

La toque de Clementis sur la tête de Gottwald.

Photographies truquées, mémoire manipulée et imaginaire littéraire

Marc-Emmanuel Mélon

Le passé n'est jamais mort.

Henri Bergson

Le passé n'est jamais mort. Il n'est même pas passé.

William Faulkner

À l'entame du *Livre du rire et de l'oubli*, Milan Kundera raconte :

« En février 1948, le dirigeant communiste Klement Gottwald se mit au balcon d'un palais baroque de Prague pour haranguer les centaines de milliers de citoyens massés sur une place de la Vieille Ville. Ce fut un grand tournant de l'histoire de la Bohême. Un moment fatidique comme il y en a un ou deux par millénaire. Gottwald était flanqué de ses camarades, et à côté de lui, tout près, se tenait Clementis. Il neigeait, il faisait froid et Gottwald était nu-tête. Clementis, plein de sollicitude, a enlevé sa toque de fourrure et l'a posée sur la tête de Gottwald. La section de propagande a reproduit à des centaines de milliers d'exemplaires la photographie du balcon d'où Gottwald, coiffé d'une toque de fourrure et entouré de ses camarades, parle au peuple. C'est sur ce balcon qu'a commencé l'histoire de la Bohême communiste. Tous les enfants connaissent cette photographie pour l'avoir vue sur des affiches, dans les manuels ou dans les musées. Quatre ans plus tard, Clementis fut accusé de trahison et pendu. La section de propagande le fit immédiatement disparaître de l'histoire et, bien entendu, de toutes les photographies. Depuis, Gottwald est seul sur le balcon. Là où il y avait Clementis, il n'y a plus que le mur vide du palais. De Clementis, il n'est resté que la toque de fourrure sur la tête de Gottwald. »¹

Aujourd'hui plus connue que le livre qu'elle ouvre et qui, ironiquement, s'efface progressivement derrière elle, la petite histoire de Milan Kundera est devenue une allégorie de la manière dont les régimes totalitaires réécrivent l'histoire en en manipulant les traces. Largement diffusée et popularisée (notamment sur Internet), elle est à présent mise au service de toutes les causes et de tous les discours, même les plus creux². Certains chroniqueurs pressés, oubliant que la photographie n'a cessé d'être retouchée tout au long de son histoire, l'ont brandie sans autre forme de procès (le mot, en l'occurrence, convient bien) pour contester l'idée que la photographie puisse avoir une quelconque valeur de vérité ou de fidélité au réel. Comme l'a rappelé récemment André Gunthert, l'idée même d'une photographie « sans retouche » est un mythe³. Passée à l'avant-plan du roman de Kundera, l'histoire de la toque de Clementis a aussi rejeté dans l'ombre les photos dont elle parle, ce qui donne lieu à des égarements surprenants de la part de certains commentateurs peu avisés. Clément Rosset, dans un opuscule intitulé à bon escient *Fantasmagories* (2006) et présenté comme l'ultime chapitre de son essai *Le réel et son double* (1975), s'appuie sur le récit emblématique de Kundera pour faire le procès d'une « conception simpliste de la

photographie [qui] survit encore, du moins chez certains, alors que les trucages politiques les plus éhontés, émanant principalement des États communistes ou de l'Amérique du Nord, sont depuis longtemps connus »⁴. L'auteur s'en prend en particulier à Roland Barthes dont il doute « du simple bon sens » et cloue au pilori *La chambre claire* en une trentaine de petites lignes truffées de citations tronquées et de détournements de sens. Il n'hésite pas à écrire que « la seule page de Kundera suffit à leur [les théories de Barthes] ôter tout crédit, de manière ironique et cruelle »⁵. Le même Roland Barthes l'avait pourtant bien dit dès 1961: tout truquage est une reconnaissance implicite de la crédibilité de la photographie⁶. On ne falsifie pas un dessin ou une peinture (sauf pour créer un faux et le faire passer pour l'œuvre d'un maître, mais ce n'est pas la même chose). Le truqueur d'une photographie s'efforce (en principe du moins) de conserver le caractère photographique de l'image d'origine afin de donner du crédit à la « vérité fausse » qu'il tente de construire de toutes pièces. On notera également que, sans cette crédibilité attribuée spontanément à la photographie, le texte de Kundera n'aurait aucun impact sur le lecteur si celui-ci n'était pas absolument convaincu que la toque de Clementis *a bien été là*, sur la tête de Gottwald. Or, c'est précisément ici que surgit le problème.

Les photographies évoquées par Kundera sont en effet bien connues. Celles qui ont été prises le 21 février 1948 sur le balcon de la Place de la Vieille Ville ont été publiées dans les journaux tchèques et d'autres ouvrages⁷, puis reprises par Alain Jaubert en 1986 dans son livre au titre orwellien, *Le commissariat aux archives*⁸. Au moins deux d'entre elles seront par la suite falsifiées. La première [ill. A] montre à l'avant-plan le président du conseil (premier ministre) Klement Gottwald prononçant son discours, une liasse de feuillets en main et une toque de fourrure sur la tête. Vladimir Clementis, qui n'est encore que vice-ministre des Affaires étrangères, se tient en arrière, à gauche, le visage en partie caché par un bouquet de micros ; entre les deux hommes, le photographe Karel Hájek lève son appareil et s'apprête à prendre une photo du chef du gouvernement. Un quatrième personnage, dont on ne voit qu'une oreille et une partie de la tête se tient derrière Gottwald. On devine la présence d'autres personnages à l'arrière-plan. D'autres photographies, prises du point de vue occupé par Hájek (et donc prises par lui probablement), montrent le contre-champ de la même scène avec Gottwald face à la foule massée sur la place, et deux autres personnages indéterminés situés à sa gauche [ill. C]. Après les grandes purges de 1952, ces images ont été retouchées de façon très visible. Sur une des photos prises du point de vue occupé par Hájek (point de vue équivalent à celui de la photo B, mais prise à un autre moment), on a effacé les personnages situés à la gauche du premier ministre, en oubliant deux papiers que l'un de ceux-ci tenait en main et qui semblent à présent déposés sur la balustrade du balcon. La foule a été vaguement reconstituée à l'arrière-plan. Dans certaines publications de l'époque, l'image a également été inversée (gauche-droite), de manière à faire croire qu'il n'y avait aucun personnage non plus à gauche, mais à *droite* de Gottwald, là où se trouvait Clementis [ill. D]. La falsification de la photo A est plus visible encore. L'espace entourant Gottwald a été nettoyé : on a effacé le photographe et l'oreille du quatrième personnage et vaguement reconstitué en grisaille la façade du vieil hôtel. Au contraire de ce que dit Kundera, Clementis est toujours là, mais son visage a disparu. Le truqueur a découpé sur toute la hauteur de l'image une bande de quelques millimètres correspondant à la largeur du visage de Clementis et ensuite recollé ensemble les parties gauche et droite de la photographie. Dans cette nouvelle version, plus étroite que la première, les micros se sont rapprochés de Gottwald et une fenêtre d'un immeuble situé à l'arrière-plan jouxte à présent la façade de l'hôtel [ill. B]. Mais le plus intéressant à remarquer est moins ce qui a disparu que *ce qui est resté* : qu'on le reconnaisse ou non derrière les micros, Clementis, dans les deux images, *porte un chapeau*. Si, comme Kundera le raconte, il avait offert, dans sa grande « sollicitude », sa toque à Gottwald, le vice-ministre des Affaires étrangères aurait dû être nu-tête. Cet *indice* (le mot, ici aussi, convient bien) sème le doute :

quelle est la vérité dans cette histoire de chapeaux ? Si, comme le prétend Rosset, la photographie n'a aucune fiabilité au réel, faut-il conclure que, tant qu'à faire, le retoucheur aurait aussi ajouté un chapeau sur la tête de Clementis ? Conclusion absurde qui démontre l'absurdité même du procès intenté à la photographie. Entre vérité et mensonge, la distance est assez longue pour comprendre que dans toute cette affaire, comme dans toute photographie, comme dans la réalité elle-même, le manichéisme est toujours simpliste. Par contre, on peut raisonnablement envisager que cette anecdote ait tout simplement été inventée par Kundera qui aurait donc, à son tour, *retouché* l'histoire. C'est ici qu'il convient de se souvenir que *Le livre du rire et de l'oubli*, dont l'histoire de la toque de Clementis n'est que l'avant-propos emblématique, est avant tout un roman, une *fiction* qui aurait dû rester en dehors du débat sur l'objectivité de la photographie. Rosset attribue à la fable de Kundera une valeur de vérité que l'écrivain n'a jamais prétendu lui donner — l'enjeu de son écriture ne se situe pas à ce niveau-là. Tant dans le domaine de l'écrit que dans celui de la photographie, on se trouve bien ici face à un phénomène de contamination de l'histoire par l'imaginaire, un phénomène que le cinéaste américain John Ford avait résumé en quelques mots, prononcés à la fin de *L'homme qui tua Liberty Valance* : «*When the legend becomes fact, print the legend* ».

Entamé depuis longtemps⁹, le débat théorique sur ce que Rosalind Krauss avait appelé en 1990 « le photographique »¹⁰, concept exprimant la valeur indicielle de la photographie et des représentations visuelles du même ordre, semblait clos une fois pour toutes. Dans les années 1980, les théories ontologiques de la photographie (Barthes en 1980, Dubois en 1983 et 1990, Scheffer en 1987¹¹) semblaient avoir définitivement résolu la question et établi avec précision la place que la photographie pouvait occuper entre vérité et fiction. Mais clore le débat n'élimine pas pour autant ses enjeux. Ceux-ci ont été réactivés par la révolution numérique qui permet aujourd'hui à n'importe quel amateur de retoucher aisément ses images, et à la publicité commerciale de prendre le relais de la propagande politique dans la diffusion à grande échelle de photographies falsifiées. Cette évolution technique et l'ampleur du phénomène suscitent l'inquiétude de ceux qui croient encore en la spécificité indicielle et à la puissance « véridique »¹² du photographique au regard des autres images. Le débat n'est donc pas clos et ses enjeux demeurent capitaux non seulement pour l'histoire de la photographie mais aussi pour le rôle qu'elle a joué dans l'histoire politique et qu'elle continue d'exercer dans la société.

Le truquage n'est que la partie visible d'une problématique beaucoup plus profonde et capitale dans nombre d'usages sociaux de la photographie : la question de la preuve. L'enjeu, c'est la crédibilité de la preuve par l'image. On sait combien la Justice, par exemple, est réticente à accepter des preuves photographiques en raison des manipulations avérées, mais aussi du simple soupçon d'une possible falsification, soupçon qui suffit bien souvent à les écarter au profit de preuves supposées plus fiables¹³. Ce problème de la Justice, qui est aussi celui de certains historiens réfractaires à l'idée de prendre en compte les documents visuels qu'ils peinent à décoder, est surtout aigu pour tous ceux qui ont sacralisé le « devoir de mémoire » envers les événements les plus tragiques, les plus « inimaginables » de l'histoire. La question de la preuve se confronte alors à un problème culturel alimenté par des traditions religieuses ancestrales. On sait que, pour ses différents films documentaires consacrés à la Shoah, le cinéaste Claude Lanzmann a choisi de recueillir la parole des témoins plutôt que les images d'archives. Le cinéaste se justifie ainsi : « Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-la pouvait plus que celles-ci, c'est subrepticement reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination de la vérité. »¹⁴ On touche ici au cœur du débat, à l'« interdit de l'image » proféré par certaines religions et à ses origines platoniciennes qui dénie à l'image, au simulacre, la moindre capacité à énoncer une vérité. En exergue du texte intitulé « Images malgré tout » qu'il publie à l'occasion de l'exposition

Mémoire des camps qui s'est tenue à l'Hôtel de Sully en 2001¹⁵, Georges Didi-Huberman cite une phrase emblématique d'un autre cinéaste, Jean-Luc Godard : « [...] même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel »¹⁶. Analysant quatre photos prises à Auschwitz, Didi-Huberman réclame de sortir de l'opposition classique entre le vrai et le faux : il y a du vrai et du faux dans toute image, même la plus floue, la plus lacunaire, la plus « ratée » en somme. La phrase de Godard, le texte de Didi-Huberman et l'exposition de l'Hôtel de Sully ont provoqué une polémique haineuse déclenchée par Claude Lanzmann et la revue *Les Temps modernes*¹⁷. Didi-Huberman y a répondu dans un livre intitulé à nouveau, avec insistance, *Images malgré tout*¹⁸. Le débat sur la puissance véridique du photographique est loin d'être clos. Et ses enjeux sont toujours aussi essentiels.

À l'instar de Godard qui demandait « Que peut le cinéma ? », le débat sur la vérité en photographie confrontée à la réalité du truquage incite à reposer la question dans les mêmes termes : Que peut la photographie ? Les manipulations dont elle a été et sera toujours suspectée suffisent-elles pour la proscrire et l'éjecter définitivement du débat ? Ou bien, comme l'avance Georges Didi-Huberman, conserve-t-elle, *malgré tout*, une part essentielle de vérité ? Vaste question. De même que les maladies permettent aux médecins de mieux comprendre le fonctionnement normal du corps humain, de même les photos truquées sont les symptômes d'un dysfonctionnement intéressant à analyser pour mieux comprendre les modes opératoires du discours photographique. Encore faut-il savoir comment les analyser sans répéter les acquis des théories ontologiques. Une autre approche, foncièrement historique et pragmatique, est nécessaire. Ainsi qu'un autre cadre théorique, qu'il faut à présent définir.

En 1953, la falsification des photos du Coup de Prague par la censure tchécoslovaque a créé deux états de l'image historiquement et théoriquement distincts. À partir de cette date, il y eut deux images à la fois semblables et différentes du même événement historique, l'une montrant la présence de Clementis sur le balcon et l'autre son absence. L'observation des deux images disposées côte à côte permet de conclure que l'absence de Clementis est en réalité une disparition. Le « ça a été » de la première image devient, à côté de la seconde, un « ça avait été » qui souligne l'antériorité d'un fait sur l'autre. Les deux photographies placées côte à côte constituent deux pôles, un *avant* et un *après* entre lesquels du temps s'est écoulé et un événement s'est produit, à la fois historique (Clementis a été pendu) et symbolique (on l'a fait disparaître de l'image). Il devient dès lors essentiel de prendre en compte l'existence objective de deux images différentes du même événement, éloignées dans le temps. Et d'examiner les conséquences théoriques de ce fait historique, notamment sur le plan de la réception de l'image photographique. En effet, les photos truquées de Prague ne sont pas perçues de la même manière par tous les spectateurs. Il faut opérer une distinction capitale entre au moins quatre spectateurs différents (plus si on les combine). Le premier ne sait rien des événements de 1948 et de 1952 et ne connaît pas la photographie originale ; sa perception de l'image truquée est vierge et innocente, parce que sans passé. Le second a conservé le souvenir des événements réels mais ne connaît pas la photographie originale ; sa perception se confronte à ses souvenirs et un doute vague l'envahit quant à l'authenticité de l'image ou quant à la fiabilité de sa mémoire. Le troisième ne connaît des événements que ce qu'en raconte Kundera ; sa perception de l'image manipulée est marquée du sceau du soupçon mais il est dans l'impossibilité de savoir qui, de la photo ou de l'écrivain, dit la vérité. Enfin, le quatrième a sous les yeux la photographie originale et sa version manipulée. Celui-là, qu'il ait conservé ou non des souvenirs personnels de l'événement, qu'il connaisse ou non le texte de Kundera, dispose d'un savoir supérieur aux trois premiers. La comparaison des images et la logique d'inférence qu'elle suscite lui confirment qu'il y a bien eu manipulation : voyant sur la première image Clementis aux côtés de Gottwald et sur la seconde le même Gottwald seul sur le balcon, il perçoit simultanément *l'absence présente* de Clementis en même temps que sa *présence passée*.

De tout ceci, les photographies — non pas l'une ou l'autre, mais l'une *et* l'autre — semblent avoir conservé la *mémoire*, une mémoire partielle, fragmentaire, incertaine et ponctuée d'imaginaire littéraire. Mémoire de la présence de Clementis sur le balcon, puis de sa disparition avec ou sans sa toque. Mémoire d'un procès, d'une censure, d'une propagande. Mémoire d'une histoire que le pouvoir a tenté de dissimuler, d'effacer, de réécrire. Mémoire de la manière dont agit un État totalitaire. Mais aussi mémoire d'une vérité qui resurgit des ténèbres, qui conteste l'histoire officielle, qui dénonce la censure et qui, *in fine*, alimente le récit de Kundera et ouvre la porte de l'imaginaire. Nous sommes bien ici face à un phénomène global étalé dans le temps, qui conserve les images d'un événement ancien, en efface les traces, puis les restitue et enfin soumet le tout à un récit qui affabule la réalité historique en y intégrant une anecdote emblématique. En tous ces éléments, le phénomène en question semble équivalent à celui de la mémoire.

Si une analogie ne fait pas pour autant une théorie, elle indique cependant la voie à suivre. Depuis ses origines, la photographie est considérée comme un palliatif de la mémoire défaillante : elle enregistre les traces, parfois intimes, des différents moments de notre vie (enfance, mariage, naissances, anniversaires, voyages, etc.) dont on craint de ne pas se souvenir ; en même temps, en tant que pratique sociale, elle capte les événements de la vie en société dont elle diffuse largement les images, constituant ainsi un gigantesque fonds d'archives visuelles pour l'histoire. Dans les deux cas, elle est l'instrument par lequel le passé resurgit dans le présent et se fait reconnaître. La photographie semble donc bien fonctionner comme un substitut de la mémoire, personnelle ou collective. Cependant, la confiance qu'on lui accorde est souvent abusée, car la photographie est aussi déficiente que la mémoire humaine : elle sélectionne un moment plutôt qu'un autre, conserve certains aspects du passé et en exclut d'autres, ponctue le flux continu du temps. En conséquence, toute analogie entre la photographie et la mémoire¹⁹ doit intégrer la part d'ombre de la mémoire : l'oubli, le refoulement et l'imagination. Il suffit de parcourir un album de famille pour en constater les lacunes, les manques, les photos perdues ou déchirées, les pages arrachées et comprendre que le fil de cet album n'est pas l'histoire authentique d'une vie de famille mais le récit construit, idéalisé, quasi romanesque (si pas romantique), d'une vie rêvée²⁰. De même que les photographies sont truquées ou simplement mises en scène, y compris par les plus grands photographes, de même la mémoire est sujette à toutes les manipulations produites par notre imaginaire. C'est pourquoi les mémoires individuelle et collective, même nourries de données sujettes à caution, et les photographies, même falsifiées et mensongères, apportent les unes et les autres de précieuses informations pour l'histoire. Elles portent à son plus haut degré d'incandescence toute réflexion sur les rapports complexes entre l'image et l'histoire, entre la mémoire et la vérité, entre l'imaginaire et l'oubli.

Les théories de la mémoire sont donc utiles pour déterminer ce que les photographies truquées peuvent apporter *malgré tout* à l'histoire. On les abordera par le biais de quatre problématiques essentielles et conjointes, communes à la photographie et à la mémoire : la question du *temps* — au cœur de la réflexion d'Henri Bergson dans *Matière et mémoire*²¹ ; la question de la *vérité* — au cœur de la réflexion de Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*²² ; la question du *refoulement* et d'autres processus inconscients — au cœur de la réflexion de Freud bien sûr, en particulier dans un texte intitulé « Sur les souvenirs-écrans »²³ ; enfin la question de la *mémoire collective* — au cœur de la réflexion de Maurice Halbwachs²⁴ et des historiens de la Nouvelle histoire qui s'en inspirent. Ces quatre problématiques permettront de revenir enfin au point de départ de notre réflexion, c'est-à-dire au rapport entre la photographie, la mémoire et l'*imaginaire*, au cœur de la pratique littéraire de Milan Kundera.

1. *Le paradoxe de la mémoire : le temps*

Rappelons brièvement quelle est la conception du temps chez Bergson et en particulier sa conception du moment présent. Le temps n'étant pas une succession d'instant, nous ne pouvons le percevoir que dans la durée : « le propre du temps est de s'écouler ». Le moment présent tel que nous le percevons n'est en rien un instant « mathématique » distinct du passé comme de l'avenir, mais une *durée* qui s'étend à la fois en deçà et au-delà de cet instant absolu. Il y a donc quelque chose du passé qui persiste dans le présent — ce que Bergson appelle une « sensation » — et quelque chose de l'avenir qui germe dans le présent et détermine mon action — ce que Bergson appelle du « mouvement ». Le présent est le moment où une sensation rencontre un mouvement : il est « sensori-moteur ».

« Ce que j'appelle “mon présent” empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir. [...] Il faut donc que l'état psychologique que j'appelle “mon présent” soit tout à la fois une perception du passé immédiat et une détermination de l'avenir immédiat. »²⁵

On comprend le rôle essentiel que joue la mémoire dans cette conception du temps et tout ce qu'elle implique pour la perception du présent. Toute action envisagée dans l'avenir immédiat se constitue dans un rapport étroit avec une perception du passé. Pour établir un lien entre la mémoire et la perception, Bergson conçoit la notion de « souvenir-image », notion intermédiaire entre le « souvenir pur », qui est latent et appartient au passé, et « l'image », qui est l'objet de la perception immédiate. L'image, chez Bergson, n'a évidemment rien à voir avec les photographies concrètes dont il a été question jusqu'ici. C'est un concept²⁶ qui ne désigne pas une « représentation » qui se distinguerait de la chose représentée, mais *l'objet réel* lui-même tel que perçu physiologiquement par notre système nerveux dans l'immédiateté de la connaissance. En tant qu'objet de la perception, l'image est toujours actuelle et manifeste ; elle appartient au présent de la conscience et détermine l'action. En cela, elle se distingue radicalement du « souvenir pur » qui est « virtuel », qui appartient au passé et se conserve à l'état latent dans l'inconscient. Pour accéder à la conscience, le souvenir virtuel ne peut se manifester que dans un « souvenir-image » qui l'actualise en imitant la perception :

« S'agit-il de retrouver un souvenir, d'évoquer une période de notre histoire ? Nous avons conscience d'un acte *sui generis* par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique. Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel ; nous nous disposons ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel, il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir. »²⁷

Chez un Bergson plutôt avare en métaphores, l'allusion à l'appareil photographique est éclairante, en ceci qu'il ne retient précisément pas la capacité mnémonique de la photographie, mais le *mouvement optique* de l'appareil lors de la mise au point, comparé au « travail de tâtonnement » par lequel le souvenir surgit du passé pour s'actualiser avec toute l'apparence d'une image. Quoique le souvenir, ancré dans le passé, soit d'une nature différente de l'image perçue dans le présent et avec laquelle il ne peut se confondre (il « tranche » sur le présent), « il tend à imiter la perception ». Cette confusion toujours possible entre le souvenir et l'image conduit Bergson à écrire, au début du chapitre intitulé « La

survivance des images », cette phrase essentielle (à laquelle fait écho la phrase de *La pensée et le mouvant* citée en exergue de ce texte, et sa célèbre « retouche » faulknerienne) :

« La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant. »²⁸

C'est ce que Gilles Deleuze appelle, dans son commentaire de Bergson, le « paradoxe de la mémoire », c'est-à-dire la co-existence du passé et du présent :

« Il y a là comme une position fondamentale du temps, et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire : le passé est "contemporain" du présent qu'il a été. [...] Non seulement le passé coexiste avec le présent qu'il a été, mais [...] c'est le passé tout entier, intégral, tout notre passé qui coexiste avec chaque présent. »²⁹

Appliquées à l'image photographique — non pas en tant qu'elle est une « image » mais un objet comme un autre soumis à notre perception — les conséquences théoriques de ce paradoxe sont fondamentales. Étant donné que toute photographie, dans son principe ontologique, enregistre et fixe l'image du passé, percevoir cette image dans le présent produit un paradoxe temporel comparable à celui de la mémoire : « le passé co-existe avec le présent ». Et dans le cas où je puis voir simultanément son image dans le passé et son référent dans le présent, alors « le passé co-existe avec le présent *qu'il a été* ». Cependant, la co-présence effective du modèle et de son image n'est pas toujours nécessaire : lorsque je regarde une image photographique, je perçois simultanément son *présent* (sa réalité physique d'image imprimée disposée sous mes yeux), le *passé* qu'elle *re-présente* (le référent de l'image capté dans le passé) et, dans certains cas du moins, les *souvenirs-images* de mon propre passé qui, conservés par ma mémoire et stimulés par la vision de la photographie, resurgissent à travers ma perception et, inmanquablement, se mêlent confusément avec elle. Ces deux passés qui se superposent au présent de ma perception ne sont évidemment pas les mêmes. Mes souvenirs-images peuvent être très proches du passé représenté dans la photographie (c'est le cas de la plupart de *mes* photos de famille) sans se confondre avec lui (sinon, je ne serais pas si étonné de revoir une photo de moi ou d'un de mes proches) ; à l'inverse, mes souvenirs-images peuvent être très éloignés du passé représenté (par exemple, lorsque je regarde les photos d'une famille que je ne connais pas). Entre ces deux niveaux s'inscrit toute l'échelle des variations d'intensité de la perception d'une image photographique (par exemple, je peux voir la photo d'une personne inconnue mais reconnaître le lieu où elle se trouve ou identifier les vêtements qu'elle porte comme datant d'une certaine époque). Quel que soit le niveau de ma perception, il est certain que je ne puis regarder une photographie, même la plus éloignée dans l'espace et dans le temps, sans la voir à travers le filtre de mes propres souvenirs avec lesquels elle se confond plus ou moins et grâce auxquels elle m'est quelque peu familière. Cette confusion des nappes de passé et de présent crée une impression troublante de *reconnaissance*, y compris des choses que je ne connais pas (impression comparable à celle du « déjà vu »). Milan Kundera, guide précieux en l'occurrence, décrit très bien cette sensation au début de *L'insoutenable légèreté de l'être* :

« Il n'y a pas longtemps, je me suis surpris dans une sensation incroyable : en feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos ; elles me rappelaient le temps de mon enfance ; je l'ai vécu pendant la guerre ; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans les camps de concentration nazis ; mais qu'était leur mort auprès de cette photographie d'Hitler qui me rappelait un temps révolu de ma vie, un temps qui ne reviendrait pas ? »³⁰

La *confusion des sensations* décrite par Kundera (aussi troublante que celle des sentiments racontée par Zweig), fait revenir à l'avant-plan de la réflexion le principe premier de l'esthétique historique : qu'il n'y a pas de perception d'une image sans un sujet percevant *lui-même inscrit dans l'histoire*. Parce qu'il a une mémoire qui fait déborder son passé dans le présent et parce que ce présent détermine son action dans l'avenir immédiat, ce sujet

historique porte sur l'image un regard d'une totale singularité, nourri par *son* passé et orienté vers *son* avenir³¹. L'historicité du sujet percevant détermine fondamentalement la réception de toute photographie (manipulée ou non, la distinction est devenue secondaire) et, partant, sa signification.

On comprend bien ce que la conception du temps chez Bergson, la notion de « souvenir-image » et le sujet historique qu'elles impliquent apportent à l'analyse des photos de Prague. Le spectateur qui n'a pas le souvenir des événements mais qui a sous les yeux les deux versions (originale et manipulée) de la même image (comme le soumet à son regard le livre d'Alain Jaubert) perçoit d'abord que l'une et l'autre se rapportent au même événement passé. Le passé de la première image est aussi celui de la seconde, ce qui fait surgir une aporie perceptible puisque les deux images du même événement, prises au même moment et dans le même espace, ne sont pas identiques. L'aporie se résorbe avec la prise de conscience qu'une manipulation est intervenue à un moment ultérieur et donc avec la perception que, d'une image à l'autre, du temps s'est écoulé. Le temps de la photo manipulée s'épaissit, s'étend dans la durée et une seconde nappe de passé se superpose à la première, avec laquelle elle tend à se confondre. Comme le dit Georges Didi-Huberman, l'image devient « un montage de temps hétérogènes formant anachronismes (*sic*) »³². Le passé antérieur de la première image subsiste dans la seconde, comme un fantôme — celui de Clementis bien sûr — qui reviendrait la hanter. Dans le vide visuel entourant Gottwald se devinent alors les ombres de ceux qui ont été là et que l'on a fait disparaître. Il y a bien ici un phénomène de *survivance* d'une image dans une autre, à la fois identique et différente. Ce phénomène, qui concerne ici des images photographiques, est certes différent mais comparable à « la survivance des images » décrite par Bergson à propos du travail de la mémoire³³. Toutefois, l'analogie (toujours simpliste) entre photographie et mémoire est ici dépassée si l'on prend en compte une autre catégorie de spectateurs, ceux qui ont connu les événements et en ont conservé le souvenir. À leur perception déjà troublée par le temps hétérogène de l'image, se mêlent leurs propres souvenirs-images de l'événement, ce qui accentue encore la confusion des sensations. Il faut enfin prendre en compte une dernière catégorie de spectateurs (non évoquée jusqu'à présent) : ceux qui ont gardé non pas le souvenir des événements réels mais celui des événements fictifs racontés par Milan Kundera. La confusion des sensations quitte alors le territoire de la mémoire pour aborder sur les rivages de l'imaginaire, ce qui implique de bien dissocier l'une de l'autre ces deux catégories mentales. Se pose alors la question connexe de savoir à quelles conditions une image photographique (manipulée ou non) peut encore énoncer une *vérité*.

2. Effacement symbolique et vérité en acte

Une longue tradition philosophique qui remonte à Platon intègre le souvenir, soumis aux aléas de la mémoire, dans une théorie globale de l'image (*eikon*) conçue par Platon comme la « présence d'une chose absente ». Cette tradition, qui définit la mémoire à partir de ses déficiences et de son manque de fiabilité, réduit le souvenir à une image mentale visuelle ou auditive (ignorant donc les opérations actives de remémoration ou d'oubli, et la dimension strictement cognitive de la mémoire). Paul Ricœur, qui donne une éclairante synthèse de cette vaste problématique dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, entend au contraire entreprendre une phénoménologie de la mémoire qui puisse aller « [...] à contre-courant de cette tradition d'abaissement de la mémoire » afin de procéder « à un découplage de l'imagination et de la mémoire, aussi loin qu'il est possible de mener l'opération » :

« L'idée directrice en est la différence qu'on peut dire eidétique entre deux visées, deux intentionnalités : l'une, celle de l'imagination, dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité

antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la "choses souvenue", du "souvenu" en tant que tel. »³⁴

Le « découplage » que le philosophe opère est animé par l'idée, forcément absente de la visée platonicienne, d'une « fonction véridative » de la mémoire que la confusion entre la mémoire et l'imagination n'a pas permis de reconnaître à sa juste valeur. Ce « découplage » — essentiel à l'égard de notre objet — permet à Ricœur d'articuler sa réflexion sur la mémoire à une épistémologie de l'histoire d'abord et ensuite à une herméneutique de la condition historique. La question de la « fiabilité de la mémoire » y devient « la question de confiance que la théorie de la mémoire transmet à la théorie de l'histoire »³⁵ :

« Il peut être affirmé qu'une requête spécifique de vérité est impliquée dans la visée de la "chose" passée, du quoi antérieurement vu, entendu, éprouvé, appris. Cette requête de vérité spécifie la mémoire comme grandeur cognitive. Plus précisément, c'est dans le moment de la reconnaissance, sur lequel s'achève l'effort du rappel, que cette requête de vérité se déclare elle-même. Nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu, qui nous a impliqués comme agents, comme patients, comme témoins. »³⁶

L'intérêt fondamental de cette phénoménologie est de prendre en compte l'oubli dans le fonctionnement de la mémoire et d'en faire « le terme emblématique de la condition historique »³⁷. L'oubli — notion à laquelle le philosophe, dans la dernière partie de l'ouvrage, attribue une fonction sociale et morale : la possibilité du pardon — joue un rôle déterminant (et non paradoxal) dans l'ambition de la mémoire d'être fidèle au passé : c'est parce que nous oublions que nous pouvons reconnaître la réalité du souvenir *dans le passé*, ainsi que la *vérité* de ce dont on se souvient :

« Les déficiences relevant de l'oubli [...] ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. Si l'on peut faire reproche à la mémoire de s'avérer peu fiable, c'est précisément parce qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir. [...] Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé avant que nous déclarions nous en souvenir. »³⁸

Il est surprenant que, dans cette étude rigoureuse, Ricœur n'évoque jamais la photographie en tant que procédé palliatif pouvant suppléer en partie aux déficiences de la mémoire. Son assertion selon laquelle « nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu » pourrait être démentie en substituant simplement le mot « photographie » au mot « mémoire ». À suivre cette idée, ce serait parce qu'on pourrait reprocher à la photographie, comme à la mémoire, « de s'avérer peu fiable » qu'elle serait tout autant une ressource permettant de « signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir ». Nous pourrions donc adresser à la photographie une même « requête de vérité » que celle que nous adressons à la mémoire. Quand Ricœur écrit que « nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu, qui nous a impliqués comme agents, comme patients, comme témoins », il ne dit rien d'autre, au sujet de la mémoire, que ce que Barthes disait de la photographie : « ça a été ».

Reste alors la question de la falsification. Ricœur rappelle que, en bonne logique analytique, un *fait* ne peut se confondre avec un *événement* historique³⁹. Un événement n'est ni vrai ni faux : il a eu lieu ou non. Par contre, l'affirmation de la réalité d'un événement ou sa représentation en image sont des énoncés qui peuvent être vrais ou faux et qui doivent donc être vérifiés et confirmés (ou infirmés) par d'autres sources. Le fait, c'est l'événement tel qu'il est énoncé. D'un événement auquel je n'ai pas assisté je ne puis connaître que le *fait* tel

qu'il est rapporté par des énoncés (des documents, des témoignages, des photographies, des études historiques). Le fait que Clementis ait été présent sur le balcon en 1948 est donc vrai, puisqu'il est confirmé par des photographies et divers documents et témoignages. Mais le fait de son absence semble tout aussi vrai à partir de 1953, du moins selon les mêmes photographies de l'événement confirmées par l'histoire officielle tchécoslovaque. C'est seulement plus tard, lorsque auront réapparus des documents plus anciens ayant échappé à la censure et que l'histoire officielle aura été démentie, que le fait de l'absence de Clementis sera reconnu comme faux. Une fois la photographie originale exhumée, les historiens disposeront alors de deux images à la fois semblables et différentes renvoyant à deux faits contradictoires, relatifs à un seul et même événement. Dans l'écheveau complexe des vérités et des mensonges tissés autour de cette histoire, l'image — manipulée ou non — semble aussi peu fiable que la mémoire humaine. Pas plus qu'un souvenir, une seule image ne suffit à fonder une vérité. Envisagées séparément, les deux photographies du balcon de Prague n'ont pas plus de légitimité à énoncer la vérité d'un événement historique que les souvenirs (pris séparément) des témoins de cet événement. C'est aux historiens qu'il revient, par recoupement de documents et de témoignages, de confirmer (ou d'infirmer) la vérité des faits : que Clementis se trouvait (ou non) aux côtés de Gottwald quand il a prononcé son discours ; ou que Clementis a offert (ou non) sa toque à Gottwald.

La logique analytique de Wittgenstein s'avère particulièrement précieuse pour démêler l'écheveau, du moins pour bien distinguer entre l'événement historique et les faits qui attestent que cet événement a bien eu lieu. Selon Wittgenstein, « l'image est un fait » qui « doit avoir quelque chose en commun avec ce qu'il représente »⁴⁰. Le concept d'image — notion dont les variations de signification exigent de la redéfinir à chaque fois — ne doit évidemment pas être pris ici au sens d'une image visuelle concrète, encore moins au sens d'objet de la perception que Bergson lui donne, mais bien au sens d'une « image logique ». Ce qu'une image logique a en commun avec ce qu'elle représente, c'est une « forme logique de représentation »⁴¹. Elle peut être vraie ou fausse, mais on ne peut le reconnaître à partir de l'image seule. Il faut la comparer avec la réalité à laquelle elle se réfère. Dans le cas des photographies de Prague, la « forme logique de représentation » qu'elles ont en commun avec la réalité est fort différente selon l'état (manipulé ou non) des images. La photographie originale a enregistré l'événement historique qui s'est produit sur la place de la Vieille Ville le 21 février 1948. Elle partage avec cet événement un ensemble de traits visuels qui, confrontés aux autres sources, permettent de reconnaître Gottwald sous sa toque et Clementis sous son chapeau. La « forme logique de la représentation » relève à la fois de l'empreinte et de la ressemblance (index et icône selon les catégories sémiotiques de Peirce). C'est une *logique de l'enregistrement*. Mais cela ne suffit pas pour attester de la vérité du fait, qui doit être confirmé par d'autres documents et par l'examen de la réalité. Cet examen fait apparaître que le fait est vrai.

La photographie manipulée est bien plus complexe. Elle doit être rapportée aux circonstances de sa perception et aux quatre statuts différents du spectateur, selon qu'il connaît ou non l'état antérieur de l'image, qu'il a été le témoin de l'événement historique ou qu'il ait lu la fable de Kundera. Autrement dit : selon sa mémoire. Le spectateur qui n'a pas assisté à l'événement et qui n'a pas vu la photographie originale n'est pas en mesure de savoir que la seconde a été manipulée : attribuant naturellement un certain crédit à l'enregistrement photographique, abusé sans doute par l'histoire officielle, il est en droit de penser que cette photographie montrant Gottwald seul sur le balcon énonce une vérité puisqu'elle s'accorde aux autres informations dont il dispose. Aux yeux de ce spectateur dont la mémoire est vierge, l'image dit que le fait est vrai. À l'inverse, le spectateur qui a conservé le souvenir des événements de 1948 et celui qui a lu le texte de Kundera comprennent que la seconde photographie ne s'accorde pas à leur souvenir. Cette divergence crée un état d'incertitude

quant à la vérité de l'événement, du texte ou de l'image. Aux yeux du quatrième spectateur, par contre, il n'y a pas de doute : la co-présence des deux images atteste clairement que la seconde est fausse.

Toutefois, ce dernier spectateur reconnaît aussi, sous ce premier niveau de sens, un second niveau exprimant une autre vérité, une « vérité vraie » si l'on peut dire. En plaçant la photographie manipulée à côté de la première, en comparant les deux images et en observant les détails de l'une et de l'autre, il constate *de visu* que l'image originale a été truquée et que l'image manipulée en porte les stigmates. Elle montre que Clementis a été exclu de l'image d'origine comme il a été exclu du gouvernement avant d'être pendu. Ce spectateur comprend alors que, entre l'image et la réalité, la *logique* est la même. Ce que l'image et la réalité ont en commun n'est plus de l'ordre de l'empreinte ou de la ressemblance (qui sont fausses), mais de la disparition et de l'exclusion qui se sont exercées effectivement dans la réalité et symboliquement dans l'image. La logique de l'enregistrement indiciaire qui prévalait dans la première image fait place ici à une *logique de l'effacement symbolique* dont la rhétorique est infiniment plus complexe que celle de l'empreinte photographique : la photographie originale ne pouvait que constater la présence effective de Gottwald et de Clementis sur le balcon, sans rien pouvoir dire de plus que « ça a été », sans rien pouvoir dire de ce qui se jouait à ce moment crucial de l'histoire politique de la Tchécoslovaquie. Par contre, sur la photographie manipulée, ce n'est plus l'empreinte du référent qui est le signifiant de l'image, c'est la marque de la falsification dont elle est le résultat, rendue visible par la comparaison des images. Elle a perdu sa transparence au profit d'une opacité porteuse de sens et d'une rhétorique visuelle active : l'image ne dit pas seulement que Clementis a disparu, elle expose le pouvoir de le faire disparaître. Elle ne dit pas seulement qu'elle ment (quant au passé), elle intimide (quant à l'avenir). Le mensonge et la menace sont les contenus réels de son discours, un discours devenu apte à énoncer une vérité *en acte* sans avoir à la représenter.

3. *Le « souvenir-écran » : mémoire et refoulement*

Dès 1896, et malgré une tradition philosophique hostile à cette idée, Bergson avait envisagé la possibilité de l'existence de l'inconscient, que Freud allait explorer quelques années plus tard. Bergson soutient l'idée de la latence du souvenir : la mémoire conserve de manière inconsciente tous les « souvenirs purs » du passé, susceptibles de revenir à la conscience sous la forme de souvenirs-images lors de la remémoration. Freud reprend l'idée dès 1899 dans un texte intitulé « Sur les souvenirs-écrans », dans lequel il analyse un mécanisme qui associe la mémoire aux processus du refoulement et du déplacement. Sa réflexion prend pour objet les souvenirs de la petite enfance. Il constate que les premières années de l'enfance, décisives pour la formation de l'identité psychique, ne laissent que très peu ou pas du tout de traces mnésiques. Or, après la quatrième ou cinquième année de la vie (parfois plus tôt, parfois plus tard selon les individus), la mémoire enregistre des souvenirs qui semblent d'autant plus importants qu'ils ont été produits par une forte affectation. S'appuyant sur une enquête menée en 1895 par deux psychologues, C. et V. Henri, Freud constate que les souvenirs les plus anciens conservés par nombre de personnes interrogées sont à la fois fragmentaires et détaillés et surtout qu'ils sont si anodins qu'ils n'ont pu avoir été produits par une cause affective importante. Certains sujets qui font état de ce type de souvenirs ne se souviennent pas des moments douloureux vécus au même moment. L'enquête donne l'exemple d'un homme qui n'a aucun souvenir de la mort de sa grand-mère mais dont la mémoire a conservé de cette époque l'image d'une coupe de crème glacée sur une table. Freud estime qu'il s'agit là d'un souvenir fragmenté dont la cause affective n'aurait pas été conservée mais se serait déplacée, par association, sur un élément banal et donc moins douloureux de l'événement : « Il reste que cela n'explique pas le choix étrange qu'opère la

mémoire entre les éléments d'une expérience vécue ; il faut d'abord se demander pourquoi c'est justement ce qui est significatif qui est réprimé, et l'indifférent qui est conservé. »⁴²

Dans l'analyse de cas qui suit⁴³, Freud avance l'hypothèse du « souvenir-écran » : il s'agit d'un souvenir « qui doit sa valeur pour la mémoire non à son contenu propre, mais à la relation entre ce contenu et un autre contenu réprimé »⁴⁴. Le sujet s'en souvient parce qu'il contient des éléments en eux-mêmes quelconques mais qui symbolisent des pensées inconscientes ou des fantasmes inavouables qui s'expriment sous cette forme détournée. Le contenu réprimé, demeuré inconscient, « *s'esquive* dans un souvenir d'enfance. [...] C'est précisément ce qu'il y a de grossièrement sensuel dans le fantasme qui fait qu'il ne se développe pas en un fantasme conscient mais doit se contenter de trouver accueil sous forme d'allusion dans une scène d'enfance : *on jette un voile, on dit la chose avec des fleurs* »⁴⁵. Le fantasme est exprimé symboliquement par association avec un souvenir d'enfance contenant des éléments anodins communs (un geste, un objet, une couleur p. ex.). Mais l'inconscient peut aussi agir sur le souvenir-écran lui-même et lui faire subir des modifications, que Freud n'hésite pas à qualifier de « falsifications », afin qu'il s'accorde mieux au contenu refoulé :

« Il y a quantité de scènes qui, lorsqu'on les contrôle — par exemple par le souvenir d'adultes — se révèlent falsifiées. Non pas qu'on les ait inventées de toutes pièces ; elles sont fausses en ce qu'elles placent une situation en un endroit où elle ne s'est jamais produite [...], fusionnent ou échangent entre elles des personnes séparées ou bien se font reconnaître comme l'assemblage de deux expériences vécues isolées. La simple infidélité du souvenir ne joue justement ici aucun rôle essentiel étant donné la grande intensité sensorielle des images et les capacités de la fonction mnésique de la jeunesse ; un examen attentif montre bien plutôt que ces falsifications du souvenir sont tendancieuses, c'est-à-dire qu'elles servent au refoulement et à la substitution d'impressions choquantes ou désagréables. »⁴⁶

Ainsi, l'inconscient falsifie les images mnésiques comme la censure tchécoslovaque manipule les photographies. L'analogie entre la mémoire et la photographie s'enrichit ici d'un nouveau processus commun qui s'exerce dans l'appareil psychique du sujet comme dans l'appareil idéologique du pouvoir. Mais on perçoit d'emblée la nouvelle limite de cette analogie : le refoulement est un processus inconscient, alors que la censure des images est un acte parfaitement conscient. Néanmoins, cette distinction essentielle n'empêche pas qu'on puisse reconnaître des similitudes entre les deux processus qui exercent l'un et l'autre une même fonction de *symbolisation* : l'inconscient attribue une valeur symbolique au souvenir chargé de se substituer au contenu refoulé, comme la censure attribue une valeur symbolique à la photographie truquée qui doit se substituer à la photo originale. Ensuite, cette symbolisation doit trouver une manière, souvent indirecte, de s'exprimer. Comme tous les phénomènes psychiques, le refoulé peut toujours se manifester à travers les productions symboliques telles que le rêve ou le lapsus. Dans les photos de Prague, les détails qui témoignent de la manipulation (les feuillets sur la balustrade, les micros ou les fenêtres qui se rapprochent) sont les symptômes visuels perceptibles, les *lapsus significatifs* qui trahissent l'opération de « refoulement » de Clementis. La falsification du souvenir par l'inconscient et celle des photographies par la censure ont donc un objectif commun : « dire la chose avec des fleurs ». De même que le souvenir d'enfance exprime un fantasme refoulé et inavouable, de même le truquage photographique exprime un contenu idéologique que la censure préfère cacher. Dans le cas des photos de Prague, il s'agit bien sûr de l'exclusion de Clementis. Mais si tel est le but *inavouable* de l'opération, quel est alors l'objectif *avoué* ?

Il faut insister à nouveau sur l'historicité de la réception des images et rappeler que la lecture traditionnelle du truquage comme réécriture de l'histoire, historiquement exacte, a néanmoins été faite *a posteriori* par des commentateurs (et des écrivains comme Orwell ou

Kundera) extérieurs aux régimes totalitaires qui les produisaient. Cette lecture a eu pour effet d'occulter la fonction première de ces images : la propagande. Or, un discours propagandiste doit toujours produire du sens (quitte à en soustraire), mais un sens considéré comme positif et constructif. L'obsession des censeurs à retoucher les photographies ne se réduit pas au seul souci de réécrire le passé. Leur intention est tournée vers l'avenir, c'est-à-dire dans le sens d'un usage politique de l'histoire ainsi réécrite. Kundera rappelle que la photographie retouchée de Gottwald seul sur le balcon a été reproduite à grande échelle sur des affiches et dans des manuels scolaires, puis qu'elle a été exposée dans les musées⁴⁷. La seule éviction de Clementis ne justifie pas une aussi vaste diffusion. Il y a donc une autre raison : trois mois après la pendaison de Clementis et cinq jours après les funérailles de Staline auxquelles il venait d'assister, Gottwald est décédé subitement, le 14 mars 1953. La « révolution » tchécoslovaque avait enfin son héros.

On se souvient qu'il n'y a pas que Clementis qui a été « supprimé » de l'image. Les censeurs ont effacé aussi le photographe Karel Hájek qui s'était faufilé entre Gottwald et son ministre, puis d'autres dignitaires du parti situés à la gauche du Président du Conseil, ainsi qu'un fragment de tête d'un inconnu qui se trouvait derrière lui. De la sorte, l'espace a été dégagé autour du visage de Gottwald, le seul encore visible sur l'image. La seconde photo truquée (et retournée) aboutit au même résultat. L'imitation de la foule à l'arrière-plan crée une sorte d'auréole floue autour du profil du chef du gouvernement. Un tel traitement n'a rien de grossier : il a au contraire pour effet de faire ressortir la figure de Gottwald sur le fond de la foule comme une Madone byzantine sur un fond d'or. L'objectif poursuivi n'est donc pas seulement d'effacer des « traîtres » (Karel Hájek et les autres inconnus n'en sont pas) ; il s'agit d'abord d'*auréoler* le chef du gouvernement, de souligner son rôle politique et de transformer son image en *icône*. La gloire de Gottwald est bien l'objectif avoué du truquage, et l'éviction de Clementis son « refoulé ». Comme le souvenir « tendancieux » raconté par Freud, la manipulation a servi à substituer aux « impressions choquantes ou désagréables » une image disant les choses « avec des fleurs », des fleurs de deuil et de gloire posthume. Dans l'histoire de Kundera, la toque de Clementis a bien une fonction précise : elle est le *symptôme* du refoulé, le « lapsus significatif » qui vient troubler l'aura du héros de la révolution. Mais cette invention littéraire d'un écrivain en exil peu apprécié dans son pays d'origine ne jouera son rôle symbolique qu'en Occident. Depuis 1968 et le Printemps de Prague, puis la Charte 77 que Kundera n'a pas signée, le refoulé a fait retour depuis longtemps dans la conscience politique tchécoslovaque et jeté à son tour dans l'oubli l'icône désuète du fondateur du régime abhorré.

4. Mémoire collective et monumentalisation de la photographie

L'usage propagandiste des images photographiques (truquées ou non) les destinent à une large diffusion auprès des masses, ce qui nécessite de les aborder à partir d'une conception plus sociologique de la mémoire, différente des théories philosophiques de la mémoire personnelle examinées jusqu'à présent. Dès 1925, Maurice Halbwachs a évoqué l'idée de « cadres sociaux de la mémoire » et ensuite, dans un livre posthume, a forgé l'expression aujourd'hui consacrée de « mémoire collective ». L'idée principale de Halbwachs est que la mémoire n'est jamais strictement individuelle mais qu'elle se partage avec les autres, qu'elle s'alimente aux souvenirs d'autrui, qu'elle emprunte à leurs récits au point de les confondre avec ses propres souvenirs. C'est en particulier le cas de la mémoire des faits historiques qui sont objets de commémorations et de ritualisations au cours desquelles le récit des événements, rappelé publiquement, est intégré par la mémoire individuelle. Il est clair que la photographie joue un rôle essentiel dans le phénomène de la mémoire collective, et que c'est la raison pour laquelle elle a si souvent été trafiquée.

Les historiens, notamment ceux qui s'inscrivent dans le sillage de la « nouvelle histoire », font largement usage de la notion de mémoire collective, en particulier dans l'étude de ses manifestations, c'est-à-dire des *lieux de mémoire*, pour reprendre le titre du célèbre ouvrage dirigé par Pierre Nora⁴⁸. L'historien français définit la mémoire collective comme « ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé »⁴⁹. Elle s'étudie à partir de différents *lieux* (au sens large) ainsi distribués : « Lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques, les musées; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures; lieux symboliques comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations [...]»⁵⁰ Jacques Le Goff retient, parmi les lieux les plus significatifs de la mémoire collective au début du XX^e siècle, les monuments aux morts et la photographie. Les Tombeaux au Soldat inconnu ont fonction de « repousser les limites de la mémoire associée à l'anonymat, proclamant sur le cadavre sans nom la cohésion de la nation dans la mémoire commune »⁵¹. Il en va de même dans les albums de famille, où, selon Pierre Bourdieu :

« Les images du passé rangées selon l'ordre chronologique, "ordre des raisons" de la mémoire sociale, évoquent et transmettent le souvenir des événements qui méritent d'être conservés parce que le groupe voit un facteur d'unification dans les monuments de son unité passée ou, ce qui revient au même, parce qu'il retient de son passé les confirmations de son unité présente. »⁵²

Bourdieu utilise le terme « monument » pour désigner les photos de famille, soulignant ainsi le lien fonctionnel entre ces deux lieux de mémoire. Les photographies truquées de Prague exercent elles aussi une fonction commune aux monuments aux morts et aux albums de famille. Elles ont pour mission, dans ce moment d'angoisse sociale liée aux procès de 1952 et à la disparition de Gottwald en mars 1953, de renforcer le sentiment de l'unité nationale en contribuant à construire de toutes pièces une mémoire collective qui n'existait pas. Ces photographies truquées deviennent les nouveaux *lieux de mémoire* dans lesquels la nation — cette grande famille — « retient de son passé les confirmations de son unité présente ». Pour le dire concrètement, il fallait, en cette période de deuil national, transformer un simple « document » photographique en « monument »⁵³ à la gloire de Gottwald.

Le procédé est assez fréquent dans l'histoire des manipulations photographiques et Alain Jaubert en donne de nombreux exemples. Une photo prise en 1919 montre Lénine entouré de chefs militaires défilant sur la Place Rouge. Aucun de ces officiers n'a été exclu, condamné ou pendu. La propagande soviétique n'en a pas moins détourné la seule figure de Lénine qui, agrandie à très grande échelle, est devenue un placard aussi haut que les façades des immeubles qui le supportent, comme on peut le voir sur une photo de Cartier-Bresson prise à Leningrad en 1973. Une photographie de Mussolini, prise à l'occasion de la Fête fasciste du travail en 1934, montre le dictateur prononçant un discours musclé, poing levé, debout sur une estrade devant une rangée de chemises noires. Cette photographie a ensuite été retravaillée : la figure du Duce a été soigneusement détournée, puis collée sur un fond neutre. Sous les pieds du dictateur a été dessiné un faux socle de pierre sur lequel est gravée la date de l'événement⁵⁴. Aucun procès, aucun limogeage, aucune jalousie ne justifie l'effacement des chemises noires de l'arrière-plan. Le détournement — il ne s'agit plus ici d'une photographie « truquée » — a un tout autre objectif : édifier une *statue photographique* en l'honneur de Mussolini. C'est la même intention qui guide la falsification des photos du balcon de Prague et la transformation de l'image de Gottwald en icône de la révolution tchécoslovaque.

La « monumentalisation » de certaines photographies — il faut rappeler qu'elle n'a pas été pratiquée seulement par les régimes totalitaires⁵⁵ — a une fonction clairement allégorique. Voué à la gloire d'un héros de la Nation, le monument doit éviter toute équivoque et sa rhétorique rester fermée aux subtilités sémantiques. Comme le rappelle

Roland Barthes : « Puisque toute photo est contingente (et par là même hors sens), la Photographie ne peut signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque. » Et le masque, ajoute-t-il, c'est « le sens en tant qu'il est absolument pur »⁵⁶. Les détournages et autres truquages opérés pour transformer un document photographique en monument allégorique, c'est le masque que les services de propagande apposent sur le visage de la photographie pour en épurer le sens. Cependant, l'allégorie, quelle que soit la cause qu'elle sert, a toujours été duelle. Le masque qu'elle porte cache un second sens, aussi univoque que le premier mais lisible seulement par les initiés. À la fois exotérique et ésotérique, édificatrice et mensongère, l'allégorie tient un double langage. Il en va de même avec les photographies truquées de Prague : explicitement, elles font du premier ministre décédé un héros national à la hauteur de Lénine et de Staline, celui qui a dirigé la révolution et conduit le pays au communisme ; implicitement, elles témoignent du pouvoir réel de Gottwald sur la société tchécoslovaque et de sa capacité à supprimer tous ceux qui le gênent, y compris au sein de son propre parti. La dualité allégorique s'accommode fort bien du processus du refoulement, qu'elle introduit ainsi au cœur même de la mémoire collective. Le refoulement n'est plus seulement produit par l'inconscient de l'individu, il devient social.

5. La toque de Clementis, ou l'imaginaire littéraire de la photographie

Paul Ricoeur avance l'idée que le récit littéraire constitue une bonne structure de transition entre la mémoire et l'histoire :

« Le problème peut être formulé dans les termes suivants : comment la connaissance historique s'articule-t-elle sur le travail de souvenir et le travail de deuil ? La structure de transition [...] est évidemment le récit. Le récit littéraire est une bonne préparation à la problématique du récit historique, dans la mesure où celui-ci a recours aux mêmes ressources de mise en intrigue, de configuration. En outre, par sa fonction sélective, le récit introduit à la problématique de la mémoire et de l'oubli, directement impliqué dans la recherche de cohérence narrative. »⁵⁷

Le livre du rire et de l'oubli, roman écrit en tchèque en 1978 puis traduit et publié en français l'année suivante, constitue une très intéressante « structure de transition » entre la mémoire et l'histoire, bien qu'il ne soit en rien une autobiographie de l'auteur, ni un livre d'histoire. Kundera inscrit ses personnages fictifs sur un fond historique précis, celui de la Tchécoslovaquie de 1948 à 1975, soit le pays d'origine du romancier depuis le coup d'État communiste jusqu'à l'exil de l'auteur en France. Les diverses parties du roman, disjointes et autonomes comme des nouvelles, sont ponctuées d'allusions à l'histoire politique du pays sans que le lecteur ait jamais la possibilité de savoir ce qui relève de la fiction ou de la réalité historique, comme on a pu le voir avec l'histoire de la toque de Clementis. Le roman exploite également les souvenirs personnels de Kundera, écrits en « je ». L'auteur entrelarde la fiction de certains épisodes de sa vie, notamment lorsque, accusé d'avoir « trahi le peuple » lors des événements de 1968, il dut, pour survivre, écrire des textes pour la rubrique astrologique d'un magazine illustré. Ici aussi, rien ne permet au lecteur de faire la part entre la fiction et le souvenir de faits réellement vécus.

Le roman est composé « en forme de variations »⁵⁸ autour d'un thème — l'oubli — et d'un personnage, Tamina, une jeune femme qui a quitté la Bohême avec son mari et s'est installée en France où son mari est décédé. Refusant d'oublier leur histoire commune, elle note ses souvenirs dans un carnet, mais sa mémoire est lacunaire. Elle veut alors récupérer ses anciennes lettres laissées chez sa belle-mère, pour pouvoir retrouver les détails oubliés de son passé. L'histoire de Tamina n'est racontée que dans deux des sept parties du roman ; les cinq autres sont, écrit Kundera, « pour Tamina », c'est-à-dire des variations (lointaines) autour de

cette histoire. Comme le dit Ricœur (qui ne cite pas le roman), à propos des récits de mémoire qu'il appelle également des « variations » :

« Ces variations narratives ont une fonction critique remarquable au regard des formes les plus figées par la répétition, les plus ritualisées par la commémoration. On voit là à l'œuvre le travail du souvenir mais aussi celui du deuil. Raconter autrement et être raconté par les autres, c'est déjà se mettre sur le chemin de la réconciliation avec les objets perdus d'amour et de haine. »⁵⁹

On peut voir à l'œuvre, dans le roman de Kundera, le travail du souvenir entrelacé avec celui du deuil. Tamina fait son deuil en refusant d'oublier son passé. Mettant en rapport deux textes de Freud⁶⁰, Ricœur avance cette idée : « Tout travail de souvenir est aussi travail de deuil⁶¹ ». « Le souvenir ne porte pas seulement sur le temps : il demande aussi du temps — un temps de deuil »⁶². Écrit en exil, *Le livre du rire et de l'oubli* apparaît bien comme un exutoire nécessaire, deuil et souvenir entremêlés, un défolement de la mémoire qui puise dans une imagination fantasque et débridée (voir notamment le passage décrivant la ronde d'Eluard s'envolant au-dessus de la Place St Wenceslas, p. 116 *sq.*) le moyen de « se mettre sur le chemin de la réconciliation avec les objets perdus d'amour et de haine ». Les objets perdus de Kundera sont ses années de jeunesse, lorsqu'il était un militant sincère de la cause communiste, l'illusion du Printemps de Prague réprimé par les troupes du Pacte de Varsovie en août 1968, son propre pays qu'il dû quitter en 1975 et même sa nationalité, dont il a été déchû en 1979.

« Et si la mémoire n'était qu'un produit de l'imagination ? » note André Breton dans ses carnets en 1922⁶³. Le point de vue imprégné de psychanalyse de l'écrivain surréaliste n'ignore pas l'importance des phénomènes psychiques dans le processus de la mémoire, en particulier ceux, déjà cités, du refoulement et du déplacement. En dépit des tentatives de Ricœur de séparer la mémoire de l'imagination, le roman de Kundera, qui entretient leur confusion, invite à reposer la question de Breton. La toque de Clementis sur la tête de Gottwald, cette invention romanesque qui passe pour une vérité historique, était sous la plume de l'écrivain Kundera un symptôme du refoulé dans la conscience tchécoslovaque. Elle est devenue aujourd'hui un objet fétiche pour ceux qui pratiquent de manière irréfléchie la critique des trucages photographiques. Peut-être était-elle aussi, pour l'homme Kundera, un « souvenir-écran » destiné à dire « avec des fleurs » une impression choquante que sa propre mémoire avait refoulée. Dans la seconde partie de l'histoire de Tamina, lorsque l'ange Raphaël vient la chercher pour la conduire sur l'île des enfants, il lui dit que son regard « n'est pas lourd de souvenirs [...] mais de remords. Tamina ne se pardonnera jamais d'avoir oublié. » La toque de Clementis n'est peut-être pas seulement le symptôme d'un refoulement social, un fétiche ou un souvenir-écran. Elle est peut-être aussi l'expression symbolique d'un remord qui persiste dans la conscience de Kundera, et qu'il ne peut oublier.

En décembre 1968, quatre mois après l'invasion soviétique, dans un article publié dans *Listy*, Kundera se voyait lui-même comme « une personne appartenant au monde du socialisme » et critiquait Václav Havel d'avoir utilisé les arguments de quelqu'un qui n'avait jamais accepté l'idéal communiste⁶⁴. Quarante ans plus tard, en octobre 2008, l'hebdomadaire tchèque *Respekt*, réputé sérieux, publie le rapport d'une enquête minutieuse menée par deux historiens accusant Milan Kundera d'avoir, en 1950, dénoncé un déserteur tchèque recruté par les renseignements américains. Suite à cette dénonciation, l'espion a été arrêté puis condamné aux travaux forcés dans les mines d'uranium, où il a purgé une peine de quatorze ans. Les historiens s'appuient entre autres sur un document conservé dans les archives de la police tchèque, enregistrant la déposition d'un étudiant du nom de Milan Kundera. Ce document, dont l'authenticité a été confirmée, a été publié par le magazine tchèque et d'autres journaux européens, dont *L'Express*⁶⁵. Kundera a démenti immédiatement ces accusations et affirmé sur les ondes d'une radio tchèque ne pas connaître un couple mêlé à l'affaire, Miroslav Dlak

et Iva Militka. Plus tard, un second document a prouvé que l'écrivain avait menti : il avait dédié au couple en question son premier livre, publié en 1953. La dédicace était ainsi formulée : « Pour Mirek et Iva — pour se souvenir, pas pour lire, Milan. »⁶⁶

Mirek n'est pas seulement le diminutif d'un des deux dédicataires dont Kundera prétend ne pas se souvenir. C'est aussi celui du personnage principal de la première partie du *Livre du rire et de l'oubli*. Mirek reprend contact avec une militante du parti qu'il avait aimée autrefois, dans l'espoir de récupérer des lettres compromettantes. À la fin de ce chapitre, Kundera écrit :

« S'il voulait l'effacer des photographies de sa vie, ce n'était pas parce qu'il ne l'aimait pas, mais parce qu'il l'avait aimée. Il l'avait gommée, elle et son amour pour elle, il avait gratté son image jusqu'à la faire disparaître comme la section de propagande du parti avait fait disparaître Clementis du balcon où Gottwald avait prononcé son discours historique. Mirek réécrit l'Histoire exactement comme le parti communiste, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme. On crie qu'on veut façonner un avenir meilleur, mais ce n'est pas vrai. L'avenir n'est qu'un vide indifférent qui n'intéresse personne, mais le passé est plein de vie et son visage irrite, révolte, blesse, au point que nous voulons le détruire ou le repeindre. On ne veut être le maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé. On se bat pour pouvoir avoir accès aux laboratoires où on peut retoucher les photos et réécrire les biographies et l'Histoire. »⁶⁷

Avant que n'éclate l'affaire de la délation, Kundera avait confié à l'écrivain britannique Ian McEwan :

« Nous réécrivons constamment notre propre biographie et donnons continuellement de nouvelles significations à nos affaires. Réécrire l'histoire en ce sens — en effet, dans un sens orwellien — n'est pas du tout inhumain. Au contraire, c'est vraiment humain. »⁶⁸

Il ne s'agit nullement, ici, de poser le moindre jugement sur le passé de Kundera et ses activités sous le régime communiste. Il s'agit seulement de constater que l'idée énoncée au début de ce texte — la toque de Clementis est une invention littéraire d'un écrivain qui réécrit l'histoire comme les censeurs retouchent les photographies — est confirmée par le livre lui-même, par l'aveu fait à McEwan et par les révélations récentes sur le passé de Kundera. Nul doute que *Le Livre du rire et de l'oubli* soit bien l'équivalent littéraire des photographies truquées de Prague. C'est un livre dans lequel, comme l'a dit Faulkner, « le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé ». C'est un livre dans lequel la mémoire ne se distingue pas de l'imagination, ni le mensonge de la vérité. C'est un livre qui fait comprendre, implicitement, que le remord s'est implanté dans la conscience de Kundera comme la toque de Clementis sur la tête de Gottwald. C'est un « livre-écran » qui sert « au refoulement et à la substitution d'impressions choquantes ou désagréables ». C'est un livre allégorique qui dit les choses « avec des fleurs ». Par contre, à l'inverse des photographies du balcon de Prague qui ont été falsifiées pour manipuler la mémoire et réécrire l'histoire, le roman de Kundera est une œuvre imaginaire qui s'ouvre sur le rire et manipule l'oubli.

L'écriture de ce texte a été possible grâce à une mission scientifique de longue durée subventionnée par le FNRS et au soutien des professeurs Danielle Bajomée, Présidente du Département de Langues et littératures romanes, Jean-Pierre Bertrand, Doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres, et Bernard Rentier, Recteur de l'Université de Liège. Qu'ils en soient, ici, chaleureusement remerciés.

Notes

¹ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, trad. fr. par François Kérel (revue par l'auteur), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, pp. 13-14.

² Un exemple parmi d'autres : en 2007, un des administrateurs du site Wikipedia a été évincé par sa direction pour avoir caché sa véritable identité et édité des informations fausses dans la notice le concernant sur le site de l'encyclopédie collective. Un blogueur américain a comparé cet administrateur à Clementis, son éviction à une purge et sa disparition du site à l'histoire de Kundera. Cf. <http://blogs.zdnet.com/keen/?p=108>

³ André Gunthert, « Sans retouche. Histoire d'un mythe photographique », in *Études photographiques*, n°22, septembre 2008 ; texte disponible en ligne à l'adresse : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>.

⁴ Clément Rosset, *Fantasmagories*. Suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 16 ; repris dans *L'école du réel*, Paris, Minuit, 2008 (citation p. 235).

⁵ *Ibidem*, p. 21. Ce jugement pour le moins expéditif et de mauvaise foi s'achève sur une supposition digne du maccarthysme : « Longtemps proche du parti communiste français, Barthes considérait d'ailleurs peut-être que les photographies prétendument truquées à l'Est, alors exhibées dans la presse, n'étaient en fait que d'odieus montages réalisés à l'Ouest. » « Peut-être », dit-il : il est bien étrange d'avoir recours à un jugement *a priori* pour dénoncer un soi-disant *a priori*.

⁶ « L'intérêt méthodique du trucage, c'est qu'il intervient à l'intérieur même du plan de dénotation, sans prévenir ; il utilise la crédibilité particulière de la photographie, qui n'est, on l'a vu, que son pouvoir exceptionnel de dénotation, pour faire passer comme simplement dénoté un message qui est en fait fortement connoté ; dans aucun autre traitement, la connotation ne prend aussi complètement le masque « objectif » de la dénotation. » Roland Barthes, « Le message photographique », in *Communications*, n°1, 1961. Repris dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel quel », p. 15.

⁷ Walter Storm, *The crisis*, Prague, 1948. *Les événements de février 1948*, Prague, mai 1948. Cités par A. Jaubert, *Le commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*. Paris, Ed. Bernard Barrault, 1986, p. 127.

⁸ Alain Jaubert, *op. cit.*, pp. 126-127. Cet ouvrage sérieux et bien documenté renvoie précisément aux publications d'époque des photographies en question. Des tirages de meilleure qualité sont aujourd'hui disponibles sur le site de la banque d'images de la CTK (Česká Tisková Kancelár), l'agence de presse tchèque, à la page : <http://fotobanka.ctk.cz/fotobanka/index.php?lang=e>

⁹ La question de la non-objectivité de la photographie était au cœur des premières réflexions théoriques sur cette image dès les années 1930 (voir e.a. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932). Elle sera reprise par divers auteurs dans la mouvance structuraliste des années 1960 (Barthes, « Le message photographique », dans *Communications*, n°1, 1961) et par Pierre Bourdieu et son équipe (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965).

¹⁰ Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. fr. Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.

¹¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980 ; Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1983 ; rééd. complétée Paris, Nathan, 1990 ; Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

¹² J'emprunte ce néologisme bienvenu à Paul Ricœur.

¹³ Christian Delage rappelle qu'en 1945, au procès de Nuremberg, le procureur américain Robert H. Jackson avait décidé de projeter dans la salle du tribunal, comme preuves à charge des accusés, des films tournés par les soldats alliés lors de la libération des camps. Il s'agissait, pour le procureur, de fonder l'authenticité de faits tellement inimaginables qu'on pouvait ne pas les croire : « Nous devons établir des faits incroyables au moyen de preuves crédibles ». Toute la difficulté de l'entreprise était d'assembler les prises de vue de façon convaincante en évitant tout ce qui aurait pu faire croire que le film était truqué. Ce qui n'empêcha pas Göring de contester un film monté par l'Armée rouge qui dénonçait les atrocités commises par les Allemands en URSS. Selon lui, les Soviétiques « pouvaient tout aussi bien avoir tué quelques centaines de prisonniers de guerre allemands et les avoir revêtus d'uniformes russes pour ce tableau d'excentricités ». Christian Delage « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 72, n°1, 2001, pp. 63-78.

¹⁴ Claude Lanzmann, « Parler pour les morts », *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 14. Cité par G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 120.

¹⁵ Exposition montée par Pierre Bonhomme et Clément Chéroux qui ont rassemblé pour la première fois des centaines de photographies des camps nazis, clairement identifiées grâce à une minutieuse enquête historique. Dans le catalogue, Georges Didi-Huberman signe un texte intitulé « Images malgré tout » centré sur la question de la mise en image de « l'inimaginable », de l'invisible rendu visible et du rapport de l'image à la vérité. Cf. G.

Didi-Huberman, « Images malgré tout », dans Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, pp. 219-241.

¹⁶ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, vol. I, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, p. 86.

¹⁷ Dans un des deux articles publiés par *Les temps modernes*, le psychanalyste Gérard Wajcman ne s'en prenait pas seulement à la personne de Didi-Huberman accusé de « perversité fétichiste » et de passion « intimement chrétienne » pour l'image, mais affirmait l'impuissance de la photographie à « transmettre tout le réel » en raison de son « leurre » fondamental : « Il n'y a pas d'images de la Shoah ». Avant d'ajouter : « La Shoah a eu lieu sans preuve, et chacun doit le savoir, sans preuve. Nul n'a besoin de preuve, sauf ceux qui nient la Shoah. » Cf. Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les temps modernes*, LVI, 2001, n°613, p. 47-83. Citation p. 53.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

¹⁹ Sur l'analogie entre la photographie et la mémoire et d'autres métaphores de ce type, notamment chez Freud, voir Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, chapitre 7 « Palimpsestes. La photographie comme appareil psychique (principe de distance et art de la mémoire) », pp. 261-283.

²⁰ Cf. Pierre Bourdieu et alii, *Un art moyen*, op. cit.

²¹ L'édition de référence ici utilisée est celle, récente, établie par Frédéric Worms : Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris, Quadrige / PUF, 8^e éd. présentée par Frédéric Worms, dossier critique établi par Camille Riquier, 2008.

²² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 2000.

²³ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), repris dans *Névrose, psychose et perversion*, trad.fr. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973, pp. 113-132.

²⁴ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925 (rééd. PUF, 1952 ; Albin Michel, 1994). Après la mort de Halbwachs en 1941, sa veuve a publié *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950 (rééd. Albin Michel 1997), devenu aujourd'hui l'ouvrage de référence sur la question.

²⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Paris, Quadrige/PUF, 2008, pp. 152-153.

²⁶ La notion d'image chez Bergson est radicalement neuve, puisqu'elle rompt avec l'idée, qui remonte à Descartes, que l'esprit construit de lui-même une « représentation » des choses réelles. Dans un de ses propres commentaires de *Matière et mémoire*, Bergson l'explique ainsi : « Les choses sont, en dehors de notre perception, à peu près ce qu'elles sont dans la perception même, c'est-à-dire des images, et c'est pourquoi je les appelle des images. En employant ce terme, [...] je me place dans les conditions de la connaissance immédiate ou, si vous voulez, du sens commun. Car le sens commun est bien convaincu que les choses sont ce qu'elles paraissent être, c'est-à-dire telles qu'elles sont perçues, c'est-à-dire enfin des images. ». Henri Bergson, Lettre à G. Lechalas, reprise dans le dossier de lecture accompagnant la réédition critique de *Matière et mémoire*, op. cit. pp. 460-461.

²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 148.

²⁸ *Ibidem*, p. 147.

²⁹ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*. Paris, PUF, 1966, pp. 54 et 55.

³⁰ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, trad. fr. François Kérel revue par l'auteur, Paris, Gallimard, 1987, p. 14.

³¹ On reconnaît ici l'intuition de Barthes au seuil de *La chambre claire* (la fameuse « mathesis singularis »), qui fait de cet essai un jalon demeuré essentiel de toute théorie de la photographie, même s'il n'aborde ni la question de la mémoire, ni celle du truquage.

³² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 16.

³³ Voir le chapitre 3 de *Matière et mémoire*, intitulé précisément « La survivance des images ». En dépit de la similitude des termes et d'une réelle proximité de l'objet de leur réflexion (le temps), l'idée bergsonnienne (relative au processus de la remémoration) ne doit pas être confondue avec le fameux *Nachleben* reconnu par Aby Warburg en histoire de l'art. Néanmoins, un lien existe entre les deux notions en termes de refoulement et surtout de retour du refoulé (cf. *infra*). Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

³⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 6.

³⁵ *Idem*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Idem*, p. 536.

³⁸ *Idem*, p. 26.

³⁹ Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire », dans Antoine De Baecque & Christian Delage, (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, Coll. « Histoire du temps présent », 1998, pp. 25-26. Cet article est une courte synthèse des principales idées du livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli* que, à cette époque, Ricœur est occupé à écrire.

-
- ⁴⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1918), trad. fr. G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, pp. 38 (2.141) et 39 (2.16).
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 40 (2.2).
- ⁴² S. Freud, *art. cit.*, p. 117.
- ⁴³ Toute la démonstration repose sur l'analyse de ce seul cas (« un homme de trente-huit ans de formation universitaire, qui a conservé un intérêt pour les questions psychologiques ») qui, d'après le traducteur Jean Laplanche, n'est autre que Freud lui-même, sans que le fait soit avoué.
- ⁴⁴ S. Freud, *art. cit.*, p. 129.
- ⁴⁵ *Idem*, p. 126.
- ⁴⁶ *Idem*, p. 131. Cette observation de Freud est corroborée par l'enquête de C. et V. Henri sur laquelle il s'appuie.
- ⁴⁷ Il y avait à Prague deux musées de propagande dépendant directement du parti et qui ont été fermés dès le lendemain de la Révolution de Velours : le musée Lénine et le Musée du Mouvement ouvrier, plus connu sous le nom de « Musée Gottwald ».
- ⁴⁸ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, T.I : « La République », 1984 ; T.II : « La Nation » (3 vol.), 1986 ; T. III : « Les France » (3 vol.), 1992. Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires.
- ⁴⁹ Pierre Nora, « Mémoire collective », in J. Le Goff, J. Chartier et R. Revel (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978. Cité par J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.* p. 170.
- ⁵⁰ Pierre Nora, cité par Jacques Le Goff. *op. cit.* p. 171.
- ⁵¹ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 161. Sur les monuments aux morts, je renvoie à l'article de Reinhart Koselleck, « Les monuments aux morts, lieux de fondation de l'identité des survivants » [1979], trad. fr. D. Meur, repris dans R. Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard, Seuil, EHESS, 1997, pp. 135-160.
- ⁵² Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen*, *op. cit.*, pp. 53-54. Cité par J. Le Goff, pp. 161-162.
- ⁵³ Je reprends ici, en la détournant quelque peu de son sens premier, la célèbre distinction entre « document » et « monument » opérée par Foucault dans *L'archéologie du savoir*.
- ⁵⁴ « 21 aprile XII » : date de la Fête du Travail fasciste lors de la douzième année du régime, soit en 1934.
- ⁵⁵ Rappelons que la fameuse photo de Joe Rosenthal prise sur l'île d'Iwo Jima en 1945 a servi de modèle au *Iwo Jima Memorial* édifié à Washington après la Seconde Guerre mondiale.
- ⁵⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, pp. 60-61.
- ⁵⁷ Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », *art. cit.*, p. 23.
- ⁵⁸ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 268.
- ⁵⁹ Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », *art. cit.*, p. 23.
- ⁶⁰ « Remémoration, répétition, perlaboration » (1914) et « Deuil et mélancolie » (1915).
- ⁶¹ Paul Ricœur, « Histoire et mémoire », *art. cit.*, p. 23.
- ⁶² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 89.
- ⁶³ Cité par Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, p. 168.
- ⁶⁴ Cité par Jan Čulík, docteur en Études tchèques, lecteur à l'université de Glasgow et auteur de la notice « Milan Kundera (1929-) dans le *Dictionary of Literary Biography. Twentieth-Century Eastern European Writers*, Steven Serafin (ed.), Third Series, vol. 232, Brucoli Clark Layman, The Gale Group, London and Boston, 2001, pp. 208 – 226. Cette notice est consultable en ligne sur le site de l'université de Glasgow, à l'adresse : <http://www.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm>
- ⁶⁵ Le magazine *L'express* a consacré plusieurs articles à l'affaire Kundera. Voir en particulier l'enquête menée par Jérôme Dupuis, « Enquête à Prague sur l'affaire Kundera », dans *L'Express*, 20/10/2008, disponible en ligne à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/enquete-a-prague-sur-l-affaire-kundera_620357.html
- ⁶⁶ Document publié par *L'Express* et consultable en ligne à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/livre/un-document-embarrassant-pour-milan-kundera_738149.html
- ⁶⁷ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 43.
- ⁶⁸ Cité par Jan Čulík, *art.cit.* Source non précisée.