De l'appareil contemporain au dispositif cartographique

From contemporary apparatus to a cartographic "dispositif"

Julien Verhaeghe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/982>

DOI : 10.4000/marges.982

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 69-85

ISBN : 978-2-84292-424-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Julien Verhaeghe, « De l'appareil contemporain au dispositif cartographique », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/982> ; DOI : 10.4000/marges.982

De l'appareil contemporain au dispositif cartographique

De quelle façon un dispositif artistique se réfère-t-il au monde contemporain ? Quel lien tisser entre les dispositifs d'exposition et les dispositifs « structurels » énoncés par Michel Foucault ? Rappelons que ce dernier définit un dispositif comme « ensemble résolument hétérogène, 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. [...] Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments/1 ». Ce qui retient notre attention à travers cette citation est l'importance accordée à l'hétérogène et au réseau. Or nous constatons dans nombre de pratiques artistiques contemporaines la volonté non tant de se porter sur le terrain de l'édification autoritaire de l'œuvre-objet – dans l'idée qu'elles ne se lisent qu'à l'aune d'une interprétation unique et linéaire – que sur celui des lectures stratifiées, complexes et multidimensionnelles. D'imposantes expositions accordaient récemment une visibilité à des travaux dont les dispositifs d'exposition se révélaient être aussi fragmentés que polyvoques, notamment avec « Pierre Huyghe » au Centre Pompidou, Philippe Parreno ou Thomas Hirschhorn, au Palais de Tokyo, à Paris/2. C'est ce qui nous invite à interroger la pertinence d'un rapprochement entre des dispositifs structurels tels qu'évoqués par Foucault et des dispositifs d'exposition qui entendent explorer dans leur mise en œuvre une logique d'ouverture propice à l'enchevêtrement de réalités hétéroclites, en particulier dans leur capacité à refléter le monde actuel.

Dans un premier temps, nous nous proposons de mettre à l'épreuve la notion de dispositif, dans son rapport au contemporain, à travers des propositions artistiques bidimensionnelles. Peut-on concevoir, à travers les images, un mode opératoire susceptible de nous rapporter au monde d'aujourd'hui ? Nous montrerons dans un second temps qu'une logique de représentation cartographique prévaut, ce qui nous permet de nous affranchir de la contrainte bidimensionnelle

/1 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », (1977), dans *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, 1999, p. 299.

/2 « Pierre Huyghe », Centre Pompidou, Paris, 25 septembre-2013 au 6 janvier 2014 ; Exposition de Philippe Parreno, « Out of this World », Palais de Tokyo, Paris, du 23 octobre 2013 au 12 janvier 2014 ; Exposition Thomas Hirschhorn, « Flamme Éternelle », Palais de Tokyo, Paris, du 24 avril 2014 au 23 juin 2014.

pour nous reporter sur des travaux d'installation. C'est ce qui nous permettra, dans une dernière partie, d'envisager un « dispositif cartographique », à cheval entre les œuvres et la structure du monde, dans sa faculté à incarner les structures complexes de nos sociétés réticulaires.

Du dispositif de l'image photographique

Il n'est pas forcément évident de mettre en avant la particularité d'un dispositif d'exposition dans le cadre des images – par dispositif entendons la configuration des éléments qui composent l'exposition. C'est pourtant à partir de certains photographes que nous pouvons insister sur un mode de représentation du monde qui se retrouve, dans une certaine mesure, dans des œuvres tridimensionnelles. L'image photographique adopte elle aussi un dispositif, dans l'élaboration de ce qu'elle donne à voir en terme de prise de vue, d'agencement des éléments qui la composent ou de particularités techniques. C'est le cas par exemple chez Andreas Gursky. Sur la photographie intitulée *EM Arena 1 Amsterdam* (2000), le football vaut comme métaphore du social car il suppose des configurations spatiales et interindividuelles. Configurations dans lesquelles des individus occupent un espace fonctionnel et symbolique où les acteurs sont appelés à accomplir certaines tâches bien précises, par leur jeu, leur positionnement et leur attitude, tout en restant cohérents avec une dynamique d'ensemble. En surplombant l'espace du terrain et en regroupant au sein d'une même image les individus qui le quadrillent, Gursky peut figurer le jeu des interactions sociales, en particulier en insistant sur la hiérarchisation et la structuration de rapports entre individus.

L'espace est donc composé et distribué, alors qu'il semble que certaines photographies d'Edward Burtynsky accentuent l'image d'un monde ordonné, si ce n'est géométrique, en particulier dans la série des *Manufacturing* (2005). À travers des vues d'usines situées en Chine, ces photographies dévoilent une réalité de la production mercantile, ainsi qu'un monde du travail où les ouvriers doivent se subordonner à une certaine rigueur organisationnelle, dans leur occupation de l'espace. Si chez Gursky comme chez Burtynsky priment la géométrisation et la catégorisation des individus classés selon des rôles qui leur sont dévolus, renvoyant parfois de façon littérale à la thématique de la division du travail, pour autant, nous avons l'étrange sentiment de nous confronter à une esthétique représentative du monde contemporain. Pour quelles raisons précisément ? Est-ce parce que l'on y reconnaît certains éléments représentatifs de notre époque ? Est-ce en raison de certaines postures et attitudes des individus photogra-

phiés ? Ou bien est-ce en raison de cette résonnance avec une certaine structure du monde propre à traduire une réalité contemporaine ?

Notre hypothèse consiste à dire que ce n'est pas tant ce que l'on reconnaît sur les photographies et que l'on rapporte à notre époque actuelle qui désigne ce contemporain, mais le dispositif photographique employé. En effet, chez Gursky, Burtynsky, ainsi que nombre de photographes adoptant une prise de vue reculée, nous faisons face à un appareil de vision que nous pouvons qualifier de « cartographique », dans la mesure où différentes extrémités paraissent coexister : nous assistons à une vision d'ensemble et, dans le même temps, nous sommes submergés de détails. Les photographies, dont les dimensions avoisinent souvent deux par trois mètres, permettent d'articuler un ordre microscopique à un ordre macroscopique, ne serait-ce que parce que nous sommes face à une représentation d'une multitude d'individus d'un côté, alors que chacun de ces individus est irrémédiablement un être à part entière. Comprenons la carte comme une configuration articulant le tout et les parties, elle fait cohabiter les différents éléments qui la composent et privilégie la multiplicité des possibles et des cheminements, plutôt que de marquer l'unicité sémantique d'une représentation.

Si la représentation par la carte renvoie à une vision qui surplombe, elle donne également l'impression d'une globalisation divine^{/3}, en tout cas politique comme l'indique Christine Buci-Glucksmann : « Ce regard sans centre ni horizon définit d'emblée un espace abstrait-concret et un va-et-vient permanent entre regard esthétique et emprise politique. Une des généalogies possibles du "regard panoptique" selon Foucault, bien avant son origine classique. Car pour tout voir, de toutes les manières, pour surveiller et contrôler le monde, une carte suffit^{/4}. ».

En associant le « voir » au pouvoir, la carte constitue bel et bien un dispositif tel qu'énoncé par Foucault, à la suite de Jeremy Bentham lorsque ce dernier envisage le principe du panoptique. Quelque chose en effet dans ces images se rapporte aux sociétés disciplinaires, l'approche cartographique permet d'en figurer le mécanisme. Les rapports entre l'homme et l'espace, entre les individus et les structures qui les environnent, sont des données fondamentales chez Gursky. Cette relation est d'autant plus saisissable dans sa lecture politique, comme dans le cas de la photographie intitulée *Bundestag* (1999) — désignant la chambre basse du parlement allemand — et décrivant une architecture géométrique dans laquelle on distingue au travers d'une baie vitrée, les parlementaires sortant d'une assemblée. Par transparence, les protagonistes restent confinés dans des « cases » figurées par le quadrillage de la vitre au premier plan, tout en paraissant

^{/3} « Car voir le monde d'en haut dans ses détails les plus infimes définit l'empire d'un Dieu omnivoyant ». Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 17.

^{/4} *ibid.*, p. 24.

/5 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *L'autre journal*, n° 1, mai 1990, texte repris dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 240.

6 L'approche cartographique chez les artistes sert davantage des propos circonstanciels ; elle constitue un outil de modélisation du réel permettant de détourner une représentation figée du monde, en en autorisant des lectures parallèles, comme c'est le cas chez Wim Delvoye, Christoph Niemann ou Kathy Prendergast. Les cartes permettent également d'insister sur la relativité des lectures que l'homme se fait de la réalité à partir de ses représentations, en faisant intervenir une certaine forme d'imaginaire ou de projection culturelle. C'est le cas notamment avec les travaux de Pierre Joseph, Matthias Poisson ou de Nina Katchadourian. Cette capacité qu'a la carte à mettre en évidence des réalités hétérogènes, multiples et souvent complexes est exploitée dans un cadre plus engagé sur le plan politique, notamment dans les travaux du collectif Bureau d'études et chez Mark Lombardi.

sant agir selon une relative autonomie individuelle. La baie vitrée agit comme une sorte de tamis visuel, confrontant le désordre apparent de l'organisation spatiale des corps en présence, à la rigueur géométrique du quadrillage, reflet d'un monde moderne compartimenté. L'individu semble finalement passer d'un milieu clos à un autre et rester irrémédiablement codé par des forces invisibles qui, en définitive, ne lui donnent que l'illusion de son affranchissement/5. La structure du lieu est ainsi habilement exploitée par Gursky sur le plan pictural. À l'instar d'*EM Arena Amsterdam 1*, le photographe impose dans le jeu des dispositions spatiales des corps désormais confrontés aux structures architecturales inhérentes à l'environnement contemporain.

Toutefois, si l'approche cartographique en tant que dispositif semble propice à révéler les enjeux d'une certaine contemporanéité, dès lors que les photographies abordées ci-dessus mettent en évidence une logique de l'articulation entre une multitude d'éléments hétérogènes – le macroscopique semble toujours lié au microscopique ou à la possibilité d'adopter un point de vue reculé –, peut-on envisager d'autres modes opératoires susceptibles de nous renvoyer à d'autres enseignements ? En effet, ce qui importe ne relève pas tant des procédés liés à la construction d'une image que de la mise en œuvre d'une « pensée cartographique ». C'est donc ce cartographique et l'esprit qui l'anime qu'il nous faut sonder. Selon quels schémas ces dispositifs s'expriment-ils, lorsqu'ils ne sont plus dévolus au plan de l'image ? Qu'est-ce qu'un dispositif cartographique en art ?

L'art cartographique chez Thomas Hirschhorn

Évoquons d'autres approches cartographiques n'ayant pas nécessairement trait à la photographie. On estime que les cartes existent depuis 2500 avant notre ère. La proximité entre art et cartographie est elle-même très ancienne. Ce n'est donc pas parce que l'art passe par la cartographie que celle-ci reflète nécessairement le monde contemporain, tout au plus renvoie-t-elle à « son » contemporain/6.

Considérons alors le travail de Thomas Hirschhorn, dont la logique de la spatialité n'en reste pas à celle de la configuration bidimensionnelle, elle en investit au contraire un déploiement de l'ordre de la tridimensionnalité nous renseignant davantage sur un esprit de la relation, de la connexion, dans sa capacité à infléchir du sens. C'est ce qui nous permet d'insister sur un dispositif d'exposition cartographique, ceci d'autant plus qu'est interrogée avec brio une esthétique que l'on pourrait qualifier de « chaotique ». Présentée en 2000 à Chicago puis en 2005 dans le cadre de l'exposition « Dionysiac » au Centre Pom-

pidou à Paris, *Jumbo Spoons and Big Cake* est une installation dont les dimensions avoisinent les 120 m². Elle met en scène une structure globale sur laquelle sont disposés une multitude de photographies, de textes et de livres dont les principaux thèmes sont relatifs aux différents maux du monde tels que la guerre, le génocide, la torture ou la marche vers la mondialisation. Cette structure, située au centre de la pièce, est sertie de chaînes, de lampes de bureau allumées, et de seaux en plastique. Ceux-ci semblent impliquer la nécessité de purger le monde de ses différents problèmes, tandis que les lampes pourraient évoquer l'attention qu'il faudrait porter à ces difficultés, à la manière de projecteurs. Autour de cet amas central se déploie sur la totalité des murs un accrochage saturé de documents organisés autour de douze cuillères recouvertes de papier aluminium. Celles-ci sont recouvertes de scotch rouge sur leur base, elles semblent dédiées à l'une des icônes qui ont dominé le 20^e siècle : on trouve de façon éclectique, l'équipe de basket des Chicago Bulls, la marque Rolex, Nietzsche, une arme à feu, Malevitch et Van der Rohe, Mao, l'expédition spatiale Apollo 11 et le tourisme. Des documents et des photographies relatifs à ces thèmes sont regroupés autour des cuillères qui les représentent. L'ensemble de l'installation est parsemé de tentacules en aluminium, connectant chaque instance à une autre. Une première lecture de l'œuvre, qui joue délibérément sur la profusion, la saturation de points d'ancrage et son aspect tumultueux, permet de donner sens aux énormes cuillères, symboles des idéologies occidentales et engluées de sang, face au « gâteau » central fait de souffrances et de douleurs. Le signal est porté à l'égard des dérives inégalitaires qui parsèment nos sociétés.

Une esthétique de l'excès et de l'accumulation est mise en exergue, l'œuvre résiste d'elle-même aux conventionnelles considérations esthétiques, la confusion qui en émane ne fait que refléter la complexité tragique du monde contemporain et de ses utopies, de façon cartographique. La prolifération d'images, d'informations et de références finit par engloutir tout désir de rationalisation unilatérale, l'œuvre reste imperméable aux attentes du critique qui ne l'envisagerait que de façon didactique. Bien au contraire, si *Jumbo Spoons* répond à un projet critique, elle se constitue avant tout comme une sorte de *machine à penser*. Les pistes de lectures sont multipliées par la diversité des éléments qui entrent en jeu, des questions relatives à la démocratie, à la relation liant l'art et la politique, à la responsabilité de l'artiste, à la liberté individuelle face à l'aliénation omniprésente, etc. Nous y retrouvons ainsi la distinction deleuzienne entre la carte – toujours propice à matérialiser des aspérités nouvelles – et le calque – ancré dans une logique mimétique et en cela, cloisonné, car incapable

Ci-dessus et ci-contre :

Thomas Hirschhorn,
*Jumbo Spoons and
Big Cake*, Art Institute
of Chicago, 2000,
Collection Musée
d'Art Contemporain de
Montréal, photographie
avec l'autorisation de
Stephen Gallery London.

/7 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

/8 Thomas Hirschhorn : « Je déteste la hiérarchie, toutes les hiérarchies ». Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004, p. 22, nous traduisons.

/9 « Je voulais la réaliser selon un esprit en deux dimensions. Cela signifie que je peux la regarder de toutes les directions, qu'elle pouvait être mise en place de toute façon, qu'il n'y a pas une direction unique. Je voulais réaliser un travail en trois dimensions avec une lecture en deux dimensions. [...] Cela en devient quelque chose d'autre, une sorte de carte », nous traduisons. *Ibid.*, p. 12.

de produire ou d'inventer/7. L'œuvre dans son ensemble est privée de hiérarchie, position qui est claire chez l'artiste qui indique honorer toutes ses formes/8. L'avènement d'une logique de la connexion semble mettre à plat l'appréhension de l'œuvre qui ne se regarde plus comme une installation ou une sculpture, mais comme un objet intermédiaire dans lequel les relations internes et la saturation semblent être des éléments prépondérants. Il se produit une sorte de transfert entre ce qui est donné à voir, en tant qu'objet de présentation artistique tridimensionnel et ce qui autorise la compréhension des implications de telles connexions. Hirschhorn indique que sa volonté était de construire les choses selon un « esprit en deux dimensions/9 », ce qui l'autorise à voir l'œuvre selon toutes ses orientations, à la manière d'une carte.

Le dispositif chez Hirschhorn repose sur son éclatement de la disposition traditionnelle des éléments qui composent une installation, voire une sculpture. Le dispositif est cartographique, il répond pour Hirschhorn à une double exigence, celle dans un premier temps de l'éclatement des motifs artistiques traditionnellement employés dans le cadre d'une sculpture ou installation. Dans un second temps, l'agencement et la surcharge des objets utilisés participent à une éthique de la complexité plus à même de refléter un monde contemporain, en insistant davantage sur l'abondance de ses ramifications, sur ses tensions dynamiques et instantanées. En effet, l'approche cartographique de Hirschhorn a pour conséquence de laisser coexister chacune de ses composantes, plutôt que de bâtir une narration linéaire et chronologique pour laquelle c'est la succession des éléments qui importerait. L'artiste suisse interroge, d'une certaine façon, un contemporain épris de fluidités, d'images et d'imaginaires qui s'amalgament plutôt qu'ils ne se succèdent. C'est la structure de l'œuvre qui nous renseigne sur la structure du monde. Ces renseignements peuvent toutefois paraître incomplets car ils semblent ne transmettre que partiellement le mécanisme exact qui régit les rapports intersubjectifs, notamment lorsqu'on articule le voir au pouvoir.

Deep Play d'Harun Farocki

Le travail de l'artiste et vidéaste allemand Harun Farocki semble répondre à l'idée de dispositif cartographique entrevue chez Thomas Hirschhorn. Avec *Deep Play*, installation présentée notamment à la Documenta de Kassel en 2007, douze écrans présentaient la finale de la coupe du monde de football de 2006, opposant la France à l'Italie sous différentes perspectives. Par exemple, sur l'un de ces écrans, nous pouvions assister aux commentaires et analyses formulées en

direct par quelques spécialistes ; sur un autre, des graphiques modélisaient les positions des joueurs, en montrant en temps réel le jeu des relations et des passes possibles que le porteur du ballon pouvait effectuer. Ailleurs, on assistait à des courbes décrivant le rythme cardiaque des joueurs, la distance parcourue ; sur d'autres écrans, les images s'arrêtaient exclusivement sur un joueur précis ; tandis qu'une dernière caméra nous montrait le calme d'une soirée d'été surplombant le parking du stade.

Une lecture de *Deep Play* peut être synthétisée autour de trois points. Premièrement, notons le pouvoir médiatique des images, dans la mesure où certaines d'entre elles insistent plus particulièrement sur les principaux acteurs de la finale, tandis que d'autres sont générées à l'aide d'un ordinateur, renvoyant ainsi à une imagerie beaucoup plus abstraite. Le fait d'isoler certains protagonistes, en soulignant leurs gestes techniques, leurs habitudes, leurs tics, leurs démarches, permet d'exacerber le processus de médiatisation des acteurs de la finale, les considérant dans toute la splendeur de leur singularité, qu'elle soit morphologique, comportementale ou idiosyncrasique. Les images évoquent parfois le film de Douglas Gordon et Philippe Parreno dans lequel Zinedine Zidane est scruté par dix-sept caméras haute définition, et dont on a pu en voir une version alternative dans le cadre de la récente exposition de Parreno au Palais de Tokyo en 2013 ; le dispositif mis en place relevait justement d'une configuration cartographique. Se focalisant sur la moindre aspérité de son visage, de son allure, de son regard, le spectateur parvient quasiment à anticiper ses gestes et immortalisant la chorégraphie de ses mouvements que les images mythologisent. Il est intéressant de noter que le film de Parreno et Gordon s'intitulait *Un portrait du XXI^e siècle*.

Ce qui frappe chez Farocki est la façon avec laquelle le monde contemporain est capable de mettre en relation un individu unique avec des milliards d'autres. C'est ce rapport de force qui est évocateur et est porté par les technologies modernes. Zidane devient ainsi le point central vers lequel convergent toutes les attentions et aspirations réparties sur la surface du globe. Gordon et Parreno parviennent à faire d'un homme le centre névralgique d'un réseau d'attentions, si ce n'est de fascinations, forgeant une sorte d'individu cartographique, puisque cartographié. Outre la notion de *star* qui n'est pas nouvelle, il semble que c'est une autre manière de penser l'individu face aux événements médiatisés qu'il faut penser, notamment dans le rapport aux images. Plus précisément, c'est une autre façon de penser le collectif qui appelle l'articulation entre le Un et le Multiple, là où le Un serait canalisé par l'événement que constitue cette finale de coupe du

Ci-dessus et ci-contre
 Harun Farocki, *Deep Play*,
 Installation multimédia,
 12 pistes de 2 h 15
 minutes, 2007.

/10 C'est en ces termes qu'Anne Zeitz analyse l'œuvre de Farocki. Anne Zeitz, « Une analyse de *Deep Play* de Harun Farocki », [www.arpla.fr/canalzo/adnm/?/p=271], consulté en novembre 2014.

monde, face au Multiple que désigne sa visibilité généralisée. Nous retrouvons l'association entre un ordre macroscopique et un ordre microscopique, quand la star contemporaine paraît évoluer dans une autre dimension, notamment dans la perspective de la simultanéité et du direct que permettent les technologies du temps réel. Le dispositif cartographique rend possible une médiatisation de l'imprévisible, comme l'illustre le sort de la finale.

Deuxièmement, la question de la technique et de la modélisation du réel se pose chez Farocki, car il s'agit de convertir une réalité en signaux numériques quantitatifs et mathématiques. Si toute modélisation laisse percevoir une relative perte dans la réalité des objets analysés, en parallèle des connexions sont établies, des informations sont relevées et s'entrecoupent, à la manière d'une carte.

De même, bien que l'allusion à la métaphore sociale soit ici bien présente, ce qui est beaucoup plus prégnant dans *Deep Play*, tout comme de façon suivie dans les autres travaux de Farocki, c'est l'emprise de la technique et des images sur la perception de certains événements. En donnant à voir aux spectateurs de la galerie une traduction cartographique de ce qui ne constitue au final rien de plus qu'un match de football, l'artiste révèle l'architecture réticulaire du monde aussi bien que l'incidence de la technique sur notre perception du monde, laquelle se retrouve en quelque sorte biaisée, car ce qui se laisse voir ne sont, au final, que lignes, courbes et symboles mathématiques apparaissant et disparaissant en temps réel.

Troisièmement, la notion de contrôle constitue l'une des pistes de lecture privilégiée lorsqu'on aborde le travail de Farocki, car les caméras suivies par des milliards de téléspectateurs se focalisent de façon panoptique sur un groupe d'hommes jouant au football. Or, le rapport de forces entre ceux qui regardent et ceux qui animent le spectacle sportif est totalement disproportionné, au point où l'on se met à confondre les spectateurs avec le monde dans sa globalité, lequel devient une sorte de témoin omniscient et unique, une sorte d'arbitre universel évaluant et pesant le sort de ce match de football.

Du contrôle à la surveillance

Si ces images renvoient aux images de surveillance telles qu'on les trouve désormais dans n'importe quel espace public, on conçoit la société de contrôle comme restrictive et disciplinaire, sur le modèle du panoptique/10. Or il semble que ce qui se produit chez Farocki est radicalement différent, dans l'idée que le centre du panoptique, est d'une part le fait d'une immense quantité d'individus répartis de par le monde, là où d'autre part, ces personnes peuvent tout à fait s'avérer

être n'importe qui. C'est chacun de nous qui regardons cet événement, et c'est donc aussi chacun de nous qui contribuons à inférer une surveillance certes globale, mais désormais contingente et diffuse.

Autrement dit, l'idée de contrôle ne semble pas tout à fait juste, puisque les téléspectateurs, dans le temps réel du déroulement de l'événement sportif, ne sont aucunement en mesure d'influer sur ce qui arrive. On pourrait ainsi dire qu'il s'agit d'un panoptique totalement inversé: non plus un point central à partir duquel voir tout ce qui s'articule autour, mais une multitude de points convergeant vers un centre.

Quelle est la conséquence d'un tel dispositif de contrôle? Avec Farocki, nous ne sommes pas dans une société disciplinaire. Nous sommes dans une société qui se dirige vers un au-delà de la discipline, elle fait l'objet d'une actualité, d'une contemporanéité que laissent notamment présager les technologies numériques. Farocki insiste en général au travers de nombre de ses travaux, sur l'aspect codifiant de l'outillage technologique contemporain, en particulier dans l'ordre du voir. Et quelque part, l'artiste allemand interroge non tant le dispositif d'exposition de l'œuvre que le dispositif d'exposition de l'événement et des hommes qui l'accompagnent.

Or, si les termes de contrôle et de surveillance vont de pair, certaines nuances semblent toutefois les dissocier. Le contrôle en appelle par exemple à une idée d'emprise, voire d'enfermement, tandis que cela n'apparaît pas dans l'idée de surveillance. Pour être plus précis, Eric Sadin nous explique que la surveillance a pour fonction majeure l'identification d'une menace avant qu'elle ne se précise, elle relève donc d'une « dimension informationnelle^{/11} ». Et sans doute est-ce dans le cadre d'une société de l'information que naturellement, nous pourrions supposer l'inéluctabilité de la surveillance dans sa coalescence avec l'information. L'échange susciterait alors la surveillance, lorsque la surveillance provoquerait en retour l'échange. Ce qui incombe cependant, à la différence du contrôle, est la capacité qu'a la surveillance à ne pas être l'apanage seul des instances autoritaires ou des centres de pouvoir: elle peut être exercée par n'importe qui. À tel point que, comme le développe Sadin, on songera à une « surveillance globale » que souligne le maillage en réseau des technologies de l'information, synthèse du connexionnisme et des technologies du numérique. D'où, par exemple, la possibilité de penser des situations spéculaires « où "surveillants" et "surveillés" s'épiaient les uns les autres, suivant des figures fortement entremêlées^{/12} ». Sadin ajoute que l'on ne peut considérer qu'il y ait d'un côté les surveillants et de l'autre les surveillés, ce qui en outre rend la situation « fluctuante et abyssale^{/13} », comme pour insister déjà sur la nécessité de penser un

^{/11} Éric Sadin, *Surveillance globale: Enquête sur les nouvelles formes de contrôle*, Paris, Climats, 2009, p. 14.

^{/12} *ibid.*, p. 22.

^{/13} *ibid.*, p. 26.

monde contemporain dans lequel les rapports interhumains se font toujours plus complexes. Ce que soulève la surveillance, le fait dans l'ordre d'une contemporanéité à l'égard de la logique du flux : il lui faut penser les contradictions et les imbrications complexes, supposant ainsi que tout homme peut être surveillé par un autre homme, dans toute la mesure de sa circularité problématique.

Une autre approche, énoncée par Jean-Gabriel Ganascia, envisage la notion de *catopticon*, et à travers elle l'idée de « sous-veillance », qui se place de façon antagoniste à celle de « sur-veillance/14 ». Ici, la surveillance désigne une « observation » faite de façon verticale, selon un point de vue reculé ou centralisé, correspondant en cela à l'image du panoptique chez Bentham puis Foucault. La sous-veillance quant à elle, signifie *a contrario* que l'observateur soit placé en marge de ce qui est observé, d'un point de vue social. C'est ce qui se passe lorsque des événements sont filmés par des téléphones portables à l'insu des protagonistes, insistant surtout sur la pénétration et l'accessibilité de ces appareils dans la vie quotidienne. On imagine aisément, comme le rapporte Ganascia, le rapport au pouvoir que signifie la sous-veillance, puisqu'une telle pratique peut prendre en défaut des forces de l'ordre ou porter un relatif préjudice aux individus à qui le pouvoir a échoué. La sous-veillance pose une véritable question à l'égard de la mainmise du pouvoir tel que le laissait encore augurer le principe de surveillance. Mais la conception de Ganascia ne met toutefois pas en avant la capacité qu'a l'acte de surveiller, de parfois s'émanciper de tout rapport autoritaire ou influençant, car une surveillance peut aussi s'avérer bienveillante, passive ou inconsciente. Approche donc qui semble confondre l'idée de contrôle avec celle de surveillance.

Du dispositif cartographique

Farocki montre l'emprise d'une sorte de tamis visuel apposé sur le monde, tel un voile animé de motifs, de circonvolutions, d'*intensités*, qui recouvrirait l'ensemble de la surface du globe. Il reste que la surmédiation, couplée à sa technicisation contribue à forger une image d'un monde parcouru par un vaste réseau communicationnel, contribuant à moduler et à articuler selon certains degrés de résistance, les sociétés, les cultures et les civilisations autour d'un événement unique. Lorsqu'on songe à toutes sortes d'objets – matériels ou non – mais qui sont de nature signifiante, on est en mesure de parler d'une logosphère ou d'une infosphère, soulignant la profusion d'informations qui circulent et insistant volontiers sur la notion de réseau et de connexion. C'est à un dispositif que nous avons affaire et ce dispositif est cartographique.

Mais le réseau et la connexion sont aussi des notions qui en appellent à une certaine manière d'occuper l'espace, là où Foucault avait envisagé avec *Surveiller et Punir* cette occupation spatiale sous l'angle de la localisation, telle que bien souvent elle suppose l'exercice du pouvoir, nous pouvons avec Deleuze envisager un dispositif qui au contraire aurait pour paradoxe essentiel d'être local tout en étant quelque peu global, comme le synthétise une approche cartographique. Deleuze nomme ce type de dispositif cartographique « diagramme ». En le définissant ainsi : « Le diagramme, ce n'est plus l'archive, auditive ou visuelle, c'est la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social. C'est une machine abstraite. Se définissant par des fonctions et des matières informelles, elle ignore toute distinction de forme entre un contenu et une expression, entre une formation discursive et une formation non-discursive. C'est une machine presque muette et aveugle, bien qu'elle fasse voir et parler/15. ». La particularité du dispositif cartographique est donc de relier le local au global.

De plus, dans sa distinction avec la structure ou le dispositif foucauldien, le diagramme n'est ni une chose matérielle, ni une architecture, mais une sorte d'opérateur, une carte des rapports de forces, nous dit Deleuze/16. Le diagramme est un tamis fluctuant apposé sur le monde : on n'en perçoit ni les délimitations, ni même la structure, mais il régit pourtant les articulations et les rapports intersubjectifs.

Le dispositif foucauldien vs l'appareil

Enfin, dans quelle mesure le dispositif cartographique interroge-t-il le contemporain ? Dans son insistance à l'égard du contrôle, du pouvoir et des rapports de forces, le dispositif foucauldien ne permet pas non plus de comprendre de quelle façon une époque advient précisément selon les aspects qui la définissent. Le rapport entre pouvoir et contrôle, par exemple, décrit sans doute une certaine *épistémè* propre aux sociétés contemporaines, notamment dans l'articulation de leurs infrastructures techniques ou architecturales, mais surtout structurelles. Toutefois ce modèle s'applique autant à d'autres cas de figure et à d'autres époques/17. Elle semble même perdurer et se consolider sous d'autres formes, comme le traduit le passage des sociétés disciplinaires aux sociétés de contrôle. Ce n'est pas tant la discipline dans son rapport à l'espace qui décrit un contemporain, encore moins la notion de discipline prise pour elle-même. Le dispositif nous renseigne de façon limitée sur le contemporain — car il ne fait que souligner ce qui s'immobilise et se conforme à certaines règles, à certaines lois — non sur ce qui aspire à s'en extirper.

/15 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 42.

/16 *ibid.*, p. 44.

/17 Il suffit de rappeler avec Foucault que la discipline telle qu'elle se spatialise à l'Âge classique – si ce n'est bien avant, considérant la proximité avec l'esprit de hiérarchisation inhérent à la pensée rationnelle, quand Agamben la fait remonter à l'Antiquité occidentale – se déploie dans notre contemporain.

Le dispositif cartographique et contemporain est un modèle qui se distingue quelque peu du dispositif foucaldien, sans pour autant en omettre les utilités. Ce pour quoi Jean-Louis Déotte propose la notion d'appareil, dans l'optique de mettre à jour un mode opératoire constitutif du contemporain, capable d'intégrer ses devenirs et ses productions/18. En d'autres termes, l'appareil est un dispositif en quelque sorte évolué, qui permet de « faire son époque » car il permet de penser l'émergence du nouveau et articule les possibles. En décrivant les articulations intersubjectives, dans leur rapport à ce qui s'érige comme socle de la perception de ce même monde, la notion d'appareil permet d'envisager la transmission des idées, des savoirs, la perdurance du passé. Ces différents aspects visent à se normaliser pour finalement faire époque, c'est-à-dire pour établir les fondements politiques, sociaux, structurels et en définitive esthétiques, qui donnent une visibilité et une architecture au monde.

On perçoit ainsi la distinction essentielle qui se dessine entre un appareil et un dispositif. Lorsque ce dernier stigmatise les phénomènes de normalisation et leur adéquation à un certain ordre diffus, l'appareil est davantage ce qui souhaite penser les phénomènes d'émancipation, dans leur tension avec ce qui s'érige comme norme. Pour reprendre Déotte, le dispositif renvoie à la répétition quand l'appareil est avant tout un outil de différenciation. L'appareil est en quelque sorte le contemporain du dispositif, puisqu'il en est la polarité qui sans cesse cherche à s'accroître tout en gardant les fondements essentiels. Le dispositif cartographique, de même, est l'appareil du contemporain, tout comme d'autres époques ont connu leurs propres appareils, avec la perspective, les musées ou l'outil photographique. L'appareil permet de poser un modèle interrogeant le contemporain, en insistant sur cet « avènement des événements », sur le passage et le devenir des sociétés, mais surtout, sur leur capacité à investir une culture qui fait époque. On entrevoit l'importance des œuvres culturelles tout comme des avancées techniques, telles qu'elles paraissent susceptibles de faire basculer les discours et les énoncés.

Ainsi, ce sont peut-être les conditions de l'invention en art comme dans les techniques qui posent les jalons constitutifs d'une époque donnée. L'appareil contemporain, c'est à dire le dispositif cartographique, permet donc de comprendre dans le faire-époque qu'il suppose, le devenir-monde en toute chose. De même, le contemporain est une question posée à l'égard de la notion d'invention, tandis qu'il interroge, dans le même temps, la façon avec laquelle il s'invente.

Les travaux d'Hirschhorn et de Farocki mettent en relief un mode de fonctionnement sociétal dans lequel l'agencement des individus, mais aussi leur rapport au monde, constituent un dispositif cartographique

qui « produit » le monde contemporain. Ce qui de façon globale paraît intéressant dans l'installation de Farocki est la réunion entre plusieurs aspects de la gestion et de la présentation des images, nous laissant entrevoir une certaine visibilité de ce que peut notre époque actuelle. C'est en tout cas l'hypothèse travaillée, à savoir que ce qui est mis en évidence dans une telle installation, renvoie à une certaine manière de saisir le contemporain, en particulier lorsqu'on le conçoit à l'aune de ses fluidités, de ses transitions, mais aussi de ses contradictions et de ses rapports de force. En cela, l'une des questions que pose Farocki est celle de la proximité entre la technique et la manière avec laquelle nous percevons le monde dans lequel nous nous mouvons. Ce qui s'impose finalement est une réflexion à l'égard de ce qu'est un événement, sur la façon dont laquelle il émerge et compose le monde. Mais ce qui arrive ne se fait jamais de façon homogène ; en effet, ce que nous montrent Farocki et Hirschhorn est dans une certaine mesure la preuve de la polyvocité du réel, l'enchevêtrement de ses possibles, ceci dans l'idée que des temporalités se succèdent, se superposent, redessinant les contours du collectif dans ses différences sans cesse recréées.

Julien Verhaeghe