

Ce que pleurent ces montagnes

Talia Mikaelian

Diplômée d'une licence en arts plastiques à l'université de Strasbourg, Talia Mikaelian poursuit ses études avec un master « Écritures critiques et curatoriales de l'art et des cultures visuelles » dans cette même université. Ses recherches portent sur l'usage des photographies d'archives dans la création d'œuvres arméniennes diasporiques, où elle y interroge leur rôle dans la construction d'une mémoire silencieuse et les formes de résistance visuelle qu'elles suscitent.

Mots-clés : pleurabilité, génocide arménien, mémoire traumatique, transmission intergénérationnelle, postmémoire

À partir de l'analyse des œuvres *Concrete Tears 3451* (2006/2012) de Melik Ohanian et de *Dame Gulizar and Other Love Stories* (2017-2018) de Rebecca Topakian, cet article interroge la manière dont une mémoire empêchée peut encore circuler malgré le silence qui l'entoure. Ces œuvres arméniennes diasporiques offrent un accès aux formes matérielles que peut prendre un deuil rendu impossible par le déni historique.

En s'appuyant sur des penseur·euses qui ont travaillé depuis les études arméniennes, les notions de mémoire, de trauma et d'éthique du deuil, Talia Mikaelian examine comment ces gestes artistiques révèlent les dynamiques affectives et invisibles qui traversent la transmission d'une histoire marquée par l'absence.

Il y a des violences qui ne s'éteignent pas avec la mort, mais qui se prolongent dans ce qui reste tu. Des corps ont disparu, emportant avec eux la possibilité d'un récit transmis sans rupture. À cette tentative d'anéantissement des Arménien·nes en 1915 s'est ajouté un silence durable, nourri par le retard d'une reconnaissance officielle du génocide et par le déni persistant

de la Turquie, héritière de l'Empire ottoman¹. Cette absence de reconnaissance n'a pas uniquement affecté la mémoire collective arménienne, elle a profondément marqué les modalités mêmes de sa transmission.

Si, comme le montre Susan Sontag dans sa réflexion sur les images de guerre, la photographie joue souvent un rôle central dans la construction de la mémoire des violences de masse², le génocide arménien se caractérise par un corpus visuel relativement limité. Ce massacre est souvent décrit comme l'un des génocides du xx^e siècle les moins documentés visuellement et cette rareté des images ne constitue pas uniquement un manque d'archives, elle participe à un processus d'effacement³. Ce qui n'est pas montré, pas raconté, tend progressivement à disparaître du champ du visible et du dicible.

La question du deuil collectif devient alors centrale. À travers la notion de *pleurabilité*⁴, Judith Butler interroge les conditions selon lesquelles certaines vies sont reconnues comme dignes d'être publiquement pleurées tandis que d'autres sont reléguées hors du champ du deuil légitime. La possibilité de pleurer une vie suppose qu'elle soit reconnue comme telle dans un cadre social et politique donné. Dans le cas arménien, la négation et la marginalisation historique ont contribué à maintenir les victimes dans une forme de

1. Il est important de noter que le terme « génocide » est apparu pour la première fois en 1943 sous la plume du juriste polonais Raphaël Lemkin. Il élabore ce terme en s'appuyant notamment sur l'analyse de plusieurs violences de masse du début du xx^e siècle, parmi lesquelles les massacres d'Arméniens dans l'Empire ottoman, celui des Ukrainiens par l'URSS, ainsi que la Shoah dont il était lui-même victime. La reconnaissance du génocide arménien s'est faite de manière progressive et tardive à l'échelle internationale. Le Parlement européen l'a reconnu dans une résolution adoptée en 1987. En France, cette reconnaissance a été inscrite dans la loi du 29 janvier 2001. Aux États-Unis, le Congrès a officiellement reconnu le génocide en 2019. Les massacres et déportations d'Arméniens perpétrés dans l'Empire ottoman entre 1915 et 1917 sont ainsi qualifiés de génocide par une grande partie de l'historiographie internationale. Toutefois, la République de Turquie fondée en 1923 (traité de Lausanne) conteste cette qualification et inscrit ces événements dans le contexte plus large des violences liées à la Première Guerre mondiale. Dans ce cadre, l'historiographie a montré que la négation du génocide s'est progressivement institutionnalisée dans le discours officiel turc, à travers des politiques mémorielles, diplomatiques et académiques visant à contester l'usage du terme de génocide et à promouvoir une interprétation alternative des événements. Cette politique se manifeste notamment dans les programmes scolaires, les publications historiques nationales et les déclarations officielles.

2. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003.

3. Dzovinar Kévonian, « Photographie, génocide et transmission : l'exemple arménien », *Les Cahiers de la Shoah*, 8, 2005, <https://doi.org/10.3917/lcs.008.0119>.

4. Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions Zones, 2016.

non-reconnaissance symbolique, empêchant l'institution d'un deuil pleinement partagé.

Or, ce qui ne peut être pleuré ne disparaît pas pour autant. La perte non reconnue ne s'apaise pas, elle se déplace. La douleur devient silencieuse mais persistante. Transmise de génération en génération, elle s'inscrit dans les affects intergénérationnels et dans les récits familiaux lacunaires. C'est dans cet espace de silence hérité que s'inscrivent les pratiques artistiques diasporiques arméniennes. À travers elles, il devient possible d'observer comment une mémoire empêchée continue de circuler, comment un deuil confisqué cherche d'autres formes pour se dire, et comment l'art ouvre des espaces sensibles où ce qui n'a pas pu être pleuré peut, enfin, commencer à l'être.

À partir de *Concrete Tears 3451* (2006/2012) de Melik Ohanian et *Dame Gulizar and Other Love Stories* (2017-2018) de Rebecca Topakian, je propose d'examiner comment la matérialité et les affects deviennent des vecteurs de transmission pour une mémoire entravée. En m'appuyant sur des penseur-euses qui ont travaillé depuis les études arméniennes, les notions de mémoire, de trauma et d'éthique du deuil, nous verrons comment ces œuvres font circuler des émotions héritées et transforment l'absence en espace de résistance.

Là où les larmes prennent forme

À travers l'installation *Concrete Tears 3451* (2006/2012), présentée notamment au Mémorial de la Shoah à Paris en 2023, Melik Ohanian crée une pluie en représentant 3451 larmes en béton tombant une à une et maintenues en lévitation grâce à une structure ajourée en inox miroitant suspendue au plafond. Le public circule autour de cette pluie immobile, immergé dans un environnement où la répétition du motif produit une lourdeur visuelle obligeant le regard à en parcourir la multiplicité. Le chiffre 3451 n'est pas anodin, il renvoie à la distance en kilomètres séparant Paris, la ville où réside l'artiste, de Erevan, la capitale de l'Arménie. Ce chiffre nous

fait voyager vers un territoire de reliefs marqués et de plateaux étendus. Un territoire où les montagnes dominant le paysage.

Fig. 1. Melik Ohanian, *Concrete Tears 3451* (2006/2012)



3451 éléments en béton moulé et structure en aluminium, 300×300×470 cm, vue d'exposition, Centre d'art Languedoc-Roussillon, Sète, 2014.

© Courtesy of the artist and Chantal Crousel Gallery.

Située au carrefour d'empires rivaux, l'Arménie a été traversée par des dominations successives, des déplacements contraints et des recompositions politiques. Son histoire est marquée par une instabilité persistante, par des pertes territoriales et des fractures qui ont profondément affecté son peuple bien avant le début du xx^e siècle. C'est dans cette longue vulnérabilité

historique que s'inscrit la rupture de 1915⁵. Arrestations, marches forcées, famine, massacres et viols entraînent la mort d'environ un million et demi d'Arméniens, soit plus des deux tiers de la population arménienne de l'Empire ottoman avant 1914⁶. Ces atrocités provoquent la dispersion du tiers des survivant-es dans le monde, donnant naissance à la diaspora arménienne. L'œuvre immersive de Melik Ohanian nous met face à ce que ce génocide a produit : un exil. Ces 3451 larmes représentent la distance qu'ont parcourue les Arméniens qui ont pu échapper au génocide orchestré par l'Empire ottoman et qui se sont retrouvés en Europe occidentale. La donnée géographique devient matière, la distance devient visible. Mais la violence ne s'est pas arrêtée avec la fin des massacres, elle s'est prolongée dans le refus persistant de reconnaissance par l'État turc. Ce déni a retardé et fragilisé la possibilité d'un deuil collectif et installé la mémoire arménienne dans un état d'entre-deux – reconnue par certains États, contestée par d'autres et toujours exposée à la négation. Ainsi, les larmes de Melik Ohanian matérialisent plus qu'un trajet, elles donnent forme à une séparation historique, politique et symbolique. Chaque larme suspendue incarne un arrachement. Le béton, matériau de construction, associé à la permanence et à l'architecture moderne, transforme un fluide intime en structure durable. La douleur cesse d'être purement émotionnelle pour devenir une présence physique.

À l'inverse de cette fixité minérale tournée vers la distance, Rebecca Topakian propose, avec *Dame Gulizar and Other Love Stories* (2017-2018), un geste d'ancrage. Son projet mêle photographies contemporaines et images d'archives familiales, en prenant pour point de départ l'histoire d'amour de son arrière-grand-mère, Gulizar, enlevée à cheval par son arrière-grand-père, Garabed. L'épisode renvoie à une pratique historiquement attestée dans certaines sociétés du Caucase, celle de l'enlèvement de la fiancée,

5. Dans le contexte de la Première Guerre mondiale, le gouvernement des Jeunes-Turcs entreprend de réorganiser le territoire en fonction d'un idéal de turcité. En avril 1915, une politique de déportation et d'extermination est lancée contre les Arméniens, s'inscrivant dans un processus plus large de violences visant toutes populations chrétiennes de l'Empire.

6. Annick Asso, *Le cantique des larmes. Arménie 1915 : paroles de rescapés du génocide*, Paris, Perrin, 2025.

Fig. 2.1. Rebecca Topakian, *Dame Gulizar and Other Love Stories*, 2017-2018



Archives familiales de l'artiste, émulsion liquide sur pierres arméniennes et tirages jet d'encre, formats variables.

© Rebecca Topakian

parfois mobilisée comme stratégie matrimoniale lorsque l'union était refusée par la famille de la jeune femme. Dans le cas de Gulizar, l'opposition parentale tient également à une hiérarchie sociale puisque Garabed appartenait à une condition jugée inférieure à celle de sa future épouse, et sa profession n'était pas considérée comme suffisamment honorable pour prétendre à cette alliance. L'enlèvement apparaît alors comme un moyen de contourner le contrôle familial sur les mariages, dans des sociétés où l'honneur et les alliances entre familles structuraient fortement les choix conjugaux⁷. L'artiste ne se contente pas de revisiter cette légende familiale mais en interroge les zones d'ombre. Derrière la dimension romanesque du

7. Sophie Hohmann, « Violence domestique dans le Caucase du Sud. Les exemples de l'Arménie et de l'Azerbaïdjan », *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, 46, 2015, <https://doi.org/10.3917/receo.462.0105>.

Fig. 2.2. Rebecca Topakian, *Dame Gulizar and Other Love Stories*, 2017-2018



Archives familiales de l'artiste, émulsion liquide sur pierres arméniennes
et tirages jet d'encre, formats variables.

© Rebecca Topakian

Fig. 2.3. Rebecca Topakian, *Dame Gulizar and Other Love Stories*, 2017-2018



Archives familiales de l'artiste, émulsion liquide sur pierres arméniennes
et tirages jet d'encre, formats variables.

© Rebecca Topakian

récit, surgissent des questions sur la place de Gulizar, sur son désir, sur ce que cette histoire dit d'une société façonnée par des structures masculines. Dans ce projet, l'artiste ne cherche pas seulement à combler un vide familial laissé par le silence de son grand-père, survivant du génocide, elle interroge également la mythologie transmise autour de son arrière-grand-mère. Ici, les photographies contemporaines d'hommes jouent un rôle important dans la relecture critique que l'artiste opère du récit familial. Dans l'histoire qu'on lui a transmise, la figure de Gulizar apparaît avant tout à travers un récit façonné par des voix masculines et par une mémoire collective marquée par des structures patriarcales. L'idée d'introduire des portraits d'hommes dans la série trouve son origine dans l'expérience personnelle de l'artiste lors de son voyage en Arménie. Partie photographier le paysage dans l'espoir de ressentir un lien avec la terre de ses ancêtres, elle y fait la rencontre d'un homme avec lequel elle entretient une relation brève et marquante. Loin de l'image idéalisée de l'amour héritée de l'histoire de ses arrière-grands-parents, cette expérience lui révèle les dynamiques de misogynie et de patriarcat encore présentes dans la société arménienne. En introduisant dans la série des portraits d'hommes, représentés dans des moments d'intimité ou de vulnérabilité, l'artiste déplace cette construction du regard. Ces figures masculines ne sont plus présentées comme les porteurs d'une autorité narrative ou d'une virilité héroïque associée à la survie et à la protection de la patrie. Au contraire, leur représentation suspend les codes traditionnels de la masculinité qui structurent habituellement les récits historiques et familiaux afin de reconfigurer la place des femmes dans l'histoire racontée. Topakian ouvre ici un espace où la figure féminine ne demeure plus enfermée dans un rôle passif de fiancée enlevée ou de figure silencieuse, mais peut être réinvestie comme figure centrale de la mémoire et du récit. Ces portraits fonctionnent ainsi comme un contrepoint visuel qui met en évidence les conditions patriarcales de la transmission et permet à l'artiste de réinterroger la manière dont certaines voix, notamment féminines, ont été marginalisées ou effacées dans la mémoire.

Parallèlement à ces photographies contemporaines, les archives familiales de l'artiste sont tirées, à partir d'un processus d'émulsion, sur des pierres ramassées en Arménie. Ce geste, qui associe images d'archives et matière naturelle, souligne l'importance de la terre dans la construction du projet, à la fois pour l'histoire familiale de l'artiste et pour la mémoire plus large de la perte territoriale subie par les Arménien·nes. En s'imprimant sur la pierre, les photographies acquièrent une matérialité qui ancre ces images héritées dans le paysage arménien contemporain. Ce procédé révèle la manière dont les descendant·es du génocide entretiennent un lien discontinu avec le territoire, marqué par l'éloignement, la transmission et la tentative de donner

Fig. 3. Rebecca Topakian, *Dame Gulizar and Other Love Stories*, 2017-2018



Archives familiales de l'artiste, émulsion liquide sur pierres arméniennes et tirages jet d'encre, formats variables.

© Rebecca Topakian

une forme sensible à un passé dont les traces matérielles ont été largement effacées⁸. Le projet articule ainsi mémoire familiale, désir et construction identitaire, dans un dialogue constant entre passé et présent.

Cette conscience de l'exil traverse l'ensemble du projet. L'Arménie apparaît à la fois comme un territoire réel et un espace intérieur, un lieu que l'artiste s'approprie parce qu'il fait partie intégrante de son identité mais qui tout de même demeure partiellement étranger. En arménien, cette tension peut également être éclairée par la distinction que Tigrane Yégavian établit entre le terme *yergir*, le pays au sens « terre », historiquement situé dans l'Anatolie orientale aujourd'hui en Turquie, et le terme *hayrenik* ou *mayr hayrenik*, au sens « patrie » ou « mère patrie » souvent utilisé dans les communautés diasporiques pour désigner l'actuelle République d'Arménie⁹. Or, dans l'expérience diasporique, ces deux registres ne se superposent pas toujours parfaitement : le territoire arménien fonctionne moins comme une patrie pleinement vécue que comme une terre investie par la mémoire et l'imaginaire. Pour les descendant-es du génocide, la relation à la terre d'origine tend ainsi à se maintenir sous la forme d'« une image (au sens large du terme) idéalisée, mystifiée, voire même fossilisée, d'un pays sans réel retour¹⁰ ».

Les pierres sur lesquelles sont imprimées les archives photographiques de l'artiste fonctionnent alors comme des témoins matériels de cette mémoire empêchée. La matérialité de ces supports transforme les figures photographiées en présences concrètes, offrant un point d'ancrage pour une mémoire longtemps fragilisée et soulignant que ce passé continue d'habiter le présent.

8. « [...] il convient de repérer, chez ces descendants d'ancêtres disparus sans traces dans les déserts anatoliens, les effets transgénérationnels d'une violence qui a eu lieu et qui pourtant souffre d'un non-lieu ». Janine Altounian, *La survivance : traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 29.

9. Tigrane Yégavian, *Géopolitique de l'Arménie*, Paris, Éditions Bibliomonde, 2022, p. 22.

10. Marie-Aude Baronian, Aïda Kazarian, *Cinéma et mémoire : sur Atom Egoyan*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, L'Académie en poche, 2013, p. 71.

Quand les affects deviennent lieu de résistance

Les œuvres de Melik Ohanian et de Rebecca Topakian prennent toute leur portée lorsqu'on les place dans le contexte du déficit iconographique du génocide arménien. Comme le souligne Marie-Aude Baronian, la marginalisation du génocide dans l'histoire officielle et sa contestation par les discours négationnistes ont profondément affecté les conditions de transmission de cet événement¹¹. Selon elle, « le manque d'images – la destruction des archives étant une poursuite organisée et le résultat de la politique génocidaire – fait subsister un désir constant de reconstruire le passé par n'importe quel procédé visible¹² ». L'absence d'archives visuelles ne relève donc pas du hasard, elle constitue le prolongement symbolique de la violence génocidaire. Dès lors, la question n'est pas seulement celle de la mémoire, mais celle de la visibilité.

À travers ces œuvres, les artistes ne cherchent pas à reconstituer des images perdues, ils ne suppléent pas l'absence par un document mais produisent une matérialité qui agit comme archive alternative. Dans *Concrete Tears 3451*, les larmes de béton ne montrent pas le génocide, elles fabriquent les conditions d'un regard. Cette œuvre s'inscrit dans ce que Marc Nichanian appelle une « guerre des regards » lorsqu'il souligne que le survivant doit créer lui-même la scène et les conditions de sa visibilité pour que l'événement de sa souffrance, souvent nié ou effacé, devienne perceptible. L'acte de mémoire n'est pas passif, il engage la production d'un espace où le regard d'autrui est sollicité et mis à l'épreuve. L'enjeu n'est donc pas seulement de suppléer à une absence iconographique, mais de créer les conditions mêmes de sa visibilité. En installant ces larmes de béton dans l'espace d'exposition, l'artiste fabrique une scène où le regard des visiteur·euses est impliqué. L'installation

11. « L'héritage de la Catastrophe, négligée par l'histoire officielle et désignée comme fictive par les négationnistes, est relégué au territoire de l'imaginaire, et contraint les Arméniens à rendre des comptes, à légitimer et à prouver le passé. » *Ibid*, p. 14-15.

12. *Ibid*, p. 54.

engage, au sens de Marc Nichanian, une « guerre des regards¹³ », qui contraint le spectateur à se situer face à une mémoire longtemps niée.

Fig. 4. Melik Ohanian, *Concrete Tears 3451*, 2006/2012



3451 éléments en béton moulé et structure en aluminium, 300×300×470 cm, vue d'exposition, Centre d'Art Languedoc-Roussillon, Sète, 2014.

© Courtesy of the artist and Chantal Crousel Gallery.

Ces œuvres peuvent être lues à travers la notion de *postmémoire* qui désigne la relation que les générations suivantes entretiennent avec un passé traumatique qu'elles n'ont pas vécu directement mais qui leur a été transmis. Cette mémoire est « médiée non pas par le souvenir, mais par un investissement imaginaire et la création¹⁴ ». Autrement dit, elle ne repose pas sur une expérience vécue directement mais sur un travail de réélaboration sensible du passé. Elle décrit ainsi une génération « qui grandit sous l'emprise de discours qui ont précédé leur naissance¹⁵ », mais qui continue d'en réactiver les formes sensibles à travers des médiations narratives et esthétiques¹⁶.

13. « Le survivant est dans l'obligation de fabriquer, à lui tout seul, la scène, le regard et l'événement. [...] Ce n'est pas une guerre des images. C'est une guerre des regards. » Marc Nichanian, cité dans Sylvie Rollet, *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, p. 119-174.

14. Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1997, p. 22. Traduit par l'autrice.

15. *Idem*. Traduit par l'autrice.

16. « Postmemorial work, I want to suggest—and this is the central point of my argument in this essay—strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural

De la même manière, *Concrete Tears 3451* et *Dame Gulizar and Other Love Stories* ne cherchent pas à restituer un souvenir vécu mais travaillent à partir d'une mémoire indirecte, fragmentaire, façonnée par les transmissions familiales et par les lacunes laissées par l'histoire. Cette relation au passé rejoint également ce que Nellie Hogikyan observe à propos des générations arméniennes post-exilées : bien qu'elles n'aient pas connu l'expérience directe de l'exil ou du génocide, « l'absence et le manque hantent leur vie¹⁷ ». Chez ces artistes, cette hantise ne se traduit pas par une simple nostalgie, mais devient un moteur de création qui transforme les traces héritées en formes visuelles.

Chez Topakian, cette construction n'est pas seulement mémorielle, elle est également critique. En rouvrant la légende familiale et en interrogeant la place laissée à la figure féminine, l'artiste déplace les conditions mêmes de la transmission. Topakian ne restitue pas un souvenir vécu, elle investit affectivement des fragments transmis. Marie-Aude Baronian parle de « désorientation à la fois spatiale et historique » propre à l'expérience diasporique¹⁸. Cette désorientation traverse l'œuvre : les corps appartiennent à un autre temps, mais ils reposent sur une matière présente ; les paysages sont contemporains, mais chargés d'une mémoire absente ; les corps masculins, eux, incarnent à la fois la continuité et la remise en question d'un ordre symbolique hérité. La mémoire n'est pas restaurée, elle est réinscrite dans une tension entre passé et présent, entre attachement et distance, entre héritage et réappropriation.

Le déplacement opéré par ces artistes, au-delà d'être un geste mémoriel, est aussi un geste politique. Là où l'histoire officielle a tenté de neutraliser ou de marginaliser le génocide de 1915, ces artistes déplacent la question sur le

memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone. » Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, 1, 2008, p. III.

17. Nellie Hogikyan, *Atom Egoyan et la diaspora arménienne : génocide, identités, déplacements, survivances*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 27.

18. Marie-Aude Baronian, Aïda Kazarian, *Cinéma et mémoire : sur Atom Egoyan*, op.cit, p. 25.

terrain du sensible. Comme le rappelle Judith Butler, une vie n'est pleinement reconnue que si sa perte peut être publiquement pleurée. La reconnaissance du deuil ne relève donc pas uniquement de l'émotion individuelle, elle dépend de cadres collectifs qui déterminent quelles vies apparaissent comme dignes d'être pleurées¹⁹. Leurs gestes rejoignent la réflexion de Sara Ahmed, pour qui oublier reviendrait à répéter la violence, tandis que se souvenir implique de reconnaître comment les corps et les communautés ont été blessés²⁰. En donnant à éprouver l'absence, la distance ou l'attachement persistant à des figures et à des lieux, ces œuvres déplacent le regard du spectateur et contribuent à reconfigurer les cadres à travers lesquels certaines vies peuvent être reconnues et pleurées.

19. « La distribution différentielle des conditions de possibilité du deuil (*grievability*) parmi les populations a des conséquences sur les raisons pour lesquelles nous éprouvons des affects doués d'effets politiques, comme l'horreur, la culpabilité, le sadisme vertueux, le sentiment de perte ou l'indifférence. » Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions Zones, 2016, p. 33-34.

20. « [...] forgetting would be a repetition of the violence or injury. To forget would be to repeat the forgetting that is already implicated in the fetishisation of the wound. Our task might instead be to "remember" how the surfaces of bodies (including the bodies of communities, as I will suggest later) came to be wounded in the first place. » Sara Ahmed, *The cultural politics of emotions*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 33.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AHMED Sara, *The cultural politics of emotions*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- ALTOUNIAN Janine, *La survivance : traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.
- ASSO Annick, *Le cantique des larmes. Arménie 1915 : paroles de rescapés du génocide*, Paris, Perrin, 2025.
- BARONIAN Marie-Aude, KAZARIAN Aïda, *Cinéma et mémoire : sur Atom Egoyan*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, L'Académie en poche, 2013.
- BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions Zones, 2016.
- HIRSCH Marianne, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1997.
- HOGIKYAN Nellie, *Atom Egoyan et la diaspora arménienne : génocide, identités, déplacements, survivances*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- ROLLET Sylvie, *Une éthique du regard : le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011.
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003.
- YÉGAVIAN Tigrane, *Géopolitique de l'Arménie*, Paris, Éditions Bibliomonde, 2022.

Articles

- HIRSCH Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, vol. 29, 1, 2008, <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- HOHMANN Sophie, « Violence domestique dans le Caucase du Sud. Les exemples de l'Arménie et de l'Azerbaïdjan », *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, 46, 2015, <https://doi.org/10.3917/receo.462.0105>.
- KÉVONIAN Dzovinar, « Photographie, génocide et transmission : l'exemple arménien », *Les Cahiers de la Shoah*, 8, 2005, <https://doi.org/10.3917/lcs.008.0119>.