

# LIGEIA

XXXVI<sup>e</sup> Année  
N° 200 - 204  
Janvier-Juin 2023

dossiers sur l'Art

## ART & FUTUR



# LIGEIA

## dossiers sur l'Art

*Ligeia ! Ligeia ! My beautiful one !*  
Edgar Allan Poe

---

### GIOVANNI LISTA : UN CERTAIN ANDRÉ DEVAMBEZ

---

#### ACTUALITÉS ET DÉBATS

---

- 5 Yak Rivais, *L'Émancipation des lanceurs d'alerte*  
74 Yak Rivais, *Le Cas Velásquez*  
81 François Derivery, *Loi et concept*
- 

#### DOSSIER : ART & FUTUR

sous la direction de Hervé Fischer

---

- 87 Hervé Fischer, *Art & Futur*  
88 Philippe Charlier, *Le Grand Sanctuaire d'ise, vrai et faux sur le chemin du passé et du futur*  
90 Francesca Caruana, *Art et Futur, l'espace d'un pléonasme*  
107 Norbert Hillaire, *En marche vers le passé*  
111 Philippe Boissonnet, *L'Évanescence holographique, effet métaphorique de l'inconsistance du réel*  
123 Franco Torriani, *Architecture du Futur*  
128 David Tremblay, *Les Deux corps de l'art*  
141 Jean-Jacques Gay, *L'Artiste dans les interstices d'un « tout monde » ultra contemporain*  
148 Hervé Fischer, *Les Arts sont toujours premiers*  
154 Anne-Sarah Lemeur, *Le Temps, l'artiste et l'ordinateur. Autoportrait*  
165 Peter Weibel, *L'avenir de l'art*  
172 Hervé Fischer, *Mythanalyse de l'intelligence artificielle, faut-il désirer sa propre mort ?*  
179 Pier Luigi Capucci, *Perspectives et visions de l'art*  
192 Giovanni Lista, *Le Futur comme condition de liberté*  
196 Marie-Laure Desjardins et Hervé Fischer, *Discussion autour de la Documenta & Co*

# L'ÉVANESCENCE HOLOGRAPHIQUE EFFET MÉTAPHORIQUE DE L'INCONSISTANCE DU RÉEL

Philippe Boissonnet

Les sciences, surtout celles de la physique quantique, mais aussi l'art – au moins depuis la période impressionniste – se sont évertués pendant plus d'un siècle à nous faire douter de notre conception (rassurante) d'un réel stable et à la mesure de notre relation perceptuelle et naturelle avec le monde. Mais y avon-nous suffisamment prêté attention alors que notre rapport à la réalité du monde physique et social, dans ses dimensions spatiales et temporelles, s'est grandement transformé en quelques décennies. L'avènement d'internet nous a effectivement habitués à une connectivité étendue et ambiguë où proximité et distance s'annulent presque, en particulier avec Google Earth et autres systèmes de géopositionnement. L'évaporation du point de vue unique et la démultiplication réticulaire des relations spatiales forment dorénavant notre nouvelle perspective. Notre relation au temps et à la coprésence humaine paraissent de moins

en moins stables et saisissables, alors que, paradoxalement, tout est plus accessible. Et les artistes, avec leur capacité à révéler ou préfigurer de nouvelles formes de rapport au monde, en ont pris acte depuis longtemps et ne cherchent plus à appréhender la réalité du monde pour ce qu'il a toujours paru être : saisissable, stable, inépuisable, prévisible et avec une histoire linéaire. Malgré tout, l'ensemble des humains fait de son mieux pour s'accrocher à cette forme rassurante de représentation. Les artistes, de leur côté, s'évertuent à faire valoir l'informe, le fluctuant, le précaire, l'instable, l'hétérogène et l'éphémère... en particulier avec des moyens numériques et/ou photoniques qui, souvent, laissent notre regard, avide de contenu saisissable, mais dans un état d'inachèvement constant.

Sous l'influence des développements technologiques et découvertes scientifiques, notre conception du monde a progressivement bas-



culé dans des représentations liées à l'ondulatoire, à l'énergie vibratoire et au signal informel, au probable plutôt qu'au certain. Même si, aujourd'hui, les physiciens ne débattent plus guère pour savoir si la lumière est onde, particule ou les deux. Même s'il est clair, pour eux, que l'énergie lumineuse doit plutôt être considérée sans équivalent avec notre échelle humaine et être uniquement décrite par les lois de la physique quantique, nous ne pouvons faire totalement abstraction de l'impact de cette nouvelle approche conceptuelle d'un réel « probable » dont il n'y aurait que des configurations variables. Il est donc bien compréhensible que l'imaginaire des artistes s'oriente plus dorénavant vers des représentations d'espaces non-localisables et interconnectés, des arborescences aux structures transitoires et vers une conception du monde aux limites floues, où chaque point du réseau peut devenir le centre et chacune des parties peut contenir le tout. Le réticulaire, modélisé par l'omniprésence d'internet, s'impose partout. Le centre est partout et la périphérie nulle part, aurait dit Blaise Pascal. Mais il ne s'agit plus de questionner la place de l'humain par rapport au divin, seulement celle de l'humain dans l'ordre naturel des structures du vivant et du non-vivant. Même le principe d'enregistrement holographique<sup>1</sup> est construit sur un principe réticulaire, celui d'un réseau interférentiel d'ondes de lumière laser distribuant l'information spatiale et temporelle à travers tous les points de la surface de l'image enregistrée. Celle-ci étant, en fait, une structure microphysique prismatique, invisible à l'œil nu, qui utilise la nature ondulatoire et non localisable de la lumière pour restituer les données tridimensionnelles d'une scène éclairée.

### Fugacité lumineuse et technesthésie

L'expérience perceptive holographique est, à notre époque encore, une véritable rencontre impromptue pour le regard de l'humain qui est si biologiquement adapté à se mouvoir dans

un monde essentiellement fait d'objets et de matière. On oublie facilement que ce qui nous entoure au quotidien est tout autant fait de lumière et d'énergie pure que de matière. Mais on s'émerveille toujours lorsque la nature nous permet de contempler de façon fugace un arc-en-ciel, des reflets mouvants sur une eau calme, une aurore boréale, ou, plus couramment, les clignotements d'un ciel étoilé, le rougeoiement d'un coucher de soleil. Dans ces cas, aucun doute ne vient assaillir notre mental face à l'idée que le phénomène lumineux qui est là, visible pour nos yeux, est bien là et fait partie de notre réalité. Nous sommes alors dans un sentiment d'être avec l'espace et le temps, localisables ici et maintenant, malgré toute l'insaisissabilité phénoménale de l'instant. Notre point de vue correspond alors adéquatement à notre point d'être. Or, l'effet ressenti est tout à fait différent lorsque la dynamique de l'être avec concerne un espace lumineux évanescant, faussement tridimensionnel, tel celui d'un hologramme dont l'apparition visuelle semble être dépendante de notre propre système de perception, tout en nous échappant aussitôt perçu. Cela vient questionner notre propre rapport, corporel et existentiel, avec ce monde que l'on aime penser si tangible. Le trouble qui est alors souvent ressenti face à cet espace ambigu de la représentation holographique peut donner une impression de vertige. L'incertitude de la présence visuelle et tactile crée malaise et fascination. Il y a impression d'instabilité perceptuelle, alors que, traditionnelle-

1. L'holographie a été inventée par le hongrois Denis Gabor. Celui-ci découvrit en fait le principe optique de l'holographie un peu par accident, en 1947. Mais il fallut donc attendre l'invention du laser (1960) par l'Américain T. H. Maiman pour que d'autres chercheurs poursuivent le procédé et ouvrent la voie aux premiers artistes dont Salvador Dali et Bruce Nauman.

ment, la lumière est considérée comme révélatrice, éclairante, rassurante.

L'image holographique trouble et dérange mais, et malgré la méconnaissance du médium, l'holographie hante l'imaginaire de nos esprits toujours aussi désireux de se libérer de la gravité terrestre et de la précarité charnelle de notre existence. Ce qui est, à mon avis, significatif d'une époque qui remet en question ses repères classiques et ne peut même plus se fier à l'idée d'une vérité stable apportée par la science. Voilà, justement, une situation et une esthétique paradoxales qui m'attirent depuis ma découverte du médium lors d'une visite au défunt Musée de l'holographie à Paris (1980).

En effet, dans la mesure où notre rapport visuel à l'image est aussi le reflet de la capacité que nous avons à nous représenter nous-mêmes face à la matérialité et la complexité du monde, le trouble provoqué par l'immatérialité de l'image holographique devient alors significatif de la prise de conscience de nos propres limites perceptives ; d'autant plus qu'il est toujours difficile pour l'être humain d'accepter que son ancrage primitif dans la réalité du monde soit mis constamment en doute. Son cerveau a besoin de stabilité et de repères fiables. D'autant plus si l'horizon du futur lui apparaît de plus en plus incertain.

Je crois qu'il y a, à travers cette particularité de l'évanescence holographique, un attrait général pour une forme esthétique qui déborde de la pratique spécifique à l'art holographique et qu'il nous faut, collectivement, apprivoiser. À ce sujet je rappellerais ce qu'Edmond Couchot nommait l'expérience *technesthésique*, ce savoir-sentir technologique qui doit être (ré)éduqué en permanence, au fil des innovations et des générations, surtout lorsque le savoir technologique et ses impacts sur les habitudes de vivre éloignent grandement l'être humain de son ressenti :

« Une nouvelle technique figurative n'entraîne pas forcément un nouvel art, mais elle fait surgir les conditions de son appa-

rition. Elle modèle la perception, elle agit sur l'imaginaire, elle impose une logique figurative, une vision du monde (...) sur l'opérateur [qui] en retour, est façonné, modelé à son insu, par ces techniques à travers lesquelles il vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde : l'expérience technesthésique »<sup>2</sup>.

Selon ce penseur des mutations apportées par l'essor du numérique sur l'art et la société, la transformation de la sensibilité esthétique du regard, accompagnant toute nouvelle technologie de l'image, s'opérerait avant tout sur ceux qui la manipulent : techniciens, artistes et créateurs de toute sorte. Il faut en effet toujours un certain temps, et certaines conditions socio-économiques et culturelles, pour que cette influence du savoir-faire sur le *savoir-sentir* s'étende au-delà de ce premier cercle. Il en est sans aucun doute ainsi de l'image holographique, puisque ce premier cercle d'initiés reste assez restreint malgré le fait que les artistes aient exploré l'holographie dès la fin des années soixante.

Toutefois, au-delà de ce cercle, une forme d'accoutumance semble avoir pris forme, parallèlement et subrepticement, dans l'esprit contemporain. Bien que nos yeux et notre cerveau ne fréquentent pas régulièrement les ambiguïtés perceptuelles de ce type d'images, une idée dominante de l'hologramme idéal s'impose et circule : fugacité lumineuse, paradoxe spatial, stimulation haptique et visuelle contradictoire, sensation de présence/absence, et surtout évanescence transparente rappelant le mirage, l'aura et l'aurore boréale, voire l'imaginaire du fantôme. Cette idée de ce que sont les vrais hologrammes (ceux issus de la tech-

2. Couchot E., *La Technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, J. Chambon, 1998, p. 8.

nologie de la lumière cohérente du laser) finit par créer, au moins métaphoriquement, une catégorie esthétique en soi qui outrepassa leur faible présence sociale autant qu'artistique. Ils sont parmi nous sans l'être vraiment. Rien de surprenant, en fait, pour un médium jouant sur la présence/absence... Il y a donc, dans l'espace contemporain de la pensée, une sensibilité à une esthétique holographique qui se dévoile à travers divers niveaux de pratiques des arts visuels, scéniques et numériques.

### La conscience de nos limites ou les limites de notre conscience ?

Il n'est pas anodin de s'apercevoir, depuis au moins deux décennies, qu'il existe un intérêt général pour la fragilité du statut de l'image et pour les figures d'instabilité des choses. On ressent une valorisation des structures invisibles ou des états d'apparition et de disparition, ou encore d'espaces immersifs lumineux, ainsi que du flou, du mouvant ou de l'indiscernable. Ce qui, selon Nicolas Bourriaud (2017), réfléchissant à une toute autre problématique, pousse les artistes à « porter la précarité dans les esprits ». D'après celui-ci « l'art expose le caractère non définitif du monde. Il le disloque, le redécoupe, le rend au désordre et à la poésie »<sup>3</sup>.

Cette tendance à considérer que tout est construit, incertain et transitoire, dans le social comme dans le perceptuel, me ramène à la notion d'évanescence et plus spécifiquement dans le secteur des arts optiques et numériques. À travers cette conscience accrue des limites à prendre la réalité pour ce qu'elle paraît, il y a un parallèle significatif. Ce qui rejoint ma propre approche artistique. Autant de qualités qui, dans plusieurs de mes œuvres, ont servi à souligner la nature précaire du visible lui-même, et non pas seulement de l'objet représenté, c'est-à-dire à favoriser l'émergence perceptive du regard du spectateur et la conscience des limites de son acte de perception. Un acte qui reconstruit sans cesse ce qui se présente à lui, et le pousse – c'est mon vœu – à se reposi-

tionner en tant que spectateur mais aussi acteur du monde.

Ayant moi-même largement exploré<sup>4</sup> cette forme particulière d'art de l'image évanescence depuis bientôt 40 ans, je me suis attardé au fil des années à mieux comprendre la dynamique spécifique de ces images apparaissantes<sup>5</sup> et disparaissantes, celles qui sont toujours naturellement coextensives à l'acte même de regarder. J'ai progressivement réalisé que celles-ci avaient eu, malgré leur discrétion ou plutôt malgré la longue réticence du milieu intellectuel à toute technofacture, une véritable influence sur certaines formes artistiques, incluant l'art contemporain autant que les arts de la scène et de projection multi-écrans, voire en présentation muséologique, et bien sûr dans le cinéma de science-fiction avec ses effets 3D à lunettes polarisantes. À faire avec bien des qualités esthétiques propres à l'image holographique.

En tant qu'artiste<sup>6</sup>, j'ai choisi de développer, d'une part, une approche de mise en scène de l'espace tridimensionnel dans le cadre de l'image holographique, et, d'autre part, d'intégrer ces constructions lumineuses et volumineuses dans des sculptures ou installations où se déplacent le corps et le regard du spectateur au milieu de jeux de projections d'ombres. En cherchant constamment à valoriser une esthétique de la

3. Bourriaud N., *Lexforme*, Paris, PUF, 2017, p. 75.

4. Ma première œuvre holographique combinant objet, écriture et hologramme a été réalisée en 1984 au Fringe Research Holographics lab de Toronto (*Tranche d'espace-temps*). Voir sur mon site web à [http : www.philippeboissonnet.com/oeuvres](http://www.philippeboissonnet.com/oeuvres)

5. Pour reprendre un terme de Georges Didi-Huberman à propos de la photographie dans ce qu'elle a de latent.

6. Voir aussi l'entrevue avec la journaliste Patricia Powers à propos de la publication de la monographie *Mondes incertains/Uncertain Worlds* (textes de Hervé Fischer, Martina Mrongovius et Gabriele Schmid) à [https://www.youtube.com/watch?v=dzlldbZh\\_W0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=dzlldbZh_W0&feature=youtu.be)





Philippe Boissonnet, *Tranche d'espace-temps*, 1984, hologramme de réflexion sur verre (WLR), bois, papier et bouteille d'encre. 21 x 30 x 22 cm, éd. 6/6. Collection du Musée d'holographie de Paris, France.

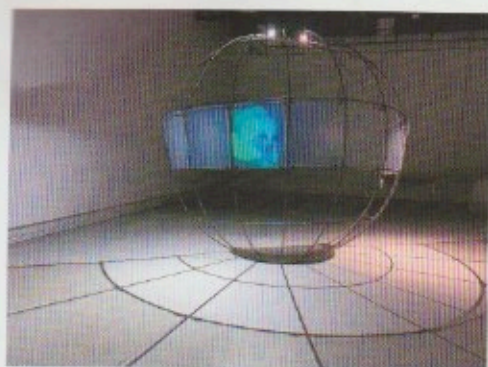
présence/absence et des apparitions/disparitions, j'ai aussi, par extension, désiré mettre de l'avant une conception de l'image du monde qui soit porteuse d'une esthétique de l'instable, de l'évanescent et de l'inconsistant. C'est dans cet esprit que j'ai progressivement développé un vocabulaire artistique qui combine les qualités formelles propres aux hologrammes à des images de globe terrestre gonflable, généralement transparent. L'association de l'air (dans l'objet gonflable) et de la lumière (dans l'image et l'espace de l'oeuvre), autant que celle entre les couleurs fugaces de l'arc-en-ciel et l'idée de la matérialité fondamentale de la planète, ont pu faire naître des oeuvres qui faisaient ressentir fragilité, fugacité, inconsistance et insaisissabilité. Autant de qualités que je cherche à reporter sur l'idée de notre place dans le monde et l'univers,

et sur celle de notre système de perception. Mon intention était en effet de transposer dans des représentations, autant que dans des présentations impliquant la dynamique du corps du spectateur (comportant quelquefois des systèmes d'interaction par détection de mouvement), ce qui pouvait exprimer un état incessant de déconstruction/reconstruction de l'image en général et, plus particulièrement, de celle du monde. Globalement, par le choix exploratoire du médium holographique, il s'agit bien de favoriser un état sensoriel qui place le regardeur sur le seuil d'une éventuelle disparition de ce qu'il est en train d'appréhender.

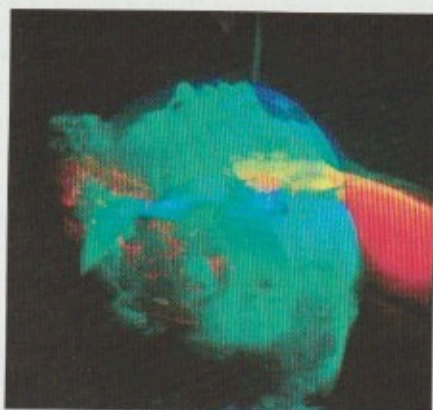
Je citerai, en particulier, une série d'oeuvres installatives que j'ai débutée en 1992 et dont les titres sont révélateurs. Tout d'abord, *La conscience des limites : Gaïa* (1992) et *La conscience des limites : Galileo* (1993). Deux installations lumineuses intégrant chacune hologrammes visibles par transparence à la lumière blanche, structures sculpturales et système de contrôle des éclairages. Chacune mettait en valeur la cohabitation de contraires, tels la matière solide de l'acier et la subtilité de la lumière, le proche et le lointain, le dedans et le dehors, le ici et le là-bas, le devant et le derrière, la verticalité des images et l'horizontalité des ombres projetées... Dans cet esprit des dualités, j'ai sciemment jumelé une technologie contraignante, exigeant une grande stabilité pour enregistrer l'information lumineuse, à un geste simplissime, celui de souffler de l'air dans une forme en plastique gonflable et donc fragile. La première intégrait la figuration humaine (*Gaïa*), l'autre (*Galileo*) l'avait évacuée. Puis, vingt ans plus tard, en 2013, je conclusais cette série sur les limites de notre conscience d'être-au-monde, avec deux autres oeuvres installatives. L'une holographique, *La conscience des limites : Dédale*, et l'autre en vidéo interactive, *La conscience des limites : Icare*.

D'un côté, avec *Dédale* et son hologramme central, on est face à la perception d'une image très ambiguë qui se dérobe à notre désir de sai-





Philippe Boissonnet. *La conscience des limites : Gaïa*, 1992, huit hologrammes en transmission (WLT) sur Plexiglass, structure en acier, feuille de plomb, détecteur de mouvement infra-rouge, boîtier électronique de contrôle des éclairages. 330 x 360 x 180 cm (hologrammes: 70 x 61 cm).



Philippe Boissonnet, *La Conscience des limites : Galileo*, 1993. 1 hologramme stéréographique à canaux multiples visible en transmission (WLT), tubes en Plexiglass avec HOE, 3 trépieds, 1 détecteur de mouvement à ultra-sons. Installation : 500 x 300 x 185 cm. Édition 2/2. (Exposition à La Base, Levallois-Perret, 1994).

sie précise des choses et de certitude. De l'autre, avec *leare* et les procédés du flux numérique de Google Earth, c'est plutôt une impression inverse qui émerge : celle d'un grand contrôle. Dans ce cas, j'ai conçu un système d'interaction physique et virtuelle entre le spectateur et l'image du monde selon Google. Alors que l'holographie me servait à exprimer une inquiétante fugacité par un jeu d'inversion des apparences for-

melles du globe terrestre (dedans/dehors, c'est-à-dire avec perspective orthoscopique et pseudoscopique) et de flou du plan focal, l'exploration interactive des images de Google Earth (par détection des mouvements du spectateur se trouvant au-dessous de la projection vidéo) tendait à faire ressortir notre besoin d'hyper contrôle de notre accès au monde (l'image de la planète). Dans le premier cas (holographique), le regard



Les effets holographiques viennent ainsi se mêler au désir inavoué d'une image ectoplas-mique, une formulation de l'image qui serait l'émanation lumineuse et parfaite du réel, telle son double. Un peu « comme une peau détachée de sa surface », a écrit Jacques Rancière réfléchissant au *destin des images* (2003) et de la photographie en particulier. L'auteur nous met d'ailleurs sur une piste fort intéressante en essayant de démêler ce qui, dans la photographie, semble poser problème en art contemporain, encore récemment si obnubilé par l'indicialité des objets, des gestes et de leurs traces tangibles.

« L'archi-ressemblance, c'est la ressemblance originaire, la ressemblance qui ne donne pas la réplique d'une réalité mais témoigne immédiatement de l'ailleurs d'où elle provient. Cette archi-ressemblance, c'est cela l'altérité que nos contemporains revendiquent au compte de l'image ou dont ils déplorent qu'elle ne se soit évaporée avec elle [...]. Et elle [la photographie] est désormais perçue, face aux artifices picturaux, comme l'émanation même d'un corps, comme une peau détachée de sa surface, remplaçant positivement les apparences de la ressemblance et déroutant les entreprises du discours qui veut lui faire exprimer une signification »<sup>7</sup>.

C'est dans le sens de cette quête d'un témoignage de l'ailleurs, auratique et insaisissable, que l'expérience esthétique, visuelle, haptique et kinesthésique des hologrammes est emblématique du malaise contemporain devant faire face à l'idée d'un futur que l'on a du mal à imaginer. Celle-ci mettrait en relief ce qui, en nous, est fragile, là où les expériences physiques et psychologiques accompagnant notre relation avec le monde usuel s'enrobe de lumière, de présence/absence et de non-espace, certes, mais aussi d'anxiété. Il s'agit alors de s'y habituer, d'appriivoiser nos doutes et inquiétudes. Ce que, j'espère, peut apporter bon

nombre de mes créations holographiques et lumineuses grâce à une certaine esthétique et un certain ordonnancement du flou spatial et de l'insaisissabilité de l'image. Autre exemple : *Perspicere*, petite sculpture holographique réalisée en 2018, qui laissait largement déborder hors des limites du support bidimensionnel ombres et lumière aux couleurs arc-en-ciel, est une autre tentative de réponse à cet apprivoisement de ce qui apparaît inconsistant.

### Évanescence et image d'un monde inconsistant

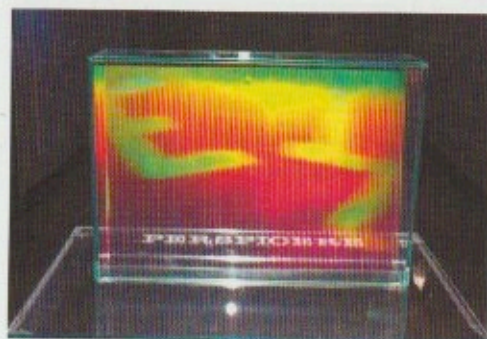
Je crois à l'idée qu'il existe un désir collectif plus ou moins inconscient par lequel l'holographie (l'idée que l'on s'en fait surtout) agit métaphoriquement sur l'esprit de notre temps (*Zeitgeist*). Un désir sans doute lié au fantasme récurrent de désincarnation des corps, ce qui n'est pas nouveau, mais qui, dans le contexte actuel, rejoint la perte de nos certitudes face à la réalité sociale, climatique, géopolitique, et donc face à un horizon du futur obscurci.

En effet, il arrive de plus en plus souvent que des aspects de l'esthétique propre aux images holographiques se retrouvent dans des productions contemporaines visuelles, lumineuses et tridimensionnelles, alors que celles-ci ne possèdent aucunement les caractères intrinsèques – physiques et optiques – de leurs procédés. Dans le domaine du spectacle, ce sont généralement d'autres moyens techniques qui sont convoqués, alliant projection vidéo, art numérique et mise en scène d'effets d'optique. On assiste alors à une intéressante tendance de simulation holographique. Dans ce contexte, on pourrait parler d'une esthétique de l'effet holographique.

On connaît tous maintenant, surtout depuis la sortie du film *Avatar* de James Came-

7. Rancière J. *Le destin des images*, Paris : Éditions La Fabrique, 2003, p. 17.





Philippe Boissonnet. *Perspicere*, 2018. un hologramme de transmission sur Plexiglass, verre gravé, acier. Structure 68 x 53 x 40 cm. (Exposition au CNE, Jonquière, 2022)

ron (2009), le fort engouement pour le cinéma 3D qui, non seulement, employait un nouveau procédé convaincant de lunettes polarisantes mais qui, de plus, mettait en scène des hologrammes imaginaires (ceux rêvés par l'armée américaine). L'engouement pour la production de films Imax ou 3D n'a pas duré longtemps, certes, mais le signal de l'attente pour la télévision 3D est important. Il y a aussi toutes ces recherches d'application scénique de l'imagerie projective en 3 dimensions virtuelles, celles que l'on appelle parfois des 'projections holographiques' et que le tandem montréalais Victor Pilon et Michel Lemieux, avec leur équipe 4D Art, a exploité à merveille dès le début des années 90 dans des produc-

tions théâtrales<sup>8</sup>. Cette technologie d'imagerie spatiale a même trouvé preneur dans d'autres productions scéniques à plus grande échelle, comme dans des spectacles musicaux de Madonna, de Tupac ou d'un Michael Jackson posthume. Ainsi que l'écrit ironiquement l'artiste australienne Paula Dawson, « *the ghost-like image of Tupac [Shakur] captured the imagination of concert-goers ... imagine if they'd seen a real hologram* »<sup>9</sup>. Il ne s'agit en fait que d'une technique très modernisée, numériquement, du procédé *Pepper's Ghost*<sup>10</sup> issu d'une tradition illusionniste datant des lanternes magiques, ombres chinoises et spectacles fantasmagoriques du XIXe siècle. Une technique qui se popularise de plus en plus, à petite ou plus grande échelle, par exemple dans les espaces urbains, puisque le 15 avril 2015 la revue française L'ADN et la chaîne de télévision Euro-news titraient respectivement « Une manif d'hologrammes en Espagne » et « Spain : Hologram rally outside parliament defends right to protest » à propos d'une projection vidéo sur film semi-transparent, lequel aurait été tendu en avant du bâtiment du parlement espagnol afin de mieux représenter un groupe de manifestants virtuels et d'apparence fantomatique.

8. En exemple je citerai leur spectacle, très approprié au procédé, *Icare* présenté au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal en 2014. On peut en voir des extraits à <https://4dart.com/fr/creation/2014/icare/>

9. Dawson P. (février 2012), *Beyond Tupac – The future of hologram technology*. Consulté en ligne le 28 août 2022 sur le site The Conversation à l'adresse <http://theconversation.com/beyond-tupac-the-future-of-hologram-technology-6644>

10. Mis au point en 1862 par Henry Dircks, à partir de projections de lumière sur vitres de grand format, ces effets théâtraux fantasmagoriques ont été popularisés par John Henry Pepper qui leur donna le nom le plus connu encore aujourd'hui : *Pepper's ghost illusion*.



Il faut aussi citer l'événement hyper médiatisé de l'entrevue d'une journaliste en diffusion pseudo-holographique que la chaîne de télévision américaine CNN a mise en ondes en 2008 lors du jour des élections de Barack Obama. Basé sur une fausse idée de projection holographique à la manière du robot R2-D2 de *Star Wars* (ce qui est impossible en holographie puisque ce procédé est diffractif est non pas projectif), l'effet entièrement vidéo-numérique a pourtant eu beaucoup de succès. Cette technologie pseudo-holographique a aussi été développée à plus grande échelle par l'institut ICT de la *University of Southern California* en collaboration avec la *USC Shoah Foundation*. Je réfère au projet *New Dimensions in Testimony* qui désire créer une mémoire vivante des survivants de l'Holocauste<sup>11</sup> grâce à ce qu'ils appellent des hologrammes interactifs. L'équipe de chercheurs du ICT a effectivement réussi à créer un dispositif très efficace produisant de faux hologrammes animés, grâce à de multiples caméras et un plateau rotatif, qui font apparaître leur image fantomatique sur écran de verre devant une audience de plusieurs personnes.

Ainsi cette tendance à simuler une intangibilité des apparences du réel n'est-elle pas déjà complètement investie, au moins sur le plan métaphorique, non plus par le seul régime esthétique de l'image photographique ou numérique, mais bien aussi par un autre régime esthétique, celui de *l'image holographique* ?

Dans le secteur de la recherche artistique en arts interactifs, on ne peut non plus oublier de mentionner le travail du duo *Workspace Unlimited* (formé de l'artiste Thomas Soetens et de l'architecte Kora Van Den Bulcke). Oeuvrant avec un dispositif d'interactivité à capteurs de mouvements et une technologie de calcul numérique en temps réel, ce tandem a mis en scène – autrement que par le procédé holographique – une esthétique émergente des images tridimensionnelles qui adhèrent lit-

éralement aux mouvements du regardeur. Une de leur créations a d'ailleurs été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (octobre 2011) et intitulée *Realtime Unreal*<sup>12</sup>. Celle-ci permettait à un spectateur – muni de lunettes polarisantes – d'expérimenter visuellement l'impact de ses déplacements à 360 degrés autour d'un écran géant où se construisaient et se déconstruisaient des images en 3D d'espaces architecturaux mi-réels (captés dans le musée) et mi-fictionnels (en image de synthèse). L'ensemble fonctionnait grâce à un système de détecteurs de mouvements (infrarouges) croisant à l'horizontal et à la verticale les informations provenant de caméras stéréoscopiques. Le dispositif analysait en temps réel les mouvements d'un seul individu à la fois, lequel devait porter des lunettes polarisantes, pour en vivre tout l'aspect immersif. L'intérêt de cette œuvre, relativement à notre question à propos de ce désir ambiant d'effet holographique, se retrouve en bonne partie dans l'envergure spatiale de l'expérience collective qui était offerte aux spectateurs.

On pourrait tout aussi bien parler des œuvres récentes (2020) du duo lyonnais Adrien M/Claire B, qui mêlent dans leurs œuvres, vidéo en réalité augmentée, dessins et objets réels<sup>13</sup>. Citons encore les petits théâtres vidéo-graphiques de l'artiste français Pierrick Sorin

11. Voir à ce sujet le résumé du projet sur le site du *USC Institute for Creative Technology* et l'article en ligne paru dans le *CNET Reviews : Holograms of Holocaust survivors let crucial stories live on*. Consulté le 7 septembre 2022 à [http://news.cnet.com/8301-17938\\_105-57568301-1/holograms-of-holocaust-survivors-let-crucial-stories-live-on/](http://news.cnet.com/8301-17938_105-57568301-1/holograms-of-holocaust-survivors-let-crucial-stories-live-on/)

12. Voir les archives du MAC Montréal à <http://www.workspace-unlimited.org/projects>

13. Je réfère à leur exposition *Mirages et miracles*, présentée au Centre Phi (Montréal, 2020). Consulter leur site web à <https://www.am-cb.net/>



basés sur des conceptions pseudo-holographiques qui utilisent, eux aussi, le *Pepper's Ghost*. Conçu récemment à l'échelle installative, je mentionnerais plus volontiers la vaste installation *Eve 2050*, combinant chorégraphie dansée, musique et vidéo-projection, réalisée par Isabelle Van Grimde et son équipe<sup>14</sup>. Dans un autre registre plutôt optique et sculptural, on ne peut manquer de réfléchir au remarquable travail de création de l'artiste britannique David Spriggs. Déjà, à la galerie Art Mûr de Montréal (2008), ses interventions 2D sur des enfilades d'acétates peints et tendus aux quatre coins dans une espèce d'aquarium créaient une impression de flottement flou et tridimensionnel. Puis, à partir de 2010, cet artiste a créé des œuvres de grande envergure et a forgé le néologisme *Stratachro*<sup>15</sup> pour nommer ses installations impliquant d'immenses acétates, immergés dans des lumières vaporeuses et placés dans une structure métallique. D'aspect immersif, elles plongent le regard dans des couleurs spectrales intenses, bleue, verte ou rouge, rappelant le monochromatisme des premiers hologrammes visibles au laser. Quelques années plus tard, l'évidence de l'inspiration holographique se manifeste encore plus clairement avec les œuvres de son exposition *Prism*<sup>16</sup>, présentée à Arsenal Art Contemporain (Montréal, 2015). Dans cet esprit de désincarnation et de référence plus ou moins masquée aux effets holographiques, devrait-on aussi parler des nouvelles productions qui explorent la technologie des lunettes de réalité virtuelle ?

### Regard inachevé et réel inconsistant

L'holographie et ses succédanés, faux et vrais hologrammes, contiennent un grand potentiel pour formuler l'évanescence des apparences du réel – bien au-delà d'une fascination pour le 3D. On y décèle des moyens puissamment métaphoriques pour exprimer toute la contemporanéité d'un réel apparaissant de plus en plus inconsistant.

Cette inconsistance est évidemment plutôt celle d'une grande sensibilité actuelle au regard inachevé, à l'insaisissabilité des apparences, à l'instabilité des états du monde connu, mais aussi à l'incertitude que la réalité perceptible nous offre et, par conséquent, à notre incontournable finitude. Sauf que celle-ci n'est plus seulement humaine et existentielle, elle est devenue écosphérique et biologique. La technologie ne suffit plus à nous convaincre d'un meilleur futur. Comme si la puissance de saisie du réel que donne le formidable essor des sciences et des technologies – numériques mais photoniques aussi – atteignait en même temps ses limites à cause d'une confrontation entre l'illusion de puissance de ces technologies et notre posture humaine et sensorielle, indépassable... sauf, peut-être, à travers l'illusion des fantasmagories et réalités virtuelles. Tout semble inatteignable, inachevable, insaisissable, inconstant...

Voilà pourquoi, à mon avis, notre époque est métaphoriquement entrée dans le régime d'une esthétique holographique des images qui, outrepassant la technologie holographique, est en train de devenir une forme symbolique de l'inachèvement du regard et d'une de ses conséquences majeures : l'inconsistance apparente du réel. Ce qui caractérise notre perception actuelle d'un monde complexe et en

14. L'installation, 2ème volet du triptyque *Eve 2050*, a été présentée à l'Agora de la danse à Montréal en septembre 2018. En voir plus à <http://vangrimde-corpsssecrets.com>

15. Par exemple avec l'installation « Stratachrome Blue » construite avec des miroirs et acétates, qui a été présentée en 2012 au Abrons Arts Center Gallery (NYC). Consulté en ligne le 25 juillet 2022 à <http://www.davidspriggs.com/> dans la section « Projects ».

16. Voir le communiqué à <https://levadrouilleururbain.wordpress.com/2015/01/21/prism-une-nouvelle-exposition-de-david-spriggs-a-larsenal-montreal/>. Consulté en ligne le 7 septembre 2022.



mutation, instable, et au futur difficile à saisir. Quelles utopies tiennent encore le coup ? Celles d'un monde humain fuyant dans ses avatars numériques ? Celles d'une humanité rêvant sa survie en prenant de l'expansion sur la Lune et Mars, tout en laissant la Terre et ses forces géophysiques résoudre de façon cataclysmique les problèmes engendrés par notre espèce ? Celles générées par l'art peut-être...

La puissance métaphorique véhiculée par les qualités esthétiques empruntées à l'image holographique n'est donc pas limitée à une question de développement technologique qui ne s'appliquerait pas encore à ce type d'imagerie spatiale. Celle-ci s'impose déjà à diffé-

rents niveaux par le pouvoir de notre imaginaire individuel et collectif. Et même si la métaphore de l'évanescence holographique n'est qu'un moment de transition mentale, admettons que celle-ci nous pousse à admettre l'inachèvement cognitif de notre regard posé sur le monde, l'imperfection des outils conceptuels servant à le circonscrire et le comprendre, mais surtout à intégrer dans notre cosmogonie moderne l'instabilité et l'évanescence du visible comme forme de représentation dominante du réel. Ce qui aboutit à une forte impression d'inconsistance.

**Philippe Boissonnet**