



**HAL**  
open science

## Des dispositifs aux appareils : l'espace d'un calcul

Anthony Masure

► **To cite this version:**

Anthony Masure. Des dispositifs aux appareils : l'espace d'un calcul. Reel-virtuel, 2013. hal-04106783

**HAL Id: hal-04106783**

**<https://hal.science/hal-04106783>**

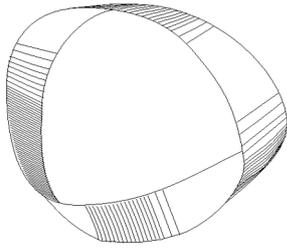
Submitted on 25 May 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



réel | virtuel

4. Du dispositif à l'imprévu. 2013.

## Des dispositifs aux appareils : l'espace d'un calcul

Anthony Masure

L'invention de la technique photographique au milieu du XIX<sup>e</sup> bouleverse les catégories esthétiques installées. Dans sa *Petite histoire de la photographie*<sup>1</sup>, Walter Benjamin propose une lecture singulière de l'apparition de cette nouveauté. Selon lui, la plupart des critiques ont échoué à comprendre ce qui s'y jouait de singulier, car le « nouveau » était évalué selon d'anciens critères esthétiques. Alors que la photographie s'installe économiquement par la production de formes « inauthentiques » (marquées par le modèle pictural), le « potentiel créateur de la nouveauté » se découvre quand des artistes, comme Eugène Atget, font paraître la technique photographique dans ce qu'elle a de radicalement différent. Selon Walter Benjamin, c'est donc le rapport à la tradition, son maintien ou son abandon, qui traverse l'apparition de la nouveauté technique. La pensée d'un art au fait de « l'aspect mécanique » (que nous ne confondons pas avec l'automatisme) interroge les artistes à propos du contrôle et de la maîtrise de leurs instruments. Dans le fonctionnement d'un appareil, quelque chose échappe à l'opérateur. Il n'est pas possible d'anticiper totalement ce que produira le fonctionnement d'un appareil : il s'y joue de l'imprévu.

Au-delà des enjeux historiques du développement de la photographie comme art, il est donc permis de penser qu'un même objet technique puisse d'un côté être *employé*, et de l'autre *travaillé*. Ce sont ces deux rapports à la technique qui nous intéressent ici. Tandis que l'usage et l'emploi rabattent la créativité dans une « mise à disposition » de la technique, il est d'autres façons de faire qui ne limitent pas *a priori* ce que nous pouvons inventer. Nous nous proposons d'étudier ces modes d'approche en distinguant les concepts de « dispositif » et d'« appareil » pour envisager différents rapports à l'objet technique qui peuvent intéresser l'art ou le design. Nous verrons tout d'abord d'où provient le concept de dispositif, pour montrer en quoi il incarne la volonté de contrôler et de diriger les êtres vivants.

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931], trad. de l'allemand par A. Gunther, *Études photographiques*, n° 1, 1996.

Nous verrons ensuite comment le numérique peut s'opposer à la notion d'imprévu. Enfin, nous étudierons le concept d'appareil pour montrer en quoi il peut permettre de penser une tension entre le prévisible et l'imprévisible.

## Pouvoirs du dispositif

L'ouvrage *Surveiller et punir*<sup>2</sup> de Michel Foucault s'ouvre sur une inquiétante description du supplice de Damiens, tenaillé, écartelé et brûlé en public le 2 mars 1757. Placé à la vue de tous, le corps du condamné fait craindre les conséquences de tout écart avec la loi. Aussitôt après ce texte, Michel Foucault cite le règlement rédigé en 1838 par Léon Faucher pour « la Maison des jeunes détenus à Paris 1 ». Le « montage » opéré par Foucault démontre que, en moins d'un siècle, on est passé du supplice corporel à la réglementation des comportements. Autrement dit, ce n'est plus le corps que l'on punit, c'est l'âme que l'on surveille et que l'on cherche à éduquer, à redresser. La naissance des prisons est l'expression d'un « nouveau pouvoir de juger ». La « machinerie pénale » devient alors l'occasion de dégager les principes d'une étude de l'âme moderne. L'idéal de la prison, c'est de parvenir à former des « corps dociles » qui ne seront que des éléments d'un corps social plus vaste, purgé de ses scories. Ce qui diffère ici des sociétés (quelles qu'elles soient) dans lesquelles le corps est pris dans des contraintes, interdits et obligations, c'est que ce contrôle s'exerce *discrètement*. La prison conditionne des gestes et des attitudes. C'est, dit Foucault, une coercition qui « travaille dans le détail [afin d'] assurer des prises au niveau même de la mécanique »<sup>3</sup>. La vision d'une société comme machine qui fonctionne est l'occasion pour Foucault d'effectuer une analyse des manières de « surveiller et punir ». Le « règlement » de la Maison des jeunes détenus placé en ouverture du livre montre bien que l'époque de la surveillance est marquée par des « stratégies » de contrôle et d'« assujettissement » du corps social :

« Le moment historique des disciplines, c'est le moment de la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme [rend le corps humain] d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. »<sup>4</sup>

L'économie administrative se signale par la « codification » des comportements humains, leur enchaînement logique et archivé. La gestion de la visibilité s'incarne dans l'obscurité de l'œil du pouvoir : tout voir sans être vu – c'est l'œilletton de la cellule, ou la vue toute puissante du panoptique. Mais la gestion des regards et des âmes ne parvient pas totalement à « régler » les corps. Il y a chez Michel Foucault la pensée d'un ajout irréductible que la prison ne

---

<sup>2</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2004, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

<sup>4</sup> *Ibid.*

parvient pas à faire disparaître. Pour Stéphane Lojkin<sup>5</sup>, c'est cette notion de « supplément » (on pense inévitablement à Jacques Derrida) qui permet de faire le lien entre la prison et le dispositif. Le corps est cette entité qui ne se laisse jamais abstraire totalement. L'idéal de la punition ne peut jamais totalement coïncider avec l'expérience réelle du condamné. Le terme de dispositif va permettre à Foucault de désigner ce qui résiste à la structure pénale. Comme le note Stéphane Lojkin, « le dispositif, c'est la structure travaillée, modifiée, infléchie par le corps. Ce que nous apprend Michel Foucault, c'est qu'il n'y a pas d'exercice possible du pouvoir sans recours à un « dispositif ». La société moderne fait coexister ou s'affronter des modes divers de surveillance et de punition. C'est l'émergence des « sociétés de contrôle » et des « technologies de pouvoir ». En tant qu'il règle un avenir non encore advenu, le dispositif disciplinaire devient « projet » : « La logique du projet, avec ses dispositifs, se substitue à l'ancienne logique du droit, ce « droit monarchique » dont l'exercice, la performance, le « cérémonial », est éclatant, mais ponctuel, discontinu. »<sup>6</sup> Le projet comme entité idéale et continuité logique s'oppose au dispositif, qui fait l'expérience dans le réel de la volonté de contrôle. En résumé : à travers l'exemple paradigmatique de la prison, Foucault approche dans *Surveiller et punir* une pensée du « dispositif » qui n'est pas encore explicitement conceptualisée.

Un an plus tard, dans *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault utilise directement le terme de « dispositif » pour désigner un réseau *stratégiquement* pensé<sup>7</sup>. La réflexion sur la sexualité s'émancipe d'une histoire répressive, qui s'organiserait d'un pouvoir vertical vers le peuple, en analysant une multitude de discours qui entremêlent savoir et pouvoir. L'entretien « Le jeu de Michel Foucault » de 1977 précise explicitement cette visée. Foucault y prononce cette phrase célèbre, qui forge définitivement le concept de « 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. »<sup>8</sup>

Le dispositif est le lien qui se tisse dans un réseau d'éléments hétérogènes (discours, institutions, objets, etc.). Cet ensemble répond, dit Foucault, à « une fonction stratégique dominante ». Le dispositif a besoin d'une matrice, d'une genèse à partir de laquelle il va pouvoir se déployer. La stratégie du dispositif, au sens d'opération planifiée, entraîne des reconfigurations perpétuelles qu'il s'agit de

---

<sup>5</sup> S. Lojkin, « L'invention du dispositif : Surveiller et punir », cours d'initiation à *a french theory*, mars 2012, <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?texte=0069> [consulté le 12/07/2013].

<sup>6</sup> *Ibid.* Voir aussi : M. Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 261 : « Au regard de la loi, la détention peut bien être privation de liberté. L'emprisonnement qui l'assure a toujours comporté un projet technique. »

<sup>7</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 97-98. Ce passage introduit le chapitre intitulé « Le dispositif de sexualité ».

<sup>8</sup> M. Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], in *Michel Foucault, Dits et écrits, tome 2, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 298-329.

repérer. Le « réseau » du dispositif est un rapport de forces mêlant pouvoir et savoir. C'est un ensemble d'interventions au sein d'un champ de tensions qu'il s'agit de diriger, de bloquer ou de stabiliser. Pour Foucault, le pouvoir n'a pas de point de départ localisable, son origine est toujours insaisissable. Il s'agira donc de proposer une grille de lecture analytique permettant de comprendre comment s'exercent et se constituent ces « micro relations de pouvoirs ».

Le concept de « dispositif » va ensuite connaître des ramifications diverses, dans des champs débordant largement les intentions initiales de Michel Foucault. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben va préciser et étendre cette notion. Agamben étudie la filiation religieuse du terme dispositif en passant par l'imposition de la Trinité dans la foi chrétienne, nommée *oikonomia*<sup>10</sup> (économie), d'après l'administration du foyer. Administrer, gouverner, orienter, utiliser, sont autant d'actions dérivées de l'administration religieuse. Agamben va ainsi dégager une conception du dispositif, qui prolonge celle de Foucault, en recoupant trois sens différents :

- juridique (la loi qui décide ou dispose des rapports humains)
- technologique (les mécanismes d'une machine et son organisation interne)
- militaire (les moyens employés pour réaliser un plan)

En croisant et en dépassant ces significations, Agamben va penser le dispositif comme ce qui saisit et gouverne les êtres vivants en s'opposant à leur liberté : « 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. »<sup>11</sup> Cet élargissement conceptuel permet d'inclure, en plus de tout l'arsenal répressif analysé par Foucault (police, asile, hôpitaux, etc.), nombre d'objets comme les téléphones portables, les ordinateurs, mais aussi, de façon plus générale, la littérature, l'écriture et le langage. En montrant qu'il n'existe pas de construction de l'identité sans dispositif, Agamben fait du sujet ce qui se tient entre le vivant et le dispositif. Le dispositif est un régime de production des sujets. Le développement des techniques sous le registre des dispositifs fait dire à Agamben qu'il existe de moins en moins d'espaces où les individus ne sont pas confrontés à de telles orientations.

Le texte passe alors progressivement à une dépréciation des dispositifs. Agamben écarte l'idée de les « détruire » (ils sont trop nombreux) ou de les « utiliser avec justesse » (pas de justesse sans liberté). Les dispositifs, indique Agamben, remplissent le vide laissé par l'abandon des comportements animaux. Ils essaient d'objectiver le désir de bonheur. Si l'homme civilisé est celui qui, en s'écartant des instincts sauvages, construit des artifices dont la privation lui est douloureuse, comment faire dévier les dispositifs de leurs orientations stratégiques ?

---

<sup>9</sup> G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2007.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24 : « L'*oikonomia* devint le dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement divin providentiel du monde furent introduits dans la foi chrétienne. »

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

La thèse centrale de l'essai d'Agamben consiste à « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun ». Pour penser ce retour du dispositif à un usage imprévu (la *stratégie* consistant à toujours chercher à anticiper), Agamben se saisit du concept de « profanation », lui aussi extrait du domaine religieux. Alors que la religion consiste à soustraire des choses (lieux, objets, corps) au monde des hommes (on ne peut ni les modifier ni les céder) et à les maintenir dans une sphère séparée, la profanation d'un temple, par exemple, le rend au « libre usage » des hommes. En ce sens, cette action est un « contre-dispositif ». Ce qui se joue dans la « dissémination » des dispositifs disciplinaires diffère cependant des institutions religieuses. Ils ne consistent pas à imprimer par la force des idées, mais à *subjectiver* le vivant, qui va n'éprouver sa liberté que dans un cadre contrôlé. Le sujet assujetti est *docile*. Il obéit, se laisse saisir, alors qu'il est pris dans un réseau dont la conscience lui échappe. Plus encore, et de façon sans doute plus décisive, les dispositifs modernes diffèrent des dispositifs répressifs au sens où ils mettent en péril la notion même de sujet. La « désubjectivation » est le nom de ce processus : « Qui se laisse prendre dans le dispositif du « téléphone portable », et quelle que soit l'intensité du désir qui l'y a poussé, n'acquiert pas une nouvelle subjectivité, mais seulement un numéro au moyen duquel il pourra, éventuellement, être contrôlé. »<sup>12</sup>

On ne peut pas faire un « bon usage » de ce type de dispositif, car c'est le sujet qui est renié dans sa nature de sujet, chaque dispositif faisant surgir des problèmes différents. Les dispositifs modèlent les individus jusque dans les moindres recoins de leurs vies (alimentation, culture, sexualité, politique, etc.). Pour Agamben, ces citoyens inoffensifs sont incontrôlables par les gouvernements, tout en ne présentant pour eux aucune menace sérieuse. Mais, ajoute-t-il, l'éloignement de la politique des sujets « disposés » ne peut avoir que des conséquences désastreuses. C'est ce qui, pour Agamben, rend la question de l'échappée des dispositifs d'autant plus urgente.

## Déterminer l'indéterminé : la conscience en défaut

Cette idée d'une catastrophe imminente et de foules d'individus (in)contrôlables traverse les textes de Bernard Stiegler. La convergence des dispositifs dans le « tout numérique » est le dernier avatar des mutations sociétales et politiques produites par un développement sans limite de la « technoscience ». Dans sa trilogie sur *La technique et le temps*<sup>13</sup>, Stiegler cherche à définir les nouveaux objets constitués par l'époque des appareils d'enregistrements, à savoir le cinéma

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>13</sup> B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 1, La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994. B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 2, La désorientation*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996. B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

et, par extension, la télévision. L'analyse que donne Bernard Stiegler du cinéma (où plutôt de son économie) se fait sous l'angle de son inscription dans un système commercial débridé.

« Le développement et l'intégration des technologies de la logistique et du symbole constituent une *perte d'individuation* [...]. [L'] « individu technique » [...] se substitue à l'ouvrier, lequel, ayant ainsi extériorisé son savoir, se trouve dès lors privé de la possibilité de s'individuer, c'est-à-dire condamné à se *prolétarianiser*. [...] Il en résulte une lente *destruction des capacités unificatrices des flux temporels* [...]. Car telle est la finalité des dispositifs d'observation des comportements des consommateurs de programmes »<sup>14</sup>.

« Obtenir une disponibilité » des individus renvoie directement au concept de dispositif pensé par Agamben. Disposer, rendre disponible, employer – tout un vocabulaire qui circule parmi nous pour désigner des objets et interfaces numériques, dont on mesure désormais ce qu'il peut recouvrir. En tant que flux, le cinéma (et la télévision) a le pouvoir d'épouser le temps des consciences, où chaque seconde perçue coïncide avec le temps réellement écoulé. Illusion de la perception rétinienne, le temps du cinéma « synchronise » les consciences par son développement mondialisé. La télévision (et plus largement l'avènement du « temps réel ») amplifie la « synchronisation des consciences », des millions de sujets pouvant recevoir au même moment la même « expérience » d'un événement.

Bernard Stiegler distingue ici la détermination du conditionnement. La détermination (de *determinatio*, « fixation d'une limite, fin ») est orientée vers l'effectuation d'un résultat, duquel le procédé ne doit pas dévier. Le conditionnement, quant à lui, soumet la volonté humaine à une ou plusieurs orientations. Bien que cet assujettissement puisse être très efficace, il ne peut jamais être absolu, au sens où il « programmerait » ce qui pourrait advenir. Le « programme audiovisuel » ne « programme » pas un résultat, mais il indique (conditionne) une fin dont rien ne permet de prévoir qu'elle soit effectivement atteinte. Il y a donc toujours des marges possibles, aussi fines soit-elles. Le « conditionnement » du « temps réel » des industries culturelles s'oppose au processus permettant au vivant de devenir un individu, une existence différente d'une autre. Le dispositif, en court-circuitant la construction de l'individu, court le risque d'en faire une entité répliquable et *désœuvrée* – ayant cessé toute activité singulière. Ce rejet de l'imprévu ne peut qu'avoir de dramatiques conséquences sur le développement humain. On retrouve chez Stiegler et Agamben l'idée que l'époque actuelle opère un changement dans le processus continu de déploiement des techniques, et de leur faculté à faire des êtres vivants des individus.

Ce que Stiegler désigne par « époque hyperindustrielle », c'est le passage du logique (*logos*) au logistique, de la projection au calcul, du commerce au marketing, et leur extension à tous les domaines de la vie. La domination actuelle des esprits passe par un contrôle accru de la fabrication des symboles, et donc des symboles en eux-mêmes. Cette présélection des termes à intérioriser (l'individu est privé de sa

---

<sup>14</sup> B. Stiegler, *La technique et le temps*, tome 3, *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, *ibid.*, p. 21.

capacité à choisir ce qu'il retient) entraîne une destruction des identités et une sortie du politique, ce qui génère de la violence par un retour du refoulé. Réduit à des variables et à des ajustements concurrentiels, l'individu n'est plus capable de se projeter dans un avenir ouvert :

« Cette absorption aboutit à la *réduction* de la *projection* [...], à un *calcul* pour lequel il n'y a plus d'indétermination, c'est-à-dire de singularité. [...] La projection suppose un projet, et sa *réduction* à un calcul signifie que ce projet n'est plus, à proprement parler, une ouverture à un avenir, dans la mesure où celui-ci est par essence indéterminé, et, en tant que tel, proprement incalculable, là même où le calcul peut aussi l'intensifier comme dispositif de singularité. »<sup>15</sup>

Nous intéresse ici le terme de « projet », que Stiegler emploie pour qualifier le processus d'« individuation ». « La projection suppose un projet », une intention d'exister, de s'extraire d'un « milieu » déjà là (exister, du latin *existare*, c'est « sortir de »). Certains dispositifs techniques s'opposent au « projet » en cherchant à voir en avance, à anticiper – à fermer l'imprévu. En rabattant sur l'indéterminé une économie globalisée, on réduira tout ce qui pourrait entraver un accroissement de la consommation. L'adéquation du temps des consciences au temps télévisuel est celui d'une « adaptation » (d'un conditionnement) à un modèle de société capitaliste. Des expressions comme « sinistre spirituel »<sup>16</sup> ou « misère symbolique » désignent les processus d'aliénations à l'œuvre dans les dispositifs de captation de l'attention, accusés de synchroniser les « temps de cerveau disponibles »<sup>17</sup>, et par là de produire des pensées homogènes, dociles, stratégiquement prévues.

En cherchant à « déterminer l'indéterminé »<sup>18</sup> ou à calculer l'incalculable, le « devenir sans avenir » des dispositifs met en péril la notion même de subjectivation. L'avenir est ce qui n'est pas, ce qui ne peut s'anticiper. C'est ce défaut qui aujourd'hui, pour Bernard Stiegler, *nous* ferait défaut. La technique, explique-t-il, ne doit pas être condamnée en tant que telle. Ce sont les modalités au travers desquelles elle s'inscrit dans son époque qui sont à penser, à trier, à critiquer.

En recourant à des auteurs comme Agamben, Foucault ou Stiegler, nous avons pu dégager une pensée du dispositif compris comme ce qui oriente, gouverne et limite nos existences. La généralisation du calcul à des champs propres à l'humain (c'est-à-dire à ce qui ne peut se prévoir) entraîne une « désobjectivation », une crise de la conscience de soi en tant qu'être distinct des autres. C'est bien l'utilisation du calcul des sciences logiques dans une optique consommatoire que dénonce Stiegler, non le calcul en soi. Ces différents rapports de l'humain au calcul nous semblent fondamentaux à étudier.

---

<sup>15</sup> B. Stiegler, *De la misère symbolique, tome 1, op. cit.*, p. 119. Cet argument est également développé dans les trois tomes de *La technique et le temps*.

<sup>16</sup> B. Stiegler, « Le cinéma de la conscience », in *La technique et le temps, tome 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être, op. cit.*, p. 64.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 62. Stiegler qualifie la télévision de « synchronisation subitement accrue des diachronies constitutives des cultures ».

<sup>18</sup> B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 2, La désorientation, op. cit.*, p. 14.

D'un côté, nous avons vu une façon de faire « disposante », celle du dispositif, qui traite l'humain comme une entité « conditionnée » autant que faire se peut par le recours à des programmes. D'un autre côté, comme l'approche Stiegler, nous avons vu que ce conditionnement des programmes ne peut jamais être absolu, déterminant. Il subsiste toujours chez l'humain une marge irréductible au calcul, ce que Foucault appelle « corps » pour désigner l'inadéquation entre le système carcéral et l'expérience réelle de la punition. Ce « supplément » s'oppose au conditionnement du temps réel des dispositifs.

« La question est alors de savoir en quels termes on peut encore penser une différence, qui servirait de règle à toutes formes de calcul, mais qui ne pourrait faire elle-même l'objet d'un calcul, et sans laquelle il n'y aurait plus de critère d'orientation possible, dans ce milieu en devenir, autre que le calcul, c'est-à-dire autre que la croissance de l'entropie »<sup>19</sup>.

Il nous importe ici de nous interroger sur les notions de direction, d'orientation et de prévision des objets techniques. Comment penser une technique non assujettie à une science qui ne se contente plus de décrire ce qui est, mais qui cherche à déterminer ce qui sera ? Comment sortir du temps des « dispositifs » pour penser un processus d'individuation qui ne soit pas anti technique ? Le concept d'« appareil » peut alors nous permettre d'appréhender la technique en ce qu'elle fait d'une vie une existence, ouvrant un avenir dans un devenir.

## **L'appareil comme espacement d'un calcul**

Ce qui va séparer l'appareil du dispositif, c'est qu'il peut, par des exercices, « parvenir à faire de la conscience »<sup>20</sup>. Étymologiquement, *exercer* renvoie à « pratiquer une discipline », « se consacrer à une activité », « se former, s'éduquer », « mettre à l'épreuve », « mettre en jeu, en mouvement ». La transitivité du verbe (*s'exercer*) indique l'idée d'un retour sur soi qui va vers le dehors – la trajectoire d'une subjectivation. Il y a l'idée d'un désintéressement, d'une acceptation de l'échec, de l'ouverture à un temps libre, libéré. Un « dispositif » peut se desserrer quand une conscience cesse de s'économiser. Dès lors, si « user d'un objet » c'est l'employer dans des directions prévues, comment penser des types d'objets qui inciteraient à s'exercer, à les pratiquer ? Comment concevoir (en amont) des situations non disposées ? Quelle est la place et le rôle du designer dans ce contexte ?

Nous défendons que puissent exister des situations d'exercice, d'ouverture, de culture, et que les designers aient un rôle à jouer dans cette affaire. Si disposer c'est former un ordre, la responsabilité du designer serait alors de faire dévier, de déranger, de désorienter. L'hypothèse discutée ici est qu'un appareil serait ce qui

---

<sup>19</sup> B. Stiegler, *La technique et le temps, tome 3, Le temps du cinéma et la question du mal-être, op. cit.*, p. 255.

<sup>20</sup> P.-D. Huyghe, « La condition photographique de l'art », in *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 21.

favorise des « pratiques ». Si le dispositif peut faire l'objet d'investissement, d'« arts de faire » (Michel de Certeau), l'appareil porterait en lui des situations moins « disposantes ». Un appareil peut permettre d'expérimenter des pratiques non dirigées d'avance. Il ne faudrait pas pour autant se méprendre sur le sens du concept d'appareil en en faisant un absolu. Un appareil peut toujours être capté, parasité, polarisé, orienté par une économie. Ainsi employé, usé, il devient alors dispositif, support de dispositions prévues. La différence entre dispositif et appareil est parfois ténue. Aussi, il ne faut pas voir ces distinctions comme des cases hétérogènes, mais plutôt comme des directions divergentes.

S'exercer avec un appareil, qu'on pense aux réglages d'un appareil photographique, nécessite une activité consciente. Ce qui est « donné » est incomplet. L'appareil présuppose de la conscience, là où le dispositif attend d'être contrecarré pour être *cultivé*. L'appareil permet d'ouvrir un champ de possibles qui ne se fasse pas sous l'égide d'une subordination. C'est paradoxalement en abandonnant du contrôle à l'appareil que l'opérateur peut s'individuer. Cette « opération » diffère du mode classique de l'expression d'un moi intérieur. S'exercer avec appareil, c'est accepter de s'ouvrir à une temporalité spécifique, où la technique travaille elle-même. Le « temps des appareils »<sup>21</sup> est celui d'une mécanique autonome, aussi brève soit-elle. Un appareil photographique argentique nécessite ainsi un temps de pose, une *pause* où la lumière s'inscrit sur une surface sensible. Ce temps qui échappe au contrôle et à la projection est ce qui distingue l'appareil de l'outil, qui reste manipulé par une subjectivité consciente de son objet. Le temps propre à l'appareil désoriente la notion de projet, fut-ce sous un mode infime. Il ne saurait être totalement réglé, programmé, prévu. Contrairement au dispositif, l'appareil ouvre un *espacement* rendant possible des directions multiples et contradictoires. Le dispositif est de l'ordre de la prévision, du projet, du conditionnement, tandis que l'appareil emporte une dimension fondamentalement imprévue. Il n'est pas possible de totalement programmer ce qui s'opère avec un appareil. Un appareil n'est rien sans manœuvres, c'est-à-dire sans actions décidées, et dans le même temps il contient une dimension d'étrangeté, une distance que la technique se donne par rapport à l'opérateur. Autrement dit : un appareil est un lieu de tensions. La mécanique de l'appareil ne doit pas être rejetée mais acceptée, travaillée. Derrière ces quelques remarques, il s'agit de penser l'appareil comme une machine capable d'échapper à une programmation prévisible.

Notre étude des distinctions entre les notions de dispositif et d'appareil nous a permis d'envisager deux façons de faire du design, et par conséquent deux voies possibles pour le design des programmes.

La première approche, celle des dispositifs, consiste à anticiper dans la conception de l'objet des modes d'emploi. Dans le champ du design numérique, ce qu'on entend habituellement, sans penser qu'il y a là problème, par « réponse à un besoin », « interfaces transparentes » ou « simplicité d'emploi » nous semble aller dans ce sens. Il y a en germe l'idée d'anticiper des orientations,

---

<sup>21</sup> P.-D. Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, *ibid.*

des comportements, des directions. Si ces « données » sont heureusement toujours dépassables, il semble malgré tout que la force de certains conditionnements invisibles (logés au sein des programmes numériques) soit de plus en plus puissante. Cette volonté de contrôle, qui avance parfois à couvert, prétexte à faire le bien, nous paraît aller à l'encontre de la fondamentale capacité humaine à « s'individuer ». En proposant des situations où il est de plus en plus difficile de s'exercer, ce type de design risque de refuser aux êtres humains leur capacité à se différencier de ce qu'ils sont déjà. Telle est la façon de faire que nous souhaitons écarter, pour proposer une pensée du design au fait d'écarts et de marges d'indétermination.

La deuxième approche, celle que nous souhaitons soutenir, interroge directement la relation entre art et industrie. La pensée d'un appareillage technique permet de dépasser cette opposition en s'inscrivant à la fois dans une conscience de la technique, et dans une acceptation de sa dimension hétérogène. L'importance du réglage rend possible pour l'utilisateur une sortie de sa situation d'usage. Parallèlement, l'exercice d'un appareil ouvre un temps qui échappe à la conscience. Ce « temps des appareils » est l'endroit d'un décisif *imprévu*.

Dans les faits, ces deux approches ne sont pas tout le temps facilement séparables. Par exemple, bien que les appareils photographiques dits numériques conservent généralement des réglages hérités en partie de l'époque « analogique », la présence quasi systématique d'un « mode automatique » ne peut être comparée au placement non choisi des boutons de l'appareil argentique. Dans le mode automatique, les choix sont déjà faits par d'autres, il y a un encodage de savoir-faire sur lequel nous n'avons généralement que peu de prises : comment *lire* le programme qui calcule les « bonnes conditions » de prise de vue ? Il est possible de penser que, dans ce mode, le sujet abandonne sa singularité à des comportements calculés, décidés par d'autres. Encore une fois, ce qui pose problème ici n'est pas l'automatisation (la mécanisation) en tant que telle, c'est son non accès, son invisibilité. Si tout le monde n'est pas forcément au fait du fonctionnement des techniques, cette situation d'ignorance ne pourra que croître tant que les objets qui nous entourent ne nous laissent pas cette possibilité (non cette obligation). Un appareil photo « reflex » est ainsi un lieu de contradictions entre des logiques d'ouverture et de fermeture. Le terme *reflex* désigne l'abréviation de la « réflexion » de la lumière sur un miroir, et renvoie aussi, en anglais, à « réflexe », c'est-à-dire à une « réaction immédiate se déclenchant mécaniquement face à une situation donnée avant toute réflexion et indépendamment de la volonté »<sup>22</sup>. On comprendra qu'un tel design n'est pas souhaitable. Mais « réflexe » renvoie aussi à *reflexum*, acte de réfléchir et retour vers soi.

Ce que précisément le concept d'appareil rend possible, c'est l'espace du temps mécanique de l'enregistrement, ainsi séparé de comportements réflexes. Le temps des appareils, temps sans sujet, peut alors voisiner avec une reprise en main des opérations techniques. C'est dans la tension entre le calculable et l'incalculable que s'avère l'imprévu des appareils.

---

<sup>22</sup> Dictionnaire TLFi/CNRS, <http://atilf.atilf.fr> [consulté le 11/08/2013].