

# El aparato estético: foto, cine, museo

A impartir por:

Dra. Laura González, IIE  
Dr. Jean Louis Déotte, Université  
Paris VIII

---

Página del curso: <http://www.lauragonzalez.com/APprograma.html>

## Jean-Louis Déotte

# Le musée, l'origine de l'esthétique

On sait que la notion de dispositif, reprise dernièrement par Agamben permet de synthétiser des séries discursives hétérogènes. En l'occurrence la série du savoir (les sciences humaines d'observation : psychiatrie, médecine, psychologie, etc) et la série du pouvoir (agir sur les corps par l'enfermement afin d'influencer les âmes). M'intéressant essentiellement à l'esthétique, cette notion me permet de développer ce qui deviendra l'objet de ma thèse sur le musée comme origine de l'esthétique (*Le musée, origine de l'esthétique* :1990 publiée en 1993). En effet, je trouvais chez Foucault la nécessité de l'institution comme lieu d'élaboration de nouveaux savoirs, voire comme lieu de surgissement d'une nouvelle réalité, ici les œuvres d'art. Le musée, qui est une invention du XVIII<sup>e</sup> européen, suspend des œuvres qui avaient auparavant une destination, culturelle ou politique, pour, en les séparant en quelque sorte d'elles-mêmes, les produire dans la visibilité la plus générale, les rendant publiques. Il y a bien là production du nouveau qui est cohérent avec la définition de l'espace public par Kant dans sa *Réponse à la Question : Qu'est-ce que les Lumières ?* Cet espace public est rationnel en tant qu'espace de la communication et de la critique. Le statut des œuvres change en effet du tout au tout dans l'espace muséal : ce qui était de culte et donc communautaire devient public, ce qui était caché ou quasi-invisible dans un lieu de culte est livré à la lumière des débats du jugement esthétique, ce qui destinait des hommes à croire en l'au-delà devient l'objet d'une contemplation esthétique pour un sujet qui n'existait pas auparavant. On pouvait même ajouter que l'institution dans sa positivité avait précédé et rendu possible une nouvelle subjectivation ainsi que la philosophie de cette dernière (*La Critique de la faculté de juger* de Kant).

Mais je ne tardais pas à me séparer de la notion de « dispositif » parce que s'il y a certes du « pouvoir » exercé dans les musées sur les œuvres, et déjà cette violence qui fait qu'on arrache, souvent au cours de pillages militaires, les œuvres à leur lieux, les empêchant ainsi de destiner des communautés entières, ce que ne tarda pas à dénoncer un Quatremère de Quincy dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), et qu'il y a

aussi le pouvoir de légitimation exercé par le musée sur les œuvres qui est un mode de valorisation, il y a plus important. En effet, le musée est cette institution qui a la puissance de faire apparaître un nouvel objet : l'œuvre d'art, un nouveau sujet : le sujet esthétique, une nouvelle relation entre eux deux : la contemplation désintéressée. Dès lors sa puissance est plus significative du côté de l'apparaître : il configure différemment l'apparaître, donnant une autre définition à l'événement de ce qui paraît. Cette institution est un *appareil* : ce qui configure l'apparaître époque après époque. Cette définition de l'appareil me contraignit à donner une place ontologique essentielle à l'esthétique, et aux appareils qui ont successivement ébranlé et redéfini la sensibilité commune. La perspective est l'un des plus essentiels.

Nous avons donc essayé de montrer dans *Le musée, l'origine de l'esthétique* que la question de l'art n'est possible que du fait de l'institution de cet appareil spécial qu'on appelle musée, parce qu'il suspend, met entre parenthèses, la destination culturelle des œuvres, c'est-à-dire leur capacité éthique et esthétique de faire-communauté et de faire-monde et qu'à partir de lui les œuvres devenant des *suspens* peuvent être pour la première fois contemplées esthétiquement pour elles-mêmes, à condition, comme le signale Benjamin, que je reste à trois mètres d'elles.

D'où l'idée kantienne d'un jugement esthétique nécessairement contemplatif et désintéressé parce que mon existence n'est plus un enjeu de l'œuvre (l'art n'est donc déjà pas pour l'homme !), que mon existence ne dépend pas de celle de l'œuvre, ce qui aurait été le cas, au contraire, si elle avait été de culte, cosmétique au sens fort, théologiquement ou politiquement parlant : niveau d'analyse qui reste celui de M.Heidegger (*De l'origine de l'œuvre d'art*).

Le musée est donc cet appareil qui invente l'art au sens moderne de l'esthétique. Mais considérons déjà la question de l'art. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup>, du fait du Romantisme d'Iéna des frères Schlegel, de Schleiermacher, de Novalis, etc, que la question de l'art a été posée en tant que telle. Auparavant, encore chez Kant par exemple, le jugement esthétique ne portait pas sur une œuvre d'art, mais plutôt sur un objet de la nature ( objet présenté dans une collection, et *La critique de la faculté de juger* ouvre un ensemble de collections qui sont autant de séries d'objets permettant d'exemplifier telle ou telle notion) et la partie esthétique de la *Critique* s'achève par la reprise, relativement académique, d'un système des beaux arts hiérarchisé selon l'opposition traditionnelle Forme/Matière.

Lessing dans son *Laocoon* introduisait un peu avant à l'esthétique au sens où nous l'entendons aujourd'hui, en émancipant les arts de l'espace (essentiellement peinture et sculpture) de l'assujettissement traditionnel à la poésie, devenant elle-même le paradigme des arts du temps. Lessing marquait ainsi la fin des anciennes cosmétiques, des anciennes fonctions culturelles des arts, d'autant qu'il établissait la distinction entre une œuvre destinée au culte et la même qui peut-être livrée au jugement esthétique du seul fait de la suspension muséale. Toute l'esthétique allemande depuis la moitié du XVIII<sup>e</sup> est en fait une esthétique du musée, de Winckelmann jusqu'aux *Cours sur l'Esthétique* de Hegel, en passant par Hölderlin, etc. Il en va de même en France pour la critique d'art d'un Diderot ou pour

l'écriture de l'histoire d'un Michelet.

Quand on s'interroge comme le critique étasunien moderniste Greenberg ou bien d'autres, sur l'essence de la peinture, de la sculpture, de la musique, etc, on ne devrait jamais oublier d'isoler une sorte de « transcendantal impur » (Adorno), nécessairement technique et institutionnel, lequel ouvre le champ de la question de l'art et qui est donc au cœur du « régime esthétique » de l'art au sens de Rancière. On peut caractériser l'appareil muséal en disant non qu'il invente l'art à partir de n'importe quoi, ce qui serait une stupidité constamment démentie par l'expérience (l'art ne dépend pas d'un consensus d'experts en la matière), mais qu'il en isole le « matériau », si l'on tient à conserver ce terme trop marqué par l'hylémorphisme aristotélicien.

Prenons un exemple de l'invention d'un « matériau » en dehors des arts plastiques, dans la musique contemporaine : si le « son » est l'élément minimal de cette musique depuis la « musique concrète » de l'après-guerre, et non plus la « note », on comprend bien qu'il est indissociable de l'invention contemporaine d'appareils : du magnétophone et des dispositifs techniques d'enregistrement et de production électro-acoustique du studio, du disque, du CD, etc.

Outre le musée pour les arts plastiques, le « régime esthétique » n'aurait pas été possible sans l'invention du patrimoine par Quatremère de Quincy, sans un autre rapport aux ruines (Riegl), sans l'idée romantique d'une *Symlitteratur* laquelle suppose bien la bibliothèque, ce dont Flaubert fera la magistrale démonstration, déjà avec la *Tentation* et surtout avec *Bouvard et Pécuchet*.

Avant d'être un nouveau rapport entre le dicible et le visible comme l'écrit Rancière, le « régime esthétique de l'art » suppose une révolution de la sensibilité commune, du partage du sensible au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'implicite d'une reconnaissance, celle de l'égalité de la faculté de juger. Ce qui suppose chez tous la même faculté de juger : tous peuvent juger sans distinction d'appartenance, que ce soit des œuvres (expositions du Salon Carré du Louvre à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), ou des événements politiques (la Révolution française). Nos appareils modernes comme le musée, n'ont pas inventé l'égalité, mais d'une manière plus paradoxale, ils l'ont trouvée/configurée. Ils ont configuré la sensibilité commune. Dans ce sens, c'est de leur côté qu'il faut aller pour dénicher un faire-monde et un faire-époque et non du côté de telle ou telle oeuvre.

Certes, on n'aura pas attendu la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour parler d'art, il y avait au XVIII<sup>e</sup> siècle, voire avant en Italie, des Académies dites des beaux arts, en témoigne par exemple en France la querelle du colorisme. Mais ces débats sur les techniques, sur les rapports dessin/couleur, sur les contenus, etc, sont possibles parce que les académiciens partagent les mêmes certitudes, qui font époque, celle de la représentation au sens large : que les arts doivent convaincre et persuader les hommes *qu'il faut*, et divertir les autres (le *commun*, le *peuple*). Outre cette nécessité sociale et politique qu'analyse bien Rancière au titre du « régime représentatif des arts », ces académiciens partagent la même exigence : qu'il faut

représenter selon les canons de l'appareil perspectif. Leur programme a été établi, en gros, dès le *Della Pictura* d'Alberti : l'appareil perspectif établit les règles de la construction légitime de la scène de la représentation. C'est lui qui est ontologiquement et techniquement premier et non *l'istoria* dont il rend possible l'apparaître.

Les artisans et les artistes qu'ils sont devenus à partir du XV<sup>e</sup> siècle pouvaient avoir des débats (ce que racontent les *Vies* de Vasari), mais ils partageaient tous la même croyance dans la destination de leur art parce qu'ils l'appareillaient semblablement. Partageant donc la même *cosmétique* (au sens fort d'ordonnement selon les principes et l'ordre du *cosmos*), c'est-à-dire partageant la conviction qu'une même technique d'apparaître doit être au cœur de leur savoir-faire pour générer une communauté dont ils connaissaient les attentes, ils ne pouvaient avoir de débats relevant de ce que nous, nous, appelons *esthétique*. Car dès que l'art entre dans l'époque de l'esthétique, le public destinataire est inconnu. Chaque œuvre nouvelle est comme déposée aux pieds d'un public qui n'existe pas, qu'elle devra sensibiliser pour qu'il la reconnaisse comme œuvre d'art. Il y a là un cercle. La question de l'art entraîne celle du public, d'où une crise permanente de l'adéquation de l'art et du public.

Ce sont des appareils comme le musée qui donnent leur assiette aux arts et qui leur imposent leur temporalité, leur définition de la sensibilité commune, comme de la singularité quelconque. Donnons d'autres exemples d'appareils et limitons-nous à la modernité, laquelle est indissociable de la projection perspective (et donc de la représentation) : la perspective elle-même, la *camera obscura*, le musée, la photographie, le cinéma, la vidéo, etc. Ce sont ces appareils qui font époque et non les arts. Ce qui ruine la prétention à établir une connaissance de l'image, une sémiologie générale de l'image par exemple, comme si on pouvait comparer les peintures de Lascaux et les dessins de Magritte. Ce qui importe, c'est l'étude de l'image, de son support et de sa surface d'inscription (Lyotard : *Discours, Figure*, 1971). Une icône byzantine relève d'un programme destinal qui est nécessairement technique : on ne produit pas une icône comme on peint une cité idéale en Italie au XV<sup>e</sup> siècle ! Mais, au milieu de la liste de ces appareils, le musée a une place bien spéciale : il est celui qui empêche les autres appareils d'accomplir leur tâche qui est de configurer un monde et de définir une existence. Dès lors, des pièces d'origine absolument différentes peuvent cohabiter dans une sorte de « paix des braves » esthétique, tous les différends cosmétiques étant levés, le musée aura été le seul à réaliser la concorde universelle. Il y aurait à retrouver son empreinte dans tous les projets de paix universelle depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais on peut tout aussi bien critiquer comme le fait Valéry, ce « bric-à-brac », où tous les voisinages sont possibles (*Le problème des Musées*, in : *Pièces sur l'art*).

Les appareils que nous avons analysés ont en commun d'être projectifs, c'est en cela qu'on peut les dire « modernes ». Ils se distinguent des appareils soumis à la norme de l'incarnation, et des appareils plus archaïques, comme ceux soumis à la norme du marquage sur le corps et la Terre (et pour les genres de discours, de la narration ou du récit). Ces appareils « modernes » sont peut-être les appareils par excellence parce qu'on peut les analyser en se les représentant puisqu'on peut les placer, concrètement, devant nous. Ils ont un côté *prothèse* que n'auront plus ceux qui leur succéderont (les appareils numériques) en innervant parfaitement le corps, devenant ainsi invisibles.

Au principe de l'appareil, il y a la fonction de « rendre pareil », d'« apparier » : de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène. C'est ainsi que Foucault définit l'*épistémé* dans *Les Mots et les Choses*. Ce principe est évidemment au cœur d'une collection muséale, mais il l'est pour tous les appareils : c'est ainsi que pour les « modernes », depuis la Renaissance, les phénomènes ne sont connaissables que parce qu'ils sont objectivables (représentables) par l'appareil perspectif qui introduit un espace d'accueil quantifiable, homogène, isotopique : rationnel. D'où la nouvelle physique à partir de Galilée et le principe de raison selon Leibniz. Il en ira de même pour les artistes (peintre, sculpteur, architecte, etc), qui ne pourront représenter le monde et inventer de nouvelles figures que sur cette base. De là, avec le *disegno*, le privilège du dess(e)in comme projet, esquisse, tracé et délinéation achevée d'une figure. Et la subordination de la couleur considérée comme une matière, surtout à Florence (ce qui sera moins le cas à Venise).

Le musée s'est souvent constitué à partir de collections privées : ce sont deux modes d'appariement des objets, différents à en croire ce très beau texte sur la collection et les collectionneurs qu'est le livre de G.Salles *Le Regard* . Salles décrit le regard du collectionneur devant un lot d'objets étalés sans ordre : son œil exercé est capable de repérer des *similitudes* empiriques là où le conservateur de musée, qui n'est autre qu'un historien d'art formé par l'Université, sera soumis à un principe de reconnaissance analytique selon le schème du *même*. Chez le collectionneur, comme le laisse entendre Salles, c'est un principe de texture qui l'emporte : la raison de sa collection n'est pas analytique. Ses objets, qui peuvent appartenir à des registres artefactuels très différents (mobilier, gravure, peinture, sculpture) ont la même *texture*, alors que les pièces acquises par le conservateur le sont en fonction de critères analytiques, historiographiques : même producteur, même époque, même école, etc. En faisant cette distinction entre le semblable et le même, entre collection vraie et musée, Benjamin s'intéressant au cas d'E.Fuchs, collectionneur et historien d'art allemand de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, accorde au collectionneur une faculté quasi artistique de rapprocher les choses, faculté qu'il retirerait au conservateur.

Ce qui distingue l'appareil d'autres entités techniques proches comme le dispositif, c'est que lui seul invente/trouve une temporalité, dès lors l'analyse de la temporalité des arts sera elle aussi soumise à la condition des appareils. Si, au contraire, je ne m'intéresse qu'à la temporalité de l'appareil perspectif, suivant par exemple la description que fait Alberti du dispositif géométrique où le textile a une place éminente, puisque tout dans la pyramide visuelle est fils, canevas, découpe, etc alors je réduirai la temporalité à celle qu'invente Alberti : un tableau, c'est une découpe de la pyramide visuelle, cette découpe ne peut être qu'instantanée. Bref : l'appareil perspectif invente une temporalité inouïe, celle de l'*instant*, qui est tout autre chose que l'infinie découpe du continuum du mouvement bien connue des Grecs. Or, comme on l'a vu, la perspective a été la condition des arts depuis le XV<sup>e</sup> siècle, sa temporalité de l'instant s'est imposée. Qu'en est-il maintenant du musée et de sa temporalité ?

Si c'est un lieu commun de l'esthétique depuis Lessing de comparer les arts du point de vue de la temporalité (cf. Adorno comparant peinture et musique), il n'en va pas de même

des arts en tant qu'ils ont pour condition les appareils. Nous avons distingué ces appareils qui, ayant en commun d'être projectifs parce que leur sol commun, c'est la perspective, peuvent être dits « modernes ». Cette qualification permettra d'entrevoir, à partir d'un autre sol commun, d'une autre surface d'inscription, le numérique et les « Immatériaux » chers à Lyotard, une autre ère temporelle, celle que la notion lyotardienne de « post-modernité » qualifie approximativement. Ces appareils projectifs peuvent être couplés selon un principe de contemporanéité : perspective à point de fuite unique/*camera obscura*, musée/photographie, cure analytique/cinéma, exposition /vidéo.

En effet, au verso de l'appareil perspectif, de ses projections et de sa subjectivisation, il y a un appareil plus archaïque, sans origine, que les Arabes pratiquaient depuis longtemps, *la camera obscura*. Sa philosophie est celle de l'immanence (plutôt Bergson que Leibniz), sa temporalité est celle de la durée continue sans début ni fin : les images inversées du monde phénoménal coulent sur la paroi inversée, en face du sténopé. La singularité spectatrice, placée au cœur de la chambre, y reste quelconque, présubjective, adhérente aux flux d'images fatalement ombrées. Les deux appareils s'opposent terme à terme, comme l'instant à la durée ininterrompue. C'est peut-être du côté d'un certain cinéma que l'on trouverait cette temporalité de *camera obscura* indissociable d'une optique « romantique », à la Friedrich : *Mère et Fils* de Sokourov ou : *Tropical Malady*, d'Apichatpong Weerasetakul. Et, pour la photographie contemporaine : Felten et Massinger.

Le musée et la photographie forment le couple ultérieur. Ils sont quasi-contemporains (fin du XVIII<sup>e</sup>, début du XIX<sup>e</sup> siècle) et projectifs, mais marquent une inflexion par rapport aux précédents appareils, comme si la dimension du projet et de l'idée laissait la place à celle du deuil, voire de la mélancolie. Le paradoxe est le suivant, et il est au cœur de la Révolution française : plus le cercle de l'égalité s'élargit, plus les sans-part ranciériens de *La Mécontente* montent sur la scène politique et imposent de nouvelles revendications et donc un nouveau partage du sensible, moins des hommes peuvent rester hors l'humanité du fait de tel ou tel handicap (cécité, surdité, mutité, débilité, voire folie), donc plus l'intégration et l'égalitarisation des conditions s'affirment (Tocqueville) d'un côté, plus de l'autre le sans fond de la légitimité révolutionnaire devient patent. Certes, le cœur du pouvoir est bien au centre en un lieu idéalement vide selon les fortes analyses de Lefort, mais depuis la décapitation du roi des Français et la désincorporation du corps politique qui s'ensuit, la recherche de l'*arché*, de l'archive (avec les sens d'origine, de commencement, de fondement, de ce qui fait autorité, etc) entraîne une dissociation du projet et de sa temporalité : d'un côté l'idéologie révolutionnaire, de l'autre l'archéologie refondatrice. Le Musée du Louvre (et tout musée depuis lors) sera pensé comme ce qui, d'un côté, émancipe les œuvres du passé, réduites jusqu'alors à l'obscurité des collections princières ou monastiques, les livrant enfin à la pleine visibilité de la communication sans limites, et, de l'autre comme ce qui atteste la permanence idéale de l'unité politique des Français (et tout musée aura tendance à partir de là à affirmer l'idée d'un peuple ou d'une nation). Nécessité politique de refondation que reprendront tous les Présidents post-gaulliens de la Cinquième République française : Pompidou sera à l'origine du Centre éponyme, Giscard du Musée d'Orsay et du Parc de la Villette, Mitterand de la pyramide du Louvre, Chirac du Musée du Quai Branly. Or la temporalité de l'appareil muséal est paradoxale : les œuvres les plus « nouvelles » seront

absorbées dans la mesure aussi où elles ont la capacité de sauver le passé. Etrange rétroactivité où le plus récent découvre ce qui était déjà-là, dans les réserves par exemple, et le déclare comme sa cause matérielle. En fait la boucle temporelle muséale est au cœur de toute écriture de l'histoire. D'une certaine manière, l'enjeu c'est l'établissement de la « vérité historique », que l'on ne peut pas attester objectivement, aurait-on tous les documents pour le faire (« vérité matérielle »). Le musée, c'est bien ce qui séparant une œuvre de son ancienne destination, de son ancienne cosmétique, livre cette œuvre à l'esthétique, sachant qu'un double perturbe comme un fantôme la contemplation : la trace de la « vérité historique ». Tel est le thème du film *L'Arche russe* de Soukourov, où la déambulation esthétique du visiteur « occidental » à l'intérieur de l'Ermitage à Saint Pétersbourg est constamment interrompue par d'anciennes appartenances factuelles ou destinales.

En apparence donc les musées seraient nationaux, cultivant une identité régionale et historique. Mais en fait, il n'en est rien : si l'on se souvient que la puissance de destination des œuvres ne fait plus qu'habiter l'imaginaire muséal, alors, paradoxalement, le musée n'est pas un lieu de mémoire. Le meilleur moyen de casser pour l'avenir (non pour le présent) la puissance d'évocation mémorielle d'une pièce, c'est d'en faire un *suspens*. Car le musée est un *appareil qui génère de l'oubli*. Par conséquent : les œuvres sont conservées et perdurent pour l'avenir parce qu'elles sont détachées de toute identité ethnique, politique, sociale, etc. Le musée est cet appareil qui génère de l'universel, un universel par défaut, et qui rencontre, en plus, des destinataires (le public) qui ont tous la même capacité à juger esthétiquement des œuvres (ce qui ne veut pas dire les reconnaître comme le font les clercs).

Il en va autrement de la photographie, même si ici la vérité historique est attestable du fait de la nature indicielle de l'image. C'est la temporalité du « ça a été » que Barthes a reprise à Benjamin, qui s'impose. Il y a là quelque chose d'incontestable : pour que cette image soit, il a bien fallu dans le passé qu'un objet réfléchisse un rayon lumineux et que ce dernier impressionne une pellicule photo-sensible, cela malgré les caviardages possibles, malgré les codes que décrivent les sémiologues de l'image. Mais il y a plus, quand la photo a été prise, le photographe d'un côté, mais surtout l'objet saisi de l'autre, « savaient » bien qu'ils travaillaient pour l'avenir. Ils n'ignoraient pas qu'ils s'adressaient à un inconnu à venir auquel ils demandaient une chose simple mais impérieuse, de l'ordre du devoir et donc de la loi : les nommer. Celui qui vous regarde dans une photo, nécessairement du passé, n'attend qu'une chose : que vous le renommiez ! Chaque photo sera pour Benjamin une utopie, non pas du passé, mais gisant dans le passé, nous attendant.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont non seulement les œuvres « modernes », c'est-à-dire soumises à des appareils projectifs, qui sont entrées au musée, mais aussi bien des œuvres d'incarnation et d'incorporation comme les œuvres de culte du christianisme, ou des œuvres plus largement soumises à la norme de la révélation (Judaïsme, Islam, voire Bouddhisme, etc), ou même ce qu'on nomme improprement œuvres des « arts premiers » ou du Musée du Quai Branly à Paris, comme s'il s'agissait là d'une ère civilisationnelle...

Ces œuvres entrant dans le Musée universel, et tout musée étant par essence universel puisqu'il fait surgir la valeur esthétique qui est universelle (à la différence des cosmétiques qui sont toujours particulières et régionales), alors ce sont aussi des appareils modernes

(perspective, photographie, cinéma, vidéo), des appareils incarnationnels (tableaux d'autel, icônes, enluminures gothiques, vitraux, etc) ou des appareils « sauvages » (masques, sculptures, étoffes, etc) qui se trouvent absorbés par l'appareil muséal. La puissance de destination à l'œuvre dans ces pièces du fait qu'elles étaient sous la condition d'appareils se trouve à son tour suspendue. Demandons-nous si l'on peut encore s'agenouiller devant une Vierge à l'enfant (imaginons la réaction des gardiens du Louvre devant une telle situation, au milieu de la foule des visiteurs pressés !), demandons-nous si une œuvre en perspective a encore la puissance de générer de la subjectivité ? Rentrons-nous encore dans un flux de perception anonyme devant une toile hollandaise ? Aurons-nous toujours le sentiment d'une attente du nom devant telle ou telle photographie ? Le cinéma lui-même étant intégré dans des installations comme souvent dans les musées d'arts contemporains, nous laissera-t-il devant la question du : *comment enchaîner ?* sur tel plan-séquence ? Et les vidéos nous suggéreront-elles encore le sentiment qu'une nouvelle loi doit être énoncée et qu'un moment du passé ne sera jamais rattrapé ? La puissance du musée est telle, comme celle du patrimoine, qu'il fait entrer dans le cercle de l'inclusion universelle toutes les œuvres, même les artefacts, mais aussi leurs conditions de possibilité techniques et institutionnelles : les appareils

## Bibliographie

Agamben, G. : Qu'est-ce qu'un dispositif ? Editions Petite Bibliothèque Rivages, 2007

Arnaud, D. : Le Cinéma de Sokourov, Paris, L'Harmattan, 2005

Benjamin, W. : L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Idem : Thèses sur la philosophie de l'histoire, Paris, Gallimard, œuvres complètes, T.3, 2000

Ciaravino, J. : Un art paradoxal. Le disegno au XV et XVI<sup>e</sup> en Italie. Paris, L'Harmattan, 2004

Cousinié, F. : Le peintre chrétien, Paris, L'Harmattan, 2000

J.L. Déotte: Le Musée, l'origine de l'esthétique, collection *Philosophie en commun* chez L'Harmattan, Paris, 1993.

idem : Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée. Paris, L'Harmattan, 1995

idem : L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienes, en part.chap. Fuchs, l'artiste est un collectionneur. Paris, L'Harmattan, 1998.

Déotte, J.L., Huyghe, P.D. : Le jeu de l'exposition, ouvr. coll., L'Harmattan, 2000

idem : Qu'est-ce qu'un objet de musée ? Heidegger et la déportation des œuvres d'art (l'exposition de la Madone Sixtine de Raphaël). In : R.Somé (ouvr. coll.) : Anthropologie, art contemporain et musée, Paris, L'Harmattan, 2007.

Déotte, J.L. : L'époque des appareils, Lignes, Paris, 2004

idem : Appareils et formes de la sensibilité, ouvr.coll sous la dir. de J.L.Déotte, Paris, L'Harmattan, 2005

idem : Qu'est-ce qu'un appareil ?, Paris, L'Harmattan, 2006.

Lichtenstein, J. : La couleur éloquente, Paris, Flammarion, 1989

Lyotard, J.F. : La condition post-moderne, Paris, Minuit, 1979. Pour une analyse de

l'exposition *Les Immatériaux* de Lyotard au Centre G.Pompidou, lire notre article de la revue en ligne <appareil.revues.org>, revue de la MSH Paris Nord.

Lyotard, J.F. : Le Différend, Minuit, Paris, 1983

Marin, L. : De l'entretien, Paris, Minuit, 1997

Mondzain, M.J. : Image.icône, économie, Paris, Le Seuil, 1996

Rancière, J. : La Méésentente, Paris, Galilée, 1995

Rancière, J. : Le partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

Rancière, J. : Malaise dans l'esthétique, Paris, Galilée, 2004.

Salles, G. : Le Regard, Paris, RMN, 1989