

MEMOIRE COINCEE A LA FRONTIERE DE YERKIR: KAROT (YEARNING) ET KARTCH HAGHORDAGRUTYUN (SHORT MESSAGE)¹

SIBIL ÇEKMEN

sibil.cekmen@gmail.com

INTRODUCTION

Lors du processus de la fondation d'une nation, les politiques de mémoire et d'oubli deviennent souvent un champ de bataille où rivalisent différentes interprétations et narrations du passé. Pour consolider une population souvent hétérogène, la mémoire nationale détermine ce dont les citoyens doivent se souvenir et de quelle manière. La continuité entre le passé et le présent est assurée à travers les performances et les rituels que les citoyens pratiqueront régulièrement. "Trop de mémoire ici, pas assez de mémoire ailleurs. Ici la répétition obstinée, là la fuite."² Cette citation utilisée par Paul Ricœur pour parler des cas de pathologie de la mémoire illustre parfaitement la discordance entre la mémoire du Génocide Arménien portée par les sociétés turque et arménienne. Après plus d'un siècle de déni du génocide par l'État turc, les Arméniens se retrouvent "profondément marqués dans leur corps et leurs personnes"³ par cette mémoire nourrie des récits collectifs.

Selon le théoricien du cinéma Francesco Casetti, qu'ils soient documentaires ou fictions, les films constituent ensemble le cinéma qui est "un témoignage social parce qu'il saisit l'inobservable et le récurrent. Son horizon est l'inconscient d'une culture."⁴ A travers deux films arméniens, *Կարոտ* (*Yearning*, Frunzé Dovlatyan, 1990) et *Կարճ Հաղորդագրութիւն* (*Short Message*, Vardan Danielyan, 2013)⁵ dont les récits illustrent des périodes différentes (1937 et 2011), cet article propose d'étudier la question de la mémoire individuelle et collective du génocide chez les Arméniens et celle de la puissante résistance contre l'oubli du passé. Bien que l'un soit un long métrage de fiction produit vers la fin de la période soviétique et l'autre, un court métrage documentaire plus récent, les deux films utilisent pour décor la frontière arméno-turque. Cette dernière peut être qualifiée de frontière *stable* puisqu'elle est gardée telle quelle depuis sa définition en 1921 par le Traité de Kars.⁶ Pourtant, elle n'en reste pas moins conflictuelle puisque pour prendre position en faveur de l'Azerbaïdjan pendant la Guerre du Haut-Karabagh, la Turquie a fermé la frontière avec l'Arménie en 1993. Cette réalité confère à la frontière les caractéristiques d'une ligne séparatrice

qui malgré la proximité physique empêcherait toute tentative de rétablissement de contact et de dialogue rompu au début du XX^{ème} siècle.

Cette frontière fermée devient le lieu de questionnement du passé et du présent, qui est fortement lié à ce dernier, car même si la plupart des cartes géographiques représentent les terres au-delà des frontières avec du blanc, comme si rien n'existait derrière⁷, ici, il n'en est guère question. Pour les Arméniens qui souffrent d'un profond traumatisme lié à la non-reconnaissance du génocide et nourrissent leur présent et leur futur à partir de la narration douloureuse de 1915, au-delà de la frontière s'étend leur *paradis perdu* qui est le lieu du crime qu'ils sont condamnés à imaginer sans cesse, cet espace auquel ils n'ont pas facilement accès, une *terra incognita* qu'ils connaissent en réalité très bien, même trop bien, grâce aux récits de leur famille.

A travers l'étude des deux films qui sera essentiellement axée sur les procédés par lesquels la mémoire se manifeste dans cette zone frontalière, nous essayerons de comprendre quel rôle endosse la frontière dans le rapport avec le passé en créant un espace-seuil ayant ses propres dynamiques.

AU SEUIL DE L'INACCESSIBLE

Pendant la période soviétique, la censure rend difficile l'exploration des sujets en relation avec l'identité nationale dont le génocide, l'exil, la nostalgie, qui ferait référence à une autre patrie que l'Union Soviétique. Cependant, vers la fin du régime, en mai 1986, le rôle du *Goskino*, « le tout puissant comité d'État fédéral à la cinématographie » est remis en cause pendant le Congrès de l'Union des Cinéastes, ce qui s'avère être le premier signe concret de réaction contre le carcan de la censure.⁸ Le cinéma connaît un certain dégel dans la seconde moitié des années 1980, et la *perestroïka*⁹ permet le lever des interdits.¹⁰ Le relâchement progressif des contrôles idéologiques crée un environnement relativement convenable pour la réalisation des films traitant des thèmes qui jusque-là ne pouvaient être évoqués que superficiellement dans les œuvres cinématographiques. À une année près de l'indépendance, Frunzé Dovlatyan tourne le film précurseur des années 1990 traitant la question de frontière, *Yearning*. Le film se focalise non seulement sur les liens qu'entretiennent les Arméniens avec leur pays d'origine, mais devient aussi « la critique la plus explicite apportée par le cinéma arménien à la période stalinienne »¹¹ reflétant les tensions et les débats de son époque.

Replongeant dans le passé, *Yearning* pose un regard sur l'époque stalinienne pendant laquelle l'Union Soviétique pousse la conception de la

sécurité frontalière très loin, jusqu'à interdire le passage par différents postes frontaliers. L'augmentation du nombre des miradors, des points de contrôle et l'interdiction même de regarder au-delà de la frontière font ressentir l'existence de la frontière de manière violente.¹² Le film retrace cette période à travers l'histoire d'un paysan rescapé du génocide, Arakel, qui animé par le sentiment de nostalgie *garod*¹³ donnant son titre au film, ne rêve que de retourner dans son village natal qui se trouve à présent de l'autre côté de la frontière turque. Cet exilé "au cœur tendre et faible" comme il se décrit, caractérise le peuple arménien dont l'existence est imprégnée de la mémoire douloureuse du génocide. Ses nombreux cauchemars décrivent une patrie hantée par les victimes. Ainsi, nous nous retrouvons face à une terre où Arakel a passé les plus beaux moments de sa vie en présence de sa famille, représentés par les scènes de son enfance en *flash-back*, et où il a été témoin des pires atrocités qui hantent son sommeil.

Le film débute dans un environnement obscur et hostile, sur une longue séquence de montée des escaliers d'Arakel qui est emmené par des soldats dans la salle d'interrogatoire et de torture où il sera interrogé par les autorités arméniennes et russes sur le motif de son passage de l'autre côté de la frontière. Face aux questions insistantes des autorités, il répètera d'avoir agi par *garod*: "Mon cœur est faible. [...] J'ai le cœur plein de nostalgie, qui s'incline et qui oublie les règles et les frontières." L'attachement mélancolique à l'objet perdu et le refus de renoncer à cet attachement est ce que Slavoj Žižek appelle la fidélité à l'objet perdu.¹⁴ Vivant près de la zone frontalière qui lui donne l'opportunité de contempler ses terres d'origine à distance, Arakel se trouve piégé dans un entre-deux, ne pouvant ni rentrer à son *yerkir*, ni vivre dans ce pays (l'Arménie soviétique) qu'il a du mal à considérer comme sa nouvelle maison malgré les vingt-deux ans écoulés depuis le génocide.

RIVIERE ET MONTAGNE, BERCEAU DU PEUPLE

La séquence d'interrogatoire est fragmentée par l'insertion de séquences du passé en *flash-back* qui viennent justifier le récit d'Arakel. La première scène du passé comporte plusieurs éléments riches en symbolisme. Tout d'abord, la frontière ici matérialisée par la rivière Araxe¹⁵ fait sa première apparition à l'écran. Le plan d'Arakel qui pensif, contemple la rivière, semble être la représentation visuelle des vers de la poésie intitulée *Les pleurs d'Araxe* du poète Raphael Patkanian: "Sur les bords de la mère Araxe, avec des pas égarés, je marche. Et les souvenirs d'un siècle ancien, je les cherche dans les vagues."¹⁶ Quant à la bande sonore, le chant du *doudouk*, instrument de la musique arménienne dont le son fait référence à la souffrance, au deuil

et à la perte, se mêle au son du ruissellement de l'eau reflétant l'état d'âme du personnage. Le regard d'Arakel qui cherche en vain les souvenirs heureux de son passé se dirige vers le lointain et est mis en raccord avec un plan unique du Mont Ararat, reconnaissable par ses deux sommets, qui se trouve sur le territoire turc. Le peuple arménien ne considère pas le Mont comme seulement une entité géographique physique mais aussi comme "un paysage interne/intime psychologique et spirituel."¹⁷ Le journaliste arménien Hrant Dink l'explique par le fait que l'ombre du Mont Ararat signifie l'existence du peuple arménien sur ces terres depuis 4000 ans. Il ne représente pas seulement son passé, mais aussi son futur. C'est comme si le jour où la nostalgie disparaît, l'identité disparaîtrait avec.¹⁸ L'utilisation même à courte durée de l'image de l'Ararat, espace porteur de sens et de valeurs, confère un caractère national à la nostalgie ressentie par Arakel. Le raccord regard entre Arakel et le Mont témoigne de la distance physique qui les sépare et explique à une certaine mesure la tristesse qu'il manifeste. A la lumière de toutes les informations extra-diégétiques que nous possédons sur le lien des Arméniens à cette montagne, le mouvement de zoom avant vers l'Ararat peut être interprété comme la représentation visuelle du désir d'Arakel de s'en rapprocher. Son impuissance face à l'interdit de passage est soulignée en dernier lieu, par la présence des oiseaux migrateurs qui traversent l'image du Mont : contrairement aux exilés comme Arakel, les frontières qui se dressent entre les pays n'ont aucune signification pour eux qui chaque été, retournent à la maison.

RETOUR INEVITABLE DE L'EXILE

Arakel représente l'état d'esprit d'un exilé, banni de son pays et son identité retrouve sa forme autour de cette expérience traumatisante. Le matin, il contemple la frontière, la rivière, et le Mont Ararat alors que les cauchemars où font écho les cris de ses proches, occupent ses nuits. La séquence de cauchemar qui débute par les cris aigus d'homme et de femme ainsi que du son du tonnerre, montre des hommes vêtus de blanc qui apparaissent et montent progressivement en haut d'une colline. Le Requiem de Mozart se manifeste en musique de fosse en englutissant les cris et le son du tonnerre. Arakel apparaît dans l'environnement et se promène parmi ces hommes qui se dressent à présent comme des pierres tombales, raids et immobiles. La caméra qui en début du plan se trouvait près d'Arakel, recule progressivement vers l'arrière pour nous dévoiler la colline envahie par toutes ces représentations fantomatiques et Arakel qui se perd entre elles. Cette séquence illustre la représentation de la terre des ancêtres envahie par

les fantômes des Arméniens. Arraché de force à son village et à sa famille, Arakel retrouve sa place parmi les siens, victimes du génocide.

La frontière matérialisée par la rivière nous était présentée une première fois sous la lumière de jour, paisible et calme mais limitant la mobilité d'Arakel. Elle refait son apparition dans une séquence de nuit où guidé par le désir irrésistible qu'il éprouve de revoir son village et les cauchemars qui augmentent son malaise, Arakel la transgressera. Espace hostile où les cris des bêtes se mêlent avec le dialogue incompréhensible des soldats turcs qui représentent autant de danger que les animaux sauvages, cette frontière au clair de la lune envahie par le brouillard devient un seuil mystérieux qu'Arakel traversera pour entamer un voyage de retour temporaire au pays (*homecoming journey*) qui ne sera pas seulement un voyage physique, mais aussi un voyage profondément psychologique.¹⁹ Selon le spécialiste des études de diaspora, d'exil et du cinéma postcolonial Hamid Naficy, chaque voyage a sa motivation, sa direction et sa durée, et chacun de ces éléments, influence le voyage et le voyageur.²⁰ Le court voyage entamé par Arakel a un objectif bien défini : rassasier le mal du pays. Pendant son interrogatoire, il en fera un bref résumé traduisant la simplicité de sa démarche: "Je suis allé voir *yerkir*. J'ai embrassé les tombes de ma mère et de mon père. J'ai lavé mon visage avec l'eau du ruisseau Mourad. Je me suis assis dans notre maison en ruines et j'ai pleuré. J'ai 'rassasié ma nostalgie' et je suis revenu."²¹

MAISON PERDUE VS. MAISON HOSTILE

Malgré l'environnement imprégné d'une mémoire douloureuse, les *chronotopes*²² du pays d'origine sont constitués de paysage étendu où Arakel flâne en présence d'une lumière radieuse, alors que l'Arménie soviétique est représentée plutôt par des espaces fermés et claustrophobes telle la prison, la salle d'interrogatoire et de torture, les escaliers qui mènent vers cette salle, des bureaux administratifs qui limitent le personnage dans ses mouvements, des environnements très sombres ou très illuminés, avec une lumière fort contrastée. En fait, c'est le sentiment d'attachement ou de non-appartenance d'Arakel qui donne forme à la représentation de ces deux espaces. La *maison actuelle* dont il se sent exclu ne fait que l'enfermer dans un monde dans lequel il a de plus en plus du mal à trouver sa place, alors que la *maison perdue* constituée du village abandonné avec son cimetière et son église ainsi que la maison de la famille en ruines manifeste une certaine familiarité déclenchée par des signaux visuels, olfactifs, sonores et sensoriels. Même si ces sensations familières portent les traces de la mémoire individuelle et font référence aux souvenirs d'enfance, le vide dans lequel les souvenirs douloureux font écho couvre cette familiarité, d'un sentiment d'angoisse et

d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*²³) puisque le présent n'est que le double terne du passé où la vie ne persiste plus.

La frontière et la zone qui l'entoure représentent le site transitionnel ou transnational identifié comme un troisième *chronotope*.²⁴ Cette ligne imaginaire matérialisée par la rivière reprend les caractéristiques contradictoires des deux espaces qu'elle sépare: paisible, calme et radieuse tant qu'elle n'est pas transgressée, elle devient hostile, menaçante et dangereuse au moment où une tentative de passage se présente. Cependant même si sous une surveillance intense, elle reste poreuse, permettant le passage à ceux qui en prendraient le risque. Les deux espaces se retrouvent aussi rapprochés par le moyen d'une poignée de terre qu'Arakel placera soigneusement dans un mouchoir et ramènera avec lui au retour de son bref séjour. Selon Naficy, les exilés rapportent souvent avec eux des petits objets du pays d'origine qui deviennent de puissantes synecdoques pour le foyer, la maison et même la patrie, en alimentant les souvenirs et les récits de placement et de déplacement.²⁵ Dans ce film, l'objet en question étant la terre provenant de la tombe des parents d'Arakel, il porte une double fonction au-delà de la métonymie: d'une part, c'est l'échantillon de la terre d'origine du personnage, d'autre part, il fait office d'une relique de ses parents dont les tombes restent de l'autre côté de la frontière. Ainsi, le souvenir de son village et de ses parents qu'Arakel porte dans son cœur, se matérialise dans cette poignée de terre.

Yearning nous présente un personnage qui mène une vie brisée puisque la frontière fermée empêche sa plaie de se cicatiser. Physiquement en exil mais rivé mentalement et émotionnellement à son *yerkir*, Arakel se retrouve face à deux représentations de maison, l'une sans vie, l'autre hostile, qui n'arrivent ni l'une ni l'autre à le satisfaire et lui donner la paix. Cependant, le film met en contraste avec habileté, la perception de patrie d'Arakel qui se définit par rapport à sa terre d'origine et celle des autorités qui ne reconnaissent qu'une seule patrie commune, l'Union, et qui ne seront pas convaincues qu'un homme puisse rester profondément attaché à une terre qui ne serait plus la sienne et transgresser la frontière par pur sentiment de nostalgie. Ce décalage causera l'exil d'Arakel en Sibérie, un deuxième exil que son cœur fragile ne pourra supporter; il se pendra finalement dans le wagon qui le transportera avec d'autres condamnés vers une destination inconnue. C'est par un procédé technique, une superposition, que le *réel* et l'*imaginaire* seront réunis dans le même cadre; l'image du corps inanimé d'Arakel qui se balance dans le vide se superposera sur celle des hommes en blanc de ses cauchemars. En choisissant la mort, plutôt que l'exil, il rejoindra son *yerkir* et les siens, devenant lui-même un fantôme du passé.

(R)APPEL DU FANTÔME

A travers le récit proposé par *Yearning*, nous observons le poids qu'une mémoire douloureuse peut avoir sur la vie d'un individu. Pourtant le film ne nous donne aucun indice sur comment la mémoire collective gère ce traumatisme puisque la période qu'il examine est encore dépourvue de toute manifestation collective de remémoration ou commémoration. Il faudra attendre le 24 avril 1965 (le 50^{ème} anniversaire du génocide), pour qu'une foule de 100 mille personnes se réunissent à la Place de l'Opéra à Yerevan pour rendre hommage aux victimes et commence déjà à formuler des revendications, avec notamment celle de la reconnaissance du génocide.²⁶

Le deuxième film que nous étudierons est un court documentaire de Vardan Danielyan, *Short Message*, qui témoigne de la mémoire collective des petits-enfants des rescapés du génocide, ainsi que de leur persévérance à se souvenir du passé à travers un rituel filmé au 96^{ème} anniversaire du génocide, en 2011. Dans de nombreux villages au long de la frontière turque où s'étaient installés les rescapés dans l'espoir de retourner un jour à leurs terres, chaque 24 avril, le jour de la commémoration du génocide, des centaines de pneus usés sont récoltés et transportés pour allumer un feu. Depuis les années 1970, à Udjan, un petit village situé en hauteur, ce rituel consiste à écrire avec le feu sur la colline, le nombre d'années passé depuis le génocide. Selon les récits des paysans, pendant l'Union Soviétique, les services secrets russes ont essayé d'empêcher ce rituel parce que la Turquie envoyait des plaintes à Moscou.²⁷

Lieu de mémoire, le concept mis en avant par l'historien Pierre Nora²⁸, couvre un vaste éventail de lieux, d'objets mais aussi de faits qui font vivre la mémoire comme les sites géographiques, les monuments, les musées, les figures héroïques, les rituels commémoratifs etc. Le village frontalier d'Udjan où se cristallise la mémoire fonctionne comme lieu de mémoire, un site qui confirme l'appartenance des Arméniens à leur passé collectif. Chaque 24 avril, la frontière fonctionne comme une scène où les habitants montent une performance par le biais du feu pour envoyer un *court message* de rappel dont les destinataires sont par défaut, les Turcs qui habitent près de la frontière. L'absence d'un personnage principal qui pourrait être le fil conducteur de l'histoire souligne l'aspect collectif du rituel qui loin d'être un acte individuel, porte le message de revendication du peuple arménien. Dès les premiers plans, *Short Message* fait usage de deux éléments pour placer son récit dans un cadre national: la statue érigée en 1989 à la mémoire des *fedayis*²⁹ et le Mont Ararat vers lequel est tournée cette dernière. Comme dans *Yearning*, l'Ararat dicte la direction dans laquelle se trouve *yerkir*. Il

devient aussi le témoin à distance du rituel; entre les images illustrant le travail collectif des habitants, vient s'incruster un plan du Mont.

La pluie qui se manifeste oblige les habitants à se couvrir de grands sacs en plastique. Le brouillard qui s'installe dans les hauteurs transforme les hommes qui transportent les pneus avec acharnement, en des silhouettes, voire des fantômes qui avancent par des mouvements flous. Une musique rythmique composée par Harutyun Dellalyan accompagne les images alors que des bribes de conversations incompréhensibles se font entendre de temps à autre. L'instrument à vent émet souvent des notes tenues qui soutiennent l'aspect sombre et triste du rituel alors que les montées aléatoires ainsi que les notes fortes et angoissantes du piano favorisent la mise en place du sentiment d'imprévisibilité créée par la présence du brouillard. L'atmosphère de ce plan fait référence aux fantômes du passé comme dans *Yearning* avec les hommes vêtus de blanc, mais souligne aussi le sentiment d'union et de solidarité comme dans la séquence finale du film intitulé *Lost Paradise* (*Կորցնւած Դրախտ*, David Safaryan, 1991), avec les hommes en silhouette. Le passé et le présent se retrouvent ainsi représentés dans un même cadre.

Dans son livre intitulé *Sinirlar ve Hayaletler* (Les frontières et les fantômes), l'historienne de l'art Nermin Saybaşılı identifie le fantôme comme un outil stratégique pour relier le passé et le présent ainsi que le vivant et le mort, la présence et l'absence, le visible et l'invisible, le lointain et le proche, l'abstrait et le concret; un indicateur empirique qui prouve qu'au-delà des apparences, il y a bien d'autres choses à voir. Ce qui a été négligé, oublié, enterré dans l'inconscient, hante les personnes (voire les nations et les États) et surgit à travers un passé plein de fissures et de trous. Saybaşılı considère le fantôme comme une figure transformatrice parce que même s'il n'est pas visible, son regard se pose sur les corps et les esprits insinuant la responsabilité qu'on porte envers *l'autre*. L'existence des fantômes fait sentir que dans le présent, il y a quelque chose qui ne va pas, qui n'est pas comme il devrait être. Donc, par ses différentes visites, le fantôme nous appelle à nous interroger et à réfléchir sur le présent.³⁰ Les fantômes sont produits au moment de la création d'un lieu. C'est pour cela que là où il y a des lieux délimités par des frontières, il y a forcément et naturellement des fantômes.³¹ Ils sont ceux qui ont disparu et qui apparaissent de nouveau aux moments les plus inattendus. Ils attendent en silence le jour où ils pourront se manifester et reviendront éternellement hanter les lieux dans l'espoir d'être un jour reconnu et de pouvoir se libérer de cette mémoire douloureuse. Dans *Yearning*, cette apparition n'a pas lieu dans le monde réel mais dans l'imaginaire du personnage alors que dans *Short Message*, c'est grâce à cet

espace seuil que les habitants d'Udjan créent un moment où la ligne séparatrice se trouble et le fantôme se manifeste à travers le spectacle de feu.³² Ce fantôme n'est pas seulement celui des aïeux qui dorment pour la plupart sans sépulture mais il représente aussi la revendication pertinente de justice du peuple arménien qui en absence de contact significatif avec le peuple turc ne peut se manifester qu'en spectre.

A vingt-trois ans d'intervalle, *Yearning* et *Short Message* mettent au cœur de leur récit la question de la mémoire du génocide mais aussi celle du travail de deuil qui ne peut s'achever faute de reconnaissance. L'esprit rivé sur le génocide, tels les fantômes de leurs aïeux qui restent très présents dans leur vie, les Arméniens seront contraints de revenir voir les Turcs à travers différentes manifestations, jusqu'au jour où l'histoire commune que ces deux peuples partagent pourra être interprétée d'une manière qui leur permettra finalement d'enterrer leurs morts et d'en faire le deuil. Jusqu'à ce jour-là, la frontière arméno-turque ne sera jamais une simple ligne séparant les territoires des deux États; elle sera celle de la rupture de deux peuples, de moi et de l'autre à partir duquel le moi se définit et celle d'une disjonction du passé et du présent. Une frontière fermée mais une blessure ouverte...

Հարօր (Yearning) – 1990

Production: Hayfilm Studio

Réalisation : Frunzé Dovlatyan

Scénario : Rouben Hovsepian et Henrik Malyan d'après le roman de Hrachya Kochar

Image : Gagik Avakyan

Musique : Martin Vardazaryan

Interprétation : Rafael Atoyan, Galya Novents, Levon Sharafyan

Durée : 136 min.

Հարճ հաղորդագրութիւն (Short Message) – 2013

Production et réalisation : Vardan Danielyan

Image : Andranik Sahakyan

Musique : Harutyun Dellalilian

Durée : 13 min.

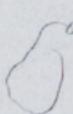
NOTES

¹ Երկիր (ergir/yerkir): mot en arménien qui désigne le pays et le village d'origine d'une personne.

² Paul Ricoeur, "Histoire et Mémoire," dans Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au Cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 17.

- ³ Entretien réalisé par Ertuğrul Mavioğlu avec Hrant Dink, publié par le quotidien *Radikal* le 13 Février 2006, repris ensuite dans Hrant Dink, *Être Arménien en Turquie*, Éditions Dominique Fradet, 2007, p. 31.
- ⁴ Francesco Casetti, *Les Théories du Cinéma Depuis 1945*, (tit. or: *Teorie del Cinema (1945-1990)*, Milan, 1993), Paris, Armand Colin, 2012, p. 141-3.
- ⁵ Le film est en ligne sur la plateforme *Youtube*, “Կարճ հաղորդագրութիւն” “Short Message”, https://youtu.be/CJCEA0Dm_9M, consulté dernièrement le 18 juillet 2019.
- ⁶ La frontière Arménie-Turquie qui fait 325 km, commence près du Lac de Çildir (Tr.) et va jusqu'à Dilucu, près de la ville d'Iğdır (Tr.), en suivant la rivière Araxe vers le sud (Nathalie Tocci (dir.), *The Closed Armenia-Turkey Border: Economic and Social Effects, Including Those on the People; and the Implications for the Overall Situation in the Region*, Bruxelles, European Communities, 2007, p. 6). Sur la frontière existent deux postes frontaliers; Alican/Margara et Akyaka/Akhuryan.
- ⁷ Anne-Laure Amilhat-Szary, *Qu'est-ce qu'une Frontière Aujourd'hui?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 63.
- ⁸ Jean Radvanyi, “Le Cinéma de l'Arménie Indépendante: Nouvelles Premices, Nouveaux Défis,” Jean Radvanyi (dir.), *Le Cinéma Arménien*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993, p. 101-2.
- ⁹ “En U.R.S.S., restructuration de la vie économique et politique préconisée et mise en œuvre par M. Gorbatchev et qui reposait en outre sur le développement de la communication et de la transparence (glasnost),” *Dictionnaire de Français Larousse*, <http://www.larousse.fr/>, consulté dernièrement le 11 Février 2016.
- ¹⁰ Antoine de Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 370.
- ¹¹ Tim Kennedy, *Cinema Regarding Nations: Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian National Identity in Film*, thèse soutenue en 2007, p. 63.
- ¹² Latife Akyüz, “Liminal Alanlar Olarak Sinirlar: Türkiye-Gürcistan Sinirinda Ekonomik Yaşam ve Etnik Kimliklerin Sinir Deneyimleri,” dans Latife Akyüz, Seda Altuğ, H. Pinar Şenoğuz (dir.), *Sinirlar ve Türkiye'de Sinir Çalışmaları*, revue *Toplum ve Bilim*, n° 131, Istanbul, İletişim Yayinlari, 2014, p. 89.
- ¹³ Կարոտ (garod/karot): mot en arménien désignant nostalgie, “tristesse et état de langueur causés par l'éloignement du pays natal.”
- ¹⁴ Slavoj Žižek, *Vous Avez Dit Totalitarisme?* (tit. or: *Did Somebody Say Totalitarianism?*, UK, 2011), Paris, Editions Amsterdam, 2013, p. 156-7.
- ¹⁵ La rivière Araxe prend sa source près de la ville d'Erzurum en Turquie. Elle coule au long de la frontière arméno-turque, passe par l'Iran et l'Azerbaïdjan pour se jeter dans la Mer Caspienne (Lusine Kharatyan (dir.), *Moush, Sweet Moush: Mapping Memories from Armenia and Turkey*, Bonn, dvv international, 2013, p. 125).
- ¹⁶ *Raphael Patkanian, «Արաքսի Արտաստըը (Ռափայէլ Պատկանեան)» [https://hy.wikipedia.org/wiki/Արաքսի_արտաստըը_\(Ռափայէլ_Պատկանեան\)](https://hy.wikipedia.org/wiki/Արաքսի_արտաստըը_(Ռափայէլ_Պատկանեան)), consulté dernièrement le 11 Février 2016, (traduction personnelle).
- ¹⁷ Hamid Naficy, *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001, p. 161.

- ¹⁸ Hrant Dink, *İki Yakin Halk, İki Uzak Komşu*, Istanbul, Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayinlari, 2008, p. 30.
- ¹⁹ Naficy, p. 6.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 33.
- ²¹ Extrait du film *Yearning*.
- ²² Expression indiquant un espace-temps, proposée par Mikhail Bakhtin et reprise par Naficy.
- ²³ Sigmund Freud, *The Uncanny*, London, Penguin Books, 2003, p. 123-62.
- ²⁴ Naficy, p. 152-4.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 169.
- ²⁶ Serdar Korucu et Aris Nalci, *1965. 2015'ten 50 Yil Önce, 1915'ten 50 Yil Sonra*, Istanbul, Propaganda Yayinlari, 2014, p. 48.
- ²⁷ Entretien par mail avec Vardan Danielyan réalisé le 23 Janvier 2016.
- ²⁸ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de Mémoire* (trois tomes), Paris, Gallimard, 1997.
- ²⁹ Mot en arabe qui signifie "qui se sacrifie pour une cause." Dans le contexte de l'Empire Ottoman du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle, le terme se réfère aux groupes paramilitaires armés qui s'étaient formés pour fournir une protection locale au peuple contre l'oppression du régime du Sultan Hamid. La définition tirée du dictionnaire publié dans Kharatyan, p. 126.
- ³⁰ Nermin Saybaşılı, *Sinirlar ve Hayaletler*, Istanbul, Metis Yayinlari, 2011, p. 13-4, 54, 251.
- ³¹ *Ibidem*, p. 31.
- ³² *Ibidem*, p. 27, 62.



**ԵՐԿԻՐԻ ՍԱՀՄԱՆԻՆ ԿԱՌՉԱԾ ՅԻՇՈՂՈՒԹԻՒՆ.
ԿԱՐՕՏ ԵՒ ԿԱՐԾ ՀԱՂՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ՖԻԼՄԵՐԸ
(Ամփոփում)**

ՍԻՊԻԼ ՉԵՔՄԵՆ
sibil.cekmen@gmail.com

Հայկական երկու ֆիլմերու ընդմեջէն ուսումնասիրութիւնը կը քննարկէ հայուն հաւաքական եւ անհատական յիշողութիւնները՝ Հայոց Յեղասպանութեան, եւ՝ զօրաւոր ընդդիմութիւնը՝ Յեղասպանութիւնը մոռացութեան մատնելու: Ֆիլմերուն՝ **Կարօտ** (Ֆրունզէ Տովլաթեան, 1990) եւ **Կարծ Հաղորդագրութիւն** (Վարդան Դանիլեան, 2013), դէպքերը տեղի կ'ունենան հայ-թրքական փակ սահմանին: Լուսարձակի տակ առնելով այն գործընթացները, որոնցմով յիշողութիւնը կը պարզօփ սահմանի գօտիին վրայ, հեղինակը կը քննէ թէ ինչպէս սահմանը կը ստեղծէ սեմը՝ անցեալին եւ ներկային միջեւ, եւ ինչպէս կը գործէ իբրեւ տարածք ուր նախահայրերուն հողին հետ հաղորդակցութիւնը կը պահպանօփ: Իրարմէ 23 տարիներու հեռաւորութեամբ արտադրուած այս ֆիլմերը կ'օգտագործեն վերոյիշեալ տարածքը՝ ընկալող՝ ուրուականը, ընդգծելով անաարտ կսկիծի մը տեսականացումը՝ Հայոց Յեղասպանութեան չճանաչման հետեւանքով:

