

Rupture et reconstruction ***réflexion sur la représentation de la violence génocidaire¹***

Stefan Kristensen, novembre 2002

« Pour qu'il y ait même une conscience de la vérité, il faut qu'elle soit exprimée. S'il n'y a pas de reconnaissance publique de cette mémoire, on ne peut pas passer à l'oubli. »

Arsinée Khanjian citée dans le magazine *Voir Montréal*, nov. 2002

Le dernier film du cinéaste arméno-canadien Atom Egoyan, *ARARAT*, pose de manière forte, complexe et originale le problème de la mémoire dans le contexte de la diaspora arménienne. Cette façon de le poser révèle certaines structures fondamentales et universelles dans notre rapport à l'histoire, en particulier à sa dimension violente.

La présente étude s'articule en trois temps : je vais commencer par exposer les grandes lignes de la théorie de la mémoire du philosophe français Henri Bergson, puis je vais détailler les effets du déni et de l'absence sur notre conscience de l'histoire (divers modes pervers de présence du passé) à travers l'exemple du film d'Egoyan et enfin, je vais indiquer comment il convient de traiter l'idée de vérité dans cette perspective. Il ne s'agit pas de produire un jugement de critique cinématographique sur cette œuvre ou d'en évaluer la qualité artistique ; il s'agit de dégager la manière dont Egoyan pose un certain nombre de problèmes de nature philosophique et, ce faisant, certains malentendus de la critiques seront levés alors que certaines de ses prises de position seront confirmées. Il ne peut pas non plus s'agir de livrer un point de vue autorisé sur les théories contemporaines de la mémoire. Je veux seulement dégager les grandes lignes de la théorie de Bergson, en tant qu'elle me paraît répondre aux problèmes posés par l'œuvre d'Egoyan. J'en profite pour dire que je ne sais pas si Egoyan a lu Bergson. Si oui, ce sera une confirmation de mon hypothèse, sinon, ce sera simplement une heureuse rencontre de deux penseurs aux prises avec le même problème.

A. Le problème philosophique de la mémoire

1.

La conception ordinaire de la mémoire la considère comme un réservoir, un contenant, avec un certain nombre de vécus, qui se sont gravés dans le cerveau. Si l'on a bonne mémoire, c'est qu'on a un accès facile et un système efficace de sélection de tous ces souvenirs, pour arriver à trouver le bon au bon moment. Le problème qui est lié à cette conception, c'est que l'on ne trouvera jamais le lieu où ces souvenirs sont localisés. L'hypothèse qui est à la base ne se vérifie pas scientifiquement. Un autre phénomène renforce cette critique : celui de la mémoire transindividuelle, ou collective. A savoir le fait que les expériences, vécus, trajectoires, etc. de nos

¹ Ce texte est la version développée d'une intervention tenue dans le cadre d'une *Semaine arménienne* organisée par le Collège de l'Abbaye de Saint Maurice, Valais, Suisse, du 25 au 29 novembre 2002. Je remercie le Recteur de l'école, M. Guy Luisier, M. le Chanoine Gabriel Ispérian ainsi que les enseignants et les élèves qui ont participé au débat et m'ont aidé à préciser certaines idées.

ancêtres sont d'une certaine manière présents dans notre vie, le fait qu'une collectivité ait une mémoire qui ne se confond pas avec ce qu'on trouve dans les archives d'une ville.

2.

Selon les travaux d'Henri Bergson, **la mémoire est au contraire la réalité même de la vie psychique**. Pour Bergson, la distinction entre le présent et le passé n'est pas entre quelque chose qui est là-maintenant et quelque chose qui n'est plus là, qui a été. Au contraire, l'instant présent est une pure abstraction, ce qui existe est la durée, le temps en tant qu'il s'écoule.² C'est donc le passé qui existe, et c'est pourquoi il « se conserve de lui-même automatiquement. »³ A strictement parler, **il n'y a pas d'oubli, au sens d'une disparition du passé, puisque personne ne peut faire disparaître ce qui a été**, mais il y a des événements du passé qui n'ont plus d'importance et qui, à ce titre, n'influent plus sur le présent. Par ailleurs, il n'y a pas de présent, au sens d'un instant sans étendue, mais seulement un présent étendu, qui est en réalité le passé immédiat constitué par les événements qui gardent une influence.

Mais si le cerveau n'est pas le support privilégié de la mémoire, sous forme de traces mnésiques qui se graveraient dans la tête, comment comprendre cette survivance automatique du passé ? Cette question est solidaire de l'interprétation qu'on doit faire de la mémoire transindividuelle, de l'hérédité non biologique. Il faut changer de perspective : la mémoire n'est pas une réalité psychologique ; elle est une caractéristique de l'être. C'est Gilles Deleuze qui souligne cela dans son livre célèbre sur Bergson : « En toute rigueur, le psychologique, c'est le présent. Seul le présent est « psychologique » ; mais le passé, c'est l'ontologie pure, le souvenir pur n'a de signification qu'ontologique. »⁴ Il y a donc, on le voit bien, une coupure, une rupture nécessaire entre le passé et le présent : le présent est, en quelque sorte, psychologique au sens où l'on dit qu'il est présent à l'esprit, alors que le passé nécessite, pour être remémoré, un effort particulier d'arrachement au présent et de saut dans le domaine spécifique du passé. Il y a là comme une tension : d'une part, la mémoire n'est pas une notion psychologique, on n'en trouve pas les traces dans le cerveau, elle a besoin d'un effort spécial, mais d'autre part, le passé est ce qui existe par excellence, ce qui ne peut disparaître et qui nécessite à son tour une attitude particulière pour perdre l'influence qu'il exerce sur le présent.

3.

C'est sur cette base que Bergson pose l'équivalence de principe entre la mémoire individuelle et celle des « nations ». Un passage important de *La pensée et le mouvant* en livre la formule : « Notre présent tombe dans le passé quand nous cessons de lui attribuer un intérêt actuel. Il en est du présent des individus comme de celui des nations : un événement appartient au passé (...) quand il n'intéresse plus directement la politique du jour et peut être négligé sans que les affaires s'en ressentent. Tant que son action se fait sentir, il adhère à la vie de la nation et lui demeure présent. »⁵ Cela veut dire que le moment présent est une étendue aussi extensible qu'il est nécessaire, et qu'il n'est pas réductible non plus à une dimension psychologique.⁶ Il y a un

² Cf. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, 138, p. 168 : « Qu'est-ce au juste que le présent ? S'il s'agit de l'instant actuel, – je veux dire d'un instant mathématique qui serait au temps ce que le point mathématique est à la ligne, – il est clair qu'un pareil instant est une pure abstraction, une vue de l'esprit ; il ne saurait avoir d'existence réelle. »

³ Ibid., p. 170.

⁴ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 51.

⁵ Ibid., p. 169.

⁶ La question de la discrimination entre le psychologique et l'ontologique dans la théorie bergsonienne de la mémoire concerne les interprètes de sa pensée, et excèdent le cadre de la présente étude.

parallèle direct entre la vie individuelle et la vie des nations : dans les deux cas, ce qui est présent dans la mémoire vive peut se trouver chronologiquement très loin dans le passé. Ce qui ne veut pas dire que ce soit nécessairement là dans l'esprit des gens. Cela explique par exemple comment il se fait que dans les Balkans, les guerres récentes étaient vécues comme faisant suite à la Deuxième guerre mondiale, à la Première guerre mondiale et plus loin encore aux guerres de résistances contre les ottomans. Il en est de même dans l'Anatolie et le Caucase : **on est effectivement influencé (non pas déterminé) par des événements situés parfois très loin dans l'histoire mais auxquels tout le monde continue de se référer.** Cette idée n'est peut-être pas évidente si l'on considère seulement notre perception de l'histoire, c'est pourquoi Bergson évoque l'exemple d'une mélodie « qui constitue d'un bout à l'autre, si l'on veut étendre le sens du mot, un perpétuel présent (...). Il s'agit d'un présent qui dure. »⁷ Quoi qu'il en soit, quand on connaît un peu les pays anciennement dominés par l'Empire ottoman, on comprend la thèse bergsonienne que ce n'est pas la conservation du passé qu'il s'agit d'expliquer, mais que c'est plutôt l'oubli qui pose question.

4.

Si donc les événements du passé ne sont pas disparus, ou inexistant, en vertu de leur caractère passé, mais font encore partie du présent, une question évidente se pose : comment un événement du passé devient-il effectivement passé, quel est le critère qui fait qu'on peut le négliger ? Autrement dit : si tout est mémoire, comment oublier ? Surtout : comment oublier à bon escient ? Selon l'analyse de Bergson, le rôle du cerveau est d'oublier (et non pas de se souvenir) en éliminant ce qui n'a pas d'importance, ou ce qui est trop pénible à garder présent. L'oubli n'est pas un effet de la volonté : il ne suffit pas de nier que quelque chose a eu lieu. Il est le fruit de mécanismes qui échappent en grande partie à la maîtrise de la conscience. Souvent, la violence ou la honte liée à un événement fait qu'on le repousse presque instinctivement dans l'oubli, on le refoule.⁸ Mais cet oubli est factice, l'événement continue d'agir dans notre présent (p. ex. sous forme d'actes manqués, comme le montre Freud), et ce d'autant plus perversément que nous ne le contrôlons pas. A l'inverse, quand on **parle** d'un événement significatif, qu'on tente d'apprécier son importance, l'écoulement du temps et les changements du présent font que ses effets s'estompent.

On observe chez beaucoup d'Arméniens au cours du 20^e siècle une très longue période de silence déterminées par les conditions géopolitiques et le « règlement » de la question arménienne. Ce silence était plutôt un murmure : il était rempli du bruissement de la mémoire ressassée, sans cesse invoquée sur le ton de la plainte. C'était une parole introvertie, coincée dans le sein de la sphère familiale et qui, de ce fait, étirait le passé du génocide jusque dans le présent des années 50, 60, 70. Du côté Turc, en tous cas du côté de l'armée et du régime kémaliste auxquels la population est assez largement loyale, c'est une chape de plomb, une occultation systématique, avec répression des groupes minoritaires, falsification et élimination d'archives, détournement ou destruction de monuments historiques etc. Mais ce silence imposé n'a pas réussi tout à fait à étouffer le murmure des victimes et ce murmure arrive toujours aux oreilles de ceux qui sont solidaires des bourreaux. Là aussi, **à cause du déni, l'événement du passé « adhère à la vie de la nation et lui demeure présent »**, comme le dit si bien Bergson. On a donc deux sortes

⁷ Ibid., p. 171.

⁸ Sur les mécanismes et les conséquences psychologiques du déni, et la distinction entre le déni et le refoulement, cf. M Hurni, G. Stoll, *La haine de l'amour, la perversion du lien*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.

d'oubli : le mauvais oubli, qui est causé par le refoulement ou le déni, et le bon oubli qui est le fruit de la transparence.

5.

Voici donc la thèse : il n'y a pas un devoir de mémoire au sens où il y aurait un danger de disparition des traces des événements passés et un devoir moral de les sauvegarder. **Le sens du « devoir de mémoire » est de convertir le mauvais oubli en bon oubli, de rendre le passé inoffensif.** Autrement dit, de permettre un oubli sans risques. C'est toute la différence entre le ressassement obsessionnel des mêmes événements et par exemple l'érection d'un monument commémoratif. Et le sens du monument n'est pas de s'arrêter quand on passe et de se recueillir et se dire « mon Dieu, c'est affreux tous ces morts, pourvu que ça ne se reproduise pas ». Le sens d'un tel monument est de poser hors de l'esprit des individus et hors de leur sphère intime-familiale la mémoire qui autrement les opprimerait, les empêcherait de vivre. Le sens du monument, c'est la vie. En quelque sorte, la construction à la fin des années 60 du monument au génocide à Erevan correspondait à une nécessité vitale pour les Arméniens.

Cependant le sujet du film d'Egoyan n'est pas d'ériger un monument de plus aux morts, comme Spielberg l'a fait avec *La liste de Schindler*. C'est plutôt de **réfléchir aux conséquences de l'absence et du déni, et de montrer les limites de la reconstitution des événements par le film ou la photographie.**⁹ En clair : Egoyan a fait un film sur la rupture de la continuité de la mémoire, rupture qui garde le passé présent, qui fait qu'il ne passe pas et sur les moyens de répondre à la question posée par cette rupture. Elle se joue sur plusieurs plans distincts : il y a rupture des liens filiaux (la mort ou l'absence obsédante du père), il y a rupture de la continuité historique (génocide et déportations hors des terres d'origine), rupture de la représentation (impossibilité de faire sens de la violence génocidaire, absurdité de la condition de victime). Cette multiplicité de plans sur lesquels se joue la question de la mémoire du génocide aboutit à un questionnement philosophique passionnant sur le génocide arménien, dans le même ordre, comme problème psychologique, comme problème de l'identité nationale et comme problème esthétique. Je vais dans ce qui suit esquisser la manière dont Egoyan s'y prend pour poser ces questions, selon deux modes : selon que le personnage reproduit aveuglément la violence du passé ou selon qu'il réfléchit sur elle et tente de la convertir. **L'idée d'Egoyan est que la mémoire de la violence est fondamentalement source de violence (la violence se reproduit elle-même) et que la seule voie pour sortir de ce cycle passe par la création artistique.** Plus précisément, le passé doit être repris dans une démarche créatrice de construction d'images qui donne sens à ce passé pour le sujet. Cette construction peut prendre la forme de rapprochement conscient d'images déjà existantes. On a reproché à Egoyan le manque d'épaisseur de ses personnages dans ce film, et le fait qu'ils sont plutôt illustratifs d'une idée que véritablement autonomes. C'est oublier que le parti pris n'est justement pas réaliste ou mimétique ; les personnages d'*ARARAT* fonctionnent comme des allégories, pas toujours univoques, du problème de la mémoire de la violence. Je les prendrai donc aussi comme tels.

⁹ Il y a une parenté entre *Ararat* et le film d'Henri Verneuil, *Mayrig*, malgré des esthétiques cinématographiques très éloignées. Chez Verneuil, l'ouverture sur l'assassinat de Talaat Pacha et le procès Tehlirian est une manière de montrer comment la violence se reproduit et de montrer la nécessité d'une reconnaissance publique de cette violence. Ensuite les scènes reconstituant le génocide n'ont pas pour fonction première de créer une identification factice du spectateur avec les victimes, mais de montrer la présence de ce vécu dans la vie d'une famille de rescapés reconstruisant patiemment sa vie à Marseille. Cela dit, il y a aussi une parenté entre Verneuil et le personnage de Saroyan : ils sont tous deux obsédés par le projet d'apparaître sympathiques, bons, pour conjurer cette haine immémoriale et inexpiable que les Turcs ont voué aux Arméniens (du reste Egoyan partage cela, je crois).

B. Ararat ou les sources de la violence

L'une des caractéristiques les plus emblématiques du génocide des Arméniens est le meurtre inaugural des pères. Le premier acte du plan d'extermination des Arméniens les hommes dans l'armée ottomane, donc de les éloigner de leurs foyers. Ensuite, dans les villes et les villages d'Anatolie, les génocidaires commençaient presque toujours par assassiner les hommes en âge de combattre afin de terroriser les femmes et les enfants et de pouvoir plus facilement les déporter. C'est l'une des raisons qui expliquent l'efficacité de l'anéantissement des Arméniens en l'absence d'industrialisation des massacres. Egoyan thématise cela très largement dans son film, en montrant les incidences très diverses que peuvent avoir pour les vivants l'absence du père et son corollaire, sa sacralisation. Je présuppose que mon lecteur ou ma lectrice a vu le film et renonce donc à en résumer l'intrigue.

1.

Célia ou la vengeance.

La problématique du déni ne s'articule pas exclusivement autour de la problématique du génocide. Egoyan la développe d'une façon universelle, mettant en cause des mécanismes profonds de la vie psychique et de l'existence. Ainsi la situation de Célia est en quelque sorte la métaphore dans le Canada d'aujourd'hui des mécanismes à l'œuvre dans la question de la mémoire du génocide. Le père de Célia s'est suicidé après que la mère de Raffi l'a quitté, et elle nie être responsable de sa mort. Cette réaction d'Ani est typique de quelqu'un qui cherche à se protéger d'une accusation traumatique de meurtre (même indirect) et qui, non pas refoule, mais dénie ouvertement aucun lien avec cette mort. La souffrance de Célia¹⁰ est sincère, mais confrontée au déni d'Ani, elle ne se donne pas les moyens créatifs pour la surmonter. Elle cherche systématiquement la confrontation, et plutôt que de reproduire la violence physique sur Ani – la cause, pour elle, de la mort de son père – elle reporte sa violence sur l'œuvre d'art sacralisée par Ani, l'œuvre sur laquelle celle-ci a investi / sublimé toute sa propre douleur liée à l'absence des Ancêtres et du Père. Dans le cas de Célia, on a affaire à une réaction directe, sans médiation face au déni, qui finalement, reproduit la violence subie, même si l'on pourrait prétendre que la violence à l'égard d'une œuvre d'art est moins grave qu'un assassinat. Ce mécanisme fonctionne comme une métaphore du terrorisme arménien qu'Egoyan critique en même temps qu'il le donne à comprendre. La sanction est clairement mise en scène puisque Célia se trouve condamnée à une peine de prison.

2.

Ali comme porteur du déni.

Ali, l'acteur qui incarne Cevdet Bey, ne paraît pas un personnage violent à première vue. Il y a un contraste entre lui et Célia du point de vue du tempérament. Mais il se trouve confronté à la question du génocide du fait de son rôle¹¹ dans le film. Cette question, il cherche à l'éviter, et ce qui lui permet de la contourner, c'est d'entrer dans le film comme si c'était une fiction, une simple fiction. En effet, Saroyan et son scénariste introduisent une série de licences poétiques (l'Ararat vu de Van, le personnage de Gorki enfant) qui autorisent Ali à voir dans son rôle un exemple du cliché que les Arméniens peuvent avoir des Turcs. Le film devient un écran entre lui et la réalité, elle lui permet de considérer l'histoire comme une fiction, de l'aménager comme il l'entend, d'en

¹⁰ Même si le personnage n'est pas sympathique – manière de dire pour Egoyan qu'être victime et être gentil sont deux choses bien distinctes.

¹¹ Illustration de la thèse que la mauvaise conscience des bourreaux est incarnée par les victimes et leurs descendants.

occulter certaines parties, etc. Dans la scène où il est confronté à Raffi, que Raffi l'interpelle sur son héritage national, il évite la question. La posture de son corps est aussi fuyante que sa parole dans cette scène centrale. Cette attitude d'évitement et, au fond, d'indifférence, fait apparaître la stratégie de Saroyan (offrir une bouteille de champagne pour être sympathique) à son égard comme ridiculement inopérante, voire dangereuse. Elle a pourtant un effet positif dans l'économie du récit : en renvoyant Raffi à lui-même et à sa propre solitude face à l'héritage insupportable, elle précipite sa décision de se rendre en Arménie occidentale et d'aller aux sources de la matière du film, décision qui souligne encore l'insuffisance et la superficialité du projet esthétique de Saroyan.

3.

Saroyan : la reconstitution de la violence fait de la violence une fiction

La figure de Saroyan est plus ambiguë. Il proclame vouloir faire un film en hommage à sa mère basé sur des matériaux historiques exacts, le témoignage oculaire du médecin américain Clarence Ussher. Mais à cause des licences poétiques auxquelles il s'autorise, la reconstitution devient ipso facto une fiction, c'est-à-dire une vision partielle et partielle des événements. Une espèce d'épopée à la gloire des victimes et de la mère. L'ambiguïté est donc inscrite dans le cœur même du projet cinématographique de Saroyan. C'est pourquoi il a besoin d'une caution scientifique au moment où il intervient dans le déroulement même des événements, en introduisant le personnage d'Arshile Gorky enfant dans l'action. Le résultat n'aboutit qu'à renforcer la confusion entre réalité et fiction et aboutit à la question faussement naïve d'une journaliste lors de la présentation du film s'adressant à l'acteur qui joue le médecin américain : « Que répondez-vous à ceux qui diront que tout cela n'est que de la fiction ? ». En introduisant dans la mémoire de la violence des éléments de fiction, Saroyan, dans la logique même de son entreprise, installe un écran entre nous et la réalité. Une hypothèse serait qu'il est trop proche encore de cette mémoire, et qu'il cherche à la mettre en scène pour l'éloigner de sa vie. Cela se voit dans le choix d'un acteur turc pour jouer dans le rôle du méchant turc, choix confirmé par la réplique où il dit à Ali qu'en effet, « ça peut aider ». Il y a bien chez Saroyan l'essai de sublimer la violence dans la représentation esthétique, mais elle à ce point manquée qu'elle n'aboutit qu'à poursuivre le cercle de la violence, elle ne fait que perpétuer la relation perverse entre bourreau et victime. Saroyan illustre la thèse d'Egoyan selon laquelle faire un film reconstituant les événements en passant sous silence le fait que les Turcs ne se sont jamais excusés revient à perpétuer le traumatisme parmi les descendants des victimes.

Cet échec cinglant du film dans le film, échec essentiel pour saisir le propos d'Egoyan, constitue en même temps une faiblesse dans son entreprise. En effet, pour renforcer sa démonstration que la reconstitution des faits historiques aboutit nécessairement à un questionnement pervers sur la vérité elle-même, Egoyan n'avait pas besoin de forcer à ce point le trait. L'introduction de licences poétiques grossières, le caractère sentimental et faussement réaliste des scènes de viols et de massacres, les répliques trop exemplaires de certains personnages, comme la leçon de morale fasciste de Cevdet Bey au jeune Gorky, tout cela fait que l'esthétique mimétique de Saroyan est plutôt ridiculisée que critiquée. En philosophie, l'argument critique est d'autant plus fort que la position de l'adversaire est construite fidèlement et de bonne foi. Ici on a affaire à un argument largement *ad hoc*.

C. Ararat ou les sources de la création

Le cas de Saroyan montre qu'il ne suffit pas d'être artiste ou de faire preuve de créativité pour briser le cercle de la violence. Il faut encore donner un sens personnel à la création : elle ne consiste pas simplement à fabriquer ou à reproduire des images, mais plutôt de donner un nouveau sens à d'anciennes images.

1.

Ani – ou la sacralisation de l'œuvre d'art

Ani, la spécialiste de la vie et de l'œuvre du peintre Archile Gorki, est aussi l'exemple d'un échec, mais porteur de renouveau possible. Pour elle, le tableau fameux de Gorki *L'artiste et sa mère*, devient une espèce de symbole sacralisé du destin des Arméniens, détaché de sa valeur esthétique. Il devient une pure icône, investie de toute la mémoire douloureuse. Le rôle qu'il joue dans la vie d'Ani fait penser à celui que joue l'objet transitionnel dans la vie affective des petits enfants¹². Elle s'identifie à ce point à Gorki qu'elle épouse l'imaginaire du peintre enfant, mais en supposant que son père est parti en prévoyant l'imminence des massacres, elle se substitue à lui. Elle se donne le devoir sacré de perpétuer la mémoire du génocide à travers son travail d'historienne de l'art, mais elle est manifestement tiraillée par des forces contraires : la scène où elle traverse le plateau où l'on est en train de tourner l'une des scènes les plus tragiques, pour dire quelque chose de personnel à Saroyan et que l'acteur américain l'interpelle du plus profond de l'histoire en lui disant en substance : qui est-tu, toi qui ne souffres pas vraiment ? Elle s'écrase alors sous le poids de morts et son désarroi est évident à ce moment-là.

Par ailleurs, et c'est le point central, elle reproduit elle-même les structures du déni s'agissant de la mort de son second mari, le père de Célia. Indépendamment de ce qui s'est « vraiment » passé, elle nie d'avance tout lien avec son suicide, ce qui a pour effet de reproduire la violence à travers la personne de Célia. Malgré elle, un parallèle s'établit entre son rôle de femme et celui d'acteur turc d'Ali. Pourtant, à la fin, la scène des retrouvailles entre la mère et le fils à l'aéroport qui suit sa fuite de la réception mondaine de présentation du film de Saroyan, atteste qu'elle naît petit à petit à la conscience de l'impasse dans laquelle elle se trouve et qu'elle reconnaît la légitimité du parcours personnel de son fils, de la légitimité de son errance. Il y a là une perspective qui s'ouvre et la possibilité d'un renouveau de la relation mère-fils. La relation fusionnelle qui prévalait (évidente dans la scène du début du film où la mère entre dans la chambre du fils avant son réveil) n'est plus possible (voir aussi note 12 ci-dessus).

2.

Arshile Gorky ou l'absence du père comme source de créativité

¹² Cf. D. W. Winnicott, *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels*, in *Jeu et réalité*, éd. Gallimard, 1975, pp. 5-39. L'analogie avec cette notion technique de la psychanalyse de l'enfant de Donald W. Winnicott s'impose dans la mesure où le psychanalyste lui-même suggère une extension possible de sa théorie aux faits culturels à la question de la créativité. Ce qui dans ce concept s'applique à la relation d'Ani à la peinture de Gorky est la structure suivante : l'objet transitionnel désigne un espace intermédiaire entre le sujet et l'objet, ce qui peut correspondre pour Ani à l'espace intermédiaire entre la fusion avec l'héritage historique et la conquête d'une identité indépendante. Entre le poids écrasant de l'histoire et la tentative éperdue de s'en arracher, le tableau de Gorky présente les qualités nécessaires pour maintenir l'écart entre les deux exigences. C'est-à-dire qu'elle a besoin d'aménager un tel espace pour exister aussi en tant que femme au milieu de ces exigences irréconciliables. On peut donc dire que le tableau est l'objet d'un investissement excessif et irrationnel, mais que cela répond à une nécessité intérieure. Cela dit, l'intrigue du film et la scène des retrouvailles avec son fils à l'aéroport suggère que la transition peut être dépassée et que son étude sur Gorky pourra déboucher sur une libération à l'égard de cette conception de l'œuvre d'art et à une nouvelle disponibilité pour la créativité artistique. En tout état de cause, l'usage des œuvres d'art comme objets transitionnels devrait faire l'objet d'une étude séparée.

Le peintre arméno-américain Arshile Gorky (1904-1948) était un survivant direct du génocide. Son tableau le plus connu est fait d'après une photographie de lui avec sa mère faite à la veille des événements et destinée à être envoyée au père parti en Amérique. Il devient chez Egoyan l'emblème du génocide à cause de la représentation de l'absence et à cause de la valeur symbolique de la photographie, seule trace d'un passé englouti. Enfin, Gorky est fondamental pour Egoyan parce qu'il est le plus grand artiste arménien parmi la génération des survivants : il illustre donc par excellence la thèse du dépassement de la survie par la création artistique. Cela dit, le personnage de Gorky est tourmenté, et du moins son suicide pose problème. La rédemption par l'art n'est pas une voie royale. Ainsi la question omniprésente dans le film dans la relation entre Ani et Célia est la question de l'interprétation de ce suicide, occulté par Ani (toujours hors sujet) et obsessionnel chez Célia. Ce qui frappe ici, c'est la place disproportionnée que ce suicide prend dans la vie des protagonistes. Cela n'implique pas que la question soit illégitime en elle-même : elle doit nous enseigner que l'art est fondamentalement ambigu : d'un côté, il transforme et sublime l'expérience insupportable de la violence, mais de l'autre, il porte, précisément à cause de cela, les marques de cette expérience (cf. l'effacement des mains de la mère, échec de l'esthétique figurative). De même que la mort de Paul Celan n'est pas l'effet d'un prétendu échec de son œuvre poétique, de même celle de Gorky est très largement due à des causes « externes » à l'art. Il y a un poids de l'expérience génocidaire qui pèse de lui-même sur la solidité psychologique des personnes. La confusion par Ani et par Célia entre l'œuvre et la vie de Gorky est donc plutôt un symptôme de leur propre expérience de l'absence du père. Le rapprochement opéré par Raffi à la fin entre la Vierge à l'enfant de la Cathédrale d'Akhtamar et le tableau de Gorky montre que leur confrontation est stérile : ce qui compte est de donner un nouveau sens à cette peinture en déplaçant le contexte.

3.

Raffi comme victime et triomphateur du déni.

Le personnage de Raffi concentre tous les rayons du film sur lui. La confrontation avec le douanier permet à Egoyan de dérouler toutes les questions : un moment particulièrement retient l'attention : quand Raffi raconte les faits historiques au douanier, faits rapportés par un poème de Siamanto, le film montre alors la scène qui est à la base du poème, l'infirmière allemande racontant, dans le film de Saroyan, la scène au médecin Ussher, puis on voit la reconstitution de la scène elle-même dans le film de Saroyan, et enfin, on est renvoyé au plateau de tournage du film. C'est-à-dire que la valeur du souvenir, consigné dans les couches successives des œuvres d'art, dans différents régimes de l'image, passe par le récit à la première personne de quelqu'un qui n'a pas vécu lui-même ces événements, mais qui les assume pleinement comme les siens, ressortissant à sa mémoire personnelle. Voilà la condition nécessaire pour surmonter le caractère absurde de la mémoire génocidaire chez Raffi.

L'autre scène fondamentale pour la compréhension du film, c'est bien sûr quand le douanier relâche Raffi et en donne les raisons à son propre fils : « Il se rapprochait toujours plus de la vérité. » Il était donc de bonne foi, même s'il est tout aussi évident qu'il soupçonne le contenu des boîtes, puisqu'il dit à Celia dans sa prison qu'il était prêt à détruire sa vie de désespoir, donc à trafiquer de la drogue.

Raffi passe par un parcours initiatique qui révélera la rigueur avec laquelle le problème se pose pour lui. L'importance pour lui de « ramener des images ». Ce qui est décisif dans cette bonne foi, ce qui atteste que quelque chose d'essentiel se joue pour lui dans son voyage, c'est qu'il en ramène

des images : celle de l'Ararat, la montagne vraie¹³ et surtout celle de la Vierge à l'enfant d'Akhtamar. « This is where it all began », voilà où tout a commencé : la scène originale d'une mère seule, glorieuse, avec son fils, mais transportée dans un passé immémorial, et qui renvoie à la scène émouvante des retrouvailles de la mère et du fils à l'aéroport de Montréal. Raffi ne prétend pas remonter lui-même à la scène inaugurale pour lui de la mort du père, mais il reconstruit une scène qui devient la clé de l'intelligibilité de son passé.

Raffi est de bonne foi même s'il ne dit pas la vérité qu'il sait. Comment est-ce possible ? Que-ce que cette constatation sur un personnage de film nous dit du rapport que nous entretenons avec la vérité (historique, personnelle, morale, esthétique, etc.). On obtient la conviction que la vérité est premièrement attachée à l'intention du sujet, comme sa condition de possibilité. Il s'agit d'introduire une distinction entre sens et signification : le sens sera le fondement sur lequel la signification d'un mot, d'une expression, d'un texte peut prendre (comme prend le feu). On peut dire, en reprenant un élément de la philosophie du milieu du 20^e siècle que le sens existentiel précède la signification linguistique.

D. *La question de la vérité : correspondance objective ou histoire personnelle*

La question qui traverse tout le film est celle de la vérité de la représentation. Je veux tenter dans ce qui suit de contraster deux conceptions de la vérité afin de montrer comment le problème se pose chez Egoyan, sans risquer des références précises à la tradition philosophique. Cette section contient quelques fragments d'une réflexion philosophique

1.

S'agissant de la mémoire de la violence génocidaire, Egoyan a voulu faire un film sur la transmission du traumatisme et il n'y pas voulu reproduire le traumatisme en le reconstituant. Il dit dans une interview à propos de la réaction de son fils de 9 ans au récit du génocide : « Il m'a dit, 'Est-ce que les Turcs ne se sont jamais excusés ?' Alors je me suis rendu compte qu'en lui expliquant pourquoi il ne s'étaient jamais excusés, j'allais lui transmettre le même traumatisme que celui avec lequel j'avais grandi. J'ai voulu faire un film sur la transmission du traumatisme et sur la manière dont le déni peut traverser les générations et ressurgir brusquement. »¹⁴ L'une des manières dont se comprend ce traumatisme, c'est l'impossibilité de remonter à la scène de l'origine, fondatrice de l'identité (p. ex.) de la diaspora arménienne, à savoir la mort des proches. On voit par comment s'entrelacent chez Egoyan la perspective esthétique et la perspective éthique ; la motivation la plus profonde du cinéaste est sans doute éthico-politique : comment sortir du cercle de la violence alors que tout est fait pour perpétuer le traumatisme et prolonger un climat qui favorise la vengeance ? C'est à mon sens – et cette thèse n'est pas très originale – l'exigence éthique de la paix et de la réconciliation qui sous-tend l'esthétique d'Egoyan, une esthétique dans laquelle la formulation, ou la représentation de la vérité historique passe premièrement par la construction d'un rapport personnel à l'histoire et où cette construction donne sa valeur et sa légitimité à sa reconstitution en studio. La comparaison entre le témoignage de Raffi, qui entremêle l'histoire arménienne et son propre périple en Anatolie, et le récit fabriqué

¹³ L'usage de l'image vidéo, familière chez Egoyan, souligne ici avec une évidence particulière, par le régime différent de l'image, la différence très violente entre la rencontre de la montagne en tant que phénomène géologique, et la montagne symbolique, si fondamentale dans l'imaginaire collectif arménien. Il s'agit d'une différence entre l'expérience du symbolique et l'expérience du territoire réel, différence traumatique et salutaire à la fois pour Raffi (salutaire seulement par la rigueur qu'il met dans son vécu). Le piège de Saroyan est de se complaire dans le symbolique sans risquer la confrontation. C'est l'une des raisons qui expliquent la nécessité de l'échec de son film

¹⁴ San Francisco Chronicle, 24 novembre 2002. Article de Carla Meyer : *Genocide controversy fuels 'Ararat'*.

à grand renfort de cautions externes scientifiques (livre d'un médecin américain, présence d'une universitaire spécialiste de Gorky, etc.) est l'un des axes de lecture les plus éclairants du film : la vérité de Raffi n'a pas besoin de cautions externes, elle se cherche seule dans l'obscurité parce qu'elle fait l'épreuve de cette obscurité. La vérité de Saroyan n'est pas sûre d'elle-même, elle veut masquer et légitimer artificiellement ce qu'elle sait être des licences poétiques. Elle paie cette lâcheté par un scepticisme qui apparaît tout naturel au moment de la présentation du film : « Et tout cela n'était que de la fiction ? »

Étant donné l'absence de la scène originaire, étant donné l'impossibilité d'y assister à cause de l'écoulement du temps et de son irréversibilité, la représentation est toujours après-coup. Il subsiste donc nécessairement une distance, ou une non-coïncidence entre la scène décisive elle-même et la représentation que s'en donne la personne. Or la vérité de la représentation est liée à celle du langage, dans la mesure où il s'agit des mêmes structures : en reconstituant les événements « tels qu'ils furent », on veut dans les deux cas – image et texte – créer un système de correspondance qui mette le spectateur ou le lecteur en prise directe avec ces événements. On postule une équivalence entre le vécu lui-même et le vécu imaginaire. Or le vécu imaginaire, que l'on a par exemple en étant emporté par un film tel que *La liste de Schindler*, est un vécu factice, un vécu par procuration, dont on n'est pas le sujet. En toute rigueur, il faut dire qu'on n'est pas soi-même en regardant un tel film, ou en lisant un tel roman. On emprunte l'imaginaire d'un autre et l'expérience qu'on a quand on se laisse absorber par l'intrigue est une illusion.

On voit par là que la notion classique de la vérité comme correspondance n'est pas suffisante et comporte le risque de créer une fausse proximité du spectateur avec le contenu du récit. Il s'agit d'aménager plutôt une distance qui respecte la distance réelle qu'a le spectateur avec les événements thématiques pour qu'il puisse se mettre en marche et leur donner sens d'après son point de vue. Comment cela se passe-t-il ? Il ne s'agit pas de contester la notion même de vérité comme correspondance, mais plutôt de contester son caractère premier. On ne peut pas décrire un processus concret qui serait toujours identique, mais ce qu'on peut indiquer, c'est l'existence d'une notion supérieure, plus fondamentale de vérité, dont la précédente dépend : une vérité qui, tout en étant partageable par autrui, est d'abord la vérité de quelqu'un, au sens où il parvient à sa formulation. Cette vérité se formule en lui et par lui, sans qu'il en soit toutefois l'inventeur. Elle se donne à lui parce qu'il la cherche avec la conviction et la rigueur nécessaires, mais elle est accessible à d'autres ; il faudrait même dire que l'accession de quelqu'un à cette vérité-là est la condition pour que la vérité comme correspondance ait un sens et soit à son tour accessible. En effet, ce qui donne sens à la vérité d'une reconstitution historique, c'est p. ex. qu'elle s'inscrive dans une histoire vécue par une personne ou un groupe de personnes (un peuple) ; la formulation de cette histoire est de l'ordre de cette vérité plus fondamentale à laquelle je ne veux pas donner de nom. Dans *ARARAT*, c'est l'entrelacement de la parole et de l'image dans le témoignage de Raffi qui ouvre l'accès à cette reformulation de la notion de vérité. Elle suppose en effet cette autre notion plus mouvante et plus profonde qu'est la vérité d'une parole dite à la première personne. Pour qu'une phrase telle que « E(x) F(x) »¹⁵, ou bien « Le génocide des Arméniens a fait 1'500'000 morts » ait un sens, il faut qu'elle soit précédée par un parcours personnel ou collectif dans lequel elle émerge comme vérité-pour-quelqu'un. Ce n'est pas un préalable qu'on peut instituer d'un mouvement de la volonté ; il s'agit d'une géologie du sens, d'une sédimentation, comme le dit Husserl. C'est une autre manière de dire que la formulation d'une vérité est toujours

¹⁵ Formule de base de la quantification logique : Il y a un objet représenté par la variable x tel que cet objet possède la propriété F.

faite sous un certain horizon. Mais si cette vérité n'est une vérité que pour une subjectivité, il n'y a pas de moyen pour distinguer, p. ex., les mythes qu'une nation se raconte à elle-même à propos de ses origines et son histoire, à savoir les événements concrets qui ont réellement eu lieu dans son passé. Il ne s'agit pas d'une vérité « privée » dans ce sens, elle est bien située au-delà de lui, dans la « réalité ». Mais elle suppose l'effort d'un sujet, elle mobilise son affectivité pour être touchée.

La mise en scène de cet effort vers la vérité est magistrale dans le film d'Egoyan, de même que la manière dont il montre la dépendance de la représentation de la vérité historique à l'égard de la relation personnelle au passé, à l'égard de la mémoire. Il montre ainsi l'orientation éthique de toute œuvre d'art thématissant la mémoire de la violence. L'art, en l'occurrence le cinéma, a pour rôle ici moins d'enseigner l'histoire que d'enseigner comment le rapport à l'histoire peut devenir une source de paix.

On obtient en résumé un cercle sous la forme suivante : Le sens du devoir de mémoire est l'oubli – La vérité, sous forme de reconnaissance par autrui, est nécessaire à l'oubli – La vérité doit être dite à la première personne pour être opérante ; elle doit prendre la forme du témoignage – Le témoignage comporte une dimension de création – La vie se caractérise essentiellement par la création – L'oubli est par conséquent nécessaire à la vie.