

Bertrand Bourgeois et  
Anthony Purdy  
Université Western Ontario

## L'imaginaire mémoriel. Détournements de l'archive

On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé.

Milan Kundera

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Milan Kundera raconte l'histoire de la photographie de Klement Gottwald, prise en février 1948 lors du coup d'état<sup>1</sup>. On s'en souvient : sur un balcon à Prague se trouvent réunis le chef communiste et ses compagnons révolutionnaires. Gottwald, pour s'adresser à la nation, porte le chapeau de fourrure de son camarade Clementis : sacrifice symbolique sous la neige qui tombe par un temps de grand froid. La photo, dont le Parti diffuse des centaines de milliers d'exemplaires, entre dans l'iconographie du régime, partout visible. Quatre ans plus tard, après la disparition de Clementis, pendu à la suite d'accusations de trahison, son image disparaît, effacée de tous les livres d'histoire et de tous les exemplaires de la célèbre photo. Reste pourtant la trace, l'indice qu'est le chapeau. C'est dans ce souvenir silencieux, ce reproche muet que Janice Best situe le paradoxe de la censure et l'inévitable échec de celle-ci<sup>2</sup>. Car, pour être vraiment efficace, la censure se doit

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1987.

<sup>2</sup> Janice Best, *La Subversion silencieuse : Censure, autocensure et* Bertrand Bourgeois et Anthony Purdy, « L'imaginaire mémoriel. Détournements de l'archive », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 33-48.

de supprimer toute trace du processus même de suppression; sinon, les silences se mettent à parler, les absences à signifier. Par exemple, ne suffit-il pas de mettre des ouvrages à l'*Index*, ni même, comme l'a voulu l'Impératrice Marie-Thérèse, de supprimer le catalogue dudit *Index* pour éviter que l'on lise les titres des ouvrages interdits; il faudrait aller plus loin jusqu'à la suppression de toute trace de l'acte même d'interdiction.

L'anecdote de Kundera pose implicitement le paradoxe de l'archive. Outil indispensable de la propagande du régime – « Nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire<sup>3</sup> », écrit Derrida –, l'archive se prête néanmoins à des détournements oppositionnels surprenants, la suppression stratégique d'une image (celle de Clementis) rendant possible la mobilisation tactique d'une autre (celle de son chapeau)<sup>4</sup>. Selon cette optique, le chapeau de Clementis serait le résidu que laisse toujours la censure, la trace d'événements historiques qui ont eu lieu, mais dont le récit s'est effacé. Dans cet article, c'est une variante imaginaire de ce phénomène qui nous intéresse : à savoir, le dispositif permettant aux événements historiques qui n'ont pas eu lieu de se raconter quand même dans un espace et un temps virtuels, fantômes. Un tel dispositif s'articule selon deux axes : celui de l'*alternarré*<sup>5</sup> et celui de l'*hétérotopie*, de l'espace autre<sup>6</sup>.

---

*lutte pour la liberté d'expression*, Montréal, Les Éditions Balzac, Collection « L'Univers des discours », 2001.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 15.

<sup>4</sup> Notre usage des termes *tactique* et *stratégique* suit celui de Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, Collection « Folio Essais », p. 43-68.

<sup>5</sup> Gerald Prince, « L'alternarré », *Strumenti critici*, vol. 4, n° 2 (1989), p. 223-231; voir aussi Anthony Purdy, « Inscribing Difference : The Changing Function of the Alternarrated as a Site of Intersystemic Interference », *Poetics Today*, vol. 12, n° 4 (1991), p. 729-745.

<sup>6</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV 1980-1988, Daniel Defert et François Ewald [éd.],

L'alternarré, tel que conçu par Prince, comprend « tous les événements qui n'ont pas lieu mais que le récit désigne cependant (sur un mode hypothétique ou négatif) <sup>7</sup> ». Nous n'essaierons pas ici d'énumérer toutes les formes que peut prendre l'alternarré dans un récit ni toutes les fonctions – d'ailleurs très diverses – qu'il peut remplir<sup>8</sup>, mais nous tenons à souligner que l'alternarré – « qui peut porter sur le futur, le présent, ou le passé » – « n'est alternarré que par rapport à une séquence, à une diégèse spécifique et ne l'est que s'il désigne dans cette diégèse une possibilité qui reste inaccomplie. C'est dire que le contenu d'un rêve, les composants d'une hallucination ou d'un délire ne seront alternarrés que s'ils représentent des possibles inactualisés d'un monde où ils auraient pu prendre place (du moins selon un des créateurs, des peintres ou des habitants de ce monde)<sup>9</sup> ». Quant aux hétérotopies de Foucault, elles se conçoivent, à l'instar des utopies, comme des emplacements qui « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis<sup>10</sup> ». Cependant, à la différence des utopies, qui sont des « emplacements sans lieu réel », les hétérotopies sont bien des « lieux réels »

---

coll. « Jacques Lagrange », Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

<sup>7</sup> Prince, *op. cit.*, p. 225.

<sup>8</sup> Selon Prince, l'alternarré « comporte donc des expressions aléthiques de virtualité (inaccomplie) ou d'impossibilité (« Jeanne pense que x est possible mais x se révèle impossible »), des expressions déontiques d'interdiction (respectée), des expressions épistémiques d'ignorance, des expressions ontologiques de non-être, des mondes purement imaginés, souhaités, intentionnels, des vœux non exaucés, des croyances injustifiées, des espoirs trompés, des tentatives qui échouent, de faux calculs, des erreurs, et ainsi de suite » (p. 226). Sur les fonctions très diverses de l'alternarré, voir p. 228, 231.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 227, 228.

<sup>10</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 755.

## L'IMAGINAIRE MÉMORIEL

[...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables<sup>11</sup> ».

Pour mieux cerner le type de détournement de l'archive qui nous intéresse, nous prendrons le parti de considérer l'hétérotopie comme l'espace autre – à la fois imaginaire et mémoriel – dans lequel se déroulent les événements alternarrés.

\* \* \*

Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. Il n'y a jamais eu de *scholar* qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être, à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité. Au-delà de cette opposition, il n'y a plus pour le *scholar* qu'hypothèse d'école, fiction théâtrale, littérature et spéculation<sup>12</sup>.

Ainsi parle Derrida dans *Spectres de Marx*. Mais Derrida finit par s'opposer à ce « *scholar* traditionnel » en décidant de croire aux fantômes, à « un être-avec les spectres » qui « serait [...] une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations<sup>13</sup> » et qui permettrait de fonder une éthique, car il n'y a aucune

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 755, 756.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 15.

justice possible sans « quelque responsabilité [...] devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts<sup>14</sup> ». Une telle position, à la fois ontologique et éthique, semble caractériser la démarche de l'écrivaine Régine Robin et du cinéaste Wolfgang Becker, dont les œuvres sont hantées par les fantômes tant du passé que de l'avenir. En effet, dans « Journal de déglutir entre le Select et Compuserve », biofiction publiée dans le recueil *L'immense fatigue des pierres*<sup>15</sup>, et *Good Bye, Lenin!*, film tourné à Berlin en 2002<sup>16</sup>, ils imaginent tous deux la mise en fiction d'« une RDA qui n'aurait pas disparu » (*IF*, p. 162). Ils proposent ainsi un détournement de l'archive, une représentation virtuelle de la République démocratique allemande (RDA) qui ne manque pas de déranger et de remettre en question la mémoire officielle de l'Allemagne réunifiée.

Le film de Becker met en scène un personnage-narrateur, Alex Kerner, hanté par le fantôme de la RDA, régime qui s'écroule au moment où Alex devient adulte et dont la disparition lui pose des problèmes inattendus. À la suite d'une crise cardiaque, sa mère tombe dans le coma peu avant la chute du Mur. Elle se réveille huit mois plus tard et ne sait rien de la fin de la RDA dont elle était (aux yeux de son fils) une militante active. Le médecin indiquant que tout choc pour sa mère pourrait lui être fatal, Alex décide de lui cacher les événements et de lui faire croire que la RDA n'a pas disparu, qu'elle existe toujours. L'intrigue du film repose ainsi sur un mensonge que Becker nous décrit dans les termes suivants : « un petit mensonge pour une période limitée. Il n'anticipe pas

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées du signe *IF*.

<sup>16</sup> *Good Bye, Lenin!*, Wolfgang Becker (réalisateur), Daniel Brühl, Katrin Sass (acteurs), X-Filme Creative Pool GmbH, Océan, 2003; DVD, Sony Pictures Classics, Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.

la guérison de sa mère. Et le mensonge échappe à tout contrôle. C'est un motif classique sur les mensonges, comme l'apprenti magicien qui ne peut pas exorciser les fantômes qu'il a appelés<sup>17</sup> ». Alex construit en effet un tissu de mensonges, manipule les archives, présente de fausses émissions télévisées à sa mère afin d'expliquer les anomalies du quotidien qu'elle remarque au fur et à mesure de son rétablissement, depuis la bannière Coca-Cola et les affiches et meubles IKEA jusqu'aux voitures de l'Ouest qui envahissent le monde de l'ex-Allemagne de l'Est.

Et le spectateur de soupçonner que toute cette reconstruction mémorielle, dont la complexité croissante ne fait qu'en souligner l'absurdité, est en réalité montée par Alex tant pour lui-même que pour sa mère, car le jeune homme semble incapable d'exorciser les fantômes d'un passé qui continue à le définir. Le montage d'une RDA hétérotopique doit alors être pensé en relation avec le passé familial d'Alex auquel il est intimement rattaché. Dès sa plus tendre enfance (en 1978), sa mère lui fait croire que son père a abandonné la famille pour partir à l'Ouest. C'est alors qu'Alex prend Sigmund Jähn, premier cosmonaute allemand, comme figure paternelle, ce qui explique la manipulation finale des archives où il utilise un sosie de Jähn, ayant d'ailleurs l'apparence que celui-ci avait durant la jeunesse d'Alex, qu'il imagine prendre les commandes de sa RDA fantasmagorique fêtant ses quarante ans d'existence alors que c'est en fait la veille de la réunification allemande. Si sa mère lui a menti durant des années sur le départ de son père (qu'elle n'a pas eu le courage de rejoindre à l'Ouest de peur de perdre ses enfants), Alex ment maintenant à sa mère et à lui-même, refusant d'accepter son vrai père, ce qui lui permettrait de se réconcilier avec le nouveau système en acceptant la chute de la RDA et la réunification de l'Allemagne. Plutôt que de dénoncer le nouveau régime capitaliste qui a triomphé du communisme, le film de Becker se propose de nous montrer

---

<sup>17</sup> C'est ainsi que nous traduisons les commentaires du réalisateur inclus dans le DVD.

un être humain que la mémoire affective et familiale rattache à un quotidien qui, même s'il n'est plus, continue de le hanter dans le présent.

La reconstruction de la RDA par Alex et son copain Denis fonctionne ainsi comme une mise en abyme du film de Becker. Denis, qui nourrit l'espoir de faire « de vrais films de fiction », est donc le double du cinéaste, complice aidant Alex à manipuler les archives télévisuelles de la RDA et à réaliser de fausses émissions télévisées pour la mère. Or, le spectateur du film de Becker est placé à cet égard dans la même position que la mère, car le réalisateur amalgame images d'archives, de synthèse, accessoires et voitures authentiques afin de reconstituer fictivement pour le spectateur le Berlin de 1989-1990 dans un film tourné en 2002. Becker insiste d'ailleurs sur la similarité entre son travail et celui de Denis dans le film, similarité dont il rend explicites les enjeux :

Je me suis vraiment amusé à falsifier ces bulletins d'information. En tant que réalisateur, vous avez à faire de la contrefaçon tous les jours. On dit que les films sont 24 mensonges par seconde. [...] Tout ce dont vous avez besoin, c'est d'un mur bleu qui a l'air d'un studio télévisé, et l'image n'est pas incorporée dedans, elle est juste accrochée là. Vous avez besoin d'un micro et d'une simple caméra VHS et d'une petite plage de montage et c'est comme ça qu'ils le font. [...] Pour réaliser ces simulations, nous avons cherché de la pellicule d'archive où l'on peut voir des fugitifs qui vont de la gauche vers la droite. Cela nous donne l'impression qu'ils vont de l'Ouest vers l'Est. [...] C'est un vieux trucage qui était même utilisé pendant la propagande des actualités de la Seconde Guerre mondiale. Les caméramen de la Wehrmacht devaient toujours se trouver du côté sud du front. Ils n'étaient pas censés traverser la ligne, c'est-à-dire l'axe

## L'IMAGINAIRE MÉMORIEL

Est-Ouest. Si vous montrez des tanks qui vont en Russie, mais que vous les montrez roulant de la droite vers la gauche, cela donne l'impression qu'ils fuient l'armée rouge<sup>18</sup>.

De même, quand il nous présente la chute du Mur et les événements qui lui font suite – « l'irrépressible victoire du capitalisme » pour reprendre les mots d'Alex – Becker entrecroise subtilement des images d'archives de l'époque avec sa fiction, procédé qui, comme le simulacre d'Alex pour sa mère, est employé partout dans le film. Comme la mère, le spectateur est donc invité à comprendre que tout ceci n'est que mensonge, réalisme simulé : la fiction mémorielle fantasmagorique d'un réalisateur cherchant moins à réhabiliter la RDA qu'à mettre en scène le fantôme d'un passé allemand, socialiste qui le hante. C'est sans doute ce que signifient les derniers mots d'Alex dans le film, véritable hommage aux liens intimes qu'entretiennent ici mémoire et imaginaire : « un pays qui n'a jamais vraiment existé sous cette forme. Un pays qui, dans mon souvenir, sera toujours lié avec ma mère<sup>19</sup> ».

Représentation humoristique des efforts d'une famille pour se créer une marge de manœuvre vis-à-vis de l'Histoire, *Good Bye, Lenin!* ne se contente pas de mettre en scène le phénomène restreint de l'*Ostalgie*, mais explore de façon plus générale les négociations mémorielles se produisant autour d'événements historiques aussi chargés d'émotion que la chute du Mur et la réunification de l'Allemagne. Son ton léger et ironique, ainsi que le caractère attachant de son personnage principal, empêchent de prendre tout à fait au sérieux les implications du conte de fée que finit par créer Alex, et ses rapports avec le thème du mensonge historique. Plus radical est le projet mémoriel raconté dans la sixième et dernière journée de « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve ».

---

<sup>18</sup> Commentaires inclus dans le DVD. Notre traduction.

<sup>19</sup> *Good Bye, Lenin!*, op. cit.

Nancy Nibor, un des nombreux alias biofictifs de Régine Robin, entre dans son forum de discussion sur Internet, où elle échange des courriels avec les membres de son groupe. L'un de ceux-ci, Luidgi, est

un artiste de Rome, un installateur du passé ou plus exactement de ce qui aurait pu se passer. Un artiste du passé alternatif, ou virtuel. Il montrait sur l'écran ses dernières installations. Si l'Allemagne avait gagné la guerre, si Staline était mort dans un accident de la route en 1937, juste avant le déclenchement des grandes purges, si la France n'avait pas accordé les pleins pouvoirs à Pétain, si les Barbares avaient échoué en face de Rome, etc. (*IF*, p. 159-160.)

Or, déjà dans la quatrième journée de son journal, Robin/Nibor raconte « sa dernière petite mystification » : « Elle a ouvert un commerce où, pour une somme coquette, elle écrit en cent cinquante pages la biographie des gens qui viennent la consulter avec leur album de famille, leurs photographies dérisoires, leurs extraits de naissance et autres correspondances et cartes postales » (*IF*, p. 151-152). Elle a commencé par faire de vraies biographies, mais peu à peu elle se met à « fabriquer du faux souvenir, du faux passé, du fantasme qui passe à l'acte, du vrai-faux ou du faux-vrai, mais qui, après tout, n'était pas plus faux que les récits que l'on rencontrait communément dans la pratique du récit de vie » (*IF*, p. 153-154). Le projet biographique se transforme ainsi en fabrique du renouveau biographique : « Elle donnait une nouvelle chance à tous ces malheureux, aux estropiés de la vie, aux victimes du destin, elle reconstituait leurs itinéraires au moment où ces derniers auraient pu bifurquer » (*IF*, p. 156). La dernière entrée du journal fait passer ce travail de "correction" de l'archive du plan personnel au plan socio-historique.

Tout commence avec le courrier électronique de Wolf à Luidgi : « Tu devrais t'intéresser à une installation sur

l'ex-RDA, une RDA qui n'aurait pas disparu » (*IF*, p. 162). Il ne s'agirait pas de revenir, bien entendu, au *statu quo ante*, à l'Allemagne de Honecker avec sa Stasi, mais d'installer une RDA démocratique où le socialisme aurait marché, où la censure n'existerait plus. Et Luidgi de rêver :

C'est une installation qui demande un assez grand espace. Un grand hall, une gare, un chantier. Dans un angle, des télévisions amassées, brisées, mais dont l'écran fonctionne malgré tout. Un dispositif à la Nam June Paic si vous voulez. Sur ces écrans, des textes défilent, des esquisses de biographies d'individus ou de dates historiques. On verra ainsi la Stasi déclarée illégale, les écrivains et artistes qui avaient dû fuir la RDA revenir et expliquer pourquoi. [...] Au milieu, une ville imaginaire comme une architecture de la Renaissance, une ville utopique escamotable. À la place des fenêtres, des écrans d'ordinateurs avec une variante du passé par fenêtre. Une de ces fenêtres fait dérouler le vrai passé de la RDA depuis la fin de la guerre jusqu'à la fin du communisme, mais il est impossible de distinguer cette version de toutes les autres. Le visiteur doit donc affronter cette multiplicité factuelle et interprétative avec les seules armes de sa mémoire, de son esprit critique et de son éventuel témoignage. (*IF*, p. 168)

Hétérotopique par le choix de Berlin – ville-chantier, ville-palimpseste, « ville propice à la présence de fantômes, de strates mémorielles multiples<sup>20</sup> » – l'installation l'est aussi sur le plan formel, car ce montage virtuel fonctionne par superposition de plans et de mises en abyme, de représentations multiples et contradictoires. La présence de télévisions délabrées et d'écrans d'ordinateurs tenant lieu de fenêtres met en relief le rôle

<sup>20</sup> Régine Robin, *Berlin chantiers*, Paris, Stock, 2001, p. 10.

généralisé du simulacre, alors que les multiples jeux textuels – palindromes, gommages, « procédures informatiques de type *Delete* ou *Backspace* » (*IF*, p. 162) – dévoilent le caractère artificiel du langage, si bien que le spectateur ne peut démêler le vrai du faux et se retrouve confronté à l'impossibilité de ressaisir le passé dans son intégralité.

À la différence du projet d'Alex dans le film de Becker, celui de Luidgi n'est pas réalisé à la fin de la nouvelle. L'alternarration de l'histoire de la RDA y reste rigoureusement virtuelle, confinée à l'espace hétérotopique d'Internet, aux échanges entre Luidgi et ses interlocuteurs. L'alternarration est elle-même alternarrée : l'installation d'une RDA qui n'aurait pas disparu n'aura pas lieu. C'est pourquoi la comparaison finale du projet au travail de Shimon Attie – « celui qui fait des projections de vieilles photos du quartier juif de Berlin avant 1933 et qui les projette sur les murs de Berlin aujourd'hui » (*IF*, p. 170) – fait rêver. En projetant sur une ville d'aujourd'hui le spectre de la ville d'hier, celle d'avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, celle d'avant l'Holocauste, Attie ne fait pas que lutter contre l'oubli, il pose le problème des survivants, de l'hétérochronie de l'*après*<sup>21</sup>. L'installation de Luidgi se rattache ainsi à la question plus générale de comment vivre *après* : « Quelque chose de notre monde s'est écroulé dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et nous nous survivons dans des événements désormais indécodables » (*IF*, p. 129).

Comme dans le cas de la RDA de Luidgi, l'hétérochronie de l'*après* est, dans l'œuvre de Robin, étroitement liée à l'alternarré, auquel elle semble faire appel. Nous nous bornerons ici à un seul exemple, tiré de « Manhattan Bistro »,

<sup>21</sup> Selon Foucault, « [l]es hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel [...] » (« Des espaces autres », *op. cit.*, p. 759).

la septième et dernière nouvelle de *L'immense fatigue des pierres*. La narratrice, qui s'appelle Régine Robin, est installée à sa table au fond du Manhattan Bistro à l'angle de Greene Street et de Spring Street, à Soho, tout près de chez Rizzoli où elle passe des heures tous les jours. Elle est en train de concevoir un roman, *L'ombre des morts*, un travail de deuil impossible à propos de l'arbre généalogique : « Un texte autour de la famille, son légendaire et surtout ces cinquante et une cases, noms, places qui me manquent. [...] Cinquante et un noms à restituer, mais comment? » (*IF*, p. 145). Une première option, celle du récit réel, cohérent, est écartée d'emblée : « Savoir exactement ce qu'on ne doit pas faire. Une écriture liée, suscitant l'émotion, jouant sur l'identification, la complaisance » (*IF*, p. 145). C'est ainsi qu'elle « imagine un premier chapitre tout au conditionnel. Quelque chose d'un peu onirique, ce qui aurait pu se produire. Une mémoire probable, plausible. Une autre vie possible » (*IF*, p. 146). Un détournement de l'archive, une alternarration mémorielle.

Ce premier chapitre du roman généalogique, raconté dans la nouvelle au passé du conditionnel, substituerait au passé européen réel de sa famille – où tout débouche sur Auschwitz – un passé virtuel, alternarré qui serait l'histoire de leur immigration aux États-Unis : « Ils seraient tous arrivés par Ellis Island, un à un, les deux familles, les Ajzersztejn et les Segalik, aux alentours de 1908 » (*IF*, p. 146). Ainsi conçu, ce premier chapitre entraînerait d'énormes conséquences : « Ma mère a huit ans, mon père, quatre. Ils vont devenir de vrais Américains à l'accent new-yorkais parfait, ils vont aller à l'école à New York, aînés d'une ribambelle de frères et sœurs, tous nés sur le sol américain. Et surtout, surtout, ils ne vont pas connaître la guerre. Ils vont rester vivants » (*IF*, p. 148). Quant à son histoire personnelle, rien ne change : elle serait née le 10 décembre 1939, mais à New York plutôt qu'à Paris. « Rien ne change et tout change. Le nom d'abord. Rivka Ajzersztejn n'est pas devenue Régine Robin, mais Rebecca Ajerstein (prononcer Ajerstin). Une Américaine » (*IF*, p. 149). Et la

narratrice de raconter la vie virtuelle – ironiquement farfelue – de son alter ego.

En évoquant ce premier chapitre de roman, la nouvelle met donc à profit une tactique curieuse que nous avons déjà relevée dans « Journal de déglingue ». Car non seulement le roman lui-même est virtuel, raconté au présent du conditionnel et condamné à rester à l'état de projet, mais ce que son premier chapitre raconterait relèverait à son tour de l'alternarré, prendrait la forme d'une histoire virtuelle racontée au passé du conditionnel. On aurait ainsi affaire à un virtuel (à un alternarré) au second degré, à une double déréalisation. Et pourtant, loin de déréaliser l'histoire de sa famille aux yeux de la narratrice, cette tactique narrative semble ressusciter les morts, les faire revivre dans un espace autre qui les rend paradoxalement beaucoup plus réels :

Le seul intérêt de ce chapitre, c'est que cette mémoire potentielle, ce devenir autre possible, ce conditionnel me les rend très vivants, un à un avec leur nom, leur prénom. Il suffit de leur inventer un semblant de vie, des mariages, une filiation. Ils sont tous là, autour de moi. Un à un tous vivants. (*IF*, p. 149.)

Dans les autres chapitres de roman projetés au Manhattan Bistro, la narratrice abandonnera cette première tactique mémorielle pour en élaborer d'autres – listes, cartes de visite, valises, installations de musée, etc. – en évitant toujours de tomber dans le piège de la narration simple, du récit : « Non. Pas de récit. On vous a tué même la possibilité du récit » (*IF*, p. 160). Mais c'est ce premier chapitre doublement virtuel qui donne le ton et la saveur de ce projet de deuil impossible.

Au-delà des différences que nous avons signalées entre le film de Becker et les nouvelles de Robin se fait entendre une interrogation commune : *Et si l'on pouvait créer un passé autre de sorte que le présent devienne lui aussi autre?* Pour

réussir ce tour de prestidigitation, les personnages et narrateurs de l'un comme de l'autre se tournent vers l'archive, sachant comme Derrida que celle-ci « produit autant qu'elle enregistre l'événement<sup>22</sup> ». Si l'Histoire traditionnelle se définit par opposition à la fiction dont elle rejette les notions mimétiques de vraisemblance et de réalisme – le discours de l'historien est vrai et non vraisemblable, le monde qu'il raconte réel et non réaliste –, Robin et Becker s'y opposent au nom d'un imaginaire mémoriel qui produit, dans les interstices de l'archive, une marge de manœuvre.

Pour mieux comprendre et fonder cette opposition, rappelons que, d'après Derrida, la mise en archive prend toujours place au lieu de défaillance de la mémoire et a partie liée avec la pulsion de mort. Elle consiste à choisir, trier, sélectionner les informations que l'on conserve, et la forme et le lieu sous lesquels on les conserve. Elle établit également les modalités d'accès à cette information. Bref, elle est le lieu d'une manipulation idéologique de la mémoire qui permet au pouvoir dominant d'écrire l'Histoire officielle. C'est selon cette perspective d'une archive somme toute hypomnésique qu'il faut comprendre la thèse paradoxale émise par Robin dans *La mémoire saturée* : « Cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une des figures de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation<sup>23</sup> ». C'est aussi dans ce sens qu'il faut appréhender l'histoire de la RDA telle qu'elle a été présentée par l'histoire officielle de l'Allemagne après la réunification :

Il fallait extraire la RDA de l'épaisseur historique du temps, l'effacer comme jamais on entreprit d'effacer le national-socialisme. C'est la République fédérale allemande qui a représenté la « normalité » après guerre, la RDA, elle, n'aurait été qu'un accident de l'histoire voué à l'oubli.

<sup>22</sup> Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 34.

<sup>23</sup> Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 19.

On a tout dit sur la RDA, on l'a chargée de tous les péchés. Une dictature, un état « totalitaire » qui exerçait, par la Stasi, une surveillance tatillonne et obsessionnelle sur tous ses citoyens [...]. Un État qui avait ruiné son économie, dégradé le pays sans préoccupation écologique.

[...] On aura tout dit, sauf que la RDA ne se ramenait pas seulement à cela, qu'elle était contradictoire, qu'elle avait aussi un autre visage et que quelques fous espéraient encore qu'un jour le « socialisme » pût ressembler à son concept<sup>24</sup>.

Or, ce double mouvement paradoxal d'effacement et de condamnation surdocumentée de la RDA par l'Allemagne réunifiée serait à penser, selon Robin, comme hautement idéologique, participant à la diabolisation d'un régime dont il ne s'agit évidemment pas de nier les échecs et les problèmes bien réels. Cette diabolisation permettrait d'escamoter tout véritable travail de réflexion mémorielle sur le régime antérieur, celui de l'Allemagne nazie. Mieux, elle permettrait même de refouler les atrocités nazies et de déplacer le traumatisme mémoriel sur la RDA :

Dans la bonne conscience générale qui s'installe à l'Ouest dès 1990, la RDA est la « seconde dictature », le revers symétrique de l'Allemagne nazie, son équivalent, sinon pire. [...] On va d'autant plus s'acharner sur elle et sur tous les symboles qui y sont attachés, qu'à l'Ouest on n'a pas vraiment dénazifié l'État et la société après 1945, que l'entrée dans la guerre froide a redistribué toutes les cartes, que l'anti-communisme est devenu la valeur porte-drapeau, la raison d'être d'une Allemagne qui se lance dans la reconstruction et s'enorgueillit du miracle allemand<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Robin, *Berlin Chantiers*, op. cit., p. 173-175.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 176.

## L'IMAGINAIRE MÉMORIEL

La mise en archive de la RDA se construit donc en creux sur un vide mémoriel fondamental, celui de l'Holocauste et d'Auschwitz, le vide qui, en détruisant la notion même de Grand Récit, a remis en cause toute possibilité d'une écriture traditionnelle de l'Histoire. Il faut par conséquent contester et subvertir cette mise en archive pour faire place au spectre de la Shoah, aux fantômes de ces six millions de morts sans tombes. Car si, comme le prétendait Derrida, l'archive « produit autant qu'elle enregistre l'événement », il est toujours possible de la détourner, de sorte qu'elle ne soit plus le site d'un discours historique officiel, mais celui d'un imaginaire mémoriel. Selon cette économie de la censure et de son détournement, la RDA qui renaît de l'archive fonctionne un peu à la manière du chapeau de Clementis : elle devient la trace d'une double disparition, le signe d'une double répression, celle de la RDA bien sûr, mais celle aussi du passé nazi.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Cette étude fait partie d'un programme de recherche subventionné par le CRSH.