



**HAL**  
open science

## Des oeuvres aux allures de constellations

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Des oeuvres aux allures de constellations. Variabilité, mutations, instabilité des créations contemporaines, 2021. <hal-03366912>

**HAL Id: hal-03366912**

**<https://hal.science/hal-03366912v1>**

Submitted on 5 Oct 2021

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

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



HAL Authorization

# Des œuvres aux allures de constellations

Danièle Méaux

Nombreux sont les photographes contemporains qui renouvellent aujourd'hui tant les pratiques artistiques que les conceptions du documentaire, en proposant des œuvres qui se présentent comme de véritables enquêtes. Ces artistes calquent, pour ainsi dire, leurs manières de faire sur celles des détectives qui tentent d'élucider une affaire, ou des chercheurs en sciences sociales lancés dans un minutieux travail de terrain – les démarches du détective et du chercheur relevant peu ou prou d'une mécanique commune. Au fil d'une patiente entreprise d'investigation, ils recueillent des informations ; ils collectent des éléments de natures très diverses : épreuves photographiques bien sûr, mais aussi documents d'archive, témoignages enregistrés, croquis, etc.

Les matériaux rassemblés sont ensuite organisés en des dispositifs divers : ils sont combinés en des coffrets ou des boîtes, des livres ou des carnets, au sein d'installations, d'expositions, de sites web... Se trouvent ainsi proposées des combinatoires variées où les éléments agencés s'inscrivent dans une relation de collaboration et de complémentarité. Or la plupart du temps – et c'est ce qui va nous intéresser ici – ces photographes ne se contentent pas d'élaborer un seul arrangement qui serait pour ainsi dire capable de restituer leur entreprise, ils en proposent en parallèle plusieurs, qui sont tout à la fois parents et sensiblement divergents. De manière récurrente, l'expérience de ces artistes débouche sur des constellations de dispositifs qui ne sont ni équivalents, ni vraiment étrangers les uns aux autres. Se trouve ici attestée une « modalité d'existence<sup>1</sup> » des œuvres qui mérite l'attention, leur manifestation matérielle étant placée sous le signe de la pluralité et de la variabilité.

La multiplicité des modes de présentation répond certainement, pour partie, à la volonté des photographes de donner un maximum de visibilité à leur travail ; il s'agit bien, pour reprendre une formule un peu galvaudée de Walter Benjamin, d'accroître sa « valeur d'exposition<sup>2</sup> », le choix d'une diversification des canaux mobilisés à cette fin étant parfaitement assumé. Dans une société d'accélération et d'intensification des modalités de communication, l'art ne constitue pas un domaine à part, imperméable aux évolutions collectives ; il change au diapason d'un monde parcouru de flux où la densité des échanges croît. En matière de libéralisation des pratiques, le monde de l'art prend même souvent les devants, comme l'ont montré des sociologues tels que Pierre-Michel Menger<sup>3</sup>, Luc Boltanski ou Eva Chiapello<sup>4</sup>. De surcroît, les artistes tendent aujourd'hui à prendre eux-mêmes en charge une communication autour de leur travail :

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], in *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 98-101.

<sup>3</sup> Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2003.

<sup>4</sup> Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1999.

[...] les activités périphériques qui, pour un « artiste », consistent à parler de son travail [...], à être présent sur de multiples scènes, [...] toutes choses qu'on pourrait croire promotionnelles et, somme toute, contingentes, ces activités en apparence périphériques jouent désormais un rôle essentiel, à défaut duquel les conditions de « candidat à l'appréciation esthétique » ne seraient probablement par remplies<sup>5</sup>.

Cette extension des tâches est telle que, de l'œuvre aux modes de diffusion de l'œuvre, une certaine porosité tend parfois à s'instaurer. Il ne s'agit pas ici de le déplorer, mais de le constater. Avec les modifications de l'organisation sociale, les pratiques artistiques évoluent. Quelles qu'en soient les raisons, ces travaux de ces photographes manifestent en tout cas une « modalité d'existence » dont on peut dire qu'elle ne ressortit proprement ni au régime « allographique », ni au régime « autographique » au sens que Nelson Goodman confère à ces termes<sup>6</sup> : elles inaugurent pour ainsi dire une formule intermédiaire.

Si le mode d'immanence de ces œuvres mérite d'être analysé, il ne prend cependant tout son sens qu'au sein des procédures d'enquête engagées par les photographes. Ces derniers se présentent tendus dans une volonté de compréhension de phénomènes qu'ils auscultent et explorent, chaque agencement s'offrant peu ou prou comme un moyen de poursuivre l'investigation entamée. Chaque nouvelle combinaison correspond à une façon inédite de faire résonner les éléments les uns avec les autres ; elle fait sourdre des échos, révèle des différences, des manques ou des récurrences, stimulant ainsi la réflexion. C'est donc *in fine* dans la dynamique même d'un processus d'investigation que la variabilité des dispositifs proposés par les photographes doit être appréhendée.

## Quelques cas de figure

Trois œuvres, réalisées par les photographes français contemporains Mathieu Pernot, Emmanuel Pinard, Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth, prendront ici valeur paradigmatique.

*Le grand ensemble*<sup>7</sup> est le titre d'un ouvrage publié par Mathieu Pernot. Ce livre contient de grandes photographies en noir et blanc, présentées à bords perdus sur des doubles pages, qui montrent, au moment de leur implosion, des unités d'habitation construites dans les années 50-60. À ces épreuves, se trouvent confrontées des cartes postales qui ont été produites au moment de la construction de ces immeubles ; en couleur, de petite taille, celles-ci proposent une vision séduisante des grands ensembles et de leurs abords. De minuscules silhouettes en mouvement que l'on ne remarque pas de prime abord dans les cartes postales ont aussi été agrandies : apparaissent dès lors des corps en mouvement, brouillés par les points de la similigravure ; enfin, à ces images diverses, ont été adjoints des fragments de correspondance figurant au verso des cartes, ces citations trahissant la satisfaction des habitants à l'égard de leur nouveau cadre de vie. Ces différents composants se trouvent répartis dans les plis du livre qui forme également bloc, enserrant entre les frontières de sa couverture tout un monde, celui des grands ensembles, saisi dans la diachronie. Mais l'œuvre de Pernot n'existe pas seulement sous cette forme. Elle a également été montrée en 2014 à la Galerie du jeu de Paume à Paris<sup>8</sup>, selon une modalité tout

<sup>5</sup> Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 27.

<sup>6</sup> Nelson Goodman, « Art et authenticité » in *Langages de l'art* [1968], Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 135-157. Pour le philosophe américain, le « régime allographique » se trouve défini par le caractère inopérant de toute notion de falsification qui ne prend sens que par le biais de l'inscription de l'œuvre dans une histoire de production. En « régime allographique », l'existence d'une notation fait autorité de sorte que toutes les exécutions de la notation sont des exécutions de l'œuvre. Voir à cet égard « La théorie de la notation » in *Langages de l'art, op. cit.*, p. 165-215.

<sup>7</sup> Mathieu Pernot, *Le grand ensemble*, Paris, Le Point du jour éditeur, 2007.

<sup>8</sup> L'exposition « La traversée » a été présentée à la Galerie du Jeu de Paume à Paris, du 11 février au 18 mai 2014.

autre. Les tirages des scènes d'implosion étaient alors monumentaux (au double sens du terme), tandis que les cartes postales en couleur, les vues des figures humaines et les extraits de correspondance étaient assemblés au sein d'un panneau mural où ils se combinaient les uns aux autres. Pernot a donc exploité deux dispositifs dont la nature et les effets diffèrent, l'exposition magnifiant les grands tirages d'implosion comme ne pouvait le faire le livre, alors que ce dernier sert davantage l'intrication des temporalités et des représentations. Rien ne permet, en tout cas, de penser qu'un de ces dispositifs est secondaire ou accessoire par rapport à l'autre.

Pour la réalisation de *Nantes-Pornic* (2012-2013), Emmanuel Pinard a pris le train de Nantes jusqu'à l'Océan, en s'arrêtant systématiquement à toutes les gares afin de réaliser une série de prises de vue aux alentours de chacune d'entre elles. Les ensembles de photographies ainsi recueillis (qui vont de six à vingt images) permettent d'observer l'évolution progressive de l'urbanisation, de la métropole vers des communes de plus en plus distantes, et ce jusqu'à la petite ville balnéaire de Pornic ; se trouvent ainsi consignés les effets d'une transformation des modes de vie et d'une « rurbanité » croissante. Afin de restituer et de poursuivre ce travail de terrain, Pinard envisageait la publication d'un livre où les vues voisinaient des éléments textuels, mais celui-ci ne put être réalisé<sup>9</sup>. En revanche, le photographe fit réaliser un petit coffret vert sapin qui réunit dix enveloppes : chacune porte le nom d'une gare ainsi que son emplacement sur une ligne schématisant le trajet effectué et rassemble l'ensemble des vues réalisées dans les environs immédiats de cette station. L'acquéreur du coffret est amené à ouvrir les enveloppes, à manipuler les photographies qu'il peut battre à l'instar de cartes à jouer. Enfin, un dernier dispositif fut présenté à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais en mai 2015. Au mur, la ligne ferroviaire était représentée par un tracé schématique, jalonné de points sombres correspondant à chaque gare. Sous ce graphique, dix tablettes (une par station), espacées les unes des autres d'une dizaine de centimètres, se trouvaient alignées et reliées à des prises électriques par des câbles d'alimentation apparents. Sur chaque écran, se succédaient les vues prises aux environs d'une même gare, le défilement en boucle étant interrompu par la présentation d'un « carton » qui indiquait la localité concernée. La quantité d'images réalisées sur chaque site n'étant pas équivalente, les enchaînements n'obéissaient pas au même rythme. De loin, l'ensemble fluctuait, clignotait... Si le livre ne put être réalisé, ici encore, rien ne permet de supputer une hiérarchie entre le dispositif du coffret et celui de l'installation multimédia, chacun entraînant une implication physique très différente du récepteur.

Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth ont décidé en 2012 de créer leur propre Observatoire Photographique du Paysage sur le tracé (long de 365 km) du GR 2013, en portant leur attention sur la coexistence du bâti et de la végétation. De l'ensemble des prises de vue qu'ils réalisèrent en duo, les photographes retinrent cent images qu'ils proposèrent sous deux formes d'importance équivalente : un coffret et un site. Le coffret en carton combine le jaune d'or et le rouge vif ; ces teintes qui sont celles du GR, sont également celles des boîtes de pellicules couleur Kodak ; elles suggèrent donc à l'idée d'une pratique de masse. À l'intérieur du coffret, les cent vues sont présentées sous la forme de cartes postales, portant à leur *verso* les mentions habituelles à ce type de support. Le coffret contient en sus une carte IGN dépliant où figure en rouge le tracé du GR 2013 et la position de chaque point de vue adopté. Le site que Mathieu et Stofleth ont réalisé s'intitule *OPP GR2013* et constitue une modalité de présentation différente du coffret. Le portail du site arbore le même jaune d'or que la petite boîte cartonnée ; le sigle de l'OPP, présent à l'emplacement traditionnel du timbre sur les cartes postales, apparaît en haut à droite de la page d'accueil ; se trouve donc ostensiblement signifiée la solidarité du coffret et du site. Au sein de ce dernier, un onglet renvoie d'ailleurs à ce qui est appelé la « publication ». Figure également une carte – un curseur situé à la droite de l'écran permettant

<sup>9</sup> Emmanuel Pinard décéda en 2014 des suites d'une longue maladie.

d'en modifier l'échelle – sur laquelle le GR 2013 est tracé en rouge ; les points de vue sont indiqués par des flèches noires qui précisent l'orientation retenue. Cliquer sur un de ces signes permet de faire apparaître la vue réalisée à cet endroit. Le site invite de surcroît à la collaboration, puisque soixante-dix vues sont offertes à une reconduction par les internautes volontaires. Des indications détaillées sont livrées au sujet des paramètres de prise de vue ; lorsqu'une image a été « adoptée », les reconductions effectuées se trouvent ajoutées sur le site. Là encore, sont donc proposés deux dispositifs différents, mais complémentaires.

Bien d'autres exemples pourraient être cités. Ces trois cas viennent ici exemplifier le recours répété des photographes enquêteurs à des dispositifs de présentation parallèles, de sorte qu'il paraît loisible de discerner, en l'espèce, un « mode d'immanence intermédiaire » des œuvres, ainsi que le fait Gérard Genette à propos de la performance<sup>10</sup>.

## La variabilité : « un mode d'immanence intermédiaire »

Si l'on considère la manière dont se présentent les œuvres de Pernot, Pinard, Mathieu et Stofleth, force est tout d'abord de constater que les dispositifs proposés combinent à chaque fois des éléments hétérogènes : des images prises par les photographes eux-mêmes, des vues faites par d'autres, des textes, des cartes, des croquis, etc. Le fonctionnement de certains de ces composants est allographique, tandis que le fonctionnement des autres est autographique. Cette disparité tient au caractère hybride des dispositifs, qui laissent au spectateur une part active d'interprétation puisque les liens entre les éléments réunis ne se trouvent pas véritablement explicités. Mais à l'hétérogénéité de ces assemblages se trouve associée une variabilité qui ne paraît ni contingente ni accidentelle, mais inhérente à la nature des démarches conduites par les photographes. Pour une même œuvre, les ingrédients réunis diffèrent ou bien ne se trouvent pas assemblés de la même manière ; les supports et les tailles varient, ainsi que l'organisation des éléments, les espaces ménagés entre eux, leur accessibilité concrète, les conditions sociales de leur appréhension.

Dans un ouvrage récent, Nathalie Heinich diagnostique une propension des œuvres d'art contemporaines à « l'allographisation » : « Voilà donc en quoi consiste, tendanciellement, le destin de l'art contemporain : une "allographisation" de l'autographique, les œuvres étant de moins en moins réductibles à un objet unique et de plus en plus équivalentes à l'ensemble ouvert de leurs actualisations<sup>11</sup>. » Les travaux de Pernot, Pinard, Mathieu et Stofleth exemplifient une propension à la diversité des présentations, à partir d'un socle commun qui semble néanmoins permettre d'affirmer qu'il s'agit des actualisations d'une même œuvre. Ils participent donc du processus pointé par la sociologue. Mais peut-on dire que les dispositifs proposés fonctionnent, à proprement parler, selon un régime allographique ?

Les agencements élaborés par les uns et par les autres (au sein de livres, de coffrets, d'installations ou de sites) réutilisent plus ou moins un même ensemble de composants, selon des partis pris correspondant à une même logique. Ainsi, pour *Nantes-Pornic*, les vues réalisées aux alentours d'une même gare sont-elles toujours regroupées en un même ensemble, que ce dernier soit constitué par les images enserrées dans une même enveloppe ou par les clichés défilant sur une même tablette fixée au mur. Cette distribution répond au protocole adopté par Pinard : suivre la ligne ferroviaire qui va de Nantes à Pornic et réaliser des prises de vue à partir de chaque station. Chez Pernot, s'opposent, à chaque fois, les images actuelles d'implosion (en noir et blanc) aux documents diversifiés qui évoquent l'appréhension des grands ensembles en une autre époque ; le photographe confie d'ailleurs qu'il a commencé par réaliser les vues de

<sup>10</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 83.

<sup>11</sup> Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « NRF », 2014, p. 107.

destruction des bâtiments avant d'entreprendre des recherches au sein des archives pour retrouver les cartes postales et de découvrir les fragments de correspondance figurant à leur dos. Sans doute peut-on dire que les dispositifs proposés manifestent malgré leur variation, chez Pernot comme chez Pinard, une sorte de schème commun (lui-même lié à la démarche suivie par les photographes). D'un dispositif à l'autre, la cohérence est forte de sorte qu'il convient avec évidence de considérer qu'il ne s'agit pas d'œuvres différentes, mais des modulations ou des fluctuations d'une même œuvre.

Dans le même temps, il semble que nous soyons, dans chacun de ces cas, loin du « régime allographique » qui présume une absence de pertinence de la diversité des manifestations matérielles de l'œuvre qui sont proposées. En effet, pour Gérard Genette, l'œuvre est alors de « nature idéale<sup>12</sup> ». Ainsi, *La Chartreuse de Parme* de Stendhal – qu'elle soit publiée dans la bibliothèque de la Pléiade ou en livre de poche, sur mauvais papier – demeure-t-elle rigoureusement inchangée puisqu'elle préexiste à ces supports et excède leur existence concrète. Pour Genette, parler de « régime allographique » suppose que l'on opère une réduction de l'œuvre à certains traits considérés comme essentiels, alors que d'autres sont tenus pour contingents (la police typographique par exemple, dans le cas de *La Chartreuse de Parme*) :

Le passage d'une œuvre [...] du régime autographique au régime allographique suppose donc, et à vrai dire consiste, en une opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse en propriétés constitutives et contingentes et de sélection des seules premières en vue d'une éventuelle itération correcte, présentant à son tour ces propriétés constitutives accompagnées de nouvelles propriétés contingentes<sup>13</sup>.

Dès lors, il faut bien convenir qu'une telle réduction s'avère impossible pour les travaux qui nous occupent. Quels pourraient être les éléments essentiels retenus ? Si le choix effectué amenait par exemple à retenir les vues réalisées, cela reviendrait à considérer que les photographes sont des faiseurs d'images, éventuellement des collecteurs de données (dont ils pourraient penser une vague organisation), mais que les dispositifs qu'ils présentent ne constituent pas des réalisations à part entière dont ils sont les auteurs. Or, de ces agencements, ils sont bien les concepteurs ; à d'autres, ils n'en ont pas délégué l'élaboration. De moins en moins d'ailleurs, les photographes se cantonnent à la production d'images appréhendées comme des isolats pour penser l'ensemble d'une démarche et d'un dispositif dans lequel elles s'insèrent.

Dans les travaux de Pinard, Pernot, Mathieu ou Stofleth, les agencements réalisés ne sont ni annexes, ni secondaires. Les choix de taille ou de support ont une extrême importance ; il est très différent que les vues apparaissent sur les écrans rétroéclairés de tablettes ou sous la forme de tirages rangés dans un coffret ; la modalité corporelle d'appréhension du dispositif par le spectateur est également primordiale : la position du visiteur d'exposition place ce dernier dans une relation qui s'écarte de la distance intime instaurée par le livre. Les modalités de consultation que propose le site internet sont tout autres. Selon Lev Manovich, l'écran tient d'un « champ de bataille » où s'affrontent « profondeur et surface, opacité et transparence, l'image comme espace d'illusion et comme instrument d'action<sup>14</sup> » : les mots convoquent le modèle de la page, tandis que la photographie s'offre comme une fenêtre communiquant sur un espace tridimensionnel ; à l'écran, il y a également des symboles qui fonctionnent comme les « commandes » d'un tableau de bord, à partir desquelles l'internaute déclenche certaines opérations. À ces derniers, le *GR 2013* permet de naviguer d'une page ou d'une image à une autre, mais aussi d'agir en adoptant certaines prises de vue afin de les reconduire, et donc de

<sup>12</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 23.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>14</sup> Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux medias* [2001], Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 195.

participer à l'investigation entreprise. La matérialité et la forme des différents dispositifs retenus sont essentielles, de sorte que les travaux ne peuvent nullement être appréhendés comme des œuvres de régime d'immanence idéale, sauf à les appauvrir singulièrement.

Si on considère donc que chaque dispositif proposé ne constitue à proprement parler ni tout à fait la même chose, ni véritablement quelque chose de complètement différent, il faut convenir que ces œuvres ne ressortissent ni pleinement au régime allographique, ni pleinement au régime autographique, mais relève plutôt d'un « régime intermédiaire ». Les classements ont de fait une vertu essentielle qui est de stimuler l'insatisfaction et, par voie de conséquence, la réflexion. Comme l'écrivait Georges Perec dans *Penser/classer*, « [le] problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine [a-t-on] fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc<sup>15</sup> » ; mais peut-être est-ce précisément leur intérêt ?

Dans chacun des cas considérés ici, d'un dispositif à l'autre, la solidarité est forte. Pour le dire autrement, l'œuvre excède la variabilité des dispositifs proposés et prend des allures de constellation. Après avoir visité l'exposition de Pernot, il est naturel de chercher à se procurer son livre. La manipulation du coffret de Pinard donne envie de voir l'installation qu'il a élaborée. Le site *OPP GR2013* propose l'achat du coffret réalisé par Mathieu et Stofleth. Les dispositifs s'appellent et se complètent mutuellement, selon d'étroites relations que l'on pourrait dire « intra-textuelles ». Si, dans chacun des cas envisagés, la « réduction allographique » est impossible, sans doute peut-on imaginer que le récepteur est à même d'effectuer à partir des agencements dont il a pris connaissance une forme de synthèse, ou pour le dire autrement une opération mentale, active et constructive, effectuée *a posteriori*. En régime de variabilité des formes, l'œuvre, dans sa globalité, n'apparaîtrait somme toute peut-être que peu à peu... et « après coup ».

## Les maillons d'une enquête

Davantage que comme des formules co-existantes ou encore concurrentes, les dispositifs variés que réalisent Pinard, Pernot, Mathieu et Stofleth gagnent à être resitués au sein du processus dynamique d'une enquête. Celle-ci concerne d'ailleurs, à chaque fois, la manière dont les hommes investissent et aménagent leurs espaces de vie. Les dispositifs présentés s'inscrivent donc dans une histoire ; ils ne travaillent pas à restituer les résultats d'une investigation qui serait achevée, mais bel et bien à la poursuivre par le biais des agencements et des mises en relation qu'ils instaurent. Les rapprochements effectués ont un potentiel heuristique : ils poussent le récepteur à effectuer des comparaisons, à constater des différences, à supputer éventuellement des causes ou des conséquences... Les dispositifs élaborés ont donc une vertu pragmatique : ils fécondent la réflexion de sorte que l'enquête initiée à même le territoire se poursuit par représentations interposées.

Les chercheurs en sciences humaines savent tirer parti de la redistribution d'éléments hétérogènes, entre lesquels se tissent des rapports multiformes et des rencontres inattendues. Dans *L'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg dispose – de manière tabulaire – des documents qui se présentent apparemment sans lien les uns avec les autres :

La table [...] n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères [...]. L'unicité du tableau fait place, sur une table, à l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Georges Perec, « Penser/Classer » in *Penser/Classer*, Paris, Hachette, « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1985, p. 163.

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2011, p. 18.

Chez Warburg, par-delà les chronologies apprises, les échos et les interférences qui se tissent entre les images s'avèrent fécondes pour la réflexion. Selon Georges Didi-Huberman, *L'Atlas Mnémosyne* se présente comme une « machine de lecture<sup>17</sup> » ; en raison de son aptitude à susciter rapprochements et comparaisons, il constitue un espace de pensée et un modèle heuristique. Aujourd'hui les études culturelles, l'histoire ou l'anthropologie savent profiter de telles mises en réseau qui permettent de saisir des survivances et d'articuler une pluralité de facteurs dans le traitement de leurs objets.

L'enquête policière a également coutume de se nourrir d'associations et de rencontres<sup>18</sup>. De nombreux films donnent à voir des détectives qui, après avoir recueilli un certain nombre d'indices, viennent les épingle sur un panneau qu'ils scrutent ensuite de manière régulière, tentant de percer le mystère des faits et réorganisant les éléments collectés, comme les pièces d'un puzzle, au fil de la progression de leur réflexion. Une telle pratique constitue un *topos* du genre : il exemplifie la manière dont l'élucidation d'une affaire se fait par mises en relation, recoupements, échos, rapports... entre des éléments qui se font supports d'une pensée en mouvement.

La variabilité des dispositifs élaborés par Pinard, Pernot, Mathieu et Stofleth est à resituer au sein de processus d'enquêtes qui visent à comprendre le monde dans sa complexité ; ce sont, dans leur diversité même, des manières de poursuivre l'investigation à partir des images et des données collectées. Au sein d'une constellation, chaque dispositif vient éclairer l'autre latéralement. Il ne constitue pas une organisation figée, mais un événement, pris dans une configuration globale à valeur dynamique, dont le spectateur fait l'expérience.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Mourey, « Face à l'énigme à résoudre : « agencer, agrandir, amplifier », in Danièle Méaux dir., *Revue des Sciences Humaines* n° 334 : *Les Formes de l'enquête*, 2019, p. 51 à 61.