**REMODELER LA MÉMOIRE DU PASSÉ**

**Par Zef Paci**

Cette présentation traite d'un apport qui nourrit la mémoire. Par le terme de mémoire, nous entendons un ensemble de capacités cognitives par lesquelles nous conservons des informations et reconstruisons nos expériences passées à des fins actuelles. La mémoire est l'une des voies les plus importantes par lesquelles nos récits donnent vie à nos actions et expériences actuelles. Les recherches remettent en question l'idée d'un passé perdu ou du moins définitivement figé. L'être humain se distingue parce qu'il conserve et façonne sa mémoire en réaction contre la deuxième loi de la thermodynamique, qui défait tout. L'incitation est générée par le besoin de disposer des expériences antérieures de nos ancêtres et de nous-mêmes, car elles constituent la base de nos décisions d'actualité.

La mémoire est active, elle se modifie, elle s'appauvrit ou s'enrichit, tout en restant sédimentée. Elle est façonnée par les informations que nous obtenons par différents chemins et domaines.

***Mémoire et histoire***

Pour être mémorisé et compris, le passé doit être montré par les moyens de l'histoire.[[1]](#footnote-1) A ce stade, l'idée de se référer au passé historique est plus que juste, mais nous devons examiner comment il a été construit ou formulé, à partir de quelles sources il a été nourri, par qui il a été écrit, par les gagnants ou par les perdants ? Quelle est la valeur de cette vision positive de Cicéron sur l'histoire ?

Les mémoires se rapportent à des événements qui se sont produits, tandis que les histoires sont des représentations parfois subjectives de ce que les historiens pensent être essentiel pour se souvenir. C'est l'une des difficultés auxquelles les gens sont confrontés lorsqu'ils tentent de comprendre la nouvelle société dans laquelle ils se trouvent et vivent, car les changements, les ruptures et les déconnexions du passé se produisent toujours dans des laps de temps plus courts et à un rythme vertigineux.

Auparavant, dans ma jeunesse, j'avais été intrigué par la vision freudienne de la mémoire et de l'oubli. Plus tard, j'ai lu le point de vue du philosophe français Paul Ricoeur sur la mémoire, l'oubli et le pardon. Il s'agissait de notre aspiration à un souvenir honnête et précis de notre histoire passée en relation avec la bonne continuation dans le présent.

En suivant sa logique exigeante, il a été demandé de mettre la mémoire individuelle et la mémoire collective dans un juste rapport, ainsi que de les voir en étroite relation et échange l'une avec l'autre (surtout sous l'influence de la seconde).

L'opportunité d'une "mémoire juste" peut provenir de l'établissement d'une nouvelle relation entre le passé, le présent et l'avenir, une relation dans laquelle le geste du pardon trouve sa place, dit Ricœur.[[2]](#footnote-2)

Ce n'est qu'en soudant ces dimensions entre elles (passé, présent et futur) que l'homme contemporain peut véritablement faire face au passé chargé de souffrance et de violence, facilitant et éclairant les objectifs pour l'avenir.

La reformulation des souvenirs est liée à la nécessité de les rendre cohérents avec l'horizon du présent et avec les traditions acceptées par la communauté ou le groupe auquel ils appartiennent, avant tout dans les moments de virages les plus radicaux. La mémoire individuelle est soutenue non seulement par des souvenirs subjectifs mais aussi par des cadres sociaux et des constituants externes (langage, signes, signaux, monuments). Lorsque cette idée a été acceptée par d'éminents philosophes tels que Ricoeur et Halbwachs, leur objectif était de comprendre la relation qui existe entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. L'idée susmentionnée, soutenue par les philosophes modernes Locke et Husserl, est que l'on ne peut pas se souvenir seul mais seulement avec l'aide des autres. En outre, chaque souvenir individuel constitue un point de vue sur la mémoire collective. Dans cette optique, ainsi que dans celle de l'écologie, l'acte psychique de se souvenir ne peut être compris en le détachant du contexte du monde vivant et des pratiques communicatives, qui est défini comme le contexte social et culturel. Les concepts dont ils traitent font référence à un élément structurel qui existe avant les pensées individuelles et qui prend forme et contenu à partir de la dimension de la culture. Halbwachs développe ce point, dans une tentative de faire entrer ce programme sociologique dans le domaine de la psychologie, précisément sur le terrain qui semble être plus proche de la dimension individuelle pure. L'acte individuel de se souvenir n'existe, selon lui, que sur la base de "cadres sociaux". La mémoire exprime la solidarité entre l'individu et le ou les groupes sociaux auxquels il appartient.

L'approche de Ricoeur m'a intéressé par rapport au contexte socio-historique de notre pays, où actuellement beaucoup de choses se sont passées, mais où les sources provenant du passé n'ont pas été sollicitées pour rappeler et réécrire les faits concernant les personnes et les événements les aspects importants de notre passé historique et ainsi redimensionner les visions, les considérations et les positions à leur égard. Ce que l'on remarque, c'est l'absence d'une volonté déterminée de transparence concernant les sources qui proviennent du passé, ainsi que concernant de manière approfondie et alternative l'utilisation des sources écrites et visuelles, etc. Je pense que quelque chose comme cela pourrait être exposé et exigé peut-être d'une manière plus radicale.

Comme nous le savons, dans notre pays, en un temps relativement court, il y a eu des changements dans les termes de la dépendance et de la gouvernance nationale. En moins d'un siècle et demi, plusieurs gouvernements de différents types ont été renversés et remplacés les uns après les autres (dans certains cas peut-être en étant injustement renversés et dans d'autres sans être renversés comme cela aurait dû être fait). Par conséquent, après ces bouleversements vertigineux, à l'époque que nous vivons, aucun changement radical n'a été constaté dans ce qui est offert aujourd'hui à l'écriture de l'histoire par les témoignages venus du passé. Compte tenu de la revendication éthique de Ricœur, je n'ai jamais entendu non plus que quelqu'un s'excuse auprès de quelqu'un pour ce qu'il avait causé, intentionnellement ou non, au contraire il reste dans cette voie initiale ou se camoufle. Et puis, je n'ai rien entendu de concret sur le pardon des victimes.

Notre pays n'a même jamais dépassé significativement "l'âge des témoins" qui pouvaient apparaître ici et là pour témoigner de leur passé dramatique et offrir une vision différente de notre histoire à la génération suivante. Une version du témoin était plus présente pendant le régime communiste, celle de l'activité de témoignage des vétérans de guerre. Les tendances de certains mouvements qui remettent en question l'histoire n'ont jamais reçu de réponse complète mais seulement quelques réponses partielles.

Pour cette raison, la question se pose de savoir si l'avenir peut être construit en laissant derrière nous notre passé occulté, et par conséquent aussi sa juste mémoire ? En outre, comment le voyage peut-il continuer si nous avons laissé derrière nous des faits et des preuves cachés ou détournés avec le désir d'oublier les points sombres qui ont marqué notre conscience ? Qu'est-ce qui peut découler de tout cela ? L'idée d'une relation de définition réciproque entre le passé et le présent n'était pourtant pas nouvelle dans la réflexion humaniste. Un exemple significatif est celui de l'écrivain Italo Svevo qui, au début du siècle dernier, écrivait sur la manipulation dans l'élaboration du passé à partir du présent en fonction des intérêts qui se présentaient, en prolongeant certaines périodes et en en raccourcissant d'autres, en mettant en valeur certaines voix venant du passé et en en bloquant d'autres :

"Le présent dirige le passé comme un chef d'orchestre dirige ses musiciens. Ce sont ces sons et ceux-là qui entrent en jeu, pas d'autres. C'est pourquoi le passé semble parfois très long et parfois très court. Il résonne à nouveau ou devient muet. Dans le présent, seule la partie qui a été appelée à s'éclaircir ou à s'assombrir résonne ...", écrit Svevo.

"Le saut du tigre dans le passé", comme le décrit Benjamin dans sa thèse "Sur le concept d'histoire", forme une constellation avec le présent qui rayonne de sympathie et de continuité, qui autrement serait restée profondément immergée sous le "processus triomphant" des vainqueurs de l'histoire.

Outre l'histoire, les sources qui apportent des informations peuvent provenir de différents domaines : la littérature, les arts, etc. *(par exemple : le grand tableau de Guri Madhi "Enver Hoxha à la réunion des partis communistes à Moscou" : Les ennemis de Hoxha disparaissent l’un après l’autre.)*

Si les gens étaient conscients que l'histoire peut parfois être une version spéciale du passé, ils pourraient s'impliquer de plus en plus dans leur propre patrimoine culturel afin de pouvoir façonner leur identité collective et nationale.

Ce qui apparaît comme une obsession de la mémoire, coïncide avec la peur d'être oublié et avec la recherche de l'authenticité. Cela explique également l'intérêt pour la mémoire incarnée.

Dans le sillage des sources contenant la mémoire, le courant que nous aborderons ici, qui appartient au XXe siècle, ne contient ni peinture, ni littérature, mais l'image technologique de la photographie.

Or, les cas que je vais présenter sont des exemples tirés de deux archives photographiques, celle du Musée National de la Photographie "Marubi" et celle de l'Agence Télégraphique Albanaise "ATSH".

Les archives sont des espaces de mémoire où sont stockés et conservés les documents d'une société. Les archives ne fournissent pas seulement des informations, elles préservent également le contexte, les intentions et les conditions de production de ces images.

Les photographies peuvent non seulement stimuler ou aider la mémoire, mais aussi obscurcir la mémoire réelle. Lorsque nous nous souvenons en relation avec la photographie, celle-ci peut servir de rappel contre notre tendance à l'oubli. Comment les codes visuels et gestuels des sujets de cette époque nous parviennent-ils aujourd'hui ? Je me suis toujours demandé dans quelle mesure l'image de mon pays, de mon peuple qui provenait de cette source était vraie, quel était le processus de sa réalisation. Ce processus était-il libre et interprétatif ou scrupuleux et impartial, quelles étaient les qualités de sa production ?

L'acte de photographier souligne l'importance de se souvenir, individuellement et collectivement.

Les archives de ***l'Agence télégraphique albanaise*** (ATSH) sont ce lieu de mémoire où sont stockés des documents de notre société. Pour connaître et comprendre les qualités de cette mémoire laissée par cette trace, il vaut la peine de s'aventurer dans cette grande archive, en suivant le parcours chronologique, pour comprendre et sentir les changements qui ont eu lieu, le contexte, la technologie.

Le terme "mémoire collective" fait référence aux représentations collectives qui fonctionnent selon des principes et des règles distincts de ceux des individus. Ici, la mémoire collective fait référence à la manière dont les images, les pratiques, la rhétorique politique et les objets, tels que les monuments et les mémoriaux, façonnent activement ce dont il faut se souvenir. Si nous sommes déterminés à définir la signification d'une photographie documentaire, nous devons commencer par établir le contexte historique de l'image et de son créateur. Un photographe documentaire est un acteur historique enclin à communiquer un message à un public. Les photographies documentaires sont plus que l'expression d'une maîtrise artistique, ce sont des actes consciemment persuasifs.

L'idée de ce sujet découle d'une réflexion sur ce que nous percevons ou plutôt ce que nous lisons aujourd'hui à partir des photographies des archives de l'ATSH, sur la base des considérations susmentionnées. Bien sûr, dans ce cas, l'histoire que l'on cherche à raconter est façonnée par la politique. Il est donc nécessaire de connaître au préalable les habitudes, les tendances de celui qui l'a laissée, de celui qui l'a fixée ainsi que de celui qui en a ordonné la trace. En examinant tous ces facteurs, nous comprenons la mentalité, les intérêts théoriques et sociopolitiques, les tendances esthétiques des auteurs et des commanditaires, mais aussi des sujets, leurs demandes et leurs aspirations à cette époque. Dans le processus de photographie des premières années de ces archives, les photographes sont comme ces premiers moines peintres, ou écrivains, qui se disaient instruments de la volonté (ou de la puissance) divine et accomplissaient leur travail avec joie sans en revendiquer la paternité. Je suppose que cela ne s'est pas produit en raison de leur position neutre, mais plutôt en raison de l'obéissance et de la vénération obligatoires envers le gouvernement.

À l'occasion de l'ouverture du bâtiment historique (Premier ministère) au public, j'ai montré deux projections d'images provenant du fonds photographique d'ATA, qui montrent la relation entre le pouvoir et le peuple. Une projection montrait une sélection d'images photographiques de la vie politique de l'Albanie, tandis que l'autre présentait une sélection d'images provenant d'une archive officielle de la vie "quotidienne". De cette façon, l'histoire de l'exercice du pouvoir était confrontée aux expériences de ceux qui en étaient les sujets.

J'ai pensé à présenter séparément ces images des archives de l'ATSH, qui montrent exactement le manque et l'impossibilité du dialogue alors qu'elles ont été conçues et créées de manière unilatérale. Comme autrefois, au XIVe siècle, dans le palais du gouvernement de Sienne, il était exigé d'apprendre et de se souvenir des effets de la bonne ou de la mauvaise gouvernance à travers la peinture (par Ambrogio Lorenzetti), aujourd'hui nous voyons les effets déjà prouvés d'un certain type de gouvernance déjà dans la mémoire documentée d'un médium comme la photographie.

Mon but n'était pas de nier l'existence et la valeur des grands processus historiques qui se produisent dans le pays et partout (industrialisation, électrification, chemins de fer, urbanisation, etc.), mais de comprendre et de présenter un point de vue différent. Pendant tout ce temps, je me demandais s'il était vrai que tout ce qui traversait l'esprit de ces gens simples n'était que ces grands projets qui allaient changer la face du pays, des idéaux sociopolitiques et rien de personnel, proche de l'amour et de la croyance. *(Cf. la discussion sur la nouvelle des jeunes mariés à la Ligue des écrivains et des artistes de Tirana.)*

Les histoires que la photographie a à raconter dans ses moments fugaces, nous les voyons dans le mouvement que nous pouvons discerner à l'intérieur ou à cause de moments apparemment étourdis. Chaque photographie est un moment important qui, même dans son isolement, a un lien avec d'autres moments. Chaque moment photographique est un choix fait par rapport à cet incident et à ce qui suivra, ce qui renouvelle l'attente de la façon dont l'histoire sera perçue. Cela allait de pair avec les conditions d'exposition par le biais de projections, afin qu'une image soit suivie d'une autre tout en évitant en quelque sorte l'étourdissement statique de la photographie. Les photos sélectionnées forment deux flux d'images qui n'ont pas la prétention d'être exhaustives ni précisément historiques. La sélection se fonde également sur les traces ténues, les écarts, les vides, les glissements et les malentendus des images photographiques trouvées dans ces archives. Ainsi, l'histoire de l'exercice du pouvoir est juxtaposée aux expériences de ceux qui en ont été les sujets. Il y a des photographies qui dépassent le contrôle pointu de la censure*. (Projection des photos qui montrent la façon dont Enver Hoxha prêche ; un nuage semble sortir du mégaphone de la place etc..)*

La naissance et la formation des ***Archives de Marubi*** est une histoire qui a commencé individuellement et s'est terminée collectivement. Au fil du temps, on s'est rendu compte qu'en plus de satisfaire le désir des sujets d'avoir une image "réelle", qu'ils prenaient et gardaient comme immuable, et en plus de la récompense matérielle et spirituelle que le photographe en retirait, le studio pouvait servir de collectionneur et de gardien d'images, un lieu qui permettait de se souvenir de choses qui n'étaient plus. C'est le statut du photographe qui le mettait en position de confrontation avec le contexte socio-politique.

**SUBJECTIVITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE**

À cet égard, nous pouvons mentionner Wittgenstein, qui note que : " tout ce que l'événement laisse derrière lui, ce n'est pas un souvenir " (1980, paragraphe 220).

Les théoriciens de la trace, eux, acceptent ce point : " l'*engramme* (fragment préservé d'un épisode) et le souvenir ... ne sont pas la même chose" [[3]](#footnote-3). Les traces (quelles qu'elles soient) sont "simplement auxiliaires", susceptibles d'appeler à la mémoire, fournissant une sorte de connexion ou de continuité entre l'expérience et la mémoire ; les traces sont donc importantes mais ne sont pas des facteurs explicatifs suffisants de la question.

Qu'est-ce que la mémoire si elle n'est pas une photographie ? Et qu'est-ce qu'une photographie si elle n'est pas une mémoire ? Un outil pour la gagner ou la perdre ?

C'est le moment de rappeler que la caractéristique, apparemment non symbolique et objective des images techniques, nous oriente à les voir non pas comme des images mais comme des fenêtres. Pour cette raison, les observateurs ne font pas confiance à ces images mécaniques autant qu'à leurs yeux. Par conséquent, les observateurs ne les critiquent pas en tant qu'images mais en tant que manière de voir le monde. Leur critique n'est pas dirigée contre leur produit mais contre une analyse du monde. Et l'absence de critique à l'encontre des images techniques peut être dangereuse à une époque où les images techniques sont en passe de remplacer les manuels scolaires. Flusser dit que c'est dangereux parce que l'objectivité des images techniques est une illusion.

En remontant dans le temps, devant la plupart des photographies de Marubi, nous ressentons la vérité de l'adage selon lequel lorsque nous regardons une photographie, nous voyons une réalité parfois fabriquée et parfois triée, voire les deux. Nous avons souvent entendu de la part des chercheurs dans ce domaine qu'un photographe a l'habitude de voir optiquement, comme à travers l'objectif de son appareil photo plus qu'avec l'âme, tout comme l'œil humain qui voit un large champ de vision et absorbe en même temps de nombreuses expériences humaines provenant de différentes directions. Un photographe travaille dans le cadre des paramètres donnés par la technologie.

Photographier signifie donc encadrer (inclure) et donc exclure. Ces traces, qui nourrissent la mémoire, nous apparaissent tantôt comme une attitude révélant une mentalité éthique et esthétique, tantôt comme un "document" ou une preuve de personnes, de lieux et de décisions, d'événements et d'époques lointaines. Ainsi, dans notre cas, la mémoire en tant que phénomène vital pour l'humanité, nous apparaît comme un enregistrement de quelque chose comme l'affectation, la fiction, mais aussi comme une trace neutre. Mais on peut encore trouver une vérité même dans cette fiction, la narration de cette fiction comme gardien d'une certaine mentalité.

***La magie de la photographie***

Né avant la moitié du XIXe siècle, la photographie avait donné à Pietro Marubi, comme à ses prédécesseurs, une intense sensation émotionnelle, psychologique et physique de ses étranges potentialités. La même chose semble avoir été transmise à ses descendants, Kel et Geg Kodheli (Marubi). Cette invention extraordinaire a continué à exercer sur eux cette fascination. Comme Nadar et d'autres photographes, ils avaient tendance à attribuer une qualité extraordinaire à ce médium, alors qu'ils savaient comment la photographie fonctionnait en tant que médium opérant par le biais du signe, de la trace, de la piste (le dernier mot me semble le plus approprié au cas présent). Le signe photographique est l'indicateur en tant que trace significative, son lien avec la chose est celui d'être physiquement produit par son référent. Même chez les Marubis, comme nous le trouvons dans le livre de Nadar où il parle de l'idée de la photographie chez Balzac, l'idée de l'image photographique transparaît étrangement imprégnée d'une union entre la science et le spiritisme.[[4]](#footnote-4) Nous retrouvons cette tendance dans certaines photographies où des présences étranges (avec moins de couches) apparaissent à côté de présences normales, nous faisant vivre des situations de créatures éphémères, célestes, à côté de créatures terrestres avec une grande cohérence matérielle. Premièrement, ces images mettent en évidence la capacité de l'appareil photo à capturer ce qui serait autrement très insaisissable à l'œil nu. Deuxièmement, elles ajoutent une force documentaire à leur revendication d'authenticité, le lien physique qu'elles partagent avec le monde qu'elles représentent, mais qui semble également indiquer une capacité paranormale de ce médium*. (photos du fantôme au violon ; du frère qui rêve, etc.)*

C'est le moment de parler de l'arbitraire du geste photographique qui arrête la vie dans un flux continu d'élaboration et de changement, en sélectionnant et en réalisant un arrêt à un certain moment, fait selon une sélection subjective, qui ne permet pas d'expliquer ou dévie du sens de la vérité. Sans aucun doute, il y a eu de nombreux cas de ce genre.

Non seulement la photographie n'est jamais, par essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps d'une photographie est l'aoriste), mais elle bloque réellement la mémoire, devient rapidement une contre-mémoire. *Un jour, des amis parlaient de leurs souvenirs d'enfance ; ils en avaient un certain nombre ; mais moi, qui venais de regarder mes vieilles photographies, je n'en avais plus aucun. Entouré de ces photos, je ne pouvais plus me consoler avec le vers de Rilke : "Doux comme la mémoire, les mimosas raidissent la chambre" : la Photographie ne "raidit" pas la chambre : pas d'odeur, pas de musique, rien que la chose exorbitante. La photographie est violente : non pas parce qu'elle montre des choses violentes, mais parce qu'à chaque fois elle remplit la vue par la force, et parce qu'en elle rien ne peut être refusé ou transformé.* Roland Barthes " Camera Lucida ".

Le cas de ne pas reconnaître une personne dans une pose, capturée à une époque et à un âge différents de ceux dans lesquels nous l'avons connue. *(Sigfrid Kracauer / E. Tabaku poème "Last Night")*

***Sur la retouche et les collages***

Si la photographie a souvent été considérée comme un enregistrement précis de la réalité, tout ce que nous avons dit plus haut la définit comme une trace de cette réalité, prise devant elle et simultanément avec elle ; la vérité est que ce médium acclamé et tant attendu, précisément pour cette vertu, nous apparaît comme un médium manipulé. Cela se produit non seulement de nos jours, à l'ère de la photographie numérique et de Photoshop, mais aussi à des époques et des techniques plus anciennes.

Parmi les photos trouvées dans les archives de Marubi, il y en a aussi qui ne semblent pas tenir compte de la caractéristique de l'authenticité de l'image, de l'authenticité du fait extrait par ce moyen. Ce qu'ils veulent, c'est soumettre ce support à leurs désirs et faire en sorte qu'il montre l'événement ou la rencontre comme ils aimeraient qu'il se soit produit un jour dans la vie réelle. Les cas dont je parle ont été motivés par différentes raisons, qu'il s'agisse de raisons politiques, de souhaits non réalisés ou de rencontres qui ne se sont jamais concrétisées, du moins pas dans un studio photo ou ailleurs en présence d'un photographe. *(Exemples de combinaisons de personnes et de retouches : le sourcil d'Hilda Pistulli ; la dame à la taille amincie).*

L'utilisation trompeuse et déroutante d'une seule pose d'un ensemble de photos. *(Geg Marubi « Activités en l'honneur de Bajo Topulli et Mustafa Qulli », les martyrs tombés dans les environs de Shkodra)*

En conclusion, toute cette présentation sur la subjectivité de la photographie dans les cas précités a été l'occasion d'une longue contemplation et étude. Une telle plateforme offrait bien sûr une vue partielle et nous ne pouvions traiter qu'une seule des questions, la subjectivité de la photographie. De ce que j'ai vu, j'ai compris que les recherches existantes pouvaient être valables pour deux voies (subjectivité et objectivité), mais en mettant en évidence ce qui est essentiel pour toutes les inventions humaines, l'éthique d'utilisation. C'est pourquoi j'ai gardé les deux et les ai mis en face l'un de l'autre et j'ai gardé l'objectivité de l'image photographique pour la fin.

**L'OBJECTIVITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE**

Le sens du verbe kujtoj dans le dictionnaire albanais : *Kujt/ój kal., óva, -úar 1. rappeler à quelqu'un ou à quelque chose ; / ramener quelque chose à l'esprit de quelqu'un. 2. zë në gojë, / mentionner[[5]](#footnote-5)*

Dans notre cas, concernant le médium de la photographie, les mots témoignage/preuve et témoin prennent une signification puissante. Cela se produit précisément parce que la preuve photographique ne traduit pas en mots ce qu'elle a vu et ne vous demande donc pas de la croire. Cette preuve nous apporte la véritable trace de la réalité, un moment arrêté par un fait ou un événement. Cependant, la signification du mot tempus m'a fait penser que ce que la photographie capte est elle-même un tempus. Le mot tempus, temporis est lié au verbe grec temno (couper) et désigne proprement une séance, une portion de temps, donc un "instant", un "moment", une "pausa". Dans ce sens introduit, il prend le sens de "moment opportun", "circonstance".

En tenant compte de l'arbitraire de la capture d'un seul moment, en acceptant et en utilisant cette intervention, nous pourrions trouver une image pleine de destin*. [Portrait de Gjeçovi, Shantoja, Koçi Xoxe : la tête sur la table (Kassandra prévoyant l'avenir)]*. Le photographe a assisté en tant que témoin, avec d'autres témoins, à un fait, un événement, mais par son action, il nous a en quelque sorte fait assister à cet événement, même sans être réellement présents à ce moment qui appartient au passé.

Chaque photographie est un certificat de présence (Roland Barthes). *(photographies de documents qui revendiquent notre indépendance nationale, les frontières de l'Albanie, le document des lettres de l'alphabet albanais : photographiées par Kel Marubi et d'autres photographes)*

Témoins du premier degré : *Cas des photos de Kel Marubi sur "La conquête de Shkodra" ; "Le cas de Jup Kazazi" ; "Les confirmations" de Pjetër Rraboshta*

L'intention de cette mémoire historique sous la forme de la trace photographique à l'intérieur de ces archives n'est pas de rester simplement stockée mais d'être construite, démantelée et reconstruite encore et encore.

Alors, comment éviter le blocage et la falsification de la mémoire ? Existe-t-il une véritable loyauté envers le passé ? Si l'histoire et la mémoire sont vouées à "osciller entre la croyance et le doute", le seul remède à la falsification de la mémoire réside dans la réaffirmation de la dimension éthique, dans l'obligation pour chacun de formuler une promesse de loyauté et de vérité, qui doit être constamment renouvelée face au danger auquel nous sommes tous exposés, celui de la fragmentation rhapsodique et du hasard des souvenirs.

1. L'importance des références d'un individu ou d'une société à un passé historique est attestée par des dictons et des phrases proverbiales d'auteurs anciens. Dans les notes de Cicéron concernant cet argument, il y a un dicton bien connu qui vise à accentuer l'importance et la valeur indéniable de l'Histoire : (Historia,magistra vitae, testis temporum, nuntia vetustatis, lux veritatis, Cicéron Marcus Tullius, De Oratore, 1862 p. 110 / Histoire, maître de vie, témoin des temps, messager de l'antiquité, lumière de la vérité). [↑](#footnote-ref-1)
2. Ricœur Paul, "Ricordare, Dimenticare, Perdonare" (l'énigme del passato), Il Mulino, Bologna, 2004. [↑](#footnote-ref-2)
3. Schacter Daniel, Searching for Memory: the brain, the mind and the past, Basic Books New York, 1996, p. 70. [↑](#footnote-ref-3)
4. Selon le livre de Balzac, chaque corps dans la nature est composé par une série de différents fantômes, en couches superposées à l'infini, stratifiées en membranes infinies, dans toutes les directions où s'effectue la perception optique. Nadar F., Quando ero fotografo, Abscondita, Milano, 2004, p. 6. [↑](#footnote-ref-4)
5. Thomai J., Samara M., Haxhillazi P., Shehu H., Feka Th., Memisha V., Goga A., Fjalor i gjuhës shqipe, botim i Akademisë së Shkencave të Shqipërisë, IGJL, Tiranë, 2006, p. 503. [↑](#footnote-ref-5)