Êtres vivants, dispositifs et sujets : le rôle et la place du spectateur dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer

Living beings, "dispositifs" and subjects : the role and place of the viewer in the works of Rafael Lozano-Hemmer

Svitlana Kovalova

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/980>

DOI : 10.4000/marges.980

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 60-85

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Svitlana Kovalova, « Êtres vivants, dispositifs et sujets : le rôle et la place du spectateur dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/980> ; DOI : 10.4000/marges.980

Êtres vivants, dispositifs et sujets: le rôle et la place du spectateur dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer

Le rôle du dispositif dans l'art contemporain peut être étudié à partir du travail de Rafael Lozano-Hemmer. Cet artiste recourt aux nouvelles technologies pour construire des machines sophistiquées et les intègre par la suite dans des environnements qui supposent une présence humaine, pour solliciter la participation du public. Cette préoccupation a notamment marqué deux de ses œuvres – *Alpha Blend. Shadow Box 7* (2008) et *Autopoiesis* (2010) – sollicitant les spectateurs.

Ces derniers se trouvent au centre de ces œuvres et participent à leur création, en devenant à la fois leur sujet et leur destinataire. Ces rôles se mélangent au point de n'en faire qu'un. Ces projets évacuent ainsi la notion même de spectacle et mettent en question les frontières du cadre – le seul spectacle présent dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer est celui de regards qui se déploient dans un espace à trois dimensions reposant sur le dispositif conçu par l'artiste.

Le dispositif de la première œuvre – *Alpha Blend. Shadow Box 7* – est construit autour d'un écran qui projette l'image d'un spectateur. Celui qui la regarde est filmé et photographié à son tour, et le spectateur suivant voit l'image de la personne qui vient de partir. Autrement dit, celui qui se met à la place du spectateur devient automatiquement le personnage de la photographie suivante, et ainsi de suite. L'artiste lui-même n'intervient pas dans ce processus – l'installation est dotée d'un mécanisme d'enregistrement automatique qui s'enclenche dès que quelqu'un se met devant l'écran. Ce mécanisme fonctionne à la manière d'une caméra de surveillance: il est invisible pour les personnes photographiées. La caméra ne s'interpose donc pas dans l'échange de regards, puisque sa présence n'est pas mise en évidence dans les images.

La deuxième œuvre – *Autopoiesis* – applique cet effet-miroir de manière plus conséquente – il devient même son principe fondateur. Ce

travail de Rafael Lozano-Hemmer repose sur un réseau de relations entre le spectacle et son spectateur. Le mécanisme assurant la stabilité de la structure de l'ensemble inclut un miroir, une mini-caméra de surveillance qui assure la reconnaissance faciale, un petit projecteur laser et un capteur de proximité. Le miroir, dans son large cadre métallique, est accroché au mur de la salle d'exposition à la manière d'une œuvre d'art. Toutefois, il ne reflète rien : seule la participation du spectateur déclenche le spectacle. Il se place devant le miroir et regarde son propre reflet : sur son front apparaît une projection lumineuse du mot « autopoiesis ».

Dans ses écrits consacrés au dispositif, Giorgio Agamben postule l'existence de « deux classes » : celle des « êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs/¹ ».

Or, grâce aux nouvelles technologies, Rafael Lozano-Hemmer met en question ces deux classes et le « tiers » qui apparaît entre elles. Les frontières entre ces trois composantes – les êtres vivants, les dispositifs et les sujets – s'effacent au point de disparaître : l'entrée du spectateur dans l'espace et dans la composition de l'œuvre visualise son rôle et sa place, son image devient une composante de l'œuvre, voire son centre.

Il serait donc intéressant de voir comment les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer travaillent la question du dispositif – la développent, l'approfondissent, la déplacent ou l'évacuent – en la mettant en relation avec le spectateur. Qu'est-ce que le spectateur dans ces œuvres : un être vivant, une partie du dispositif ou un sujet ?

Les dispositifs : l'aller-retour de l'image du spectateur

Agamben évoque dans ses écrits des « dispositifs à l'intérieur desquels [les êtres vivants] ne cessent d'être saisis/² ». En analysant les travaux de Michel Foucault et de ses prédécesseurs, il donne une définition du dispositif : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants/³ ». Il met donc au centre de cette définition « une articulation avec le pouvoir/⁴ ».

Rafael Lozano-Hemmer est un artiste qui recourt aux nouvelles technologies pour construire des machines assez sophistiquées. Comme nous l'avons vu, ces machines sont placées au centre du dispositif de ses deux installations. Il interroge ainsi les différentes formes du rap-

^{/1} Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2006), trad. M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 32.

^{/2} *ibid.*, p. 30.

^{/3} *ibid.*, p. 31.

^{/4} *ibid.*

/5 Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 117.

/6 Gaby Hartel, « Bruce Nauman. *Going Around the Corner Piece. 1970* », dans Christine Van Assche (sld), *Collection nouveaux médias: installation*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 210.

port « homme-machine ». Nous verrons dans un premier temps quelle forme prend ce rapport en termes du pouvoir : peut-on parler d'un assujettissement de l'être vivant par les machines ?

Les dispositifs conçus par l'artiste peuvent être analysés comme un héritage de la grande famille de dispositifs créés dans les années 1970. En effet, nous pouvons les situer dans la lignée de certains travaux de Peter Campus, de Bruce Nauman et de Dan Graham, en y relevant un lien de parenté. Ce lien a au moins trois points d'appui. Tout d'abord, les dispositifs de toutes ces œuvres fonctionnent comme des « interfaces », car ils « [permettent] la connexion entre des systèmes utilisant des langages différents/5 ». Le deuxième trait qui réunit tous ces travaux est l'« absorption » du spectateur par la machine qui capte son image. Enfin, l'apparition du spectateur à l'écran est toujours accompagnée d'une ou de plusieurs transformations, ce qui le différencie d'un simple reflet dans le miroir. Par exemple, dans le cas d'*Interface* (1972) de Peter Campus, nous observons un dédoublement : un même spectateur apparaît deux fois – en couleur, et en noir et blanc. Dans *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham, l'image du spectateur apparaît sur le moniteur avec huit secondes de retard. *Going Around the Corner Piece* (1970) de Bruce Nauman multiplie les images en décomposant l'itinéraire du visiteur, en redistribuant cet itinéraire entre quatre écrans dont chacun fait apparaître l'image du spectateur en noir et blanc, vue de dos.

Les dispositifs conçus par les artistes ne captent donc pas seulement l'image du spectateur, mais aussi se l'approprient. En présentant le travail de Bruce Nauman, Gaby Hartel recourt d'ailleurs à une métaphore qui souligne cette appropriation. Dans son discours, les caméras deviennent « des vautours guettant leur proie » et les visiteurs sont présentés comme « ces proies de chair fraîche/6 ». La fabrication de l'image est rapprochée de la digestion qui est la métaphore ultime de la captation, de la transformation et de l'appropriation. Dans ce dispositif, le rôle du spectateur est presque mécanique dans la mesure où il se trouve inclus dans un dialogue élémentaire « question-réponse ». Ce rôle est strictement assigné et programmé comme ceux des autres composants. Le spectateur se transforme en déclencheur du mécanisme, en une sorte de *stimulus*.

En entrant dans l'espace de l'œuvre, le spectateur « envoie » son image à la machine et en perd la possession. Le dispositif construit par l'artiste la capte, la transforme et la renvoie au spectateur sous sa nouvelle forme. Ce cycle peut être défini comme un aller-retour de l'image du spectateur. Ce principe est repris dans *Alpha Blend*, *Shadow Box 7* et *Autopoiesis*. La première phase y est donc la captation de l'image du spectateur par la machine. Il s'agit d'une opé-

ration qui se réalise selon les principes de la caméra de surveillance, ou du « mécanisme panoptique » que Michel Foucault définit comme une « idée moderne en un sens », en ajoutant qu'« on peut dire aussi qu'elle est tout à fait archaïque puisqu'il s'agit au fond dans le mécanisme panoptique de placer au centre quelqu'un, un œil, un regard, un principe de surveillance qui pourra en quelque sorte faire jouer sa souveraineté sur tous les individus [situés] à l'intérieur de cette machine de pouvoir¹⁷. ». Dans les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer, le spectateur se trouve donc à l'intérieur d'une « machine de pouvoir » et perd son autonomie sous cet œil souverain de la caméra de surveillance qui n'obéit pas à la volonté de celui qu'elle filme. Ce dispositif ne fait pas que capter l'image, il se l'approprie en la transformant à sa guise. Le retour de l'image – son apparition à l'écran – est le retour d'une image transformée, modifiée, « digérée » par la machine.

Dans *Autopoiesis*, le dispositif conçu par l'artiste colle une inscription sur le front de la personne qui se trouve devant la caméra. Cette inscription suit les mouvements du spectateur, en s'adaptant à la position de sa tête et à la distance qui la sépare de l'objectif. La personne se trouvant dans l'espace de l'œuvre ne peut pas s'en débarrasser, car ce n'est pas elle qui met en marche la machine. L'installation *Alpha Blend. Shadow Box 7* se caractérise par une emprise encore plus grande du dispositif sur le spectateur. Ce dernier est filmé par une caméra qui peut aussi figer son image – le prendre en photo – et cette fixation se fait indépendamment de sa volonté, car il ne peut pas choisir le moment où il sera photographié. En bougeant devant la caméra, le spectateur voit son image se dédoubler : il voit à la fois une image fixe et une image animée de lui-même. Par ailleurs, en quittant l'espace de l'œuvre, la personne filmée n'emporte pas son image avec elle – sa photographie reste à l'écran, elle appartient désormais à la machine et fait partie du dispositif.

¹⁷ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 68.

Les être vivants : de la population, du public et de l'événement

Même si le dispositif exerce son pouvoir sur le spectateur en l'accueillant comme une partie intégrante, en lui « volant » en quelque sorte son image et en la transformant à sa guise, c'est bien l'apparition du spectateur qui met tout en marche. Sans lui, le dispositif reste incomplet, « aveugle ». Pour fonctionner, cette « machine du pouvoir » a besoin d'une présence humaine : l'espace de l'œuvre doit être peuplé. L'artiste mentionne d'ailleurs les « personnes » et les « spectateurs » dans le « manuel d'utilisateur » qui accompagne son installation *Alpha Blend. Shadow Box 7* : « Si l'œuvre devait être installée dans

8 Rafael Lozano-Hemmer, « Alpha Blend. Shadowbox 7 », [http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/alphablend.pdf], consulté le 29 décembre 2013. Nous traduisons.

un couloir, il vaudrait mieux l'accrocher sur un des côtés qu'au bout du couloir. C'est que, si l'œuvre est placée au bout d'un couloir, la caméra pourra voir d'autres personnes qui se trouveraient derrière celle qui est en face du travail – ces autres personnes se tenant au fond seront captées, et le spectateur principal "rivalisera" avec elles pour entrer en interaction/8. ».

L'artiste donne ici des recommandations concernant l'emplacement qui favoriserait le rapport « homme-machine », mais ces recommandations sont loin d'être strictes. L'installation suppose une présence humaine, sans toutefois assigner une place fixe aux personnes qui entreront dans l'espace de l'œuvre. Quel est donc le rôle de cette présence humaine ? Peut-on parler dans ce cas d'une certaine autonomie de l'être vivant ?

Il se trouve que le pouvoir du dispositif est relativisé par les comportements du spectateur. En effet, il est libre de donner son image à la machine en entrant dans l'espace de l'œuvre, de s'en approcher ou de s'en éloigner. Le spectateur peut également prolonger ou limiter sa présence à l'intérieur du dispositif. Dans le cas d'*Autopoiesis*, il peut aussi priver la machine de son image en se retirant de l'espace de l'œuvre, car l'installation n'est pas dotée de mécanisme enregistreur : elle ne fait que capter l'image et la renvoyer au spectateur.

La personne se trouvant devant les installations de Rafael Lozano-Hemmer n'a aucune contrainte particulière en ce qui concerne la trajectoire de ses déplacements et les poses qu'elle prend. C'est ce qui oppose notamment ces œuvres à *Going Around the corner Piece* de Bruce Nauman où le visiteur devait suivre un couloir, tourner, et se trouver inévitablement dans le champ de vision d'une nouvelle caméra. Dans le cas d'*Alpha Blend. Shadow Box 7* et d'*Autopoiesis*, le spectateur est libre de choisir sa place devant la caméra.

Contrairement aux personnes se trouvant au sein d'un dispositif classique de surveillance, celles qui entrent dans l'espace de ces deux œuvres voient leur propre image apparaître droit devant eux. Malgré toutes les transformations opérées par la machine – l'apparition de l'inscription sur le front, le retard et la fixation de l'image, la fluidité entre l'image fixe et l'image-mouvement –, l'image reste reconnaissable pour celui qui la regarde. Le spectateur peut donc réagir à ce qu'il voit – ce qui veut dire aussi dans ce cas agir sur l'image qui, tout en subissant les transformations imposées par le dispositif, répète les mouvements de son prototype.

Cette image garde donc un lien avec la personne se trouvant devant la caméra et, même si ce lien n'est pas aussi immédiat que celui qui existerait entre cette personne et son simple reflet dans le miroir, il s'agit d'une image conditionnée par ce que font les êtres vivants qui

viennent peupler l'installation. Leurs actions créent justement l'effet d'épaisseur dont parle Michel Foucault dans ses cours : « La population apparaît donc là, dans cette espèce d'épaisseur par rapport au volontarisme légaliste du souverain, comme un phénomène de nature⁹ ». Sans ce « phénomène de nature » qui relativise la souveraineté de la machine, l'œuvre resterait vide.

Les spectateurs se prêtent à un jeu qui consiste à renvoyer une image à la machine et à explorer les transformations que cette image subit au retour. L'artiste lui-même en est d'ailleurs conscient et souligne cette particularité de certaines de ses œuvres qui « [invitent] justement les spectateurs à jouer avec leurs représentations dans un espace public¹⁰ ». Ils testent également l'impact de leurs comportements au sein du dispositif en se tournant devant la caméra et en faisant des grimaces. Les personnes se trouvant devant la caméra sont mues par un seul et même facteur, dont parle Michel Foucault : « Il n'en reste pas moins qu'il y a, selon les premiers théoriciens de la population au 18^e siècle, au moins un invariant qui fait que la population prise dans son ensemble a et n'a qu'un seul moteur d'action. Ce moteur d'action, c'est le désir. [...] Le désir, c'est ce par quoi tous les individus vont agir¹¹ ». Michel Foucault définit d'ailleurs ce désir comme « la recherche de l'intérêt pour l'individu¹² ». Dans le cas des installations de Rafael Lozano-Hemmer, ceux qui entrent dans l'espace des œuvres sont curieux à la fois de voir et d'être vus, et c'est bien « la recherche de l'intérêt » qui les fait agir.

Toutefois, nous assistons en même temps à la réalisation de deux tendances dont parle Alfonso M. Iacono – « la tendance à transformer les actions en comportements » et « la tendance à transformer les actions en événements¹³ ». La première tendance fait que le groupe de personnes qui fait face aux installations devient le public que Michel Foucault définit de la manière suivante : « Le public, notion capitale au 18^e siècle, c'est la population prise du côté de ses opinions, de ses manières de faire, de ses comportements, de ses habitudes, de ses craintes, de ses préjugés, de ses exigences, c'est ce sur quoi on a prise par l'éducation, par les campagnes, par les convictions¹⁴ ». Par ailleurs, les actions des personnes se trouvant devant la caméra constituent le spectacle même qu'elles regardent.

Le but de ce dispositif n'est pas « de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter [...] les comportements, les gestes et les pensées des hommes¹⁵ », mais de les exposer, de les mettre en évidence pour les personnes mêmes qui les produisent. Donc, dans un certain sens, de confronter les personnes regardant les installations à elles-mêmes, de sorte qu'elles se présentent à la fois comme un spectacle et comme son public. Il s'agit bien de ce qu'Alfonso M. Iacono appelle l'intro-

/9 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 73.

/10 Rafael Lozano-Hemmer, *Subsculptures. Un dialogue entre José Luis Barrios et Rafael Lozano-Hemmer / A dialogue between José Luis Barrios and Rafael Lozano-Hemmer*, trad. J. Bouniort, R. MacSween, Genève, Galerie Guy Bärtschi, 2005, p. 10.

/11 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 74.

/12 *ibid.*, p. 75.

/13 Alfonso M. Iacono, *L'Événement et l'observateur* (1987), trad. S. Ansaldi, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 24.

/14 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 77.

/15 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 28.

/16 Alfonso M. Iacono,
op. cit., p. 73.

/17 *ibid.*

/18 Rafael Lozano-Hemmer, *Subsculptures*,
op. cit.

/19 Giorgio Agamben,
op. cit., p. 32.

/20 Rafael Lozano-Hemmer, « Alpha Blend. Shadowbox 7 », *op. cit.*
Nous traduisons.

duction de « l'observateur dans l'observation/16 » : les êtres vivants y « sont en même temps acteurs et observateurs/17 » – émetteurs et récepteurs de l'image.

Malgré toute la ressemblance avec les travaux de ses prédécesseurs, les œuvres de Rafael Lozano-Hemmer sont les produits de leur époque : la construction des machines en séries et les modes d'emploi détaillés qui les accompagnent rapprochent ces installations des jouets produits à l'échelle industrielle. Le spectateur y est également un consommateur – un composant du mécanisme, mais aussi sa raison d'être. L'artiste lui-même le souligne d'ailleurs dans son dialogue avec José Luis Barrios en disant que « l'œuvre est créée par la participation de l'usager/18 ». Il désigne les personnes confrontées à son travail comme de simples utilisateurs.

Les sujets : du dialogue « homme-machine » vers l'auto-dialogue du spectateur

Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Giorgio Agamben appelle « sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs/19 ». Rafael Lozano-Hemmer parle également de ce « corps à corps » dans son manuel d'utilisateur en le désignant à la fois en terme de proximité, car la personne se place « en face de l'œuvre », et d'« interaction/20 ». Il serait donc intéressant de voir quelle forme prend ce « corps à corps » dans les œuvres en question et quel sujet en ressort.

Dans le cas d'*Alpha Blend. Shadow Box 7* et d'*Autopoiesis*, l'emplacement de la caméra rejoue le dispositif classique de la surveillance en l'approchant de celui d'un ordinateur doté d'une caméra – celui qui est conçu non *malgré* l'être vivant, mais *pour* l'être vivant et qui ne fonctionne qu'*avec* l'être vivant. Il s'agit donc d'un face à face, d'une proximité physique et observable de l'être vivant et de la machine. Par ailleurs, l'emplacement de la caméra n'est pas mis en évidence : la présence de la machine est dissimulée, elle est discrète au point d'être effacée. Seul le « produit » – l'image de retour – apparaît devant les yeux de la personne se trouvant dans l'espace de l'œuvre. Ce n'est pas la caméra, mais sa propre image que cette personne regarde. Le « corps à corps » de l'être vivant et de la machine se transforme ainsi en un « corps à corps » de l'être vivant et de son image. Cette image, comme nous l'avons vu précédemment, garde toujours un lien avec son prototype.

Le dialogue « homme-machine » débouche donc vers une forme paradoxale qui est un auto-dialogue : non un monologue, mais un dialogue de ceux qui constituent le public avec eux-mêmes, car ils de-

viennent en même temps un spectacle. Ce dédoublement se réalise, certes, grâce au dispositif conçu par l'artiste, grâce au recours aux nouvelles technologies. Toutefois, le pouvoir de la machine passe au second plan : l'œil de la caméra devient un écran transparent qui ne s'interpose à aucun moment entre le spectateur et le spectacle. C'est bien le regard de la personne se trouvant dans l'espace de l'œuvre qui devient « opérateur de sens/**21** », pour reprendre l'expression de Jacques Aumont, et non le regard de la caméra.

Rafael Lozano-Hemmer propose donc une « œuvre rétroactive/**22** » qu'Edmond Couchot définit comme œuvre « [sensible] à différentes sollicitations, manipulations, opérations, déclenchées par le regardeur/**23** ». D'une certaine manière, c'est l'être vivant qui gouverne l'œuvre et non le dispositif. Dès qu'une personne prend la place de spectateur devant cette œuvre, elle commence à participer et à activer le processus de création : « Le corps du visiteur, ses sens, sont sollicités de toute part, et sans lui l'œuvre est condamnée à rester dans un état de latence, d'attente d'une activation qui permettrait sa complétude/**24**. ».

Cette particularité est d'ailleurs mise en valeur dans le titre que Rafael Lozano-Hemmer a donné à une de ses œuvres – *Autopoiesis* – et que nous pourrions traduire comme « auto-production ». Ce titre renvoie au concept introduit par les biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela pour parler d'un « système [...] organisé comme un réseau de processus de production de composants qui régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe [...]/**25** ».

Ce concept a été créé pour parler des systèmes vivants – dont la population – qui se caractérisent par leur capacité de régénération et d'auto-production. Or, dans le cas des installations de Rafael Lozano-Hemmer, ces caractéristiques sont conférées aux œuvres qui se rapprochent des systèmes auto-productifs. Sans l'apparition d'un être vivant, elles se trouvent en état de stagnation. Seule la présence du spectateur dans l'espace de l'œuvre peut déclencher le « processus de production de composants » dont parle Francisco Varela. En entrant dans l'installation, l'être vivant l'anime, il anime le dispositif reposant sur les machines et lui prête donc ses propres caractéristiques – le ramène en quelque sorte à la vie et le fait fonctionner comme un système vivant.

En analysant la place du public dans le travail de Rafael Lozano-Hemmer, Marie-Laure Delaporte parle de « l'adhésion corporelle à l'œuvre/**26** », mais l'on pourrait aussi renverser cette perspective, car la caractéristique principale du dispositif est sa faculté mimétique.

/21 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 49.

/22 Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 87.

/23 *ibid.*

/24 Marie-Laure Delaporte, « Traquer le corps et l'espace : les résonances du spectaculaire à travers les œuvres participatives et relationnelles de Rafael Lozano-Hemmer », dans *Ad Hoc*, n° 1, juillet 2012, p. 3 [http://www.cellam.fr/wp-content/uploads/2012/07/spectaculaire_delaporte-final.pdf], consulté le 22 août 2012.

/25 Francisco Javier Varela, *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*, Paris, Seuil, 1989, p. 45.

/26 Marie-Laure Delaporte, *op. cit.*, p. 3.

Ce n'est pas le spectateur qui s'adapte à la machine, mais la machine qui s'adapte au spectateur – à sa taille, à ses formes, à sa position et à ses gestes. Nous le voyons notamment dans le cas du mot « auto-poiesis » dont la taille et la forme dépendent de la forme du visage du spectateur et de la pose qu'il prend. Ce n'est pas la machine qui façonne l'être vivant en l'instrumentalisant : l'image répète l'expression du visage de la personne qui se trouve en face de la caméra, et c'est à cette image – sa propre image donc – que réagit cette personne.

Le spectateur se trouve donc au centre de ces deux œuvres de Rafael Lozano-Hemmer et joue un rôle essentiel. Cette place et ce rôle remettent en question la tripartition proposée par Giorgio Agamben, car nous assistons à un effacement des frontières entre les dispositifs, les êtres vivants et les sujets. En effet, dans *Alpha Blend*. *Shadow Box 7* et *Autopoiesis*, le spectateur se présente à la fois comme un composant essentiel du dispositif, un être vivant et le sujet. Son apparition dans l'espace de l'œuvre modifie le rapport de force et ne permet pas d'en parler de manière univoque. Si la machine a de l'emprise sur le spectateur – elle a le pouvoir de capter, de modifier et de s'approprier son image –, le spectateur exerce également son influence sur la machine – le fonctionnement de la machine a pour condition la présence du spectateur dans l'espace de l'œuvre et elle ne fonctionne que par mimétisme. Ces deux exemples montrent les limites d'une analyse du dispositif en termes de pouvoir, car tout pouvoir se trouve modéré – celui de la machine, aussi bien que celui de l'être vivant. C'est justement grâce à la modération que naît cette nouvelle forme d'œuvre centrée sur le spectateur, d'œuvre qui se fait *avec* et *pour* le spectateur.

Svitlana Kovalova