

Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique

Frank Kessler

Volume 31, numéro 1-2-3, 2011

Cinéma & Technologie
Cinema & Technology

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027438ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027438ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (imprimé)

1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kessler, F. (2011). Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 31(1-2-3), 15-32. <https://doi.org/10.7202/1027438ar>

Résumé de l'article

Le présent article propose une ré-interprétation du concept de "dispositif" dans une perspective de pragmatique historique. Partant du constat d'un retour sur la scène théorique de cette notion depuis une quinzaine d'années, l'auteur discute d'abord les difficultés de traduction et de transposition du terme dans des langues autres que le Français, pour ensuite se pencher sur la manière dont la notion est conceptualisée chez, d'un côté, Michel Foucault, puis chez Jean-Louis Baudry. Il propose par la suite de concevoir la notion de dispositif comme un outil heuristique permettant de comprendre les médias en tenant compte des usages qu'on en fait et de leur historicité.

Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique¹

Frank Kessler
Université d'Utrecht

Depuis une quinzaine d'années environ, le concept de "dispositif" semble être revenu à l'avant-scène dans les études sur les médias et la communication. À travers toute une série de numéros de revues et d'ouvrages collectifs, des chercheurs ont essayé d'en déterminer la productivité dans leurs domaines de recherche respectifs. Ainsi on a vu paraître en 1999 un numéro de la revue *Hermès* intitulé "Le Dispositif : entre usage et concept"; puis en 2003 le numéro "Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)" de la revue *Cinémas*; et en 2004 un *Cahier Louis-Lumière* intitulé "Les dispositifs", ces deux dernières publications étant en fait tirées de colloques consacrés à la question du dispositif. Ont suivi des ouvrages collectifs comme *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*, sous la direction de Violaine Appel, Hélène Boulanger et Luc Massou (2010) ainsi que deux volumes publiés par une équipe de recherche travaillant sur le concept de dispositif à l'Université de Lausanne, *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (2010) et *Ciné-dispositifs* (2011), tous deux sous la direction de François Albera et de Maria Tortajada. Dans ce contexte il faut également mentionner le colloque "Impact des innovations technologiques" tenu à Montréal en novembre 2011, et durant lequel deux tables rondes furent consacrées à ce concept.

Ce qu'il est intéressant de noter dans ce contexte, c'est l'utilisation de plus en plus fréquente dans les publications de langue anglaise du terme français "dispositif" (et parfois une adaptation anglaise de ce dernier : *dispositive*), plutôt que "*apparatus*", lequel était en usage dans les années

1970 et 1980. Ce fut notamment le cas en études cinématographiques avec la soi-disant “*apparatus theory*” qui faisait appel, entre autres, aux travaux de Jean-Louis Baudry, de Christian Metz et de Stephen Heath, mais c’est également la solution choisie dans une bonne partie des traductions anglaises des textes de Michel Foucault. Personnellement, dans mes travaux publiés en anglais j’ai toujours préféré utiliser le terme français, car en ce qui concerne le cinéma, il me semble que la traduction par “*apparatus*” a non seulement tendance à privilégier le côté pour ainsi dire “mécanique” de la notion de dispositif, mais elle a en plus l’inconvénient d’aplanir, jusqu’à un certain point du moins, la distinction établie par Baudry (1978) entre “dispositif” et “appareil de base” (traduit en anglais par “*basic cinematographic apparatus*”).

Un tel choix a cependant des conséquences importantes, car cette “non-traduction” (comme le traducteur allemand Günter Dammann [2002/03 : 4-6] nomme les simples adaptations ou appropriations du terme français, comme c’est le cas pour l’Allemand “*Dispositiv*” ou le Néerlandais “*dispositief*”) force le lecteur à construire la signification de cette notion à partir de son usage et des définitions qui en sont données. Par contre, pour un francophone qui croise le concept de “dispositif” chez Foucault ou Baudry, le terme est toujours déjà rattaché à un champ sémantique existant et il s’agit donc surtout pour lui d’en comprendre, par la suite, l’usage spécifique qui en est fait.

Voici la définition qu’en donne *Le Petit Robert* :

n. m. – [...] du lat. *dispositus* [...] 1. DR. Énoncé final d’un jugement ou d’un arrêt qui contient la décision de la juridiction. *Le préambule, les motifs et le dispositif d’un jugement.* ♦ PAR EXT. *Le dispositif d’une loi, d’un décret, d’un arrêté.* 2. (v. 1860) Manière dont sont disposés les pièces, les organes d’un appareil; le mécanisme lui-même. [...] *Un dispositif ingénieux. Dispositif de sûreté. Dispositif d’accord. Dispositif de commande, de manœuvre, d’asservissement, de régulation. “On ne désespère pas de pouvoir ces créatures mécaniques de dispositifs qui auraient la valeur de nos sens” (Duham.). – Un dispositif scénique d’opéra.* 3. Ensemble de moyens disposés conformément à un plan. *Dispositif d’attaque, de défense. “Gallieni commençait de déployer son dispositif” (Duham.). Dispositif policier.*

Étant donné tout cet éventail de significations, on comprend que l’utilisation du mot par des auteurs comme Foucault ou Baudry (ou d’autres avant eux : Jean-François Lyotard et Pierre Schaeffer) ne fait qu’ajouter une facette à un champ sémantique déjà complexe. Pour un non-francophone (ou non-italophone, car pour le mot italien “*dispositivo*” on peut, *mutatis mutandis*, comme pour l’Espagnol ou le Portugais, faire les mêmes remarques), par contre, l’expression est forcément comprise non seulement comme un concept théorique, voire philosophique, mais aussi comme un terme très abstrait, car il ne connote rien de concret.

Autre point important : plusieurs concepts théoriques différents sont désignés par le terme “dispositif”. Il est évident que les auteurs qu’on vient de nommer ne font pas référence à un seul et même concept lorsqu’ils

utilisent ce mot. Mais, là encore, les aléas de la traduction peuvent jouer un rôle sur la réception et l'impact de l'une ou l'autre des définitions, notamment lorsque celle-ci est perçue comme "source". Il en va ainsi en Allemagne, par exemple, où le terme a été introduit par le biais des traductions des travaux de Michel Foucault, ce qui fait que par la suite le concept a été compris comme foucauldien, même chez les auteurs qui l'utilisent d'une manière différente. Comment, par conséquent, s'étonner de lire dans certains textes allemands que le dispositif cinématographique tel qu'il a été défini par Baudry serait en fait une application du concept de Foucault!²

Dans un contexte non-francophone il est donc important de comprendre que pour un locuteur francophone, le terme "dispositif" s'inscrit dans un champ sémantique déjà existant et qu'il peut être utilisé dans la langue de tous les jours et pas seulement dans des discours théoriques. J'irais même jusqu'à dire que dans le cas devenu pour ainsi dire emblématique du "dispositif panoptique", discuté et analysé par Foucault dans *Surveiller et punir* en 1975, l'auteur utilise le terme de manière descriptive pour désigner une structure architecturale conçue par Jeremy Bentham, et non pas encore pour désigner un concept théorique. Car ce n'est que dans le contexte de ses recherches autour de *l'Histoire de la sexualité*, paru en 1976, que naît chez Foucault le concept "dispositif". À cet égard, les traductions allemande et anglaise sont assez justes : le traducteur allemand a choisi dans le cas de *Surveiller et punir* de traduire "dispositif panoptique" par "*panoptische Anlage*", donc "installation", "aménagement"; le traducteur anglais a, quant à lui, opté pour "*panoptic mechanism*". Ce n'est qu'à partir de *l'Histoire de la sexualité* que "*Dispositiv*" et "*apparatus*" deviennent la règle dans les traductions.

En ce qui concerne les publications françaises ayant recours au concept de dispositif, on peut observer que les auteurs ont tendance à prendre (ou à présupposer) l'acceptation foucauldienne comme référence primaire et principale. S'interrogeant sur l'usage du terme dans les sciences de l'information et de la communication, Isabelle Gavillet constate :

Motif d'embarras pour certains, de fascination pour d'autres, une majorité de chercheurs en sciences humaines et sociales citent Michel Foucault lorsqu'il s'agit d'introduire une étude en lien avec *le dispositif*. Né de père trop connu dans les années 1970, le concept original supporte aujourd'hui une série de distorsions redevables, d'une part, à la visée des projets de recherche et, d'autre part, à une mal-connaissance de sa généalogie (Gavillet 2010 :19. C'est l'auteur qui souligne).

Quand Gavillet démontre par la suite de quelles manières se manifeste cette "mal-connaissance", on est amené à se demander si chaque utilisation du mot "dispositif" doit être conçue dans la stricte lignée des travaux de Foucault (ce qui, manifestement, n'est pas le cas pour beaucoup d'études, comme le montre bien, par ailleurs, une lecture des autres

contributions du volume qui accueille le texte de Gavillet). Souvent on a l'impression qu'il s'agit d'une révérence plutôt que d'une référence à Foucault. Peut-être faudrait-il rappeler aux chercheurs francophones que leur langue maternelle offre la possibilité de désigner de nombreux phénomènes par le terme de "dispositif", et ce, sans qu'il soit nécessaire de passer par Foucault.

Il n'empêche que la définition que donne Foucault du concept de 'dispositif' contient plusieurs éléments qui semblent faire partie d'une conception plus généralement admise, et il est, par conséquent, tout à fait utile, de commencer toute enquête sur le 'dispositif' en considérant ses travaux. Ce qu'il ne faut pas perdre de vue, toutefois, c'est que Foucault élabore son concept de 'dispositif' pour traiter d'un ensemble de problèmes très spécifiques.

Définition I : Foucault

La référence quasiment obligatoire pour définir le concept de dispositif, est un entretien publié en 1977 dans la revue *Ornicar?*, sous le titre "Le jeu de Michel Foucault", repris ensuite dans le tome 3 de *Dits et écrits* (1994). Comme l'explique bien Gavillet, il est de très nombreux cas où les chercheurs ne retiennent que la toute première partie de la discussion au cours de laquelle Foucault cherche à expliquer à ses interlocuteurs les différents aspects de son concept. À la question "Quel est pour toi le sens et la fonction méthodologique de ce terme : 'dispositif'?", Foucault répond d'abord :

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 que l'on peut établir entre ces éléments (2001 : 299).

Ceci est donc le passage le plus connu de l'entretien, et aussi le plus souvent cité quand il s'agit de définir le concept de dispositif. Et l'on comprend aussi pourquoi, rétrospectivement, le Panopticon de Bentham a pu devenir un exemple quasiment emblématique pour un type de dispositif, un dispositif de surveillance en l'occurrence, car, en effet, l'ensemble architectural s'inscrit dans un réseau d'éléments qui comprend également des discours divers, des propositions philosophiques, morales et philanthropiques, des lois, des institutions, etc.

Dans l'entretien, Foucault ajoute néanmoins un deuxième point :

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] entre ces éléments, discursifs ou non, il y a comme un jeu, des changements de position, des modifications de fonction qui peuvent, eux aussi, être très différents (*ibid.*).

Ainsi le dispositif ne désigne pas seulement un ensemble hétérogène, le concept comprend également une prise en compte des relations dynamiques qui existent entre les éléments. Foucault souligne de la sorte l'importance de l'"entre-deux" (Peeters & Charlier 1999 : 15-23) qui met en rapport ces éléments entre eux. Ceci permet d'ailleurs, *mutatis mutandis*, de construire un pont entre le concept de dispositif et celui d'agencement chez Deleuze, ou même avec le *Ge-stell* de Heidegger.³ Puis il y a encore un troisième point :

Troisièmement, par dispositif j'entends une sorte de – disons – formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante (*ibid.*).

Cet aspect stratégique du dispositif relie le concept très directement avec l'analyse du pouvoir qui, on le sait, est l'une des préoccupations fondamentales de Foucault et joue aussi un rôle central dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*. Mais la discussion ne s'arrête pas là : par la suite, Foucault explique que le concept de dispositif reprend et retravaille en fait celui d'épistémè qu'il avait introduit dans *Les Mots et les choses* :

Maintenant, ce que je voudrais faire, c'est essayer de montrer que ce que j'appelle dispositif est un cas beaucoup plus général de l'épistémè. Ou plutôt que l'épistémè, c'est un dispositif spécifiquement discursif, à la différence du dispositif qui est, lui, discursif et non-discursif, ses éléments étant beaucoup plus hétérogènes (*ibid.* : 300-301).

Voici donc une autre dimension encore du dispositif foucauldien : il permet d'aller au-delà de l'analyse des discours et des énoncés vers des éléments non-discursifs, à cet égard il englobe en quelque sorte le concept d'épistémè.

Malgré l'hétérogénéité des traits qui apparaissent au cours de ces différents efforts pour en arriver à une définition, il y a certains aspects qui valent d'être retenus : il y a d'abord l'idée d'un ensemble composite réunissant des éléments qui peuvent appartenir à des ordres divers; ensuite c'est l'idée des relations dynamiques qui peuvent exister entre ces éléments, et par là aussi l'idée d'un concept de 'l'entre-deux'; et enfin, il y a la dimension stratégique. Mais, encore une fois : n'est pas forcément foucauldienne toute analyse qui se réfère à l'un ou même à tous ces aspects.

Définition II : Jean-Louis Baudry

Dans un certain sens, on pourrait retrouver les aspects de la définition foucauldienne du dispositif que propose Jean-Louis Baudry dans sa contribution au célèbre numéro 23 de la revue *Communications*, consacré à "Psychanalyse et cinéma" et paru en 1975, soit la même année que *Surveiller et punir* de Michel Foucault. Chez Baudry, le dispositif n'est qu'une partie spécifique d'un ensemble plus large qu'il nomme l'"appareil de base" :

D'une façon générale, nous distinguons *l'appareil de base*, qui concerne

l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus. Ainsi *l'appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection (1978 : 31. C'est l'auteur qui souligne.).⁴

Baudry discute le dispositif de la projection dans le contexte du problème de l'impression de réalité qui, depuis la fin des années 1940, a été étudié à plusieurs reprises par l'Institut de filmologie, mais aussi par Christian Metz. Le problème consiste à expliquer pourquoi, au cinéma, le spectateur peut éprouver une forte impression de réalité face à un stimulus qui se distingue très clairement de notre expérience perceptive de la vie réelle. Pour Baudry, on le sait, la réponse à cette question peut être trouvée en analysant le parallélisme qu'il postule entre la position du spectateur dans une salle de cinéma et la situation décrite par Platon dans l'allégorie de la caverne :

Le prisonnier de Platon est la victime d'une illusion de réalité, c'est-à-dire précisément ce qu'on appelle une hallucination à l'état de veille et un rêve dans le sommeil; il est la proie de *l'impression, d'une impression de réalité*. [...] Platon [...] imagine ou recourt à un dispositif qui fait plus qu'évoquer, qui décrit de manière fort précise dans son principe le dispositif du cinéma et la situation du spectateur (*ibid.* : 30-31. C'est l'auteur qui souligne.).

Et à partir de ce parallélisme, Baudry formule la question qui, à ses yeux, explique le phénomène de l'impression de réalité :

Quel désir serait en jeu, à quel désir répondrait, plus de deux millénaires avant l'invention réalisée du cinéma, *un montage dont la rationalisation dans la perspective idéaliste a pour but de montrer qu'il repose d'abord sur l'impression de réalité*. Celle-ci est centrale dans la démonstration de Platon. Que tout le développement de son discours ait pour visée de prouver que cette impression est trompeuse, démontre à souhait qu'elle existe (*ibid.* : 35. C'est l'auteur qui souligne.).

Baudry trouve la réponse, d'une part, dans la théorie du rêve de Sigmund Freud et, d'autre part, dans le concept du *Dream Screen* élaboré par le psychanalyste américain Bertram D. Lewin et publié en 1946.

Le dispositif cinématographique aurait la particularité *de proposer au sujet des perceptions "d'une réalité" dont le statut approcherait de celui des représentations se donnant comme perceptions* (*ibid.* : 45. C'est l'auteur qui souligne.).

Et ceci conduit Baudry à la conclusion suivante :

Effet de retour, réitération d'une phase de développement du sujet, durant laquelle représentation et perception ne s'étaient pas encore différenciées, et le désir de retrouver cet état avec le mode de satisfaction qui lui était lié, archétype, sans doute de tout ce qui cherche à s'ouvrir des passages dans les multiples désirs du sujet. Ce serait bien le désir en tant que tel, disons le désir du désir, la nostalgie d'un état d'accomplissement de désir à travers le transfert d'une perception en une formation se rapprochant de l'hallucination, qui serait en jeu et mis en activité par le dispositif cinématographique (*ibid.* :

46. C'est l'auteur qui souligne.).

Le cinéma offrirait alors non seulement une possibilité technologique pour satisfaire du moins temporairement un désir qui s'articule déjà dans l'allégorie de la caverne chez Platon, mais il serait aussi le point culminant d'une histoire multiséculaire d'inventions visant à "fabriquer une machine à simulation capable de proposer au sujet des perceptions ayant le caractère de représentations prises pour des perceptions" (*ibid.* : 47).

Il existe cependant un troisième pôle lequel s'ajoute à la fois à la technologie qui rend possible cette simulation et au sujet-spectateur qui cherche à accomplir ce désir fondamental. Il s'agit du texte et du mode d'adresse qu'il implique. Ce qui est visé, plus précisément, est le film de fiction classique, le cinéma de l'intégration narrative, celui qui appartient au mode de représentation institutionnel (pour reprendre le terme de Noël Burch [1991]) :

Poudovkine définissait le montage comme "l'art d'assembler des fragments de pellicule, impressionnés séparément, de façon à donner au spectateur l'illusion de mouvement continu". La recherche d'une telle continuité narrative, si difficile à obtenir de la base matérielle, ne peut s'expliquer que par un enjeu idéologique essentiel projeté en ce point : il s'agit de sauvegarder à tout prix l'unité synthétique du lieu originaire du sens, la fonction transcendantale constitutive à laquelle renvoie comme sa sécrétion naturelle la continuité narrative (Baudry 1978 : 22).

Le cinéma narratif classique fournit donc à travers ces procédés formels un pendant textuel au positionnement du spectateur mis en place par la technologie de projection. Bien évidemment, le texte de Baudry s'inscrit ainsi dans le contexte de la critique idéologique du "film à diégèse" et de l'institution du cinéma narratif et représentatif qui avait cours dans les années 70. Mais il n'en fait pas moins dépendre l'échaffaudage conceptuel du dispositif sur une forme textuelle, sur un objet bien spécifique qui appartient à une histoire, à une culture et champs d'activité économique. Cet objet garantit en quelque sorte le bon fonctionnement du dispositif, et c'est dans ce sens qu'il en fait intégralement partie.

En définitive, le fonctionnement du dispositif cinématographique selon Baudry se laisse résumer comme, justement, une relation dynamique entre les facteurs suivants :

- premièrement, une technologie matérielle produisant des conditions favorables au positionnement spectatorial;
- deuxièmement, un certain positionnement du spectateur fondé sur des désirs inconscients auquel correspond une forme filmique précise;
- troisièmement, une forme filmique institutionnalisée (le cinéma classique, pour aller vite) dont le mode d'adresse vise à garantir le maintien optimal de cette position spectatorielle, caractérisée le plus souvent comme "voyeuriste" (Kessler 2003 : 24).

Baudry décrit, autrement dit, une relation triangulaire entre une technologie, un positionnement spectatorial et une forme textuelle avec son mode d'adresse. On pourrait, sans aucun doute, discuter cette "formation" aussi dans une perspective foucauldienne, mais on devrait alors d'une part s'interroger sur la place du raisonnement psychanalytique de Baudry et, d'autre part, il faudrait surtout laisser une place à l'histoire et situer la démonstration dans un contexte beaucoup plus large, analyser les discours qui l'entourent, etc. Or, ce n'est pas ce que vise le concept de Baudry.

Définition III : vers une pragmatique historique

La conception du dispositif cinématographique et du positionnement du spectateur telle qu'elle a été élaborée par Baudry pose un certain nombre de problèmes : tout d'abord la théorie de Baudry ne tient pas compte de la grande variété des comportements spectatoriels qui existent, même par rapport aux films de fiction, dans différentes cultures, dans différents contextes sociaux et à différents moments historiques. Inversement, elle généralise à partir d'une forme historiquement et culturellement spécifique du spectacle cinématographique, allant jusqu'à postuler un désir fondamental et quasiment anthropologique, qui se serait manifesté depuis Platon jusqu'à nos jours. Ou, pour citer Baudry : "C'est dire aussi bien qu'un même dispositif serait à l'origine de l'invention du cinéma et déjà présent chez Platon" (1978 : 36). Il est vrai que l'on peut trouver cette conception du spectateur absorbé dans la diégèse assez régulièrement comme une sorte de valeur par défaut, mais c'est donc plutôt une construction, sinon une fiction théorique qui tend à oublier ce que Christian Metz déclarait déjà en 1977 : "On a seulement tenté *une* ethnographie de l'état filmique, parmi d'autres qui restent à faire [...]" (1977 : 170. C'est l'auteur qui souligne.).

Dans ce passage, Metz se fait un peu "pragmaticien malgré lui"⁵, car il ne mentionne pas seulement les différences culturelles et sociales qu'il peut y avoir, mais aussi différentes positions qu'un spectateur occidental peut prendre face à un seul et même film : celle du critique ou du professionnel, voire celle du sémiologue. Mais il convient également d'historiciser le dispositif spectatorial décrit par Baudry, et il est intéressant de noter que la conception du cinéma des attractions que propose Tom Gunning est presque, terme à terme, à l'opposée de celle de Baudry :

What precisely is the cinema of attractions? [...] Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analysed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema [...] is emblematic of this different relationship the cinema of attractions constructs with its spectator : the recurring look at the camera by actors. This action, which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera to the constant bowing and gesturing of the conjurors in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit

the attention of the spectator (1990 : 57).

Ainsi, Gunning décrit en fait un autre dispositif, et on pourra dire que, en effet, celui que présente Baudry comme *le* dispositif cinématographique tout court, n'est qu'un cas de figure spécifique parmi d'autres.

Le propos de Gunning ouvre la voie pour une conceptualisation différente de la notion de dispositif par rapport au cinéma, et plus généralement aux médias, car on peut historiciser la relation qui se tisse entre une technologie, une forme filmique avec son mode d'adresse et le positionnement du spectateur qui en résulte. En suivant la piste tracée par les travaux de Roger Odin⁶, mais en insistant sur la dimension historique, on désignera ce type d'approche par l'expression "pragmatique historique". C'est une approche qui permet d'utiliser le concept de dispositif, à titre de configuration historique, comme un instrument heuristique pour explorer la fonction et le fonctionnement d'un média à différents moments de son histoire. En distinguant, par exemple, plusieurs intentionnalités (bien évidemment sous la forme d'"idéal-types") telles "montrer des vues spectaculaires" ou "faire s'absorber le spectateur dans une fiction", on pourra analyser, par exemple, des procédés cinématographiques dans un contexte spécifique et par rapport à un mode d'adresse donné. Par exemple, un plan rapproché n'a pas la même fonction dans un film "attractionnel" que dans un film narratif classique (cf. Dagrada 1998). Qui plus est, en ré-interprétant le concept de dispositif de Baudry dans une perspective de pragmatique historique, on pourrait aussi analyser les diverses manières dont un seul et même film a pu fonctionner dans des contextes différents. Ainsi, par exemple, dans les années 1910, un film non-fictionnel sur l'Afrique pouvait être vu comme présentant des vues exotiques dans une salle de cinéma, tandis que le même film a fonctionné comme un outil de propagande lorsqu'il a été projeté lors d'une soirée de la Deutsche Kolonialgesellschaft (cf. Fuhrmann 2002).

Par conséquent, dans une telle perspective, l'idée même d'une "identité textuelle absolue" devient problématique dans la mesure où l'interprétation du film dépend aussi du contexte de présentation. La même conclusion peut être tirée par rapport aux différents médias. Il n'y a pas un média "cinéma" dont l'identité serait restée stable des années 1890 à nos jours. Ou plutôt : quand on prend comme point de départ l'idée d'une identité fondamentale (voire ontologique) d'un média, les moments de rupture technologique nous apparaissent comme des crises. En revanche, lorsqu'on conçoit l'histoire des médias comme une histoire de dispositifs, il est possible d'étudier les changements, les transformations, voire les bouleversements sans verser dans la crise et sans avoir à rapporter chaque transformation à une norme idéale qui représenterait la "nature" immuable de ce média.

Une visée de pragmatique historique ne poserait d'ailleurs pas des questions du type : "la configuration médiatique X constitue-t-elle un dispositif ?", mais demanderait plutôt : "que se produit-il lorsqu'on considère

la configuration X comme un dispositif ?". Il s'agirait donc de tenir compte de l'interrelation entre (1) la technologie et les usages qu'elle rend possible, (2) les formes textuelles, les modes d'adresse et les usages auxquels elle donne lieu, et (3) le positionnement ainsi que les possibilités d'action qu'elle offre aux spectateurs ou usagers. Le dispositif, autrement dit, se présente sous forme d'une "triade langage-social-technique" comme l'ont proposé des chercheurs en sciences de l'information et de la communication (cf. Boulanger & Rauscher 2010 : 173), ou encore à l'intersection du sémiotique, du social et de la technique. Bien évidemment il faudra aussi tenir compte de l'historicité de la constellation que l'on étudie. Jacques Aumont a en fait proposé en 1990 une définition du dispositif qui couvre assez bien tous ces aspects :

[...] le dispositif est ce qui règle le rapport du spectateur à ces images *dans un certain contexte symbolique*. [...] ce contexte symbolique est aussi, nécessairement, un contexte social, puisque ni les symboles ni, plus largement, la sphère du symbolique en général, n'existent dans l'abstrait, mais sont déterminés par les caractères matériels des formations sociales qui les engendrent. Aussi, l'étude du dispositif est-elle obligatoirement une étude historique : il n'y a pas de dispositif hors de l'histoire (1990 : 147. C'est l'auteur qui souligne).

Dans le contexte d'une approche de pragmatique historique, on parlerait plutôt d'"espace de communication" que de "contexte symbolique". Roger Odin propose la définition suivante de cette notion : "un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E[metteur]) et (R[écepteur]) à produire du sens *sur le même axe de pertinence*" (2011 : 35, c'est lui qui souligne). Or, un tel espace n'est pas une donnée *a priori* que le théoricien peut prélever telle quelle dans la réalité. C'est, tout au contraire, une construction du théoricien qui, comme Odin le précise plus loin, sur le plan d'analyses concrètes "a le droit de donner à l'espace de communication sur lequel il veut travailler le degré et le genre exact de généralité ou de particularité (l'extension) qu'il désire en termes d'objet, d'espace, et de temps" (*ibid.* : 41). Bien évidemment, le théoricien (tout comme l'historien) devra chaque fois expliciter les critères et les pertinences qui sont à la base de ses choix.

Réinterprété de la sorte, le concept de dispositif peut servir d'outil heuristique pour l'analyse de configurations médiatiques, celles du passé aussi bien que celles du temps présent. Il permet, notamment, de se défaire de la perspective téléologique en ce qui concerne l'historiographie des médias, mais aussi d'éviter l'essentialisme identitaire et réductionniste qui tend à concevoir un média uniquement sous sa forme culturellement dominante.

Retour du/au concept de dispositif

La réapparition du concept de dispositif sur la scène de la réflexion théorique sur les médias, et le cinéma en particulier, n'est sans doute pas étrangère à l'émergence du numérique. Perçu par d'aucuns comme

un moment de rupture, voire de révolution, par d'autres plutôt comme un processus de transformation à plusieurs vitesses, il est évident que l'avènement des technologies numériques touche l'ensemble des médias d'une manière ou d'une autre. Qu'il s'agisse du monde de l'édition, de la communication, de la télévision ou du cinéma, leurs modes de production, de distribution et de consommation se trouvent profondément affectés par les nouvelles technologies de la communication et de l'information. Les discussions sont d'autant plus acharnées que le numérique touche à plusieurs aspects de ces médias qui, jusque-là, étaient considérés comme définissant leur supposée "ontologie" – l'image argentique de la photographie et du cinéma ou le *flow* et le direct (*liveness*) de la télévision.⁷

Pour ce qui est du cinéma, on peut observer une multiplication d'articles ou de livres préoccupés par la "crise", voire même par la "fin" du cinéma, ou encore de sa "relocalisation" des écrans dans les salles de cinéma aux écrans domestiques et mobiles, mais aussi dans les galeries d'art et les musées.⁸ La question, bien évidemment, est la suivante : "Qu'est-ce qui, exactement, est en crise, qu'est-ce qui est menacé de disparaître ou d'être transformé pour toujours?". Les débats jouent sur des plans et des objets différents, et il convient de bien les distinguer.

Premièrement, il y a un groupe d'auteurs qui discutent des conséquences du passage du support argentique au support numérique.⁹ L'enjeu, c'est avant tout la perte de ce qu'on appelle souvent l'"indexicalité" de l'image photographique et la manière dont ceci affecte sa valeur documentaire. La facilité avec laquelle on peut manipuler les images numériques mettrait fin à la validité véridictoire des prises de vue prélevées sur le réel, car celles-ci ne seraient plus nécessairement des traces de ce qui s'est trouvé devant l'objectif de la caméra. On ne pourra plus être sûr, autrement dit, que l'image garantisse l'"avoir-été-là" de ce qu'elle donne à voir. Or, pour ce qui est des possibilités de retravailler l'image photographique "originale", des auteurs comme Paul Frosh (2003) insistent sur le fait que, même dans le cas de l'argentique, chaque épreuve positive est, forcément, déjà le résultat de différentes opérations de manipulation. Ces discussions, toutefois, concernent principalement le mode de communication des films documentaires et non le fonctionnement du dispositif cinématographique dans son ensemble.¹⁰

Un deuxième point, mis en avant notamment par Gaudreault et Marion, porte sur ce que l'on appelle le "hors film" ou, en anglais "*alternative content*", c'est-à-dire les retransmissions en direct dans des salles de cinéma de spectacles d'opéra, de théâtre ou de ballet, des concerts ou encore des événements sportifs. Les deux auteurs affirment :

Ainsi *la salle de cinéma*, l'un des éléments du dernier carré d'identité du cinéma-institution, *serait-elle aujourd'hui*, en cette ère de domination du numérique, *le lieu d'une polyvalence qui menace cette identité même*, forgée au moment de ce qu'on peut convenir d'appeler "la deuxième naissance du cinéma" (2013 : 147. Ce sont les auteurs qui soulignent.).

Si l'argument touche ainsi à la question de l'identité du cinéma, il est cependant fondé sur une donnée avant tout quantitative. Car, comme les auteurs l'expliquent (2013 : 197), de telles initiatives ont existé bien avant notre ère de domination du numérique (cf. aussi Kitsopanidou 2012; Gomery 1992 : 131-134), seulement, les nouvelles technologies permettent une diffusion beaucoup plus massive, et les films de cinéma se trouvent du coup en concurrence avec ce nouveau type d'offre "hors film". Mais tout comme pour les initiatives antérieures pour élargir la clientèle potentielle des salles de cinéma, seul le temps nous renseignera sur le succès commercial de ces retransmissions. Au demeurant, on peut constater qu'il n'y a pas eu, ces dernières années un déclin dramatique du nombre de spectateurs de films dû à cette concurrence.

La troisième conséquence de la "révolution numérique" concerne plus particulièrement le dispositif cinématographique tel qu'il a été défini par Jean-Louis Baudry dans les années 70. La multiplication des écrans permettant, d'un côté, la consommation de toutes sortes de produits audiovisuels dans des circonstances les plus diverses – le phénomène *ATAWAD* : "*Anytime, Anywhere, Any Device*" (cf. Gaudreault et Marion 2013 : 192) – et de l'autre côté la migration des images cinématographiques des salles de cinéma vers des écrans dans des expositions d'art, conduit nombre de chercheurs à s'interroger sur le rôle du dispositif cinématographique traditionnel. Les réponses que génèrent ces questionnements sont également multiples. D'une part il y a des auteurs qui, comme Jacques Aumont (2012) et Raymond Bellour (2012), cherchent à identifier des conditions à la fois suffisantes et nécessaires pour définir une expérience de "cinéma". Pour Bellour, c'est :

[...] *la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé "cinéma"* (quelque sens le mot puisse prendre par ailleurs) (2012 : 14. C'est l'auteur qui souligne).

Mais comme l'avait remarqué Metz, ceci n'est, après tout, qu'"une ethnographie de l'état filmique parmi d'autres" (1977 : 179). Jacques Aumont évoque les *drive-in*, les projections de film en plein air et autres conditions plus ou moins "extravagantes" de projection de films, "toutes ressenties néanmoins comme du cinéma" (2012 : 77-78). Pour ce dernier, c'est moins le lieu de la salle de cinéma qui peut garantir cette expérience "de cinéma", que le régime temporel spécifique qu'implique le visionnement de ce qu'il nomme "un film de cinéma" :

Il y a le temps de la séance, celui que j'ai appelé cinématographique parce qu'il est au cœur du dispositif ; le temps représenté, celui du monde diégétique, et à travers lui celui du monde tout court, que le film capte automatiquement et auquel il se réfère; enfin le temps sculpté, modelé, mis en forme, celui du film, qui nous apparaît avec son rythme c'est-à-dire son écoulement fluide ou heurté. Devant un film vu dans des conditions cinématographiques, j'ai

affaire à ces trois temps en même temps (Aumont 2012 : 96-97).

Aumont précise bien qu'il parle ici d'une expérience particulière, celle du "film de cinéma" qui présuppose cette triple temporalité afin de rendre possible l'appréciation du film dans son défilement. C'est, selon lui, ce qu'on entend toujours et majoritairement, dans nos sociétés occidentales du moins, par "cinéma".¹¹

Cette conception du dispositif cinématographique s'oppose en fait à cette autre tendance qui consiste à catégoriser comme étant aussi "du cinéma" les installations vidéo dans des galeries d'art ou des musées. Cela conduit Luc Vancheri à constater qu'il s'agirait désormais de

[...] convenir que l'histoire du cinéma doit pouvoir s'écrire trois fois. Tout d'abord, on l'a vu, on s'efforce d'écrire l'histoire singulière d'un dispositif artistique nommé cinéma. Cette histoire a déjà son archive, ses objets, ses problèmes et ses thèmes. Elle mérite de se poursuivre à l'aune de l'économie conservatoire qui règle le bon fonctionnement d'un art qui a noué son destin à une certaine idée de l'art. [...] On s'est ensuite proposé d'écrire l'histoire régulière d'une pensée des images, désormais comptées au titre du mouvement qui en modifie profondément la nature. Mais cette histoire ne pouvait sans doute commencer de s'écrire qu'après que le contemporain ait rappelé le caractère strictement particulier d'un tel mouvement des images. [...] Il est pourtant une troisième manière d'écrire l'histoire du cinéma, qui repose sur la possibilité de régler le nom de cinéma sur un régime contemporain de l'art (2009 : 93).

Dans cette perspective, l'histoire du "dispositif artistique nommé cinéma" est en quelque sorte dépassée, d'une part, par un mouvement des images et, d'autre part, un "régime contemporain de l'art" dans lequel se dissout, ou se disperse, le dispositif cinématographique traditionnel. Or, on le voit, cette approche est extrêmement sélective en ce qu'elle ne concerne que cette partie de la production cinématographique et ses prolongements qu'elle catégorise comme relevant du domaine de l'art (on est tenté d'écrire "Art").

S'y ajoute enfin une troisième position, celle de Francesco Casetti (2009 : 56-66; 2011 : 1-12), qui s'interroge sur les conséquences de la multiplication des plateformes de distribution pour des films de fiction quant à l'expérience non pas tant cinématographique, mais plus précisément filmique qu'on peut en avoir. Que reste-t-il, autrement dit, de l'expérience que nous pouvons avoir d'un film quand nous ne le visionnons pas sur un écran de cinéma, mais sur un écran télévisuel à la maison ou encore sur celui d'un téléphone portable ou autre appareil portatif ? Il est évident que ce sont là des dispositifs différents, et que les conditions de visionnement ne permettent pas toutes de focaliser de la même manière sur le texte filmique, puisqu'elles permettent même aux spectateurs de s'engager dans d'autres activités qui accompagnent ou interrompent la réception du film. Certains dispositifs, comme le *home cinema*, cherchent à reproduire au plus près possible le positionnement spectatoriel dans une salle de cinéma, tandis que d'autres produisent un sujet-spectateur

tiraillé entre plusieurs stimuli différents, devant, par exemple, réagir aux demandes de l'environnement de la vie pratique (prendre le train, répondre au téléphone, etc.) de tous les jours tout en essayant de regarder un film.

Plusieurs aspects de ce débat méritent d'être soulignés, car ils informent de manière parfois même normative les arguments proposés par les auteurs. Premièrement, "cinéma" devient en quelque sorte un terme exclusif. Il fait référence tantôt au produit culturellement dominant de l'industrie cinématographique, tantôt à un terrain un peu plus large, qui peut alors inclure le cinéma expérimental, par exemple, ou encore certaines formes de documentaire. Puis il y a cet autre découpage auquel se réfère le terme cinéma, comme c'est le cas chez Vancheri comme on l'a vu ci-haut. L'insistance sur la notion d'art dans la définition des trois manières d'écrire l'histoire de cinéma, évoqué par Vancheri, implique néanmoins l'exclusion de toutes sortes de films qui, pour le spectateur ordinaire, n'en constituent pas moins le "cinéma contemporain", pris alors dans le sens très terre-à-terre des "films qui sortent à l'heure qu'il est", indépendamment de leur valeur artistique (c'est-à-dire les films "ordinaires" du cinéma commercial). Troisièmement, et pour revenir aux problèmes de traduction et de transposition d'un concept d'une langue à l'autre, on peut se demander si l'emphase que peut avoir en français l'expression "c'est du cinéma!" possède le même sens dans d'autres langues. Parler d'une installation dans une galerie en termes de "*Kino*" ou même de "Film" en allemand n'est pas évident. Serait-ce, pour un anglophone, un "*movie*"? Est-ce qu'on dirait vraiment, dans un tel cas, "*this is cinema*"? Et en même temps, pour revenir au second aspect évoqué plus haut, celui du "hors film", même si l'on regarde une retransmission de la *Flûte enchantée* de Mozart dans une salle de cinéma, on imagine mal quelqu'un dire : "ça, c'est du cinéma!", (ni "*Kino*", ni "*cinema*") – ce qui n'est pas le cas, bien entendu, pour l'adaptation, par Ingmar Bergman, du même opéra.

L'un des problèmes dans ce débat autour de la "fin du cinéma", c'est qu'il tient insuffisamment compte des nombreuses variantes sémantiques qui interviennent forcément, même si l'on reste dans le domaine francophone. Pour le dire autrement : de quelle conception du cinéma est-ce la fin quand on annonce "la fin du cinéma"? Quand on parle du dispositif cinématographique dans ce contexte, c'est que l'on prend comme valeur par défaut la constellation décrite par Baudry, même si, comme le constate très justement Jacques Aumont, "ce dispositif canonique n'a probablement jamais existé dans la réalité" (2012 : 77). C'est à cet égard, me semble-t-il, que la conception historico-pragmatique du dispositif permet de renverser la perspective. Il ne s'agirait alors plus de partir d'une essence quelconque du "cinéma" pour évaluer à partir de là les possibilités de "survie" d'un dispositif cinématographique idéalisé, mais plutôt d'explorer les nouvelles formes d'expériences qui émergent grâce aux technologies numériques en les analysant en tant que dispositifs, c'est-à-dire par rapport à la manière dont y sont articulés les rapports entre les dimensions sémiotique, technologique et sociale. Par ailleurs, quand on

tient compte des différents espaces de communication qui sont produits à travers ces différents dispositifs, on pourra plus facilement décrire les aspects précis qui sont touchés par les transformations en cours. Plutôt que de parler d'un média, présupposant de la sorte une unité identitaire qui, en fait, n'a jamais existé sauf comme une construction idéal-type, on devrait d'emblée assumer la diversité réelle des pratiques et plutôt opérer par la suite des découpages théoriques raisonnés afin de les analyser.

Que l'image en mouvement projetée sur un écran de cinéma provienne d'un projecteur numérique à haute définition plutôt que d'un projecteur 35 mm ne change probablement pas grand-chose pour la majorité des spectateurs qui continuent à fréquenter les salles. Que beaucoup de "films" soient en vérité des fichiers numériques n'empêche en rien que le terme continue à désigner une unité textuelle et culturelle suffisamment bien définie pour pouvoir servir dans la communication de tous les jours. Que les images de synthèse envahissent les productions cinématographiques commerciales et ouvrent de nouvelles possibilités pour raconter des histoires, redistribue sans doute les rapports de force dans l'industrie du cinéma quant à l'offre et aux programmes des salles, mais personne ne saurait dire à l'heure actuelle s'il s'agit d'un effet temporaire ou d'une transformation durable du marché. Que l'on trouve des installations et autres œuvres permettant "de régler le nom de cinéma sur un régime contemporain de l'art", n'a pas forcément un effet sur ce que l'on continue d'appeler, malgré tout, la production cinématographique.

Les discussions actuelles autour de la "fin du cinéma" pourraient donc gagner à s'interroger sur les changements concrets provoqués par le passage de l'argentique au numérique en termes de dispositif, pour que l'on puisse mieux comprendre ce qui est en train d'apparaître, de disparaître, de se transformer ou, tout simplement, de continuer à exister. Nous sommes témoins de transformations importantes dans le domaine des médias, personne ne peut en douter. Mais les penser en termes de "mort" ou de "révolution" produit un aveuglement par rapport au fait que les médias audiovisuels se trouvent, d'une part, pris dans des processus de transformation quasi perpétuels et que, d'autre part, les pratiques concrètes que rend possible chaque technologie médiatique dépassent très largement la forme dominante que l'on a l'habitude d'identifier avec le média tout court. Une approche en termes de dispositifs permet, en revanche, de tenir compte à la fois de la diversité des pratiques médiatiques et de l'historicité à laquelle aucun média n'échappe.

Notes

1. Ces réflexions sont basées sur une série de trois conférences intitulée "Pour une pragmatique historique" que j'ai données à Paris en janvier 2014 en tant que professeur invité pour la Chaire Roger Odin.
2. Cf. par exemple Bührmann/Schneider 2008 : 12-13. Cette amalgamation du dispositif cinématographique tel qu'il a été défini par Jean-Louis Baudry et du concept

- foucauldien ne semble en revanche pas avoir eu lieu aux Etats-Unis, comme me l'a expliqué Philip Rosen lors d'une conversation que nous avons eue pendant le colloque de Montréal en 2011.
3. Le terme "dispositif" a même été proposé comme l'une des traductions possibles du concept de *Ge-stell*. Cf. pour les rapports entre ces deux concepts les différentes contributions dans Tirloni 2010.
 4. Sur ce point la traduction anglaise de "dispositif" par "*apparatus*" pose problème, car il est dès lors difficile d'exprimer la relation entre dispositif et appareil de base telle qu'elle est conçue chez Baudry. Quand il faut parler d'"*apparatus*" et de "*basic cinematographic apparatus*", on suggère comme une hiérarchie entre les deux, et non pas la relation d'une partie à un tout.
 5. C'est une caractérisation de Metz que je tiens d'Elena Dagrada.
 6. Pour la version la plus récente de son approche sémio-pragmatique, cf. Odin 2011.
 7. Cf. entre autres Rodowick (2007) pour ce qui concerne l'image numérique et Uricchio (2009) pour la télévision.
 8. Cf. entre autres Rodowick (2007); le numéro spécial "Relocation" de la revue *Cinéma & Cie*, 11 (2008); Bordina, Dubois & Ramos Monteiro (2009); Vancheri (2009); Andrew (2010); Aumont (2012); Bellour (2012); Gaudreault et Marion (2013).
 9. Pour ces discussions, cf. entre autres Frosh (2003); Liout (2004); Gunning (2007 : 29 - 51); Rodowick (2007); Kessler (2009).
 10. Ajoutons cependant qu'en 1944, René Barjavel concevait déjà un cinéma sans pellicule : "Il nous semble que l'on ne parviendra pas à une solution satisfaisante tant que le cinéma sera l'esclave de cette bande plate qui se nomme le film. Métamorphoser une image plate en image à trois dimensions, même en la projetant sur un écran sphérique, nous paraît non seulement difficile, mais illogique. En vérité il faudra transformer directement en ondes les images des objets réels, puis ces ondes en images virtuelles. Ces images seront matérialisées sans écran, ou à l'intérieur d'un écran volumineux et transparent, peut-être même immatériel, constitué, lui aussi, par un faisceau d'ondes". (51-52). Dans la perspective de Barjavel, la disparition de l'argentique ne serait alors qu'une étape nécessaire qui nous rapprocherait du "cinéma total" qu'il appelait de ses vœux.
 11. Historiquement, bien sûr, cette expérience a pu prendre des formes diverses, même dans le contexte culturel occidental. Que l'on pense aux pauses habituelles en plein milieu du film dans des pays comme l'Italie ou les Pays-Bas. Ou encore aux salles (même parisiennes) proposant des projections "en permanence", autorisant du moins en principe l'entrée à n'importe quel moment. Aussi, la bande-annonce de la re-sortie de *Rear Window* de Hitchcock, en 1962, se termine-t-elle par l'appel : "...and see it from the beginning, of course!", ce qui indique que les habitudes du public général américain ne correspondaient pas forcément à l'idéal de la vision ininterrompue d'un film du début à la fin.

Bibliographie

- ALBERA, F., et M. TORTAJADA. (Eds.). (2010) *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- _____. (Eds.). (2011) *Ciné-dispositifs*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- ANDREW, D. (2010) *What Cinema Is*. Oxford, Malden, MA : Wiley-Blackwell.
- APPEL, V., BOULANGER, H., et MASSOU, L. (Eds.). (2010) *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*. Bruxelles : De Boeck.
- AUMONT, J. (1990) *L'Image*. Paris : Nathan.
- _____. (2012) *Que reste-t-il du cinéma?* Paris : Vrin.
- BARJAVEL, R. (1944) *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*. Paris : Denoël.
- BAUDRY, J.-L. (1978) *L'Effet cinéma*. Paris : Albatros.

- BELLOUR, R. (2012) *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installation, exposition*. Paris : P.O.L.
- BORDINA, A., DUBOIS, P., et RAMOS MONTEIRO, L. (Eds.). (2009) *Oui c'est du cinéma / Yes It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms and Spaces of The Moving Image*. Pasion di Prato : Campanotto.
- BOULANGER, H., et RAUSCHER, G. (2010) "La triade du dispositif des J-Blogs autonomes". In *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*. V. Appel, H. Boulanger et L. Massou (Eds.), Bruxelles : De Boeck : 169-185.
- BURCH, N. (1991) *La Lucarne de l'infini*. Paris : Nathan.
- CAHIER LOUIS-LUMIERE (4). (2007) "Les dispositifs".
- CASETTI, F. (2009) "Filmic Experience". In *Screen* (50) 1 : 56-66.
- . (2011) "Back to the Motherland : the Film Theatre in the Postmedia Age". In *Screen* (52) 1 : 1-12.
- CINEMA & CIE (11). (2008) "Relocation".
- CINEMAS (14) 1. (2003) "Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)".
- DAGRADA, E. (1998) *Nascita della soggettiva*. Bologna : CLUEB.
- DAMMAN, G. (2002/03) "Le dispositif' als 'das Dispositiv'. Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung". *Tiefenschärfe*. Medienzentrum FB 07, Universität Hamburg, Wintersemester.
- FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- . (1976) *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- . (2001) *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard.
- FROSH, P. (2003) "Digital Technology and Stock Photography : And God Created Photoshop". In *Image Ethics in the Digital Age*. L. Gross, J. Stuart Katz, and J. Ruby (Eds), Minneapolis : University of Minnesota Press : 183-216.
- GAUDREAU, A., et MARION, P. (2012) *The Kinematic Turn. Film in the Digital Era and Its Ten Problems*. Montréal : Caboose.
- . (2013) *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.
- GAVILLET, I. (2010) "Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept". In *Les dispositifs d'information et de communication. Concept, usages et objets*. V. Appel, H. Boulanger, et L. Massou (Eds.), Bruxelles : De Boeck : 17-38.
- GOMERY, D. (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison, WI : University of Wisconsin Press.
- GUNNING, T. (1990) "The Cinema of Attractions. Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde". In *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. T. Elsaesser (Ed.), London : British Film Institute : 56-62.
- . (2007) "Moving Away From the Index : Cinema and the Impression of Reality". In *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies* (18)1 : 29-51.
- HERMÈS (25). (1999) "Le Dispositif : entre usage et concept".
- KESSLER, F. (2003) "La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire". In *Cinemas* (14) 1 : 21-34.
- . (2009) "What You Get Is What You See : Digital Images and the Claim on the Real". In *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. M. van den Boomen et als. (Eds.), Amsterdam : Amsterdam University Press : 187-197.
- KITSOPANIDOU, K. (2012) "Electronic Delivery of Alternative Contents in Cinemas Before the Digital Era : the Case of Theater Television in the US Exhibition Market in the 1940s and 1950s". In *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel* (4). <http://map.revues.org/775> (visité le 4 mars 2014).
- LEWIN, B. D. (1946) "Sleep, the Mouth and the Dream Screen". In *Psychoanalytic Quarterly* (15) 4.
- LIOU, J.-L. (2004) *À l'enseigne du réel : Penser le documentaire*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

- METZ, C. (1977) *Le Signifiant imaginaire*. Paris : UGE.
- ODIN, R. (2011) *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses Universitaires Grenoble.
- PEETERS, H., et CHARLIER, P. (1999) "Contributions à une théorie du dispositif". In *Hermès* (25) : 15-23.
- RODOWICK, D. N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA. : Harvard University Press.
- TIRLONI, V. (Eds.). (2010) *Du Gestell au dispositif*. Bruxelles : E.M.E.
- URICCHIO, W. (2009) "The Future of a Medium Once Known as Television". In *The YouTube Reader*. P. Snickars et Vonderau, P. (Eds.), Stockholm : National Library of Sweden : 24-39.
- VANCHERI, L. (2009) *Cinemas contemporains. Du film à l'installation*. Lyon : Aléas.

Résumé

Le présent article propose une ré-interprétation du concept de "dispositif" dans une perspective de pragmatique historique. Partant du constat d'un retour sur la scène théorique de cette notion depuis une quinzaine d'années, l'auteur discute d'abord les difficultés de traduction et de transposition du terme dans des langues autres que le Français, pour ensuite se pencher sur la manière dont la notion est conceptualisée chez, d'un côté, Michel Foucault, puis chez Jean-Louis Baudry. Il propose par la suite de concevoir la notion de dispositif comme un outil heuristique permettant de comprendre les médias en tenant compte des usages qu'on en fait et de leur historicité.

Abstract

The present article suggests a re-interpretation of the concept "*dispositif*" (often translated into English as "*apparatus*") in the perspective of a historical pragmatics. After evoking the difficulties of translation and their consequences, the author discusses the ways in which Michel Foucault and Jean-Louis Baudry have each conceptualised the *dispositif*. He then proposes to use the concept as a heuristic tool for the analysis of media, as it allows to focus on the uses of media technologies, rather than on media specificity, and to take into account their historicity.

FRANK KESSLER est professeur en Histoire du cinéma et de la télévision à l'Université d'Utrecht et directeur de l'Institut de Recherche ICON. Avec Sabine Lenk et Martin Loiperdinger il a fondé et dirigé *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* ainsi que les collections *KINtop Schriften* et *KINtop. Studies in Early Cinema*. Il est l'auteur de nombreux articles sur l'histoire du cinéma et notamment du cinéma des premiers temps. Avec Nanna Verhoeff il a co-dirigé *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915* (2007).