autre jouent avec le voile blanc, l'allongent, le plient et le déplient. Trait d'union entre elles, ce voile joue le rôle d'intercesseur du courant qui les relie. Alors que le réflecteur éclaire l'extérieur et produit des reflets sur les vitres, le grand écran duplique la scène. Toutes sortes de transparences s'entrecroisent, de la vitre, du voile, des écrans. Le public s'anime, sourit.

Lorsqu'une performeuse revient dans la salle, un mimétisme s'amorce avec l'autre à l'extérieur. En s'imitant, elles deviennent des images spéculaires. Puis, la performeuse à l'extérieur dirige son attention sur une personne de la salle en imitant sa posture, son mouvement. Deux corps s'imitent, qui imite qui ? À mon tour, la performeuse reproduit mes gestes et mes mouvements. Pour compliquer l'exercice, je fais des mouvements de tai-chi qu'elle reproduit à merveille. Alors que je m'immobilise pour laisser la place à d'autres, elle change de proie. La participation mimétique gagne d'autres corps alors que la foule s'anime de plus en plus.

La relation mimétique directe avec une performeuse nous place au centre de l'interconnexion. Elle diffère de notre double à l'écran ou dans la fenêtre, cette fois de minuscules hésitations s'immiscent entre nous. Passant de neutres ou sceptiques, à attentifs et contemplatifs, les spectateurs deviennent actifs et engagés dans les derniers tableaux. La performance gagne le public avec une contagion qui n'est pas étrangère à l'imitation ou au mimétisme.

5 mouvement. Dilemmes, questionnement et paradoxe

Trois dilemmes principaux constitutifs de notre expérience de *Chair de lumière* ont alimenté le questionnement. Le premier dilemme concerne les 5 temps affichés sur l'écran du portable à l'entrée. On a vu à quoi ces registres temporels correspondaient contrairement à ce qu'on a pu imaginer. Le deuxième dilemme correspond au délai entre temps présent et temps différé qui brouille la réalité. En fait le brouillage joue en regard de la captation : est-elle simultanée ou préenregistrée ? Les séquences diffusées pendant la performance viennent tout juste d'être enregistrées et sont simultanées à de nouvelles déambulations des performeuses. Enfin le troisième dilemme, majeur, relève de l'impossibilité de prendre acte de l'ensemble du déploiement scénographique. Nous devons constamment choisir où diriger notre regard, par exemple sur un

écran ou vers la fenêtre ouest ou est ou sur l'action en cours. À tout moment plusieurs pans nous échappent. Que manquons-nous ? Qu'est-ce qui fuit ?

Notre rapport à la réalité est constamment marqué de perte, de disparition. En outre, les jeux de lumière et de projection, puis les mouvements des performeuses, leur mimétisme et le nôtre avec l'une d'elles complexifient notre rapport esthétique. Toutes ces conditions opacifiantes à degrés divers contribuent à la chair de l'œuvre. Même l'artiste confie avoir été prise par son propre stratagème. Le chiasme entrelace le soi et le monde environnant, la tension dynamique entre réalité et virtualité. Toutefois cette stratégie artistique qui nous impacte, l'artiste le précise dans sa thèse, elle est voulue (Béland, 2015, p. 5).

Autre point non négligeable, la lenteur du déroulement rompt avec le rythme accéléré de la vie urbaine – nous sommes au centre-ville de Montréal en fin d'après-midi. Cette lenteur favorise la contemplation de la lumière naturelle déclinante et artificielle croissante, l'apprivoisement d'un état de détente après une journée débordante d'activités. Dans ce contexte opère lentement une pluralité de projections / réflexions / réfractions du double, une superposition de performances, de chatoiements et d'imitations qui intensifient la présence.

Au bout du compte, quel type de transparence, et à quel degré, émane de l'expérience esthétique d'une œuvre, ici de *Chair de lumière* ? Si certains moments de transparence et du transparaître sont bel et bien saillants dans l'œuvre, au final la transparence, son opposé l'opacité, et, entre les deux l'opalescence, ne sont-ils pas ailleurs qu'ils apparaissent, là où on ne les attend pas. Ils transparaissent graduellement et cumulativement dans le processus de déploiement de l'œuvre qui alimente notre expérience esthétique, plutôt opaque avant de transparaître.

La transparence est autant dans l'expérience esthétique que dans la plasticité, quel que soit le médium ou le média. Deux logiques médiatiques singulières de transparence et d'opacité se chevauchent, c'est-à-dire l'immédialité transparente (*transparent immediacy*) où le dispositif transparent implique une relation fusionnelle entre son contenu et le spectateur, et l'hypermédiatité (*hypermediacy*), où l'interface de remédiation, le tiers étant visible par le public (Bolter et Grusin, 2000). Toutes ces apparitions, embrouillées d'opacité, cumulent dans un chassé-croisé de

transparence et de maque au niveau esthétique. Ce paradoxe de la transparence et du transparaître circule dans un continuum changeant.

6 mouvement. Diagonales esthétiques croisées

En somme, la qualité opaque de l'expérience esthétique est proportionnelle au questionnement qui accompagne l'expérimentation de l'œuvre. Ces niveaux du trans(ap)paraître – apparaître, disparaître et réapparaître – procèdent de la transparence des surfaces, des textures, des médias, de la performance des écrans, des haut-parleurs, du lieu, de la participation des performeurs et du public.

Avec Chair de lumière, nous devenons des corps doublés de reflets, de projections et de mimétismes. Nous construisons des illusions perceptuelles. Nous amalgamons des temps synthétique, esthétique et naturel. Nous fusionnons le clair-obscur naturel et artificiel. Après-coup, nous interrogeons ce qui trans(ap)paraît dans notre rapport au monde, à autrui et à soi. Nous interrogeons les manifestations éphémères, incertaines, fuyantes. Nous interrogeons la multiplication des écrans dans nos vies. Nous interrogeons la présence de performeurs au sein du public culturel. Nous interrogeons les procédés technoartistiques créateurs d'illusion. Nous interrogeons le moment présent et sa relation avec le passé enregistré ou non.

Cette cohérence esthétique suit deux diagonales croisées : la diagonale décroissante de l'opacité et la diagonale croissante de la transparence. Avec l'engagement direct, le questionnement intérieur sur les multiples procédés perd de son importance. La performance d'imitation avec une performeuse à travers la vitre représente un moment crucial où nous pénétrons au cœur de l'œuvre. Notre corps ressent, performe et incarne des doubles. Notre immersion éveille toutes sortes d'états de corps. Corps interpellé par les images et la présence d'autrui. Corps dédoublé par sa projection sur la vitre ou sur l'écran. Corps mimé avec sa résonance sensible, émotionnelle, motrice. Corps projeté ou disparu dans l'espace. Corps humains et non humains médiatisés.

Sur le plan esthétique, c'est-à-dire de la connaissance sensible, l'interprétant final correspond à la mémoire de l'expérience vécue que notre corps se constitue une fois les interprétants immédiats et

dynamiques épuisés. Avec *Chair de lumière*, de toute évidence les micros récits confirment la fin des grands récits.

Références

Béland, Marjolaine. 2016. « *Chair de lumière* : études sur le phénomène d'apparitions provoqué chez le spectateur », thèse, Doctorat en Études et pratiques des arts, UQAM <<http://www.archipel.uqam.ca/9037/>>

Boisclair, Louise. 2015. « *Chair de lumière* by Marjolaine Béland: how disruptive conditions and mimicry capture attention and favor empathetic resonances », short paper, 4 p., ISEA 2015, 21th International Symposium on Electronic Art, Vancouver, august 14-18. En ligne : <http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_114.pdf>

_____. 2018. « Saut immersif et interactif dans l'exposition et notre interprétation », chapitre dans *Revue MEI* #42-43, Paris : L'Harmattan, <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=numero&no=59508&no_revue=80&razSqlClone=1>

Bolter, Jay David et Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*, Londres, MIT Press.

de Tienne, André. 2000. « Quand l'apparence (se) fait signe : la genèse de la représentation chez Peirce », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 20, 1-2-3, p. 95-144.

Fisette, Jean. 1990. *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, coll. « Études et documents », Montréal, XYZ éditeur.

_____. 1996, *Pour une pragmatique de la signification*, coll. Documents, Montréal, XYZ éditeur.

Junod, Philippe. 2011. « Nouvelles variations sur la transparence », *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 11 avril 2011, consulté le 4 janvier 2018. <<http://appareil.revues.org/1197>> ; DOI : 10.4000/ appareil.1197

Peirce, Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe*, textes réunis, trad. de l'anglais et commentés par G. Deledalle. Paris : Seuil.

Louise Boisclair, PhD
Chercheure, critique d'art et essayiste
boisclairlouise@yahoo.fr