

Diego Aristizábal (17804499)

les dispositifs des images

sous la direction de Cédric Mazet Zaccardelli

Mémoire de Master 2

Master Arts, mention Arts Plastiques et Art Contemporain,
Parcours Pratiques, histoires, théories de la photographie

2020/21 session 1

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

UFR Arts, Philosophie, Esthétique

Département de Photographie

Diego Aristizábal (17804499)

les dispositifs des images

sous la direction de Cédric Mazet Zaccardelli

Mémoire de Master 2

Master Arts, mention Arts Plastiques et Art Contemporain,

Parcours Pratiques, histoires, théories de la photographie

2020/21 session 1

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

UFR Arts, Philosophie, Esthétique

Département de Photographie

*arrivées enfin au bout de ce chemin,
il me semble important de préciser
que ceci a été un beau travail
d'équipe, puisque nombreux sont
ceux qui ont consacré des fatigues
à m'accompagner dans le soin de ce jardin*

*Je veux tout d'abord remercier Cédric Mazet Zaccardelli, mon directeur de recherche,
pour son patient accompagnement, ses sages conseils et la constance de son soutien.*

*Je tiens aussi à remercier Rose Durr, pour son écoute infinie, ses recommandations
pointues, et nos riches échanges tout le long de ces années.*

*Puis je ne peux pas oublier Pol Boixaderas, avec qui nous nous construisons
politiquement dans le dialogue depuis douze ans, et qui m'a montré le chemin
m'amenant à Paris 8.*

*Et à Aurea pour le support mutuel et compagnie,
pendant la navigation de l'écriture.*

*Un mot aussi pour le département de Photographie – Souria, Hugo, Romain, Vincent,
camarades et toute l'équipe pédagogique -, qui malgré toutes ses limitations et les
difficultés propres au temps que nous vivons, résiste comme un espace alternatif
unique pour la formation et le partage autour des images.*

« De bien nacido es ser agradecido, muchísimas gracias. »

sommaire

introduction	p. 6
pour commencer : dispositif, « <i>oikonomia</i> » et images	p. 12
<i>a. Foucault, dispositif, définition du dispositif d'après Foucault</i>	
<i>b. Agamben, dispositif et « oikonomia », une étymologie</i>	
<i>c. Mondzain, « oikonomia » et images, l'enjeu de pouvoir du visible</i>	
<i>d. « oikonomia », capitalisme et dispositif des images</i>	
ensuite : dispositif de pouvoir des images	p. 34
<i>a. dispositif et société : de la logique disciplinaire à celle de contrôle</i>	
<i>b. dispositif des images spectaculaires</i>	
<i>c. dispositif des images opératoires</i>	
encore : dispositifs des images poétiques	p.68
<i>a. création et résistance</i>	
<i>b. dispositifs poétiques</i>	
<i>c. dispositifs poétiques des images</i>	
conclusion	p.110
bibliographie	p.115
table des illustrations	p.117
table des matières	p.119

introduction

Les images qui défilent sur les télévisions pendant la guerre du Golfe (1990-1991) donnent à voir un changement. Celui-ci s'opère dans le rapport au visible des gouvernements et des médias dans les sociétés démocratiques occidentales. Le traitement de ce conflit armé représente un tournant dans les formes de représentation de la guerre et sa violence, ainsi que dans leurs modes de circulation et les discours qui les accompagnent. En effet, suite à la débâcle médiatique de la guerre du Vietnam (1955-1975), une stratégie de communication est mise en place plus de vingt ans plus tard par le gouvernement et l'armée des États-Unis, le but étant un contrôle de l'« opinion publique ». Au sujet de ce terme le sociologue Pierre Bourdieu a fait une conférence, qui deviendra ensuite un texte intitulé «L'opinion publique n'existe pas»¹. Il y formalise une définition du terme d'opinion publique. Cette définition est faite à partir de l'observation des mécanismes qui opèrent dans le fonctionnement de l'objet défini ; une définition qui produit une image de cet objet permettant d'appréhender sa logique fonctionnelle, ce qui produit des effets de nature politique. Ainsi Bourdieu dit :

“L'« opinion publique » qui est manifestée dans les premières pages de journaux sous la forme de pourcentages (60 % des Français sont favorables à...), cette opinion publique est un artefact pur et simple dont la fonction est de dissimuler que l'état de l'opinion à un moment donné du temps est un système de forces, de tensions et qu'il n'est rien de plus inadéquat pour représenter l'état de l'opinion qu'un pourcentage.”

¹ BOURDIEU, Pierre, “L'opinion publique n'existe pas”, *Les temps modernes*, 318, janvier 1973, pp. 1292-1309

Selon la définition de Bourdieu, la notion d'« opinion publique » est un artefact, une fabrication. C'est l'image artificielle, simpliste et figée de l'état de l'opinion dans une société donnée. Ce qui est en fait un rapport de forces et tensions – mobile et complexe –, devient un pourcentage simplifiant et masquant cette complexité. La stratégie de contrôle de l'information et de la communication menée par le bloc allié lors de cette guerre du Golfe, sous l'égide des États-Unis, s'inscrit dans cette même démarche de simplification – et par là de contrôle – de cette mal nommée opinion publique. Cette stratégie s'articule autour de trois points qui sont significatifs et semblent cruciaux pour le devenir de la gouvernance des sociétés démocratiques occidentales. Pour commencer, cette guerre sera la première sous strict contrôle militaire des informations et leur communication à la presse. La coalition de pays alliés commandés par l'armée étatsunienne prévoit une place très délimitée pour la couverture journalistique de la campagne militaire menée au Koweït et dans le désert iraquien (seulement certains journalistes seront autorisés à rentrer dans les zones de combat, et toujours incrustés dans des convois militaires). Ensuite, et ironiquement, ce sera en même temps la première retransmission en direct à la télévision d'un conflit armé – notamment par une toute jeune chaîne américaine d'information en continu. Les avancées technologiques introduisent donc le flux continu d'images, venues de l'autre bout du monde, dans les télévisions. Et enfin, un nouveau régime des images apparaît aux yeux du grand public : ces images sont produites par les caméras incorporées aux équipements militaires. Dans leur campagne de communication, ces images sont partagées par les armées dans les médias, donnant une nouvelle visibilité aseptisée à la violence de la guerre².

Les gouvernements ont toujours eu à confronter, d'une façon ou une autre, les questions du contrôle de l'information et des moyens de communication. Ceci est particulièrement vrai autour des phénomènes déstabilisants (et notamment des actes de violence politique). La leçon tirée par dirigeants et militaires étatsuniens lors de la guerre au Vietnam des années soixante est exposée par Arnaud Mercier, politologue et professeur en communication politique. Dans son article « Médias et

² CHEVRIER, Guylain, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 86, 2002, p. 63-84.

violence durant la guerre du Golfe » il souligne la volonté d'empêcher la circulation d'images de mort « comme celles de la Guerre de Vietnam »³. Et ce parce que ce type d'image, de douleur et de violence, seraient devenues insupportables dans les sociétés occidentales. Les événements historiques du Golfe persique au début des années quatre-vingt-dix dénotent la place importante et toujours croissante des images dans la configuration des rapports de pouvoir de nos sociétés. Cette hypothèse repose tout d'abord sur une conception matérialiste de l'analyse des images. La philosophe Simone Weil écrivait à propos de la perspective matérialiste dans la compréhension de la guerre :

« La méthode matérialiste consiste avant tout à examiner n'importe quel fait humain en tenant compte bien moins des fins poursuivies que des conséquences nécessairement impliquées par le jeu même des moyens mis en usage⁴. »

Ce que Weil prône est de moins tenir compte de motivations et objectifs, pour se centrer plutôt sur les effets que provoque concrètement l'utilisation des outils mobilisés. En d'autres mots, l'interrogation de l'action du pouvoir dans une perspective matérialiste propose de regarder les mécanismes par lesquels celui-ci s'impose dans la pratique, dans le corps à corps avec le monde. Les trois points décrits plus haut – qui définissent l'usage des images par le pouvoir lors de cette première guerre du Golfe -, mettent en évidence que dans l'interrogation des images et de leur usage par le pouvoir, il faut tenir compte de relations complexes de différents éléments : le cadre des relations entre journalistes et militaires, des nouvelles formes de circulation des images, des mutations dans la nature de celles-ci. Différents discours, savoirs et avancées techniques s'imbriquent pour inaugurer de nouveaux rapports entre gouvernants et gouvernés.

Pour mieux aborder l'analyse des images du point de vue matérialiste, la conception du pouvoir formulée dans le travail du philosophe Michel Foucault

³ MERCIER, Arnaud, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits* [En ligne], 09-10 | printemps-été 1993, mis en ligne le 04 mars 2005
URL : <http://journals.openedition.org/conflits/296>

⁴ WEIL, Simone, *Réflexions sur la guerre, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1999, p. 455

semble une piste utile. Celui-ci propose d'étudier le pouvoir précisément comme un ensemble de réseaux de rapports de force entre divers éléments hétérogènes. Il avance, en particulier à partir de la publication de *Surveiller et Punir* en 1975⁵, le terme de dispositif pour désigner à la fois ces mécaniques relationnelles du pouvoir et une définition servant d'outil d'analyse de ce même pouvoir. Cette conception relationnelle des formes qu'adopte le pouvoir dans la gouvernance des êtres humains semble s'articuler naturellement avec la proposition de Simone Weil citée plus haut. Les deux philosophes, s'inscrivant pourtant dans des démarches différentes, coïncident dans l'esprit de leur démarche de compréhension du pouvoir : se passant d'intentions, motivations et projections, ils pointent tous deux vers les effets et conséquences produits par l'exercice de pouvoir pour en déduire un sens, une logique.

La démarche consistant à débusquer les mécaniques d'exercice du pouvoir, ainsi que les conséquences réelles de celles-ci dans les conditions matérielles et sensibles de vie des êtres humains nous permet de mieux comprendre les enjeux de la couverture médiatique de cette guerre du Golfe. Ainsi le premier élément, la limitation du libre accès des journalistes à la zone de guerre acte un changement de la conception du rapport entre presse et pouvoir. C'est les militaires qui décident qui montrera quoi. Les journalistes ne sont plus un contre-pouvoir, mais suivent de la main de celui-ci ; les frontières entre les discours du pouvoir et ceux de la presse ne sont plus claires. Le deuxième élément, l'apparition d'un nouveau type de communication incarné par la chaîne d'information en continu est l'aboutissement d'une présence et une circulation de plus en plus dense des images dans la réalité quotidienne. C'est le signe de l'inondation du visible, images et discours répétés en boucle vingt-quatre heures par jour. L'information ne laisse plus de place au silence nécessaire à la réflexion : à chaque minute le risque de rater un évènement crucial. Et le troisième élément, ces images enregistrées par des équipements militaires, sont une disruption dans la représentation de la douleur et la mort. Images aseptiques, elles montrent des objectifs matériels (bâtiments, routes...). Les corps disparaissent, la guerre est montrée comme propre, stérile et presque esthétique.

⁵ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975

Ce que montre le cas de la guerre du Golfe est que, arrivée la fin du XXe siècle, les images sont un des enjeux principaux dans l'exercice du pouvoir dans les sociétés occidentales. Cette guerre est la manifestation d'une prise de conscience de la part de ce pouvoir : les images données à voir sont celles communiquées par celui-ci et elles circulent sans répit ; mais elles commencent aussi à se dissocier du modèle de la vision humaine. Par des démarches consistant au questionnement du pouvoir dans les rapports qui le constituent - similaires à celles vues plus haut -, certains réalisateurs et artistes vont formuler des interrogations sur les images au sein de la société capitaliste, ainsi que sur les enjeux de pouvoir que leur place renferme. Adam Curtis, Harun Farocki, Marie Voignier, Luigi Ghirri ou encore Julien Prévieux questionnent l'accroissement spectaculaire, depuis le XIXe siècle, de la présence et l'importance des images au sein des sociétés occidentales. Du photojournalisme de guerre à la publicité, en passant par la propagande politique et les industries de culture de masses, ou même dans l'art ; imprimées, projetées, à la télévision ou désormais sur internet ; ces artistes réfléchissent sur les processus qui ont permis aux images de, lentement puis brutalement, saturer le visible des sociétés capitalistes contemporaines. **Qu'est-ce que les usages des images expriment des dynamiques de pouvoir qui régissent les individus dans les sociétés occidentales contemporaines ?**

La définition de dispositif de pouvoir de Foucault pose les bases pour une analyse des typologies et des logiques fonctionnelles de ces images, en relation avec les discours, savoirs et institutions qui les accompagnent ou sont à leur origine. Cette notion permet ainsi de mieux comprendre la mécanique du pouvoir qui articule tous ces éléments. Or si les images du pouvoir prennent le dessus, ceci soulève la problématique de la place du regard libre, de la résistance à cette logique de pouvoir et la création d'images en dehors de cette forme de gouvernance. **Comment continuer à donner à voir ? Comment créer et construire un visible qui participe à l'interrogation du pouvoir et redessine les limites de ce qui est concevable ?**

La première partie développera une base théorique pour envisager les images comme enjeux fondamentaux dans la compréhension du pouvoir. De la mise en relation du travail de Michel Foucault sur les dispositifs de pouvoir et la conception des images du christianisme que redessine la philosophe Marie-Josée Mondzain à partir des écrits des pères de l'Église byzantine sortira une définition des images comme dispositif de pouvoir. Ensuite une deuxième partie permettra de distinguer deux typologies de ces dispositifs de pouvoir des images : le dispositif des images spectaculaires et le dispositif des images opératoires. Ces deux typologies distinctes sont éclairées notamment par les travaux d'Adam Curtis d'une part, et de Harun Farocki de l'autre. Et la troisième partie ouvrira sur des dispositifs des images de nature autre. Ces derniers dispositifs, définis en partie grâce à la conception nouvelle de poétique opérative mise en exergue par le poète Christophe Hanna, agissent dans une logique inverse à celle pouvoir, proposant ainsi des voies de résistance par les images.

pour commencer : dispositif, « oikonomia » et images

introduction

Michel Foucault, penseur et professeur, philosophe, a développé le gros de ses recherches au questionnement du pouvoir. Dans sa pensée, contrairement à l'idée du pouvoir comme un être incarné, défini, celui-ci adopte la forme d'un mouvement. Le pouvoir est entendu comme un rapport de différents éléments, comme une logique relationnelle. Cette conception sert donc comme guide de lecture des exercices de gouvernance. Elle montre que, en analysant les interactions entre différents éléments dans une mécanique de pouvoir, peut se définir une certaine expression de celui-ci. Ainsi la logique de son action, de son exercice peut-être mise en évidence. C'est cette grille d'analyse, que Foucault nomme dispositif de pouvoir à partir de 1975, qui sert de point de départ au questionnement du pouvoir par les images.

Le philosophe italien Giorgio Agamben a approfondi ce terme de dispositif dans ses écrits. L'étymologie qu'il fait du dispositif va le lier à la notion d'*oikonomia* des pères de l'Église chrétienne. Cette notion, fondatrice de la pensée économique chrétienne comme modèle de gouvernement des humains est d'intérêt par la construction théorique du pouvoir qu'elle abrite. Les écrits de Marie-Josée Mondzain reprennent dans toute sa richesse la construction de l'*oikonomia* dans la théorie de l'image qu'elle déploie. Mondzain souligne son importance fondatrice pour le christianisme - et par là pour les sociétés occidentales -, puis elle met en évidence les enjeux de pouvoir des images que ce montage *oikonomique* a instauré

et qui perdurent de nos jours. À travers les recherches de ces trois auteurs seront tracées les bases théoriques d'une analyse du pouvoir par les images, leur fabrication, leur circulation.

a. Foucault, dispositif : définition du dispositif d'après Foucault

Michel Foucault a développé dans son travail la notion de dispositif, notamment à partir de la publication de deux ouvrages : *Surveiller et Punir* (1975) et *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir* (1976)⁶. Malgré le fait qu'il n'a jamais formulé de définition au sens propre, il a néanmoins précisé, dans un entretien en quatre-vingt-dix-sept, ce qu'il entendait par dispositif :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un 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, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. »⁷

De ces lignes nous extrayons que le dispositif foucauldien est composé de différents éléments de toute sorte, discursifs ou non-discursifs, éléments qui auraient en commun une nature prescriptive dans un sens large. Or c'est l'articulation de ces différents éléments entre eux (le philosophe parle bien de « réseau »), leur façon de se lier, qui constitue le dispositif « lui-même ». Foucault précise bien, plus loin, que ce qu'il cherche à identifier c'est « la nature du lien qui

⁶ GAVILLET, Isabelle, « Chapitre 2. Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept », Violaine Appel éd., *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets*, De Boeck Supérieur, 2010, p. 20

⁷ FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosric hard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Wajeman, *Ornicar, Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, pp. 62-93 (Repris dans *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 206, pp. 298-329)

peut exister entre ces éléments hétérogènes»⁸. Nous entendons par là que c'est la mécanique particulière des liens entre les éléments qui le composent qui l'intéresse. En effet un même élément peut se rapporter de différentes façons aux autres éléments du même réseau, en modifiant ainsi la nature de leurs liens.

1. dispositif : logique du pouvoir et analyse de ses mécaniques

Et puis, il continue, le dispositif a « une fonction stratégique dominante. »⁹ Compte tenu des conditions changeantes qui sont inhérentes aux sociétés humaines, ces réseaux d'éléments de caractère prescriptif prendraient des formes déterminées pour répondre à des urgences historiques données. Les mécanismes des dispositifs ne sont donc point monolithiques, mais seraient eux-mêmes changeants et adaptables à de nouveaux défis. La mobilité et versatilité des éléments au sein d'un même dispositif sont fondamentales puisque celui-ci a pour fonction principale de répondre, comme nous avons dit, à une urgence, donc de s'occuper d'un impératif stratégique survenu à un moment donné¹⁰. Or questionné sur le fait que dans ses premiers travaux il parlait « d'épistémè, de savoir, de formations discursives »¹¹ alors que désormais il se sert plutôt du concept de dispositif Foucault précise :

« J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir et supportés par eux. »¹²

⁸ *Ibid*

⁹ *Ibid*

¹⁰ *Ibid*

¹¹ *Ibid*

¹² *Ibid*

Cette dernière phrase éclaire l'enjeu principal du concept foucauldien : il parle d'un réseau d'éléments qui par ses mécaniques (stratégies) articule le pouvoir dans la société, en s'appuyant sur certains savoirs qui à leur tour servent d'appui à cette machinerie. Les « bornes de savoir » dont Foucault parle sont inhérentes au dispositif puisqu'elles naissent en son sein, mais le sustentent aussi. Par là nous pouvons mieux comprendre la conception foucauldienne du pouvoir, qui, contrairement à ce que l'on entend couramment, n'est point une entité fixe mais un regroupement, un assemblage de relations. Et le concept de dispositif sert comme « [...] une grille d'analyse, permettant une analytique des relations de pouvoir »¹³. Un outil, donc, pour comprendre les enjeux des formes que le pouvoir adopte dans notre société.

2. l'exemple du système pénitencier : un glissement des logiques du pouvoir

Tournons nous d'abord vers le système pénitencier, développé par Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975). Quels sont les éléments qui apparaissent à la fin du XIXe siècle et qui permettent, par leur interaction, de déduire une forme de pouvoir naissant ? Le philosophe Gilles Deleuze, qui a entretenu une relation étroite avec l'oeuvre de Foucault et en a développé certains aspects, suggère quant à cette question deux éléments parallèles. D'une part le « régime d'énoncé », c'est le droit pénal, et en particulier un droit pénal qui subit de profondes réformes. Puis d'un autre côté la prison, qui ne découle cependant pas de ce dernier : « [...] dès qu'on étudie ce grand mouvement du droit pénal et de sa réforme, on s'aperçoit que ce mouvement ne concerne pas la prison et que la prison est étrangère au droit pénal. »¹⁴ Ce que montre l'exemple du panoptique est donc bien une relation de différents éléments, permettant d'analyser un dispositif de pouvoir qui se met en place. Foucault met en évidence la coïncidence, à cette même période, d'une proposition philosophique (Panopticon de Bentham), d'un aménagement architectonique (la prison) et de nouvelles lois (réforme de droit pénal). Et c'est les

¹³ *Ibid*

¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Foucault Les formations historiques*, cours du 22/10/1985, Université Paris 8

liens entre ces trois éléments qui donnent à voir un type de pouvoir, dessinant la société disciplinaire dont Foucault déduit l'apparition. Le dispositif comme réseau de différents éléments qui produisent une grille d'analyse de nouvelles formes d'articulation du pouvoir.

3. panoptique et visibilité : enjeu de pouvoir

Un exemple de dispositif développé sous ce terme là par Foucault, est donc celui du panoptique. Il s'agit d'un modèle de prison repris du livre « Le Panopticon » de Jeremy Bentham. Le principe est celui d'une conception architecturale permettant aux surveillants, postés sur une tour centrale, de voir à tout moment les prisonniers, qui sont eux dans des cellules disposées en circonférence. Les fenêtres périphériques et intérieures de celles-ci, ainsi que les volets de la tour centrale permettent au surveillant de voir sans être vu. Les prisonniers ne pouvant voir ni l'intérieur de la tour ni les autres cellules, se savent néanmoins surveillés. Le panoptique représente pour Foucault une double image du dispositif disciplinaire : d'un côté l'institution close; de l'autre un mécanisme qui change l'exercice du pouvoir. L'enjeu principal de la prison pour lui, nous dit Deleuze dans son cours d'analyse des constructions historiques de Foucault, n'est pas celui de l'enfermement mais celui de la visibilité : « La prison c'est une manière de voir le crime, c'est un lieu de visibilité du crime puni [...]. »¹⁵ La mécanique du pouvoir disciplinaire se déploie par des jeux de regard, où la contrainte se construit à travers des techniques permettant de voir et de rendre visibles les individus sur qui on elles exercent le pouvoir.

¹⁵ *Ibid*

b. Agamben, dispositif et « oikonomia », une étymologie

Le philosophe Giorgio Agamben a établi ce qu'il appelle une généalogie du dispositif foucaldien en retraçant ses sources jusque dans les « positivités » du jeune Hegel ou le *Gestell* du dernier Heidegger, dont il remarque une proximité avec la *dispositio* (*oikonomia*) des théologues chrétiens (« l'allemand *stellen* correspond au latin *ponere* »¹⁶), ainsi que du dispositif de foucaldien. C'est ainsi que, d'après l'auteur, tous ces termes partageraient un :

« [...] renvoi à une économie, c'est-à-dire à un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter –en un sens qui se veut utile- les comportements, les gestes et les pensées des hommes. »¹⁷

1. dispositif foucaldien, positivité et disposition

Il s'agirait donc de tout un tas de moyens de différente nature, mis en oeuvre par des expressions du pouvoir pour exercer le gouvernement des hommes. Il y a donc une infinité d'éléments de pouvoir qui traversent notre rapport au monde, et par là la construction de notre réalité perçue : normes, institutions, discours, énoncés scientifiques, propositions philosophiques, etc. Foucault, comme nous l'avons vu plus haut, a étudié « le réseau qui s'établit entre ces éléments »¹⁸, et qui est le dispositif à proprement dire. Agamben va plus loin dans sa définition du terme. Nous pouvons ainsi lire :

« (...) j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »¹⁹

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 27

¹⁷ *Ibid*, p.28

¹⁸ *Ibid*, p.10

¹⁹ *Ibid*, p.31

L'auteur élargit donc la définition apportée par Foucault et y inclut un ensemble très hétérogène englobant pratiquement tout ce qui intercède dans le rapport entre le monde et nous-mêmes, ensemble allant du téléphone portable à l'écriture, de l'agriculture au langage, etc. Il propose alors « une partition générale et massive de l'être en deux grands ensembles ou classes »²⁰: les êtres vivants ou substances d'un côté et les dispositifs dans lesquels ils sont constamment saisis de l'autre²¹. Il y aurait entre ces deux « ensembles ou classes », surgissant de leur rapport, le sujet. Celui-ci est entendu par l'auteur comme « ce qui résulte de la relation [...] entre les vivants et les dispositifs. »²² Il précise que si substances et sujets sembleraient se confondre, ils ne se correspondent pas tout-à-fait. Ainsi un individu ou substance peut donner lieu à de multiples sujets fruit des différentes relations qu'il entretient avec des dispositifs divers. Ces interactions sont donc entendues comme des processus de subjectivation qui découleraient de leur expérience unique fondée dans l'action.

Or comme nous l'avons mentionné plus tôt, le concept de dispositif d'origine foucauldienne est lié aux images, et plus particulièrement au regard. Dans son oeuvre nous retrouvons les enjeux des regards dans l'articulation du pouvoir disciplinaire, avec la prison et son modèle panoptique comme modèle central, mais avec l'avènement de l'idée de sexualité, et plus en particulier de sexe comme autre exemple²³. D'après Agamben et comme nous pouvons le voir plus haut, la démarche de Michel Foucault vise avant tout à chercher les formes que ces dispositifs adoptent dans la vie des individus²⁴, l'évolution de leurs effets sur les corps à différents moments historiques. Il serait donc peut-être pertinent de se questionner sur l'articulation historique entre les images et les humains dans notre société occidentale et qu'est-ce que ces relations peuvent nous dire du pouvoir.

²⁰ *Ibid*, p.30

²¹ *Ibid*, p.32

²² *Ibid*

²³ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994

²⁴ *Ibid*, p.17

2. « *oikonomia* », *dispositio*, *dispositif*

Giorgio Agamben part du dispositif foucaldien pour en développer sa propre définition. Il est pertinent de se tourner sur ce qu'il appelle la « généalogie théologique de l'économie et du gouvernement »²⁵, qui constitue une partie fondamentale de son développement du concept de dispositif. Engagé, donc, dans cette recherche sur l'origine théologique de l'économie et du gouvernement, le philosophe italien s'intéresse aux premiers siècles d'existence de l'Église, et en particulier à la question fondamentale de la Trinité. Il s'agit de la doctrine fondamentale du christianisme, par laquelle Dieu, dans son unicité, est cependant trine, donc trois personnes (le Père, le Fils et le Saint-Esprit). Construction théologique qui sera d'ailleurs consolidée définitivement lors des crises iconoclastes de l'Empire byzantin, à la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle.

Comme le rappelle Agamben, donc, c'est le terme *oikonomia* qui servira aux théologiens (Tertullien, Hippolyte et Irénée) à renforcer la doctrine trinitaire. Or que veut dire *oikonomia* ? Agamben centre son étymologie du terme sur la traduction grecque, signifiant « administration de l'*oikos* (c'est-à-dire de la maison), et, plus généralement gestion »²⁶. Le principe *oikonomique* serait donc le suivant : Dieu est bien un seul être ou substance ; il confie cependant la gestion de sa création, son *oikonomia* des hommes –leur administration et gouvernement- à son fils le Christ, fait à son image (le Saint-Esprit désignant la présence de la puissance de Dieu parmi les hommes). La fracture ne s'opère donc pas au niveau de l'être, mais plutôt dans la séparation entre être et action.

Agamben pointe donc que ce sera par l'*oikonomia* patristique que la doctrine de la Trinité sera consolidée dans la foi chrétienne. Cette notion sera plus tard confondue avec celle de « [...] providence et finit par signifier le gouvernement salvifique du monde et de l'histoire des hommes »²⁷, donc le gouvernement et administration des hommes par l'Église ayant pour but la salvation de ceux-ci.

²⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p.21

²⁶ *Ibid*, p.23

²⁷ *Ibid*, p.26

L'*oikonomia* étant une pratique, elle se distingue de la théologie. Les pères latins choisissent, pour traduire ce terme grec fondamental d'*oikonomia*, le latin *dispositio*, dont dérive « dispositif ». C'est ainsi que le philosophe italien suggère un lien entre le terme d'économie développé par les théologiens byzantins et celui de dispositif développé par Foucault.

c. Mondzain, « oikonomia » et images, l'enjeu de pouvoir du visible

Pour aborder la question de la relation entre les images et les individus, et par là aussi la conception de la nature du regard dans la société occidentale, nous reviendrons sur les crises iconoclastes du VIII^e et IX^e siècle dans l'Empire Byzantin, au cours desquelles s'établit d'une fois pour toutes la doctrine de l'*oikonomia* communes à la majorité des Églises chrétiennes. Pour cela nous aurons recours aux écrits de Marie-Josée Mondzain sur cette période de querelles. La philosophe française s'intéresse, dans son questionnement sur les images, à cette période où les empereurs ont entrepris de les détruire – ou moins celles de l'Église. À cette période historique a donc lieu, une confrontation entre les successifs empereurs byzantins et les pères de l'Église chrétienne au sujet de la conception des images, avec comme fond une lutte pour l'exclusivité sur la production et la circulation de celles-ci. Les empereurs iconoclastes tentent de s'abroger le monopole sur les images dans un contexte politique favorable, de par le climat de menace extérieure. Ainsi sont déclenchées des querelles virulentes avec l'Église dans une volonté de destruction de ses icônes, en questionnant par là, comme nous allons le voir, le statut des images et de la visibilité.

1. crises iconoclastes, contextualisation

Ces crises successives débutent sous le règne de Léon III. La confrontation de la couronne avec les pères de l'Église se construit sur une accusation d'idolâtrie. La

position de Constantin V, qui poursuit la politique de son père Léon III, nous est résumée par Mondzain ainsi :

« 1) Si l'icône est semblable au modèle, elle doit être de même nature que lui. Or l'icône est matérielle et le modèle est spirituel, donc elle est impossible.

2) Si l'icône prétend ne ressembler qu'à la forme physique et sensible du modèle, elle le divise nécessairement en séparant sa forme sensible de son essence indivisible. L'icône est donc impie puisqu'elle divise l'indivisible.

3) Si l'icône trace la figure du divin, elle enferme dans son tracé l'infini, ce qui est impossible ; donc elle n'enferme que du rien ou du faux [...]

4) [...] Elle est donc une idole, et les iconophiles sont des idolâtres »²⁸

Il est donc question de la relation qui s'instaure entre ce qui est montré et ce qui est vu, ce qui est perçu, ce qui est donné à voir, ce qui est donné à savoir, ce qui est donné à croire. Mondzain ne cesse de rappeler que ce que les empereurs iconoclastes cherchent n'est point d'abolir ou interdire les images, mais plutôt d'en garder le contrôle sur leur production et leur diffusion : les seules images du pouvoir doivent être celles de la couronne. L'auteure nous montre dans son analyse de ces crises comment les empereurs iconoclastes accusent les pères de l'Église iconophiles d'adorer non le Christ dans sa spiritualité, mais les icônes dans leur matérialité. Ce qui équivaut à penser que les images faites par l'homme peuvent contenir Dieu (son être).

2. les images, enjeu de pouvoir

Dans le fond, bien entendu, se déroule une lutte pour conserver l'emprise sur la visibilité, et donc son contrôle, avec le grand pouvoir qui en découle. C'est donc en 754, sous Constantin V, qu'a lieu la première des deux disputes majeures entre les deux camps. Dans le second concile de Nicée (787) sont réfutés les arguments iconoclastes de l'empereur, arguant que l'icône incite à une contemplation par-delà de l'apparence. Cependant en 802, presque cinquante ans plus tard et suivant la mort de l'impératrice Irène (qui avait promu le concile, mettant fin aux hostilités à

²⁸ MONDZAIN, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p.97-98

l'égard du culte aux images), ressurgissent les voix clamant à nouveau contre les icônes. Ce sera à son tour le patriarche Nicéphore qui confrontera l'iconoclasme de la couronne en s'opposant ainsi jusqu'à sa mort à l'empereur Léon V.

C'est à cette période historique que naît une pensée de l'image d'une richesse telle qu'elle permet à ses créateurs, les pères de l'Église, d'emporter les querelles qui les opposaient au pouvoir politique des hommes (l'empereur). Elle met en place les premiers éléments d'une pensée qui sera fondatrice de la conception de l'image contemporaine. La question qui est posée n'est pas celle de l'image en tant qu'objet, mais celle de la nature du regard que l'on porte sur ce que l'on voit²⁹, donc celle de l'image comme relation. Face à l'iconoclasme, les Pères iconophiles confrontent la question de l'incarnation. Mondzain rappelle : « L'incarnation d'un Dieu se montrant en image dans la figure d'un fils fonde une théologie et une politique nouvelles. »³⁰ La doctrine trinitaire repose sur cette idée, en ouvrant ainsi un double questionnement : « comment l'image naturelle et invisible a-t-elle pris chair, comment la chair de nos images nous reconduit-elle à cette image invisible ? »³¹ C'est ainsi que la question trinitaire, dont nous avons déjà fait mention plus haut en relisant Giorgio Agamben, se trouve au cœur de ces querelles pour la maîtrise exclusive du pouvoir des images.

3. « *oikonomia* », dispositif patristique

Or comme nous avons pu déjà le voir, la doctrine trinitaire est intimement liée au concept d'*oikonomia*. Nicéphore propose par conséquent, en 820, une doctrine de l'icône fondée sur « l'économie relationnelle concernant toute image »³². L'image n'est point conçue comme un objet, mais plutôt comme une relation. Relation entre ce qui est donné à voir et le regard qui se trouve en face. Mondzain éclaircit pour nous le lien du dispositif économique de l'Église à l'image en se tournant elle aussi aux racines grecques du terme:

²⁹ *Ibid*, p.148

³⁰ *Ibid*, p.189

³¹ *Ibid*, p.100

³² *Ibid*, p.100

« Pour saisir le nouage de ce dispositif avec la question de l'image visible du pouvoir temporel il faut dresser l'oreille. En effet, pour l'oreille grecque *oikonomia* ne se contente pas de faire entendre l'administration de la maison, *oikos*, puisque, [...] *oikonomia* se prononce *iconomia*. [...] Qui n'entend pas le mot « icône » (*eikon*) dans l'*oikonomia* passe à côté de ce qui se joue en termes des enjeux du pouvoir et du lien de l'iconicité avec la construction chrétienne du pouvoir et du gouvernement. Adapter le pouvoir politique au pouvoir du visible, telle est la question. »³³

L'articulation du concept de l'image de l'Église à la doctrine d'*oikonomia* patristique est donc fondamentale : Le Fils est l'image naturelle du Père qui est lui-même image invisible ; l'icône, qui ne partage pas leur substance, est l'image artificielle de l'image naturelle ; l'image prend ainsi part dans le visible (Fils) et l'invisible (Père), dans le naturel (Fils) et l'artificiel (icône). C'est une pensée, celle de la catholicité qui selon la philosophe et chercheuse « [...] envisage ni plus ni moins que la conquête du monde par-delà de la barrière du temps, des frontières et des langues. »³⁴ Elle insiste ensuite sur la contemporanéité de l'empire iconique qui s'ensuit et dont nous serions toujours « héritiers » et « propagateurs »³⁵.

Le fait que ce soit à travers l'image (icône) que s'articule la doctrine trinitaire est particulièrement intéressant pour le sujet qui nous occupe puisque, non seulement ça nous permet d'établir un dialogue avec le concept de dispositif foucauldien, par moyen du terme d'*oikonomia* repris tant dans les écrits d'Agamben que de Mondzain ; mais aussi parce que nous pouvons ainsi retracer les sources théoriques des régimes de pensée qui ont dévoilé, bien avant toute autre réflexion, l'enjeu quant à la construction subjective et au le lieu critique que l'image renferme.

³³ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.170

³⁴ MONDZAIN, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p.189

³⁵ *Ibid*

4. « *oikonomia* » et « *iconomia* », le double mouvement icono-économique

L'Église pointe en effet à la puissance d'indétermination de l'image - et par là la potentialité de désordre qu'elle renferme - de par sa nature relationnelle, se situant dans la frontière entre visible et invisible, entre naturel et artificiel. Puis dans un même mouvement elle constitue un régime propre pour désigner les relations du visible et de l'invisible et d'en établir les « règles de la communication visuelle en instituant [...] (l')*iconocratie*»³⁶. Plus loin Mondzain précise :

« Par « iconocratie », j'entends cette organisation du visible qui provoque une adhésion qu'on pourrait appeler une soumission du regard.»³⁷

Les pères iconophiles ont, en d'autres termes, d'abord affirmé les possibilités des images comme source de liberté du regard pour neutraliser leurs adversaires iconoclastes. Puis, dans un même mouvement, ils ont ensuite réquisitionné cette puissance. Si les pères de l'Église ont conféré un rôle central aux images dans leur pensée c'est bien parce qu'il s'agit d'un enjeu de pouvoir. Comme nous l'avons déjà vu, c'est par celles-ci que la conception d'*oikonomia* patristique termine de cristalliser. On peut ainsi lire :

« Pourtant, pour les Pères des premiers siècles, la pensée économique fonctionnait avec toute son efficacité résolutive et répondait avec une subtilité croissante aux nécessités et aux urgences du temps, et cela dans la plus profonde cohérence dogmatique. Ce qui nous paraît clair, c'est que ce principe fondateur se précise au fil du temps, prend une densité philosophique inouïe, jusqu'à ce que l'image vienne en son temps sceller l'unité conceptuelle. »³⁸

Le raisonnement qu'enferme ce concept est le suivant : si Dieu a, pour parler à ceux qui ne croient que à ce qu'ils voient, recours à l'image économique de sa visibilité filiale (Christ, image naturelle du Père, chargé de l'administration du monde que celui-ci a créé), l'incarnation est assimilée dès lors à l'image ; et donc,

³⁶ *Ibid*, p.175

³⁷ *Ibid*, p.190

³⁸ *Ibid*, p.67

les chargés sur terre de servir ce Dieu peuvent aussi, dans un but salubre, faire usage à leur tour de ce qui est visible, donc de l'image iconique³⁹. Nous rappelons que celle-ci est un instrument qui va au-delà des barrières entre les hommes (langues, frontières, savoirs...). Cette construction conceptuelle des images est donc bien l'élément central de l'incarnation, donc de la doctrine trinitaire et de l'Église chrétienne telle que nous la connaissons. Ainsi Mondzain écrit :

« « Incarnation » est le terme qui opère le nouage irréductible du visible et de l'invisible dans toute opération imageante. S'incarner c'est devenir image et rien d'autre »⁴⁰.

L'économie est donc dans notre héritage culturel chrétien le concept médiateur entre l'humain et le sacré, entre le visible et l'invisible. Le bon chrétien doit être bon économiste. Car, face à la question du contrôle moral de la pratique économique, et, ne pouvant être bon économiste que celui qui garde pour modèle la condescendance du Christ, comment universaliser la pratique économique sans passer par la hiérarchie ecclésiastique et le sacrement ? C'est bien dans l'image iconique que les pères byzantins ont trouvée cet instrument universel, s'appuyant sur la *mimésis* :

« Il fallait que cet instrument fût une sainte et divine ruse tenant compte de nos corps, de nos adhésions élémentaires et de notre affectivité. [...] L'icône incarnera la parole au cœur de son propre silence, sous l'ordre de la manifestation univoque. Elle apportera une solution aussi efficace qu'élégante, parce que la doctrine qui la constitue et la légitime la met à l'abri du faux, tout en la dotant de toute la puissance adaptative et séductrice de l'économie. L'image, pourrions-nous dire, est phénoménologiquement vraie. [...] Voilà pourquoi c'est un même mot qui dit à la fois l'incarnation christique, l'incarnation du discours et celle de l'image. »⁴¹

³⁹ *Ibid*, p.102

⁴⁰ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.168

⁴¹ MONDZAIN, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p.89

En mettant la question des images, de la visibilité, au centre même de leur doctrine de l'*oikonomia*, de l'économie trinitaire, les Pères chrétiens non seulement défendent leurs icônes de la pulsion destructrice des empereurs, mais aussi, par cette « divine ruse » qu'est l'incarnation, image, semblance du pouvoir divin s'adressant aux mortels, ils assurent leur emprise sur les regards humains. L'Église byzantine, qui met les images au centre des gestes de pouvoir, entreprend donc le contrôle de leur caractère libre et indéterminé :

«C'est justement par l'effet d'un retournement du sens que l'*oikonomia* patristique, qui pouvait inaugurer un processus d'émancipation dans notre relation au visible, a été traité par l'institution ecclésiastique comme l'ensemble des procédures qui confisquent les énergies fictionnelles pour faire du sujet imageant le spectateur captif de la représentation visible du pouvoir.»⁴²

L'économie iconique libèrerait d'abord le regard et les gestes créatifs des interdits pesant sur les images, en affirmant leur caractère relationnel et indéterminé. Elle procéderait ensuite à annuler cette liberté en introduisant « la visibilité du pouvoir et le pouvoir de la visibilité sur la croyance »⁴³. En déterminant donc ce qui est donné à voir, et par là, ce qui est donné à croire. Et c'est sur cette doctrine qui lie économie et images, qui met en évidence le pouvoir de ces dernières pour s'en réserver le contrôle, que s'est construit la conception occidentale des visibilités, en fixant ce qui est permis et ce qui ne l'est pas dans l'ordre de la communication visuelle, instituant ainsi ce que Mondzain appelle l'*iconocratie*⁴⁴.

Ces lors de ces crises iconoclastes au sein de l'Empire byzantin, que se consolide la doctrine mettant la puissance de l'image au centre de la légitimation du pouvoir⁴⁵. Comme nous avons déjà précisé, ce que le pouvoir iconoclaste (l'Empereur) cherchait n'était point d'éliminer toute image, puisque en même

⁴²MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.174

⁴³ *Ibid*, p.169

⁴⁴ *Ibid*, p.175

⁴⁵ *Ibid*, p.174

temps que se menait à terme la destruction des icônes de l'Église, une prolifération des images de la couronne avait lieu. Il ne s'agissait pas de censurer toutes les images donc, mais d'éliminer celles qui appartenaient à un pouvoir considéré non légitime, pour ne garder que celles constituant le pouvoir de l'empereur. La puissance des images, représentant une source de désordre, de turbulence, une énergie de liberté indéniable, non pas pour ce qu'elles montrent, mais pour l'espace de partage qu'elles peuvent créer, est un enjeu de pouvoir sur les individus, les corps gouvernés :

«La disjonction des expériences visuelles fondée sur l'écart irréductible, donc infini, qui nous sépare de tout autre est l'expérience singulière qui produit la zone du partage entre les corps parlants, affectés par ce qu'ils voient. »⁴⁶

Puisque la puissance des images naît de leur potentiel de créer du commun, tant iconoclastes comme iconophiles ont bien compris qu'il était de leur plus grand intérêt, d'en garder le contrôle. Et ceci autant sur ce qui était donné à voir que sur le comment l'on donnait à voir⁴⁷. C'est d'ailleurs par la même puissance d'indétermination qu'elles sont un outil d'aliénation incomparable. Mondzain, tout en mettant en évidence la richesse de la construction conceptuelle patristique, nous averti bien du danger sur les corps et les imaginaires que représentent ceux qui s'emparent des images pour assurer leur pouvoir :

« Ce qui est redoutable, c'est le pouvoir que nous laissons à ceux qui ont le monopole et la maîtrise de sa manipulation et de son interprétation. »⁴⁸

Dans son travail de relecture des écrits des Pères iconophiles, Marie-Josée Mondzain tisse les rapports qui lient le destin des images au pouvoir au sein de l'Église chrétienne, et donc des sociétés occidentales. Ces écrits soulèvent donc le

⁴⁶ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.69

⁴⁷ MONDZAIN, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p.228

⁴⁸ *Ibid*, p.228

questionnement de l'influence fondatrice que l'*oikonomia* développe dans notre rapport au visible au sein des systèmes de pouvoir contemporains des sociétés capitalistes.

d. « oikonomia », capitalisme et dispositif des images

1. capitalisme et désubjection

Si Marie-Josée Mondzain confirme la relation entre la doctrine de l'image patristique et la conception du visible dans le capitalisme, elle conteste cependant l'« arrimage » qu'Agamben opère entre le dispositif foucaldien et l'*oikonomia* patristique. Elle entend que le fait de parler du capitalisme actuel comme « une parodie de l'*oikonomia* », au lieu d'entendre le premier comme l'« émanation systémique » de la deuxième⁴⁹ serait signe d'une lecture non aboutie des textes chrétiens. Agamben affirme bel et bien que, dans la phase actuelle du capitalisme, les dispositifs ne produisent plus de sujet dans leur interaction avec les substances, leur rôle se réduisant désormais à un pur processus de désubjection. La critique de Mondzain se centre en particulier sur la conclusion qu'Agamben tire de cette désubjection qui serait inhérente aux dispositifs dans le capitalisme occidental contemporain, en déduisant par là un changement de paradigme.

L'erreur, d'après Mondzain, se trouverait dans une mésinterprétation de l'*oikonomia* patristique, lorsqu'Agamben prône qu'en absence de subjectivation dans le rapport entre les êtres et les dispositifs tout dispositif de gouvernement se réduirait à « un pur exercice de violence »⁵⁰. Mondzain rappelle bien que le dispositif patristique a pu exercer « une désubjection sans violence grâce à des stratégies de communication et de persuasion qui agissaient et qui agissent encore

⁴⁹ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.171

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p.42

par la voie des images et des mots »⁵¹. Le changement de paradigme que lit Agamben dans le stade actuel du capitalisme ne tient ainsi pas compte, selon la philosophe française, de la mécanique mise en place par l'*oikonomia*, laquelle le penseur italien rapproche pourtant étymologiquement du dispositif foucaldien.

2. « *oikonomia* » et désubjection

Mondzain précise que l'économie patristique n'a jamais agît que par la désubjection qu'exige « la vérité du pouvoir légitimé par la vérité de la révélation »⁵². Le pouvoir se légitime par les images lorsque l'Église opère un retournement du sens d'*oikonomia*, en convertissant une pensée de liberté en un ensemble de procédures de confiscation du sujet imageant, qui rendent le spectateur « captif de la représentation visible du pouvoir »⁵³. Si bien l'auteure signale la limite de la lecture d'Agamben, elle réaffirme néanmoins le lien indissociable qui unit l'histoire du capitalisme et le montage chrétien qui détermina un régime des visibilités par le monopôle des images : « L'histoire du capitalisme est inséparable du montage chrétien [...] »⁵⁴. Les dispositifs contemporains étant donc héritiers directs de la désubjection sans violence de l'« iconocratie » chrétienne.

Selon M.J. Mondzain, donc, le nouage de la doctrine économique chrétienne à l'image, le fondement du pouvoir dans sa propre visibilité, est la racine des dispositifs des images du pouvoir contemporains. Depuis longtemps déjà utilisée pour créer de la division, de la séparation et de la deshumanisation au sein de nos sociétés, l'idée du choc des cultures est pointée par Mondzain comme provoquée par le refus de la part d'autre cultures de cette légitimation du pouvoir par ce qu'elle appelle non pas des images, mais des visibilités :

⁵¹ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.173

⁵² *Ibid*

⁵³ *Ibid*, p.174

⁵⁴ *Ibid*

« Aussi longtemps que le monde occidental chrétien restait le maître incontesté de la communication par les images, et le seul détenteur du monopole dans la production du spectacle mondial, il régnait la conviction que le choc des cultures s'étayait sur le refus de l'incarnation christique et de sa conséquence, donc la légitimation d'un pouvoir temporel par un empire des visibilitées que j'appelle « iconocratie » ».⁵⁵

La notion d'« iconocratie » fait référence à l'importance centrale de l'icône dans la construction économique chrétienne (*oikonomia* qui vient de *oikos* (maison) mais se prononce *iconomia* d'*eikon* (icône)⁵⁶), et par conséquent dans le fondement du système capitaliste. C'est bien dans le contrôle du visible que se décide les enjeux de légitimation du pouvoir. Ce supposé choc des cultures serait une attaque au commun possible, une simplification cherchant à confronter et donc appauvrir ces mêmes cultures qui représentent des éthers riches pour le développement de l'imaginaire :

« Les cultures sont des zones où se déploient des constellations imaginaires dans un espace osmotique. Chacun sans exception peut y mettre en oeuvre sa puissance fictionnelle et y faire l'expérience de son énergie et de sa capacité de savoir, de comprendre et de créer dans une temporalité vivante. Cette zone, que j'appellerais volontiers « zone de toute opération imageante », ne se réduit pas aux opérations visuelles mais concerne tous les gestes qui font événement. C'est cette puissance fictionnelle à laquelle s'attaquent les industries de la communication et qu'elles érodent chaque jour davantage en usant de fables manichéennes. »⁵⁷

3. images, potentiel de subjectivation

Cette « zone de toute opération imageante » que serait la culture, un non-lieu de vie et de richesse collective immatérielle, est la base de l'imaginaire qui tisse le commun. Et pour cela même elle représente une menace existentielle pour un pouvoir qui s'étaye sur le contrôle de ce qui est donné à voir et de ce qui est vu. Les cultures sont des espaces fertiles de partage du commun, qui nourrissent et sont

⁵⁵ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.66

⁵⁶ Voir *supra*

⁵⁷ MONDZAIN, Marie-Josée, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p.62-63

nourries par les images. Elles sont donc visées par les industries audiovisuelles, par l'« empire des visibilitées » :

« Dans un monde où les atteintes les plus violentes à la liberté passent par les industries de l'information et de la communication qui usent et abusent des images – ou de ce que l'on nomme comme telles par commodité mais non sans confusion -, je réserve quant à moi le nom d'images aux propositions sensibles qui, envers et contre tout, s'adressant ou non à notre regard, assurent le fondement de toute subjectivation et le partage de toute liberté. »⁵⁸

Ce qui est de particulier intérêt dans cette séparation du visible entre images et visibilitées que propose Mondzain, c'est que ce serait dans l'écart même entre les unes et les autres que se jouerait la subjectivation et la liberté dans nos sociétés. Les visibilitées du pouvoir seraient véhiculées par les industries de l'information et de la communication, par le monopôle des visibilitées du pouvoir pour gouverner les corps en les désobjectivant. Les images, « propositions sensibles » et buvant des cultures et donc de l'imaginaire du commun, seraient site de partage et de communauté, mouvements de résistance.

Nous établirions désormais que ce que nous entendons par dispositif de pouvoir des images est constitué par les liens qui se créent entre un ensemble de discours, de modes de circulation, de normes de représentation, de tout ce qui a la capacité de capturer le visible et anéantir l'imagination des humains. Le dispositif des images a une fonction stratégique visant à maîtriser les fonctions critiques des sujets dans le but de les gouverner.

⁵⁸ *Ibid*, p.319

conclusion

La formulation du concept de dispositif de pouvoir des images s'appuie donc sur deux bases théoriques. D'un côté, le dispositif de pouvoir foucaldien, concept qui fournit un guide de lecture du pouvoir. De l'autre, les écrits de Marie-Josée Mondzain sur la consolidation de la pensée de l'*oikonomia* de l'Église chrétienne pendant la période des crises iconoclastes de l'Empire byzantin du VIII^e et IX^e siècles. Foucault, donc, introduit d'abord l'idée de dispositif en analysant l'avènement de celui de la prison, et donc des interactions entre les différents éléments qui y contribuent. Il met ainsi en évidence une transformation de la logique du pouvoir dans les sociétés occidentales. Grâce à la relecture du dispositif apportée par Agamben, est éclairé notamment le lien étymologique du terme avec la doctrine de l'*oikonomia* de l'Église chrétienne. Ceci permet de faire le lien avec les recherches de Marie-Josée Mondzain sur l'*oikonomia*, qui montrent comment cette pensée est autant une pensée économique et administrative (*oikos*, maison), qu'une pensée des images (*eikon*, image). La notion d'*oikonomia* est centrale pour la doctrine fondatrice de la Trinité (père, fils, Esprit saint) : le fils est non seulement le chargé d'administrer la création de son père (Dieu), mais il est aussi créé à son image (incarnation) et représente l'image du bon économiste. La pensée *oikonomique* est une conception des images qui affirme sa nature relationnelle et instaure une forme de gouvernement des êtres humains.

Ce qui est de particulier intérêt est l'institution d'une doctrine qui reconnaît la puissance des images dans leur indétermination – par leur caractère purement relationnel-, mais qui en même temps permet à l'Église de conserver le pouvoir sur leur fabrication et leur circulation. Mondzain, retrace les origines de cette conception des images – qui par ailleurs déterminera, au cours des siècles successifs, leur place dans les sociétés capitalistes contemporaines –, en mettant en évidence l'importance de celles-ci dans les questionnements sur les mécaniques de pouvoir. L'*oikonomia*, comme pose la philosophe, est le substrat qui nourrit autant la pensée économique contemporaine, que la position des images dans la gestion du visible, en les liant dans le même mouvement. Nous établirons désormais que ce

que nous entendons par dispositif de pouvoir des images est constitué par les liens qui se créent entre un ensemble de discours, de modes de circulation, de normes de représentation, de tout ce qui a la capacité de capturer le visible et anéantir l'imagination des humains. Le dispositif des images a une fonction stratégique visant à maîtriser les fonctions critiques des sujets dans le but de les gouverner.

ensuite : dispositif de pouvoir des images

introduction

Une fois accordés sur la pertinence de concevoir les images comme dispositif de pouvoir, se pose alors la question des logiques que prend et éclaire ce dispositif dans l'histoire moderne. Il faudrait donc se pencher sur les différents éléments qui le composent, ainsi que leurs rapports. Cette démarche, suivant l'exemple foucaldien, permet de dégager les caractéristiques du système de pouvoir que le dispositif articule, dont il est conséquence mais aussi signe. Ainsi Michel Foucault, en travaillant sur les dispositifs de pouvoir, cherchait à dessiner ces sociétés qu'il désigna comme disciplinaires. La tentative d'analyse du ou des dispositifs de pouvoir des images devrait donc, en principe, permettre de suivre les mouvements et évolutions des mécaniques de pouvoir dans les sociétés occidentales. Dans un premier temps et à l'aide du travail de Gilles Deleuze, il est pertinent de faire un point sur les sociétés disciplinaires, ainsi que sur les sociétés de contrôle qu'il signale comme leur l'évolution. Ceci nous servira pour analyser les dispositifs de pouvoir des images sous deux typologies que nous identifions comme « représentations visibles du pouvoir », telles que Marie-Josée Mondzain en parle. Ainsi dans un deuxième temps il y a le dispositif des images spectaculaires, défini à partir des idées du penseur Guy Debord et le travail du documentariste Adam Curtis. Puis apparaît dans un troisième moment le dispositif des images opératoires, selon les caractéristiques établies par le cinéaste Harun Farocki. Ce dispositif qui, semblant se dessiner plus clairement ces dernières années, est

adressé aussi par le philosophe Grégoire Chamayou, ainsi que par l'artiste Julien Prévieux.

a. dispositif et société : de la logique disciplinaire à celle de contrôle

Le philosophe français Gilles Deleuze, contemporain de Michel Foucault, a entretenu un étroit rapport avec l'oeuvre de celui-ci, en éclaircissant et enrichissant, dans une démarche dialectique, nombreuses de ses constructions conceptuelles. Est de particulière pertinence la relecture de ses réflexions sur le devenir de ce que les deux appellent les sociétés disciplinaires. Deleuze synthétise cette notion foucauldienne comme s'ensuit :

« Foucault a situé les sociétés disciplinaires aux XVIIIème et XIXème siècles ; elles atteignent leur apogée au début du XXème. Elles procèdent à l'organisation des grands milieux d'enfermement. L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre [...].C'est la prison qui sert de modèle analogique [...]. »⁵⁹

1. de la prison à l'usine, milieux d'enfermement et sociétés disciplinaires

Comme vu précédemment, quand Foucault écrit sur les prisons il met en évidence une transformation de l'articulation de la société par le pouvoir, et donc du pouvoir dans la société. Les systèmes de souveraineté opérant à ce moment-là laissent progressivement leur place à ce qu'il appelle les sociétés disciplinaires. Ce processus est lisible dans la transformation des savoirs, l'évolution des institutions et des normes, bref, une modification des énoncés, expressions et exercices du pouvoir. Selon Deleuze les « grands milieux d'enfermement », qui par ailleurs existaient déjà, commencent à être organisés pour s'adapter à une nouvelle logique de pouvoir. Il s'agit de la famille, l'école, la caserne, la prison, l'hôpital ou encore

⁵⁹ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, les éditions de minuit, 1990, p.240

l'usine. C'est cette dernière qui rend le plus clairement visible le projet de ce type de société :

« concentrer ; répartir dans l'espace ; ordonner dans le temps ; composer dans l'espace-temps une force productive dont l'effet doit être supérieur à la somme des forces élémentaires. »⁶⁰

Ainsi les faires et les dres, la mécanique des sociétés de souveraineté sont remplacés par ceux, tout autres, des sociétés disciplinaires. Mais à son tour ce modèle est voué à la brièveté et donc à la disparition. Le pouvoir disciplinaire, au milieu du XXème siècle, est déjà en plein remplacement, comme tient à le rappeler Deleuze : « [...] les sociétés disciplinaires, c'était déjà ce que nous n'étions plus [...] »⁶¹. Donc qu'est-ce qui remplace les sociétés disciplinaires ? Deleuze désigne le terme de « contrôle »⁶² pour identifier la nouvelle forme de pouvoir. Il emprunte l'idée à l'écrivain américain William Burroughs, qui appartient à la Beat Generation contestataire des valeurs de la société américaine d'après-guerre. Toxicomane reconnu, il extrait de son expérience avec la drogue une certaine logique générale de cette société qui est la sienne. Le sociologue et chercheur Frédéric Claisse résume l'idée de contrôle lue dans les livres de l'américain dans un article intitulé *Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone* (2012)⁶³. Les individus seraient saturés d'injonctions au désir; la poursuite de ces désirs est transmise comme une quête de liberté, or c'est cette même poursuite du désir qui « contrôle » l'individu. Ainsi chaque individu exerce le contrôle sur soi-même, figé dans cette quête insurmontable.

Dans un entretien de 1978, *La société disciplinaire en crise*⁶⁴, Foucault pointera en effet un changement de paradigme qui se manifeste par une crise des milieux d'enfermement dans les sociétés européennes, sans aller plus loin. Si Foucault n'en

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ *Ibid*

⁶² *Ibid*

⁶³ CLAISSE, Frédéric, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », dans *Multitudes* (n°48)2012

⁶⁴ FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p,532-533

a jamais proprement parlé, Deleuze va bien puiser dans ses écrits pour développer le concept de société de contrôle dans quatre courts textes tardifs : succinctement dans son *Foucault* (1996)⁶⁵ ; il y fait une courte référence dans sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création* à la Fémis en 1987⁶⁶ ; puis dans un entretien en 1990 avec Antonio Negri (qui écrivit sur ce concept avec Michael Hardt dans *Empire* (2000)) pour le premier numéro de la revue *Futur Antérieur* ; et le *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, paru aussi en 1990 dans *L'Autre journal* (repris dans *Pourparlers* (2003))⁶⁷.

2. machines, mécaniques et glissement des logiques de pouvoir : les sociétés de contrôle

« Foucault n'a jamais cru et il a dit très clairement que ces sociétés disciplinaires n'étaient pas éternelles. Bien plus, il pensait évidemment que nous entrions dans un type de société nouveau. Bien sûr, il y a toutes sortes de restes de sociétés disciplinaires, pour des années et des années, mais nous savons déjà que nous sommes dans des sociétés d'un autre type qu'il faudrait appeler, selon le mot proposé par Burroughs – et Foucault avait une très vive admiration pour lui –, des sociétés de contrôle. »⁶⁸

Les sociétés de contrôle n'ont pas été énoncées par Foucault – ni par Burroughs –, mais par Deleuze, qui n'a pas vraiment publié d'ouvrage à ce sujet. Cependant dans le *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* (1990) il illustre ce mouvement, ce glissement des logiques du pouvoir de la discipline vers le contrôle comme s'ensuit:

« Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les

⁶⁵ DELEUZE Gilles, *Foucault*, les éditions de minuit, 2020

⁶⁶ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence du 17/03/1987, FEMIS
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMjMrCRw>
(URL transcription : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=3103>)

⁶⁷ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, les éditions de minuit, 1990

⁶⁸ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence du 17/03/1987, FEMIS

formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. Les vieilles sociétés de souveraineté maniaient des machines simples, leviers, poulies, horloges ; mais les sociétés disciplinaires récentes avaient pour équipement des machines énergétiques, avec le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage ; les sociétés de contrôle opèrent par des machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction du virus. Ce n'est pas une évolution technologique sans être plus profondément une mutation du capitalisme.»⁶⁹

L'évolution du pouvoir dans les sociétés se lit dans les transformations des éléments qui servent à l'articuler, ainsi que des formes qu'adoptent ces articulations des uns avec les autres, puis dans le corps à corps avec les individus. Ces éléments, dont les machines sont vectrices et figures métaphoriques, participent autant comme modulateurs du rapport des individus au monde que comme signes des formes de pouvoir qui régissent leur société. Les mécaniques, les logiques fonctionnelles de chaque système s'expriment, donc, tant à travers ses dispositifs que dans les formes qu'adoptent les dispositifs eux-mêmes.

Chaque typologie de machine comme image d'une logique, donnant à voir ainsi aussi que chaque forme de pouvoir porte en soi-même, dans son fonctionnement, la graine de sa résistance, la feuille de route pour sa dislocation. Dans ces nouvelles sociétés de contrôle les machines sont informatiques et ordinateurs, Deleuze pointant le rôle central que prend désormais l'information dans les enjeux de pouvoir.

3. savoirs, pouvoir et images : les transformations du pouvoir à travers les dispositifs de pouvoir des images

C'est la menace de disruption qui fait changer le système de pouvoir, qui le pousse à une adaptation constante. La dernière phrase est illustrative de cette résilience du « monstre »⁷⁰ (le capitalisme des sociétés occidentales) : « Ce n'est

⁶⁹ DELEUZE, *op.cit.*, p.241

⁷⁰ *Ibid*

pas une évolution technologique sans être plus profondément une mutation du capitalisme.»⁷¹ Deleuze parle de « mutation » de celui-ci. Comme les virus et bactéries qui évoluent pour assurer leur survie et continuer à parasiter des corps. De ce dernier propos il est particulièrement intéressant de noter que l'évolution technologique découle d'une transformation du pouvoir d'un côté, mais est toujours aussi, en même temps, signe de cette transformation. En quelque sorte les machines sont cause et reflet de leurs temps. La logique procédurale du pouvoir se génère dans, puis nourrit en retour, les rapports entre savoir et pouvoir présents dans toute l'oeuvre de Foucault, et dont Deleuze nous parle ainsi :

« C'est que la différence de nature entre pouvoir et savoir n'empêche pas qu'il y ait présupposition et captures réciproques, immanence mutuelle. Les sciences de l'homme ne sont pas séparables des rapports de pouvoir qui les rendent possibles, et qui suscitent des savoirs plus ou moins capables de franchir un seuil épistémologique ou de former une connaissance [...]. »⁷²

Dans la conception du pouvoir de Foucault, savoir et pouvoir se donnent forme, modifient, influencent et limitent, posent leurs possibilités d'existence mutuelle. Les savoirs ne jaillissent pas du dispositif, mais ils prédisposent dans leurs rapports et permettent l'apparition de celui-ci. Il semble donc spécifiquement pertinent d'interroger les dispositifs de pouvoir des images, d'aller chercher dans les interactions et évolution des différents éléments qui leur donnent forme, les signes de la transformation des logiques de pouvoir du système qui gouverne les sociétés capitalistes depuis le début du XXe siècle. Comment le glissement annoncé des sociétés disciplinaires vers des sociétés de contrôle se manifeste à travers les formes de production, les codes de représentation, les discours qui les accompagnent, et les modes de circulation des images ? Quelles formes sont adoptées par les dispositifs des images pour s'adapter aux évolutions du pouvoir tout en façonnant celui-ci ?

⁷¹ DELEUZE, *op.cit.*, p.241

⁷² DELEUZE Gilles, *Foucault*, les éditions de minuit, 2020, p.81

b. dispositifs des images spectaculaires

La définition assez large qu'a ici été donnée du concept des dispositifs des images est le point de départ de l'analyse des différentes formes que ceux-ci peuvent adopter. Rappelons que celui-ci se constitue dans les liens qui se créent entre un ensemble discours, modes de circulation, normes de représentation, tout ce qui a la capacité de capturer le visible et anéantir l'imagination des humains dans le but de les gouverner. Nous proposerons une première typologie de dispositif de pouvoir des images - ou de « représentations visible du pouvoir » telles que Marie-Josée Mondzain en parle -, qui serait celui surgi dans et permettant le capitalisme du début du XXe siècle : il s'agit des discours, modes de circulation, normes de représentation que dessinent les images des médias de masses, des publicités, des entreprises et des institutions politiques. « Dans un monde où les atteintes les plus violentes à la liberté passent par les industries de l'information et de la communication qui usent et abusent des images [...] »⁷³. Ce sont ces images qui ont commencée l'inondation notre visible, la tendance à l'étouffement de notre capacité de voir. Bâtissant et perpétuant les normes de la société telle qu'elle est articulée par le pouvoir, cette typologie de dispositif des images du pouvoir agit en déterminant ce qui est donné à voir et comment ceci est donné à voir.

Il faudra noter que les recherches sur les images de Mondzain boivent originairement des écrits de Guy Debord sur la société du spectacle. La mise en rapport des oeuvres de ces deux philosophes, permettra sans doute de mieux cerner la logique du dispositif constitué par ce que nous nommerons désormais les images du spectacle. Une fois dessiné ce « diagramme »⁷⁴ relationnel, dans une démarche foucauldienne, il faudrait mieux cerner les éléments constitutifs de la typologie de dispositif de pouvoir des images spectaculaires. Adam Curtis propose une approximation à la formation de ces éléments le long du XXe siècle dans *The*

⁷³ MONDZAIN, Marie-Josée, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p.319

⁷⁴ DELEUZE, *op.cit.*

Century of the Self (2002). Les interactions entre ces éléments devraient dévoiler les mécaniques de gouvernance qui en découlent. Cette logique de pouvoir nourrit la réflexion de Marie Voignier dans *Hearing the shape of a Drum* (2010).

1. des « visibilités du pouvoir » de Mondzain aux images du spectacle de Debord : le dispositif des images spectaculaires.

Marie-Josée Mondzain fait référence, dans une conférence à l'Université Populaire d'Arcueil en 2010, aux différentes formes de savoir qui l'ont influencé dans ses recherches sur les images. En soulignant son appartenance à la génération de mai soixante-huit, elle se déclare lectrice de Debord, avec toutes les conséquences que cela impliquait quant à sa position face aux images :

« L'image était porteuse de disqualification [...]. Dans une perspective politique [...], moi je faisais partie de la génération soixante-huit, j'avais lu Guy Debord et j'étais bien décidée, philosophiquement, à être fidèle aux concepts et à la construction politique, et à dénoncer le régime de spectacle des images à travers même la dénonciation du capital. »⁷⁵

Guy Debord était un philosophe révolutionnaire dont les écrits furent de grande influence dans la pensée soixante-huitarde de contestation du pouvoir en place. Il formule dans *La société du spectacle* (1967) une critique de la société capitaliste moderne où les formes visibles du système sont à la fois l'expression, la justification et la fin même du pouvoir : c'est la société du spectacle. Cette articulation du pouvoir spectaculaire crée de la séparation au sein de la société par la monopolisation du visible. Il est pertinent de noter que Debord en parle comme une positivité, terme étymologiquement lié au dispositif foucauldien dans les écrits d'Agamben:

« Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que " ce qui apparaît est bon, ce qui est bon

⁷⁵ MONDZAIN, Marie-Josée, *Ces images qui nous fabriquent*, conférence 8/02/2010, Université Populaire d'Arcueil

apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence. »⁷⁶

Debord vise d'une part la passivité que requiert et provoque le régime spectaculaire. Celui-ci requiert une acceptation docile puisque son message est étanche à toute contestation ou contribution exogène à sa propre logique. Mais cette acceptation est déjà provoquée par son apparition constante et incontestée. Mondzain place cet espace politique qu'est la lutte pour la visibilité (et donc pour le pouvoir) dans l'intersection entre images et sons. Le champ de bataille est celui de la perception, du sensible, que le pouvoir tenterait d'épuiser par excès de stimulation, par épuisement des sens :

« C'est à la croisée des images et des sons que se joue la lutte pour le pouvoir sous le signe de la représentation. La pénétration des corps s'opère dans l'envahissement progressif des yeux et des oreilles par des images et des sons dont l'intensité et le rythme dépassent le seuil analysable de nos perceptions. La surexposition du visible, l'accélération des flux visuels, le champ sonore assourdissant sont les outils quotidiens des nouvelles dictatures. L'exténuation de nos capacités sensibles produit un épuisement des ressources critiques. Le débordement des seuils nous transporte avec violence dans une zone d'indiscernabilité qui n'est pas le site de l'indétermination et de la liberté mais le lieu fantasmatique où s'éprouva la disparition des limites. »⁷⁷

Dans le brouillard de l'indiscernable provoqué par l'avalanche continue de visibilités et sonorités des industries de l'information et la communication, c'est la liberté du sensible critique qui est enterrée, effacée. Le flux incessant des visibilités spectaculaires, accompagnées de sonorités assourdissantes, sont vecteurs de la paralysie des gouvernés. Cette avalanche incessante de stimuli perceptifs anesthésie le sensible, qui a besoin d'espaces d'indétermination. Sans place pour l'imagination, il n'y a plus de lieu pour la liberté. C'est ainsi que les visibilités du

⁷⁶ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, champ libre, 1971, p.3

⁷⁷ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.58

pouvoir expriment l'emprise totale de l'économie sur le vivant. Debord en parle ainsi :

« Le spectacle soumet les hommes vivants dans la mesure où l'économie les a totalement soumis. Il n'est rien que l'économie se développant pour elle-même. Il est le reflet fidèle de la production des choses, et l'objectivation infidèle des producteurs. »⁷⁸

Les visibilités du spectacle et l'asservissement qui en découle ne sont autre chose que l'expression de l'économie dans son déploiement même. La soumission des humains au spectacle n'est que la soumission des hommes par l'économie capitaliste. Cet aller-retour, ce retournement de la dualité cause/effet est inhérente au montage patristique de l'*oikonomia*, mais tout autant à conception de dispositif de pouvoir de Foucault (tous deux vus plus haut). C'est donc l'économie, selon Debord, qui viendrait remplacer le sensible par ses images, celles de la marchandise qui joue le rôle de succédané pseudo-sensible dans le montage spectaculaire :

« C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par " des choses suprasensibles bien que sensibles ", qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le mode sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence. »⁷⁹

Debord place la marchandise au centre de l'enjeu de visible. La marchandise occuperait désormais la totalité de l'échange social : non seulement elle apparaît partout, mais elle est devenu le tissu conjonctif de la société capitaliste. Elle couvre tout le visible pour qu'on ne voie plus qu'elle. Mais cette marchandise, ces images qui recouvre et étouffent le visible, l'auteur les situe sur deux plans simultanés : celui de remplacement du visible (par écrasement perceptif), puis un plan supérieur, « au-dessus ». C'est le rôle iconique de modèle incontestable qui

⁷⁸ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, champ libre, 1971, p.3

⁷⁹ *Ibid*, p.7

demande et commande la soumission du regard. Justification, outil et fin en elle-même du pouvoir, la marchandise est idole :

« Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde. »⁸⁰

Ce dispositif des visibilités spectaculaires, construit sur un flux aveuglant et assourdissant du visuel et du sonore pour capturer le sensible et nier ainsi la liberté, tend au débordement et l'excès par une des caractéristiques fondamentales du capitalisme, celle de l'accumulation. Debord, comme Burroughs, pointe que ce caractère d'accumulation constante, de croissance infinie de la consommation se sustente dans le manque et la privation, comme dans le cas de la consommation de drogue. C'est une croissance qui ne remplit pas le manque, mais qui au contraire nourrit la privation :

« Le spectacle est une guerre de l'opium permanente pour faire accepter l'identification des biens aux marchandises ; et de la satisfaction à la survie augmentant selon ses propres lois. Mais si la survie consommable est quelque chose qui doit augmenter toujours, c'est parce qu'elle ne cesse de contenir la privation. S'il n'y a aucun au-delà de la survie augmentée, aucun point où elle pourrait cesser sa croissance, c'est parce qu'elle n'est pas elle-même au delà de la privation, mais qu'elle est la privation devenue plus riche. »⁸¹

La croissance ne peut être que infinie, parce qu'elle contient en elle-même la privation. À plus de marchandise, plus de besoin, qui demande plus de marchandise, qui crée de nouveau le manque et ainsi de suite. Comme une dynamo, dans mécanique qui tourne et en ce faisant perpétue ce mouvement. Ainsi le dispositif des images spectaculaires se caractérise par un débordement des images de l'économie, un flot incessant qui tapisse le visible jusqu'à l'aveuglement. C'est un dispositif de manipulation du désir par la privation. De privation d'espace pour imaginer un possible autre, indispensable à la liberté. Mais plus

⁸⁰ *Ibid*, p.8

⁸¹ *Ibid*, p.9

concrètement, comment ce pouvoir des et par les images s'est articulé dans les sociétés occidentales ?

2. *psychanalyse, RRPP et images : une parabole du dispositif des images
spectaculaires, par Adam Curtis*

Les oeuvres du documentariste britannique de la BBC Adam Curtis questionnent les images, leur production et leurs modes de circulation dans la logique spectaculaire. Travaillant de préférence à partir d'images de l'inépuisable archive de la BBC, il tisse dans ses films les liens entre l'Histoire avec un H majuscule et l'expérience du monde que font les individus. Se dessinent ainsi à travers ce travail documentaire les dissonances du récit historique, qui mettent en évidence les liens entre des faits peu connus, des événements historiques, des décisions politiques, des discours académiques et leur traitement médiatique. Ses films creusent dans les enjeux de pouvoir et l'articulation historique de différents éléments le long du vingtième siècle. Il s'agit, dans ce sens, d'une démarche qu'on pourrait qualifier de foucaldienne, visant à discerner ces différents éléments qui, de par leur position relative et les rapports qui en découlent, donnent à voir des réseaux constitutifs de dispositifs de gouvernance des corps.

Dans *The Century of the Self* (2002) – en particulier le premier volet de la série -, mais aussi dans *Hypernormalisation* (2016), Curtis tourne sa réflexion vers les formes de production et de circulation des images du spectacle, celles qui répandent mais aussi construisent la narrative dominante de l'actualité et du récit historique hégémonique. Nous allons donc nous pencher d'abord sur « Happiness Machines », premier chapitre de la série documentaire *The Century of the Self*, dans laquelle le documentariste profile une petite histoire de la mise en place des éléments constitutifs de ce dispositif des images médiatiques au début du XX siècle. Il est ensuite intéressant de faire un lien avec *Hypernormalisation*, où est développée l'idée d'un écart, une dissociation totale entre les images et l'expérience du monde dans nos sociétés contemporaines, avec les enjeux perceptifs et politiques qui en découlent.

Curtis construit donc le long des quatre chapitres d'une heure de *The Century of the Self*, un récit sur l'influence que le travail sur la psychanalyse de Sigmund Freud a eu, au début du vingtième siècle, dans la consolidation du gouvernement des masses par des stratégies construites sur les images. En se servant du collage, mélangeant images d'archive de la BBC, interviews, sa voix narratrice comme fil conducteur de la narration, il énonce dès ce premier chapitre la thèse fondatrice de la série : « Cette série verse sur comment les élites au pouvoir ont utilisé les théories freudiennes pour essayer de contrôler les masses dangereuses dans un âge de démocratie de masse ». Ce qui nous regarde tout particulièrement c'est comment le documentariste, grâce au travail d'archive et au montage, mobilise différents éléments pour signaler ce qui les lie. Cette démarche lui permet de proposer un récit alternatif, qui met en lumière une logique vertébrale du pouvoir par les images. Curtis formule l'hypothèse selon laquelle les théories freudiennes ont donné naissance à la discipline des relations publiques (RRPP), fondée dans les années vingt du siècle passé par Edward Bernays, neveu de Sigmund Freud. Et il soutient que la genèse de cette discipline a marqué un tournant fondamental dans l'usage par le pouvoir des images et leur mode de circulation.

Le premier chapitre de la série, « Happiness Machines », est donc consacré à l'apparition des RRPP. La narration du réalisateur commence par faire une sommaire introduction aux idées freudiennes, présentée comme une théorie sur la nature humaine selon laquelle des forces primitives, sexuelles et agressives seraient cachées dans les inconscients des êtres humains; si ces forces ne sont pas contrôlées, elles supposeraient un danger pour individus et sociétés, les emmenant au « chaos et la destruction » (sic). Cet épisode se centre cependant sur la carrière et les idées d'un autre membre de la famille Freud, Edward Bernays, neveu américain de Sigmund. Celui-ci, influencé par le travail de son oncle, aurait été le premier à utiliser le terme de Relations Publiques (il se vantait d'avoir créé la discipline). Plus précisément est suggéré comment les idées freudiennes sont arrivées aux élites gouvernantes américaines, puis comment celles-ci les

détournèrent pour vendre aux consommateurs des biens dont ils n'avaient pas besoin, « en associant des produits de masse à leurs désirs inconscients ».

Ce travail d'Adam Curtis est d'un intérêt particulier pour la question du dispositif des images spectaculaires par la façon qu'il a de mettre en rapport et établir des liens de causalité, en redisant ces mêmes images, entre histoires individuelles - le travail, les idées et les actions de certains individus -, l'apparition de nouveaux savoirs, les implications dans les opérations des détenteurs du pouvoir (grandes entreprises ou gouvernements par exemple), et les doctrines politiques dominantes à la même période. Est proposée de cette façon-là une certaine logique des articulations du pouvoir dans la société. Dans ce cas précis il montre, en suivant la carrière de Bernays, comment ont été façonnées les industries de l'information et de la communication qui régleront le gouvernement des masses par le images. À travers un récit des transformations dans les formes d'adresser au peuple, nous est avancé que le pouvoir a ainsi aussi changé la place des individus au sein de la société. Et c'est donc autour de l'usage des images que se décideront ces enjeux, comme nous verrons par la suite.

de Wilson aux suffragettes : propagande, psychanalyse et Relations Publiques

Curtis commence son récit avec l'entrée des États Unis dans la Première guerre mondiale. À l'occasion le gouvernement américain crée un Comité de l'Information Publique. Quelques années auparavant avait été formulé l'engagement de ne pas se mêler de la guerre qui éclatait en Europe, il faut donc promouvoir dans la presse nationale et internationale une idée : les États Unis s'engagent dans le conflit non pas pour rétablir les vieux empires, mais dans le but de lutter pour la liberté et donc la démocratie. C'est donc ce que l'on connaît jusqu'à ce moment là comme de la propagande. Pendant ce temps-là un jeune Edward Bernays de vingt-huit ans - agent de presse dans l'industrie du spectacle qui s'était fait une renommée en travaillant pour le chanteur d'opéra Enrico Caruso dans sa tournée américaine - est recruté pour faire partie de ce comité. Se montrant particulièrement doué à cette tâche, il fait partie, du groupe réduit qui accompagne le président Woodrow Wilson à la Conférence de paix de Paris en 1919.

C'est lors de ce voyage, Curtis maintient, que l'équipe de propagande américaine –et Bernays en particulier – prend conscience du pouvoir exceptionnel que leur travail confère dans la manipulation de foules. En effet, l'accueil du président Wilson à Paris est celui d'un grand héros. Les images d'archive récupérées pour le film montrent le président étatsunien acclamé dans les rues comme le libérateur du peuple. Cet accueil remarquable aurait donc eu un profond effet sur Bernays. Nous pouvons le voir dans un extrait d'interview datant de mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, où il parle de comment il avait réalisé que les mêmes techniques de propagande pourraient s'appliquer aussi en temps de paix. Or, il ajoute, le terme de propagande portait déjà des connotations négatives de par son usage par les allemands. C'est par une ruse cruciale qu'il conçoit le pseudonyme de « conseil en relations publiques », qu'il établit lui-même pour se référer à ses services. Déterminé à comprendre comment pensent et se comportent les foules, ces populations qui s'entassaient dans les villes des sociétés industrialisées, dans le but de mieux influencer leurs décisions, les manipuler dans d'autres mots. Et ce serait à cette période qu'il se découvre les écrits de son célèbre oncle Sigmund Freud, alors toujours totalement inconnu en Amérique du Nord.

Une idée aurait particulièrement capté son attention, celle des « forces irrationnelles cachées dans les êtres humains » ponctue Curtis. Dans une interview, Pat Jackson, conseiller en relations publiques et ex-collègue d'Edward Bernays, décrit : « Et alors Eddie [pour Bernays] commença à formuler cette idée selon laquelle il fallait se tourner vers les choses qui faisaient appel aux émotions irrationnelles des personnes». À une époque où la communication se fait dans un bombardement de données factuelles - s'adressant ainsi à la rationalité du public -, l'idée de Bernays de miser sur l'irrationalité humaine est disruptive. Il se dispose ainsi, dans les mots de Curtis, à « expérimenter avec les désirs des classes populaires ». Plusieurs éléments se dessinent déjà : c'est un moment de grande instabilité et de nouveaux défis historiques, avec la question des masses dans les grandes villes industrialisées ; il y a un type de savoir relativement nouveau - la psychanalyse – qui, en s'étendant, généralise une conception très primaire et pessimiste de l'être humain ; de façon plus ou moins directe ces éléments suscitent

un changement de paradigme d'une forme de communication politique, la propagande.

Notons par ailleurs que le premier tournant du récit se joue dans une campagne de propagande dans la presse nationale et internationale. Il faut rappeler que le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit la propagande comme l'« action psychologique qui met en oeuvre tous les moyens d'information pour propager une doctrine, créer un mouvement d'opinion et susciter une décision ». Cette définition met en évidence que le lien entre psychologie et propagande est définitoire de cette dernière. Curtis signale bien que Bernays était au départ agent de presse dans le spectacle (*show business* - quelle harmonieuse coïncidence), puis membre du comité de propagande du gouvernement lors de la Première Guerre mondiale. Il représente donc, non seulement un lien entre les industries de la communication et de l'information, mais aussi entre celles-ci et certaines idées de la psychanalyse freudienne. Ceci, soutient le documentaire, lui permettra de faire exploser les limites de la portée des médias de masse.

imaginaire, médias et le piège du désir

Une des preuves de la maîtrise par Bernays des ressorts des médias, images d'archive à l'appui, est celle du marché des femmes pour l'industrie du tabac. Dans les années vingt il était socialement répréhensible pour une femme de fumer en public. C'est ainsi que George Washington Hill, président de l'American Tobacco co. serait devenir l'un des premiers clients du neveu de Sigmund Freud. Celui-ci consulte A.A.Brill, l'un des premiers psychanalystes de New York, en songeant à ce que les cigarettes pourraient bien représenter pour les femmes du point de vue de la psychanalyse. La réponse de Brill étant que les cigarettes sont un symbole phallique, donc de puissance sexuelle masculine, en liant l'acte de fumer à la contestation du pouvoir masculin il serait possible d'éveiller chez les femmes un désir de fumer à grande échelle. Bernays choisit ensuite la massive parade de Pâques à New York comme scène d'un montage où il sera fondamentalement, et pour la première fois de façon explicite, question de processus imageant.

Il choisit un groupe de jeunes bourgeoises qu'il convainc de cacher des cigarettes sous leurs jupes. Suite à un signe, elles sortent les cigarettes et les allument théâtralement. Est répandue ensuite entre la presse la rumeur selon laquelle un groupe de suffragettes prépareraient une démonstration consistant à allumer ce qui sera nommé des « torches de liberté », dénomination signée par Bernays lui-même. C'est ainsi qu'il compte sur la présence de tous les photographes. Pat Jackson, son ex-collègue, poursuit avec la description de l'ampleur de cette action : d'un seul coup l'action d'un groupe de jeunes femmes qui fument délibérément en public est liée médiatiquement avec les revendications pour les droits des femmes, en touchant en plein l'imaginaire étatsunien avec un symbole politique profondément ancré, la torche de la liberté. Ces images font le tour du monde entier, reprises, reproduites dans une effusion définitoire du dispositif des images spectaculaires, et plus particulièrement de leur logique de circulation. Avec une seule action symbolique Edward Bernays lie une question de liberté d'atteinte politico-sociale historique à un des noyaux de l'imaginaire collectif politique de la liberté, dans le simple but de vendre à un nouveau public une marchandise dont il n'a pas besoin (et qui à terme se révélera nocive).

Une femme qui fume devient non seulement socialement acceptable, mais cela la rendra dès lors libre et indépendante, libre et patriote. L'imaginaire collectif manipulé par les images dans un but commercial. Cet épisode est illustratif de la compréhension qu'Edward Bernays avait du potentiel de pouvoir de l'instrumentalisation de médias de masse. C'est aussi un des premiers exemples des possibilités d'utilisation des images médiatiques pour manipuler les individus dans les sociétés industrialisées. Il semble spécialement intéressant de remarquer les mécanismes révélés ici, qui ne diffèrent pas par ailleurs de ceux qui sont observés de nos jours quant à la circulation des images médiatiques. Quels leviers poussent la presse à tomber aussi facilement dans une fabulation publicitaire ? Le bruit, le scandale : le spectacle. Ce n'est pas pour rien que c'est le meilleur moyen de vendre des journaux. Comme dit le vieux proverbe journalistique, il ne faut pas laisser les faits gâcher une bonne histoire. Ou plutôt une image s'adressant aux désirs peut changer la réalité.

Cette histoire reprise par Adam Curtis dans le premier chapitre de la série indique certains éléments constitutifs et rapports qui en découlent de la genèse du dispositif des images spectaculaires. Ce seraient les bases mêmes qui auront permis à ce dispositif de se développer et atteindre la place prépondérante qui est la sienne depuis. S'imbriquent de la sorte théories psychanalytiques, intérêts de grandes corporations capitalistes et leviers qui régissent la circulation du récit médiatique de la réalité, pour mettre ainsi les images au centre des enjeux de pouvoir dans le gouvernement des corps et des comportements des individus au sein de la société de consommation de masse. Exemple qui illustre la multiplicité d'éléments mis en jeu dans la création d'une conception de la communication selon laquelle, pour gouverner les foules dans les nouvelles sociétés industrialisées, dans un contexte de démocratie de masse, on va manipuler les émotions enfouies dans l'inconscient des individus. Tout particulièrement en faisant appel au désir du peuple par le biais de l'imaginaire collectif. Le dispositif des images médiatiques se montre ici dans toute sa puissance comme un outil du pouvoir dans le gouvernement des corps sujets (assujettis).

du besoin au désir, société industrielle et société de consommation

D'après Curtis l'influence de Bernays dans le capitalisme moderne de la société de consommation de masse irait bien au-delà de ce que le récit historique tend à lui conférer. Et son rôle semble très pertinent pour illustrer les changements profonds que le pouvoir expérimente à ce moment historique précis quant à la conception et usages des images. Le travail avec l'industrie du tabac va susciter l'intérêt des grandes corporations américaines. À la sortie de la guerre celles-ci sont plus riches et puissantes que jamais : la production de masse s'accélère pendant le conflit et le marché est désormais inondé de produits fabriqués en série. Mais un grand risque plane désormais : le danger de la saturation du marché par surproduction. Or les idées de Bernays se résument par la manipulation des émotions du consommateur, notamment du désir, en se passant de sa rationalité. Un de ses ex-employés, Peter Strauss, le résume ainsi dans une des interviews : il ne s'agit plus du « [...]besoin d'acheter une voiture, mais de comment on se sentira mieux si on achète cette voiture ». Jusqu'à ce moment-là la production de biens

répond aux besoins des consommateurs. Arrivé un certain point, donc, les individus auraient leurs besoins couverts et arrêteraient d'acheter de nouveaux produits.

Curtis cite un des plus importants banquiers de l'époque, Paul Mazer de Lehman Brothers, pour synthétiser la position des élites américaines face à cette impasse : « Nous devons transformer l'Amérique (pour les EEUU, sic), d'une culture des besoins à une culture des désirs. Les gens doivent être entraînés à désirer, à vouloir de nouvelles choses même avant que les vieilles aient été complètement consommées. Nous devons former une nouvelle mentalité en Amérique. Les désirs des hommes doivent éclipser ses besoins ». Un autre banquier de Lehman Brothers interviewé, cette fois contemporain, explique comment avant le « consommateur américain » n'existait pas, on concevait l'individu en termes de « travailleur américain ». D'après le documentariste anglais le responsable principal de permettre et guider cette transformation, en introduisant les théories de la psychanalyse dans les stratégies corporative, n'est autre qu'Edward Bernays.

Stuart Ewen, historien des RRPP, appuie cette hypothèse dans une autre interview. Il raconte que dans les années vingt les banques newyorkaises financent la création de centres commerciaux dans tout le pays. Or une nouvelle architecture commerciale demande une clientèle nouvelle. Bernays serait aussi à l'origine de celle-ci, en créant tout un système de techniques de persuasion de masse. Ce système est détaillé comme s'ensuit : création des toutes nouvelles revues adressées aux femmes, qui le contactent ensuite en quête de contenu; il y place articles et publicités de marques qu'il représente, en les liant à des stars connues (qui comptent aussi parmi ses clients). Nous lui devons le placement de produits dans les films, tout comme l'emprunt des produits que marques de mode et de bijoux font à comédiennes connues et admirées pour qu'elles les portent à des événements signalés. Il se veut aussi comme le premier à montrer aux compagnies automobiles qu'elles peuvent vendre leurs produits comme des symboles de puissance virile. Il débute le salariat par les compagnies des psychologues, pour fournir des rapports vantant la bonté de certains produits, faisant croire qu'il s'agit d'études indépendantes.

Le catalogue de stratégies de communication, de manipulation, est bien connu de nos jours. Ces procédés sont devenus norme dans le rapport entre grandes corporations et les masses de clients potentiels tout au long du vingtième siècle, perdurant aujourd'hui à l'échelle globale. Toutes ces pratiques ont comme principe commun le rôle central des images et leur mode de circulation spectaculaire caractérisé par les mal-nommées industries de l'information et de la communication. La voix narratrice de Curtis rappelle la logique derrière tous ces stratagèmes : « vous achetez des choses non seulement par besoin, mais pour exprimer votre véritable identité aux autres ». Le tout reste une question d'image. Comme Debord l'a très bien résumé : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »⁸² Ce qui rejoint bien la conception *oikonomique* des images comme essentiellement relationnelle.

Le recueil détaillé du récit présenté par Curtis dans la première section de cette série documentaire nous permet d'aborder le dispositif des images spectaculaires à un moment crucial dans les sociétés industrielles. Or si Foucault parle de la fonction stratégique du dispositif comme étant dominante⁸³, le récit des changements introduits par les Relations Publiques dans les régimes de communication est aussi celui de l'adaptation du pouvoir, par un dispositif des images, aux enjeux des nouvelles démocraties de masse dans l'entre-deux guerres. Sont évoqués des changements liés à cette période historique qui posent des problèmes nouveaux au pouvoir (économique) ; de nouveaux régimes de pensée (psychanalyse freudienne) influencent les élites gouvernantes, qui se mobilisent dans la défense de ce pouvoir ; la captation d'une partie des théories de la psychanalyse par l'action du pouvoir scelle et donne sens à un ensemble de rapports entre différents éléments. Se dessine ainsi dans leurs interactions ce nouveau dispositif des images spectaculaires : de nouvelles formes de production

⁸² DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, champ libre, 1971, p.2

⁸³ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosric hard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Wajeman, *Ornicar, Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 206, p. 299.)

et de circulation des images conçues pour la manipulation des émotions de nos corps sensibles. Marie-Josée Mondzain écrit à cet égard :

« [...] l'offre d'une place juste pour chacun de nous doit être non point l'offre d'un siège, encore moins d'un abri, mais celle d'un déplacement. L'émotion qui paralyse perd sa vertu motrice. Elle entre alors dans le cadre des productions industrielles des émotivités à vendre et à acheter, c'est-à-dire dans le vaste marché des corps échangeables. »⁸⁴

dissociation cognitive

L'anthropologue Alexei Yurchak (Leningrad 1960) décrit dans son *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*⁸⁵ la vie pendant le long collapse de l'Union Soviétique poststalinienne, dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Yourchak montre comment, par la production et la circulation de ses images et ses discours de pouvoir – et une sanglante répression-, le système soviétique avait réussi à nier la possibilité d'images de réalités ou fictions autres. À un moment donné plus personne dans la société - politiciens ou académiciens, journalistes ou citoyens – ne peut concevoir et formuler d'alternative possible au status quo. Le système s'écroule, et même si tant gouvernants que gouvernés expérimentent cette réalité, officiellement - dans la vie publique - personne ne l'exprime. La fin de l'Union Soviétique est pour sa société aussi peu surprenante que peu anticipée.

Yurchak définit cet état des choses sous le terme de *hypernormalization*⁸⁶ : les individus soviétiques pouvaient voir la faillite du système, ils sentaient l'écart entre le monde qu'il perçu et les images et les discours contrefaits, ils vivaient dans la complète dissociation de la réalité. Le tissu liant réalité et représentation était

⁸⁴ MONDZAIN, Marie-Josée, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p.317

⁸⁵ YURCHAK Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006

⁸⁶ YURCHAK Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006

déchiré. À tel point arrivait l'intégration de tous le système, l'acceptation d'un contexte de totale séquestration de l'imaginaire – qui rend possible, ouvre à l'idée d'un monde autre -, que c'était un état d'apathie qui régnait face à l'absurdité dissociative. La délusion finit par prendre le dessus et a ainsi été acceptée comme réalité une sorte de mythologie ayant pour seul et unique but l'autojustification par l'image d'un système clairement défaillant. Le monde s'effondrait tout autour mais personne ne pouvait songer à une alternative possible.

Adam Curtis reprend ce terme pour intituler son film documentaire *Hypernormalization* (2016). C'est aussi comme ça qu'y est défini dans l'état perceptif que vécu par les individus des masses dans le stade actuel du capitalisme contemporain. En mettant en évidence la fracture entre la réalité perçue et les discours et les images dont le système contrôle la circulation, Curtis trace un parallèle entre l'état de délusion des individus dans le capitalisme contemporain et ce que Yurchak a décrit comme *hypernormalization* dans le déclin de l'URSS. À travers le travail historique et documentaire qui le caractérise, en se servant du collage de vidéos d'archive, il propose un récit cohérent sur l'articulation du pouvoir dans la société capitaliste. Il reconstruit ainsi le processus par lequel différentes élites exerçant leur pouvoir dans le système, monopolisent la production et circulation des images, construisant ainsi une réalité parallèle à la réalité percevable du monde aujourd'hui.

Dans *Hypernormalisation*, donc, Curtis reprend la notion développée par Yurchak dix ans auparavant pour décrire la situation actuelle dans toute sa complexité historique, politique, économique, sociale et médiatique. Deux questions sont posées dans le film. D'un côté il parle d'un système, le néolibéralisme, qui se développe à partir de l'emprise des banques sur des institutions politiques en faillite, et par là du pouvoir grandissant d'une nouvelle pensée économique hégémonique : la finance et sa logique de management de la stabilité. Ensuite il montre comment l'usage de plus en plus incontournable d'images et de discours spectaculaires par les politiciens construit des récits dominants complètement déconnectés de la réalité. Dans ce nouveau paradigme politique le pouvoir dessine un monde sans politique, ou chaque individu

s'exprime à travers ses choix commerciaux. C'est ainsi que la stabilité et le contrôle du risque deviennent centraux pour la gouvernance : les logiques de management du système financier s'emparent de la politique, et par le dispositif des images spectaculaires conquiert définitivement la politique. Ce serait le règne de la finance, du pouvoir économique et de la post-vérité selon le réalisateur.

Pour illustrer le moment de bascule dans ce nouveau paradigme Curtis montre Henry Kissinger, ex-Secrétaire d'État des EEUU pour le gouvernement de Nixon au début des années soixante-dix, parlant, dans une approche managériale du discours, en termes d' « ambigüité constructive », ce qui n'est autre chose que, encore une fois, la manipulation de l'opinion publique pour la faire converger avec les intérêts du pouvoir. Par un discours camouflant la réalité des intentions et des faits, cette stratégie de gouvernement - naissant des pratiques de connivence entre grands conglomérats médiatiques et les systèmes financier et économique - creuse un écart entre la rhétorique des images et discours du spectacle politique et l'expérience vécue par les individus. La voix off du réalisateur dit : « les histoires que les politiques et leurs collaborateurs dans les médias nous racontent sur le monde ne font plus sens ». C'est comme cela que sont créés un sentiment généralisé d'étrangeté, une certaine irréalité du monde perçu et une méfiance grandissante des individus : c'est un état de dissociation cognitive. Ainsi, la question des images est à nouveau posée en parallèle à celle de la gouvernance économique du monde, articulé par et dans des formes de discours, des stratégies politiques, la circulation spectaculaire des images et une logique prépondérante. Différents éléments qui dans leur rapport constitue un dispositif de pouvoir des images, qui par sa nature stratégique, a continué son évolution adaptative.

L'enjeu est celui de la capture des individus dans les images d'un discours médiatique qui est construit mais détermine aussi les intérêts de certaines expressions de pouvoir : finance, corporations et politiques. Ces logiques de pouvoir mettent la cumulation de richesse par une minorité au centre de la gouvernance. Et ce pouvoir qui se perpétue par et dans la diffusion des images du spectacle, s'articule sur deux axes. En premier lieu une production d'images et discours avec une unique conception de ce qui doit être : la stabilité et le contrôle

de risque sont désormais le centre des enjeux politiques (ce serait la dernière confirmation de primatie des intérêts économiques et financiers dans le gouvernement du vivant). De l'autre une disjonction de plus en plus accrue entre ces images et discours et la réalité, de par des rhétoriques ambiguës et manipulatrices, dans un flux incessant d'images et informations brutes qui rendent impossible l'appréhension d'une quelconque réalité. Adam Curtis développe cette fois un récit qui dessine les conséquences de l'évolution des dispositifs des images spectaculaire mis en place pour déterminer et donc contrôler notre rapport au réel.

En procédant à une archéologie par les images du dispositif des images spectaculaires, ces deux fragments de l'oeuvre du réalisateur britannique Adam Curtis tracent donc une parabole de l'évolution des logiques de pouvoir dans les sociétés capitalistes occidentales le long du XXe siècle. Par le montage et la parole se construisent ces ébauches dispositales, riches dans leur révélation des éléments hétérogènes qui composent le dispositif et leur sens relationnel. Se dessine dans ces rapports, qui articulent et sont articulés par le pouvoir, le dispositif des images spectaculaires. Il dispose ses nouvelles normes de représentation, formes de production et de circulation des images, conçues pour la manipulation des émotions de nos corps sensibles. Si Foucault n'a jamais parlé de contrôle pour désigner l'ensemble des nouvelles mécaniques de pouvoir remplaçant les disciplines, ces dernières années au Collège de France il parlait plutôt de biopolitique pour conceptualiser le gouvernement des humains par les corps. L'évolution dans cette nouvelle logique de pouvoir ne peut se comprendre sans tenir compte de cette « sainte et divine ruse » qu'est le dispositif des images de pouvoir. Et plus en particulier le dispositif des images spectaculaires conçu pour nous capturer dans notre propre corps désirant.

c. dispositif des images opératoires

Le réalisateur et artiste allemand Harun Farocki s'est intéressé dès le tout début des années quatre-vingt-dix à un nouveau type d'images : dans la couverture médiatique de la guerre du Golfe les images photographiques ne se distinguent plus des images de synthèse - enregistrées de façon autonome par des machines des forces militaires américaines -. Ce sont ces dernières que Farocki interroge dans *Erkennen und Verfolgen* (2003) :

« En 1991, pendant la guerre contre l'Irak, Les États Unis ont publié de nombreuses images de ce type. Comme ça on a fait coïncider la forme de mener la guerre et la forme de reporter sur celle-ci. »

Cette semi-absence des images spectaculaire, ainsi que leur convergence dans la circulation spectaculaire avec un nouveau type d'images marque une rupture. Le vidéaste-monteur, qui a consacré sa carrière au questionnement de l'image et de sa place dans notre société, formule dans ce film-essai le concept d'« images opératoires ». Ces images, nommées donc opératoires par le propre Farocki, sont entendues par celui-ci comme permettant techniquement le contrôle et l'exécution de procédés productifs, mais aussi le contrôle, surveillance et la répression des corps. Ce sont des images qui auraient pour fonction principale de remplacer l'oeil.

Cette nouvelle typologie d'images opératoires, soulignée et définie dans le travail de Farocki des années quatre-vingt-dix, semble rentrer naturellement en dialogue avec le travail de l'artiste Julien Prévieux sur le *tracking*, ainsi qu'avec les écrits du philosophe Grégoire Chamayou sur les drones. Ce dernier explore dans *La théorie du drone* (2013) les implications socio-politiques du statut de citoyen de société-drone. Ce dialogue entre le concept de Farocki et les écrits de Chamayou, ce lien entre production et images opératoires sera le substrat pour établir une définition opérative de ce dispositif des images de pouvoir, enrichie bien sûre par la proposition de Prévieux dans *Patterns of Life* (2013).

1. Harun Farocki : guerre, production et surveillance, ces images qui opèrent

Les images commençant à se détacher du référent, elles rentrent dans une autre dimension : elles ne sont plus conçues pour être montrées, elles naissent désormais dans le but de prendre part directement dans le processus de production et destruction, en devenant ainsi opératoires. Farocki, par le récit-essai de sa voix et le montage d'images d'archive construit son questionnement dans *Erkennen und Verfolgen* (2003) avec des images provenant de l'industrie militaire (simulation, images industrielles, images publicitaires). Il formule ainsi une réflexion sur les liens entre le secteur militaire et industriel et l'arrivée de ces nouvelles images opératoires. *Erkennen und Verfolgen* (2003) développe donc une pensée sur le rôle nouveau des images dans l'économie et ses conséquences sur le gouvernement des individus. L'apparition des images techniques numériques, et donc la nouvelle forme de dispositif des images opératoires, soulèvent de nouveaux enjeux politiques et sociaux, mais aussi économiques.

La révolution numérique qui ne fait qu'accentuer ce bouleversement de la place de l'image dans notre société, permettant de nouvelles possibilités quant au contrôle automatique des processus productifs en dépit des corps des travailleurs. Ainsi est venu le moment historique où les images prennent part dans le processus productif, en effaçant ce que pouvait y rester d'humain. Farocki dit : « D'abord la caméra imite l'œil humain, mais bientôt elle se passe de ce modèle. L'industrie élimine le travail manuel, tout comme le travail oculaire. » Les images remplacent l'œil dans les opérations de production : ces images opératoires sont indispensables à l'automation. La fabrication de masse de produits ne peut plus être entendue sans les images. Elles y jouent un rôle non moins asphyxiant que celui des images du spectacle : elles sont pièce fondamentale dans l'automatisation de la production industrielle, et par extension participent activement aussi à la déshumanisation et désubjetivation des individus. Et ce d'autant plus extrêmement et violemment dans la guerre par drones : images de surveillance et de synthèse,

images de mort. Farocki fait le lien entre ces deux déploiements des images opératoires :

« L'usine est un espace contrôlé, avec une lumière constante et un ordre fixe. [...] Les détecteurs doivent être améliorés ou rapprocher le monde entier aux conditions de l'usine. »

Les conséquences de ces nouvelles fonctions des images ainsi que des nouvelles possibilités qui en découlent, découvrent un système de pouvoir basé sur les contrôles de la production et des corps par l'image. Dans ces nouvelles formes de production et circulation des images qu'accompagne l'automatisation, le corps humain perd sa place et se voit contraint et soumis à la surveillance. Les gestes, avec la possibilité de simplification des processus de production de par les images opératoires, sont réduits au minimum pour chercher à maximiser la rentabilité – poussant à sa limite l'idée de productivité capitaliste – toujours maximiser le profit, le geste de trop coûte de l'argent -, les images viennent remplacer l'oeil dans ces mêmes processus. Les images comme dispositifs de gouvernance changent donc aussi notre rapport au monde du travail.

Et cependant il y a dans la proposition de Farocki, dans l'agencement qu'il choisit de faire entre ces images et son discours, la narration par voix-off qui fait récit et questionne ces mêmes images. Il nous propose de soulever certaines questions sans pour autant déterminer les réponses en se servant de ces mêmes images du dispositif des images opératoires. Images appartenant à un régime des images du pouvoir, de la gouvernance, par le montage elles deviennent site d'ouverture à la réflexion des enjeux socio-économique et politiques qu'elles renferment. Marie-Josée Mondzain, au sujet de la liberté du regard dit cela :

« Qu'est-ce que d'informer un regard ? C'est lui donner sa forme en offrant à celui à qui le film s'adresse le maximum de ressources et de liberté pour qu'il construise sa place critique dans le monde qu'il a en commun avec le criminel lui-même. »

C'est en montant ces images et en les utilisant dans un cadre et avec des outils cinématographiques, c'est donc en donnant à voir ces images – conçues originalement pour rester loin de l'oeil à de fins de production et militaires -, dans un certain ordre et accompagnées d'un récit, que Farocki entreprend d'informer, de libérer le regard critique. Il définit ainsi ces nouvelles images : « Images opératoires : Le travail de leur perception se rend visible. L'acte de connaître, reconnaître et poursuivre. [...] Dans ces images synthétiques s'efface tout indice direct de vie humaine. »

2. une histoire du tracking par Julien Prévieux

Dans la conception biopolitique du pouvoir des sociétés de contrôle, jusqu'aux gestes quotidiens peuvent être prescrits – ceux qui sont permis et ceux qui ne le sont pas, selon s'ils sont utiles ou superflus par exemple. Les techniques d'enregistrement visuel – photographie et vidéo – ont permis d'étendre les limites du contrôle des corps, de leurs mouvements et de leurs comportements. L'artiste Julien Prévieux propose dans *Patterns of Life* (2015) une histoire de la capture des mouvements humains, tout en éclairant les implications politiques, économiques ou militaires de ces différentes expériences. Écrit à quatre mains avec Grégoire Chamayou, le est réalisé en 2015, par commande de Troisième Scène (Opéra de Paris). Il s'agit d'une vidéo en cinq séquences retraçant une sorte de généalogie des différentes formes de capture du mouvement du corps développées depuis le XIX. Y sont questionnées les possibilités de gouvernement économique par le contrôle, dans la mesure où la capture des gestes étend ce possible jusqu'à la gestion perceptive et cinétique des individus. Prévieux a développé ce projet en collaboration avec des danseurs de l'Opéra de Paris, eux-mêmes héritiers de l'histoire de la danse d'un côté, mais aussi de l'histoire de la compréhension du corps et du mouvement de l'autre.

Dans la vidéo les danseurs mettent en scène et reproduisent des chorégraphies élaborées avec l'artiste, reprenant différents gestes et mouvements issus de l'histoire de l'enregistrement du mouvement du corps humain. Ainsi se rejouent

des séquences de Marais au fordisme, de la cartographie des déplacements de la jeune femme du XVI^e arrondissement parisien - menée par Chombart de Lauwe - au eye-tracking ou le tracking d'animaux et de prisonniers. Prévieux dessine une interrogation (voix-off moyennant) sur les conséquences politiques, économiques ou militaires que ces différentes expériences ont dans notre vie dans les régimes biopolitiques de contrôle. On retrouve donc dans cette vidéo un questionnement non tant sur le mouvement et les déplacements des corps, mais plutôt sur le sens de leur enregistrement, dans une lecture, oui, matérialiste. Exemple du fait que pouvoir enregistrer et schématiser les mouvements des ouvriers a permis l'optimisation des gestes en usine : le moindre geste ou mouvement de l'employé doit être productif.

Prévieux travaille souvent dans ses oeuvres le rapport du corps avec le monde (il mêle souvent vidéo et performance). Dans le cas de *Patterns of Life* il s'intéresse au rôle des images dans le contrôle des corps (images photographiques, vidéos mais aussi cartographies et images de synthèse). C'est Grégoire Chamayou, coscénariste de ce court-métrage qui écrit : « L'art de la traque moderne se fonde sur un usage intensif des nouvelles technologies, combinant surveillance vidéo aérienne, interception de signaux et tracés cartographiques »⁸⁷. Chamayou, tout comme Farocki, parle de l'usage extensif, depuis cette première guerre du Golfe, des technologies de traque et surveillance développés en parallèle aux drones. Sa réflexion va dans le même sens que celle de Prévieux se demandant ainsi : « [...] en quoi il [le drone] tend à modifier le rapport de l'État à ses propres sujets. »⁸⁸

Ce que le film rend d'autant plus évident c'est que si cette logique de contrôle s'est générée le long des cent-cinquante dernières années, pour venir remplacer la discipline, ce fut grâce à l'évolution des méthodes de capture visuelle. Le dispositif des images opératoires s'est développé en parallèle à la photographie et la vidéo, puis toute la batterie de formes de captation arrivées avec le numérique (déjà annoncé par Deleuze comme signe définitif et illustratif du basculement de la forme du pouvoir). Le gouvernement économique des sociétés capitalistes ne cesse

⁸⁷ CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 50

⁸⁸ *Ibid*, p.246

de disposer ces techniques pour déterminer. La construction chrétienne qui scelle pouvoir, économie et images semblerait être le signe commun de cette longue évolution.

3. de Farocki à Chamayou : drones et images qui remplacent l'oeil ou les images opératoires

Harun Farocki dans *Erkennen und Verfolgen* – ou *War at a Distance* - (2003) rend compte, de la croissante omniprésence des images qu'il nomme opératoires dans nos sociétés capitalistes modernes. Sa réflexion, rappelons-le, naît de l'utilisation par les médias, lors de la première guerre du Golfe (1991) - et pour la première fois -, d'images de synthèse, générées par ordinateur, diffusées mêlées aux images enregistrées par les caméras militaires et celles, lointaines des médias. L'impossibilité croissante de distinguer les unes des autres marque, selon Farocki, un changement définitif du statut des images et son rapport à la réalité. La première guerre du Golfe fut en effet la première Guerre sans images journalistiques, de par le veto étatsunien aux caméras sur place. La forme particulière de la démarche de l'artiste est liée à une perspective matérialiste de confrontation à la réalité. Grégoire Chamayou la définit ainsi :

« « La méthode matérialiste consiste avant tout à examiner n'importe quel fait humain en tenant compte bien moins des fins poursuivies que des conséquences nécessairement impliquées par le jeu même des moyens mis en usage. » Plutôt que de hâter de chercher d'éventuelles justifications, plutôt, autrement dit, que de faire de la morale, elle conseillait de faire tout autre chose : commencer par démonter le mécanisme de la violence. Aller voir les armes, étudier leurs spécificités. [...] L'objet de la recherche est à vrai dire moins un savoir technique qu'un savoir politique. »⁸⁹

Ce que soulève Chamayou est la question suivante : qu'est-ce que provoque le choix et développement dans un sens déterminé de certaines technologies ? Qu'est-ce qui en résulte dans la pratique, dans l'expérience vécue des individus ?

⁸⁹ CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p.24

« Qu’impliquerait, pour une population, de devenir le sujet d’un État-drone ? »⁹⁰ Se passant d’analyses de fins et justifications, il propose de se centrer sur la constatation des effets que les technologies créent dans leur simple mécanique de fonctionnement, que traduit cette mécanique de la nature du pouvoir ? C’est par ce principe matérialiste que Deleuze propose, comme vu plus haut, l’analogie entre les machines et les typologies de pouvoir. Chamayou illustre le changement de paradigme en faisant référence au panoptique de Bentham repris par Foucault :

« Dans la mythologie grecque, Argus, le personnage aux cent yeux, était aussi appelé Panoptès, « celui qui voit tout ». Le panoptique de Bentham, analysé par Foucault, passait d’abord par l’architecture. Dans la continuité d’un tel schéma, les murs des villes, ces dernières décennies, se sont truffés de caméras de vidéosurveillance. La surveillance par le drone est plus économe : elle n’implique ni aménagements spatiaux ni greffes sur le bâti. L’air et le ciel lui suffisent. [...] Nous entrons dans l’ère des panoptiques volants et armés. [...] C’est le regard qui tue. Plus, donc, « surveiller et punir », mais surveiller et anéantir. »⁹¹

Le jeune philosophe contemporain souligne - comme avant Foucault, Deleuze ou Mondzain - que les enjeux de pouvoir sont avant tout et depuis longtemps une question de visibilités. Il reprend et reformule aussi la description de l’évolution stratégique du pouvoir : des aménagements dans l’espace à la surveillance létale, des disciplines aux contrôles. Mais quels sont donc ces effets que produisent les images opératoires dans leur corps à corps avec les individus ? Farocki note : « Dans la scène de guerre il ne semble pas avoir de signe de vie humaine, comme dans les usines automatiques. » Le processus de déshumanisation qui accompagne, ou peut-être plus précisément est provoqué, par l’évolution des dispositifs du pouvoir, trouve son apothéose dans les images opératoires. Chamayou écrit :

« Les drones, en effet, pétrifient. Ils produisent une terreur de masse, infligée à des populations entières. C’est cela, outre les morts et les blessés, les décombres, la colère et les deuils, l’effet d’une surveillance létale permanente : un enfermement psychique, dont le périmètre n’est plus défini par des grilles, des barrières ou des

⁹⁰ *Ibid*, p.29

⁹¹ *Ibid*, p.66

murs, mais par les cercles invisibles que tracent au-dessus des têtes les tournolements sans fin de miradors volants. »⁹²

D'autant plus que ces frappes sont décidées à des milliers de kilomètres de distance, sur la base de dossiers fabriqués par le *tracking* d'activités. Les individus étrangers visés ne sont le plus souvent même pas confirmés visuellement. Chamayou continue :

« « en compilant des données associatives fondées sur l'activité avec leurs métadonnées dans le temps [...] on formera une riche archive permettant de récolter des formes de vie, des réseaux et des anormalités qui auraient pu autrement être négligés ». Les outils de la géographie humaine et de la sociologie des réseaux se trouvent alors enrôlés au service d'une politique éradicatrice où la « surveillance persistante » permet le dépistage des individus dangereux. [...] Mais tout le problème – problème épistémologique, problème politique – réside dans cette capacité revendiquée de convertir adéquatement une image construite par compilation d'indices probables en statut certain de cible légitime. »⁹³

Le dispositif des images opératoires ouvre un nouveau champ épistémologique dans la question du gouvernement des hommes. Le remplacement de l'oeil et la main les justifie ; reconnaître et poursuivre résume leur logique.

« Nous entrons dans des sociétés de contrôle qui se définissent très différemment des sociétés de discipline. Ceux qui veillent à notre bien n'ont ou n'auront plus besoin de milieux d'enfermement. »

conclusion

La proposition d'une définition de dispositif des images du pouvoir – en nous appuyant notamment sur les lectures des philosophes Michel Foucault et Marie-Josée Mondzain – permet de procéder à l'analyse des logiques fonctionnelles de ce même pouvoir. Mais aussi cela nous a permis de constater qu'en tant qu'outil et

⁹² *Ibid*, p.66

⁹³ *Ibid*, p.71-72

manifestation du pouvoir, ce dispositif subit des adaptations stratégiques. Elles se produisent dans un mouvement alliant, d'une part l'évolution des possibilités matérielles de production ; de l'autre l'apparition de nouveaux défis historiques dans la gouvernance des humains. Ces transformations dispositales - comme Foucault puis Deleuze tiennent à signaler - sont riches en significations pour ce qu'elles manifestent du pouvoir et de son articulation dans la société.

Ainsi, un dispositif de pouvoir des images peut endurer des altérations que nous pouvons circonscrire à son fonctionnement interne. Ce serait le cas lorsqu'il y a des modifications de rapports entre les éléments qui le composent, ou encore lors de l'apparition de nouveaux éléments au sein même de ce dispositif. Dans ces cas-là, les transformations du dispositif laissent lire les mécaniques que ce pouvoir met en place dans son exercice ; elles permettent tout aussi de comprendre la nature de la logique fonctionnelle du pouvoir dans une société à un moment donné. Mais lorsque les adaptations stratégiques du dispositif touchent à sa nature même, transformant son régime fonctionnel, ses évolutions dévoilent une mutation fondamentale du pouvoir. Ce qui est révélé par ces changements fonctionnels et signifiants - liés aux avancées techniques et aux nouveaux enjeux de gouvernance donc - est l'entrée dans un nouveau paradigme, une transformation opérationnelle du système de pouvoir. C'est le cas des dispositifs de pouvoir des images spectaculaires puis opératoires, qui se correspondent aux sociétés disciplinaires et de contrôle telles qu'elles sont décrites par Foucault et Deleuze.

Cependant ces mutations fondamentales du pouvoir ne produisent pas une rupture claire dans les formes de gouvernement des humains. Il y a un chevauchement de typologies et donc de logiques dispositales. Les normes réglant les rapports entre les dire et des faire, les mots et les images, au sein de la société évoluent plutôt par glissements progressifs. Les disciplines ne deviennent pas des contrôles du jour au lendemain, ce mouvement s'élançant par l'apparition de nouveaux éléments qui questionnent la logique existante, mais qui cohabitent dans un premier temps avec ceux du dispositif déjà en place. Dans le cas des dispositifs de pouvoir des images, les fonctionnalités opératoires ne remplacent pas les

mécaniques spectaculaires. Cependant, leurs différentes logiques et tous les éléments qui les constituent en tant que dispositifs, et qui articulent leurs emprises sur le réel sont autant des pistes pour la confrontation du pouvoir. La lecture des retournements du celui-ci à travers ses dispositifs est de toute importance, dans la mesure où à chaque logique de pouvoir correspondent des formes de résistance adaptées.

encore, dispositifs des images poétiques

introduction

Les travaux des vidéastes Adam Curtis et Harun Farocki vus plus haut sont étroitement liés à la notion de dispositif des images sur trois plans. Premièrement – et évidemment – les images qui constituent la matière première de leurs œuvres sont tirées de ces mêmes dispositifs. Deuxièmement, ce que les deux entreprennent dans leurs traitements de ces images est de faire apparaître les dispositifs de pouvoir, de leur donner une forme visible et appréhendable. Curtis et Farocki, dans des registres bien différents, proposent tous deux des visions dispositales du pouvoir dans leurs réagencements des images de ce même pouvoir. Ces œuvres laissent transparaître, sous une forme saisissable, des logiques, des mécaniques et des systèmes de pouvoir complexes ; et ce en faisant usage des mêmes images qui sont outils et signes de ce pouvoir. Et troisièmement ces images soumises au spectateur par les deux réalisateurs opèrent à leur tour dans une logique dispositale, par leurs agencements d'images, discours et sonorités. Or, de quelle nature seraient les dispositifs mis en oeuvre dans ces cas-là ? Si par les images les systèmes de pouvoir s'articulent dans la société, et disposent ainsi celles-ci en fonction de logiques s'ajustant le mieux aux enjeux de chaque moment historique ; si donc les images sont à la fois outils et signes de ce pouvoir, que deviennent ces mêmes images lorsqu'elles mettent en évidence les mécaniques de ce pouvoir, se retournant ainsi contre lui ?

Le travail de ces deux réalisateurs se sert donc des images piochés dans les dispositifs du pouvoir spectaculaire et opératoire. Mais c'est dans l'écart créé par

la re-disposition de celles-ci – entre elles-mêmes et avec les sonorités et discours qui s’y articulent – que transpercent les logiques de ces formes de pouvoir. En reprenant les mêmes outils des processus imageants qui constituent et à la fois sont construits par ces systèmes pouvoir, mais en abordant et tentant de faire sens de ces mêmes systèmes, ces artistes opèrent une sorte de fracture épistémologique des images du pouvoir. Ces dispositifs autres permettant d’envisager de façon appréhendable le pouvoir dans nos sociétés adoptent donc un statut différent, de nature opposée. En effet, en suivant la même méthode analytique qui fonde notre définition des images comme dispositif de pouvoir, nous pouvons inférer que les effets que ces formes présentés par des artistes produisent dans leurs opérations semblent accorder une place différente aux regards qui se posent sur elles. Les fruits produits par leurs mécaniques permettraient bien, donc, de constater une mécanique dispositale d’une qualité différente. Il serait pertinent de questionner dans un premier temps la nature des images qui s’élèvent face au pouvoir. De la sorte que dans un deuxième temps puisse être proposée une logique des mécaniques que mettent en jeu ces gestes, ainsi qu’une définition d’un troisième type de dispositif des images, dont le mouvement permet de mieux appréhender les deux autres typologies vues précédemment. Ceci permettra dans un troisième temps de creuser dans différentes formes que cette typologie de dispositif des images peut adopter, à travers l’analyse de différentes propositions d’artistes s’intéressant aux images du pouvoir et au pouvoir par les images.

a. création et résistance

Que sont donc les images qui donnent à voir, qui proposent des portraits de dispositifs du pouvoir ? À travers le travail des philosophes Marie-Josée Mondzain, Gilles Deleuze et Jacques Rancière peuvent se lire tour à tour différentes conceptions de la nature du partage d’images qui confrontent le pouvoir. Il serait pertinent de se pencher d’abord sur la notion de partage, de commun, avancée par Mondzain. Celle-ci sera mise en relation avec la proposition de définition d’œuvre

d'art faite par Deleuze ; elle est présentée comme ce qui résiste, dans un écart essentiel avec l'information et la communication. Quant à Rancière, n'ayant pas une pensée de l'image à proprement parler, il parle cependant d'une différenciation des régimes d'identification de l'art pour ouvrir une réflexion sur l'idée d'apparition du peuple, ainsi que de résistance des images.

1. le commun par Mondzain

La démarche de Marie-Josée Mondzain, comme vu précédemment, consiste à aborder le pouvoir par la place qu'il confère aux images. Avec un regard critique sur les sociétés capitalistes occidentales, elle s'attaque à la pensée germinale derrière la logique de ce pouvoir : la pensée des images des textes des pères iconodoules byzantins. La logique de la culture du regard dans les sociétés capitalistes ne serait, selon Mondzain, qu'une évolution historique de celle de l'Église chrétienne byzantine. Or, si cette pensée de longue haleine a fondé le gouvernement des humains par les visibilitées, que faire des images que s'érigent en face ou en marge du pouvoir ? Nous proposons de nous tourner, pour commencer, vers la définition du commun telle que l'auteure la formule :

« Le lieu du partage, le commun, [...] [je] préfère le dire imaginaire en ce qu'il s'y invente un régime de temporalité commune dans un lieu illocalisable. Il n'est pas une culture du regard qui ne soit une culture de l'invisible au cœur de la visibilité elle-même. »⁹⁴

La conception du commun que la philosophe avance est pour elle soudée à l'idée d'imaginaire. Et ce lieu illocalisable, puisqu'immatériel, tisse communauté par le régime de temporalité commune qui lui appartient. Quand Mondzain pointe à l'imaginaire comme lieu du partage, elle vient situer ce dernier non pas dans le domaine du visible, mais dans celui de l'invisible. D'un côté les images du partage, notre culture commune, existent à travers l'imaginaire de chacun. Mais de l'autre il

⁹⁴ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p.69

ne faut pas oublier que, tant que le pouvoir conserve son emprise sur les images par ses dispositifs, il détermine aussi ce qui peut être et ce qui ne peut pas être donné à voir. Dans ce sens, la frontière séparant ce qui peut être représenté ou pas trace aussi la ligne qui dessine, en creux, la communauté : images de mondes autres, intérêts communs, possibilités de rencontre des individus, construction de nouvelles formes de partage ; en bref tout ce qui est subversif pour le pouvoir parce que potentiellement source de résistance.

entre visible et invisible

L'indéterminé du partage, ce que la philosophe assimile à l'imaginaire, de « temporalité commune dans un lieu illocalisable », est source d'énergie commune justement par la conjonction d'indétermination et de temporalité collective qui lui sont propres. C'est par celle-ci que s'ouvre une logique de partage dans toute culture et de tout temps, puisqu'elle permet de faire le lien entre les écarts des différentes expériences individuelles du monde. Il faut bien souligner que tout partage du visible s'étaye donc sur un imaginaire collectif, qui à son tour trace les limites de chaque régime de visibilité. Les limites de cet invisible dessinent donc les contours de chaque culture du regard, en ébauchant alors en quelque sorte la logique de pouvoir qui se cache derrière. Mondzain détaille ainsi les axes de construction des cultures, lieux indéterminés du commun dans chaque société :

« Les opérations imageantes sont établies comme dans toute culture, où qu'on se tourne, sur une relation complexe entre le visible et l'invisible. À travers ses mythes fondateurs, ses opérations matérielles et ses productions symboliques, toute communauté institue l'économie de la zone où s'institue la circulation entre le visible et l'invisible, car les images et les mots entretiennent des relations distinctes entre la présence et l'absence. C'est là ce qui fonde le sujet qui accède à la parole. [...] C'est également sur ce site que s'institue la production imaginaire de la communauté.»⁹⁵

La façon unique dont chaque culture construit ses visibilitées du réel se joue dans la répartition qu'elle fait entre visible et invisible, ainsi que les échanges qui

⁹⁵ *Ibid*, p. 67

s'établissent dans l'entre-deux. Dans une société où le pouvoir inonde le visible d'images jusqu'à l'aveuglement, faudrait-il donc creuser dans l'invisible pour nourrir le commun, l'imaginaire, et donc résister à ce pouvoir ? Lorsque sont données à voir des images qui rendent visibles les dispositifs de pouvoir, n'est-ce pas la frontière de ce qui est invisible qui est entrain d'être mise en question ? Mondzain met au centre des enjeux de pouvoir les rapports entre discours et visibilités, tout en réfléchissant sur la capture des mots et des images par le système capitaliste dominant à l'heure actuelle :

« La confiscation des mots est inséparable des atteintes portées contre la langue, car c'est la domination capitaliste du marché mondial qui impose une monolanguage publicitaire, celle des slogans, des marques et des formules choc, en images et en globish »⁹⁶

La philosophe française ne cesse de rappeler dans son travail que c'est dans le contrôle de ce rapport entre mots et images, entre ce qui est visible et invisible au sein de la société, que se trouve l'enjeu principal de la lutte pour la liberté du regard et de l'imaginaire, et donc pour la dignité du commun. Dans un contexte de confiscation symbolique (mots et images), au sein d'un régime qui pose donc des limites à ce qui peut ou ne peut pas être représenté, il est de tout intérêt de questionner le lieu où pèse l'interdit. Si le travail de Mondzain met au centre des stratégies de résistance au pouvoir la question du contrôle de ce rapport entre mots et images, entre ce qui est visible et invisible au sein de la société, c'est bien parce que c'est autour de cette frontière que se joue le vivre ensemble, les liens qui font communauté.

l'imaginaire partagé

Quant au lieu de ce partage, le commun, l'imaginaire en fin de comptes, se détachent de ses textes trois caractéristiques : son indétermination inhérente ; son existence au sein des relations entre images et mots, entre visible et invisible ; et le lieu de temporalité commune qui le caractérise. Il s'agit d'une construction

⁹⁶ *Ibid*, p. 66

collective qui se développe à travers divers éléments : des « mythes fondateurs », qui correspondraient aux fictions ancestrales qui font du passé un lieu commun ; des « opérations matérielles », faisant référence aux possibilités et démarches matérielles de production des images et récits ; et des « productions symboliques » ou les façons de se représenter et signifier la réalité, dans le passé et dans le présent. Les enjeux de liberté se jouent donc, comme nous l'avons déjà dit, dans cette frontière illocalisable qui organise la répartition entre le visible et l'invisible et qui dessine l'imaginaire collectif dans chaque culture :

« C'est toujours sur la définition de l'infigurable et sur son inscription que les jugements et les choix déterminent la vie ou la mort de la liberté dans une culture. Voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas. C'est cela l'invisible. Voir ensemble c'est partager l'invisibilité d'un sens. Le partage pathique est une affaire politique qui exige la construction commune d'un regard critique. »⁹⁷

La question de ce qui est défini comme figurable ou pas serait aussi celle de la vie ou la mort de la liberté dans une culture donnée. Pour envisager une résistance politique à l'emprise du pouvoir sur le visible, Mondzain appelle au voir ensemble, qui est partage, non pas du regard, mais de l'invisible - « jamais personne ne verra ce que l'autre voit » -, à la suppression des normes dictant les rapports entre mots et images, ainsi qu'à la non-détermination pour le spectateur de ce qui est donné à voir par celui qui donne à voir. Comme nous l'avons vu plus haut, Mondzain situe justement la puissance politique des images, leur potentiel de disruption du pouvoir, dans son indétermination *radicale* :

« L'image n'appartient à aucun règne, n'est la propriété de personne, ne saurait être assignée à résidence dans les territoires de la vérité ou du mensonge. Indifférente au vrai et au faux tels qu'ils sont définis par les opérations métaphysiques ou cognitives, elle se pavane, insaisissable, dans la zone où elle valide sa propre puissance à l'aune d'une indétermination *radicale*. »⁹⁸

⁹⁷ MONDZAIN, Marie-Josée, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 177

⁹⁸ MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019, p. 69

C'est donc bien au coeur même du dispositif de pouvoir des images que se trouve l'outil disruptif permettant de construire du commun et conquérir une liberté du regard : les mêmes images qui y circulent, qui par leur indétermination radicale (de racine, inhérente), sont potentiellement tout autant source de liberté. Dans une logique de gouvernement par saturation du visible, ce serait par une redistribution du rapport entre mots et images, donnant une place à l'invisible, qui porterait le germe du partage et donc de la dignité du regard.

2. Deleuze : de la communication à la création

Comme précisé plus haut⁹⁹, Deleuze pose dans quatre courts textes la notion de société de contrôle pour nommer la nouvelle logique de pouvoir qui deviendrait hégémonique dans les sociétés capitalistes de consommation à la fin du XXe siècle¹⁰⁰. Il y pointe aussi que toute logique de pouvoir porte le germe sa résistance. Dans celui correspondant à la transcription de la conférence prononcée en 1987 à la FEMIS, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », le philosophe se questionne sur l'écart qu'il y aurait entre l'acte de création et ce qui est de l'ordre de la communication. Signalons qu'il parle indistinctement de création et d'idée, assimilant par là aussi les notions d'idée et d'œuvre d'art. Ainsi, dans un même mouvement, il affirme la distance qui sépare la création et la communication, puis lie cette dernière à la notion d'information :

« Je me dis qu'avoir une idée, en tout cas, ce n'est pas de l'ordre de la communication.

[...] En un premier sens, la communication est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi ? [...] une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. [...] Les déclarations de police sont appelées à juste titre des communiqués. On nous communique de l'information, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. [...] C'est cela l'information, la communication et, indépendamment de ces mots d'ordre et de leur

⁹⁹ Voir II.a plus haut.

¹⁰⁰ DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, les éditions de minuit, 1990

transmission, il n'y a pas d'information, il n'y a pas de communication. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle.

[...]

Mettons que l'information ce soit cela, le système contrôlé des mots d'ordre qui ont cours dans une société donnée.»¹⁰¹

communication/information/contrôle

Le philosophe propose d'entendre la communication comme le mode de circulation de l'information. Et celle-ci ne consisterait finalement qu'en une série de mots d'ordre. La communication ne serait donc, d'après cette définition, que les modes de circulation de ces mots d'ordre, injonctions à l'acceptation de la réalité imposée par le pouvoir. Ces définitions de communication et d'information sont parlantes à travers l'exemple qu'il choisit pour illustrer leur logique opérative : les déclarations de police ou communiqués. Il souligne par là un étroit rapport entre le système de pouvoir et la communication, où la deuxième est vectrice et condition du premier. Il précise, donc, que ces mots d'ordre énoncent ce que nous sommes censés croire, ou faire semblant de croire. Des énoncés du pouvoir qui délimitent la liberté de conception de la réalité, en ce qu'ils doivent être acceptés indépendamment de leur justesse. L'injonction se produit non pas dans le plan de la croyance, mais dans celui de l'acceptation et l'action subséquente : que l'information soit crue ou pas cela n'a pas d'importance, il faut agir comme si c'était le cas. Nous retrouvons cette logique selon laquelle chaque individu exerce le contrôle sur soi-même¹⁰². Et ainsi Deleuze conclut de la sorte que l'information et la logique du contrôle ne font qu'un.

Rappelons que, si la logique du pouvoir disciplinaire répond à la question fondamentale des visibilités - par une organisation du vivant en milieux d'enfermement -, la mécanique du contrôle est toute autre en ce que le mouvement, la circulation des individus est centrale pour les gouverner - il n'y a donc plus d'enfermement. La liberté de mouvement regagnée sera désormais

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence du 17/03/1987, FEMIS

¹⁰² Voir II.a.1 plus haut.

contrôlée sur deux plans. Deleuze cite l'exemple de l'autoroute pour rendre ceci apparent. Premièrement, si les mouvements sont bien illimités, la voie reste toutefois marquée, venant tracer les frontières de cette liberté. Le même dispositif qui libère le mouvement, délimite en même temps les possibilités de cette liberté. Une autoroute permet de circuler à l'infini, mais dans un circuit déterminé. Puis deuxièmement le dispositif multiplie les possibilités de contrôle (péages, caméras...). Le pouvoir n'a plus besoin de contraindre, de disposer les corps dans l'espace pour les rendre visibles. Ainsi devient plus clair que son exercice s'inscrit désormais plus que jamais dans la délimitation du mouvement – dans les sphères physique et imaginaire.

Dans le cas des dispositifs des images ces logiques se reproduisent. Au sein du dispositif des images spectaculaires se délimitent la production et circulation des images à des médias concrets, fermés : les journaux, la télévision, les magazines, etc. La transition vers le dispositif des images opératoires, avec le changement de paradigme apporté par le numérique, implique aussi la profusion exacerbée dans la production et circulation d'images. D'abord parce qu'elle jouent un rôle fondamental dans la logique de contrôle, de production d'information ; ensuite parce que leur production est étendue à tout le monde, notamment avec la massification de l'accès aux caméras et à internet, mais aussi avec l'apparition des plateformes numériques pour leur circulation ; outils qui à leur tour renferment d'innombrables possibilités de contrôle (captation et accumulation en masse d'informations personnelles par l'interaction avec ces images – contrôle de l'individu par soi-même). Lorsque Deleuze assimile l'information au système de contrôle, ces changements techniques, ces machines nouvelles commençaient tout juste à rentrer dans le quotidien des humains. Le temps aura montré, comme vu plus haut dans le travail de Grégoire Chamayou¹⁰³, à quel point l'information est au cœur de la logique de contrôle du pouvoir. Si bien que celle-ci est désormais « mot d'ordre » dans toute l'acception du terme, puisque cette information sert – grâce et par les images - à opérer désormais dans différents sphères du gouvernement des hommes.

¹⁰³ Voir II.c plus haut

Dans le système de communication et information qui conforme les mécaniques de contrôle, et où les images jouent un rôle capital, quelle place donc pour l'art ? Tenant compte de l'analyse des images dans les systèmes de pouvoir, comment situer celles qui ne participent pas aux logiques de gouvernance ? Rappelons que Deleuze parle indistinctement de création et d'idée, assimilant aussi idée et œuvre d'art, et il les distingue de l'information et la communication. Une fois formulé cet écart, le philosophe se questionne sur ce qui s'oppose à l'information : ce serait donc la contre-information. Or celle-ci, continue-t-il, n'aurait un effet que quand son opposition devient acte de résistance. C'est une question de devenir, puisque si la contre-information est résistance par nature, l'acte de résistance ne correspond lui ni à l'information ni à la contre-information. Et c'est par là que peut être éclairci le rapport entre œuvre d'art et information/communication :

«L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. Quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaires pour avoir le moindre rapport avec l'art ? Je ne sais pas. Malraux développe un beau concept philosophique, il dit une chose très simple sur l'art, il dit que c'est la seule chose qui résiste à la mort. »¹⁰⁴

Le philosophe souligne qu'œuvre d'art et communication/information n'ont strictement rien à voir. Puis il pointe au lien primordial entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Est ce serait en ce point que peut s'établir le rapport entre l'acte de création et l'information : comme ce qui résiste. L'œuvre d'art serait donc acte de résistance – et Deleuze s'appuie sur une idée de Malraux pour illustrer cela – puisque l'art serait, tout comme la lutte des humains, ce qui résiste à la mort. Pour montrer la justesse de ce propos il se demande « qu'est-ce qui résiste à la mort ? » Une statuette de trois mille ans, l'art. Dans le corps à corps du vivant avec le pouvoir, l'art est une source de résistance. Bien entendu, comme pour la question

¹⁰⁴ *Ibid*

de la contre-information citée plus haut, il ne faudrait pas affirmer que toute œuvre d'art serait un acte de résistance et donc assimiler l'un et l'autre. Cependant toute œuvre d'art enferme un potentiel de résistance. La conférence où sont développés ces propos se déroulant à la FEMIS, qui est une école des métiers de l'image et du son, l'auteur s'adresse donc à des étudiants qui font des films. Revenant donc à ce que c'est que d'avoir une idée, en cinéma cette fois-ci – donc en images –, il se penche sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet pour éclaircir ce lien entre l'art – et plus particulièrement les images – et la résistance :

« Qu'est-ce qu'avoir une idée en cinéma ?

Prenez le cas, par exemple, des Straub lorsqu'ils opèrent cette disjonction voix sonore et image visuelle, qu'ils prennent de la manière suivante : la voix s'élève, elle s'élève, elle s'élève et ce dont elle nous parle passe sous la terre nue, déserte que l'image visuelle était en train de nous montrer, image visuelle qui n'avait aucun rapport direct avec l'image sonore. Or quel est cet acte de parole qui s'élève dans l'air pendant que son objet passe sous la terre ? Résistance. Acte de résistance. Et dans toute l'œuvre des Straub, l'acte de parole est un acte de résistance. [...] L'acte de résistance a deux faces. Il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes. »¹⁰⁵

Avec cet exemple de l'usage disjonctif d'image et son dans le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Deleuze propose une parabole pour définir ce qu'est la résistance, pour sceller définitivement ce rapport entre la création ou l'art – par les images en particulier – et l'acte de résistance. C'est par la disjonction visuel/sonore – en élevant la parole par dessus les images de la terre, qui à s'interposent entre notre regard et l'objet de cette parole – que le couple de réalisateurs signifie la résistance dans leur travail. Quand Straub et Huillet font de la parole acte de résistance, ils affirment dans le même mouvement l'affinité fondamentale entre cette dernière et l'acte de création. Nous ne pouvons que remarquer que dans cette disjonction entre les images, ce que l'on voit, et la voix sonore, c'est l'invisible qui crée du nouveau sens, qui crée résistance. Que ce soit comme lutte des êtres humains ou comme œuvre d'art, seul l'acte de résistance (la parole qui s'élève) résiste à la mort (ce qui passe sous la terre). Il est intéressant de

¹⁰⁵ *Ibid*

pointer que l'exemple choisi ici, avec cette dissociation de son et image qui fait acte de résistance, résonne avec les caractéristiques du dispositif des images spectaculaires vues plus haut. En effet, si celui-ci opère par une saturation perceptive, par les images et les sonorités les accompagnant et les déterminant, l'idée de disruption dans ce rapport montre une stratégie pour envisager la résistance au pouvoir par les images. L'art, la création, est résistance au pouvoir. Les mêmes images qui sont vectrices de ce pouvoir peuvent, par des opérations de disjonction dans leur rapport aux sonorités qui les accompagnent, s'élever comme résistance. Le penseur français va un peu plus loin pour conclure de la sorte :

« Quel rapport y a-t-il entre la lutte des hommes et l'œuvre d'art ?

Le rapport le plus étroit et pour moi le plus mystérieux. Exactement ce que Paul Klee voulait dire lorsqu'il disait : « *Vous savez, le peuple manque.* » Le peuple manque et en même temps, il ne manque pas. Le peuple manque, cela veut dire que cette affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et un peuple qui n'existe pas encore n'est pas, ne sera jamais claire. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore. »¹⁰⁶

Deleuze place l'œuvre d'art face à l'information et la communication, qu'il assimile au contrôle. Tout comme Mondzain, qui pointe les industries de l'information et de la communication comme sources de violence symbolique et atteinte à l'imaginaire – et donc de mort de la liberté. Ainsi si le pouvoir s'établit par les images et les sonorités qu'il dispose de façon à limiter le monde visible, par une articulation d'une autre nature les images et les sonorités rentrent dans la sphère de la création et des idées, et par là aussi rentrent dans le domaine de la résistance. Arrivés à ce point nous ne pouvons que mettre en relief que ceci se jouerait sur le même plan sur lequel Mondzain étaye l'écart entre ce qu'elle appelle visibilités du pouvoir (que nous assimilons aux dispositifs des images du pouvoir), aveuglantes, et les images - les vraies selon la philosophe - qui nourrissent l'imaginaire. Cette idée de « peuple qui n'existe pas encore » auquel ferait appel toute œuvre d'art s'inscrit dans cette même conception.

¹⁰⁶ DELEUZE, Op.cit

Si les dispositifs des images du pouvoir, l'information et communication auxquels Deleuze les noue fondamentalement, sont les outils pour gouverner, si comme pointe Mondzain ces industries détruisent l'imaginaire par l'épuisement du regard, l'acte de création en images offre un espace de liberté à ce même regard. Il offre une place de partage, non tant du visible, mais de ce qui ne peut pas se voir. Cette séparation de l'image et du son évoquée dans le cinéma de Straub et Huillet crée la disruption qui donne lieu à l'invisible. Création de commun et résistance semblent converger face aux enjeux de pouvoir des images.

3. images, apparition et poésie par Rancière

Si Marie-Josée Mondzain parle de l'indétermination radicale des images comme source de liberté, et Deleuze pointe, dans ce même sens, à ce qu'il peut y avoir de résistance dans celles-ci – en faisant appel à un peuple qui n'existe pas encore -, il est de tout intérêt de se pencher maintenant sur la pensée de Jacques Rancière, celle qui concerne les images, et comment il articule leur rapport à l'idée de *peuple*.

travail des images et régimes d'identification

Le philosophe, à travers un de ses ouvrages récent, intitulé *Le travail des images*¹⁰⁷ – sous forme d'un entretien avec la philosophe espagnole Andrea Soto Calderón –, aborde la question des images. Interrogé par celle-ci sur le fait qu'il n'écrit sur cette question que par le biais de l'idée de travail (début de l'entretien et titre du livre donc), il s'engage tout d'abord dans une définition des images où il souligne leur inhérente résistance :

«D'un côté, donc, j'ai insisté sur le fait qu'une image n'est pas une chose passive mais une opération, une manière de lier une forme visible à une autre, de la lier à un énoncé dicible, à une certaine structuration du temps, à une certaine place dans

¹⁰⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Le travail des images – Conversations avec Andrea Soto Calderón*, introduction par Andrea Soto Calderón, Dijon, les presses du réel, 2019

l'espace, à des modes de perception et d'interprétation. [...] C'est aussi quelque chose qui résiste et qui résiste notamment à la volonté de celui qui a produit l'image et qui veut qu'elle produise tel mode de réception, tel regard, tels affects, telle forme d'interprétation. »¹⁰⁸

C'est leur nature opérationnelle qui est d'abord mise en avant, leur inhérente capacité à mettre en relation différentes formes visibles, énoncés, temporalités, positions relatives, façons de percevoir et d'interpréter. L'idée des images comme relation et comme opération rejoint d'ailleurs la conception *oikonomique* présentée auparavant dans la lecture des textes de Mondzain¹⁰⁹. Ici est invoquée leur capacité d'influence dans la perception et interprétation de la réalité spatio-temporelle, à travers les liens que se créent entre tous les éléments cités. Comme dans la notion d'imaginaire, de lieu de partage de Mondzain, il est question de temporalité.

Mais aussi, et d'autant plus, il est question du caractère de résistance des images, qui fait qu'elles résistent, entre autres, à la volonté de celui qui les produit. Cette résistance serait donc un de leurs caractères fondateur et fondamental. Or si, rappelons-le, Deleuze pointe justement à cette résistance comme caractéristique de l'art, Rancière étend cela aux images en général. Pour lui donc, les images sont essentiellement opérationnelles au niveau de la perception et possèdent une résistance inhérente. Or, pour approfondir sur sa pensée de l'image, l'entretien va bien se tourner vers l'art, et plus particulièrement vers ce qu'il identifie comme ses différents régimes d'identification. Il en parle ainsi :

« Cette notion désigne un régime d'identification de l'art qui, en même temps, est un régime d'expérience sensible. Et chaque régime implique un type particulier de rapport entre des formes visibles et des significations. Le régime représentatif, ce n'est pas un régime simple de la figuration, c'est un régime où il y a un certain type de rapport entre les mots et les formes visuelles. »¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid*, p.36

¹⁰⁹ Voir I.c. plus haut

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques, *Le travail des images – Conversations avec Andrea Soto Calderón*, introduction par Andrea Soto Calderón, Dijon, les presses du réel, 2019, p.38

Ce que Jacques Rancière définit comme régimes d'identification de l'art sont des formes déterminées de relation entre les discours et les visibilités. Ces régimes définissent des formes d'expérience sensible. En prenant l'exemple du régime représentatif, l'auteur précise qu'il ne s'agit point d'une question de figuration, de reproduction du réel, mais bel et bien d'un rapport particulier entre parole et visibilités. En ceci que ce régime d'identification de l'art aurait donc aussi une affinité avec ce que nous avons dénommé dispositif de pouvoir des images. Sur ce régime représentatif Rancière développe :

« C'est un régime dans lequel il y a un rapport ordonné entre les mots et les images, qui est donné par un concept qui est celui de fiction ou d'histoire, à partir du principe aristotélicien selon lequel la poésie n'est pas une musique mais une fiction c'est-à-dire la construction d'une histoire. L'ordre représentatif soumet le visible à cette exigence. »¹¹¹

Ce dernier fragment fait écho à deux caractéristiques du pouvoir disciplinaire détaillées plus haut. Tout d'abord le régime sensible et d'identification de l'art que Rancière désigne comme représentatif est incarné par un rapport *ordonné* qui articule mots et images, tout comme la logique disciplinaire est une logique d'organisation du visible¹¹² : par les milieux d'enfermement en général, par les différents modes de représentation et circulation disposés dans le cas des images. Dans ce régime ce rapport entre mots et images, donc, Donc cet ordre représentatif « soumet le visible », tout comme le pouvoir disciplinaire :

« Ce n'est donc pas, comme on le décrit souvent, le règne d'une conception naïve de l'image comme double. C'est au contraire une réglementation des usages des images et des imitations, un régime de normativité qui pose des limites à ce qui peut être représenté et impose des normes de convenance en fonction des sujets représentés. [...] Au contraire, c'est dans le régime représentatif classique qu'il y a de l'irreprésentable – des choses qu'on ne peut pas représenter pour diverses raisons [...]. »¹¹³

¹¹¹ *Ibid*

¹¹² Voir II.a plus haut

¹¹³ Rancière, *Op.cit*, p.39

Cela se joue dans les possibilités de représentation : ce qui se représente, comment ça se représente, pourquoi, etc. Le régime représentatif se dessine justement par ses limites, dans l'invisible de ce qui ne peut/doit pas être représenté. Comme dans le cas de la construction *oikonomique*, puis dans le contexte capitaliste de confiscation symbolique, de dispositifs des images, le signe de l'interdit pèse dans le rapport entre les mots et les images, entre visible et invisible. Si Mondzain ne cesse de rappeler que c'est justement autour cette frontière que se joue la dignité du regard, et par là la vie ou mort de la liberté au sein d'une culture, Deleuze situe le geste de résistance dans la disjonction entre images et parole. Rancière, quant à lui, oppose à ce régime représentatif un régime d'une nature toute autre, qu'il appelle le régime esthétique : « Au contraire, dans le régime esthétique, il n'y a plus limite de principe à ce qui peut être représenté de n'importe quelle manière. »¹¹⁴ Ce qui définirait le régime esthétique, par opposition au représentatif, serait la levée de l'interdit, la disparition de la rigidité normative dictant les rapports entre les mots et les images. Si c'est dans la limitation de ce qui peut être donné à voir – et comment – que se définit le régime dit représentatif, dans le régime esthétique forme et fond sont libérés.

apparition du peuple

Où pèse donc l'interdit dans le régime représentatif ? Dans ce sens là Soto Calderón pointe en préface de l'entretien avec Rancière que, dès ses premiers travaux sur l'émancipation ouvrière, il met l'accent sur la capacité d'apparition du *dèmos* : « il y a de la politique là où se constitue une scène d'apparence comme mode efficace d'apparition du *dèmos*. »¹¹⁵ Comme elle le rappelle au début de l'entretien et nous avons noté plus haut, Rancière ne développe pas vraiment de théorie des images à proprement parler. C'est cependant une question qu'il traite en biais dans plusieurs de ses écrits. Nous avons vu plus haut l'idée de travail des images, leur qualité opérationnelle et relationnelle, et par là leur résistance. Mais

¹¹⁴ *Ibid*

¹¹⁵ *Ibid*, p.6

Soto Calderón souligne ici que sa pensée des images est aussi identifiable à l'apparence - dans le sens de capacité à apparaître - du peuple. Elle le cite :

« la demande principale soulevée par les travailleurs et les pauvres était précisément la revendication de visibilité, la volonté d'entrer dans le champ de la politique de l'apparence, l'affirmation d'une capacité d'apparaître »¹¹⁶.

Les images seraient donc, dans la pensée de Rancière et en accord avec ce que nous avons développé jusqu'à présent, intrinsèquement politiques, puisque la question de la visibilité est à nouveau mise au centre des enjeux de pouvoir. Dans les relations entre gouvernants et gouvernés, c'est le pouvoir qui contrôle les dispositifs des images, par lesquels il établit sa logique dans la société. Dans un régime où pèse l'interdit - la confiscation des mots et des images -, dans une société où la visibilité marque l'accès à l'espace politique, le pouvoir a tout l'intérêt à bannir l'apparition des gouvernés, du peuple. C'est ce qui amène le philosophe à développer l'importance de l'apparaître, de l'apparence, dans le régime esthétique, en précisant dans un même mouvement ce qu'il entend par là :

« Aussi la question centrale est celle de l'apparence, celle de penser l'apparence comme telle et non point comme le contraire du réel ou son masque. [...] ce qui définit la forme ou l'apparence esthétique, c'est qu'elle se tient librement en face du spectateur sans être rapportée à une volonté [...]. »¹¹⁷

Rancière propose d'envisager la notion d'apparence esthétique comme un lieu de liberté et de dignité pour le regard. Face au régime représentatif qui impose une réglementation de ce qui est visible et invisible, ce qui apparaît ou pas, l'apparence - n'étant point contrefaçon du réel - est une place relative dans la société, celle de la visibilité. L'importance de l'apparence dans le régime esthétique est proportionnelle au poids de l'irreprésentable dans le régime représentatif. De l'apparence esthétique le philosophe met en relief, donc, le mouvement de liberté

¹¹⁶ RANCIÈRE, Jacques, « Politics and aesthetics – An interview », *Angelaki*, vol. 8, n°2, 2003, p. 191-211

¹¹⁷ RANCIÈRE, *Op.cit.*, p.40

qui s'en dégage, et donc qu'elle accorde potentiellement à l'apparition du peuple, mais aussi par là au regard du spectateur. Cela se jouerait dans les rapports entre forme et matière. Si dans le régime représentatif historiquement il y a une volonté qui impose une forme déterminée à la matière inerte, dans le régime esthétique les règles qui déterminent les rapports entre forme et matière sont abolies. C'est ainsi que ce régime démantèle la normativité et l'interdit qu'alimente le pouvoir : « C'est donc le règne des métamorphoses et non celui de l'irreprésentable. »¹¹⁸ Le lieu qui offre les possibilités d'apparition du peuple sur la scène politique de la visibilité.

la phrase-image

Dans la proposition sur les régimes d'identification de l'art de Jacques Rancière, le régime esthétique, en abolissant l'irreprésentable, ouvrirait les possibilités de création d'une scène d'apparence du *dèmos*. Si les normes instituant les différents rapports possibles ou acceptables entre formes et matières - qui délimitent l'irreprésentable donc - sont abrogées, les obstacles à l'apparition du peuple dans l'espace politique de la visibilité sont moindres. Un espace de liberté pour le regard est envisageable. C'est par ce régime des visibilités ou dispositif des images, d'une logique toute autre, que la question de l'irreprésentable est confrontée. Pour Rancière, comme chez Deleuze, c'est le processus imageant, utilisé par le pouvoir pour imposer son récit, qui contiendrait la graine de résistance en lui-même :

« Le problème est de construire des formes de fiction qui fassent exploser la fiction dominante. Le capitalisme, c'est la fiction dominante, la fiction qui dit : voilà le monde comme il est. »¹¹⁹

L'auteur souligne le capitalisme comme le système de pouvoir dominant, exprimant ce pouvoir en ce qu'il détermine les images, la fiction du monde. La résistance se trouverait, insiste-t-il, dans la conception, la construction d'images du monde autres que celles imposées par le pouvoir dominant ; images qui montrent des fictions alternatives ayant la puissance pour finir par faire « exploser » la

¹¹⁸ *Ibid*

¹¹⁹ *Ibid*, p.57

logique fonctionnelle du pouvoir (qui repose sur cette construction fictionnelle dominante, et donc imposée). Ces images autres, mesure de l'art esthétique et qui serviraient à refonder « *la mise en forme de l'apparence* »¹²⁰, il va les définir par le concept de *phrase-image* dans son ouvrage *Le destin des images* (2003) :

« Cette mesure, je proposerai de l'appeler la phrase-image. J'entends par là autre chose que l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle. La puissance de la phrase-image peut s'exprimer en phrases de roman mais aussi en formes de mise en scène théâtrale ou de montage cinématographie ou en rapport du dit et du non-dit d'une photographie. La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-images j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. »¹²¹

Rancière centre sa proposition conceptuelle sur un glissement dans les rapports entre le verbal et le visuel, tout comme Mondzain et Deleuze. Il est intéressant de remarquer qu'il ne limite point cette visualité au photographique ou cinématographique, l'étendant plutôt à différentes formes artistiques (comme l'écriture et le théâtre par exemple). Mais aussi, et surtout, il définit cette *phrase-image* dans sa manière de défaire le rigide et normatif rapport représentatif entre mots et images, par des unions toujours à définir entre ceux-ci. La mécanique de cette phrase-image qui est décrite ici s'inscrirait selon Rancière dans une logique semblable de celle de la poétique, qui se joue tout autant sur le terrain du langage que sur celui de l'image dans un sens large – et pas forcément visuel - :

« La phrase-image déplace une visibilité. Et pour cela elle use de ces déplacements qui caractérisent les figures poétiques – lesquelles ne s'appliquent pas seulement aux mots mais aussi aux formes visibles. Dans la phrase-image, il y a deux termes mais ce deux change la fonction de chaque terme. L'image n'est pas nécessairement quelque chose qui se voit et, inversement, la parole peut devenir un élément du visible. »¹²²

Le tiret reliant les deux mots transforme la fonction globale de l'objet. Celle-ci est celle de déplacer la visibilité, dans le sens où elle met en lumière des zones

¹²⁰ *Ibid*, p.71; Soto Calderón interroge Rancière avec une citation sienne (à lui)

¹²¹ RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, La fabrique, Paris, 2003, p. 56

¹²² RANCIÈRE, *Op.cit*, p.73

d'invisible du régime représentatif. Ces opérations déplacent le sens, en ouvrant les possibilités d'apparition, et donc de résistance de ce que Rancière appelle le peuple, ce que nous désignons par gouvernés. Tout comme Mondzain fonde sa critique du pouvoir capitaliste - ainsi que les stratégies de résistance à celui-ci - sur le rapport entre ce qui est dit et ce qui est donné à voir, Rancière met ces relations au centre des enjeux d'apparition du peuple, et de sa liberté. À cet égard, Mondzain et Rancière partagent donc une certaine vision de ce qui fait communauté. Ce dernier s'intéresse aux intervalles, qui seraient le matériau du tissu commun, intervalles « entre les mots et les choses, entre un mot et un autre mot, entre une image et autre image, ou bien entre deux temporalités. »¹²³ L'*entre* est le lieu indéterminé qui établit la conceptualisation du commun des deux philosophes. Mais plus loin Rancière précise :

« Cela fonctionne par des rapports qui sont des rapports indéterminés entre des images qui sont données là, et puis tout ce que ces images peuvent susciter comme association avec d'autres images, avec des mots, ou des temporalités qui viennent d'ailleurs . »¹²⁴

Les trois éléments notés plus haut qui se détachent des textes de Mondzain, quant au lieu du partage, du commun, de l'imaginaire ou encore de la résistance, seraient donc aussi communs aux écrits de Deleuze et Rancière: l'indétermination fondamentale, le libre rapport avec d'autres images et mots visibles ou non, et la notion de temporalité partagée. Chez Rancière la phrase-image produit, tout comme la poésie, des déplacements entre les images, les mots et leurs temporalités, dans leur relation : « L'image n'est pas nécessairement quelque chose qui se voit et, inversement, la parole peut devenir un élément du visible ». C'est dans l'indétermination de ces aller-retour entre visible et invisible, entre les images et les mots et dans une temporalité propre que nous situons la définition *opérationnelle* ou *relationnelle* des images qui résistent, ainsi que leur puissance *radicale*, de racine, puissance fondatrice et fondamentale.

¹²³ *Ibid*, p.67

¹²⁴ *Ibid*, p. 69

b. dispositifs poétiques

Si à la lumière de la lecture des textes de Mondzain, Deleuze et Rancière nous proposons de situer le potentiel de partage et de résistance des images dans leur indétermination normative, dans la liberté de rapport entre visible et invisible, entre parole et image, et par une temporalité propre au partage, quelles tactiques mettent en place les artistes qui s'engagent dans ce partage ? Quels mécanismes opèrent dans les dispositifs qui offrent une place de liberté à la dignité du regard, par la mise en lumière des logiques des images du pouvoir ? Giorgio Agamben dans son travail sur le dispositif foucaldien introduit l'idée de la profanation comme stratégie de confrontation aux opérations dispositales du pouvoir. Or c'est le rapprochement que fait Rancière entre les logiques de la poésie et de la phrase-image qui offre une première piste dans la recherche d'actions stratégiques de résistance et contestation du pouvoir. Nous allons donc en premier lieu approfondir sur ce terme de profanation. Celui-ci nous permettra d'articuler la question de la résistance des images au travail développé par Christophe Hanna, poète hétéroclite et pragmatique, autour de la notion de poétique en deuxième lieu.

Hanna a conceptualisé une définition de poétique répondant aux limitations de la notion romantique de celle-ci, qui a été dominante tout au long du XXe siècle – au moins dans les sociétés occidentales. Cette dernière se construirait autour d'une vision de l'écriture où l'auteur est situé au centre, et possède des caractéristiques formelles plus ou moins définies ; elle est héritière, principalement, de la tradition du romantisme allemand. Or certaines formes contemporaines d'écriture poétique, apparues notamment à partir des années quatre-vingt-dix, ne trouvent pas leur place dans cette vision disons classique de la littérature. Pour confronter ces formes qui sont inidentifiables par la notion de poétique dominante Hanna propose ainsi :

« Considérer un texte littéraire comme un ovni [...]. [...] rompre avec une vision de l'écriture très fortement dépendante de l'idée d'« écrivain moderne » (c'est-à-dire, en réalité, très influencée par le romantisme allemand) [...] »¹²⁵

La conception de l'écriture moderne, qu'il appelle à surmonter, confondant expérience individuelle de l'auteur et oeuvre, institue ainsi une lecture individualiste de la création poétique. Cette conception ne fournissant pas les outils nécessaires à identifier certaines formes d'écriture littéraire hétérogènes, Christophe Hanna entreprend la formulation d'une poétique dite opérative qui fasse une place pour ces dernières : elle se définit à partir des opérations de l'oeuvre dans son corps-à-corps avec celui qui l'aborde. C'est une poétique qui propose de mobiliser le terme de dispositif pour identifier ses objets, et c'est à ces dispositifs poétiques que nous nous attaquerons. Ensuite, en troisième lieu, nous nous pencherons sur ce que développe Franck Leibovici, poète et artiste, sur une typologie particulière de dispositif poétique, le document poétique – voie pour faire le lien entre ces images qui résistent et les dispositifs poétiques.

1. du dispositif à la profanation avec Agamben

Nous avons pu voir précédemment comment Giorgio Agamben aborde le concept de dispositif, avancé par Foucault pour définir et lire les rapports de pouvoir dans nos sociétés¹²⁶. Or lorsque qu'il développe sa lecture étymologique du dispositif foucauldien, ainsi que sa propre définition, Agamben présente aussi dans le même mouvement une proposition dans la confrontation quotidienne avec ces mêmes dispositifs. Pour ce faire est choisi une notion du droit romain qui permet de concevoir ce concept stratégique : c'est celle de profanation. Ce terme, qui est opposé à celui de sacralisation, désigne l'action de faire passer un objet ou une pratique dans le domaine du sacré. Par la sacralisation, un objet consacré est séparé de l'usage « mortel », de l'usage commun. Or, si ce qui a été séparé dans le

¹²⁵ HANNA, Christophe, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p.11

¹²⁶ Voir I.2 plus haut

domaine du divin est sacralisé, dans le sens inverse la profanation en restitue l'usage par les humains :

« Tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes.»¹²⁷

Ainsi, suivant l'analogie de la profanation proposée par le philosophe italien pour se confronter au pouvoir – à ce qui a été capturé par celui-ci -, pour envisager le corps à corps avec les dispositifs donc, il faudrait retourner ces mêmes dispositifs et leurs logiques pour en faire un usage commun. Il est question de se réapproprier leur mécanique pour en faire source de liberté et construction subjective. Nous avons pu voir comment Deleuze fait référence aux conditions et possibilités matérielles de production qui à chaque moment historique donnent forme aux différentes logiques de pouvoir ; comment chaque typologie de technologie va influencer la nature des dispositifs à un moment historique déterminé¹²⁸. Dans un double jeu, un aller-retour, le pouvoir va s'articuler dans la société par les machines, mais ces mêmes machines vont modeler les formes adoptées par ce pouvoir dans la vie des individus. C'est précisément pour cela que tout pouvoir porte, dans sa mécanique même, le germe stratégique de sa résistance. Si Deleuze se sert de l'idée de contre-information pour introduire la notion de résistance en rapport à l'art, Agamben introduit le contre-dispositif dans la contestation du pouvoir dispositif :

« Le dispositif qui met en oeuvre et qui règle la séparation est le sacrifice : ce dernier marque, dans chaque cas, le passage du profane au sacré. [...] La profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé. »¹²⁹

¹²⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 39

¹²⁸ Voir II.a.2 plus haut

¹²⁹ AGAMBEN, *Op.cit.*, p. 40

La séparation dans le sacré se fait par moyen du sacrifice. Celui-ci, qui dans les temples romains est littéral, dans le capitalisme se règle par la confiscation des mots et des images, la détermination normée de leurs rapports au sein du dispositif les faisant rentrer dans la sphère de l'information, séparée du commun et appartenant au pouvoir. Cette logique sacrificielle du sensible opérée par les dispositifs du pouvoir peut être confrontée par une force inverse (contre). Comme dans le cas de la contre-information dans le raisonnement de Deleuze, le contre-dispositif peut s'inscrire dans une optique de résistance. Sur ce point là le philosophe italien pointe au changement de paradigme que supposeraient les dispositifs contemporains ; ce qui est réfuté par Mondzain qui pointe justement à la conception *oikonomique* des images comme modèle fondateur de désubjection sans violence pour le système capitaliste¹³⁰. Nous allons donc simplement rappeler que, au moins dans la conception de dispositif des images que nous avons développé, le potentiel de profanation, de renversement, de résistance de tout dispositif de pouvoir est à trouver dans sa propre logique fonctionnelle, qui est celle du pouvoir que ce dispositif incarne et représente. Dans *Création et anarchie* Agamben semble cependant suggérer, à la lecture de « Qu'est-ce que l'acte de création ? » de Deleuze, une description plus détaillée de ce que la profanation peut vouloir dire quand il s'agit de parler d'art :

« [...] la praxis proprement humaine est celle qui, désœuvrant les oeuvres et fonctions spécifiques du vivant, les fait, pour ainsi dire, tourner à vide, et, de cette manière, les ouvre au possible. »¹³¹

L'auteur semble souligner la tendance humaine – par opposition au pouvoir déshumanisant – à désactiver les mécaniques (du pouvoir notamment), les ouvrant à de nouveaux processus de signification. Se dessine un lien entre cette idée de profanation et celle du potentiel de résistance de l'art par son indétermination, par une libération des praxis. Cette libération se produirait donc par ce qu'il appelle « désœuvrement », qui est assimilé à l'action de faire fonctionner « à vide ». Cette idée fait écho aussi à l'invisible évoqué par Mondzain

¹³⁰ Voir I.d plus haut

¹³¹ AGAMBEN, Giorgio, *Création et anarchie*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 50

dans sa définition de l'imaginaire, cet espace commun ouvrant à de nouveaux possibles. Dans ces lignes Agamben suggère bien, d'ailleurs, que c'est dans le mouvement même de chaque mécanique dispositale que se trouve la clé de leur désœuvrement, de leur profanation. Il continue et précise ainsi plus loin :

« Le modèle par excellence de cette opération qui consiste à désœuvrer toutes les oeuvres humaines est peut-être la poésie elle-même. Qu'est-ce en effet que la poésie sinon une opération dans le langage, qui désactive et désœuvre les fonctions communicatives et informatives pour les ouvrir à un nouvel usage possible ? »¹³²

Pour Agamben il semblerait que le modèle paradigmatique de la profanation, du désœuvrement serait celui de la poésie. Et d'autant plus intéressant, cette exemplarité se construit dans la nature désœuvrante, désactivante de la poésie dans son rapport au langage. Ce serait donc dans la poétique qui enfermerait la stratégie primaire de résistance aux fonctions communicatives et informatives du langage. C'est dans le modèle de l'opération poétique qu'il faudrait aller chercher les stratégies de résistance dans une société capitaliste de contrôle, où se joue la vie ou la mort de la liberté des liens entre les mots et les images.

2. la poétique opérative de Hanna

Dans le questionnement des opérations stratégiques de résistance empruntées par les artistes, Rancière et Agamben semblent se rejoindre lorsqu'ils confèrent à la poésie le rôle de modèle. C'est en tentant de creuser ces pistes que nous allons maintenant nous intéresser à ce que Christophe Hanna, poète et théoricien, écrit autour de la notion de poétique. Cet auteur propose d'envisager une poétique libérée de la normativité formelle du paradigme dominant - au moins dans les sociétés occidentales à partir du XIXe siècle. Ce dernier se constituerait par une vision de l'écriture à penchant individualiste, construite autour de l'auteur et son expérience (le génie étant l'élément représentatif central dans conception).

¹³² *Ibid*, p. 50-51

Cette poétique, identifiée avec le romantisme allemand par Hanna, se caractérise aussi par une normativité formelle. Dans ce sens nous pourrions l'inscrire dans la logique du régime représentatif dont nous parle Rancière¹³³. La pertinence de la reformulation de la poéticité repose justement dans l'incapacité dont fait preuve cette poétique dominante pour faire sens de formes contemporaines d'écriture plus hétérogènes. D'où le terme d'ovni proposé par l'auteur pour aborder leur analyse initialement¹³⁴.

Intéressons-nous d'abord au travail de Christophe Hanna dans *Nos Dispositifs poétiques*. Dans cet ouvrage l'auteur critique donc la notion de poétique telle qu'elle est conçue dans les courants littéraires modernes dominants, qui met en son centre la subjectivité de celui qui écrit. Cette conception pose le problème d'une limitation des fonctions signifiantes des oeuvres. Hanna propose, par une analyse de différents exemples qui ne sont pas identifiables sous cette perspective théorique normative, une construction d'une poéticité active et qui prend en compte la notion de collectif. Les propos recueillis le long de l'ouvrage permettent donc de penser à une poétique autre, opérative et politique – mais pas pour autant militante. Il serait ainsi question d'une création littéraire qui prend en compte les *problèmes publics* :

« La subjectivation maximum de l'écriture est donc la condition de la fermeture fonctionnelle du concept de littérature. Construire une littéralité autre implique alors de concevoir un mode de relation différent entre le sujet et sa production. Une conception non plus duelle et réflexive mais collective, pratique, dans laquelle la question de l'écriture n'est plus présentée comme une activité *privée* (de soi pour soi par la médiation de l'écriture) mais une action prenant en charge des *problèmes publics*. La création littéraire apparaît alors comme un moyen de *formaliser* ces derniers, afin de les rendre plus maniables, plus *envisageables*, par exemple en leur conférant une nouvelle visualité, mais aussi comme une façon d'*intervenir* dans les formes de vie où ces problèmes *prennent*, provoquent des blocages logiques, des conflits. »¹³⁵

¹³³ Voir III.a.3 plus haut

¹³⁴ HANNA, Christophe, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p.11

¹³⁵ *Ibid*, p.12-13

Si ce qui caractériserait une poétique buvant du modèle romantique serait une subjectivation très poussée, cette façon d'entendre l'objet poétique limite et renferme les fonctions de celui-ci dans une logique individuelle – « de soi pour soi par la médiation de l'écriture ». Hanna remarque que, selon ces critères, certaines productions artistiques aux logiques fonctionnelles autres, restent alors exclues du champ de la poétique. Il s'intéresse tout particulièrement aux objets littéraires qui permettraient de transpercer le domaine privé, qui prennent donc en compte la sphère publique, les *problèmes publics*¹³⁶. Ces objets, qui ne rentrent pas dans le moule littéraire dominant, opèrent par une mise en forme plus concevable à ces problèmes communs, en agissant ainsi sur ceux qui s'y confrontent quotidiennement. Ainsi pour définir ce que serait cette poétique autre, permettant une lecture des *ovnis* littéraires et leurs modes de fonctionnement, Hanna propose de se rapporter à une notion qui aborde ses éléments tels qu'ils sont :

« Pour constituer l'ovni en objet descriptible, il est nécessaire d'élaborer une notion [...] qui renvoie donc, de prime abord, à un ensemble d'éléments disparates *agencés* de manière à constituer une certaine unité expérientielle et logique irréductible à une saisie esthétique. »¹³⁷

Il y a deux facteurs qui attirent l'attention de premier abord. L'auteur fait ici référence à « ensemble disparate d'éléments *agencés* », donc à plusieurs éléments hétérogènes sans lien à priori qui sont combinés, organisés entre eux. Cette opération d'agencement est menée dans le but de créer un ensemble unitaire dans l'expérience qu'il suscite, mais tout autant dans sa mécanique opérative. Cependant Hanna précise que cette unité ne peut pas être limitée à une expérience sensible. Dans la rupture avec l'individualisme qui caractérise cette conception littéraire nouvelle, les objets poétiques agissent en donnant une visibilité à ce que l'auteur nomme *problèmes publics*. Ce terme choisi par Hanna pourrait être relié à

¹³⁶ *Ibid*, p.12, note de bas de page. Ce terme est entendu dans le sens que lui donne John Dewey : « qui occasionne des échanges interindividuels dont les implications dépassent l'intérêt des particuliers qui s'y trouvent directement engagés et dont les conséquences indirectes, difficilement envisageables pour chacun, nécessitent la mise en place d'une organisation collective ».

¹³⁷ *Ibid*, p.13

la notion d'urgence historique qui est fondatrice du dispositif chez Foucault¹³⁸. Mais nous le rattachons plutôt à ce que nous pourrions désigner par défis collectifs, enjeux du commun. Nous inscrivons donc cette poétique nouvelle dans la ligne de résistance avancée dans le volet précédent à travers les lectures de Mondzain, Deleuze et Rancière¹³⁹. La notion proposée pour identifier ces ovnis littéraires opératifs adhère d'ores et déjà à un des éléments communs à ces trois auteurs dans leur définition des images qui résistent, celle de l'indétermination fondamentale (agencement disparate). Ceci multiplie les possibilités de signification des fonctions :

« Pour désigner ce potentiel ouvert des fonctionnalités, on peut choisir la notion de *dispositif*, en la reprenant moins à la tradition philosophique de Foucault, Deleuze, Lyotard, qui présentent l'inconvénient de constituer le dispositif comme objet d'une fonction précise déterminant une action diffuse des sociétés sur les individus, qu'à la poétique de Francis Ponge qui s'intéresse à l'action inverse, du sujet sur les institutions ou les sociétés. »¹⁴⁰

D'abord remarquer qu'un deuxième élément identifiable aux images qui résistent est évoqué : l'ouverture des fonctionnalités marquant un rapprochement avec la libération des rapports entre mots et images, le dépassement de la normativité rigide. Puis, si nous avons noté l'affinité apparente entre le terme de *problème public* de Christophe Hanna et celui d'*urgence historique* de Michel Foucault, l'entrée en jeu du terme de dispositif dans la construction conceptuelle du premier semblerait confirmer notre intuition. Cependant l'auteur vient démentir ce présupposé, en s'y distanciant net et nominalement. Si bien la notion choisie pour « constituer l'ovni en objet descriptible » est celle du dispositif (poétique), l'écart explicité avec le dispositif foucaldien (dans la même tradition de Deleuze et Lyotard) est motivé par un renversement de sa logique fondamentale : celle du pouvoir. Ainsi, si un dispositif de pouvoir agit sur un axe vertical de haut en bas, avec un rôle défini et une démarche nébuleuse, le dispositif poétique va en

¹³⁸ Voir I.a. plus haut

¹³⁹ Voir III.a. plus haut

¹⁴⁰ HANNA, *Op.cit.*, p.14

sens contraire, de bas en haut, de l'humain vers le pouvoir. Cet écart signifant sera consolidé plus loin de la sorte :

« Le dispositif est donc plus tactique que stratégique. [...] le dispositif permet d'éprouver son public en mobilisant les savoirs et les compétences dans un ordre (une temporalité, une spatialité) différent de celui à quoi l'astreint l'ordre social. »¹⁴¹

La différence avec la construction foucaldienne est soulignée encore : la fonction *stratégique* (pour répondre à une urgence historique) laisse sa place ici à une action *tactique*. Mais tout autant parlante est l'apparition discrète du troisième élément par lequel nous avons défini ces images qui résistent : une temporalité commune, différente de celle imposée par les logiques du pouvoir, permettant de mobiliser savoirs et compétences dans un intérêt commun. C'est bien dans ce sens une inversion du rapport vertical qui caractérise l'« ordre social », le pouvoir. Le dispositif poétique développé par Hanna présente une affinité fondamentale avec les différents éléments définissant les images qui résistent. Ce dispositif se distingue par son action disruptive des logiques instaurées et lisibles dans les dispositifs de pouvoir, donnant une visibilité aux enjeux du commun.

3. le document poétique, de la littérature aux images

Comme nous venons de voir, la notion de dispositif poétique proposée par Christophe Hanna montre une proximité élémentaire avec les conditions d'apparition d'un lieu pour le partage sensible, le regard commun, et donc la résistance au pouvoir par les images. Nous voulons approfondir dans ce rapprochement conceptuel en nous tournant vers ce que le poète et artiste Franck Leibovici appelle les documents poétiques. Cette notion s'inscrit dans la construction conceptuelle de la poétique opérative de Christophe Hanna – qui d'ailleurs écrit la préface de l'ouvrage de Leibovici, *des documents poétiques* (2007)¹⁴², où ce terme est introduite. Le tournant documentaire dans cette

¹⁴¹ *Ibid*, p.18

¹⁴² LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques*, Romainville, Al Dante, 2007

conception de poétique permet de saisir plus précisément le type de glissements qui se produisent dans les processus de signification lorsque les objets poétiques rencontrés appartiennent non pas à la sphère littéraire, mais à celle des images. Ces objets tiennent toujours compte des problèmes communs, en intervenant cependant dans ce cas-là par le renouvellement de la visibilité de ces derniers. Hanna écrit ainsi :

« Le document poétique opère, en effet, en donnant une nouvelle visibilité (une forme dans une nouvelle substance) à un objet qui porte déjà un nom (une étiquette) dans l'histoire ou dans l'actualité. »¹⁴³

Il nous parle ici d'un objet poétique qui opère par la modification de son mode de signification – figeant initialement son apparence. Nous pouvons dire que le document poétique s'attaque à des productions documentaires dont le mode de réception est déjà défini « dans l'histoire ou dans l'actualité ». En ce faisant il déplace la visibilité de ces objets, créant une place pour l'apparition de nouvelles significations. L'idée de « forme nouvelle dans une nouvelle substance » s'inscrit bien dans une logique de libération des rapports normés entre fond et forme, entre mots et images, entre ce qui est visible et ce qui est invisible en définitive ; les documents poétiques opérant donc dans la zone de résistance au pouvoir. Or quelle est la mécanique fonctionnelle qui se joue dans ces fractures signifiantes ? Nous lisons par la suite :

« Ces pages décrivent les documents poétiques comme des représentations obtenues par transfert de schèmes. En effet, chacune d'elles transpose les formes de l'apparence d'un événement, constituées par les langages institutionnels ou médiatiques ordinaires, dans un autre vocabulaire ou mode de représentation, soumis à d'autres critères de compréhension et d'appréciation. »¹⁴⁴

En essayant d'établir une base théorique pour l'élaboration conceptuelle de Leibovici, Hanna synthétise de façon concise la logique fonctionnelle par laquelle

¹⁴³ LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques*, Romainville, Al Dante, 2007, p.14

¹⁴⁴ *Ibid*, p.15

les documents poétiques opèrent. La nature des processus re-signifiants de ceux-ci se situe dans le domaine du *transfert* ou la transposition de sens. Ainsi, en partant de formes ou *schèmes* dont les significations sont réglées par les normes du pouvoir - ce que l'auteur identifie par exemple par les « langages institutionnels ou médiatiques ordinaires » -, l'objet est re-disposé selon un nouveau mode de signification, ne lui correspondant pas originellement. C'est par ces déplacements qu'un objet, dont l'interprétation dans les espaces social et culturel dominants est déjà figée par une certaine normativité ou rigidité herméneutique, accède à de nouvelles couches de sens, de nouvelles possibilités de réception. Pour ainsi dire, la grille d'analyse de l'objet donné change radicalement, et c'est cela qui lui donne une nouvelle visibilité. Ces glissements sont donc source d'ouverture à des fonctionnalités nouvelles pour ce même objet, et c'est de ces fractures du sens que jaillit tout le potentiel politique des opérations poétiques :

« Quand Leibovici dit qu'un document poétique peut avoir des effets très concrets, cela veut dire, par exemple, et très simplement, non seulement qu'il peut changer notre perception de l'actualité, nos croyances, mais encore les vocabulaires et le rythme de l'action institutionnelle. »¹⁴⁵

Les documents poétiques, dans l'acception déployée par Leibovici, en cohérence avec la poétique opérative de Hanna, se caractérisent donc par leurs fonctions actives, ses possibilités d'action. Comme le précise l'auteur, ces effets – au contraire des dispositifs de pouvoir, rappelons-le – ne se limitent pas à produire des mouvements dans les cheminements symboliques individuels. Les dislocations qu'ils provoquent atteignent donc la sphère publique, c'est-à-dire le spectre allant de l'imaginaire collectif aux institutions du pouvoir. La puissance sémiotique de ces dispositifs de résistance leur conférerait une répercussion au sein même de l'articulation du pouvoir, pouvant aller jusqu'à une influence plus ou moins directe dans la démarche de celui-ci. Un exemple sur lequel s'appuie Leibovici pour développer sa proposition théorique est celui de Mark Lombardi, acteur mineur du monde de l'art devenu dessinateur de référence. Il concevait ces derniers par une

¹⁴⁵ *Ibid*, p.18

démarche particulière, mettant en son centre une remobilisation d'informations disparates. Leibovici en parle de cette sorte :

« ses dessins articulent simplement des noms de personnages publics ou semi-publics à des lignes permettant de les relier entre eux, dessinant ainsi une suite de réseaux complexes dont l'ensemble forme un micromonde appelé généralement une « affaire ». ces dessins mettent, en effet, en scène des scandales politico-financiers ou militaro-économiques. lombardi les désigne par le terme de « structures narratives », et ce, pour plusieurs raisons. tout d'abord, ses dessins, en rien figuratifs, formulent des propositions pour rassembler et synthétiser des information hétérogènes et distribuées sur un mode épars à travers la presse (les informations qu'il délivre ne sont jamais de l'ordre de la révélation, mais simplement issues de coupures de presse et de littérature journalistique). »¹⁴⁶

Les dessins élaborés par Lombardi étaient produits dans une démarche documentaire très spécifique. L'artiste recueillait d'abord des tas d'informations apparemment sans connexion les unes avec autres. De celles-ci étaient tirés des noms de personnalités, avec différents ordres d'exposition publique, qui étaient ensuite reliés les uns avec les autres. Ces « structures narratives », telles que Lombardi les identifiait, re-disposent ces éléments hétérogènes en une forme visuelle, en donnant un sens appréhendable à des logiques relationnelles complexes et explicitées nul part ailleurs. Comme souligne Leibovici, il ne s'agit en aucun cas d'une démarche de révélation, puisque les informations originelles sont publiées et facilement accessibles. Cependant les déplacements signifiants que ces dessins opèrent accordent une visibilité à des *problèmes publics* (« scandales politico-financiers ou militaro-économiques ») qui n'en jouissaient pas auparavant. Les effets de cette visibilité nouvelle ont bel et bien atteint et modifié l'action du pouvoir, puisque le FBI même a consulté ces documents poétiques dans des enquêtes postérieures.

Le concept de documents poétiques avancé par Franck Leibovici a la particularité de restreindre sa logique à la re-mobilisation d'objets - de documents - qui appartiennent à la sphère normative du pouvoir. Leur mode réception est donc en principe réglé en amont. C'est dans un processus de déplacements dans

¹⁴⁶ *Ibid*, p.38-39

d'autres modes de signification, d'autres formes signifiantes, que ces objets figés s'ouvrent à des possibilités nouvelles. Ces processus donnent ainsi une apparence à des questions d'*intérêt public* complexes, qui n'en avait pas encore une. La mécanique du document poétique permet donc d'aborder par la suite les propositions d'artistes qui, en re-disposant les images des dispositifs du pouvoir mêmes, viennent questionner l'exercice de ce pouvoir, en créant ainsi de l'énergie de résistance

c. dispositifs poétiques des images

Pour clore ce dernier volet nous allons entreprendre une rapide formulation de trois typologies différentes de dispositifs poétiques des images. Pour ce faire nous aurons recours, à nouveau, aux images proposées par différents artistes. Ces oeuvres abordent toutes, par différents moyens, les enjeux qui se décident pour les humains au sein des dispositifs de pouvoir des images. Ils leurs donnent tous de cette façon une forme visible et appréhendable. Chaque artiste adopte cependant des tactiques diverses dans leur travail de déplacement du sens et ouverture des significations. Nous proposons donc d'analyser, par une démarche comparative, les différents mécanismes opératifs que mettent en jeu ces créations.

Dans un premier temps nous irons voir deux images du photographe italien Luigi Ghirri, ainsi qu'une vidéo de l'artiste et vidéaste Marie Voignier : les deux construisent leurs dispositifs par un regard sur ce que nous pouvons décrire comme l'envers des visibilités du pouvoir. Dans un deuxième temps nous aurons affaire, une nouvelle fois, aux propositions filmiques d'Adam Curtis et Harun Farocki. Tous deux procèdent à une re-signification d'images d'archive par le montage, mais nous verrons aussi en quoi diffèrent tactiquement leurs réalisations. Et enfin, nous aborderons un court-métrage de Julien Prévieux, qui se sert de ses influences performatives pour réfléchir sur le statut des corps dans un contexte de pouvoir des images opératoires.

1. *l'envers du décors : Ghirri puis Voignier*

Le défunt photographe italien Luigi Ghirri s'est distingué par un travail questionnant justement le médium photographique. Il a élaboré son oeuvre dans la proximité géographique : ses images sont pour la majorité prises en Italie, ou dans des pays voisins pendant ses vacances. Ce qui caractériserait le plus synthétiquement sa démarche serait une curiosité pour les possibilités de penser le monde en images, mais aussi le monde des images. Deux oeuvres centrent notre attention concernant la question des visibilitées, dans le contexte du dispositif des images spectaculaires prépondérant dans les années soixante-dix. Elles appartiennent toutes deux à la série *Kodachrome* (1970-1978) : il s'agit de *Engelberg 1972* (figure 5) et *Calvi 1976* (figure 6).

Ces deux images, comme le reste de la série, questionnent la place des images dans l'espace public. Mais ce que soulève Ghirri dans ce travail n'a pas tant à avoir avec l'invasion des rues par les images, mais plutôt avec leur statut signifiant et la modification qu'elles entraînent des rapports sensibles des humains dans les lieux extérieurs, publics. Dans *Engelberg 1972* nous voyons un homme et une femme qui passent ensemble devant une énorme publicité de soda. Celle-ci représente un verre et une bouteille de la marchandise qui se fondent dans un paysage de cascades bleues. Dans cette image verticale la publicité cache la quasi-totalité de l'horizon, qui cependant apparaît par dessus le panneau : les sommets enneigés de véritables montagnes. Par cette double mise en abyme - la photographie de la photographie, le paysage faux et le vrai - Ghirri opère une fracture signifiante des images, en questionnant par ce geste poétique le remplacement de l'expérience par la figuration du réel.

Dans *Calvi 1976* il met en jeu le même type de mécanique : un porte-photos rempli de cartes postales représentant divers couchers de soleil ; un des supports du milieu est vide, laissant voir un mur nu. La cumulation d'images semblables, les unes à côté des autres, et exposées pour leur vente, provoque un déplacement du

sens de celles-ci. La vue desquelles n'évoque plus ce qu'elles reproduisent, mais plutôt le système marchant auquel elles participent (et dont elles favorisent la perpétuation). En photographiant des photographies publicitaires dans la voie publique, des images du dispositif de pouvoir spectaculaire dans leur contexte de circulation quotidienne, Ghirri opère par moyen de la mise en abyme une interrogation du rôle des images dans notre rapport sensible au monde.

Or si le photographe italien s'intéresse à des objets photographiques dans l'espace public, l'artiste contemporaine et enseignante Marie Voignier se penche plutôt sur les processus de production des images spectaculaires au sein du dispositif. Des images photographiques de l'un aux vidéos de l'autre, les deux cherchent à creuser dans ce qui ne se voit pas du rapport entre les images et les humains. Dans *Hearing the shape of a drum* (2010) Voignier explore l'éclosion puis fabrication d'un fait médiatique international, suite à un des fait divers des plus macabres de notre siècle. C'est ainsi qu'elle va se diriger à l'épicentre du séisme spectaculaire, le tribunal autrichien où sera jugé ce personnage monstrueux ; et devant lequel s'agroupent des centaines d'envoyés spéciaux des médias de tout le globe.

À travers les premières images, déjà, l'artiste va poser la question autour de laquelle se déploie sa réflexion en images. La première séquence montre un gros plan d'un caméraman et une reporter. Le premier annonce : « C'est la presse locale. Il veut prendre une photo. La crème de la presse est en ville. »¹⁴⁷ Le deuxième plan ne montre que ce photographe de la presse locale, invisible auparavant, qui fait poser à plusieurs reprises – qui corrige les poses à chaque fois et fait référence à leurs caméras - les envoyés de presse et l'artiste (qui est prise pour un collègue), invisibles à leur tour puisqu'ils sont derrière de l'objectif de Voignier. Dans ces quarante premières secondes, avant même l'apparition du titre, sont disposés tous les éléments qui seront ensuite repris le long du court-métrage : reporters, caméramans, photographes, mises en scène et tous les appareils qui leur sont propres, dans une interaction exaltée.

¹⁴⁷ Notons que tous les dialogues sont en anglais et en allemand, sous-titrés en français.

Par la mécanique opérative de la mise en abyme, dans un entrecroisement d'enregistrements en images (caméramans photographiés, photographe filmé, reporters interviewés) l'artiste marque une distance avec la presse, tout en nous situant, spectateurs, au centre de ce cirque médiatique. S'ensuivront plusieurs échanges informels avec les équipes destinées sur place, des images de ces mêmes équipes répétant en boucle leur connexion en direct avec des plateaux de télévision, ou encore les courses pour capturer au plus près les entrées et sorties du tribunal. Une seule allusion, par moyen de l'image d'un écran, permet de faire un lien indirect avec l'affaire judiciaire qui se déroule. Ce que Voignier dévoile ici est l'envers du décor spectaculaire.

Ces deux artistes - ou du moins leurs propositions examinées dans ces lignes - se rejoignent par les logiques de leurs démarches. Ces logiques fonctionnelles de leurs dispositifs poétiques s'articulent par moyen de diverses formes de mise en abyme. Ils s'engagent ainsi tous les deux dans des méta-reflexions sur les processus imageants au sein du dispositif des images spectaculaires, en déplaçant leurs visibilités et leur donnant aussi une forme appréhendable ; tout en laissant libre cours aux rapports entre mots et images, entre visible et invisible.

2. le montage d'images archive, de Farocki à Curtis

Si Ghirri et Voignier opèrent des déplacements du visible, des fractures signifiantes, par une logique de mise en abyme, les artistes et documentaristes Harun Farocki et Adam Curtis utilisent quant à eux des images d'archives re-disposées. Dans les deux cas celles-ci sont accompagnées, dans leurs re-dispositions, par la parole des vidéastes qui interagit à son tour avec d'autres formes sonores (rattachées originellement ou pas à ces images). Les natures opératives de leurs propositions se trouvent cependant dans des points très éloignés du même spectre, celui de la re-disposition des images d'archive comme tactique de résistance au pouvoir - dans le but de dévoiler les logiques de celui-ci.

Harun Farocki propose dans *Erkennen und Verfolgen* (2003), comme nous l'avons vu plus haut¹⁴⁸, un essai en images où il définit la notion d'images opératoires, celles qui viennent remplacer l'oeil et la main, surveillant et agissant avec une autonomie croissante. En re-disposant des images provenant de l'industrie militaire (simulation, images industrielles, images publicitaires), il interroge les liens entre le secteur militaire et industriel à l'arrivée de ces nouvelles images qui opèrent. La signification de ces images - non-conçues pour le regard humain - est déplacée à partir du moment où elles sont mises en rapport par le montage, qui est un outil d'un autre domaine de signification : le cinéma.

Non seulement Farocki colle ces images les unes après les autres, mais il les accompagne d'une parole qui énonce un essai, portant sur ces mêmes images qui apparaissent au fur et à mesure. Cette voix extra-diégétique (sa source n'est pas à trouver dans les images) produit un dialogue avec les sonorités originelles - bruits industriels ou explications techniques (diégétiques, dont la source se trouve dans les images mêmes). C'est ainsi que Farocki dévoile, par les déplacements de sens que le montage provoque dans ces images opératives, et donc aussi par leurs rapports avec sa parole (à partir d'éléments existants dans d'autres sphères signifiantes, donc), les enjeux politiques du dispositif des images opératoires

Tandis que le film de Farocki est écrit en troisième personne pour réfléchir autour de ces images qui s'enchaînent lentement, Adam Curtis - tant dans *The Century of the Self* (2002) comme dans *Hypernormalisation* (2016) - impose depuis le départ un ton complètement différent avec d'une part la première personne du pluriel, nous gouvernés, et de l'autre la troisième personnes du pluriel, ils, eux, le pouvoir. Il ne se nourrit d'ailleurs pas uniquement des archives du dispositif des images spectaculaires, mais va aussi emprunter quelques unes de ses stratégies de signification. Sa méthode de navigation dans les images d'archives, puis leur re-disposition avec les sonorités qui les accompagnent produit des films d'un rythme et une nature très différents à ceux de Farocki.

¹⁴⁸ Voir II.c.1 plus haut

The Century of the Self (2002), par exemple, ouvre sur de grandes lettres, « PREFACE » ; puis cette première image s'enchaîne avec la scène d'un homme blanc, dans la quarantaine, qui est à table avec un grand chien de chasse, devant lequel il pose une canette que ce dernier commence à lécher ; vient ensuite un extrait de film de famille, en noir et blanc, montrant un jardin sous la neige et en son milieu Sigmund Freud, entouré de chiens qui sautillent. Ces images durent assez longtemps pour que Curtis expose la conception négative de l'être humain mise en avant par la psychanalyse de Freud, tout ceci sous une musique joyeuse. Puis changement abrupte de séquence, accompagné d'une explosion et un cri de femme (qui peut être brièvement aperçue), et s'ensuit une série de scènes montrant des masses de personnes, que nous pouvons aussi entendre en arrière fond. Pendant ce temps la voix de Curtis développe la thèse centrale de ce premier chapitre de série, le rapport entre l'avènement de la psychanalyse et le gouvernement des humains par les images, dont le rapport sera scellé par les conditions historiques détaillées plus haut¹⁴⁹.

Ainsi le documentariste britannique re-mobilise plusieurs éléments de la sphère significative des images spectaculaires : un rythme d'apparition des images très rapide ; une utilisation de musique piochée dans la culture populaire pour appuyer ses propos ; et des mots qui guident la lecture des images d'archives re-disposées. À différence de Voignier, qu'on n'entend pas, ou encore de Farocki qui utilise une autre voix que la sienne pour soulever ses questions, Curtis prend parti à travers la narration alternative qu'il construit du récit historique. La cadence des images et la musique choisie, tout comme les extraits d'interviews qui sont montées dans le film, viennent appuyer, amplifier et donner de la force à son histoire. À différence des images d'art vues jusqu'à présent, qui laissent une place à l'invisible, ses films se construisent dans une narration subjective et un bombardement visuel.

Ce qui crée une fracture des significations de ces images c'est leur position relative, ainsi que celle de leur auteur, dans son rapport avec le pouvoir. Le fait de proposer une fiction (une histoire) cohérente pour faire sens de relations de pouvoir complexes ; le fait de proposer une forme appréhendable et visible de

¹⁴⁹ Voir II.b.2 plus haut

situations invisibles, qui sont constituées par là en problèmes publiques, confèrent à ses films une logique de résistance. Ce qui les sépare des logiques du pouvoir par les images, c'est que Curtis ne situe pas sa parole dans l'objectivité, mais dans la sphère de la parole subjective qui s'élève face au pouvoir. Les constructions argumentatives des deux artistes dans ce volet sont donc opposées : Curtis met en scène un parti pris personnel, Farocki procède par un questionnement distancié des images. Cependant ils trouvent un terrain commun, d'un côté dans la logique de montage des images d'archives du pouvoir ; et de l'autre par l'énergie de résistance qu'elles enferment en interrogeant et résistant à celui-ci.

3. re-jouer l'histoire : performance et répétition par Prévieux

Nous avons vu précédemment que les dispositifs poétiques des images, tels que nous les étudions, peuvent opérer selon deux logiques: la mise en abyme, mobilisé dans les oeuvres de Luigi Ghirri et Marie Voignier ; ou le montage à partir d'archives, qui fonde le travail d'Harun Farocki et Adam Curtis. Si ces deux types de typologies de processus re-signifiants des images agissent au travers des créations respectives de ces artistes, elles contiennent certains éléments qui sont communs à l'opérativité poétique, telle que Julien Prévieux la déploie dans *Patterns of Life* (2015). Cet artiste, qui provient du médium de la performance, travaille dans le domaine de l'art visuel. Il produit - comme nous avons pu le voir plus haut¹⁵⁰ - des mises en scènes de faits fondamentaux dans l'histoire des images, au croisement entre les questions des images et du gouvernement des humains, de leurs corps.

Rappelons que la vidéo en question traite l'histoire de l'enregistrement des mouvements corporels depuis l'invention de la photographie. Or, si Prévieux va puiser dans ces archives scientifiques, militaires ou commerciales, il ne re-dispose pas ces mêmes images pour formuler sa proposition. Il entreprend à la place de rejouer, en collaboration avec des danseurs, ces situations historiques de capture du mouvement en images. Ces mises en scène sont enregistrées en vidéo et son, puis montées avec de légers effets sonores, mais surtout avec une voix qui élève

¹⁵⁰ Voir II.c.2 plus haut

par parole réfléchissant sur les enjeux de pouvoir qu'enferme le statut de ces images qui enregistrent, qui contrôlent les corps. Si l'écart avec le montage d'archives se fait par la non remobilisation des archives mêmes, l'action de rejouer ces images historiques participe par ailleurs d'un jeu de mise en abyme. Une mise en abyme gestuelle qui agît sur la signification temporelle.

Si ces performances re-jouent d'un côté la production d'images cruciales avérées pour le devenir du pouvoir par les images ; de l'autre elles permettent aussi de donner une forme visible aux logiques économiques qui ont motivé les enregistrements originaux. Comme par exemple dans cette scène où le performeur retire de différentes façons (de plus en plus efficaces) des lignes de bâtonnets d'un mur, re-signifiant par là le raisonnement capitaliste selon lequel le temps est or. Cette Logique déplace les visibilitées en les rejouant, en leur donnant une forme charnelle, qui revient ensuite aux images et clos ainsi la boucle poétique de la re-signification performative.

conclusion

Notre définition des dispositifs poétiques des images a donc été construite à travers trois volets. Dans un premier temps nous avons cherché, dans un corpus de textes écrits par les philosophes Marie-Josée Mondzain, Gilles Deleuze et Jacques Rancière, les éléments constitutifs et donc nécessaires à la définition des images qui ne participent pas des logiques du pouvoir. Nous avons pointé ainsi, à travers les oeuvres des auteurs mentionnés, que ces images s'inscrivant dans une énergie de résistance présentent donc trois principes primordiaux : indétermination radicale ; liberté de rapports entre mots et images, forme et fond et donc visible et invisible ; et partage d'une temporalité autre et commune. Lorsque les images apparaissent sous ces conditions particulières, elles peuvent participer à une construction dans la dignité de l'imaginaire collectif, lieu illocalisable de liberté du partage et du commun.

Dans un deuxième temps - et en suivant les pistes semées par Jacques Rancière, puis par Agamben, quant à l'adéquation de la logique de la résistance au pouvoir à celle de la poétique -, nous avons abordé la poétique développée par Christophe Hanna et Franck Leibovici. Celle-ci faisant preuve d'une affinité fondamentale avec les trois éléments constitutifs des images qui résistent au pouvoir (présentés plus haut), elle permet d'autant plus de définir l'objet poétique dans ses mécaniques dispositales. Le concept de dispositif poétique est cependant de logique inverse à celle des dispositifs de pouvoir. Il permet aussi de mieux décrire les particularités dans la re-signification qui se jouent lorsque s'opèrent des déplacements dans les visibilités d'objets - dont l'interprétation a été préétablie par la logique du pouvoir - ; ceci étant de particulier intérêt pour mieux définir les propositions des artistes qui re-disposent les images des dispositifs de pouvoir pour donner une visibilité à ces derniers. Ces glissements tactiques du sens se produisent donc par la libération des rapports normés entre mots et images, entre forme et fond, déplaçant ainsi les significations ; mettant en lumière par la re-disposition d'éléments déjà existants, des questions d'intérêt commun.

Tout ceci nous amène à nouveau aux oeuvres des artistes qui travaillent la question de la visibilité des dispositifs de pouvoir des images, ce que nous pourrions qualifier de méta-visibilité. Ces créateurs donnent une forme appréhendable à la complexité fonctionnelle des dispositifs des images du pouvoir. Les propositions analysées permettent de décanter trois typologies – avec chacune sa mécanique propre – de dispositif poétique des images. Chaque typologie opère selon une logique opérative propre, mêmes si celles-ci peuvent s'articuler de différentes façons. Nous distinguons ainsi : la mise en abyme des processus imageants du pouvoir ; le montage d'images extraites dans les archives des dispositifs des images de ce pouvoir ; et enfin l'incarnation par la gestualité corporelle, rejouée et mise en images de faits, situations, concepts qui sont données à voir de la sorte.

conclusion

Qu'est-ce que les usages des images expriment des dynamiques de pouvoir qui régissent les individus dans les sociétés occidentales contemporaines ?

Comment continuer à donner à voir ? Comment créer et construire un visible qui participe à l'interrogation du pouvoir et redessine les limites de ce qui est concevable?

Cette analyse des enjeux politiques des images au sein des sociétés a été construite à cheval entre la philosophie politique et une esthétique critique. Nous avons tenté d'élaborer une définition des images qui prenne en compte les enjeux de pouvoir et de liberté se résolvant dans leur production et circulation au sein de chaque culture. Ce questionnement est cependant formulé depuis la société capitaliste occidentale, et se centre donc sur les caractéristiques spécifiques que cette problématique y adopte. Pour procéder, nous ne pouvions pas nous limiter à une définition des images en tant qu'objets signifiants par eux-mêmes. C'est pour cela que la conception de pouvoir articulée par la notion de dispositif, telle que Foucault l'a introduite, sert de base conceptuelle.

Le dispositif de pouvoir foucauldien est un outil analytique exceptionnellement adapté à la lecture et compréhension des liens entre images et pouvoir, puisqu'il définit ce dernier dans les relations, dans le mouvement. Plus précisément il établit que le pouvoir est ce qui découle des rapports entre différents éléments de tous types au sein d'une société. Il serait donc conçu comme une logique ou une mécanique, ayant donc un fonctionnement relationnel. Un dispositif de pouvoir permet non seulement d'identifier le pouvoir dans son articulation de la société,

mais apporte aussi une grille de lecture pour mieux comprendre les différentes formes qu'il peut adopter dans son action.

Sur la base posée par cette idée du pouvoir comme logique, nous avons cherché ensuite l'origine primaire de la conception des images qui prévaut dans nos sociétés capitalistes occidentales contemporaines. Le lien étymologique qui existe entre le dispositif foucaldien et la pensée *oikonomique* des images de l'Église chrétienne byzantine est mis en lumière par Giorgio Agamben - et sert comme piste de recherche. C'est par ce biais que nous arrivons au travail sur les images de Marie-Josée Mondzain. Celle-ci, dans un élan critique à l'égard des formes visibles produites et distribuées dans le contexte du capitalisme moderne, s'intéresse justement aux crises iconoclastes byzantines du IX^e siècle, au cours desquelles cette construction *oikonomique* s'est déployée avec une puissance inouïe.

La théorie *oikonomique* des images aura eu une double tâche. D'un côté elle scelle conceptuellement la doctrine de la trinité, fondamentale pour le christianisme par ailleurs : un seul Dieu qui adopte cependant une forme trine pour le gouvernement salvifique des humains, le Père, le Fils (fait à son image) et le Saint-Esprit. Puis, d'un autre côté, le montage *oikonomique* servira à emporter les querelles entre les pères de l'Église et les successifs empereurs byzantins, pour le contrôle de la production et circulation des images, et donc pour le monopôle sur le pouvoir par les images. La force de la conception *oikonomique* des images se trouve dans la reconnaissance comme fondamental de leur caractère relationnel, et déterminera leur position prédominante dans l'exercice du gouvernement des humains par la suite.

Ces développements philosophiques nous permettent d'établir une définition des dispositifs de pouvoir des images. Ceux-ci se constituent dans les relations entre un ensemble de discours, de modes de circulation, de normes de représentation, de tout ce qui a la capacité de capturer le visible et anéantir l'imagination des humains. Les dispositifs de pouvoir des images ont des fonctions stratégiques, visant à maîtriser les fonctions critiques des sujets dans le but de les gouverner. C'est une construction théorique qui permet de mieux comprendre les logiques du pouvoir par les images dans les sociétés capitalistes modernes ; mais

elle sert aussi d'outil analytique pour saisir l'influence des évolutions de ces dispositifs des images dans les transformations de ces mêmes formes de gouvernance. Ainsi, comme nous l'avons pu voir à travers les oeuvres d'Adam Curtis étudiées, le long du XXe siècle c'est le dispositif des images du spectacle qui règle les rapports au visible dans les sociétés capitalistes occidentales.

Ce dispositif se correspond avec la logique du pouvoir disciplinaire telle que décrite par Foucault (ordonner le visible par moyen de milieux clos), et donc dispose la production et circulation des images par des moyens délimités (les médias principalement). Il procède par la profusion d'images et de sonorités, dans une visée de manipulation émotionnelle de nos corps sensibles et désirants. Or avec l'arrivée du numérique les images mutent leur nature. C'est Harun Farocki qui proposera la notion d'images opératoires pour les définir. La logique qu'elles cachent, comme leur nom l'indique, est celle de l'opérativité (« connaître, reconnaître et poursuivre »). Le dispositif des images opératoires marque le basculement définitif dans une logique de pouvoir de contrôle : surveillance, compilation de données, traitement automatique de ces données. La lecture du gouvernement des humains par les images et ses dispositifs est de toute importance, dans la mesure où à chaque logique de pouvoir correspondent des formes de résistance adaptées.

Pour mieux comprendre les formes possibles de résistance au pouvoir des dispositifs des images, nous nous sommes penchés sur les écrits de trois philosophes. En premier lieu, Marie-Josée Mondzain propose la notion d'imaginaire comme le site illocalisable du partage du visible. C'est par leur indétermination constitutive que les mêmes images des dispositifs du pouvoir sont potentiellement source de partage. Or, dans une logique de gouvernement par la saturation du visible, elle souligne l'importance de l'invisible pour offrir une place au commun, à l'imaginaire. En deuxième lieu Gilles Deleuze avance que dans tout acte de création se joue de la résistance, en opérant ainsi un rapprochement de l'art avec la lutte des humains. La création, l'art, sont le lieu indéterminé du partage de ce qui ne se voit pas ; et ce par la liberté qu'il instaure dans les rapports entre les mots et les images, le visible et l'invisible donc. Et en troisième lieu, Jacques Rancière rejoint Mondzain et Deleuze sur l'importance fondamentale de

l'indétermination, la résistance des images aux volontés externes ; de la libération des rapports entre la forme et le fond (mots/images, visible/invisible) ; ainsi que du partage de temporalité commune nécessaire à la résistance au pouvoir. Il propose finalement la poétique comme modèle pour les opérations signifiantes des images qui résistent aux logiques du pouvoir.

Cette dernière proposition nous permet de développer la notion de dispositif poétique des images. Celui-ci, comme suggère Giorgio Agamben avec le terme de profanation, restitue la sphère du visible à la liberté et dignité du regarder ensemble. Si Agamben pointe aussi à la poétique comme logique fondatrice de la résistance du sensible au pouvoir, ce sera la construction conceptuelle d'une poétique opérative qui nous servira comme base théorique pour la définition de notre dispositif des images qui résistent. Ainsi un dispositif poétique des images opère par déplacements des objets dans des univers significatifs qui lui sont étrangers. Ces déplacements enclenchent des processus de re-signification poétique, donnant ainsi une visibilité nouvelle à des questions d'*intérêt public*. Pour terminer nous avons identifié trois typologies de mécanismes de déplacement du sens de ces dispositifs poétiques des images, par une analyse comparative des oeuvres de plusieurs artistes. Ces trois logiques de re-signification et donc de résistance des images - qui peuvent par ailleurs s'exprimer sous des formes diverses - sont : la mise en abyme ; le montage d'images d'archive ; puis la représentation performative.

Si nous avons pu voir le rôle central des images dans les enjeux de pouvoir au sein des sociétés capitalistes occidentales, par moyen des dispositifs de pouvoir des images spectaculaires et des images opératives ; si nous avons pu montrer comment ces images sont autant des outils du pouvoir que des sources de résistance par une re-disposition poétique ; nous voudrions signaler les limites des dispositifs poétiques des images dans la confrontation des logiques de contrôle que les images opératoires instaurent. Les artistes qui s'intéressent aux enjeux de privation de liberté que celles-ci enferment opèrent en leur donnant une visibilité apparente. Cependant la question du traitement des données qui les accompagnent n'est pas abordée ni dans leurs interrogations, ni dans les nôtres. En mettant en évidence une des limites que présente notre proposition théorique nous ouvrons

des possibilités nouvelles pour continuer à enrichir une pensée politique critique des images.

bibliographie

ouvrages

- AGAMBEN, Giorgio, *Création et anarchie*, Paris, Payot & Rivages, 2019
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Classics, 1972
- CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, champ libre, 1971
- DELEUZE Gilles, *Foucault*, les éditions de minuit, 2020
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, les éditions de minuit, 1990
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975
- HANNA, Christophe, *Nos Dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010
- HANNA, Christophe, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2003
- LEIBOVICI, Franck, *des documents poétiques*, Romainville, Al Dante, 2007
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Confiscation des mots, des images et du temps*, Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2019
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996
- MONDZAIN, Marie-Josée, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, La fabrique, Paris, 2003

RANCIÈRE, Jacques, *Le travail des images – Conversations avec Andrea Soto Calderón*, introduction par Andrea Soto Calderón, Dijon, les presses du réel, 2019

YURCHAK, Alexei, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton, Princeton University Press, 2006

WEIL, Simone, *Réflexions sur la guerre, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1999

monographies et catalogues

FAROCKI, Harun, *Reconnaître et Poursuivre*, textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002

GHIRRI, Luigi, *Cartes et territoires*, catalogue d'exposition sous la direction de James Lingwood, Coédition Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid / Jeu de Paume, Paris / Museum Folkwang, Essen, 2019

articles, conférences et cours

BOURDIEU, Pierre, "L'opinion publique n'existe pas", *Les temps modernes*, 318, janvier 1973, pp. 1292-1309

CHEVRIER, Guylain, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 86, 2002, p. 63-84.

CLAISSE, Frédéric, « Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone », dans *Multitudes* (n°48) 2012

DELEUZE, Gilles, *Foucault Les formations historiques*, cours du 22/10/1985, Université Paris8

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence du 17/03/1987, FEMIS
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>
(URL transcription : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=3103>)

GAVILLET, Isabelle, « Chapitre 2. Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept », Violaine Appel éd., *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets*. De Boeck Supérieur, 2010, pp. 17-38.

MERCIER, Arnaud, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits* [En ligne], 09-10 | printemps-été 1993, mis en ligne le 04 mars 2005
URL : <http://journals.openedition.org/conflits/296>

MONDZAIN, Marie-Josée, *Ces images qui nous fabriquent*, conférence 8/02/2010, Université Populaire d'Arcueil
 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8RoultVNojQ>

RANCIÈRE, Jacques, « Politics and aesthetics – An interview », *Angelaki*, vol. 8, n°2, 2003

table des illustrations

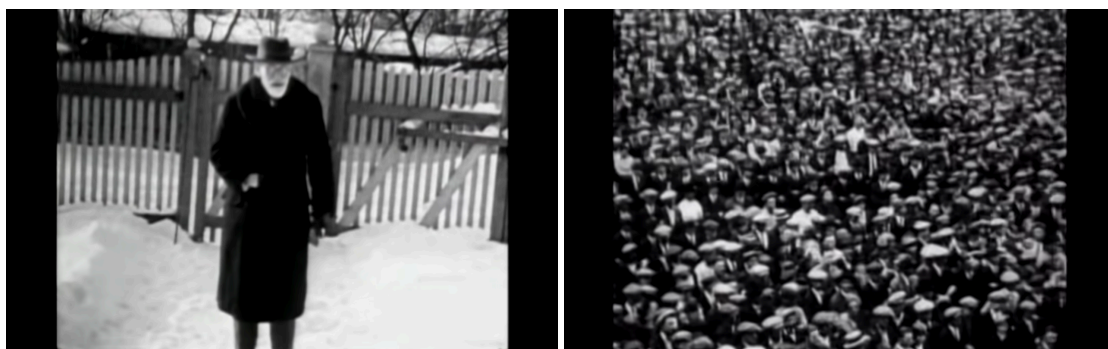


figure 1 : CURTIS, Adam, *The Century of the Self* (2002), série documentaire (4 chapitres)



figure 2 : CURTIS, Adam, *HyperNormalisation* (2016), film documentaire (166')



figure 3 : FAROCKI, Harun, *Erkennen und Verfolgen* (2003), film documentaire (58')

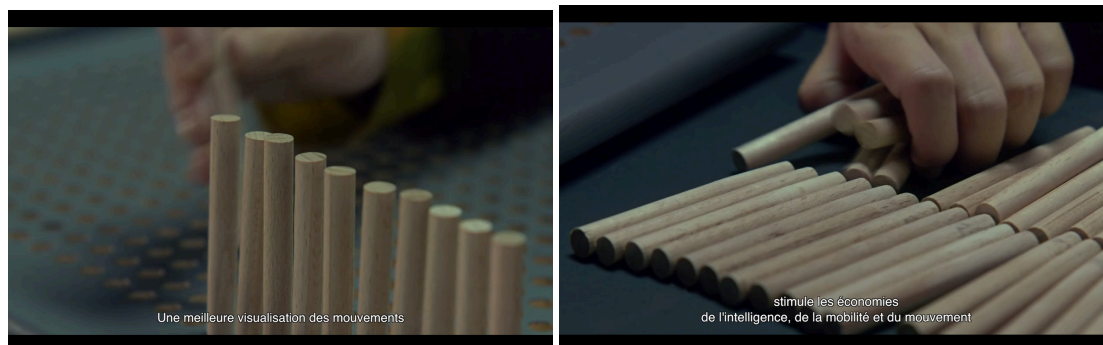


figure 4 : PRÉVIEUX, Julien, *Patterns of Life* (2015), vidéo HD (15'30")



figure 5 : GHIRRI, Luigi, *Engelberg 1972*, C-Print, tirage de 1979, 24,7 x 16,5 cm, CSAC, université de Parme



figure 6 : GHIRRI, Luigi, *Calvi 1976*, Cibachrome, 28 x 22cm, Matthew Marks Gallery, Collection privée



figure 7 : VOIGNIER, Marie, *Hearing the shape of a Drum* (2010), vidéo HD (16'57'')

table des matières

introduction

I. pour commencer : dispositif, « oikonomia » et images

introduction

A. Foucault, dispositif : définition du dispositif d'après Foucault

1. dispositif : logique du pouvoir et analyse de ses mécaniques
2. l'exemple du système pénitencier : un glissement des logiques du pouvoir
3. panoptique et visibilité : enjeu de pouvoir

B. Agamben, dispositif et « oikonomia », une étymologie

1. dispositif foucauldien, positivité et disposition
2. « oikonomia », *dispositio*, dispositif

C. Mondzain, « oikonomia » et images, l'enjeu de pouvoir du visible

1. crises iconoclastes, contextualisation
2. les images, enjeu de pouvoir
3. « oikonomia », dispositif patristique
4. « oikonomia » et « iconomia », le double mouvement icono-économique

D. « oikonomia », capitalisme et dispositif des images

1. capitalisme et désubjection

2. « *oikonomia* » et désubjection
3. images, potentiel de subjectivation

conclusion

II. ensuite : dispositif de pouvoir des images

Introduction

A. dispositif et société : de la logique disciplinaire à celle de contrôle

1. de la prison à l'usine, milieux d'enfermement et sociétés disciplinaires
2. machines, mécaniques et glissement des logiques de pouvoir : les sociétés de contrôle
3. savoirs, pouvoir et images : les transformations du pouvoir à travers les dispositifs de pouvoir des images

B. dispositifs des images spectaculaires

1. des « visibilités du pouvoir » de Mondzain aux images du spectacle de Debord : le dispositif des images spectaculaires
2. psychanalyse, RRPP et images : une parabole du dispositif des images spectaculaires, Curtis
le dispositif des images spectaculaires en images
de Wilson aux suffragettes : propagande, psychanalyse et Relations Publiques
imaginaire, médias et le piège du désir
du besoin au désir, société industrielle et société de consommation
dissociation cognitive

C. dispositif des images opératoires

1. Harun Farocki : guerre, production et surveillance, ces images qui opèrent
2. une histoire du tracking par Julien Prévieux
3. de Farocki à Chamayou : drones et images qui remplacent l'oeil, ou les images opératoires

conclusion

III. encore, dispositifs des images poétiques

introduction

A. création et résistance

1. le commun par Mondzain

entre visible et invisible

l'imaginaire partagé

2. Deleuze : de la communication à la création
communication/information/contrôle
acte de résistance/création
3. images, apparaît et poésie par Rancière
travail des images et régimes d'identification
apparition du peuple
la phrase-image

B. dispositifs poétiques

1. du dispositif à la profanation avec Agamben
2. la poétique opérative de Hanna
3. le document poétique, de la littérature aux images

C. dispositifs poétiques des images

1. l'envers du décor : Ghirri puis Voignier
2. le montage d'images d'archive, de Farocki à Curtis
3. re-jouer l'histoire : performance et répétition par Prévieux

conclusion

conclusion