1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

75 | 2015

Varia

Le montage impossible (de la mémoire). Marie-Aude Baronian, *Mémoire et image. Regards sur la catastrophe arménienne*

Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, 216 p.

Stefan Kristensen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4990>

DOI : 10.4000/1895.4990

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 171-173

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « Le montage impossible (de la mémoire). Marie-Aude Baronian, *Mémoire et image. Regards sur la catastrophe arménienne* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4990> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4990>

LIVRES

NOTES DE LECTURE

Le montage impossible (de la mémoire)

Marie-Aude Baronian, *Mémoire et image. Regards sur la catastrophe arménienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, 216 p.

On peut montrer que, pour Godard, le cinéma s'identifie à un travail de deuil et de résurrection : le tournage, c'est la mort, le montage la résurrection et la vie, comme il le dit dans plusieurs entretiens. Plus généralement, le fait de mettre des images en relation les unes avec les autres consiste à leur donner une vie nouvelle et à susciter la perception d'une réalité initialement perdue. C'est ce qui donne la tonalité grave et parfois pathétique de son œuvre. Mais le défi est d'autant plus lourd lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un événement à la fois fondateur et dont le souvenir tend à s'évanouir, un événement qui a un rapport tourmenté avec les images. Contrairement à la Shoah, il n'y a pour ainsi dire pas d'images de l'extermination des Arméniens. Ou très peu, et en tout cas aucune image filmique, mais seulement des photographies prises clandestinement par Armin T. Wegner, sous-officier de l'armée allemande, et sur lesquels on voit des déportés dans des camps en Syrie, des cadavres gisant dans le désert, des têtes coupées entassées, etc. (voir le site http://www.armenian-genocide.org/photo_wegner.html) pour quelques exemples. Pas d'images parce que les moyens technologiques étaient moins développés durant la Première Guerre mondiale, mais aussi parce que cette Catastrophe a été mise de côté dans la mémoire collective de l'Europe, parce que les premières générations d'Arméniens rescapés eux-mêmes ont pensé surtout à survivre et moins à cultiver une imagerie de leur humiliation. Ou plutôt oui, l'auteure le signale dans une note en bas de page dans l'introduction, il y a bien eu un film : *Auction of Souls* (les Âmes aux enchères), réalisé à Hollywood en 1919 à partir du témoignage d'une jeune survivante, Aurora

Mardiganian dans le but de récolter des fonds pour les rescapés du génocide. Mais ce film a depuis lors disparu – il n'en subsiste, depuis les années 1930 aucune copie complète. Personne, ni à l'intérieur ni à l'extérieur des communautés arméniennes, n'a cru bon d'en conserver une copie (voir Michael Slide, *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*, Lanham Maryland, Scarecrow Press, 1997 ; réédité en 2014 chez University Press of Mississippi avec une préface d'Atom Egoyan). L'ouvrage contient le scénario du film et les mémoires d'A. Mardiganian.

Marie-Aude Baronian interroge les conséquences de cette absence d'images, ou plutôt ce manque d'image, pour la mémoire de la Catastrophe. « Les représentations de la tragédie arménienne n'ont pas circulé de façon à situer, à construire et finalement à soutenir la Mémoire du génocide » (p. 9), écrit-elle dans l'introduction. Et elle enfonce le clou tout au long du livre, jusque dans la conclusion où elle explique qu'en raison du négationnisme persistant de la Turquie (et on devrait ajouter : en raison de l'ignorance abyssale des opinions publiques des pays dans lesquels vivent les Arméniens à leur propos), les Arméniens « sont forcés à devoir prouver non seulement la Catastrophe dont ils sont les descendants et les héritiers, mais à devoir prouver, comme le rappelle Altounian, leur propre naissance » (p. 157). Cette situation, littéralement ahurissante, engage les artistes arméniens (ceux qui produisent et recyclent des images) à une tâche très particulière. L'ouvrage de Baronian est à saluer non seulement parce qu'il met en lumière les enjeux spécifiques de la mémoire arménienne, mais aussi, et peut-être surtout parce qu'il insère ces enjeux spécifiques dans la problématique générale du rapport entre image et mémoire. L'absence d'image est par exemple aussi une caractéristique centrale de la tragédie cambodgienne, puisque les Khmers rouges avaient décrété une interdiction totale et absolue de toute prise d'images durant leur règne. Ici, le problème est très concret : il n'existe « physique-

ment» aucune image témoignant des souffrances des Cambodgiens (voir Soko Phay-Vakalis, « Un génocide sans images ? La peinture de Vann Nath face à l'aveuglement », dans E. Alloa et S. Kristensen, dir., *Témoignage et survivance*, Genève, Metis-Presses, 2014, pp. 219-230).

Ma lecture de Baronian renonce ici délibérément à formuler des critiques explicites ; le propos de l'auteur est trop important pour perdre du temps et de l'espace à formuler des remarques d'un intérêt de toute façon très limité.

Le livre est composé de cinq chapitres qui permettent de prendre la mesure des différents aspects du problème. Le premier chapitre est à la fois historique (hélas, il est toujours nécessaire de rappeler les événements pour un lecteur européen, même cultivé) et personnel ; un deuxième chapitre sur le problème de l'archive ; un troisième sur la représentation cinématographique de la Catastrophe ; un quatrième sur la filiation et l'héritage des images ; le dernier chapitre sur la « bibliothèque de la mémoire ». En introduction, Baronian évoque avec pudeur et délicatesse sa rencontre avec une cassette vidéo contenant le témoignage de son grand-père, survivant du génocide, donné quelques années avant sa mort. Pour prendre réellement la mesure du problème, Baronian propose dans le deuxième chapitre une discussion approfondie sur la difficile question de l'archive : l'image envisagée comme archive est le poison contre lequel les artistes ont à prendre position. En effet, dans le cas arménien particulièrement, les quelques images rescapées sont le plus souvent utilisées comme moyens de preuve, pour « montrer au monde nos souffrances », et enfin obtenir gain de cause au Tribunal de l'histoire. Or bien sûr, une image seule ne peut rien prouver, et cette pulsion de l'archivage (et donc de l'usage de l'image comme preuve du crime) constitue précisément le piège que nous tend le négationniste. En racontant sa visite au Musée du génocide à Erevan, Baronian formule très bien le dilemme. La guide du Musée répétait devant chaque image l'injonction « Regardez, regardez ! », et Baronian commente : « Oui, il fallait que le regard du visiteur soit le témoin direct

oculaire d'une preuve irréfutable. Cette expérience était l'exemple même du génocide "parfait", puisqu'il résulte de l'acharnement à faire prouver l'existence de la Mort » (p. 35).

Face à une telle situation de fou, les artistes arméniens doivent chercher un autre régime de l'image : mettre en évidence la perversité de l'usage archival de l'image, et relier différemment les images et la mémoire. Le premier exemple de ces stratégies de désintoxication de l'image est l'un des premiers films d'Atom Egoyan, *Family Viewing* (1987). Dans ce film, Egoyan expose l'ampleur du problème pour ce qui est de « trouver sa propre image » (comme disaient Godard et Miéville dans *Ici et ailleurs*) dans le contexte de la production d'images familiales et de la possibilité des manipulations autorisées par les techniques vidéo. Ce faisant, il montre que s'il est possible d'effacer des images sur un support vidéo (et de supprimer des fichiers informatiques, comme de détruire des archives), il subsiste toujours un reste de mémoire, incarnée par la relation, même muette, entre un petit-fils et sa grand-mère, et que c'est sur ce reste que l'image de la Catastrophe doit être (re)construite. L'ambivalence de l'archive, comme processus à la fois de préservation et d'effacement, est montrée comme la condition même de la mémoire et du discours sur le traumatisme du passé, et Baronian conclut avec force : « En définitive, l'archive ne peut pas être le document transparent de la vérité, mais le désir infini de répondre au régime vicieux de la preuve – prouver et encore prouver que "quelque chose" de terrible et de désastreux a bien eu lieu » (p. 45).

Dans le chapitre suivant, Baronian offre une lecture approfondie du grand film d'Egoyan, *Ararat* (2002), à l'intérieur du régime de l'image décrit par Didi-Huberman dans *Images malgré tout* : ni attendre tout d'elles, ni les dénigrer, ou comme elle l'écrit, « sans glorifier ni amenuiser la représentation de la destruction et la représentation détruite » (p. 57). Cette ambiguïté fondamentale de la situation du cinéaste face à la tâche est abordée par Baronian sous l'angle inédit du *jeu* et du rapport entre le jeu et le faire-mémoire, ce qui

constitue une stratégie éclairante sur ce film à multiples entrées. Le jeu chez Egoyan, c'est la mise en place d'un film dans le film, le film à grand spectacle que Saroyan, le personnage du vieux cinéaste joué par Charles Aznavour veut réaliser en hommage à sa mère. Ce récit des atrocités subies pendant la Première Guerre mondiale, doublé d'une entreprise de reconstruction d'une imagerie arménienne, offre un espace dans lequel les protagonistes peuvent jouer en projetant leurs vertiges et en articulant leurs questions. C'est en mettant en scène le jeu consistant à mettre en scène une telle représentation qu'Egoyan parvient à nouer l'ensemble des fils de cette histoire. Baronian est convaincante dans sa démonstration bien qu'on puisse souhaiter une plus grande clarté dans l'application du concept du jeu dans sa discussion du film d'Egoyan. Cela dit, le parti pris est juste et pertinent dès lors qu'il s'agit de sortir une fois pour toutes des querelles religieuses sur l'image et sa capacité à rendre compte de la Catastrophe.

Le quatrième chapitre est consacré au problème de la filiation et de l'héritage : à la fois le rapport aux parents victimes, c'est-à-dire la dimension transgénérationnelle du trauma, et aussi la filiation artistique. En effet, étant donné le déficit d'images de la Catastrophe arménienne, les artistes contemporains n'ont que peu de références à disposition, si ce n'est la figure fondamentale du peintre Arshile Gorky, né Vosdanig Adoyan à Van en 1904 et rescapé du génocide. Sa toile *l'Artiste et sa mère* (peinte en deux versions datant respectivement de 1929 et de 1936, sur la base d'une photographie de lui avec sa mère prise avant la Catastrophe) forme le motif central, comme une toile de fond obsessionnelle, d'*Ararat*. Gorky est une personnalité qui a réussi à transformer la douleur de la perte et de l'exil en créativité, trouvant ainsi une place éminente dans l'histoire de l'art occidental. « Il est à la fois une figure iconique de la tragédie pour de nombreux Arméniens et, très probablement, l'artiste arménien le plus célèbre ayant survécu au génocide. Il incarne la survivance et le succès dans le sens de la reconnaissance de son rôle dans l'histoire de l'art » (p. 87). Et il est celui qui permet à

Baronian de présenter et de discuter les œuvres d'Atom Egoyan avec celles de deux autres artistes : Mekhitar Garabedian, artiste belge né en Syrie en 1977, à qui Baronian consacre le dernier chapitre du livre, et Gariné Torossian, cinéaste canadienne née à Beyrouth en 1970. Je me contente ici de citer un passage de la fin de ce chapitre, particulièrement pertinent, où Baronian résume l'enjeu pour chacun des trois artistes : « Le portrait qu'ils font de Gorky [...] tend à être tout autant un portrait d'eux-mêmes : ils représentent leur arménité, leur racine, leur héritage et leur déplacement dans des images elles-mêmes toujours déplacées. Ce sont, en somme, des actes performatifs ; les artistes sont dans le devenir – “jouer” et non pas “être” dans le présent. Chaque geste est issu d'une posture individuelle ici et maintenant qui concrétise la perte massive, “abstraite” du passé » (pp. 120-1). Gorky est une clé pour construire une esthétique de la perte, tout autant qu'un point de référence puissant pour établir une posture d'artiste qui tienne compte à la fois d'un passé qui ne passe pas et du déplacement permanent qui caractérise l'existence en diaspora. Finalement l'une des leçons essentielles de ce livre serait dès lors qu'un artiste en diaspora, qui assume ce fait-là jusqu'au bout, fait figure de métaphore vivante, l'essence de son art ne peut être que le déplacement : la perception de soi-même comme étranger ; l'accès indirect à la mémoire, par la perte et le vide ; la construction d'images du passé seulement à travers notre relation présente à elles ; bref, incarner à ce point soi-même le déplacement en tant qu'artiste que quelque chose d'essentiel concernant l'expérience esthétique elle-même soit par là révélé. Je laisse la parole encore à l'auteure pour conclure, qui écrit ceci à propos des travaux de Torossian : « L'exotisme n'est pas à chercher dans la description d'une autre culture, mais dans l'étrangeté émanant de la propre expérience de Gariné Torossian de se percevoir elle-même étrangère dans sa condition diasporique et dans son désir d'intégration et de transmission du passé » (p. 113).

Stefan Kristensen