

L'entre-deux holographique : un espace troublé de la rencontre visuelle (*In-Between*)

Philippe Boissonnet

Résumé

Dans ce texte j'aborderai les aspects dynamiques de la perception visuelle relative à la réception esthétique des images holographiques situées dans la mise en scène d'une installation interactive réalisée en 1997: *In-Between*. Celle-ci est en effet emblématique d'une approche cherchant à mettre en valeur la notion de «champ d'action», telle que décrite par l'auteure allemande Gabriele Schmid, et qui fait particulièrement résonner l'idée d'une rencontre, d'un espace trouble de l'entre-deux. Un espace d'interférences entre l'œuvre installative, l'image, la construction de la perception du spectateur, le réseau des ondes du dispositif de détection et les relations de cohésion spatiale se formant occasionnellement entre les différents spectateurs à l'intérieur de cette installation.

Biographie

Philippe Boissonnet est né en France (1957) et y a suivi sa formation artistique. Résidant au Québec depuis 1985, il est actuellement professeur d'arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Récipiendaire du prix d'excellence de la *Fondation Elisabeth Greenshields* (Canada, 1983) pour son travail combinant dessin et copigraphies, il se mérite aussi le prix de la *Shearwater Foundation for the Holographic Arts* (Etats-Unis, 1998) pour son intégration d'hologrammes à des installations et sculptures interactives. Il a aussi bénéficié du support de la Délégation Nationale des Arts Plastiques (France, 1992), du Conseil des Arts (Canada, 1993 – 1997 - 1999), du Conseil des arts et des lettres (Québec, 1984 – 1996), du Fonds Québécois pour la Recherche sur la Société et la Culture (Québec, 2001 - 2007), et de la *Dirección Nacional del Antártico* (Argentine, Affaires Extérieures, 2007). Il a exposé ses travaux depuis 1983 dans de nombreuses expositions de groupes et personnelles tant au niveau local qu'international (Canada, USA, France, Allemagne, Espagne, Brésil, Argentine, Mexique, Australie, Japon, Autriche, Finlande, Angleterre).

Ainsi l'interactivité n'est-elle pas un genre mais un mode d'existence de certaines œuvres dont elle est un paramètre constitutif. Qu'il s'agisse d'un simple principe de déclenchement ou de l'exploitation d'une base de données complexe, elle transforme le spectateur en opérateur et change les données habituelles de la conception et de la production de l'œuvre. (Duguet, 2002, p.116)

Duguet (2002), en introduisant ainsi l'analyse des créations multimédia de Jeffrey Shaw, nous avertit bien des implications des dispositifs à caractère interactif sur la production et la réception des œuvres. L'expérience esthétique qui est ainsi sollicitée, liée à une approche opérationnelle sans mode d'emploi, reste inassouvie alors que l'œuvre peut prendre des configurations variables au point de lui donner une certaine insaisissabilité. La notion d'œuvre ouverte à l'intervention du regardeur, en arts médiatiques, comporterait effectivement une part de leurre puisque tout dispositif interactif cache un programme, et donc, une structure préconçue des fragments de contenu à y percevoir. Il est toutefois certain que ce mode d'existence des œuvres est devenu constitutif d'une sensibilité contemporaine propre à signifier l'aspect fragmentaire, mouvant et inachevé de notre saisie d'une réalité toujours en transformation. C'est probablement cette dimension cognitive du rapport au temps qui a préalablement orienté ma recherche en création vers l'exploration d'un dispositif interactif utilisant les signaux de captation (par infrarouges et ultrasons) de la présence des spectateurs dans l'espace d'exposition, afin que ceux-ci puissent altérer (involontairement) la visibilité d'images holographiques. Un projet de création qui, en filigrane, s'appuierait sur le fameux concept propre à la physique de l'infiniment petit qui stipule l'influence inévitable du sujet observateur sur l'objet observé, ou encore sur le postulat plutôt phénoménologique de l'entrelacement indissociable entre le percevant et le perçu. Mais,

au-delà de cet aspect opérationnel dont nous parle Duguet (2002)¹, autant les hologrammes que le dispositif interactif, interpellent le spectateur par une dimension temporelle propre à caractériser – selon une formulation quelque peu orientale – ce qui n’est jamais mais ne cesse de devenir.

A priori, la matière première – formelle ou conceptuelle – de mon travail n’est certes pas le public lui-même, ni sa participation active à la réalisation des éléments formant l’œuvre, ni même le contexte du lieu d’exposition. Ce travail explore les médias de l’image et de la lumière au travers du processus d’enregistrement holographique ou photographique et leurs mises en scène sculpturales et interactives dans l’espace installatif. En vérité, c’est très souvent la mise en contexte de la perception visuelle du spectateur que j’explore. En effet, au-delà des thématiques personnelles apparaissant dans mes œuvres depuis le début des années 90 (représentations globulaires et cartographiques de la Terre, de l’idée de monde et de celle de communication humaine), il s’agit essentiellement de travailler avec des modalités actives de réception de l’œuvre. Ainsi, des petits dispositifs d’interaction par détection de présence du spectateur (infra rouge, ultrason, photo-électrique) sont parfois combinés à ces installations holographiques, impliquant nécessairement l’acte lié à la perception dans l’existence même de l’œuvre et de sa signification. Je parlerai donc aujourd’hui d’une installation datant de 1997 (*In-Between*, ill. #1)² qui comportait 3 hologrammes de un mètre de diamètre, 3 sculptures et 3 détecteurs ultrasoniques reliés à un système de contrôle électronique des éclairages dirigés sur les images holographiques.

Or, avant de considérer les images holographiques à l’intérieur d’un dispositif électronique et ultrasonique comme celui de *In-Between*, il est important de comprendre que l’image holographique – lorsqu’elle est de grand format surtout – comporte dans son principe même

¹ Une approche opérationnelle qui impose au(x) concepteur(s) d’une telle œuvre à répertorier les «états possibles d’un système» (virtualité) pour les transposer en événements *hic et nunc* (actualité) dans leur propre monde sensible.

² L’installation *In-Between* a été présentée publiquement pour la première fois en 1997 au *International Symposium on Electronics Arts* (ISEA97) à la galerie du *School Institute of the Arts* de Chicago. Dimensions de l’installation: 10 x 10 mètres; dimensions des hologrammes : 110 x 110 cm. Support technique en holographie : John Perry (Holographics North Laboratory, Burlington, VT). Support technique en interactivité : Pierre Olivier (Montréal). Crédits photographiques des illustrations de cet article : Gabrielle Schmid.

d'enregistrement et de visualisation un aspect dynamique qui ne se retrouve pas dans la photographie, ou dans le cinéma/vidéo : celui de la corrélation visuelle œuvre/spectateur que l'on pourrait nommer, en faisant un clin d'œil à la physique quantique d'où l'holographie est issue: le principe d'inséparabilité image/observateur. Principe qui me ramène à la question d'aujourd'hui, celle de la place du public dans l'espace de l'œuvre.

Un principe dynamique que la théoricienne en art contemporain Schmid (2007) a qualifié de «champ d'action de l'œuvre». Une manière beaucoup plus adéquate de parler de la lumière et de l'entrelacement observateur/observé qui évite de continuer à ne parler que de point de vue, puisque celui-ci renvoie de façon trop limitée à une pensée liée à l'espace euclidien et bidimensionnel de la photographie. Car, si l'on met en avant le concept de champ d'action à la place de celui de point de vue, c'est toute une dynamique relationnelle dans l'espace expérientiel (œuvre/public) qui est mise de l'avant plutôt qu'une condensation de la relation œuvre/spectateur dans le seul regard du sujet. Cette notion d'œuvre d'art comme champ d'action permet alors de délaisser la modalité traditionnelle de réception de l'oeuvre.

S'il est plus juste de parler d'espace expérientiel, en contrepartie, cet entrelacement phénoménologique de la perception holographique laisse place à une troublante incertitude quant au véritable statut de l'espace de représentation. L'image holographique, en tant que volume perceptible et non pas en tant qu'illusion de volume, fait-elle partie de l'espace dans lequel se meut l'observateur? Cela nous permet de parler de la nature hétérotopique³ de cette rencontre visuelle suscitée par l'acte de perception d'une image holographique. Que ces images holographiques aient été produites par un procédé analogique (purement optique et basé sur la création de motifs d'interférences entre deux rayons lasers) ou numérique (un nouveau procédé d'impression au laser trichromique qui combine l'holographie, l'affichage de données numériques et la stéréophotographie), elles induisent en effet toujours une interaction dynamique

³ Au sens littéral, étant formé des éléments grecs «topo», de topos «lieu» et hétéro- «autre», on entend généralement par hétérotopie un«lieu autre». Foucault (1984) définit ce mot essentiellement en ces termes: « (...) sortes d'utopies effectivement réalisées (...) sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (p.755-756)

naturelle qui exprime complètement (et de façon si lumineuse!) ce que Marcel Duchamp affirmait déjà au début du siècle : c'est le spectateur qui fait le tableau. Selon ce champ d'action, je ne peux alors que vivre dans l'image holographique et en faire l'expérience, car je me situe dans une relation d'inséparabilité avec elle. Son évanescence, sa phénoménalité lumineuse, et même sa tridimensionnalité, placent constamment le spectateur (le public donc) dans un espace-temps d'alternance entre apparition et disparition qu'il peut lui-même contrôler.

C'est en désirant redéfinir la place du regardeur, non seulement dans sa relation à l'œuvre, mais encore plus dans sa relation avec les autres spectateurs se trouvant dans l'œuvre en même temps que lui, que j'ai imaginé le scénario interactif de l'installation *In-Between*. En voici, brièvement, la description. Prenons, comme point de départ, le cas où un seul visiteur évolue dans l'installation.

Lorsqu'un premier visiteur pénètre dans l'espace de la salle d'exposition, celui-ci commence à s'approcher de l'une des 3 structures coniques en acier porteuses d'une surface circulaire en plexiglas de couleur un peu jaune (qui, à ce moment, ne présentent aucune image holographique visible). Seul un petit son de « tic-tic-tic » obsédant semble plonger ces sculptures hors du monde habituel de la sculpture. Il s'agit en fait du son des détecteurs ultrasoniques qui vont interagir avec la présence du visiteur dès qu'il pénétrera dans certaines zones prédéterminées. Ces zones se trouvent en avant de chaque structure et correspondent plus ou moins à la forme ombrée au sol qui se dessine lorsque les lampes sont actionnées par la présence du spectateur. Ainsi, il faut retenir dès maintenant que l'existence de l'image est totalement dépendante de la présence du public dans l'enceinte sculpturale de l'œuvre. En dehors de cette interaction avec les détecteurs, l'œuvre n'existe que sous une forme inachevée, quasi virtuelle, car sans image holographique visible. L'image n'émerge donc dans l'espace de la conscience, et de la jouissance esthétique des spectateurs, qu'à la suite d'une rencontre⁴. Un terme qui est à prendre

⁴ En se basant sur les écrits de Otto Friedrich Bollnow, le terme «rencontre» (*Encounter*) est utilisé à plusieurs reprises par Schmid (2003) à propos de ma seconde installation interactive *La conscience des limites (Galileo)*, 1993, pour en signifier les différents niveaux de cohabitation: 1) interférence des ondes laser; 2) hybridation entre nouveau

au sens littéral car les visiteurs doivent, vraiment, se rencontrer - via le dispositif interactif – pour faire naître l’œuvre dans sa complexité et dans sa plus grande signification. Le système est en effet conçu pour créer un espace de rencontre visuelle, presque multi relationnel, par le fait qu’il existe (au moins) trois différents niveaux de réception des images holographiques selon que les visiteurs évoluent dans l’espace de l’œuvre seul, ou à deux ou trois (*ill. # 2*). Une interaction dont ils ne sont conscients qu’à la condition qu’ils ne soient pas trop nombreux à circuler en même temps entre les pièces de l’installation. Car il faut établir une certaine cohésion spatiale... Comment cela se passe-t-il ?

En pénétrant dans le champ interactif situé en avant d’un des hologrammes, le visiteur (isolé) s’aperçoit qu’une (ou deux) des structures coniques se trouvant en arrière de lui, s’illumine pour faire apparaître un hologramme. Or, désirant les voir mieux, il s’en approche encore plus. À ce moment-là, l’hologramme illuminé disparaît de sa perception, car la lampe qui l’éclairait s’est éteinte : le détecteur de présence situé sur la structure de cet hologramme précis a envoyé un signal vers un petit module de contrôle électronique pour couper son éclairage et pour en allumer un autre. Un autre hologramme s’illumine donc, mais ne se trouve pas, hélas, dans le champ de vision du visiteur isolé. Ce dernier se déplace alors vers ce nouveau centre d’attraction visuelle, pour se rendre compte encore une fois que l’image s’évanouit. Syndrome de l’évanouissement de l’image qui, en vérité, serait plutôt la mise en évidence du propre désir scopique de celui qui veut voir l’invisible, ou l’inaccessible. Le système est en effet conçu pour qu’un individu isolé ne puisse jamais voir adéquatement l’image qui s’est illuminée dans son champ de perception et selon un seul point de vue privilégié (*ill. #3*). La contemplation esthétique solitaire n’y est pas vraiment possible, SAUF dans une relation de cohésion spatiale avec autrui. Cette notion de cohésion n’est d’ailleurs pas fortuite. Elle appartient au domaine de la physique optique dite cohérente. Cohérence et cohésion sont à mettre en parallèle afin de saisir tout le sens induit dans la structure de la mise en réception de l’œuvre. Ainsi, il faut être au

média et média traditionnel: 3) rencontre entre le spectateur et l’œuvre; 3) rencontre historique entre «l’historique Galileo et le contemporain Boissonnet».

moins deux «interacteurs»⁵ pour pouvoir être véritablement immergé dans l'évanescence de l'espace de cette installation. Et il faut être littéralement dans un entre-deux, et même un entre-trois, pour pouvoir dépasser les limites perceptuelles de cette évanescence en se glissant, mentalement, entre absence et présence.

Reprenons la description lorsqu'il y a deux visiteurs en même temps : si un des deux visiteurs (et seulement un à la fois) sort de son champ de détection alors que l'autre reste en place, ils peuvent alors, tous les deux, voir plus longtemps les images illuminées. En étant trois, et en jouant à une sorte de chaise musicale, chacun des protagonistes du système aura la possibilité d'observer et d'interagir personnellement avec la transparence et la dynamique de l'image. Chacun pourra, ensemble ou séparément, jouir complètement de la contemplation à laquelle pousse ce genre d'images.

In-Between posséderait donc une dimension que l'on pourrait lier, de façon limitrophe, à l'idée de cohésion sociale par le biais de l'idée de la cohérence spatiale (terme utilisée en physique optique cohérente) pour désigner plus spécialement une interférence entre des points de vue individuels. Cette idée se perçoit aussi, plus ou moins, à travers le choix iconique choisi pour cette œuvre: que ce soit par l'intégration des pronoms personnels «Je» et «Tu», par le symbole «@» du lien utilisé en communication électronique ou par le face-à-face féminin/masculin des deux personnages représentés en silhouettes ombrées (*ill. # 4 et # 5*)⁶. Cette mise en scène de la cohésion spatiale du public dans l'espace de l'œuvre permet donc de faire émerger un autre espace de perception, composite – et surtout composable et variable – selon les personnes

⁵ Néologisme formé à partir de la deuxième définition qui est donnée au terme «interactivité» dans le Dictionnaire des arts médiatiques (sous la direction de Poissant L.). Cette définition se rapporte plus spécifiquement à l'aspect de la réception esthétique de l'œuvre. (En ligne) consulté le 18-02-2011. Accès: <http://132.208.118.245/frames/termP.html>

⁶ Pour voir des extraits vidéos ou des photographies des œuvres cités, et pour mieux comprendre comment le dispositif interactif régule la temporalité d'apparition des images holographiques en fonction de la place occupée ou du nombre de spectateurs présents, cliquez sur le lien suivant du site de Philippe Boissonnet et ouvrez l'album intitulé «Documents Vidéos» <http://www.flickr.com/photos/uqtart/sets/72157608118741868/>

présentes. Ce dispositif interactif a pour conséquence de provoquer une exacerbation du principe dynamique de champ d'action qui est si ontologiquement relié à toute perception d'image holographique.

Certes, «cette œuvre indique 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» (Poissant,1998, p.3). Mais je rajouterai que cette installation, en jouant sur le trouble du désir scopique, sur la perte du privilège d'un point de vue idéal bien à soi et sur le concept de rencontre au sens large, nous oblige à reconsidérer le rapport existant entre ce qui est à voir et ce que nous pensions y voir. En troublant l'espace visuel normalement espéré par le regardeur habitué à l'image sur écran fixe, il s'agit donc d'attirer l'attention de chaque visiteur à interagir avec l'apparition et la disparition des images dans l'œuvre et, ainsi, avec les déplacements du public. Dans une certaine mesure, *In-Between* réussit à mettre en évidence l'expérience même de l'acte du voir et l'intentionnalité qui s'y attache.

Références

Duguet, A-M.(2002). *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*. Nice-Paris: Jacqueline Chambon /CNAP

Foucault, M. (1984). *Dits et écrits 1954-1988*, Paris: Gallimard

Poissant, L (1998). Entre ombre et lumière. texte de la brochure *Philippe Boissonnet : œuvres holographiques récentes* publié pour l'exposition «In-Between» de la maison de la culture Frontenac (été 1999). Trois-Rivières : édition de l'Unité de Recherche en Arts Visuels (UQTR)

Schmid, G. (2003). «Zwischen Bildern: die holographische Installation als Handlungsfeld». Dans S. Rieger et J. Schröter (dir.), *Die holographische Wissen*. Zürich-Berlin: Diaphanes

Schmid, G. (2007). «In-Between. Pictures in Holographic Installations as Fields of Action». Dans S. Kacunko et D. Leach (dir.), *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*. Berlin: Logos-Verlag

Bibliographie sélective (à propos des œuvres holographiques de Philippe Boissonnet)

Brun A.A.N. (2007). *Trois plaidoyers pour un art holographique*, Paris: L'Harmattan

De Kerckhove, D. (1995). *Philippe Boissonnet, Galileo y otras uncertidumbres* [catalogue d'exposition]. Madrid: Fundacion Arte y Tecnologia/Telefonica de Espana

Fischer, H. (1993). *Philippe Boissonnet, installations holographiques* [catalogue d'exposition]. Montréal: Centre des arts contemporains du Québec à Montréal

Régimbald, M. (2004). (commissaire?) *Philippe Boissonnet: un espace entre 2 temps* [catalogue d'exposition]. St-Jérôme (Qc): Musée d'art contemporain des Laurentides