



## Appareil et dispositif

---

Pierre-Damien HUYGHE  
(Université Paris I Panthéon-Sorbonne, ACTE)

Pour citer cet article :

Pierre-Damien HUYGHE, « Appareil et dispositif », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 8-13.

### Résumé

Après avoir montré que Foucault se faisait des dispositifs une idée plus ouverte qu'Agamben, l'auteur définit les enjeux d'une notion d'appareil qu'il a tirée d'une lecture de Merleau-Ponty et qui présente à ses yeux l'avantage, de ménager l'espace d'une possible conscience. Il montre dans un troisième temps que cette notion d'appareil peut, avec moins de risques que celle de dispositif, soutenir certaines opérations artistiques.

Art — Hétérotopie — Technique — Industrie — Subjectivation

### Abstract

*After showing that Foucault had a more open idea of dispositifs than Agamben, the author defines the stakes of a notion of apparatus that he has drawn from a reading of Merleau-Ponty, and which, in his view, has the advantage of providing space for a possible consciousness. Thirdly, he shows that this notion of apparatus can, with fewer risks than that of device, support certain artistic operations.*

*Art — Heterotopia — Technique — Industry — Subjectivation*

## Appareil et dispositif

Il m'a été plusieurs fois demandé de dire en quoi, à mon sens, la notion d'appareil pouvait toucher à celle de dispositif. Ce verbe, « toucher », est juste dans la mesure où il implique l'existence d'une zone de familiarité. Mais il convient aussi de prendre en considération ce qui fait, malgré tout, qu'une différence demeure. Pour ma part, comme on lira dans la deuxième partie de cet article, ce qui m'a fait écrire sur les appareils procède d'un cheminement qui a trouvé d'abord sur sa route Merleau-Ponty. C'est après que la question du rapport aux dispositifs s'est posée. Le texte qui suit est une manière de faire le point. Tout ce qu'il faudrait dire n'y est pas dit, notamment parce que je ne traite pas des analyses à plusieurs égards discutables que Vilém Flusser a développées à partir de sa conception de l'appareil photographique<sup>1</sup>. Je propose donc seulement d'articuler trois moments de réflexion, le premier consacré au caractère singulièrement complexe et interprétable, malgré Foucault, du concept de dispositif, le deuxième, au fond lisible séparément, à une mise au point spécifique quant à la notion d'appareil, le troisième à l'intérêt de cette notion en art.

### Du dispositif à l'hétérotopie

C'est en 2007 qu'a paru en France la traduction du petit livre *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Giorgio Agamben, qui l'avait publié un an plus tôt en Italie, prétendait donner là « une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault<sup>2</sup> ». Il disait « appeler 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<sup>3</sup> ». La question est de savoir si cette définition ne mène pas le concept foucauldien au-delà de ce que Foucault lui-même en disait. Agamben répond positivement à cette question. L'un des « principes de méthodes » que, dit-il, « [il] applique constamment dans [ses] recherches consiste à identifier dans les textes (...) le locus et le moment où ils sont susceptibles d'être poussés<sup>4</sup> ». De quoi s'agit-il en l'occurrence ? Qu'est-ce qui retient le dispositif foucauldien de correspondre tout à fait à la définition que nous venons de lire ?

Pour répondre, je soulignerai d'abord le fait que, dans la suite de son ouvrage, Agamben traite des effets : un dispositif subjective. Mais qu'est-ce que cette subjectivation ? Elle ne nomme pas la démarche d'intégration à soi qu'un sujet indépendant pourrait gouverner<sup>5</sup>. Pour Agamben, il n'y a jamais de sujet que réalisé et pour ainsi dire mis en place par ce qu'il appelle volontiers, ailleurs, des machines, autre nom, chez lui, à mon sens, du dispositif. Mais de cette sorte de machine productrice de subjectivités non pas exactement assignées mais tout de même assujetties, il n'y a pas qu'une seule espèce. Il faut donc ici raisonner au pluriel et penser qu'une disposition – qu'une machination, qu'une subjectivation des vies humaines – peut en principe jouer contre une autre. Quand ce jeu a lieu, un sentiment de libération peut aussi se produire puisque, tout de même, une autre subjectivité se constitue alors, bien qu'en réalité, ce qui émerge n'est pas un sujet indemne, mais seulement un sujet autrement dis-

1. Sur ce point voir mes deux articles 1) « Suspens photographique et résistance économique », in Jean Arrouye et Michel Guérin (dir.), *Le photographiable*, Publications de l'université de Provence, 2013, p. 41-46 et 2) « Appareil et caméras chez Vilém Flusser, objections et critique », *Flusser Studies* 31, <<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/huyghe-flusser.pdf>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, M. Rueff (trad.), Paris, Rivages, 2007, p. 30-31.

3. *Ibid.*, p. 30.

4. *Ibid.*, p. 28-29.

5. Cette signification est celle à laquelle pensait pour sa part Paul Ricœur écrivant que « bien souvent un concept phénoménologique [n'est] qu'une subjectivisation d'un concept beaucoup mieux connu par la voie empirique ». Cf. Paul RICŒUR, *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier, 1949, p. 16.

posé. Bref, Agamben fait valoir dans sa façon d'approcher la question l'existence de moments transitoires de désubjectivation. Mais « *aujourd'hui* », écrit-il aussi (je souligne cet « aujourd'hui »), « processus de subjectivation et de désubjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée et pour ainsi dire spectrale<sup>1</sup> ». Ce qui est dit là de manière indirecte, c'est que, dans les cas par hypothèse pas tout à fait « d'aujourd'hui » qu'étudiait Foucault, la possibilité que se « recompose » de nouveau quelque chose comme un sujet n'était jamais exclue. Elle le serait à présent.

Il se pourrait qu'Agamben n'ait pas tout à fait raison sur le fond et que notre époque soit moins fermée qu'il le pense aux possibilités de la désubjectivation, mais que, cependant, son intuition quant au dispositif chez Foucault soit juste. Ce dernier s'est-il en effet jamais tout à fait départi de l'idée que puisse exister des « contre-espaces » ? La formule est en tout cas par lui employée en 1966 dans la conférence radiophonique consacrée aux « hétérotopies<sup>2</sup> ». Un contre-espace, c'est un lieu qui « s'oppose à tous les autres, qui est destiné en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier<sup>3</sup> ». L'espace hétérotopique est un tel contre-espace. Nulle utopie ici, Foucault le déclare nettement dans sa conférence. D'ailleurs, si c'était le cas, il ne saurait trouver les exemples qu'il trouve. « En général », ajoute-t-il, « l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles<sup>4</sup> ». En ce sens, elle n'est pas, comme elle semble, hétéroclite, elle est plus réellement hétérogène<sup>5</sup>.

Il me faut insister sur cette qualité. Michel Foucault ne l'attribuait pas seulement aux hétérotopies, mais bel et bien aussi au dispositif tel qu'il le concevait. Ainsi persista-t-il à dire de ce dernier que c'était « un ensemble résolument hétérogène (je

souligne), comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments<sup>6</sup> ».

Dès lors, savoir si, dans l'usage du mot dispositif, il est fait droit à cette propriété nommée « hétérogénéité » est une question clé. Seulement cette question, il faut l'aborder concrètement. Sur ce point, quand Agamben dit que dans le monde contemporain, il n'est plus « donné lieu à la recomposition d'un nouveau sujet », est-il assez précis ? Non seulement la formule qui noue le neuf et le recomposé a quelque chose de paradoxal, mais encore les lieux, et pas seulement les machines conceptuelles, dont elle devrait parler ont toutes les chances de n'être pas matériellement repérables. Tel n'était sans doute pas le cas des dispositifs foucauldien et clairement pas celui des hétérotopies. Examinant ces dernières de près, les exemplifiant, Foucault leur trouvait entre autres « principes », celui « d'avoir *toujours* (je souligne) un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant<sup>7</sup> ». Il y a même, ajoutait-il, des hétérotopies qui « ne sont pas fermées sur le monde extérieur mais qui sont pure et simple ouverture<sup>8</sup> », et d'autres encore où l'on ne saurait « entrer véritablement » qu'à la condition d'être « initié ». Parmi ces dernières, les maisons dites « closes ». Foucault cite ici Aragon disant que « pas un instant » lorsqu'il s'y trouvait « [il] ne pensait au côté social des lieux<sup>9</sup> » et commente immédiatement : c'est là, écrit-il que « sans doute on rejoint ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies. Elles sont la contestation de tous les autres espaces<sup>10</sup> » (p. 33-34).

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 44.

2. Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

3. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 24.

4. *Ibid.*, p. 28-29.

5. Je dois à une conversation avec Arnaud Rykner de pouvoir faire cette distinction entre l'hétérogène et l'hétéroclite.

6. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, C. Millot, G. Wajeman, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

7. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 32.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 33.

10. *Ibid.*, p. 33-34.

## La notion d'appareil

Si pour ce qui me concerne je me suis attaché à la construction d'une certaine notion d'appareil, ce fut nécessairement en dehors de la discussion dont je viens d'indiquer la nature et cependant dans sa marge. « Nécessairement en dehors » puisque ma première proposition en la matière date de 1988, soit assez notablement avant que le texte d'Agamben ne fût publié et même celui de Foucault accessible (il ne sera édité sous forme d'archive audio qu'en 2004, en livre qu'en 2009)<sup>1</sup>. Mais « en marge cependant », car je crois avoir toujours craint que la notion de dispositif ne soit entendue à la manière d'Agamben et qu'on y voie, sans y regarder d'assez près, moins la possibilité que l'imposition d'une forme de vie. Considérons plutôt qu'il y a une différence à faire entre ces deux expressions : « être disposé par » et « être disposé à ». La première est plus impérative que la seconde qui admet pour sa part, comme le suggère aujourd'hui Yves Winkin, qu'un « processus ne s'enclenche » que si « un certain dispositif rencontre une certaine disposition<sup>2</sup> ». La notion de subjectivation est de ce point de vue ambiguë car son nom même conduit à penser le subjectif comme un résultat et ne permet guère d'imaginer quelque préparation de ce côté là. À quoi pensait au juste Foucault lorsqu'il parlait d'hétérotopie ? Ce dernier mot, parce qu'associé chez lui, comme j'ai dit, aux idées d'ouverture et d'espace ouvert, laisse inévitablement quelque marge de mouvement aux constitutions subjectives.

Ma question est, aura toujours été de savoir comment une ouverture, comment un espace ouvert peuvent advenir. Il faut bien penser que, pour une part au moins, ils sont l'un et l'autre construits et même, si l'on veut, machinés. Mais si

tout n'est pas hétérotopique et si, pour le dire autrement, le degré d'ouverture n'est pas toujours constant, alors il faut aussi penser que du construire et du machiner, plusieurs modes sont possibles. Cette pluralité modale ne mérite pas seulement d'être étudiée dans ses effets (du côté des sujets plus ou moins subjectivés), mais aussi dans ses principes et ses méthodes (du côté, cette fois, des traitements matériels). Considérée de ce dernier point de vue, je peux la dire plus ou moins appareillée ou, à l'inverse, plus ou moins industrialisée. Il convient donc qu'à présent je m'explique sur ce point.

C'est en 1988, donc, que j'ai pour la première fois utilisé le terme « appareil ». Je faisais alors référence, je vais y revenir ci-dessous, à un propos de Merleau-Ponty. Mon article portait d'abord sur la façon réactive dont Baudelaire avait pu commenter en 1859 l'engouement dont bénéficiait à ce moment-là la photographie inventée vingt ans plus tôt. Mais c'est après cet article, une dizaine même d'années plus tard, dans *Art et industrie* (1999), que le mot a commencé à faire pour moi notion. L'idée majeure, que Jean-Louis Déotte repéra et qu'il développa par la suite à sa façon, était, est toujours qu'une « philosophie de l'appareil est nichée au cœur de la peinture depuis Alberti<sup>3</sup> ».

« Nichée », cela ne veut pas dire « exposée » mais plutôt « industrialisée » au sens où ce mot, considéré étymologiquement, implique quelque chose comme une sécrétion, comme une opération produisant des effets depuis un intérieur qui ne se montre pas lui-même (c'est la valeur du préfixe ind-, venue du latin *endo*, qui, au-delà des situations recensables d'énonciation du mot, implique cette idée). C'est tout le problème. L'art de la peinture s'est pour sa part historiquement lié à une capacité d'appareillage non repérée comme telle jusqu'au moment où, invention de la photographie aidant, il a bien fallu repenser les vertus de l'outillage pictural et se rendre compte que cet outillage était capable de diverses endurance et de diverses tournures. Si donc on l'avait longtemps pensé comme univoque ou méthodiquement assigné, c'était en raison d'une instrumenta-

1. Cf. Pierre-Damien HUYGHE, « L'outil et la méthode », revue *Milieux*, n° 33, Le Creusot, Écomusée du Creusot-Montceau-les-Mines, 1988, p. 65–69. Le texte, ré-édité dans la revue *Back Office*, n° 1, B 42, 2017, est accessible à cette adresse : <<http://www.revue-backoffice.com/numeros/01-faire-avec/pierre-damien-huyghe-outil-methode>>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

2. Cf. Yves WINKIN, « L'enchantement : dispositif et disposition », in Rachel Brahy, Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier et Nathalie Zaccari-Reyners (dir.), *L'enchantement qui revient*, Paris, Hermann, 2023, p. 15-35.

3. *Art et industrie*, Paris, Circé, ré-éd. 2015, p. 106-107.

lisation discutable. Or qu'est-ce que cela veut dire : instrumentaliser, sinon tenir un matériel à disposition ? Ce qu'on a fini par découvrir pour en faire une affaire d'art, c'est que toute instrumentation tend à ignorer les qualités intrinsèques de ce qu'elle instrumentalise. Décisive aura été dans cette affaire l'invention de la photographie parce qu'avec la photographie ne pouvait pas ne pas venir l'idée qu'était capable d'exister une réception sensible pour ainsi dire mécanique mais étrangère au sujet prétendant en disposer. Ce n'est pas en effet la sensibilité du photographe qui compte dans l'instant où la photographie se fait, c'est celle de la plaque, plus tard de la pellicule, qui, relativement à ses réglages et à sa forme propres, enregistre l'impression lumineuse. La photographie puis le cinéma, d'abord avec ses caméras, plus tard avec ses appareils d'enregistrement des sons, auront obligé ou plutôt auraient dû obliger à penser qu'une mécanique peut être dotée d'une sensibilité dont les formes ou, si l'on préfère, les caractéristiques de réception sont spécifiques, c'est-à-dire jamais exactement conformes à celles des sujets humains.

Pareille conception peut s'étendre à d'autres matrices, plus récentes ou plus anciennes. Ainsi pouvons-nous penser, en aval de la photographie et du cinéma, à la vidéo et au numérique. Mais la façon dont un Kandinsky proposait, au temps du Bauhaus, de repenser les qualités tactiles du matériel offert au peintre ou au lithographe conduit à la même analyse<sup>1</sup>. Dans un champ voisin, celui de l'architecture, Frank-Lloyd Wright n'a cessé d'évoquer les qualités « intrinsèques » des matériaux (la pierre, le bois), mais aussi, mais même des machines sans lesquelles nulle construction ne saurait être de nos jours<sup>2</sup>. Ce que nous pouvons comprendre en étudiant tous ces exemples, c'est qu'il y a, du côté des techniques, autre chose que ce qu'Agamben reconnaît au dispositif, soit pour lui la capacité, entres autres, je le rappelle, « de capturer, de déterminer et de contrôler les gestes ». Au lieu de cette capture et de la subjecti-

vation qui en résulte, il peut y avoir une offre susceptible de faire travailler un sujet et de travailler avec lui en le confrontant à des propositions qui ont une particulière consistance et qui, en tant que telles, ne sont pas de son vouloir. Je ne suis pas sûr que le lexique de la disposition puisse rendre compte de ce travail, à moins de lui rendre l'une de ses plus anciennes significations. Avant de valoir pour « décider » ou « décréter », le verbe « disposer » pouvait en effet avoir le sens de « préparer ». Nous avons là une riche ligne sémantique où peuvent figurer l'apprêt, la préparation et le préparatif. Ces trois derniers mots renvoient au latin *apparatus* aujourd'hui utilisé tel quel dans la langue anglaise pour dire « appareil ». S'ils évoquent bien à leur tour l'idée de disposition, c'est à chaque fois en vue d'un événement ou d'une opération dont le terme n'est pas assuré. Et c'est ce manque d'assurance quant au résultat qui fait qu'il y a travail. Ce qui a lieu alors peut bien être dit dans un premier temps en état de préparation mais n'est pas, par définition, tout disposé d'avance. Il y va d'une aventure ou, si l'on préfère, d'une formation. En allemand, cela peut se dire *Gestaltung*.

Je viens de parler d'un certain manque. J'aurais pu dire « vide » aussi bien et me rapporter ce faisant au texte source de toute cette proposition théorique et conceptuelle, celui de Merleau-Ponty analysant dans *Signes* ce que peut être une parole ou une expression<sup>3</sup>.

Exprimer [dit le philosophe c'est d'abord] pour le sujet parlant prendre conscience ; il n'exprime pas seulement pour les autres, il exprime pour savoir lui-même ce qu'il vise. Si la parole veut incarner une intention significative qui n'est qu'un certain vide, ce n'est pas seulement pour recréer en autrui le même manque, la même privation, mais encore pour savoir de quoi il y a manque et privation<sup>4</sup>.

1. Cf. *Art et industrie, op. cit.*, chapitre « Question d'économie ».

2. Cf. Frank-Lloyd WRIGHT, *L'avenir de l'architecture*, Georges Loubière et Mathilde Bellaigue (trad.), Paris, éditions du Linteau, 2003.

3. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, 1960. Dans les citations qui suivent, la pagination renvoie à la ré-édition réalisée dans la collection « Les classiques des sciences sociales » de la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'université du Québec à Chicoutimi, <[https://classiques.uqam.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/signes/merleau\\_ponty\\_signes.pdf](https://classiques.uqam.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/signes/merleau_ponty_signes.pdf)>, consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2024.

4. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes, op. cit.*, p. 89.

Cependant, pour qu'un tel savoir prenne corps, pour qu'il se réalise, il faut qu'on travaille la langue qu'on s'apprête à parler et qui est elle-même nourrie de toutes les paroles qu'elle a déjà accueillies, qu'on travaille avec elle aussi bien, ce qui suppose qu'elle soit travaillable.

Je comprends ou crois comprendre [ajoute Merleau-Ponty] les mots et les formes du français ; j'ai une certaine expérience des modes d'expression littéraires et philosophiques que m'offre la culture donnée. J'exprime lorsque, utilisant tous ces instruments déjà parlants, je leur fais dire quelque chose qu'ils n'ont jamais dit [...] Je dis qu'une signification est acquise et désormais disponible lorsque j'ai réussi à la faire habiter dans un appareil de parole qui ne lui était pas d'abord destiné. Bien entendu, les éléments de cet appareil expressif ne la contenaient pas réellement : la langue française, aussitôt instituée, ne contenait pas la littérature française, – il a fallu que je les décentre et les recentre pour leur faire signifier cela que je visais. C'est précisément cette « déformation cohérente » (A. Malraux) des significations disponibles qui les ordonne à un sens nouveau et fait franchir aux auditeurs, mais aussi au sujet parlant, un pas décisif. Car désormais, les démarches préparatoires de l'expression, – sont reprises dans le sens final de l'ensemble et se donnent d'emblée comme dérivées de ce sens, maintenant installé dans la culture<sup>1</sup>.

Au terme de l'opération décrite par Merleau-Ponty, qu'y a-t-il ? D'un côté un sujet qui, ayant découvert ce qu'il ne savait pas qu'il voulait et pouvait dire, n'est plus tout à fait ce qu'il était, de l'autre une langue qui, n'étant plus elle-même tenue aux significations et aux modes du signifier qui la définissaient auparavant, a elle-même, fût-ce de peu, changé d'état. Elle vient, cette langue, d'être appareillée. C'est-à-dire non pas traitée en instrument, mais tournée au fond comme jamais, autrement dit travaillée en appareil. Ce que je veux souligner, c'est que rien de cela ne serait possible si elle était un dispositif déterminé et déterminant. Il faut, c'est ici une condition, non seulement qu'elle soit riche en soi de capacités mais encore qu'elle soit considérée comme telle.

## L'art comme appareillage

Je ne sais pas quand ni pourquoi le mot « dispositif » a pris place dans le discours des milieux de l'art. Peut-être le prestige que lui avait donné la pensée de Foucault a-t-il joué un rôle, comme aussi bien le désir, à un moment donné, de donner lieu à autre chose qu'à des installations : on voulait parler d'œuvres qui ne prenaient pas seulement une place quelque part mais qui requéraient des spectateurs une forme ou une autre d'activité cadrée par la situation qui leur était proposée. Mais peut-être aussi certaines au moins de ces œuvres tenaient-elles non à des exemplaires uniques mais à des protocoles au fond ressemblant à des brevets que les exposants avaient charge de réaliser selon les stipulations dont ils étaient devenus détenteurs. Avec cette dernière notion, la stipulation, nous sommes bien en effet dans le registre du dispositif, en tout cas nous sommes dans la part juridique de ce registre. Une disposition, c'est en effet, en ce sens, un ensemble de clauses. Nous pouvons donc admettre qu'un dispositif soit, comme un brevet, une brève formule indiquant la manière dont il convient de disposer un certain nombre d'éléments pour obtenir d'eux un certain résultat. Suivant cette piste de réflexion, il nous faudrait prendre acte de ceci qu'à un moment donné dans l'histoire de l'art les propriétaires d'une œuvre sont substantiellement devenus les titulaires d'un droit à réaliser, dans des conditions stipulées, telle ou telle procédure opératoire.

Restent alors à interroger la nature et la tendance de ces procédures. Des éléments sur lesquels elles portent, que font-elles ? Qu'elles soient protocolaires ne change pas ce fait plus anciennement établi (Diderot en évoquait déjà l'idée à propos de la peinture<sup>2</sup>) qu'il y a deux sortes d'art. Ou deux sortes au moins de possibilités dès qu'il y a une matière à mettre en œuvre, l'une plus divertissante que l'autre, l'autre plus étonnante que l'une.

Dans une petite note énigmatique de la *Critique de la faculté de juger*, Kant évoque l'art « prétendu » du prestidigitateur, tandis que, dit-il en substance, on ne « refusera pas d'appeler art les tours d'un

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, op. cit., p. 90.

2. Cf. Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture*, Paris Buisson, 1995.

funambule<sup>1</sup> ». Je comprends pour ma part que ce qui fait la différence, c'est le degré d'exposition. Par définition, le prestidigitateur cache son art. En revanche, ceux qui regardent le funambule le voient s'exposant dans son art. Ce point est crucial. Il permet en l'occurrence de distinguer entre deux pratiques, celle de la mise en dispositif et celle de la mise en appareil d'un appareil et d'un appareillage. « Apparat », cela veut dire « déploiement » ou « éclat ». Il est des œuvres capables de mettre au fait de façon éclatante la puissance expressive de la technique qui les soutient. À titre d'exemple, considérons les installations vidéo dont Peter Campus et Dan Graham définirent le protocole au début des années soixante-dix du vingtième siècle. Dans ces installations où le passant-spectateur est toujours filmé se produit tantôt un dédoublement (Campus), tantôt une désynchronisation (Graham) de l'image de soi. L'expérience de ce dédoublement ou de cette désynchronisation commence – ne peut que commencer – par un étonnement. La question qui se pose – qui ne peut pas ne pas se poser – est : comment cela est-il possible ? Comment cela peut-il se faire ? Il n'est pas nécessaire de connaître la réponse dans son détail : l'essentiel est, pour reprendre une formule présente dans le propos de Merleau-Ponty, « la conscience qui se prend » quant à ce qui se réserve ordinairement de possibilités dans la situation devenue banale à l'époque de la reproduction, celle d'être filmé. Cette conscience se manifeste en une phrase du type : « je ne savais pas, je n'aurais jamais pensé qu'il était possible de faire pareillement avec le matériel de la vidéo et de la télévision ».

Bien que, dans des cas comme ceux-là, il ne s'agisse à l'évidence pas d'opérations menées avec le langage, il se passe la même sorte d'événement ou d'avènement que lors de l'installation d'une signification nouvelle dans la langue : la mise en œuvre parvient à faire habiter une présence dans un appareil qui ne lui est pas déjà destiné. Qui fait face à cette présence se trouve renvoyé à sa propre présence. Je veux bien, si l'on y tient vraiment, que l'on dise encore de cette présence

qu'elle est une subjectivation, mais alors c'est une très singulière subjectivation. Comme n'y sont pas assurées mais plutôt suspendues les compréhensions habituelles, comme nul geste ni conduite n'est par là durablement organisé, comme ce qui se produit c'est plutôt un arrêt de ce qui est quotidiennement disposé en ces domaines, je crois bien que nous serions avisés de voir là plutôt une exception au subjectiver.

De façon générale, la technique n'est pas ordinairement traitée en matière mais en moyen. Elle est le plus souvent embauchée. C'est justement cette embauche qui l'implique dans le sens d'un dispositif. Les cas auxquels je viens de me référer ne jouent pas, eux, le jeu de cette implication. Plus juste serait de dire qu'ils procèdent à un appareillage. Appareiller, pour un navire, c'est, une fois achevés les préparatifs utiles, quitter un port ou une rade, ne plus être au mouillage dans ce port ou dans cette rade. Il en va alors d'un aller où l'on n'est pas déjà. Et d'un passage à autre chose (« faire franchir un pas décisif », disait Merleau-Ponty dans le texte que nous lisons plus haut). Comment ne pas rappeler ici que, pour le Foucault des hétérotopies qui n'était pas encore celui des dispositifs, le navire, c'était « l'hétérotopie par excellence » ? Le même concluait :

Les civilisations sans bateau sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la laideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires<sup>2</sup>.

Pierre-Damien HUYGHE

1. Cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, note ajoutée au § 43, « De l'art en général ».

2. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 36.