

Philippe Boissonnet
Efflorescence

Gabriela Schmid

Numéro 64, été 2003

Hochelaga-Maisonneuve

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9140ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Schmid, G. (2003). Compte rendu de [Philippe Boissonnet : *Efflorescence*].
Espace Sculpture, (64), 33–34.

Philippe Boissonnet

Efflorescence

GABRIELA SCHMID

Nous avons l'habitude de penser en termes de catégories dualistes : le travail est pénible, par contre les loisirs sont agréables. La nature est sauvage, mais la culture est domptable. Le féminin est sensible, le masculin est rationnel. L'art découle d'un processus esthétique, les sciences émergent du logique. On discernera le vrai du faux, le paraître de l'être. Or, les médias utilisant l'imagerie virtuelle, quant à eux, viennent déranger une telle pensée dualiste.

Nous sommes habitués à distinguer l'acquisition de connaissances cognitives de celle des expériences émotionnelles. Nous tentons de comprendre et de décoder rationnellement les expériences émotionnelles pour essayer d'en éclairer les récepteurs. Il en est tout autre de Philippe Boissonnet qui, lui, associe l'irréductibilité de l'événementiel à un moment de réflexion. Depuis 1987, Boissonnet a établi une série d'installations constituées d'hologrammes. Le terme « holographie » laisse au premier abord suggérer l'idée d'espaces virtuels, alors associée à ce qui est passif, au spectateur trompé ou à l'observateur dupé. Mais voilà, l'illusion requiert une certaine complicité avec les observateurs, car elle est fondée sur la constitution physiologique des sens et le conditionnement appris par les êtres humains. Les hologrammes montrent des phénomènes optiques immatériels qui ne deviennent visibles que lorsque les

angles de l'hologramme, sa lumière et sa localisation sont exactement réfléchis et bien planifiés. Pour être en mesure de lire l'information mémorisée, les observateurs et spectateurs doivent pouvoir se déplacer autour de l'hologramme. Et il n'existe aucun point précis particulier d'où le phénomène holographique pourrait être contrôlable dans son ensemble.

Comme de nombreux artistes qui utilisent l'holographie, Boissonnet porte une attention particulière au rôle actif que prend le spectateur. Ses œuvres sont conçues pour différents contextes ou espaces : certains vont suggérer une lecture plutôt cognitive, d'autres vont mettre l'emphase sur l'événementiel. Avec de telles mises en situation, Boissonnet s'attend à susciter une interaction avec et entre les visiteurs. Ces mises en scène représentent la couche la plus extérieure d'un tout, dans lequel il est question de communication humaine.

Avec l'exposition *Efflorescence*, Boissonnet continue l'exploration de la communication entre les êtres humains. L'installation consiste en quatre éléments sculpturaux, dont deux sont sonores et deux lumineux. On peut y entendre les voix de deux adolescents, un garçon et une jeune fille qui murmurent, répètent et chantonnent continuellement les mêmes verbes : espérer, émerger, essayer, effleurer. Les mots sont insérés dans un mouvement musical cyclique et associés à l'idée de transformation, d'évolution ou d'apprentissage. Pour pouvoir comprendre les voix, le

spectateur doit se rapprocher du plancher des deux sculptures noires. Il active ainsi les détecteurs de mouvements intégrés. La récitation faite par un lecteur de disque compact est interrompue, puis recommence, et sera de nouveau interrompue. En même temps, le spectateur découvre des images holographiques des adolescents se superposant les unes aux autres, comme si elles surgissaient du sol.

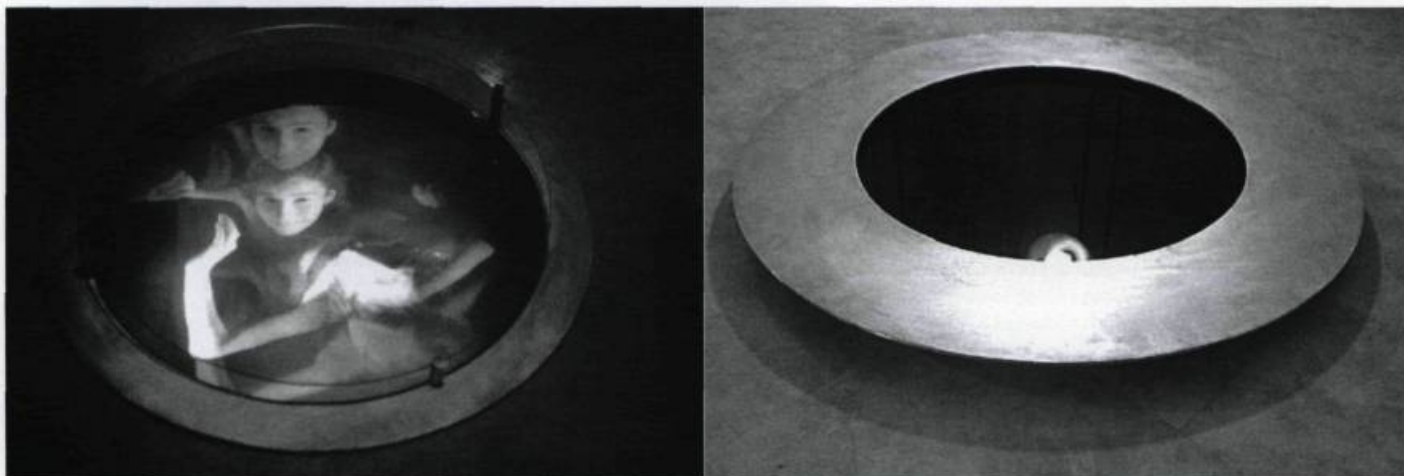
Dans une œuvre antérieure intitulée *In Between*, datant de 1997, Boissonnet avait conçu des sources lumineuses qui étaient en interférence entre elles. Avec *Efflorescence*, il a transposé pour une première fois le phénomène de l'interférence lumineuse au domaine de l'acoustique. Lorsqu'il fait le tour des hologrammes (que Boissonnet nomme *puits de lumière*) et des sculptures noires (qu'il nomme *puits sonores*), le spectateur interagit accidentellement avec les voix du garçon et de la jeune fille. Après quelque temps, il deviendra clair que les deux adolescents récitent les mêmes séquences de mots, mais en disharmonie temporelle. Le défi d'un spectateur suffisamment patient serait donc de faire jouer les deux lecteurs de disque compact en phase, avec comme but de faire synchroniser les textes récités — on pourrait même dire qu'il faut laisser interférer les voix de manière constructive, en se référant alors aux principes physiques de l'holographie. Car la tentative du visiteur pour amener un accord temporaire dans les voix du jeune homme et de la jeune fille, correspond au phénomène de superposition des ondes électromagnétiques qui ont

produit les hologrammes. C'est dans le cadre de ce processus de perception de l'installation que le médium de l'holographie peut être relié à une compréhension holistique de la réalité.

Dans le domaine des fréquences d'ondes holographiques, les frontières normales entre l'espace et le temps sont suspendues. Voilà pourquoi les causalités usuelles doivent être abandonnées immédiatement : « On doit ici faire appel à des principes explicatifs comme catégories, tels la complémentarité, la synchronicité, les symétries et le bipartisme (bilatéralisme, littéralement les deux côtés) ». » Boissonnet considère que le médium holographique a pour ainsi dire presque matérialisé de telles qualités. Une appréciation du monde qui offrirait des résultats déterminés sera alors remplacée par une autre, au travers de laquelle un changement de pensée s'opèrera en faveur d'une délocalisation, d'une relativisation et d'une complexité fondamentales pour une nouvelle relation entre le sujet et son environnement.

La position de Boissonnet sera soutenue par des modèles issus des sciences naturelles qui ont été développés en rapport avec l'holographie. Le cœur de ce modèle théorique est le refus de la temporalité linéaire ainsi que la renonciation à assujettir fermement les événements aux lieux, encore moins au rapport espace-temps des choses.

Dennis Gabor a commencé à développer dans les années 1940



PHILIPPE BOISSONNET,
Efflorescence, 2002.
Installation avec hologrammes, miroir, aluminium, bois, plexiglas, lecteurs de CD audio, diodes lasers, haut-parleurs, capteurs, système de contrôle électronique du son.
Env. 6 x 6 m.
Photo : P. Boissonnet.

son concept de l'holographie. Son point de départ était mathématique, et les mathématiques dont il faisait usage étaient un mode de calcul qui avait été inventé par le Français Jean B. Fourier au XVIII^e siècle. Les calculs de Fourier permettent de convertir chacun de ces modèles (équations) si complexes en un langage de formes d'ondes simples. De plus, Fourier a prouvé comment ces formes d'ondes se laissent retransformer en leur modèle original. Les transformations de Fourier ont permis à Gabor de pouvoir transformer, enregistrer et reconstruire l'image d'un objet en un modèle d'interférences lumineuses.

De nombreuses recherches semblent démontrer que la perception et le comportement humains pourraient aussi être compris à l'aide des équations de Fourier. Le neurologue Karl Pribram, qui a fait des études sur le cerveau humain, pensait que le système oculaire réagissait aux fréquences, qui pourraient, elles, être interprétées par le langage mathématique de Fourier. Les hologrammes représentent une image prise sur le vif de champs d'énergies subissant des interférences. Et nous savons que la plaque holographique n'enregistre pas les informations localement, mais les distribue sur toute la surface de la plaque. Il semblerait que la mémoire (humaine) fonctionne sur les mêmes principes et qu'elle interpréterait les fréquences bio-électriques. Le fait que l'on puisse reconstruire la visibilité totale d'une image holographique avec n'importe quel morceau d'un hologramme de première génération a entraîné Pribram à utiliser la manière dont l'accumulation d'informations holographiques se faisait comme modèle pour représenter la capacité du cerveau à organiser la mémorisation des souvenirs. Pribram essaya, dans les années 1960, de mettre en place une vaste théorie d'un cerveau fonctionnant de manière holographique et d'élaborer une théorie d'un univers holographique.

Le comportement des visiteurs de l'installation *Efflorescence* correspond à ces phénomènes dans la mesure où les observateurs sont invités à « mettre en phase » les informations acoustiques offertes. Ils deviennent pour ainsi dire des analystes de fréquences. L'installation, qui peut d'abord être reçue au plan événementiel, peut aussi être comprise à un deuxième niveau en tant qu'œuvre traitant de la communication et se dissimulant derrière l'apparence extérieure d'une œuvre

de lumière. L'installation contient des images et des mots qui peuvent être interprétés sémantiquement. De telles interprétations forment en quelque sorte la pointe cognitive de l'iceberg, dont les profondeurs ne sont accessibles à l'événement mis en situation que sous forme d'émotion spécifique étroitement liée au corps de l'observateur. L'événement est à la fois constitué d'un plan symbolique et d'un autre non symbolique. Les participants seront plutôt modelés par l'événement, au lieu du contraire. En fait, l'observateur provoque chacune des apparitions particulières de l'hologramme, mais en même temps ses mouvements seront quasi chorégraphiés par toute cette mise en scène d'images et de sons.

Efflorescence consiste en quelque sorte en un enchevêtrement d'interférences. Un peu comme sur le plan de la physique, puisque les hologrammes proviennent de l'interférence des ondes de « référence » (émises par le laser) et des ondes « objets » (produites par la réflexion lumineuse des objets). Ainsi, au plan artistique, l'événement résulte des interférences entre le spectateur et l'œuvre. On pourrait finalement dire que le spectateur interfère en quelque sorte avec lui-même : la recherche d'une harmonie entre les deux voix, même temporaire, correspond à la tentative, sur le plan humain, d'aller au-delà des réflexions utilitaires — comme, par exemple, pour harmoniser les forces féminines et masculines que chacun porte en soi. Un peu comme en filigrane, la tentative de synthèse relève d'un désir de triompher (ne serait-ce que temporairement) de ces dualismes qui ont produit l'œuvre : naître, paraître, connaître, disparaître, être. Les nombreuses superpositions de mots et de phénomènes holographiques créent une image à la fois complexe et d'autant plus réaliste et ce, au sens propre et figuré. ←

TRADUCTION: LOUIS BOUCHARD
(GOETHE INSTITUT)

◆ Philippe Boissonnet, *Efflorescence*
Galerie d'Art d'Outremont, Montréal
6 janvier-2 février 2003
Centre culturel Raymond-Lasnier,
Trois-Rivières, 14 février-16 mars 2003

NOTE

1. Karl H. Pribram, *Worum geht es beim holographischen Paradigma?* (Le paradigme holographique: De quoi s'agit-il?), tiré de Ken Wilber (Éditeur): *Das holographische Weltbild*. Berne-Munich-Vienne (Scherz), 1988, p. 36.

Marc Tuters et le Geograffiti Project

NATASHA HÉBERT

Marc Tuters est un artiste de Montréal qui termine une maîtrise à Concordia avec un projet d'art, de multimédia et de communication, qui bouleverse nos repères liés à l'espace physique, l'espace virtuel et les modes d'expression artistique urbains, tel l'art public et le graffiti. Un prototype du *Geograffiti Project* a déjà été élaboré au Banff Center, le centre d'art contemporain et médiatique, en collaboration avec une équipe d'artistes et d'ingénieurs multimédia.

Les paradigmes liés à l'espace tel que nous le concevons sont en train de se transformer. L'art public, la performance, le land art et le graffiti sont directement touchés par les nouvelles strates spatiales qui s'ajoutent sur notre planète. Prenons quelques longueurs d'avance sur le futur afin d'éviter de tomber dans de nouvelles dimensions sans parachute...

Les vieilles villes européennes ont été construites sur un mode aléatoire par lequel les individus en communauté s'approprièrent l'espace en fonction de la morphologie des lieux et de leurs besoins. Élaborées ainsi, elles s'assuraient des espaces de socialisation, des voies de communication et de protections, tout en se réservant des lieux intimes, mystérieux et hermétiques. Le modèle des villes contem-

poraines américaines propose un modèle d'urbanisme qui s'appuie sur l'efficacité des déplacements et des modes de surveillance. La cité quadrillée a éliminé les zones de mystère, les dédales, les développements aléatoires et les espaces claniques. L'art public qui aspirait à créer des espaces de socialisation et de discussion, d'identification et de mémoire, échoue souvent par l'action des structures administratives et urbanistes. Le système antérieur où l'humain modelait et adaptait l'espace a été platement remplacé par un système utilitaire qui modèle et adapte l'humain. Devant l'impossibilité de s'approprier et de personnaliser l'espace, l'être urbain navigue imprégné d'une constante impression de vivre en sous-location.

Le graffiti fut une réaction à l'impuissance provoquée par cet espace organisé et imposé. L'intervention directe permet au graffiteur de créer de nouveaux territoires collectifs et claniques. La croissance de l'espace commun virtuel répond aussi à ce besoin d'appropriation : construire et conquérir l'espace, connecter avec autrui par affinités, explorer des zones de mystère et d'interdit. Mais le graffiti est associé au vandalisme, tandis qu'Internet

MARC TUTERS, *Geograffiti Project*, 2002. Marc Tuters (à droite) et le cocréateur Karlis Kalnins. Photo : Darren Woodhead, Festival Shambalah, Nelson, Colombie-Britannique.

