



**HAL**  
open science

# Photographies numériques : pour un espace public de la mémoire

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

Louise Merzeau. Photographies numériques : pour un espace public de la mémoire. Politiques de la photographie du corps, Klincksieck, pp.171-180, 2007, l'image & les images. halshs-00483301

**HAL Id: halshs-00483301**

**<https://shs.hal.science/halshs-00483301>**

Submitted on 26 May 2010

**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.

## Chapitre XIII

### *Photographies numériques : pour un espace public de la mémoire*

Comme le suggèrent les recherches en médiologie<sup>1</sup>, on ne modifie pas les *supports* sans transformer aussi les *rappports*. L'irruption du numérique dans le champ photographique n'affecte pas seulement la façon dont les images sont techniquement produites, mais affecte aussi la manière dont les images sont socialisées, traitées, mémorisées. Touchant aux conditions de la présence, de la croyance et de l'appartenance, la révolution numérique redéfinit les relations d'*accommodement* entre le sujet, l'image et la réalité, comme entre les sujets eux-mêmes. Elle met donc à l'épreuve la capacité des images à être politiquement *agissantes*.

Dans ces conditions, l'interrogation posée en ouverture de ce livre mérite d'être dédoublée et retournée. À l'ère des *camera-phones*, des avatars et des *blogs*, la question n'est plus seulement *pourquoi et comment la photographie transforme-t-elle les corps en corps politiques?* mais aussi *comment l'image numérique peut-elle encore produire du corps politique?*

Qu'elles relèvent de l'art, du commerce ou de la communication (pour autant qu'on puisse encore distinguer ces sphères), les nouvelles pratiques « imageantes » semblent se jouer dans un espace-temps hostile à tout principe cumulatif ou agrégatif. Une information chasse l'autre. L'image est accessible, consommable, jetable. Le corps lui-même devient une occurrence passagère, affranchie des lenteurs et des compacités du collectif.

Faut-il en conclure que l'acte photographique n'aurait désormais d'autre horizon que celui d'une connexion, un contact qui ne laisserait aucune trace, ni dans le social, ni dans l'histoire? On doit plutôt supposer que les nouveaux modes de production, d'archivage et de diffusion déplacent plus qu'ils ne suspendent la possibilité d'une corporéité politique. Mon hypothèse est qu'en mettant en crise les rapports de coïncidence et de crédibilité

1. Voir en particulier les études parues dans *Les Cahiers de médiologie* (textes consultables sur le site [www.mediologie.org](http://www.mediologie.org)).

que la photographie alimentait depuis plus d'un siècle, le numérique déporte l'enjeu politique des images vers un autre registre : celui de la mémoire.

## Le corps surface

Revenons d'abord sur quelques lieux communs. En devenant numérique, la photographie fermerait sa *parenthèse indicielle*<sup>2</sup> pour passer d'une métaphysique de la trace à une esthétique relationnelle. Sur le plan politique, celle-ci produirait au mieux des micro-utopies individuelles, au pire une abstention dans le narcissisme ou la convivialité<sup>3</sup>.

De fait, à mesure qu'elle investit un nombre croissant de canaux techniques de communication, l'image semble de plus en plus s'épuiser dans sa seule fonction de contact ou d'envoi. Emportée par les flux d'électrons, l'empreinte désormais circule sans laisser de trace : les photos réalisées avec des téléphones mobiles ne sont pas faites pour être déposées dans un album mais pour être échangées sur le mode de la conversation.

Gagnée par cette instabilité de l'information, l'identité devient elle-même incertaine, passagère ou volatile. Accompagnant (ou devançant) les recherches en génétique, les créateurs exploitent l'extraordinaire plasticité de l'image numérique pour manipuler les visages et les corps. L'ancienne fascination pour les variations physiognomoniques renaît, dans une vision qui brouille les frontières entre l'humain et le non humain (les *Manimals* de Daniel Lee<sup>4</sup>), entre le singulier et le collectif (les *Composites* de Nancy Burson<sup>5</sup>), entre le moi et l'autre (*La Folie à deux* de Lawick et Muller), entre le réel et l'idéal (*PerfectlySuper.Natural* des mêmes artistes<sup>6</sup>). Soumis à toutes les métamorphoses, le sujet est désormais un avatar. La computation, algorithmique, se détache du biologique. Et le biologique est lui-même un *mix* d'images, comme dans les *Self-hybridations* d'Orlan<sup>7</sup> ou les *Fictitious Portraits* de Keith Cottingham<sup>8</sup>.

2. Pierre Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.

3. Voir la critique de cette esthétique relationnelle par Dominique Baqué dans *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 143-164.

4. Images publiées sur [www.daniellee.com/DigitArt.htm](http://www.daniellee.com/DigitArt.htm)

5. Images publiées sur [www.nancyburson.com/early\\_fr.html](http://www.nancyburson.com/early_fr.html)

6. Images publiées sur [www.patriciadorfmann.com/artist/lawickmuller](http://www.patriciadorfmann.com/artist/lawickmuller)

7. Images publiées sur [www.michelrein.com/AR\\_Artiste.lasso?Artistes::Artiste=Orlan](http://www.michelrein.com/AR_Artiste.lasso?Artistes::Artiste=Orlan)

8. Images publiées sur [www.kcott.com/art/art\\_pages/92/92a.html](http://www.kcott.com/art/art_pages/92/92a.html)

Ce qui se modèle dans ces photographies numériques n'a donc plus rien à voir avec « l'homme de l'humanisme classique dirigé vers l'intérieur »<sup>9</sup>. Dans ces corps-images, tout se joue en surface. L'*homo communicans* est un capteur et un écran : il ne tire pas son identité d'un fond, mais de sa capacité à se connecter, à collecter et à traiter des informations. L'art rejette donc toutes les mythologies de l'authenticité et fait œuvre politique en *adhérant à la surface*. Il ne s'agit plus d'éveiller des consciences aliénées. Il s'agit d'éprouver – jusque dans ses effets les plus dérangeants – *l'externalisation de la raison dans les réseaux*<sup>10</sup>. En ce sens, l'insistance d'une esthétique de la peau, qui va d'Orlan à Nicole Tran Ba Vang<sup>11</sup> et de Thomas Ruff à Patricia Piccinini<sup>12</sup>, ne signifie pas que la création numérique s'arrête au cosmétique, mais que toute transformation s'effectue désormais par le dehors.

Les *Intérieurs* d'Aziz + Cucher<sup>13</sup>, dédales de pièces vides entièrement recouvertes de peau humaine, offrent l'un des exemples les plus significatifs et les plus troublants de cette esthétique. Plus que toute autre, ces images accomplissent la réversibilité du dedans et du dehors, de l'enveloppe et du repli. Elles attestent la perspective paradoxale d'un homme d'autant plus tourné vers lui-même qu'il est traversé de toutes parts, *sans intérieur*. Puisqu'il n'y a plus de clivage entre la conscience et la peau, comme entre la raison et les réseaux, il n'y a plus de démarcation entre le moi et le social. Le paradigme de cette nouvelle économie des corps sera donc *l'intime (sur)exposé*, celui-ci trouvant dans l'espace réticulaire du Web son médium le plus approprié.

Pour beaucoup, le retour de l'intime au premier plan des pratiques de création comme de socialisation témoigne d'un déficit du politique. La vogue de l'autofiction, des *webcams*, et des *blogs* ne serait précisément qu'une vogue, qu'on stigmatise comme individualiste, consumériste ou régressive. Autrement dit, l'autoréférence ne marquerait que l'incapacité de l'*homo communicans* à penser l'altérité, la médiation et, pour finir, l'action.

On est en effet en droit de se demander comment la circulation d'innombrables images de soi sur les réseaux pourrait porter, contenir ou produire du politique. Pour y répondre, arrêtons-nous sur quelques images

9. Philippe Breton, *L'Utopie de la communication*, chapitre « L'*Homo communicans*, un être sans intérieur », Paris, La Découverte, 1992.

10. J'emprunte cette expression à Daniel Bounoux.

11. Images publiées sur [www.tranbavang.com](http://www.tranbavang.com)

12. Images publiées sur [patriciapiccinini.net](http://patriciapiccinini.net) (série des *Protein Lattice*).

13. Images publiées sur [azizcucher.net/2000.php](http://azizcucher.net/2000.php)

tirées du blog de Faiza Al Araji<sup>14</sup>, qui raconte la vie quotidienne d'une famille à Bagdad en temps de guerre. Entre la vue d'un char et celle d'une explosion, des photos banales, des existences banales, au milieu d'une ville qui a encore des rues, des statues, des jardins. S'il n'était posté depuis l'un des points les plus chauds de la planète, ce journal ressemblerait à n'importe quel autre journal. Faut-il pour autant considérer que l'exhibition de l'intime répète toujours la même *Net-utopie* et ne dit jamais rien d'autre que « je suis comme vous » ? À y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'infra-ordinaire ne porte pas seulement des processus d'identification. Il permet aussi de maintenir l'altérité d'une singularité dans le brouhaha médiatique où tout se fond. C'est la banalité même qui tire l'intime vers le politique, parce qu'elle oppose la résistance et la clôture d'un *monde propre* à une vision mondialisée. Le *photoblog* de Faiza est politique, non parce qu'il communiquerait *malgré* la guerre, ou *sur* la guerre, mais parce qu'il rature l'image, spectaculaire, conforme et interchangeable, que les médias de masse donnent de la guerre. Il est politique, parce qu'il est *une mémoire en acte*.

## La mémoire preuve

Ranger le *blog* et le journal télévisé dans les mêmes fuseaux horaires est un contresens. Fût-il en ligne, le journal « extime » n'obéit pas au temps de l'actualité : il adhère au non-événement de l'archive et du quotidien. L'image et le sujet n'y sont pas traités comme accidents de passage mais comme lieux où s'éprouve le passage. C'est pourquoi l'album de famille, chassé par les *camera-phones*, revient dans le flux par le biais des *blogs*, qui mêlent comme celui de Faiza les images des jours anciens aux instantanés. On aurait donc tort de considérer que le numérique ne saurait être le vecteur d'aucune opération de mémoire et d'historicisation. Il y a bien une force archivale dans ces images d'écrans, et c'est précisément par cette courbure qu'elles politisent le communicationnel.

Naturellement, le marché oblitère cette dimension mémorielle. Les industries culturelles ont tout intérêt à faire du numérique le vecteur d'un monde entièrement neuf, qui pourrait advenir hors de toute histoire et de toute culture. C'est l'idéologie du *tout-immédiatement-accessible-à-tout-le-monde*, destinée à convaincre les consommateurs que les nouvelles technologies

14. Images publiées sur [picturesinbaghdad.blogspot.com](http://picturesinbaghdad.blogspot.com)

délivrent un monde sans résistance et sans frontières. Opposer au flux tendu de la consommation la singularité d'une mémoire, qui fait à la fois lien et nœud, constitue donc en soi un acte politique.

Mais de quelle mémoire s'agit-il ? Est-ce encore celle de l'indice, dont la photographie a fait le modèle de toute attestation ? Ou, comme on aime à le déclarer, le numérique coupe-t-il le cordon ombilical qui liait l'image aux corps ? La réponse est sans doute entre les deux. La numérisation introduit de fait la coupure du calcul dans la relation de contiguïté qui unissait l'empreinte au référent. Pour autant, la parenthèse indicielle ne se referme pas aussi simplement. D'abord parce que pendant encore longtemps, la plupart des images digitales que nous verrons ne seront que des images *numérisées*. Ensuite parce que les photographies issues d'appareils numériques sont encore des photographies, c'est-à-dire des traces qui résultent d'une capture. À l'exception des images de synthèse – dont les applications demeurent limitées à des domaines très spécialisés –, les images numériques sont donc en fait, pour une très large majorité, des images analogico-numériques. On ne bascule pas radicalement de l'indice au code : on introduit du code dans l'indice.

C'est cette combinaison de l'*intraitable*<sup>15</sup> et du traitement qu'il faut penser pour comprendre comment sont aujourd'hui enchevêtrés des régimes de vérité qu'on croyait inconciliables. D'un côté, le caractère fondamentalement (et non plus accessoirement) manipulable de toute image provoque une crise de la croyance, qui rejaillit sur l'ensemble des médiations. D'un autre côté, les images sont des trompe-l'œil toujours plus efficaces, parce que leurs algorithmes s'appliquent indifféremment à des objets réels ou imaginaires. Ne plus croire aux images médiatiques n'empêche donc pas de réclamer des effets spéciaux toujours plus performants, et savoir qu'une prise n'est plus irréversible n'arrête pas la compulsion photographique de l'enregistrement. En d'autres termes, la référence est en crise, mais sur fond d'une référence fondamentalement maintenue, comme si passion du réel et soupçon étaient désormais inséparables.

Si les images d'Abou Ghraïb « sont exemplaires », comme l'introduction de ce livre nous invite à le penser, c'est surtout parce qu'elles témoignent de cette hybridation entre des âges différents de l'image. On a écrit qu'elles ont fait entrer la photographie numérique dans l'Histoire. Mais le régime de croyance auquel elles appartiennent est encore celui du « ça-a-

15. L'*Intraitable* est pour Roland Barthes l'autre nom du « ça-a-été », qu'il définit comme le « noème de la Photographie » (*La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120).

été ». Ni leur authenticité ni leur crédibilité n'ont en effet été remises en cause. Notamment parce que leur diffusion s'est d'abord appuyée sur le formidable dispositif de légitimation des grands organes de presse et de justice qui les ont utilisées comme pièces à conviction<sup>16</sup>. Contrairement à ce qu'on s'est empressé de dire, ces images n'ont pas immédiatement fait le tour de la planète en passant d'un téléphone cellulaire à un autre. Entre leur prise et la diffusion par CBS des six premiers clichés le 28 avril 2004, plusieurs mois se sont écoulés. Ce qui relève en revanche d'un nouveau *commerce des regards*<sup>17</sup>, c'est l'extraordinaire cascade des reprises, détournements et appropriations dont ces images ont rapidement fait l'objet dans tous les espaces de croyance concernés par le conflit irakien : non seulement sur la Toile, mais aussi dans les journaux, les galeries d'art<sup>18</sup> et même les rues. Les rythmes de recyclage et de monumentalisation ne se sont pas seulement accélérés. Ils se sont distribués dans une *mémoire-réseau*, qu'aucune institution n'est plus en mesure de contenir ou de surplomber.

La photographie numérique bouleverse donc les régimes de vérité, non parce qu'elle suspend toute référence à une réalité, mais parce qu'elle déporte cette référence dans le jeu des connexions et des contaminations. Quand toute photographie est techniquement *dubitable*, l'irréfutable n'est plus dans telle ou telle empreinte, mais dans la réverbération mémorielle qui fait de chaque image la trace d'une autre image.

## Politique des corpus

Reste encore à préciser dans quelles conditions s'exerce cette réverbération. Recyclage industriel d'images bonnes à consommer ou émergence d'un espace public de la mémoire ? La prolifération des copies ne suffit pas à instituer l'espace nécessaire aux corps politiques. D'autant moins lorsque les intérêts privés cherchent à contrôler les effets de la nouvelle reproductibilité technique.

16. Voir André Gunthert, « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraïb », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 125-133.

17. Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Marie-José Mondzain paru aux éditions du Seuil en 2003.

18. Cf. l'exposition à Rome pendant l'été 2005 des tableaux que Fernando Botero a réalisés sur le thème d'Abou Ghraïb ou les peintures murales dans les rues de Téhéran photographiées par Behrouz Mehri (AFP) en 2004 (cf. couverture de ce volume).

Le principe de la photo jetable est bien antérieur à l'avènement du numérique. Mais avec la disparition programmée des technologies argentiques, s'installe l'idée que *toute image est jetable*. Parce que la prise n'engage (presque) plus de dépense (ça ne coûte rien de faire une image de plus) et parce qu'elle n'est (presque) plus irréversible (on peut toujours la refaire). Or les industries culturelles ne peuvent évidemment se satisfaire d'un monde où les images pourraient proliférer sans rien coûter. Le marché se charge donc de recréer de la rareté, là où les nouvelles modalités de l'acte photographique tendent à l'abroger.

Des techniques de prise de vue et de traitement, les enjeux de la numérisation se déplacent alors vers la question de l'archive. Dans un monde où les images sont faites pour circuler, la constitution de fonds volumineux, accessibles et bien gérés est plus que jamais stratégique. Le patrimoine iconographique se retrouve donc soumis aux lois d'une marchandisation de l'information qui l'avait jusqu'à maintenant relativement épargné : la collection devient elle-même un objet de marché<sup>19</sup>. Cette valorisation des fonds va de pair avec leur concentration aux mains des seuls industriels capables d'investir dans l'innovation technologique, de racheter les anciennes archives photographiques et d'acquiescer les droits d'exploitation. À l'heure actuelle, deux groupes tentent de contrôler la diffusion des images à l'échelle de la planète, en récupérant le plus possible de collections : ceux de Bill Gates (Corbis) et de Mark Getty, qui disposent déjà de plus de soixante millions d'images chacun.

Ces déséquilibres affectent directement les conditions d'élaboration des corpus, qui sont une autre forme des corps politiques. D'abord parce qu'en rassemblant toutes les images dans quelques photothèques, on soustrait à la vue tous les originaux, avec leur matière, leur contexte, leur auteur et leur histoire, pour ne laisser en circulation que des copies formatées selon les mêmes standards. Ensuite parce que ces monopoles ne s'exercent pas seulement sur les contenus, mais aussi sur leurs usages. Par ses sélections et ses indexations, une banque d'images n'opère pas seulement un tri dans les photos : elle détermine aussi les requêtes qu'on est en droit de formuler, c'est-à-dire qu'elle modélise des manières de *penser l'image*<sup>20</sup>. Le patrimoine iconographique est donc en passe d'être globalement reformaté, afin que

19. Voir Monique Sicard, « L'aura photographique : triomphe ou implosion? », *Médium*, n° 2, 2005, p. 89-102.

20. À l'agence Corbis, si l'on entre le mot « corps » comme requête, le système nous demande de choisir entre corps (armée), corps (mort) et corps (nu). Où classer les corps politiques?...



toutes les images soient *compatibles* – entre elles et avec les standards techniques et taxinomiques des principales agences.

Bien sûr, il existe des fonds institutionnels dont on pourrait attendre, sinon un service public, du moins une mission patrimoniale. Mais les coûts de conservation, la baisse des financements publics et l'extension du piratage acculent ces collections à s'aligner sur les agences (augmentation des tarifs et restriction des utilisations), quand elles ne renoncent pas purement et simplement à la diffusion en ligne de leurs archives.

On pourrait objecter qu'une partie non négligeable des images échappe à cette privatisation de la mémoire en tombant dans le domaine public. Il n'en est rien. Contrairement à un contenu textuel, une image « ne quitte le territoire du droit d'auteur que pour entrer dans celui du droit patrimonial : elle appartient toujours à une collection ou un ayant-droit qui en octroie les reproductions selon son bon vouloir »<sup>21</sup>. Autrement dit, *le domaine public n'existe pas pour les images*. Dans ces conditions, seule des exceptions pédagogique et scientifique au droit d'auteur garantiraient la préservation d'un espace public de la mémoire. Ce n'est malheureusement pas le chemin pris par la législation française<sup>22</sup>. En se durcissant, celle-ci prend le risque de pousser bon nombre d'éditeurs à se dessaisir de leur responsabilité dans la gestion des droits ou à retirer tout contenu visuel de leur publication<sup>23</sup>.

## Le musée imaginaire virtuel

Ces verrous économiques et juridiques ne peuvent néanmoins neutraliser l'irrépressible mouvement d'expansion et de dissémination qui travaille la mémoire. Car la mobilisation des traces ne s'opère plus dans les seuls lieux de commémoration institués (monument, musée, bibliothèque, école ou entreprise), mais depuis chaque nœud d'un réseau qu'aucune raison sociale ou institution ne surplombe. La mémoire numérique est virtuelle parce qu'elle est réticulaire : elle ne repose dans aucune réserve, aussi gigantesque soit-elle, mais est produite par le jeu non programmable des

21. André Gunthert, *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, éditorial du 30 juin 2006, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/06/30/198>.

22. La loi DADVSI (relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information), adoptée en juin 2006, ne prévoit aucune exception pour l'usage des images dans un cadre scientifique au moins jusqu'en 2009.

23. Comme en attestent les actes de ce colloque...

connexions, intégrations et recyclages. Sachant l'image indéfiniment reproductible, accessible et mobile (même si cette mobilité est elle-même devenue, comme on l'a vu, un enjeu stratégique), notre imaginaire se reconfigure. Il s'alimente désormais à une banque d'images inépuisable et rhizomique, qu'on pourrait appeler le *musée imaginaire virtuel*.

C'est à l'intérieur de ce musée que les photographies adviennent et communiquent. Aujourd'hui, non seulement tout est reproductible, mais *tout est reproduction*. Plus les images circulent, se copient, se traitent et se recyclent, plus les traces se superposent, s'enchevêtrent et se contaminent. Derrière chaque image, il y a toujours *une autre image* (derrière une photo de reportage en Algérie, une pietà du Moyen Âge<sup>24</sup>, derrière les photos de torture d'Abou Ghraïb, une scène de jeu vidéo...). Naturellement, cette image revenante n'est pas la même pour tous et partout. C'est pourquoi les spectres qu'elle fait revenir sont bien des corps politiques. Le musée imaginaire virtuel n'est pas un *village global* harmonieux. C'est un espace stratifié, labyrinthique et conflictuel. C'est là que prennent forme les appartenances, les reconnaissances et les oublis.

Car pour être inépuisable, cette banque d'images n'en est pas moins toujours incomplète, structurée par ses incomplétudes mêmes. Toute mémoire vive fonctionne à la fois par association et par oblitération. Et, faut-il le rappeler, un collectif se définit autant par ce qu'il efface (amnisties, refonte des programmes, *désherbage*)<sup>25</sup> que par ce qu'il conserve. La mémoire intégrale, automatique et apolitique, est un fantasme dangereux, où l'oubli n'est pensé qu'en terme d'obsolescence, de *bug* ou de saturation des stocks. Or il n'y a pas plus de photothèque universelle qu'il n'y a d'histoire ou d'identité globales. Travailler au maintien d'un espace public de la mémoire suppose que soient au contraire envisagées des *politiques de l'oubli*. Car rendre les images disponibles ne suffit pas. Encore faut-il garantir le droit de faire des choix.

L'artiste a pour sa part la tâche d'explorer ce nouveau musée imaginaire. Pour tirer parti de ses innombrables ressources plastiques, mais aussi pour mettre au jour l'impensé politique de la mémoire d'images. Contre les photos *prêtes-à-consommer*, la création numérique peut donner à voir le travail de sédimentation qui construit les regards, dans leurs différen(a)nces. À

24. Cf. la photographie prise à El Harrach en septembre 1997 par Hocine Zaourar, photographe de l'AFP, stigmatisée comme *La madone algérienne* depuis la controverse qui a suivi sa publication (reproduite dans : [expositions.bnf.fr/afp/grand/171.htm](http://expositions.bnf.fr/afp/grand/171.htm)).

25. Cf. Louise Merzeau « Techniques d'adoption », *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 185-191 et Françoise Gaudet, « Le bibliothécaire jardinier », *Les Cahiers de médiologie*, n° 16, 2003, p. 153-157.

l'opposé des indexations sommaires de l'image, le traitement numérique sert alors à *rendre l'image méconnaissable*, condition pour que des corps politiques puissent s'y reconnaître.

C'est dans cet esprit que j'ai moi-même conçu plusieurs séries de montages numériques, construits sur le principe des calques<sup>26</sup>. Le traitement algorithmique y est utilisé pour fusionner des plans hétérogènes, *sans les confondre*. La surface laisse alors affleurer toutes les couches qui la précèdent, la nourrissent et la hantent. Daguerréotypes, cartes postales, écrans de télévision, modélisations informatiques... les temps se rencontrent, entrent en collision et se fondent plastiquement les uns aux autres, distincts sans être disjoints. Toute trace étant elle-même un fait de mémoire, aucun document n'est accessible autrement qu'à travers le filtre d'une fiction d'appropriation. Brouillant l'imagerie lisse d'une histoire consensuelle, *monomédiatique* et linéaire, le montage montre ainsi les interférences qui modèlent les identités. Il rend visible « la survivante matière des ressemblances »<sup>27</sup>, produisant une image et un corps en désastre, mais aussi en acte. Il est, comme l'ont compris Benjamin, Warburg et Didi-Huberman, *une méthode de connaissance*<sup>28</sup>.

Louise Merzeau

26. Cf. les séries *Souvenirs (imaginaires) d'Europe centrale* et *In God They Trust*, dont quelques exemples sont visibles sur [www.merzeau.net](http://www.merzeau.net) (section Photographie > Montages numériques).

27. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 176.

28. Voir sur ce sujet Muriel Pic, « Littérature et "connaissance par le montage" », dans *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 147-177.