

## Un spectateur scindé et en latence ?

### Une passivité trompeuse, un spectateur multiple

La réflexion sur « Le spectateur » omet souvent son nom. De quel « spectateur » s'agit-il ? De celui du théâtre ? Du cinéma ? Du tableau ? De la sculpture ? De l'installation ? De l'exposition ? Ses perceptions, ses modes d'action et de réaction, ses cultures, ses comportements sont bien différents. C'est pourtant souvent celui du théâtre qui a servi de fondement à une réflexion d'ensemble, que ce soit dans ses origines historiques (Diderot), sa dimension sociale et politique, ou son rapport au tableau ou à l'exposition. C'est précisément dans le rapport du tableau à la scène de théâtre que Michael Fried fonde sa critique bien connue de la théâtralité dans *La place du spectateur*. Je ne m'appesantirai pas sur cette confrontation du modèle théâtral avec celui de la peinture ou du tableau. Rappelons cependant que l'incompréhension et le débat instauré par Michael Fried avec les artistes de son époque (Robert Smithson, Robert Morris) ont permis d'éclairer et de mieux comprendre certaines mutations à l'œuvre dans les années soixante-dix. En stigmatisant le modèle théâtral comme exemple d'une temporalité et d'une dégénérescence de certaines œuvres de son époque, Michael Fried nous a permis paradoxalement de mieux les aborder. Alors que le spectateur du tableau a été confronté avec celui du théâtre, j'ai interrogé l'exposition comme scène de théâtre pour déboucher sur un modèle cinématographique de l'exposition<sup>1</sup>.

De toute évidence, le spectateur – quel qu'il soit – n'a jamais été « passif » ou alors de quoi peut bien relever cette « passivité » ? S'il s'agit d'une immobilisation du corps – ou plutôt d'une apparente immobilisation du corps – alors il ne s'agit que d'une passivité apparente qu'il faut déconstruire et critiquer. S'il s'agit d'une « passivité de l'esprit », très improbable, de quoi peut-il

s'agir si ce n'est d'une dichotomie stérile entre corps et esprit qui va à l'encontre de tous les développements contemporains en physiologie ou en psychologie cognitive ? Cette passivité apparente demande de mieux comprendre les différents niveaux et registres de l'action dans l'activité perceptive qui est au fondement de toute activité interprétative, qu'il s'agisse des relations fondamentales entre l'action et la perception au niveau physiologique ; dans le contexte des sciences cognitives ; ou encore dans le cadre d'une étude d'œuvres ou de contextes particuliers. Dans le cas d'une mobilité réduite à certains organes, la mobilité oculaire fournit un exemple parmi d'autres d'une activité indispensable pour la perception. Rappelons que la perception visuelle est à comprendre dans une situation dynamique dans laquelle la motricité oculaire est fondamentale à la fois au niveau réflexe et volontaire<sup>2</sup>.

Dans un contexte plus général, qu'il s'agisse du peintre en train d'élaborer son tableau ou du spectateur en train de le découvrir et de l'apprécier, la perception et la découverte de la peinture est une activité le plus souvent mobile qui alterne rapprochements et éloignements du tableau, stations et déplacements, en engageant la totalité du corps du sujet. Où se situe donc la soit-disant « passivité » du spectateur ? Dans une approche plus spéculative, et s'agissant également de peinture, les traces et gestes du peintre témoignent d'un régime d'actions inscrites dans le temps et l'épaisseur de la matière que le spectateur est susceptible de reconstruire au moins partiellement. Les actions

2. Sans pouvoir néanmoins être isolée en tant qu'une activité perceptive strictement autonome. Cette mobilité oculaire se déploie parmi un ensemble de mouvements, qui va des micromouvements de l'œil jusqu'à une large variété de saccades oculaires. Une expérimentation de base en physiologie de la perception qui consiste à coordonner les micromouvements de l'œil avec ceux de l'environnement par l'intermédiaire d'un petit miroir permet de neutraliser la perception visuelle du sujet en mettant en évidence cette micro-activité nécessaire à l'établissement d'une image rétinienne.

1. Voir Bernard GUELTON, *L'Exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998.

du peintre deviennent alors rétrospectivement des actions que le spectateur peut se réapproprier en éprouvant la temporalité qui a permis l'élaboration du tableau. Identifier des actions et en revivre partiellement la dynamique est une autre forme d'activité qui implique l'engagement de celui ou celle qui regarde le tableau.

La diversité des actions du spectateur se déploie donc dans un large registre qui va d'un libre déplacement à une action minimum « facultative », jusqu'à des actions indispensables à l'existence et à l'appréhension de l'œuvre. Dans certains cas, ces actions nécessaires peuvent être vécues comme une forme d'entrave à son libre déplacement et à son appréciation. Le spectateur se voit contraint de modifier ses habitudes vis-à-vis de l'approche de l'œuvre d'art. Dans ce contexte, la diversité des habitudes et des comportements du spectateur ne peuvent être ignorés en imaginant un spectateur type qui n'existe pas.

Dans cette optique, je ferai un retour en arrière concernant le comportement du spectateur dans son appréciation visuelle du tableau à travers une expérimentation et une analyse réalisée en 1978 au laboratoire de neurophysiologie de la faculté de médecine de Louvain la Neuve<sup>1</sup>. La découverte principale de cette étude concernant le comportement oculomoteur d'un certain nombre de sujets en situation d'exploration du tableau fût la distinction entre sujets peintres et non peintres. Alors que les sujets non peintres peu habitués à l'exploration picturale se comportaient vis-à-vis du tableau comme s'il s'agissait d'une simple image dans l'organisation de l'attention centrale et périphérique, les sujets peintres déployaient une stratégie oculomotrice particulière qui remettait en cause les rapports habituels entre fixation centrale et attention périphérique. Ces particularités du comportement oculomoteur n'intervenaient qu'au delà d'un délai minimum d'exploration qu'on pouvait qualifier de seuil perceptif minimum avant d'accéder à une perception qualifiée « d'esthétique ». Si les rapports entre stations oculomotrices et saccades évoluaient assez peu chez les sujets non peintres, les fixations centrales se fai-

saient de plus en plus longues au fur et à mesure que l'attention esthétique se développaient chez les sujets peintres. Notons que dans cette étude d'esthétique expérimentale, le corps et la tête des sujets étaient immobilisés de façon à pouvoir effectuer un enregistrement électro-oculographique avec les moyens techniques disponibles en 1978. Si une partie des actions enregistrées et analysées étaient en deçà d'un certain seuil d'ordre réflexe, il s'agissait bien d'une action construite et volontaire au-delà de ce seuil minimum. Comme cette étude le démontre, la « passivité » perceptive ou la « passivité » esthétique est donc bien un leurre qui me semble assez facile à démontrer. Ce retour en arrière un peu technique, outre la mise en évidence de l'activité fondamentale du spectateur, permet également de mettre en avant leur diversité qu'il est donc difficile de qualifier comme unique.

### Injonctions implicites et explicites

Il reste cependant à mieux comprendre et à contextualiser la situation offerte au spectateur qui, dans une sorte « d'extension » à son libre déplacement et à ses modes d'évaluation habituels, lui demande de « réagir » à une situation où le régime de l'action n'est plus seulement contenu implicitement dans la configuration de l'œuvre, mais répond à des injonctions plus ou moins explicites de la part de l'auteur. Comment aborder la frontière entre une injonction implicite ou explicite faite au spectateur ? Y a-t-il une frontière marquée entre le petit et le grand tableau (pour ce qui concerne une « injonction implicite » à se positionner à la bonne distance du tableau, à articuler vues d'ensemble et vues rapprochées) ; la toile unique par rapport à l'ensemble coordonné de tableaux<sup>2</sup> ; les installations picturales ou graphiques contraignant un parcours spécifique du spectateur<sup>3</sup> ; le geste à accomplir pour contourner un obstacle ou suivre un parcours ménagé dans une installation ; ou encore la simple pédale à acti-

1. Voir Bernard GUELTON, « Mouvements oculaires et intégration chromatique d'une toile », *Revue Centre Français de la couleur*, n° 6, 1982.

2. Ensemble conçu par Rothko pour le Seagram building, ou la Rothko Chapel par de nombreux exemples possibles.

3. « La closserie Falbala » de Jean Dubuffet par exemple, parmi de nombreux autres possibles.

ver comme dans les sculptures de Tinguely ? La frontière entre injonction implicite ou explicite ménagée dans l'œuvre n'est-elle qu'une affaire de degrés relative à l'attention circonstanciée du spectateur ? Y a-t-il une différence en termes d'actions entre baisser la tête ou s'incliner pour contourner un obstacle, tâtonner dans une installation, ou décider d'appuyer sur la pédale d'une sculpture mobile ? Mais peut-être encore plus important : au-delà d'injonctions implicites ou explicites, peut-on repérer un seuil significatif entre la mobilité du corps et celle qui se propage aux objets ?

### Intentionnalité et individuation de l'action

L'action au sens psychophysiologique, apparaît désormais comme un élément décisif et fondateur de la perception. Celle-ci ne peut plus être conçue comme une activité simplement réceptrice ou organisatrice de différentes sources sensorielles, mais très directement comme relevant d'actions qui construisent la perception de notre environnement (A. Berthoz<sup>1</sup>, J. K. O'Reagan<sup>2</sup>).

Qui dit action, dit également représentation de cette action permettant à celle-ci de s'accomplir ou de se réguler à des niveaux infraliminaires ou plus ou moins conscients selon l'ampleur des tâches à accomplir. Lorsque ces représentations de l'action accèdent à la conscience, il y a de façon réduite, un embryon de représentation de soi dans l'action. Le niveau sensorimoteur, celui de la tâche à accomplir donne toute son importance à ce régime fondamental de l'action. Au niveau cognitif, l'action se définit comme une « modification de l'environnement intentionnelle ou non, réversible ou non, produite par un agent et résultant d'un processus spécifique. Le terme désigne à la

fois le processus et son résultat<sup>3</sup>. » Cette définition n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés et s'opposer à certaines conceptions philosophiques. L'intention de l'action est en effet un critère important pour distinguer une action d'un mouvement involontaire dans le cadre d'une approche philosophique. D'autres aspects en rapport avec des critères d'identification ou l'individuation d'une action sont également intéressants et complexes à examiner.

Trois types de théories de l'individuation de l'action doivent être distingués. À l'un des pôles, représentés par Alvin Goldman, l'action est individuée par les propriétés par lesquelles on la décrit. Par exemple, tirer sur la gâchette est une action différente de trouser le cœur de quelqu'un, les deux descriptions étant potentiellement indépendantes l'une de l'autre. Au pôle opposé, Donald Davidson soutient que l'action est individuée par le mouvement du doigt sur la gâchette ; mais elle comprend également toutes les conséquences de ce mouvement (intentionnel). Les diverses descriptions de tel acte de tuer qualifient ici toutes la même action. Enfin, une position intermédiaire consiste à dire que l'action peut comporter des constituants qui sont eux-mêmes des actions ou des événements causés par des actions<sup>4</sup>.

Ces remarques sur l'individuation de l'action ont toutes leur importance pour envisager la situation d'un spectateur en situation de réagir à un « dispositif interactif ». Dans le régime caricatural d'un spectateur invité à appuyer sur une pédale (pour un dispositif mécanique) ou un bouton (pour un dispositif « numérique »), quel est en effet le degré d'identification ou d'individuation de son action ? Si le dispositif auquel il est confronté est plus ou moins élaboré dans les réponses attendues, interroger les frontières entre l'individuation de son action et ses conséquences apparaît fondamental à la fois à une meilleure compréhension du dispositif et aux limites imparties aux actions et réactions du spectateur. C'est la question des conséquences de son action, du retour de son action et de

1. Citons au minimum : Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, Paris, O. Jacob, 1997 ; A. BERTHOZ, J.-L. PETIT, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.

2. Voir D. PHILIPONA & J.K. O'REAGAN, « La perception de l'espace, identification d'une faculté sensori-motrice ? », *Agir dans l'espace*, C. Thinus-Blanc (dir.), MSH, 2005, p. 151-165.

3. Marc JEANNEROD, « Action », *Dictionnaire des sciences cognitives*, Guy Tiberghien (dir.), Armand Colin, 2002, p. 14.

4. Joëlle PROUST, « Action », *Vocabulaire des sciences cognitives*, O. Houdé (dir.), PUF, 1998, p. 41.

l'appréciation de son retour qui se voit engagé dans les nouveaux dispositifs artistiques.

### Dispositifs « numériques »

Les dispositifs « numériques » viennent-ils ici introduire une rupture dans la façon de proposer au spectateur des réactions particulières ? Malgré ce qui semble faire consensus concernant l'usage du terme « numérique », il me semble utile de signaler le côté très incertain de cette notion qui n'implique pas de comportement particulier du côté du spectateur (ou d'un quelconque utilisateur<sup>1</sup>). Un signal numérique n'est rien d'autre qu'un signal (analogique) rendu discontinu, susceptible d'être numérisé et de faire l'objet d'un calcul. L'introduction du codage et du calcul numérique dans les appareils disposés dans les lieux d'exposition est loin d'être nouvelle et n'introduit pas nécessairement un nouveau comportement de la part du spectateur. Les mutations impliquées par le transcodage analogico-numérique ont d'abord concerné de nouveaux modes de production et de création avant de solliciter de nouveaux comportements du spectateur (ou de l'auditeur).

S'il s'agit des premiers appareils ayant transformé l'information analogique en codage numérique, il ne devrait y avoir là qu'une question de degrés dans la complexité des opérations engagées par l'appareillage numérique et les possibilités offertes au spectateur. L'œil électronique susceptible de déclencher l'ouverture d'une porte, un système d'éclairage ou sonore au passage d'un visiteur a combiné rapidement codage analogique et numérique au profit du tout numérique sans que le codage numérique modifie fondamentalement ce qu'une simple machine analogique était capable de réaliser. Réapproprié dans une installation artistique, ce système élémentaire dans les lieux publics modifie cependant l'environnement du spectateur. À ses propres actions viennent se greffer des actions propres aux objets de son environnement sans que cela résulte de sa propre décision. Dans le déploiement des actions libre-

ment engagées par le spectateur et celles contraintes par le dispositif, il y a donc des actions qui sont propres aux objets de son environnement qui échappent à sa propre intervention. On comprend donc que si le spectateur passif est une illusion facile à déconstruire, le régime des actions qui fonde ou accompagne son activité est très diversifié en construisant son corps propre, ses trajectoires et ses relations aux objets.

La notion de dispositif a reçu avec Michel Foucault et Giorgio Agamben un arrière-plan théorique souvent utilisé mais finalement de peu d'utilité pour la compréhension des œuvres contemporaines. Conçue essentiellement dans un contexte critique et politique, cette notion n'a pratiquement jamais été débattue frontalement dans le champ artistique à l'exception des réflexions rassemblées par Philippe Ortel<sup>2</sup>. Celles-ci, néanmoins, se concentrent sur la littérature, la photographie et le théâtre et échappent à l'art contemporain. Pourtant, dès 1986, Suzanne Pagé dans le domaine des pratiques contemporaines propose la définition suivante : « ensemble de moyens conformes à un plan — agencement et mécanisme — impliquant aussi bien l'idée d'utilisation tactique de l'espace que celui d'une stratégie (esthétique et idéologique) englobant le musée proprement dit<sup>3</sup> ». Vingt-sept années plus tard, la notion de dispositif n'a cessé de prendre de l'importance et s'est déployée de façon très importante en intégrant désormais les notions d'opérativité et de performativité qui engage la notion de spectateur.

### « Opérativité » et « performativité »

L'*opérativité* ou « caractère d'une action ou série d'actions organisées en vue d'atteindre un but donné » se concentre sur l'utilisateur. Plutôt que la simple mise en scène ou mise en situation du dispositif artistique pour un spectateur, il s'agit désormais dans un nombre important de situations contemporaines de les rendre opérables

1. Notion aussi improbable et floue qui se reconduit dans une acception comme celle d'art ou des arts numériques.

2. Philippe ORTEL (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Suzanne PAGÉ, *Dispositif-sculpture / Dispositif-fiction*, ARC, M.A.M. Ville de Paris, déc. 1985 – fév. 1986.

pour un participant. Celui-ci, à travers ses actions, sa participation, son implication « performe », exécute, accomplit, joue le dispositif. En ce sens, un principe de *performativité* régit également de façon conséquente un grand nombre de dispositifs dans les pratiques contemporaines. Cette nouvelle configuration est en étroite corrélation avec une compréhension dynamique de l'espace qui articule la position relative du corps propre avec celle des objets, trajectoires et actions orientées du sujet : il s'agit des interactions situées.

Ces principes d'opérativité, de performativité et d'interactions situées forment autant de questions qui redéfinissent une partie importante de la notion de dispositif en art contemporain, et particulièrement ceux qui associent univers narratifs, fictionnels et virtuels. Les territoires des réalités alternées, celui du jeu, se trouvent également naturellement convoqués. Comment ces notions sont-elles mises en œuvre concrètement dans les œuvres contemporaines ? Quelles en sont les limites ?

Malgré l'intérêt et la séduction que suscite le terme de « performatif » pour les œuvres interactives (autant pour la réflexion et les expériences fort intéressantes de Samuel Bianchini que pour nos amis québécois dans le séminaire « effets de présence ») je suis réservé sur cet usage du terme. La référence à Austin pour la notion de « performativité » pour réfléchir les nouveaux dispositifs artistiques me semble fort problématique. Je reprends la définition faite dans le petit livre de J. L. Austin (*Quand dire, c'est faire*) : « Performatifs : énonciations qui abstraction faite qu'elles sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire). (Par opposition à :) constatifs : énonciations qui, par opposition aux performatifs, ne feraient que décrire (ou affirmer sans décrire) un fait ou un état de chose, sans faire, vraiment quelque chose. » Tout d'abord, la référence au contexte langagier se prête mal pour la plupart de ces dispositifs qui ne convoquent pas le langage parlé, ce qui est souvent (mais pas toujours) le cas des œuvres de Samuel Bianchini<sup>1</sup>. Il

faut donc retenir l'opposition de « faire » par rapport à « dire » ou représenter. La notion générale d'une « exécution d'une œuvre littéraire ou artistique », le sens de « exécution en public, représentation, spectacle » ne s'éclaire pas avec la théorie d'Austin. Les liaisons de « performatif » avec les arts de la performance semblent mieux convenir au sens d'une action et d'une extériorisation publique dans un contexte événementiel, mais ces liens historiques ne rendent pas compte de l'originalité de ces nouveaux dispositifs.

Si le terme de performativité me semble donc contestable, reconnaissons qu'un deuxième concept proposé par Bianchini, celui « d'opérativité » est intéressant et pertinent pour aborder les œuvres interactives. Les trois niveaux d'opérations<sup>2</sup> qu'il propose dans « .exp » sont à la fois riches et convaincants pour une description de son propre travail, mais aussi pour rendre compte d'autres dispositifs dans lesquels le spectateur doit répondre à des injonctions explicites. Notons une différence significative entre opérativité et opération. Si, selon le dictionnaire, « l'opérativité » est « la qualité de ce qui est capable de produire un effet, un résultat » et convient bien pour les œuvres interactives, le terme d'opération, « action ou série d'actions organisées en vue d'atteindre un but donné, d'obtenir un résultat déterminé » est trop général pour rendre compte de la spécificité

réflexion engagée avec l'artiste sur son texte : « .exp de l'expérimental à l'expérimentable », *In actu - De l'expérimental d'ans l'art*, É. During, L. Jeanpierre, C. Kihm, D. Zabunyan (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 285-304. Cette réflexion a été notamment menée lors d'invitations faites à Samuel Bianchini les 22 février et 23 mars 2012 dans le séminaire « Interactions situées » de l'équipe fictions et interactions, UMR ACTE.

2. « Créer un dispositif artistique revient essentiellement alors à disposer des conditions permettant la mise en œuvre d'opérations pour le public, en public, avec le public. Situer les opérations en question, autrement dit les opérands et les opérateurs, permet de distinguer trois grands degrés opératoires, trois grands types de dispositifs : 1— ceux dont les opérations se déroulent simplement par des jeux internes à l'agencement machinique, en public, certes, mais sans avoir besoin de ce dernier ; 2— ceux dont le fonctionnement nécessite le concours de forces extérieures non-humaines (animales, météorologiques, etc.) ; 3— ceux qui intègrent l'activité d'un public pour se réaliser avec celui-ci, et dont les différentes modalités de fonctionnement nécessitent un affinement de notre première gradation générale. » Samuel Bianchini, *ibid.*

1. À l'exception notable d'une œuvre comme « Temps libre » où la rapidité des injonctions verbales des spectateurs agit directement sur la rapidité du jeu des golfeurs. Le site de Samuel Bianchini fournit une bonne documentation sur ses œuvres. Les questions abordées ici font suite à une petite

de la notion de dispositif. En effet, la notion d'opération n'appartient pas nécessairement, ni à la notion de dispositif dans son sens courant (dictionnaire), ni à l'histoire récente de l'art contemporain comme on peut le voir dans *Dispositif sculpture/ Dispositif fiction* conçue par Suzanne Pagé en 1985<sup>1</sup>. Cela n'empêche évidemment pas son intérêt et sa productivité (à condition de ne pas restreindre le terme d'opération à celui de calcul).

En définitive, je retiendrai quatre apports essentiels dans la réflexion que développe Samuel Bianchini dans « .exp » à propos des œuvres interactives qui interrogent le statut du « spectateur ».

1) Ces dispositifs engagent *un processus en deux temps* : scindé, alternatif, séquencé et articulé. Je suis en effet tout à fait convaincu que ce qui distingue vraiment les dispositifs interactifs des œuvres traditionnelles est le fait qu'ils engagent un processus en deux temps, scindé, alternatif ou séquencé qui conditionne « un nouveau spectateur ».

2) *La question d'un but assigné dans l'activation d'un dispositif interactif* instaure une différence significative par rapport à une activation sans but assigné dans une œuvre traditionnelle. Il y a dans la notion de dispositif, le caractère d'un but assigné qui se distingue de ce qui se passe dans une œuvre traditionnelle. Non pas qu'il n'y ait pas de « but » dans une œuvre traditionnelle mais celui-ci est à reconfigurer dans l'exploration qu'en fait le sujet avec une part d'indétermination beaucoup plus grande que dans un dispositif.

3) *L'intérêt de la « latence » comme expérimentation dans les retours d'activation*. La latence peut être comprise comme le temps de réaction du dispositif qui peut être plus ou moins rapide (ou lent). Il détermine la qualité du réglage de l'œuvre dans son rapport au « spectateur<sup>2</sup> ». La

latence comme dimension expérimentale et expérimentable engage une nouvelle perspective de recherche et de création qui me semble très intéressante.

4) *La question de l'activation publique par rapport à l'activation individuelle* me semble plus contestable pour différencier le spectateur traditionnel du spectateur qui reconfigure l'œuvre par le comportement qui lui est proposé. Ce contexte de l'activation publique est néanmoins intéressante à interroger. Une mutation secondaire des dispositifs interactifs par rapport aux œuvres traditionnelles semble en effet leur caractère très souvent « public » (collectif). L'expérimentation prend un caractère public, alors que l'expérimentation traditionnelle est plus souvent intériorisée et de caractère privé. Entendons-nous, la plupart des expositions sont bien de caractère public. Le comportement des autres spectateurs est susceptible d'influencer positivement ou négativement le comportement du spectateur dans le cas des œuvres traditionnelles, mais la collaboration entre plusieurs spectateurs dans les œuvres interactives vient en interroger précisément les limites.

À travers ces quatre déterminations qui interrogent un nouveau statut du spectateur, c'est l'intentionnalité et l'individuation de son action qui sont mises en jeu. D'un côté, l'intensification des interactions avec le dispositif semble effacer l'intentionnalité et l'individuation de son action, tandis que dans la situation opposée, il se voit de plus en plus sollicité pour reconfigurer l'œuvre à travers une action individuée qui interroge son intentionnalité.

Bernard GUELTON

1. S. PAGÉ, *Dispositif-sculpture / Dispositif-fiction*, *op. cit.*

2. Samuel Bianchini : « Configurer, paramétrer, régler, ajuster la sensibilité d'un dispositif, sont des activités exemplaires du créateur lors de cette phase de recherche d'expérimentabilité. C'est, par exemple, le cas avec *niform*, installation pour laquelle la configuration nous conduit à trouver des équilibres (qui sont aussi techniques) entre distances maximales et minimales de captation, finesse (définition) de cette même captation et réactivité du

dispositif (qualité temporelle). En optant pour une réactivité moindre, c'est-à-dire aussi en provoquant une latence (non prévue initialement) c'est une autre dimension qui apparaît : ajustée, cette latence entraîne le spectateur à ralentir ses gestes pour les régler sur le dispositif. Mais trop de latence perturbe la relation au point de la rompre. La latence est alors une dimension expérimentale et expérimentable de cette installation, mais aussi une nouvelle perspective de recherche et de création », « .exp », *op. cit.* p. 10.