



L'autre secret des dispositifs de représentation

Stéphane LOJKINE

(Aix-Marseille Université, CIELAM)

Pour citer cet article :

Stéphane LOJKINE, « L'autre secret des dispositifs de représentation », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 14-29.

Résumé

Cet article cherche à étudier ce qui, chez Michel Foucault, entrave la possibilité d'une théorisation des dispositifs, puis à déverrouiller la double contrainte que Foucault s'est imposée : on constate alors que le caractère non théorisable du dispositif foucauldien est également ce qui empêche de considérer l'homologie des dispositifs biopolitiques et des dispositifs de représentation, comme résultant d'une même pensée des dispositifs. La quête de cette homologie est cruciale si l'on souhaite présenter une histoire des mécanismes de représentation qui ne soit pas simplement une chronologie de la représentation, mais qui reflète aussi la politique dans laquelle ils sont constamment impliqués.

Michel Foucault — Marxisme — Psychanalyse — Biopolitique

Abstract

This article examines what in Michel Foucault's works hinders the theorisation of devices (dispositif), and then the double constraint that Foucault imposed on himself: it appears that the untheorisable nature of the Foucauldian device is also what prevents us from considering the homology of biopolitical and representational devices, as resulting from a same reflection on devices. This homology is crucial to present a history of the mechanisms of representation that is not simply a chronology of representation, but that also reflects the politics in which they are constantly involved.

Michel Foucault — Marxism — Psychoanalysis — Biopolitics

L'autre secret des dispositifs de représentation

Lorsque Michel Foucault introduit la notion de dispositif dans sa réflexion sur la philosophie et l'histoire des représentations et de ce qu'il appelle les « techniques de gouvernementalité », le terme vient désigner précisément ces techniques en tant qu'elles échappent à la structure uniforme de la loi, de la souveraineté, c'est-à-dire à la commande centrale d'une puissance politique ordonnatrice identifiable. Les dispositifs se disséminent dans la société ; ils exercent bien un pouvoir, mais sans qu'il soit possible de ramener ce pouvoir à la volonté subjective d'un souverain.

L'invention de la notion de dispositif pour rendre compte de ces phénomènes repose sur cette dissémination et cette irréductibilité à une structure. Comment dès lors définir une technique, une machinerie, surtout lorsqu'elle s'articule à une politique, si on ne peut la ramener à une structure ? C'est ce qui fait la difficulté, voire l'obscurité du terme, et donne l'impression chez Foucault d'une théorie se développant à partir d'une notion inthéorisable.

À cette difficulté interne de la notion de dispositif s'ajoute le problème de son champ d'application. C'est comme notion de philosophie politique que Foucault l'a introduite et développée dans une réflexion qui l'a conduit vers la biopolitique. Mais aujourd'hui c'est sans doute dans le champ de la littérature et des arts que les dispositifs trouvent leur terrain d'application le plus fertile, au point qu'on peut se demander si les dispositifs biopolitiques imaginés par Michel Foucault sont bien les mêmes que les dispositifs de représentation convoqués par l'esthétique et les théories de la fiction et de l'intermédialité.

Cet article se propose d'examiner ce qui chez Michel Foucault bloque la possibilité d'une théorisation des dispositifs (et ce n'est là nullement une critique, mais bien plutôt la détermination d'une position philosophique qui a sa légitimité), puis de lever le double verrou que Foucault s'est imposé : on verra alors que le caractère inthéorisable du dispositif foucauldien est aussi ce qui empêche de penser l'homologie des dispositifs biopolitiques et

des dispositifs de représentation, comme procédant d'une même pensée des dispositifs. Or la recherche d'une telle homologie est essentielle si l'on veut proposer une histoire des dispositifs de représentation qui ne soit pas une simple histoire de la représentation, mais rende compte de la politique dans laquelle, toujours, ils sont engagés.

Biopolitique du dispositif : Michel Foucault

Il est incontestable que Foucault, qui a commencé par travailler sur la folie, cherche à faire autre chose que Freud et que ce que fait la psychanalyse, qu'il n'ignore pas pour autant ; de la même manière, lorsqu'il essaye de penser le gouvernement des hommes, il s'agit pour lui de différer d'une théorie de l'État¹, c'est-à-dire de frayer une voie qui ne serait ni celle de Marx et de la critique de l'économie politique libérale, ni celle de Schmitt et des théoriciens de la souveraineté. Et voilà les deux verrous nommés, Freud et Marx, à quoi vient achopper une théorie des dispositifs, alors même qu'elle procède de l'un et de l'autre.

Or la théorisation de Freud comme celle de Marx, que Foucault nomme très peu, voire feint d'ignorer, se développent à partir de représentations qui constituent le substrat formel (ou imaginaire) de sa modélisation théorique. Voyons quelles sont ces représentations.

Les deux espaces de l'économie politique

Dans la 2^e section du premier livre du *Capital*, Marx écrit :

Le processus de consommation de la force de travail est simultanément le processus de production

1. « Et, bien sûr, vous me poserez la question, vous me ferez l'objection : alors, encore une fois vous faites l'économie d'une théorie de l'État. Eh bien, je vous répondrai oui, je fais, je veux faire, je dois faire l'économie d'une théorie de l'État, comme on peut et on doit faire l'économie d'un repas indigeste. » (Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2004, séance du 31 janvier 1979, p. 78).

de marchandise et de survaleur¹. La consommation de la force de travail, comme la consommation de toute autre marchandise, s'accomplit en dehors du marché ou de la sphère de la circulation. C'est pourquoi nous quitterons cette sphère bruyante, ce séjour en surface accessible à tous les regards², en compagnie du possesseur de monnaie et du possesseur de force de travail, pour les suivre tous deux dans l'ancre secret [*verborgene Schätze*] de la production, au seuil duquel on peut lire : *No admittance except on business*. [...] Il faut que le secret des « faiseurs de plus » [*das Geheimnis der Plusmacherei*] se dévoile enfin³.

Ce texte est célèbre pour « l'ancre secret » que Marx y convoque, comme lieu invisible où se négocie et se décide la valeur d'échange des marchandises.

En apparence, cette valeur est établie par le marché. Dans la logique libérale, le marché des échanges doit être accessible à tous les regards : son exposition, sa visibilité sont la garantie d'un libre exercice de la concurrence qui doit toujours finir par fixer le juste prix des marchandises. Mais on constate que la valeur des marchandises y est supérieure à ce qu'elles ont réellement coûté à produire.

Pour Marx, ce supplément ne s'explique pas par l'habileté du négociant qui a su tirer un bon prix : les bonnes affaires pour les uns en sont de mauvaises pour les autres, le jeu devrait être à somme nulle et il ne l'est pas. Un supplément de valeur apparaît, qui s'est négocié à l'abri des regards dans les ateliers, par la manière dont le travail a été organisé, réparti, optimisé. À l'écart de la « sphère bruyante », du « séjour en surface accessible à tous les regards » que constitue le marché des échanges, il existe donc un autre marché, « l'ancre secret de la production », à l'entrée duquel est écrit dans la langue des affaires « *No admittance except on business* », où est négociée et

administrée la force de travail : une partie du travail est effectuée gratuitement, une autre partie est optimisée pour ne pas coûter ; dans les deux cas, du travail n'est pas payé, sort du calcul des coûts, et produit de façon invisible de la valeur qui fait retour, dans le marché des échanges, comme plus-value. Cette invisibilité et cet effet retour sont les éléments formels essentiels de la machinerie capitaliste, telle que Marx l'analyse. Son analyse repose donc sur un jeu entre un espace visible, le marché, où la marchandise et son échange sont en représentation, et un espace invisible, l'ancre de la production, où l'usage de la force de travail est négocié afin de dégager de la plus-value.

Le dispositif fondamental est là, dans le jeu entre ces deux lieux⁴. Ce dispositif est biopolitique, au sens qu'il administre la force de travail, c'est-à-dire la vie, et qu'il la convertit par la plus-value en capital, c'est-à-dire en moyen d'exercer de la souveraineté ; mais ce dispositif est en même temps un dispositif de représentation, au sens qu'il articule du visible à de l'invisible, une scène où se jouent les transactions et un ancre secret qui les prédétermine. C'est la scène de théâtre, avec ses coulisses ; c'est la scène de roman, avec ses silences ; c'est l'événement que peint la peinture d'histoire, avec son espace vague et son espace restreint ; c'est le jeu de la caméra dans la séquence filmique, avec son champ et son hors-champ.

Le refoulement des forces de l'achéron

Par bien des aspects, l'ancre secret de Marx préfigure l'espace freudien de l'inconscient, constitué des contenus refoulés qui se voient refuser l'accès à la conscience, c'est-à-dire à l'espace de la repré-

1. *der Produktionsprozeß von Ware und von Mehrwert* : « Survaleur » est la traduction de « plus-value », *Mehrwert*, dans la traduction de J.-P. Lefebvre.

2. *Diese geräuschvolle, auf der Oberfläche hausende und aller Augen zugängliche Sphäre*, littéralement : cette sphère bruyante, perchée à la surface et accessible à tous les regards.

3. Karl MARX, *Le Capital* (1867), livre I, section 2, chap. 4, J.-P. Lefebvre et al. (trad.), Paris, Éditions sociales, coll. « Essentielles », 2016, p. 172.

4. « Dans le célèbre passage [...] sur l'ancre de la production, Marx propose [...] une métaphore spatiale : la production immédiate, déterminante, est cachée, alors que la circulation, déterminée, se donne à voir comme déterminante. Cette conception topique reparait dans *Le Capital* à chaque fois qu'il s'agit d'interpréter des phénomènes d'exploitation non salariale ou de leur donner une place dans le système. Le discours épistémologique sur la surface et le secret reparait notamment dans les passages du livre III sur la transformation des valeurs en prix de production. » (Ulysse LOJKINE, *Définir l'exploitation*, thèse soutenue à l'université Paris Nanterre, 2023, p. 135).

sensation. On peut mettre en relation cet accès refusé avec la pancarte *No admittance* décrite par Marx au seuil de l'ancre de la production.

Or il y a chez Foucault toute une scénographie du refoulement qui organise son travail : dans chacune de ses recherches, il isole un espace à la lisière, à l'envers de l'espace social (l'asile, la prison, le confessionnal), et observe comment cet espace sert à réguler l'ensemble du système. Cette régulation est ce qui fait qu'on peut parler de dispositif, un terme que Foucault commence à employer dans *Surveiller et punir* à propos de la prison, auquel il recourt à nouveau dans *La Volonté de savoir* comme dispositif de sexualité, puis qui disparaît quasiment dans les premières leçons de *Naissance de la biopolitique*¹, au moment pourtant où le modèle théorique entend totaliser les résultats de toutes les recherches antérieures. En ce sens, la pensée de Foucault est homologique à celles de Marx et de Freud.

Pourtant, au tout début de la première leçon du 10 janvier 1979, Foucault oppose deux formules, *Achetonta movebo*, qu'il attribue à Freud, et *Quieta non movere*, la devise de Robert Walpole². Pour Foucault, Walpole « c'est le contraire de Freud en un sens ». Freud avait placé l'hémistiche de Virgile en exergue de *L'Interprétation du rêve* : l'Achéron que Junon furieuse entend mettre en branle, puisque les dieux d'en haut n'accèdent pas à sa prière d'anéantir Énée, c'est la puissance d'en bas, que Freud identifie à l'inconscient. *Quieta non movere*, au contraire, fait référence à un passage de la *Conjuration de Catilina*, qui décrit les conjurés trop heureux de troubler la tranquillité publique³. Le Premier Ministre libéral de l'Angleterre n'entend pas troubler cette tranquillité.

En opposant l'Achéron de Freud-Virgile à la surface paisible de l'espace public, où le gouvernement s'interdit d'intervenir à moins de troubles

graves, Foucault reprend subrepticement la distinction marxiste⁴ entre l'ancre secret et la sphère *bruyante*, qu'il renverse en *quieta*, l'idéal d'une tranquillité publique garantie par un État qui serait le moins interventionniste possible, l'État libéral. Toutes les techniques de gouvernementalité que Foucault décrit, le recours aux normes plutôt qu'à la loi, l'intériorisation de ces normes, l'aménagement du territoire plutôt que la réglementation des circulations, l'approche statistique et le calcul des coûts, définissent un ancre secret, qui certes n'est pas proprement, ou pas exclusivement celui de la production marxiste, mais procède bien d'elle : de la souveraineté, du pouvoir, un exercice symbolique se distribue de façon invisible, sous la surface du *quieta non movere*. Son ressort essentiel est corporel, intime. Foucault le déploie à partir d'une histoire de la sexualité, c'est-à-dire de la jouissance : son ancre secret, c'est la chambre des époux.

Le marché comme lieu de véridiction

La pensée que Foucault élabore de la société libérale lors de la 2^e leçon, du 17 janvier 1979, repose sur le passage d'un régime de la raison d'État, « l'émergence d'un certain type de rationalité dans la raison gouvernementale » (p. 5) à un « art de gouverner le moins possible » (p. 29⁵), qui, à partir

1. Le terme ne figure pas dans l'index des notions de la page 339, mais apparaît pourtant à un endroit stratégique, à la fin de la 3^e leçon. Nous y reviendrons.

2. Michel FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique*, op. cit., p. 3.

3. *Illis quieta movere magna merces videbatur*, cela leur paraissait une grande récompense de troubler la tranquillité publique (SALLUSTE, *Conjuration de Catilina*, chap. 21). Je m'appuie sur les références en notes données par Michel Senellart.

4. Cette distinction, qu'il ne reprend pas à son compte, Foucault l'a pourtant toujours en tête, comme l'indique la remarque qu'il fait sous forme de dénégation, le 31 janvier 1979, alors qu'il positionne sa démarche par rapport à ce que serait une théorie de l'État. « L'État n'a pas d'entrailles, [...] il n'a pas d'intérieur. » Il ne s'agit pas « d'arracher à l'État le secret de ce qu'il est, comme Marx essayait d'arracher à la marchandise son secret. Il ne s'agit pas d'arracher à l'État son secret, il s'agit de passer à l'extérieur et d'interroger le problème de l'État, de faire l'investigation du problème de l'État à partir des pratiques de gouvernementalité. » (p. 79) Foucault refuse une métaphysique de l'intérieur et du secret, lui oppose ostensiblement une phénoménologie de l'extérieur et des surfaces. Du côté du secret, il situe Marx et la théorisation de la marchandise, c'est-à-dire ce qui se passe dans l'ancre secret de la production. La théorie de l'État procède de la même illusion métaphysique que la théorisation de la marchandise.

5. On passe ici à la 2^e leçon, du 17 janvier 1979. Sauf mention contraire, les références suivantes renvoient toujours à *Naissance de la biopolitique*.

du XVIII^e siècle, limite la raison d'État qui s'était imposée au siècle précédent. On ne passe pas à une autre rationalité, nous dit Foucault, il n'y a pas de développement dialectique hégélien avec *Aufhebung*, suppression et relèvement, passage à une rationalité supérieure ; c'est la même rationalité, mais qui se raffine, se perfectionne, se développe (p. 30).

Or Foucault ne décrit pas seulement un perfectionnement. Un ancien système juridico-légal continue bien de fonctionner dans l'espace public de représentation ; mais un nouveau régime de gouvernementalité, silencieux, insensible, discret, vient l'envelopper : *quieta non movere*. La rationalité de l'État de droit glisse, se déporte de plus en plus vers cette enveloppe qui borde de façon de plus en plus insistante, contraignante, la représentation de l'espace public.

Délibérément, pour penser la biopolitique, Foucault se concentre sur cette enveloppe qui borde la représentation sans être elle-même représentable. Il s'avère que la disparition du terme de dispositif (qui s'articule toujours déjà à un secret : l'enfermement des fous, la discipline de la prison, l'invention de la sexualité) correspond à la description d'un passage à l'invisible, à ce qui sort de la représentation, de l'espace public de représentation. Un autre terme apparaît alors, celui de régime : dans ce nouveau « gouvernement frugal », c'est-à-dire qui s'efforce de gouverner le moins possible, le « calcul de la raison d'État », de la quantité de raison d'État qu'il faut mettre en œuvre, s'effectue à partir et en fonction « d'un certain régime de vérité », qui s'établit à partir d'un « lieu de vérité » (p. 31), « un lieu de vérité » (p. 33), qui est le marché. Mais définir le nouvel espace public du marché comme espace de représentation, et par cette représentation d'établissement de la vérité, c'est précisément le propre de la scène classique, au sens littéraire et artistique du terme. Le dispositif esthétique de la scène ne disparaît donc pas : l'action politique s'en dégage, au moins partiellement, et l'enveloppe, la contraint le plus discrètement et le plus insensiblement possible.

Pour Foucault, c'est là que repose la grande différence avec le marché tel qu'il fonctionnait jusque-là, comme « lieu de juridiction » (p. 32) où l'échange était encadré par la loi, qui réglementait

la procédure, les prix, les sanctions en cas de fraude¹.

Le passage d'un lieu de juridiction à un lieu de vérité postulé par Foucault lui permet d'introduire la biopolitique comme politique plaçant la nature (et non plus le droit) en son centre : le prix s'établit sur le marché selon des mécanismes naturels², tandis que la théorie du droit évolue vers un droit appuyé sur le droit naturel. À partir de là, Foucault distingue deux voies politiques possibles : partir du droit, définir des droits de l'homme imprescriptibles, les autres droits pouvant faire l'objet d'une négociation, d'une cession, d'une politique ; ce serait la voie inaugurée par Rousseau et promue par la Révolution française (p. 40-41). L'autre voie, la voie libérale (du radicalisme anglais), procède dans l'autre sens : elle part de la sphère de compétence du gouvernement et définit les limites de cette sphère. Le gouvernement n'intervient que là où c'est utile (p. 42-43).

Si politiquement ces voies sont opposées, la topologie sur laquelle elles reposent est la même : le centre que Foucault désigne comme lieu de vérité n'est plus exactement la scène du discours de vérité de la sémiologie classique, qui fai-

1. On pense ici au modèle théorisé par Jürgen Habermas, pour qui la nouvelle sphère publique et politique bourgeoise qui s'autonomise à la fin du XVIII^e siècle provient du marché comme lieu de juridiction qui s'est développé en Europe depuis le Moyen Âge. Foucault s'en démarque ostensiblement. Voir Jürgen HABERMAS, *L'espace public*, Marc B. de Launay (trad.), chap. 1, Paris, Payot, 1993, p. 13-37.

2. Foucault s'appuie sur un précurseur des physiocrates, Boisguilbert, *Traité de la nature, culture, commerce et intérêt des grains*, 1707 et sur Dupont de Nemours, *De l'exportation et de l'importation des grains*, 1764. Foucault force les textes, qui évoquent un « prix de proportion », puis un « prix commun et variable du marché général ». Voir Michel SENELLART, in *Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, p. 49. Il reprend cette démonstration de façon plus convaincante à partir de Kant dans la leçon du 24 janvier : dans le *Projet de paix perpétuelle* de 1795, Kant fonde en nature la régulation du marché, qui garantit la paix perpétuelle : les hommes réussissent à vivre dans des contrées ingrates (en fait chez Kant : sont forcés par la guerre à vivre...) parce que le système mondial des échanges compense les ressources qui leur manquent. « La nature a voulu que le monde tout entier et sur toute sa surface soit livré à l'activité économique » (p. 59). C'est ce que Kant appelle les « arrangements préparatoires » de la nature (*Projet de paix perpétuelle*, « Premier supplément », dans *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (éd.), t. 3, Paris, Gallimard, 1986, p. 356).

sait correspondre, par exemple dans les tragédies de Corneille, la protestation héroïque avec la revendication du droit¹ ; la vérité qui se manifeste désormais dans cet espace pensé comme espace du marché n'est plus essentiellement de l'ordre du discours, mais du corps et du sexe, de ce qui, du corps et du sexe, demeure irréductible à la rationalité du discours, de ce principe du vivant dont il s'agit de canaliser, capter, exploiter au mieux l'énergie. Tout autour de cet espace, le gouvernement, l'action politique consiste à garantir le processus de véridiction, à fournir les conditions de possibilité de ce discours.

On comprend mieux dès lors pourquoi, dans les arts, la prolifération des dispositifs scéniques à partir de la fin de la Renaissance se manifeste presque d'emblée comme mise en œuvre de leur effondrement. Si la scène théâtrale de l'âge classique est la configuration centrale de la représentation, elle n'est pointée comme telle que comme véridiction du marché que conditionne en fait un antre de la production, ou comme représentation éclatante de la loi et de la souveraineté, qu'enveloppe discrètement la nouvelle économie gouvernementale de gestion de la sécurité, des territoires et de la population.

L'effraction scénique, c'est-à-dire l'ingérence dans l'espace central de la représentation d'un œil qui devrait rester invisible, donne à voir au lecteur ou au spectateur le dispositif ; mais elle précipite dans le même temps sa décadence. Une scène est offerte aux regards, où doit finalement s'exprimer la vérité ; mais le ressort essentiel vient des coulisses, depuis lesquelles une souveraineté vague exerce la pression du réel sur cet espace symbolique. L'essentiel ne se joue pas, ou plus, sur la scène.

*Interversion des espaces :
du discours de vérité à la production de liberté*

Voyons maintenant comment les dispositifs de représentation évoluent et se reconfigurent à partir de ce déport hors-scène de la gouvernementa-

lité et du glissement d'une véridiction par le discours vers une véridiction par le corps. Pour ce faire, il faudra prendre en compte le processus de la mondialisation.

La généralisation en Europe à partir de la fin du XVIII^e siècle d'un « art libéral de gouverner » repose sur l'idéal d'un « progrès économique illimité » qui, lui-même, doit pouvoir se nourrir toujours de nouvelles ressources, et pour ce faire étendre le marché, faire du monde entier le territoire global du marché : l'Europe des Lumières se lance dans l'aventure coloniale, et organise sa prospérité, mais aussi son jeu politique interne, à partir de ce double espace :

C'est-à-dire que d'un côté ce sera l'Europe, les Européens qui seront les joueurs, et le monde, eh bien, il sera l'enjeu. Le jeu est en Europe, mais l'enjeu c'est le monde. (p. 57²)

L'Europe devient la scène politique, qu'encadre le marché mondial des marchandises. À un niveau supérieur, la même configuration est ainsi reconduite que celle qui au niveau national organise le rapport entre le gouvernement et le marché. Mais il faut bien garder en tête que cette configuration qui est reconduite est elle-même en train de s'effondrer.

D'autre part, la mondialisation, même si elle est, dans un premier temps du moins, conduite par et pour l'Europe, entraîne un renversement radical des positions. Du fait même qu'il s'exporte, le marché n'occupe plus la même place dans le dispositif : il n'est plus le lieu central de véridiction dont le gouvernement assure, à la bordure, les conditions de possibilité. Le gouvernement de l'Europe devient la scène du monde, l'endroit où se tiennent les joueurs, tandis que le marché, déployé tout autour, devient la condition de possibilité de cette nouvelle scène qui procède des anciennes coulisses³. Lorsque Foucault évoque un

1. Corneille était juriste de formation. Sur la dimension politique du conflit entre espace privé et espace public qui traverse le théâtre cornélien, voir par exemple Hélène MERLIN-KAJMAN, « Corneille et le/la politique : le double enjeu de la question », dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Pratiques de Corneille*, Rouen, PURH, 2012.

2. Michel FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique*, op. cit., 2004, leçon du 24 janvier 1979.

3. Le rapport du gouvernement et du marché se trouve donc interverti. Foucault ne s'en aperçoit pas apparemment tout de suite. Mais dans la leçon du 31 janvier, quand il réfléchit à la (re)constitution de l'État allemand après la guerre, comme un État purement économique, sans assise politique, sans héritage historique, Foucault remarque que,

« nouvel art de gouverner qui est indexé au problème du marché et de la véridiction du marché », ou « un nouveau type de calcul planétaire dans la pratique gouvernementale européenne », ce n'est plus le gouvernement qui régule le marché, qui en garantit la publicité et la transparence afin qu'il puisse assurer sa fonction de véridiction, c'est le marché qui régule le gouvernement, qui en fixe l'agenda et les index, qui en détermine les calculs. Pour ce faire, il se déplace progressivement aux marches de l'Europe et conditionne les discussions et les postures du jeu politique européen : apparaît « une rationalité gouvernementale *qui a pour horizon* la planète toute entière » (p. 58) et qui pense « l'Europe comme région économique particulière en face, ou *à l'intérieur*, d'un monde qui doit constituer pour elle un marché » (p. 62). En termes de représentation, le marché qui se déploie à l'échelle mondiale se trouve paradoxalement mais littéralement marginalisé : gouvernant tout, certes, mais installé aux marges et, par là, d'une certaine manière, invisibilisé.

Ce qui se joue sur la scène européenne, pensée comme scène centrale d'une représentation désormais mondialisée, c'est la production de liberté, comprise contradictoirement comme libération et comme contrôle du marché : il faut garantir la liberté d'entreprendre, et pour cela même il faut empêcher la constitution de monopoles ; supprimer certains freins réglementaires et en instituer d'autres. On passe alors d'un régime de véridiction à la mise au point de « dispositifs qu'on pourrait dire "libérogènes", de tous ces dispositifs qui sont destinés à produire la liberté et qui, éventuellement, risquent de produire l'inverse » (p. 70). C'est dans ce passage que Foucault situe son projet : « C'est la crise du dispositif général de gouvernementalité, et il me semble que l'on pourrait faire l'histoire de ces crises du dispositif général

de gouvernementalité tel qu'il a été mis en place au XVIII^e siècle » (p. 71). Foucault reprend encore par deux fois l'expression, dans les dernières phrases de cette 3^e leçon : sa tâche sera de reformuler, d'éclairer ce qui à partir de l'histoire du XIX^e siècle, à partir de la crise politique actuelle (dans l'Europe de la fin des années 1970), se révèle, se manifeste de « la crise du dispositif de gouvernementalité » (p. 72), dont il a situé l'émergence au XVIII^e siècle.

Le retour appuyé du terme « dispositif » vient signifier sa crise et son achèvement : il y a dispositif dans la mesure où il y a gouvernementalité, mais la gouvernementalité ne se manifeste comme dispositif qu'à partir du moment où elle entre en crise. La crise est le mode de production de la liberté sur la nouvelle scène, mondialisée, du dispositif, dont l'objectif promu, affirmé, est la liberté du sujet. Toujours déjà le dispositif est lié à l'interaction du sujet, dans les replis les plus profonds de son intimité, avec le Pouvoir, dans ses mécanismes les plus subtils, insidieux et discrets de manipulation, de conformation, d'incitation ou de censure. Le dispositif, c'est la discipline imposée aux prisonniers plutôt que l'éclat des supplices¹ ; c'est l'exercice et le contrôle de la sexualité par la confession puis par la médecine plutôt que par l'obligation ou la répression formelle² ; c'est la mise en place de normes et de procédures de sécurisation de la population, plutôt qu'une stratégie impériale, militaire et pénale, de conquête et de domination³. À chaque fois le dispositif permet de nommer une prise sur le sujet. Dans *L'herméneutique du sujet*, Foucault parle, à propos de « l'histoire des rapports entre sujet et vérité » d'une « très lente transformation d'un dispositif de subjectivité⁴ ». Sénèque écrivant à Lucilius à propos de Marullus en deuil lui fournit un « dispositif de vérité qui lui permettra de lutter contre

par rapport à la situation de l'État dans l'Europe des Lumières pour les physiocrates, « le problème était exactement inverse » (p. 88) : il s'agissait de limiter le pouvoir de l'État, de le cantonner aux marges du marché pour permettre à celui-ci d'occuper la scène centrale ; dans l'Allemagne post-nazie, il s'agit au contraire, à partir du marché, de faire exister un État, de constituer, de recréer la scène politique centrale, le lieu public et focal où est produite et légitimée la liberté.

1. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993, chap. 2, « Les moyens du bon dressement », p. 201 *sq.*

2. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994. Voir par exemple : « un dispositif fort différent de la loi », p. 67.

3. *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2004, leçon du 11 janvier 1978.

4. *L'herméneutique du sujet [1981-1982]*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2001, cours du 24 février 1982 (sur Marc-Aurèle), p. 304-305.

le malheur¹ ». Opposant la méditation stoïcienne, qui vise la constitution d'un « sujet de vérité », à l'ascèse platonicienne, qui vise une « vérité essentielle », Foucault constate que « c'est un tout autre dispositif qui joue² », où à nouveau le sujet vient rencontrer un discours de vérité, contribue à l'élaboration de ce discours qui dans le même temps contribue à la formation du sujet.

On voit ainsi se dessiner le double verrou du dispositif foucauldien : il est dispositif de subjectivité mais ne peut pas être théorisé comme constitutif du sujet sans entrer dans les profondeurs psychanalytiques de l'Achéron freudien ; il est dispositif biopolitique mais ne peut être théorisé comme constitutif du politique sans prendre en compte l'autre secret de la production marxiste. Il s'agit maintenant de restituer au sujet l'assise et la profondeur de l'inconscient, au politique l'arrière-cour des rapports de production.

Le déni de la psychanalyse

Autoréflexivité du seelische Apparat freudien

La différence que la psychanalyse établit entre conscience et inconscient n'est pas simplement une différence logique. C'est d'abord une différence de lieux. Au chapitre 7 de *L'Interprétation du rêve*, Freud décrit cette topologie comme un « appareil animique » :

L'idée qui est ainsi mise à notre disposition est celle d'une localité psychique [*die einer psychischen Lokalität*]. Nous allons complètement laisser de côté le fait que l'appareil animique [*daß der seelische Apparat*] dont il s'agit ici nous est connu aussi comme préparation anatomique [*anatomisches Präparat*] et allons éviter soigneusement la tentation de déterminer la localité psychique de quelque façon anatomique que ce soit. Nous restons sur le terrain psychologique [*auf psychologischem Boden*] et entendons suivre seulement l'invitation à nous représenter l'instrument [*das Instrument*] qui sert aux opérations de l'âme comme, par exemple, un microscope composé de diverses pièces, un appareil photogra-

phique [*einen photographischen Apparat*], etc. La localité psychique correspond alors à un lieu à l'intérieur d'un appareil [*dann einem Orte innerhalb eines Apparats*] où l'un des stades préliminaires de l'image se produit. Dans le microscope et la longue-vue, ce sont là, on le sait, des localités en partie idéelles, des régions où n'est située aucune partie constituante concrète de l'appareil³.

Dans ce texte, Freud recourt au terme *Apparat* dans deux sens différents : il désigne d'abord la configuration logique du sujet, puis, à titre de comparaison, l'appareil photographique. Dans le premier sens, qui est celui qui importe à Freud, Freud nous engage à surtout ne pas chercher à identifier concrètement, à localiser anatomiquement les lieux qui configurent l'*Apparat*. Il ne dit pas qu'ils ne sont pas localisables ; il indique qu'il laissera ce problème de côté, qu'il ne veut pas voir cette anatomie. Dans le second sens, qui vient simplement comme une image à l'appui de la démonstration, l'*Apparat* est identifié au contraire à un appareil bien concret, le microscope, l'appareil photographique ou la longue-vue, c'est-à-dire à une machine à capter le visible, à saisir, à envelopper de la représentation visuelle⁴.

L'*Apparat* freudien procède de cette mise en tension du visible et de l'invisible. Il produit de la représentation, mais il ne saurait lui-même être représenté. Irreprésentable, il est pourtant configuré et définit une topologie. En ce sens, Freud le fait travailler comme dispositif, qui organise les deux scènes, consciente et inconsciente, de la représentation, ce que Foucault appelle un dispositif de subjectivité.

Mais la métaphore de l'appareil concret n'engage pas seulement un jeu du visible et de l'invisible : elle prend pour modèle, pour base conceptuelle constitutive du sujet, une machine, une production technique. Le secret le plus originare, le plus primitif, le plus naturel de l'intimité subjek-

3. Sigmund FREUD, *L'interprétation du rêve*, dans *Ceuvres complètes* IV, J. Laplanche (éd.), Paris, PUF, 2004, p. 589.

4. Sur la différence entre appareil et dispositif, à partir précisément de l'exemple de l'appareil photographique, voir Pierre-Damien HUYGHE, « Définition du concept d'appareil », *Plastik*, n° 3, Cerap/Presses de la Sorbonne, dossier *Le temps des appareils*, 2003.

1. *Ibid.*, cours du 3 mars 1982, p. 344. Ici le dispositif est un dispositif textuel, au sens littéraire du terme.

2. *Ibid.*, cours du 24 mars 1982, p. 441.

tive est enveloppé, préparé, produit par un instrument des plus élaborés, que Freud donne à comprendre à partir d'une invention toute récente, la photographie. La chambre noire, qui enferme la lumière et l'événement, signifie la censure et le refoulement qui sanctuarisent l'inconscient, sur le modèle politique d'une répression. L'inconscient est originaire et est produit.

La description freudienne du *seelische Apparat* repose sur cette dualité fondamentale. *Der seelische Apparat* désigne d'abord le fonctionnement de la subjectivité, c'est-à-dire comment à partir des perceptions se constitue la mince enveloppe d'une conscience vivante, un lieu psychique virtuel de la conscience, qui lui-même traite avec la profondeur de ce qu'il refoule, l'inconscient, l'autre scène, l'antre. Ce traitement procède d'une politique qui constitue l'objet de l'observation clinique. Mais de l'instant même où l'appareil de traitement psychique des perceptions est décrit, sa description ouvre la voie à une intervention, qui est celle de la cure analytique : la description est la cure. La photographie, qui fixe la lumière dans la chambre noire et révèle l'événement, permet de produire à partir de ce qui a été enfermé une représentation : le dispositif de pouvoir produit un dispositif de représentation. Ainsi, lorsque Freud compare le *seelische Apparat* à un microscope, à un appareil photographique, cet appareil désigne certes au premier chef ce que fait le sujet, ce à partir de quoi se constitue une conscience, mais il désigne aussi et surtout ce à partir de quoi on peut voir l'inconscient : *Apparat* devient alors l'observation analytique elle-même.

Dispositif d'action et dispositif de représentation

Cette dualité du dispositif, qui décrit à la fois un objet et une procédure, est fondamentale, car elle va persister dans tout le déploiement ultérieur de la notion de dispositif, qu'on doit comprendre simultanément comme dispositif de représentation, configurant une certaine représentation de tel ou tel objet, et comme procédure d'intervention, comme technique de gouvernementalité, comme dispositif d'action.

Il faut donc laisser en suspens la question de qui regarde : le dispositif est une machine à regarder, permettant de voir ce qui autrement demeurerait soustrait, ou de fixer la trace (Freud dit : la trace mnésique) de ce qui autrement glisserait dans l'oubli. De ce dispositif naîtra une conscience, un sujet regardant ; mais ce dispositif est aussi celui auquel recourt le psychanalyste pour pénétrer, par effraction, dans l'inconscient de son patient en analyse. Autrement dit, la cure procède à une effraction scénique, et procède en ce sens du dispositif d'effraction scénique qui organise la représentation artistique classique. L'effraction est une action et elle est une représentation.

Cette dualité fondamentale du dispositif psychanalytique permet de comprendre la démarche de Lacan dans le *Séminaire XI*, qui consiste à substituer au schéma freudien du *seelische Apparat*, fondé sur la succession, la superposition de tranches de dépôt des perceptions, un autre schéma, où ne se superposent plus que deux cônes visuels, opposant un regard et un sujet de la représentation¹. Que vient faire ce schéma de « la fonction de l'œil » (p. 85) en lieu et place du dispositif de subjectivité de la *Traumdeutung* ? Pourquoi, alors que Lacan annonce une sorte de récapitulation théorique, de synthèse des quatre concepts fondamentaux (il les nomme : l'inconscient, la répétition, le transfert, la pulsion), produit-il finalement quelque chose qui ressemble à une modélisation de la pulsion scopique ?

C'est parce que, dès la *Traumdeutung*, Freud a fondé le *seelische Apparat* sur la métaphore optique du microscope et de l'appareil photographique, a pensé le dispositif de subjectivité comme un dispositif optique. La grande révolution freudienne n'est pas la découverte de la fonction du signifiant comme fonction sous-jacente aux quatre concepts fondamentaux² : c'est la double fonction du regard comme fonction constitutive du *seelische Apparat*.

1. Jacques LACAN, *Le séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 9^e séance du 11 mars 1964, Paris, Seuil, 1973, p. 97.

2. C'est la première formulation de Lacan, au début du *Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 16-17, et c'est aussi la formulation à laquelle il reviendra le plus souvent.

Le regard comme instance sous-jacente à la fonction du signifiant

Si Lacan ne la formule jamais aussi catégoriquement, il est porté tout au long de ce séminaire par cette intuition, que le regard configure à la fois un dispositif d'action et un dispositif de représentation. Dès la 2^e séance, du 22 janvier 1964, il lit un poème du *Fou d'Elsa* qui consiste précisément dans la description du schéma de la fonction du regard, dont la formule complète ne sera donnée qu'à la 9^e séance, le 11 mars (p. 97). Le poème est introduit le 22 janvier comme n'ayant « aucun rapport avec ce que je vous dirai » (p. 21), et le développement auquel il donne lieu est présenté, le 26 février, comme une digression qui n'était pas préméditée :

Je ne savais pas alors que je donnerais autant de développement au regard. J'y ai réfléchi par le mode sous lequel je vous ai présenté le concept dans Freud de la répétition. Ne nions pas que c'est à l'intérieur de l'explication de la répétition que cette digression sur la fonction scopique se situe... (p. 75)

Référence sans rapport, affirmation d'une méconnaissance préalable, aveu par dénégation : Lacan se met en scène laissant échapper quelque chose de l'inconscient, quelque chose qui serait réprimé par l'ordre du langage, qui se situerait en dessous, et qui gouvernerait l'ensemble. Lacan théâtralise un fondement, ou le fondement d'un fondement. Tout à la fin de la séance du 19 février, il laisse échapper dans une réponse à X. Audouard qu'il faudrait « ajouter la pulsion scopique à la liste des pulsions » ; et voici la semaine suivante que « la fonction scopique » est installée au principe de la répétition, dont Lacan a suggéré précédemment qu'elle était le concept, le mécanisme fondamental dont procédaient les deux autres (inconscient et transfert). Cette formulation même – une « pulsion », une « fonction » scopique – est une concession : le schéma qui va en sortir, le dispositif qui est théorisé est le dispositif du regard, et consacre le basculement d'un paradigme textuel de la théorie (la lettre, le signifiant) vers un paradigme visuel.

Il me semble que la communauté psychanalytique n'a pas pris acte de cette révolution : il ne s'agit pas du tout de remettre en question la fonction du signifiant comme fonction centrale dans la pratique psychanalytique, mais d'interroger la nature même de ce signifiant, compris désormais comme une production de ce regard par quoi advient le sujet de la représentation.

Or ce changement de paradigme a eu une influence décisive dans le déploiement du discours de Michel Foucault sur les dispositifs, dans lesquels la division du visible et du secret et la définition d'une assise topologique sont toujours essentiels.

Il faut donc prendre en compte, pour la compréhension des dispositifs de Foucault, non seulement l'héritage de Freud, mais le voisinage de Lacan. L'apport crucial de Foucault est ici l'historicisation qu'il propose des dispositifs, ouvrant par là la possibilité d'une modélisation de dispositifs pré- et post-classiques, de part et d'autre du dispositif d'effraction scénique, dont la naissance de la biopolitique dessine la configuration.

Historicité des deux triangles de la fonction scopique

Foucault insiste, dans *Territoire, sécurité, population*, sur le fait qu'on ne passe pas, historiquement, d'un dispositif à un autre : chaque nouvelle configuration enveloppe la précédente. Le système juridico-légal médiéval n'est pas abandonné lorsque les procédures et les techniques de gouvernementalité marquent l'avènement d'un âge biopolitique : il est enveloppé par elles, selon une structure en pelures d'oignon¹. Le gouvernement biopolitique vient encadrer², circonscrire l'espace du marché des échanges, qui était jusque-là l'espace générateur de la législation.

Comment cela se traduit-il visuellement ? Lorsque Lacan modélise la fonction du regard, il distingue deux triangles symétriques qui, au terme

1. Michel Foucault n'emploie pas cette métaphore, mais insiste lourdement sur le fait qu'un système n'est pas abandonné au profit d'un autre. Voir *Sécurité, territoire, population*, *op. cit.*, p. 10.

2. C'est ce que M. Foucault définit comme la mise en place des mécanismes disciplinaires.

du processus, viennent se superposer¹. L'idée directrice, empruntée à Merleau-Ponty², est que le regard fonctionne à l'envers de notre compréhension intuitive. Ce n'est pas d'abord nous qui regardons ; ce sont les choses qui nous regardent. Depuis l'objet, quelque chose captive l'œil, capture en lui de quoi faire tableau puis, depuis ce tableau, fait retour comme regard porté sur l'objet. Le premier temps est celui de l'image, par lequel nous nous approprions l'objet, tandis que le second est celui de l'écran, car nous regardons l'objet à partir de l'image que nous nous en sommes appropriée, et cette image vient se surimposer pour nous à l'objet même, lui faisant écran. C'est ce qui conduit Lacan à identifier le regard (plus exactement : ce que regarde le regard) à l'objet *a*, projection imaginaire de l'Autre, et non à l'Autre proprement dit, toujours inaccessible³.

Cette superposition des triangles constitutive de la fonction du regard, Lacan la lie à l'invention de la perspective, qui conditionne l'idée moderne de tableau à partir de laquelle il pense la liaison des deux triangles. Il faudrait lui objecter qu'il ne s'agit pas ici de l'objet-tableau, matériel et concret⁴, mais de ce qui, pour le sujet, dans l'œil du sujet, *fait tableau* : l'idée de quelque chose qui fait tableau, d'un enjeu de la représentation qui serait de faire tableau, de remarquer et de pointer ce qui fait tableau, est une idée des Lumières⁵, qui

s'épanouit notamment chez Diderot⁶. Le « faire tableau » du regard émerge au XVIII^e siècle, au moment où se met en place la gouvernementalité biopolitique, et avec elle le dispositif du marché avec son antre et sa scène, son espace vague et son espace restreint.

La fonction du « faire tableau », qui modélise le second triangle du dispositif scopique lacanien, ne s'établit donc en fait qu'au XVIII^e siècle, en venant se superposer à un premier triangle inversé, où l'expérience première est celle d'être baigné, environné (par de la lumière, du regard, de la parole).

Le dispositif de représentation correspondant au système juridico-législatif pré- et proto-moderne s'appuie sur ce premier triangle unique, qui n'est pas encore visuel, dont la base la plus commune est l'auditoire écoutant la Parole, et le sommet — le lieu où la Parole est énoncée. On a là la configuration fondamentale de toute *praxis*, par quoi du réel (l'auditoire) est mis en rapport avec du symbolique (la Parole)⁷. C'est ce que j'ai appelé le dispositif magistral⁸, qui précède le dispositif scénique : le dispositif magistral configure l'action politique juridico-légale, qu'on peut dès lors, au même titre que l'action biopolitique postérieure, penser en termes de dispositif. En peinture et dans les arts, le *je* qui configure le dispositif magistral ne regarde pas le tableau : le tableau le regarde au sens d'une Parole qui le touche⁹.

1. *Ibid.*, p. 85 sq.

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Tel, 1979, « L'entrelacs – le chiasme », p. 172-204.

3. Ce développement renvoie aux séances VI à IX du *Séminaire XI*, que Jacques-Alain Miller regroupe sous le titre « Du regard comme objet petit a ». Voir J. LACAN, *Le séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 63. Plus précisément, Lacan dit : « l'intérêt que le sujet prend à sa propre schize est lié à ce qui la détermine — à savoir, un objet privilégié, surgi de quelque séparation primitive, de quelque automutilation induite par l'approche même du réel, dont le nom, en notre algèbre, est objet *a*. Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. [...] Dès que ce regard, le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet punctiforme... » (p. 78-79).

4. On cite en général à l'appui de cette thèse Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999.

5. Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, notamment le chap. v.

6. Stéphane LOJKINE, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, « IV - La relation esthétique », Paris, Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007, p. 343-445.

7. « Qu'est-ce qu'une praxis ? [...] C'est le terme le plus large pour désigner une action concertée par l'homme, quelle qu'elle soit, qui le met en mesure de traiter le réel par le symbolique. » (J. LACAN, *op. cit.*, 1^{ère} séance du 15 janvier 1964, p. 11) Le deuxième triangle, quand il se met en place, retourne contre ce premier rapport, ou traitement, la production imaginaire du regard comme objet *a*.

8. Stéphane LOJKINE, « Construire Sénèque », dans Nadine Kuperty-Tsur, Jean-Raymond Fanlo, Jérémie Foa (dir.), *La construction de la personne dans le fait historique – 16^e-18^e siècles*, Aix-Marseille, PUP, 2019, p. 183-220.

9. Stéphane LOJKINE, « Iconologie de la fable mystique. Le retable de Gand à la lumière du *De icoma* de Nicolas de Cues », Chantal Connochie-Bourgne et Jean-Raymond Fanlo (dir.), *Fables mystiques. Savoirs, expériences, représentations, du Moyen Âge aux Lumières*, Aix-Marseille, PUP, coll. Seneffiance, 2016, p. 13-25.

Depuis la voûte absidiale d'une église, le Christ Pantocrator regarde chaque fidèle ; les disciples de Sénèque assistent à la leçon de leur maître en chaire ; la foule défile devant le retable gothique¹.

Le *je* pré-classique qui entre dans ce dispositif n'est pas, ou pas essentiellement, un *je* spectateur regardant ; il est d'abord regardé : il est placé sous l'emprise de la Parole, et c'est ce qui donne l'impression, dans l'histoire de notre culture, d'une fonction primordiale et englobante du signifiant. Mais dès le Moyen Âge ce signifiant est lui-même configuré par le premier triangle de l'action scopique, qui configure dans le même temps l'action politique.

Le déni de Marx : espaces d'invisibilité

Que se passe-t-il après le XVIII^e siècle, quand l'action biopolitique entre à son tour en crise ? Foucault, nous l'avons vu, signale une interversion, liée au passage d'un régime de la raison d'État à un régime du moins d'État possible² ; le marché se trouve peu à peu déplacé aux marges du dispositif³, selon un processus de mondialisation commerciale, puis plus généralement économique, tandis que la scène centrale est désormais occupée par l'Europe politique⁴, scène vaine à plus d'un titre par tous les leurres dont elle se nourrit et qu'elle produit, mais lieu focal du symbolique, où se joue l'universalisation des valeurs des Lumières. L'exigence de moins d'État est liée à cette interversion : l'État est désormais cerné par le marché, qui exerce sur lui une pression menaçant à terme son existence même.

1. Stéphane LOJKINE, « Régimes de la représentation dans la gravure d'illustration classique. Les Virgile illustrés », *Littératures classiques*, n° 107, « Régime narratif : territoires, retable, défilé », 2022 | I, p. 31-45.

2. C'est la « raison du moindre État » (*Naissance de la biopolitique*, *op. cit.*, 2^e séance, 24 janvier 1979, p. 55).

3. « ... faut-il encore convoquer *autour* de l'Europe, et pour l'Europe, un marché de plus en plus étendu et, à la limite, la totalité même de ce qui peut être mis dans le monde sur le marché » (*Ibid.*, p. 56).

4. *Ibid.*, p. 57 (déjà cité plus haut).

Principes formels de la transformation historique des dispositifs

Si l'on met en relation les topologies qui se succèdent, on constate que le principe de leur transformation est celui d'un mouvement excentrique⁵, que contrebalance la pression concentrique du marché : l'action gouvernementale, ordonnée par la Parole souveraine dans le dispositif médiéval, glisse avec le régime de la Raison d'État à la marge du dispositif scénique, sous la forme des techniques de gouvernementalité régulant le marché ; le marché lui-même, lorsque s'affermite le principe d'un État libéral, glisse vers la périphérie tandis qu'apparaît au centre du dispositif la nouvelle scène politique de l'Europe.

Cette scène même change de nature, et c'est ici qu'intervient le second verrou qui bloque le déploiement chez Foucault d'une théorie générale des dispositifs.

Ce n'est pas seulement le contenu de ce qui se dit au centre du dispositif qui change. Le passage d'une Parole de souveraineté à une véridiction du marché, puis du marché des échanges à une politique de l'Europe affirmant les principes d'une liberté universelle du sujet, témoigne d'une modification dans la nature même de l'espace central des dispositifs.

La promotion d'une scène politique de l'Europe au cœur du dispositif place à nouveau la vieille question de la souveraineté (juridico-légale) au devant de la scène, même si c'est pour constater sa déchéance, sa dérélition, son impuissance. Le débat sur la liberté, l'administration de cette liberté, l'amer constat d'une faillite des idéaux de liberté, occupent la scène et opèrent une fusion improbable entre la souveraineté impériale morte et les forces souterraines de l'autre secret de la production, frappées d'invisibilité, sous la forme d'une revenance fantomale et d'un régime de visi-

5. C'est ce qui donne sa pertinence heuristique à la métaphore de l'oignon, dont les pelures glissent du centre vers la périphérie à mesure qu'il croît. La croissance de l'oignon ne permet cependant de modéliser que l'évolution formelle d'un dispositif donné, à partir de l'émergence d'une succession de paradigmes nouveaux et hétérogènes (le regard, le marché, l'Europe) qui en quelque sorte poussent les pelures vers la marge du dispositif.

bilité qui n'est plus celui du regard (avec ses partages du sujet et de l'objet, de l'intime et du public), mais de la hantise, c'est-à-dire d'une double logique d'habitation et de conjuration.

La scène européenne : Hamlet

Le cœur du dispositif n'est plus une scène régie par une fonction du regard. La scène politique de l'Europe est une scène effondrée¹, travaillée par la revenance de la souveraineté et la hantise des rapports de production. C'est-à-dire que ce n'est pas seulement la scène du dispositif qui change de nature. Le mode d'apparaître du dispositif, que ne régit plus ici le triangle simple du dispositif magistral, ni le double triangle du dispositif scénique, devient ce que Derrida, dans *Spectres de Marx*, définit comme conjuration, dans la polysémie qu'offre le terme en français². Pour arriver à ce schème de la conjuration, Derrida commence par pointer le verrou théorique que constitue la philosophie de Marx. Il ouvre son propos par la superposition des premières lignes du *Manifeste du parti communiste*, « Un spectre hante l'Europe... » et la scène de l'apparition du fantôme d'Hamlet au début de la tragédie de Shakespeare. Cette superposition n'est ni arbitraire, ni fortuite, car elle est relayée par *La crise de l'esprit* de Paul Valéry, dans laquelle ce dernier superpose les champs de bataille dévastés de la première guerre mondiale avec les remparts du château d'Hamlet, où apparaît le fantôme du père :

Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace – l'Hamlet européen regarde des milliers de spectres. Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort

1. C'est ce que Jan Patočka appelle, plus justement sans doute, la post-Europe, c'est-à-dire l'exportation mondialisée de la scène politique européenne, par exemple comme configuration type de la démocratie représentative, y compris dans des lieux, des sociétés, des cultures qui *a priori* semblent très éloignés de l'Europe. Voir Jan Patočka, « L'Europe et après », dans Erika Abrams (dir.), *L'Europe après l'Europe*, Lagrasse, Verdier, 2007.

2. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, chap. I, « Injonctions de Marx », p. 73-85.

des vérités. Il a pour fantômes tous les objets de nos controverses ; il a pour remords tous les titres de notre gloire³...

Valéry superpose à la scène d'Hamlet le théâtre européen du premier conflit mondial : la nouvelle scène, effondrée, de l'Europe, hantée par la mort, peuplée de spectres, réactualise l'ancien dispositif, proto-moderne, pré-scénique, du système juridico-légal, avec son triangle de la souveraineté : il y a bien là du regard, Hamlet le fils devenu spectre à son tour n'est que regard, mais ce regard s'est amenuisé en face à face de celui qui jamais n'est devenu roi – occupant la place de l'omnivoyeur⁴ – avec les spectres des morts de 14-18, qui ne sauraient lui retourner leur regard⁵. Hamlet revient, et en ce sens la scène effondrée organise une revenance. Mais cette revenance n'est pas la seule revenance de l'Hamlet de Shakespeare. C'est aussi celle des « milliers de spectres », des morts de la première guerre mondiale, qui ne sont pas seulement des personnes mortes, mais aussi une force productive supprimée, dont l'Europe ne s'est jamais relevée. Elsinore corrompue est l'Europe effondrée, et en ce sens le dispositif politique que 14-18 a définitivement mondialisé opère bien à partir d'une scène politique européenne centrale, mais une scène morte, condition de manifestation de l'esprit. Au régime du regard, succède le régime de l'esprit, au sens du fantôme, mais aussi au sens des idées : le nouvel Hamlet est « un Hamlet intellectuel ».

3. Paul VALÉRY, *La crise de l'esprit*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, t. 1, 993. Cité par J. Derrida, *op. cit.*, p. 23-24.

4. « ce *quelqu'un d'autre* spectral nous regarde, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (qui peut être de l'ordre de la génération, de plus d'une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. » (*Spectres de Marx, op. cit.*, p. 27) C'est ce que Derrida appelle l'effet de visière, par référence à la visière du casque de l'armure d'Hamlet le père, lorsqu'il apparaît sur les remparts.

5. Pour l'apparition du spectre, qui constitue le nouveau dispositif, il n'y a donc pas de spectateur, au sens classique du terme : « Au fond, le dernier à qui un spectre peut apparaître, adresser la parole ou prêter attention, c'est, en tant que tel, un spectateur. Au théâtre ou à l'école. Il y a des raisons essentielles à cela. » (*Spectres de Marx, op. cit.*, p. 33)

Ce changement de régime n'a pas seulement pour conséquence de concentrer les attentions sur un espace d'invisibilité qui n'est ni théâtral, ni scénique ; il modifie également le rapport du dispositif au temps : le temps de la scène était un temps concentré, marqué par la condensation dramatique, à la limite de l'arrêt sur image ; le temps de la revenance insiste plutôt sur la superposition des temporalités, sur la constitution de l'événement présent comme injonction venant du futur pour réconcilier le passé. Derrida convoque cette fois, face à Shakespeare, *La Parole d'Anaximandre* de Heidegger : pour Derrida, à partir du constat de l'effondrement scénique — « *The time is out of joint* », le temps est hors de ses gonds, déjointé — l'injonction faite à Hamlet par le fantôme de son père est de rejoindre, réajuster le temps, « *to set it right* » ; c'est l'injonction même de justice que Heidegger lit dans le vieil adage d'Anaximandre, non comme la simple différenciation morale du bien et du mal, mais comme l'articulation même de l'être et du temps : rendre justice, c'est restituer à l'être sa présence ; venger le fantôme du père, c'est rétablir sa présence par la vengeance. Or cette restitution, ce rétablissement de la scène du dispositif est sans cesse différé, cette *différance* constituant la marche même du temps¹.

Pourquoi cette bifurcation de Marx vers Heidegger ? En un sens elle explicite ce qui se joue, dans les dispositifs contemporains d'action politique comme de représentation artistique, de notre rapport au temps : la transformation de ce rapport est le biais par quoi sont réintroduites, au cœur du dispositif, les questions de la souveraineté, de la justice, mais aussi de l'échange. Derrida fait remarquer en effet que l'expression grecque d'Anaximandre, *διδόναι δικήν*, expier, payer, littéralement donner la justice, repose sur l'échange marchand² ; mais il ne fait pas explicitement le lien avec le marché comme sphère des échanges, et avec l'autre marché, comme antre de la production, qui constituent pourtant la base de l'édifice théorique marxiste. Cet évitement ne signifie nullement une incompréhension ; je ne crois pas non

plus qu'il indique une volonté de travestir la pensée de Marx : il symptomatise plutôt la puissance du second verrou, et met en évidence le déploiement de *Spectres de Marx* comme stratégie pour tenter de le contourner.

De la Chose à la plus-value

L'autre secret de la production est ce que le dispositif biopolitique, dans sa version la plus avancée, fait revenir sur la scène effondrée de la représentation, sous la forme de l'injonction, de la hantise, de la conjuration. Le processus de spectralisation de ce qui est, dans ce processus, restitué rend méconnaissable ce qui était initialement donné, ou négocié, de sorte qu'on peut finir par croire qu'il n'y a plus de travail, plus de production, plus de négociation. Pourtant, Derrida spécifie nettement la nature de cette restitution :

Voici – ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque : quelque chose, entre quelque chose et quelqu'un, quiconque ou quelconque, quelque chose, cette chose-ci, « *this thing* », cette chose pourtant et non une autre, cette chose qui nous regarde vient à défier la sémantique autant que l'ontologie, la psychanalyse autant que la philosophie. » (p. 26)

Cette chose qui nous regarde est la Chose que Lacan, dans le *Séminaire VII*, a modélisée à partir de *Das Ding*, la chose freudienne, pensée comme sublimation de l'objet faisant retour vers le sujet désirant³. Or le sujet psychanalytique est, nous l'avons vu, ce qui donne sa configuration au théâtre du dispositif scénique, pensé *a priori* comme dispositif de subjectivité. D'autre part, la revenance du fantôme⁴, la dimension spectrale de

3. J. LACAN, *Le séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Paris, Seuil, 1986, séance du 16 décembre 1959, p. 72. *Das Ding* apparaît en 1925 dans l'article de Freud sur la *Verneinung* (dénégation), où elle est définie comme *Wiederzufinden*, tendance à retrouver (l'objet). Mais Lacan fait remarquer qu'il n'y a pas d'objet perdu préalable : le retour précède l'objet et se constitue en quête de l'objet, déclenchée et alimentée par le principe de plaisir.

4. Sur la manifestation de *Das Ding*, la Chose, comme *φαντασία*, voir le *Séminaire VII*, *op. cit.*, p. 75 : Freud, pour Lacan, assigne à la *Vorstellung* (la re-présentation), qui se produit à partir de la Chose, le caractère « d'un corps vide, d'un fantôme, d'un pâle incubé de la relation au monde ».

1. *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 55.

2. « penser la justice à partir du don, c'est-à-dire à partir du droit, du calcul et du commerce » (*ibid.*, p. 55).

ce retour sont des caractéristiques essentielles de la Chose lacanienne, et nous indiquent, à partir de cheminements théoriques différents, que Derrida et Lacan visent ici le même phénomène. Cela veut dire que cette « apparition de l'inapparent » qui constitue le mode d'être des dispositifs post-scéniques se comprend comme manifestation de quelque chose de plus que l'objet, d'une plus-value produite au moment de l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose¹ : bien que cela ne soit à aucun moment signalé par Lacan dans le *Séminaire VII*, on reconnaît là l'objet *a*, rendu il est vrai méconnaissable par une trajectoire inversée, de l'extériorité de l'objet vers le sujet.

Au début du *Séminaire XVI*, Lacan identifie la production de l'objet *a* à celle de la plus-value. Il définit sa démarche comme « homologique² » à celle de Marx pour expliquer le fonctionnement de l'objet *a*, qu'il appelle désormais « plus-de-jour » et associe cette fois nettement au processus de sublimation par renonciation à la jouissance, comme chez Marx le travailleur renonce à se faire payer une partie de son travail, permettant ainsi au propriétaire des moyens de production de dégager, dans le processus de production de la marchandise, une plus-value. Ce renoncement, consenti sur le marché du travail, se répercute certes dans les profits réalisés sur le marché des échanges ; mais il fait aussi retour sur la scène effondrée du politique, sous une forme qui le rend méconnaissable : c'est la revenance, l'apparition de l'inapparent que formule Derrida ; c'est le spectre du communisme qu'agite Marx au début du *Manifeste* ; et c'est plus généralement ce retour méconnaissable qui déclenche et configure la logique de la hantise et de la conjuration propre aux dispositifs post-scéniques.

Un exemple : Double assassinat dans la rue Morgue

Dans ce déplacement de la scène vers les dispositifs post-scéniques, la nouvelle d'Edgar Poe intitulée *Double assassinat dans la rue Morgue* constitue une véritable césure fondatrice. La scène de l'assassi-

nat de Mme l'Esplanaye et de sa fille³, à partir laquelle toute la nouvelle s'organise, est une scène sans témoin : l'espace central de la représentation devient une chambre aveugle, un espace d'invisibilité sur lequel chacun projette des représentations qui ne sont plus que des fantômes. Le dispositif de la chambre, que Poe invente ici et qui fonde le genre du roman policier, repose sur une scène effondrée, que l'effraction scénique n'articule plus à son antre secret.

À dire vrai, l'enquête de Dupin va révéler qu'il y a bien eu effraction : non seulement l'orang-outang meurtrier est passé par la fenêtre, mais son propriétaire, un marin maltais, était à sa poursuite, a escaladé la façade arrière de la maison derrière lui en s'aidant comme lui de la chaîne du paratonnerre, et a pu observer le crime :

quand il fut arrivé à la hauteur de la fenêtre, située assez loin sur sa gauche, il se trouva fort empêché ; tout ce qu'il put faire de mieux fut de se dresser de manière à jeter un coup d'œil dans l'intérieur de la chambre. Mais ce qu'il vit lui fit presque lâcher prise dans l'excès de sa terreur⁴.

Le marin voit sans être vu, il voudrait intervenir mais en est matériellement empêché par la disposition des lieux : la configuration est exactement celle d'un dispositif d'effraction scénique. Mais ce dispositif ne joue pas, ou ne joue qu'après coup son rôle d'exposition de la scène comme lieu de véridiction de l'événement. Pour obtenir le témoignage du marin, qui s'est bien gardé de se manifester après le crime, Dupin a dû en fait déduire logiquement, sans images, l'événement : il a fait apparaître l'inapparent.

Sa déduction s'appuie sur le premier temps de l'enquête, qui a consisté à interpréter les témoignages des voisins, lesquels ont entendu le drame sans pouvoir pénétrer dans l'appartement des deux demoiselles, ni rien voir de ce qui s'y passait. Tous les témoignages présupposent un discours

1. *Séminaire VII*, *op. cit.*, séance du 20 janvier 1960, p. 133.

2. J. LACAN, *Le séminaire*, livre XVII, *D'un Autre à l'autre* (1968-1969), Paris, Seuil, 2006, séance du 13 novembre 1968, p. 16.

3. Edgar POE, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841), *Œuvres en prose*, Charles Baudelaire (trad.), Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, 1951, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 42. Poe ne nous livre pas directement le récit du matelot à Dupin mais « en substance ce qu'il nous raconta » (p. 41), ce qui est une manière supplémentaire de mettre à distance ce témoignage forcé.

tenu sur une scène : mais le discours était incompréhensible, et la scène inaccessible à la vue. Chacun présente du coup ce qu'il a entendu comme relevant d'une langue étrangère, c'est-à-dire comme une déclinaison des langues de l'Europe¹, figurant et parodiant la scène européenne cernée par la mondialisation. Au moment où la scène réelle s'absente, s'effondre, la scène reconstituée par les témoignages se mondialise : celui qui l'a (bien involontairement) provoquée est son spectateur marginal le marin maltais². Le marin a capturé l'orang-outang à Bornéo³, c'est-à-dire qu'il ne l'a pas acheté : il se l'est procuré « en plus », il a prélevé et pillé de la valeur ; il le vendra d'ailleurs finalement un bon prix au Jardin des Plantes⁴. Au terme de la nouvelle, tout un environnement se dessine qui n'est plus du tout celui, somme toute assez classique, d'une scène parisienne de crime, mais suppose expansion coloniale, constitution d'un marché mondialisé avec ses routes commerciales et exploitation par l'Europe des richesses situées à l'extérieur. Il ne faut pas oublier que Poe est américain, écrit depuis Baltimore : l'Europe demeure le centre politique du dispositif, où se perpète et se juge le crime, mais le ressort du crime, sa ressource, provient de cette marge désormais gigantesque où opère le marché.

Pour obtenir le témoignage du marin maltais, Dupin lui fait croire qu'il dispose de l'orang-outang, et lui propose d'échanger l'animal contre le récit de l'histoire, qui est l'explication de la scène que Dupin a reconstruite, mais dont personne officiellement n'a pu être témoin. La résolution de l'énigme, et par là de la nouvelle, repose sur cet échange, ce marché. C'est-à-dire que ce qui se joue dans la scène *vaut* ce qui a été pillé à Bornéo, que le récit vaut l'orang-outang. Le récit met en place cette équivalence, donne une valeur marchande à l'orang-outang : la production du récit étalonne la valeur de la marchandise pillée, la fai-

sant entrer dans le marché des échanges. À cette condition, après cette opération, le marin peut vendre l'orang-outang un bon prix, et dégager une plus-value par rapport à la scène du meurtre, évaluée par Dupin comme valeur brute de la marchandise.

Mais le récit n'est pas le travail du marin, et le marché proposé par Dupin est d'abord un marché de dupes. Le récit est ce que le marin livre gratuitement, en plus et contre rien, à Dupin : c'est le marin seul qui retrouvera son animal⁵. Dupin, propriétaire des moyens de production du récit, dégage là sa propre plus-value. Quant à la scène du meurtre, sa boucherie ne saurait dissimuler son érotisme pervers, avec l'introduction, le fourrage du corps de Mme l'Espanaye dans le conduit de la cheminée⁶, qui mime une pénétration sexuelle et transpose le viol dans l'espace même de la pièce, doublement violé. La plus-value du récit du marin maltais, qui permet d'identifier l'auteur du crime comme étant l'orang-outang, et de mettre ainsi un comble à son horreur, vient se superposer exactement au plus-de-jour que figure et procure le corps de la jeune vierge pénétrant l'étroite cheminée. Le témoignage du marin maltais conjure ici le fantasme dans le double mouvement contradictoire de la conjuration : il le fait advenir et l'accrédite comme réel en attestant ce qui s'est produit ; il le dissipe dans le même temps comme fantasme en lui apportant une explication rationnelle. En ce sens, le dispositif de la chambre mis en œuvre par Poe est un dispositif spectral : bien plus sans doute qu'Hamlet le père, l'orang-outang de Poe introduit le fantôme de la modernité.

En introduisant la notion de dispositif dans sa réflexion sur les mécanismes souterrains de la gouvernementalité, Foucault opère une révolution théorique décisive : la configuration des espaces, l'articulation de cette configuration avec une rationalité politique, la distribution qu'elle ordonne des regards et des positions dessinent une nouvelle anthropologie, dont la méthodologie est particulièrement prometteuse. Mais cette révolution que Foucault opère demeure incomplète, et n'a pas

1. *Ibid.*, p. 19-21. Cette déclinaison se retournera en dénégation. Toute la nouvelle repose sur ce renversement : « Une voix dans les intonations de laquelle des citoyens des cinq grandes parties de l'Europe n'ont rien pu reconnaître qui leur fût familier » (p. 28).

2. *Ibid.*, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 41.

4. *Ibid.*, p. 44.

5. *Ibid.*, p. 44.

6. *Ibid.*, p. 17, 22, 26, 27, 34.

débouché sur une théorie des dispositifs, qui supposerait d'articuler l'analyse anthropologique des dispositifs de gouvernementalité à l'analyse esthétique, littéraire, artistique des dispositifs de représentation. Foucault par ailleurs s'est vu reprocher un rapport peu clair à l'histoire. L'ambition historique de son travail est nettement affirmée : il écrit une *Histoire de la folie*, puis une *Histoire de la sexualité*. Pourtant ce qu'il a d'abord défini comme *épistémè*, avec ses ruptures épistémologiques¹, puis comme régimes (régime juridico-légal, disciplinaire, de sécurité), il refuse de l'ordonner dans une succession historique². Il ne peut pas y avoir d'histoire, car les configurations sont toujours déjà là ; et il doit y avoir une histoire, car ces configurations s'articulent à une politique.

Deux verrous bloquent l'achèvement de la théorie, le verrou du marxisme et le verrou de la psychanalyse. L'un et l'autre reposent sur la mise en évidence, à côté de l'espace de la représentation, d'un autre espace, que Marx nomme l'antre secret de la production, et que Freud définit comme l'inconscient. Le marxisme comme la psychanalyse se fixent pour objet l'analyse de l'articulation entre ces deux espaces : Foucault tourne autour d'elle, mais en élude toujours la saisie frontale, qui suppose, en politique, d'interroger le partage entre exercice de la souveraineté et intériorisation de la norme, en économie, de lier aménagement et contrôle du marché à ce qui se passe en deçà du marché, dans le domaine de la sexualité, d'articuler le mystère de la chambre, ou le secret du confessionnal, à une clinique des pulsions.

Or la clef de l'historicisation des dispositifs repose dans cette articulation que le double verrou empêche d'explorer : en effet, chaque épistémè, ou régime, ou âge, développe sa propre rationalité, qui engendre des configurations, et de là un, des dispositifs propres, qui constituent autant de bulles structurales étanches. Le passage d'un dispositif à un autre suppose une mise en travail, en contradiction, une usure de ces configu-

rations : il faut, pour penser ce travail, prendre en compte une extériorité invisible depuis laquelle la scène de la représentation est conditionnée, minée, transformée.

La prise en compte de cette extériorité permet non seulement de modéliser les dispositifs de représentation comme articulation d'un espace de représentation et du ou des espaces non représentés, mais aussi de penser le passage d'un dispositif à un autre. J'ai essayé de montrer comment le ressort fondamental des dispositifs scéniques, l'effraction, était en même temps le principe de leur effondrement. J'ai suggéré également que le passage d'un régime scénique à un régime post-scénique, qui correspond *grasso modo* à la mutation européenne d'une politique à une biopolitique décrite par Foucault, se traduisait par l'intervention des places du marché et de l'antre, désormais pensées à l'échelle mondiale. La chambre du crime est un concert européen ; le dehors de cette chambre est la fabrique désormais globale de la plus-value et du plus-de-jour.

Stéphane LOJKINE

1. Dans *Les mots et les choses*.

2. « Donc vous n'avez pas du tout une série dans laquelle les éléments vont se succéder les uns aux autres, ceux qui apparaissent faisant disparaître les précédents. Il n'y a pas l'âge du légal, l'âge du disciplinaire, l'âge de la sécurité. » (*Sécurité, territoire, population, op. cit.*, p. 10)