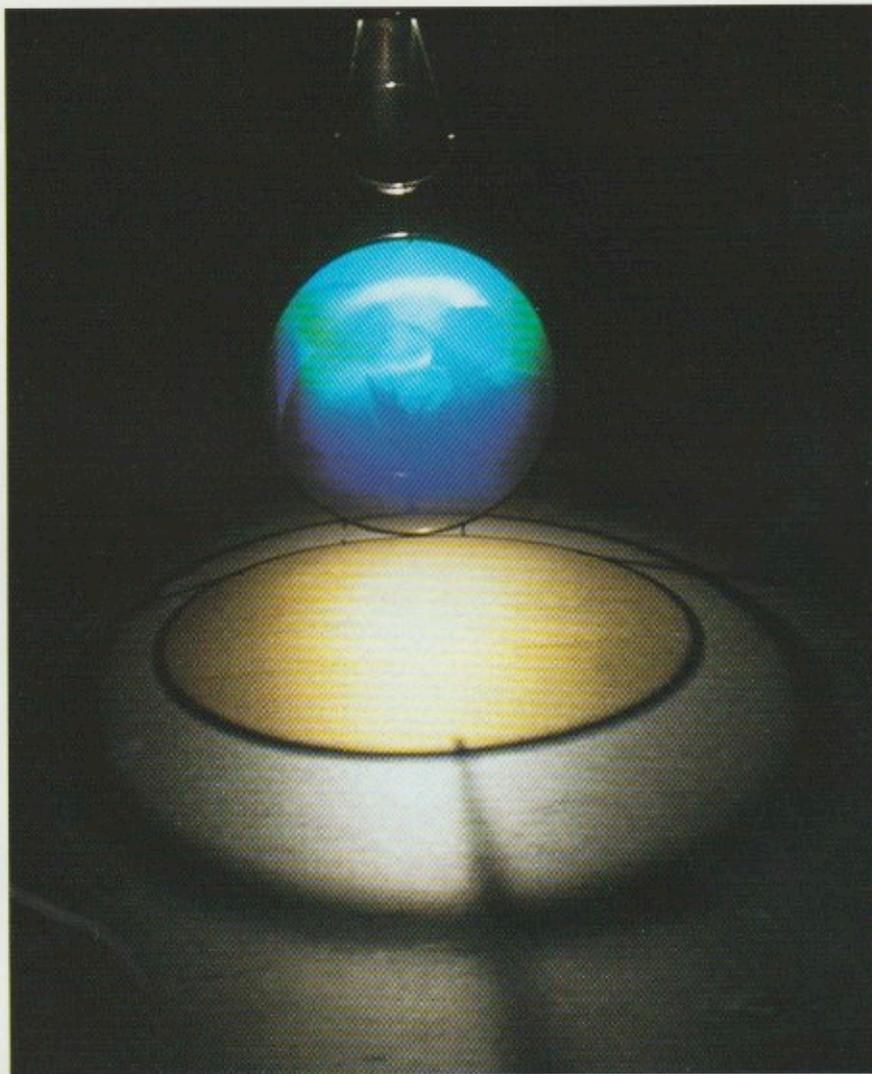


PHILIPPE BOISSONNET

Oeuvres holographiques récentes



In-Between, 1996-97, installation holographique et interactive

Entre lumière et ombre

Texte de Louise Poissant

ENTRE LUMIÈRE ET OMBRE

«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux» disait Marcel Duchamp, l'un des tout premiers à avoir proclamé l'interaction essentielle entre l'œuvre et le spectateur. Et c'est précisément de cela qu'il s'agit dans l'ensemble des créations de Philippe Boissonnet. Au cours des dix dernières années, il a en effet multiplié les dispositifs permettant d'articuler diverses propositions, diverses postures physiques et psychologiques devant ou dans des installations holographiques provoquant perplexité et étonnement chez le spectateur. Jouant sur deux tableaux, le principe de l'holographie d'une part et la mise en scène de ses hologrammes d'autre part, il est arrivé discrètement à introduire de nouveaux paramètres spatio-temporels. Certes, le spectateur ne réalise pas immédiatement les glissements et les enjeux de l'expérience à laquelle il est convié. Il est venu voir quelque chose et trouve sa satisfaction puisqu'il y a des images à voir et à interpréter conformément au modèle classique d'appréhension des œuvres. Mais subtilement, il est amené à découvrir d'autres dimensions de l'œuvre et de sa propre sensibilité.

Conjuguant les instruments et la dynamique des arts technologiques avec une longue tradition d'artistes ayant choisi de travailler avec la lumière, Philippe Boissonnet inscrit sa démarche à la croisée de deux séries de problématiques : d'une part, la représentation, d'autre part l'interaction. D'une part, le monde des apparences, de la simulation des choses telles que vues ou imaginées par l'artiste qui livre ses représentations et ses émotions; d'autre part l'univers de l'apparaître et de la stimulation du spectateur qui est dorénavant sollicité à titre de partenaire dans le processus global de l'expérience esthétique.

Le principe de l'holographie

L'holographie est en quelque sorte la forme la plus évanescente de la photographie. Elle est lumière à toutes les étapes du processus de fabrication et de restitution de l'image. D'abord fixation sur le film holographique d'un faisceau laser et de la réflexion d'un autre faisceau projeté sur un objet, l'holographie capte en trois dimensions l'objet ou l'image à enregistrer. Puis, la fine pellicule sur laquelle l'image est fixée devra être laminée sur un support transparent, verre ou plexiglas, qui sera

traversé de lumière pour permettre la restitution de l'objet enregistré qui flotte en trois dimensions sur un support mince et transparent, défiant la gravitation. Le spectacle d'un hologramme renvoie par ailleurs très bien sa nature lumineuse et ondulatoire : la lumière, ce filtre habituellement invisible, maintient sa présence dans l'hologramme. On sait en effet comment l'holographie reconduit une très ancienne fascination pour le médium universel, condition même de la visibilité par lequel formes et couleurs apparaissent. Ces œuvres de lumière arrivent à capter et à retenir un rayonnement qui permet de restituer un objet en trois dimensions dans l'espace. En ce sens, et peut-être mieux que toute autre forme d'art, l'holographie rappelle ce que Barthes disait de la photographie : «D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile (1)».

L'hologramme est même une représentation plus fidèle que la photographie ou la peinture en cela qu'il simule l'occupation d'un volume dans l'espace comme si ce dernier se déployait au-delà du plan, en profondeur. L'illusion est ici renforcée par divers procédés de saisie qui donnent en effet l'impression que l'image se creuse derrière son support ou au contraire qu'elle avance vers le spectateur, quittant son plan pour s'étendre vers lui. À ce titre, l'holographie se présente comme une technique de simulation dont on n'a d'ailleurs pas fini d'explorer toutes les ressources comme l'annonce la recherche dans le domaine de l'holographie cinématique (cinéma holographique, holoclips) et dans celui de la téléholographie permettant de transmettre des images holographiques à distance, par télécommunication.

La question de la représentation est centrale dans la démarche de Philippe Boissonnet. Elle est même l'un des principaux motifs de son iconologie. En effet, il multiplie les clin d'œil aux grands classiques, aux œuvres charnières (l'Adam de la chapelle Sixtine de Michelangelo, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, le *Nu descendant l'escalier* de Duchamp), à certains genres picturaux et notamment à l'autoportrait, aux objets traditionnellement associés au registre de la représentation (palette du peintre, globe terrestre, lunette optique, chevalet, etc.). Tous ces motifs pren-

nent chez lui une dimension à la fois critique et poétique. L'holographie devient ici commentaire sur la peinture, sur l'histoire de l'art et de la représentation. Mais elle affirme aussi sa force comme proposition artistique à travers un médium qui ouvre, c'est le cas de le dire, de toutes nouvelles perspectives. Il ne faut pas perdre de vue que la pratique de l'holographie ne s'est pas inscrite facilement dans le réseau classique de diffusion de l'art. Pour diverses raisons dont la principale est sans doute son électrofacture, la résistance a été très forte. Et en ce sens, le choix des motifs n'est pas qu'un accessoire chez Boissonnet. Il établit un lien, une familiarité avec le champ de l'art. À un niveau plus profond, il annonce et illustre les limites du jeu de la représentation et la possibilité pour l'art d'être autre chose que met par ailleurs en place l'holographie : le lieu d'une interaction renouvelant la dynamique du spectateur.

L'holographie exige, plus que d'autres formes d'art, une participation active du spectateur. Son principe même de visibilité en dépend puisqu'il faut, comme dans l'anamorphose ou certains trompe-l'œil, que le spectateur découvre, en se déplaçant devant l'œuvre, la ou les positions qui lui permettront de percevoir l'image. Il n'y a d'ailleurs pas de position fixe à adopter puisqu'en se déplaçant légèrement devant un hologramme on peut saisir l'émergence de certaines portions de l'image, son déploiement en trois dimensions. Fasciné par cette apparition graduelle de l'image le spectateur tangué un peu malgré lui ou plutôt sans s'en rendre compte. C'est cette action exploratoire plus ou moins délibérée que Boissonnet a poussée dans des scénographies qui interpellent de nouvelles attitudes chez le spectateur.

La scénographie

Plusieurs théoriciens et de nombreux artistes se sont appliqués à montrer le rôle déterminant du point de vue en art. L'interprétation des œuvres en dépend, mais plus encore, la perception de ce qu'il y a à voir. Allusivement ou à l'aide de la métaphore, peintre et sculpteurs ont représenté cette dimension constitutive de l'expérience esthétique et ultimement du statut de l'art. En l'holographie, cette question centrale n'est pas que représentée, elle est littéralement agie puisque la perception relève de la position et du mouvement du

spectateur, de sa distance physique à l'œuvre, de sa taille, de l'espacement entre ses deux yeux, de son orientation par rapport à la lumière qui éclaire l'hologramme, etc. L'unicité du point de vue exige ici une mobilisation de tout le corps. Plus que pour toute autre forme d'art, les coordonnées du spectateur sont décisives, et sans cet ajustement à la bonne distance, l'image reste invisible, même si l'on se tient devant l'œuvre à la scruter attentivement.

Chaque installation de Philippe Boissonnet met en scène un dispositif de vision convoquant une sensibilisation du spectateur à sa participation. Ou à la destitution du point de vue passif auquel il souscrivait auparavant. Devant *Peindre ou ne pas peindre ?*, une œuvre de 1989 où l'artiste présente un hologramme au cadre à demi mouluré soutenu par un trépieds déposé sur une toile sur laquelle sont répandues des poudres de couleurs, le spectateur doit trouver la bonne distance, ce qui signifie ici s'approcher, mais en prenant bien soin de ne pas marcher sur la toile blanche à peindre, de ne pas frôler les encres en poudre. Il devra plâtrer pour découvrir sa place. Ce faisant, il aura tracé une trajectoire visuelle parfaitement originale : aucun autre spectateur ne verra ce qu'il a vu.

De profundis, une autre installation dont il a présenté diverses versions entre 1989 et 1993 reprenait le même principe mais articulé sur le jeu de la mise en abîme de l'image. Deux rangées d'hologrammes retenus par des chevalets convergeaient dans une forme de V. Ces hologrammes représentaient un autoportrait de l'artiste se condensant en palette de peintre. Et la disposition des chevalets amplifiait l'impression très nette qu'aucune des images n'offrirait le même spectacle, même si le spectateur avait par ailleurs toutes les raisons de se convaincre qu'il s'agissait d'une même image reproduite sur tous les hologrammes.

Mais avec *La conscience des limites: Gaïa* l'artiste a ajouté un autre dispositif qui permet de repérer la présence du spectateur et de moduler l'éclairage des hologrammes en conséquence, ce qui l'amène à faire très clairement l'expérience de l'apparaître. En marchant autour d'une enceinte semi-circulaire reproduisant neuf méridiens cernant la terre, il croise, à la hauteur des yeux huit plaques de verre. Sur certaines se

dévoilent des images holographiques en surimpression représentant des visages, des têtes et des globes terrestres. D'autres plaques restent floues, sans figure. En pénétrant dans la cavité du globe, le spectateur réalise que certains hologrammes devaient être vus de l'intérieur, que sa présence a déclenché l'éclairage et que ce qui était flou se précise et devient image. Et si c'est dans le regard du spectateur que s'opère la consécration d'une œuvre, avec *La conscience des limites: Gaïa* c'est d'abord par sa présence que les conditions de visibilité sont remplies.

L'étude de divers procédés permettant d'intensifier le rôle du spectateur a amené Philippe Boissonnet à imaginer une mise en scène comportant trois hologrammes circulaires, posés au sol et soutenus par une structure d'acier, qui ne s'éclairent que lorsque le ou les spectateurs pénètrent dans l'enceinte que forme cette installation. Mais l'artiste a imaginé un petit dispositif qui incite le spectateur à négocier son point de vue privilégié avec d'autres visiteurs. Ou plus exactement, ce point de vue n'est rendu possible que par la présence complice et éclairée des autres puisque dans «*In-Between*», lorsque l'on se place devant un hologramme, ce dernier reste dans l'ombre puisque l'on pénètre dans le champ de détection d'un autre hologramme qui se trouve alors illuminé (2). Un hologramme ne s'éclaire que par la visite qui est faite à un autre. Le point de vue royal est irrévocablement destitué, remplacé par un jeu de connivences ou de coïncidences, dans les cas envisageables où des spectateurs participeraient à leur insu à ce partage de la lumière.

«*In-Between*» est une œuvre interactive conçue pour favoriser des échanges et une coopération entre les spectateurs. En ce sens, on peut dire que dans cette série récente de l'artiste, cette œuvre, plus que tout autre, permet au spectateur de réaliser qu'il « est le vrai contenu de la forme d'art qu'est l'installation. (3) » comme l'a très justement fait remarquer Derrick de Kerckhove. En effet, le spectateur s'engage dans une dynamique qu'il ne découvre que peu à peu. Sa seule présence, et une attitude de spectateur curieux ne suffisent plus. Et s'il réalise que son mouvement déclenche l'éclairage d'un hologramme, il découvre du même coup que sa position et son action ne coïncident pas avec son désir de voir. Pour satisfaire ce désir, il a besoin des

autres. Trouver la position privilégiée implique ici une modulation de ses déplacements avec ceux des autres visiteurs.

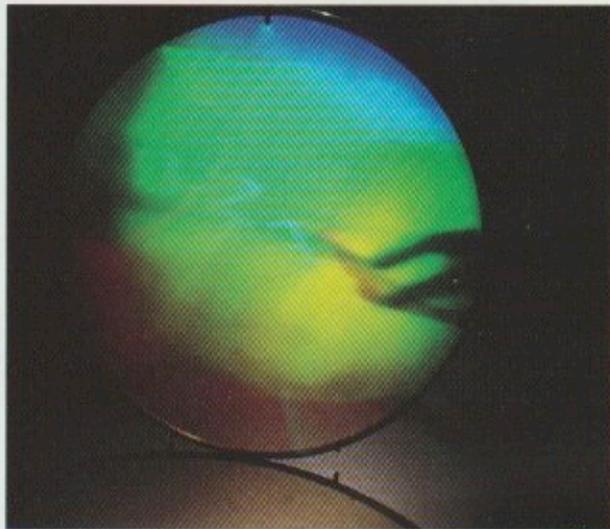
Les images qu'il découvre renforcent cette relation à deux puis à trois et à plusieurs. L'un des hologrammes porte un arobas, ce pictogramme devenu symbole international et passage obligé dans toute adresse électronique. Symbole, faut-il le rappeler qui sépare et relie l'internaute et son hôte, le voyageur et son lieu d'attache. Sur un autre hologramme, des lettres dans le désordre forment très vite les pronoms personnels «je» et «tu», ces deux petits mots sur lesquels reposent la relation dialogique et l'intersubjectivité. Sur le troisième hologramme deux profils, celui d'une femme et d'un homme, en l'occurrence l'artiste, en tête-à-tête, surpris en situation de conversation.

«*In-Between*» représente et actualise les embrayeurs de la communication, de toute relation avec l'autre. Mais cette œuvre indique aussi, plus profondément peut-être, que c'est dans l'interstice, dans le passage, dans et par la circulation entre les éléments que le sens et la pensée émergent. Entre les interlocuteurs. Entre l'artiste et le spectateur.

Louise POISSANT

Directrice du Groupe de Recherche en Arts Médiaux,
Université du Québec à Montréal.

In-Between 1996-97, détails des hologrammes A et B (ci-contre), holographie "d'ombre" multicolore en transmission. diamètre: 110 cm



NOTES

(1) Roland Barthes. *La Chambre claire*. Paris, Gallimard Seuil, p. 126.

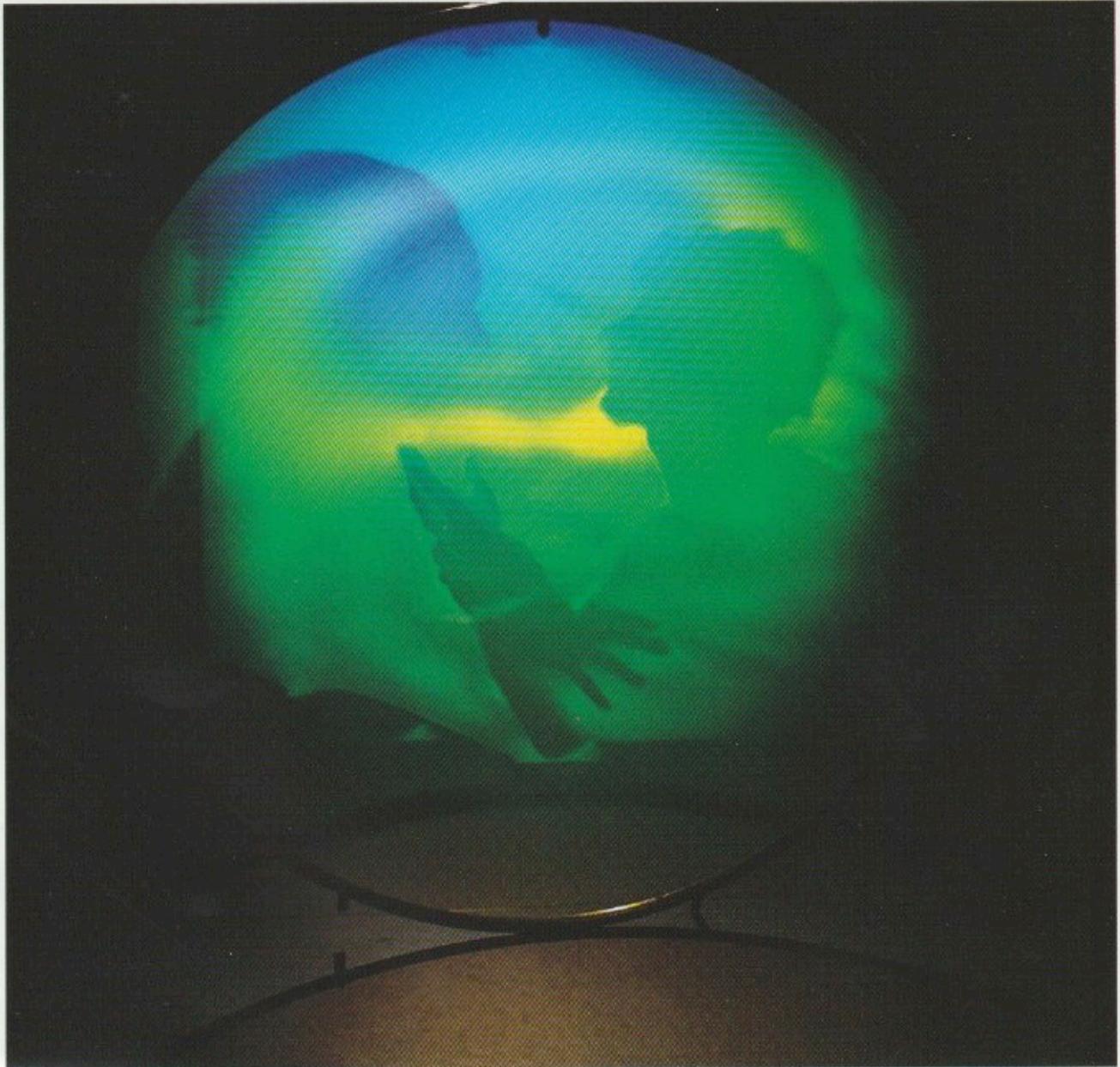
(2) Cette installation comporte en plus des trois hologrammes de transmission multicolores un système de détection ultrasonique programmé pour moduler l'éclairage en fonction de quatre situations type :

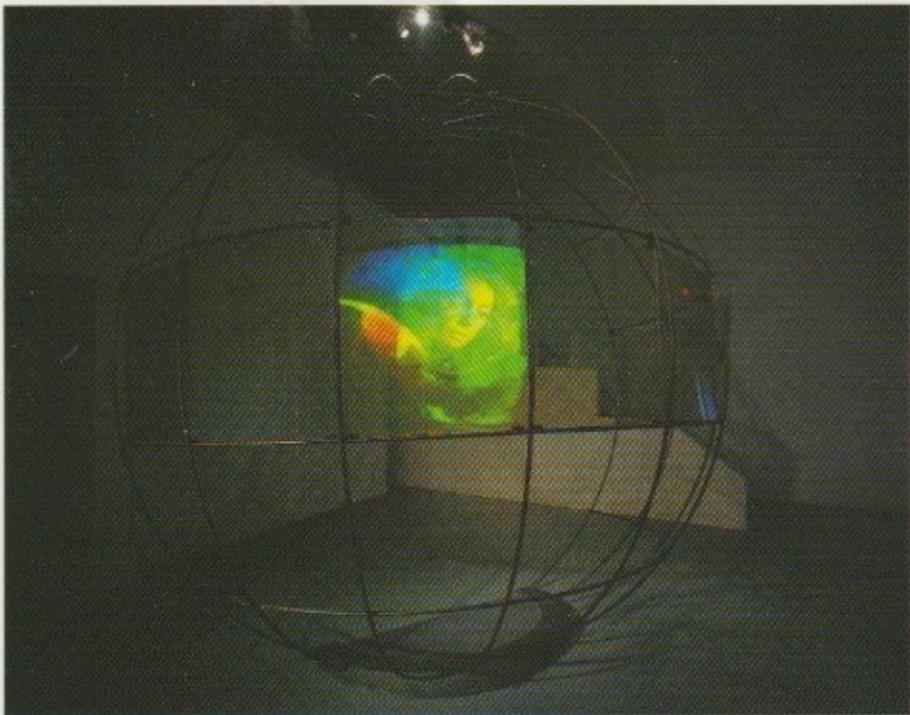
. Il n'y a personne: il n'y a pas d'éclairage
. Il y a un spectateur en A ou B: C s'éclaire
en C: A et B s'éclairent
. Il y a deux spectateurs en A ou B: C s'éclaire
en A et B: B s'éclaire
en B et C: A s'éclaire
. Il y a trois spectateurs ou plus: tout s'allume.
N.B: (Hologram C = image de: @, Je et Tu)

(3) Derrick de Kerckhove. «Penser la terre : à propos de l'art de Philippe Boissonnet», *Philippe Boissonnet, Galileo et autres incertitudes*. Fundacion Arte y Tecnología, Madrid, 1995

IN-BETWEEN (Entre-deux) a été exposé :

Janvier 1997	Atrium Paul-Émile Borduas, UQTR, Trois-Rivières, Canada
Sept. 1997	ISEA, School of the Arts Institute of Chicago, États- Unis
Février 1999	Galerie des Arts «La Fabrique», Université Laval, Québec, Canada
Juin-août 1999	Maison de la culture Frontenac, Montréal, Canada

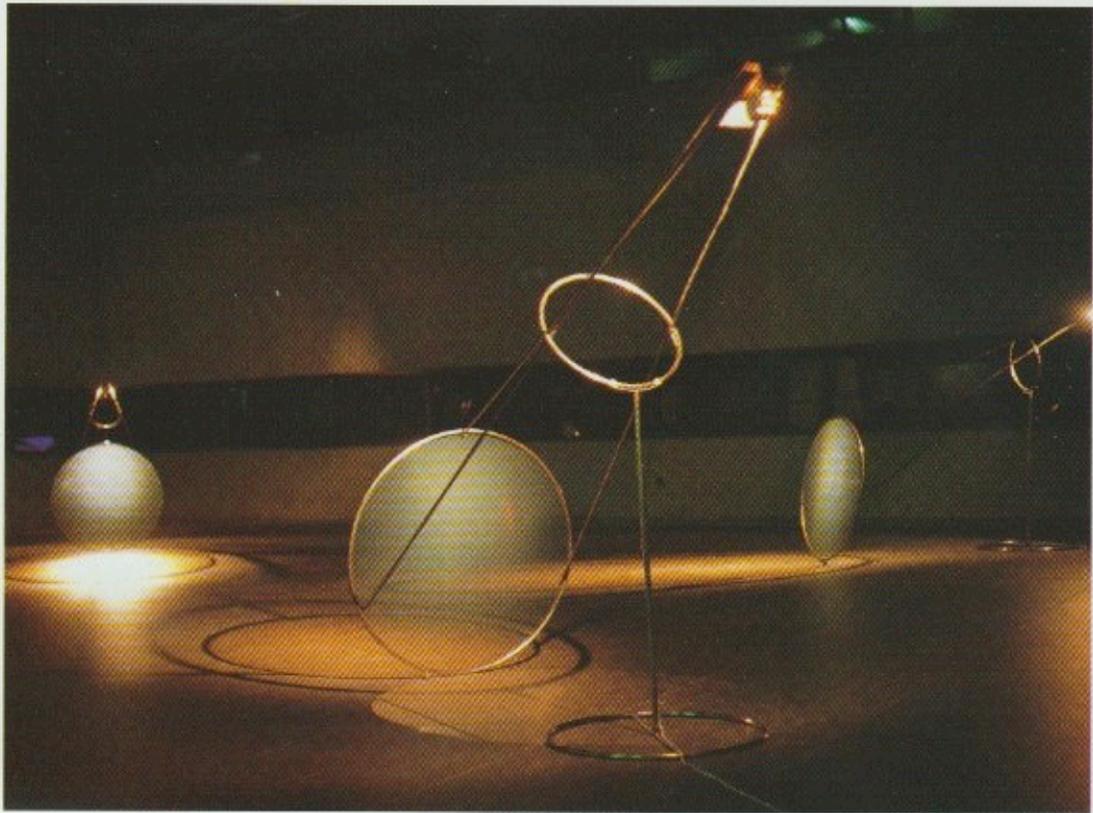
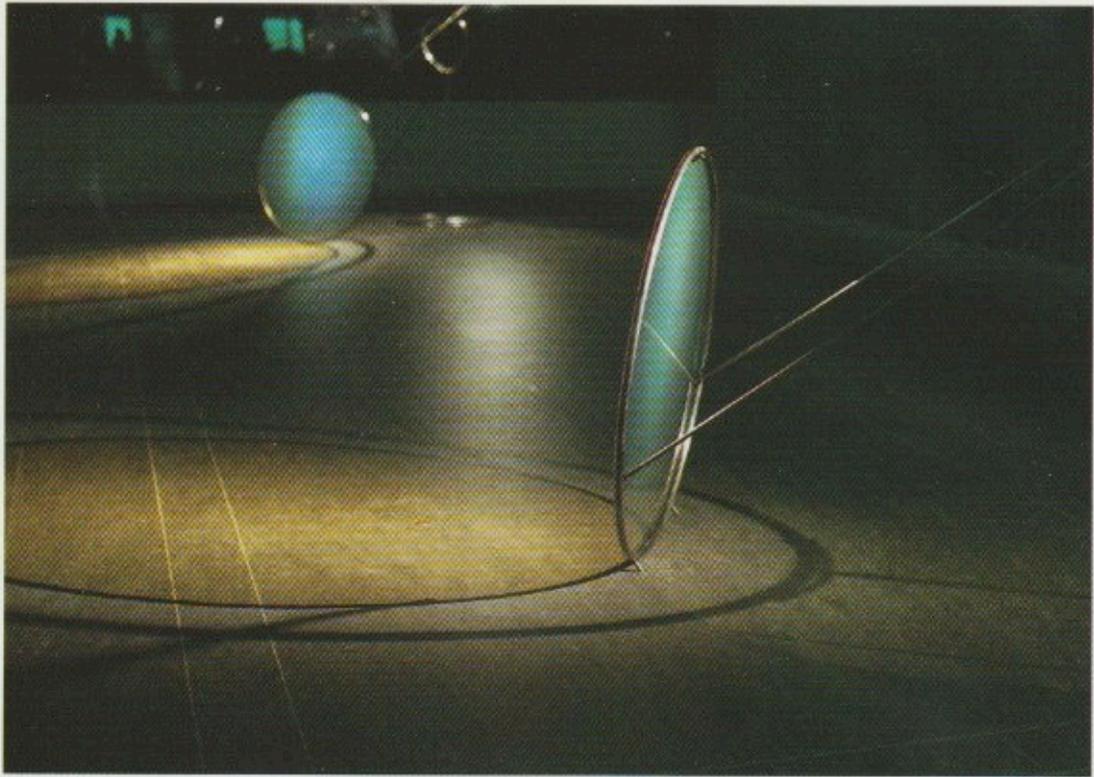




La conscience des limites: Gaïa, 1992
8 hologrammes en transmission, tubes d'acier, bois, plomb, lumière,
détecteur de présence à ultrasons
360 x 320 x 180 cm



Un monde nouveau (quatre éléments en quatre langues différentes), 1998
plexiglass, eau, verre, acrylique, cédéroms et moteurs à hélice
72 x 72 x 29 cm (chacun)





In-Between, 1996-97, installation: environ 900 x 900 x 200 cm
3 hologrammes en transmission, structures d'acier, 3 détecteurs de présence à ultrasons, module de contrôle électronique, lumière (Photos ci-dessus et page de gauche)

Édition

Unité de Recherche en Arts Visuels
Département des arts



Université du Québec à Trois-Rivières

Conception et coordination

Philippe Boissonnet

Dépot légal

1er trimestre 1999
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
ISBN 2-980436-2-6

Impression et photolithographie

Art graphique inc.

Graphisme

Eve Desrochers et Karine Bibeau

Photographie

Philippe Boissonnet, Alex Kempkens

Références

http://www.uqtr.quebec.ca/arts/urav/p_boissonnet.html

Remerciements

Conseil des Arts du Canada, Pierre Ollivier, Virginie Pringuet, John Perry et la Fondation Universitaire du Centre du Québec

