

Une  
théorie-pratique  
des  
multiplicités

---

Sally Bonn

« Nous voulions continuer à jeter des ponts entre les domaines culturels différents. Les salons d'autrefois étaient des lieux de rencontres féconds, mais ce terrain sociologique-là a totalement disparu. C'est chez Mme Tézenas que j'ai rencontré Michaux, de Staël et d'autres, et c'est à partir de là que j'ai monté le Domaine musical. Tout se passe maintenant dans des institutions terriblement cloisonnées, ne permettant pas la communication. Ou alors c'est un bavardage général. C'était un peu cette idée de "salon" que je poursuivais en réunissant Foucault, Barthes et Deleuze et je compte continuer, établir des liens avec d'autres champs de recherche, par exemple la peinture. »  
Pierre Boulez.<sup>1</sup>

Le Salon est un espace de rencontre, culturel, intellectuel, artistique. À l'origine espace d'exposition lorsqu'il apparaît vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il devient progressivement un genre de critique. Les premières expositions de peinture ont lieu dans le Salon carré du Louvre (dès 1725) d'où le nom de Salon retenu pour ce type de manifestation. Unique en France, puis en Europe, le Salon devient une institution mais aussi un mode d'exposition, les tableaux sont accrochés du sol au plafond selon un dispositif qu'on pourrait dire d'empilement mais qui serait plus justement désigné par le néologisme « accollement » pour dire l'accolade qui préside et qui n'est pas l'embrassade mais ce signe à double courbure qui sert à réunir plusieurs lignes ou colonnes ; un dispositif d'accrochage qui n'est alors ni chronologique, ni logique, ni hiérarchique. Le Salon désigne aussi progressivement le compte-rendu qui est fait des expositions et devient, avec les Salons de Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle puis ceux de Baudelaire au XIX<sup>e</sup>, un genre de critique d'art. Le Salon contribue, enfin, à l'émergence d'un espace public dans la sphère privée.

À l'espace physique réel du Salon comme lieu s'est donc substitué celui du texte. Le Salon est alors un lieu de rencontre, de passerelles, de ponts entre des domaines culturels différents, c'est un lieu où l'art, mais aussi la pensée et le dialogue s'exposent. Le Salon est dans les pages, c'est un espace multiple, un espace décloisonné qui permet la multiplicité.

*Le Salon* est la revue du Centre de recherche de l'ÉSAMM créé en 2006. Ce Centre de recherche, intitulé « Image/Dispositifs/Espace » (I.D.E.) s'est donné pour tâche d'interroger de multiples manières ce qui concerne aussi bien l'image que l'espace à travers la notion de dispositif.

~~~~~  
1 Pierre Boulez, « Michel Foucault » in *Regards sur autrui*. Points de repère II, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, p. 673.

À l'occasion des deux premiers séminaires qui ont eu lieu à l'ÉSAMM en 2007<sup>2</sup>, il s'agissait pour le jeune Centre de recherche de commencer à questionner le terme de dispositif dans ses multiples occurrences, notamment sur une première thématique « Dispositifs, Architecture et Scénographie » et de comprendre, avec et à travers les œuvres d'artistes, d'architectes, de scénographes, de philosophes ou de compositeurs, en quoi ce terme pouvait correspondre à une certaine pratique de l'art et une certaine vision de l'espace.

Puisqu'à l'origine, le Salon est un dispositif (comme mode d'exposition, type d'accrochage, genre de critique littéraire ou artistique), nous avons voulu poser la question : qu'est-ce qu'un dispositif ? Et en quoi le dispositif interroge de manière particulière les questions de la vision, de la perception, de l'intentionnalité artistique, du territoire, du lieu d'où l'on voit et le « comment voir » ? Il nous est apparu que le terme de dispositif s'applique aussi bien à des champs de recherche qu'à des modes d'installation. Le terme de dispositif est utilisé dans différents domaines, il est par exemple aussi bien question du dispositif dans un contexte législatif ou policier, dans un contexte scientifique et technique que dans le domaine artistique. C'est la multiplicité de ses implications et de ses occurrences qui rend la notion riche et intéressante pour une réflexion plus générale sur notre manière de voir et de percevoir le monde, les éléments du réel, les œuvres d'art et l'art en train de se faire, le paysage, l'espace et les images.

Dans le domaine artistique, on retrouve le terme le plus fréquemment lorsqu'il s'agit d'installations vidéos, mais il existe de nombreux dispositifs de vision depuis celui de Brunelleschi et l'invention de la perspective.

S'il faut en donner une définition succincte, il s'agit avant tout d'une mise en scène (au sens théâtral ou cinématographique), d'un cadrage (du regard), d'une disposition spatiale voire architecturale, de la détermination d'un ou plusieurs points de vue, et d'un ou plusieurs points de fuite. Au fond, le dispositif questionne le statut du regard depuis l'invention de la perspective.

Le terme de dispositif est également associé à la pensée de Foucault — que nous croisons ici chez Boulez ou chez Deleuze — qui l'a introduit dans une réflexion sur les stratégies de pouvoir. Le terme de dispositif est un terme stratégique :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, [...] 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

2 Le premier séminaire « Dispositifs, Architecture, Scénographie » a eu lieu à l'ÉSAMM les 15 et 16 janvier 2007, organisé par Sally Bonn, en collaboration avec Christian Globensky (LabVIES) et Alain (Georges) Leduc. Les intervenants étaient : François Seigneur, Anne-Marie Pécheur, Luc Martinez et Jacques Leclercq-K. Le second séminaire « Dispositifs, Architecture, Scénographie » a eu lieu le 22 octobre à l'ÉSAMM avec pour intervenants : Laurence Corbel, Sébastien Rinckel et Maurice Benayoun, avec la participation de Laurence Kimmel. Un troisième séminaire organisé par Christian Globensky (LabVIES) et concernant plus spécifiquement la scénographie est présenté plus loin.

établit entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte — disons — de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... 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 force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. »<sup>3</sup>

Les différentes approches du Centre de recherche et des différentes interventions qui ont eu lieu lors des deux séminaires visent à comprendre, analyser et mettre en perspective ce « réseau qu'on établit entre ces éléments » mais aussi étudier les implications « territoriales » des dispositifs architecturaux ou des dispositifs artistiques virtuels ou réels.

Il est intéressant, lorsqu'on suit les analyses de Foucault de voir dans quelles occurrences apparaît la question du dispositif.

On la trouve dans *Surveiller et punir* à propos du *Panopticon* de Bentham comme dispositif architectural de pouvoir. Mais aussi dans *Les mots et les choses*, à propos du tableau de Vélasquez *Les Ménines* comme dispositif pictural de pouvoir. Évoquant le dispositif architectural et disciplinaire du Panoptique (un bâtiment en anneau à la périphérie et au centre une tour), Foucault en décrit les effets qui sont d'induire chez le détenu « un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. »<sup>4</sup> Cet état de visibilité se trouve réinterrogé dans l'analyse du tableau de Vélasquez, Foucault y soulignant le rôle majeur du miroir qui ouvre une perspective dans le tableau et produit un effet de réversibilité de la visibilité. Il s'agit dans ces deux occurrences d'un dispositif qui part de et inclut la perspective, qui détermine une place, une situation à l'homme en tant que corps dans l'espace et en tant que sujet. L'idée étant ici que l'acte du regard constitue l'individu en tant que sujet voyant et présent dans le moment du regard. Le sens et le sujet se construisent dans l'acte du regard, qui devient perception.

Ce qui caractérise les dispositifs de perception comme dispositifs de pouvoir, c'est la mise en relation d'un corps dans un espace donné, défini, cadré et délimité et de la vision distancée portée sur ce corps. Le dispositif panoptique comme dispositif de pouvoir est bien l'inscription d'un corps dans un espace et le regard posé sur ce corps. Le dispositif pictural quant à lui interroge et/ou impose la place du spectateur aussi bien dans et devant l'espace de la toile que dans l'espace du musée. Le dispositif scénique (théâtral) est constitué d'un corps (celui de l'acteur) dans un espace (une scène) et du regard que les spectateurs portent sur ce corps en mouvement. Bien sûr, la danse apparaît comme un exemple majeur dans les pratiques artistiques liées à cette notion de dispositif, mais nous avons (pour l'instant) privilégié la question du lieu, de la place occupée par le corps plutôt que le corps lui-même. Ainsi nous

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits*, volume III, Quarto, Paris, Gallimard, p. 299.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Tel Gallimard, p. 234.

intéressons-nous à des pratiques artistiques et/ou architecturales qui occupent l'espace et installent le corps dans l'espace en interrogeant les conditions de la vision et de la perception. Un corps qui est dès lors pensé au sens phénoménologique merleau-pontien de *corps-voyant* ; ainsi ce n'est pas seulement sa place et sa capacité de déplacement dans l'espace qui importe, mais sa place de voyant et comment celle-ci détermine un mode de vision, de regard. Mon corps est, pour Merleau-Ponty, pris dans le tissu du monde, il est à la fois parmi les choses et par ailleurs celui qui les voit et les touche, le corps n'est « fondamentalement ni chose vue seulement, ni voyant seulement, il est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée »<sup>5</sup> écrit-il dans *Le visible et l'invisible*. Le visible me traverse et me constitue en voyant. Et c'est cette « constitution » que nous cherchons à interroger à travers l'idée de dispositif.

\*

Il est plus question dans ces pages, dans ce Salon nouvellement créé, d'interroger la question du dispositif comme mode de mise en scène du regard de la part d'un artiste ou d'un architecte, d'un plasticien ou d'un compositeur, en vue de provoquer un effet, une sensation, une expérience. Il s'agit dès lors de réfléchir, avec les artistes et architectes, mais aussi les philosophes participant, aux implications théoriques et pratiques d'une volonté d'« induire » un mode de réception et de perception des œuvres, de diriger en quelque sorte le regard du spectateur et par là-même sa position dans l'espace.

Lorsque Giorgio Agamben reprend les analyses de Foucault dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, il parle de capture et ce mot est important : « J'appelle dispositif tout ce qui a 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>6</sup> Comment, pour ce qui nous occupe, des artistes et des architectes peuvent ainsi « capturer » le regard, orienter et éventuellement modeler les opinions ou les perceptions ?

À partir des réflexions de Foucault, nous avons travaillé sur les implications territoriales des dispositifs architecturaux ou des dispositifs artistiques virtuels ou réels. Ainsi Laurence Corbel analyse-t-elle la relation dialectique qui s'établit entre l'œuvre et le contexte dans le travail de Daniel Buren ; comment, par exemple, certains dispositifs *in situ* expérimentent des effets de visibilité propres à chaque contexte, mais aussi la manière dont Buren détermine le regard (en cherchant à susciter chez le spectateur un « regard divergent ») par l'utilisation de son « outil visuel ». Comment il le capture d'une autre façon, par des dispositifs de vision, lorsqu'il se dé-territorialise (pour utiliser un néologisme deleuzien) et lorsqu'il investit non seulement l'espace public, mais le paysage. Et le paysage est important car il semble être le lieu d'ancrage, en quelque sorte, du dispositif. Le travail de Jacques Leclercq-K pose et explicite les rapports du paysage avec l'artifice et sa transformation par l'artiste. Ses installations dans l'espace, dans le paysage

5 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Tel Gallimard, p. 179.

6 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poche, 2007, p. 31.

posent la question de l'échelle du corps, de l'homme et de sa production, et de la manière dont l'homme peut agir et faire agir le paysage, le vivant ; comment il le transforme soit en modifiant sa forme soit en modifiant le regard que nous lui portons.

L'invention du paysage répond d'une sorte de dispositif. Son émergence correspond à différents critères — la perspective et l'espace — qui renvoient à une certaine maîtrise moderne de l'espace-temps rationnel. À cette rationalité s'ajoute la capacité à inventer, « illusionner » afin de faire naître de la représentation une certaine idée du monde. Quand, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, le paysage apparaît comme une branche majeure de l'art pictural, le peintre, plutôt qu'imiter des paysages réels, va recomposer dans l'espace de la toile les éléments divers qui doivent autant à l'observation qu'à l'imagination. Pierre Francastel souligne d'ailleurs dans ses *Études de sociologie de l'art* que les inventeurs de la représentation perspective de l'espace de la Renaissance sont des créateurs d'illusion. Les princes se servaient alors du « paysage », de sa représentation pour évoquer le territoire sur lequel s'exerçait leur pouvoir. Les paysages représentés sont alors essentiellement symboliques, mis en scène comme des décors de théâtre. La dédicace de Machiavel à Laurent de Médicis en préface au *Prince* décrit justement ses rapports entre la représentation de la nature et la représentation du pouvoir par la nature. Les rapports perspectifs jouent ici comme rapports de pouvoir.

\*

On peut penser, à la suite de Foucault, et dans le champ des arts plastiques, qu'il y a une logique de pouvoir propre à certains modèles de représentation et que, dès lors, la perspective est une manière de discipliner, de cadrer la vision et la perception. Si l'on s'accorde sur le fait que la vision perspective est une forme de dispositif en cela qu'elle vise à rendre compte d'une réalité, on peut penser que la perspective est une mise en scène du pouvoir (c'est l'analyse que fait Foucault à propos des *Ménines*). La dimension alors politique de la question apparaît dans ce qui anime le prince mais aussi l'architecte ou l'artiste ; cette question est d'ailleurs abordée par l'architecte François Seigneur pour qui le dispositif est aussi une mise en scène, qu'il permet en cela une mise en œuvre de la critique, du point de vue critique vis-à-vis d'une forme de pouvoir. Renversant paradoxalement l'idée foucauldienne, le dispositif vient alors lutter contre les stratégies de pouvoir.

La perspective relève d'un mécanisme fictionnel, il s'agit bien d'une représentation du monde et dans cette représentation de l'idée que l'on se fait ou veut se faire du monde. En cela, le dispositif perspectif utilisé par les artistes est un appareillage qui peut être aussi bien réel que virtuel. Maurice Benayoun précise, à partir de son propre travail comment cette idée d'appareillage virtuel a pu donner lieu à des réflexions sur la scénographie interactive et au concept d'« architecture interactive ».

Les pratiques contemporaines en appellent à un mode de perception de l'ordre de l'expérimentation tout autant que de la vision. C'est pour cette raison que l'espace est envisagé dans sa matérialité comme dans son « immatérialité », comme espace sonore ou comme espace lumineux. Le compositeur Luc Martinez présente ainsi les phénomènes de réseau et les multiples possibilités qu'ils offrent en regard d'une nouvelle territorialité sonore et du partage possible de ce territoire.

Quant à Anne-Marie Pécheur, elle nous invite à une promenade, un parcours à travers les multiplicités du voir et du savoir, une « traversée des apparences » pour reprendre le titre d'un roman de Virginia Woolf qui prend corps en quelque sorte à la fois dans la peinture et dans sa dématérialisation au profit de la lumière et de la couleur. Lumière qui fait voir, qui donne forme, qui creuse les volumes, qui crée les ombres et avec elles les contours des choses. Rappelons-nous cette légende de l'origine de la peinture racontée par Pline dans son *Histoire naturelle*, cette jeune corinthienne qui, pour garder la trace de son amant partant pour un long voyage, dessine le contour de son ombre et que son père, potier, modèlera. Ce qui importe est moins la poterie qui en résulte que la trace prise sur le réel et que cette trace vienne de l'ombre. N'oublions pas, non plus, ces ombres portées au fond de la caverne de Platon, caverne que l'on peut même considérer comme un premier dispositif tant tout y est organisé en terme de pouvoir. L'allégorie de la caverne est la présentation « imagée » d'un théâtre d'ombres, la composition imaginaire d'un dispositif où les hommes se tiennent enchaînés face aux ombres, en attente du dévoilement de la vérité qui viendra de la lumière. Lorsque Heidegger analyse l'allégorie de la caverne, il insiste justement sur ce dévoilement qui est progressif, qui s'installe par étapes successives. Ainsi, sous la lumière se dévoile le réel.

« Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière » écrit Le Corbusier dans *Vers une architecture*<sup>7</sup> et c'est ainsi qu'il donne l'une des définitions de l'architecture : « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. »<sup>8</sup> Chaque mot pèse ici de tout son poids et renvoie, c'est ainsi que nous pouvons le lire, à l'idée du dispositif tel que nous tentons de le comprendre.

Il est ici question de voir et de comprendre comment certains dispositifs architecturaux sont des « manières de voir » l'espace, le paysage ou la ville. Laurence Kimmel analyse dans son article les dispositifs de cadrage et de vision du paysage à partir de la vision particulière de l'espace architectural dans l'œuvre de Franck Lloyd Wright qui entre en résonance avec l'environnement. Mais il est aussi question d'analyser les différentes propositions d'avenir en lien avec ce que l'on pourrait nommer des « pratiques d'interférence » (pratiques hybrides entre l'art, l'installation, l'architecture...); comment, par exemple, les pratiques d'interférence ont-elles progressivement modifié l'idée de l'architecture comme espace d'habitation. Sébastien Rinckel évoque les transformations de l'habitat et de l'habitable et l'idée de la micro-architecture, considérée comme une réponse objective aux nombreux enjeux actuels du territoire.

Cette question du territoire est aujourd'hui importante et l'on peut penser la notion de dispositif comme vecteur de territorialisation et de dé-territorialisation. Le Corbusier parle de l'architecture en termes de rapports : « L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. » L'architecte est celui

7 Le Corbusier, *Vers une architecture*, « Trois rappels à messieurs les architectes. I : Le volume », Paris, Édition Arthaud, 1977, p. 13.

8 *Ibid.*, p. 16.

qui fait sans cesse des rapports (corps/espace, intérieur/extérieur, haut/bas, ombre/lumière, terre/ciel, ville/nature...) et il y a dans la perception et la réception de nombreuses œuvres contemporaines aussi bien artistiques qu'architecturales la nécessité de « pratiques d'interférence ».

Il nous faut pour cela regarder avec attention le projet de Shigeru Ban pour le Centre Pompidou-Metz en construction en ce moment, qui propose justement des rapports de vision entre le lieu du musée et la ville. Shigeru Ban a pensé ses rapports comme des tubes optiques qui orientent le regard tout en ouvrant sur l'extérieur, sur la ville. Ces tubes optiques ne sont pas seulement des « points de vue » sur l'extérieur mais les galeries elles-mêmes où seront exposées les œuvres, trois galeries en forme de tubes parallélépipédiques qui se superposent et se croisent, leurs extrémités (de larges baies vitrées) étant orientées sur différents points clés de la ville (cathédrale, parc, gare...). Il est intéressant de considérer ces croisements tant symboliques que physiques, réels entre le rôle du musée et la population, entre les œuvres et l'extérieur, entre le regard porté sur les œuvres et la portée de ce regard sur la ville, vers la ville et/ou le paysage.

Il s'agit de traverser des frontières et la région Lorraine comme la ville de Metz se prêtent favorablement à ces recherches et à ces traversées, à ces rapports et à ces croisements.

Le Centre de recherche I.D.E. et la revue *Le Salon* ont pour projet de favoriser ces rapports, ces flux, ces rencontres. Les pages qui suivent et celles qui viendront ensuite se veulent un espace de réflexion, de discussion, d'échange, de traversée de frontières, de territoires et de disciplines. Ainsi, aux séminaires organisés dans le cadre du Centre de recherche I.D.E. et du LabVIES s'ajoutent des propositions réunies en « cahier » de création (poésie, photographie, dessin, exposition) qui sont autant de possibilités d'invitation, de visites diverses venant nourrir la recherche. Il s'agit pour cette revue de représenter ce que Gilles Deleuze nomme une « théorie-pratique des multiplicités » évoquant le livre de Foucault *L'archéologie du savoir* (« Il y a seulement des multiplicités rares, avec des points singuliers, des places vides pour ceux qui viennent un moment y fonctionner comme sujets, des régularités cumulables, répétables et qui se conservent en soi. »<sup>9</sup>) et qui vient préfigurer le type de travail, théorique et pratique donc, que nous tenterons de produire ici.

9 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 23.