ÉCRIRE L'EXIL : IDENTITÉ, ERRANCE ET MÉMOIRE DANS LA POÉSIE D'ARMEN LUBIN

HÉRA DADAYAN

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTEMPTION
DE LA MAÎTRISE ÈS ARTS

PROGRAMME DES CYCLES SUPÉRIEURS
EN ÉTUDES FRANÇAISES ET FRANCOPHONES
COLLÈGE UNIVERSITAIRE GLENDON
UNIVERSITÉ YORK
TORONTO, ONTARIO

JUIN 2026

© Héra Dadayan, 2026

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie la représentation de l'exil et de la reconstruction identitaire dans l'œuvre poétique d'Armen Lubin, pseudonyme français de l'écrivain arménien Chahan Chahnour. Marqué par le génocide arménien, le déracinement et une longue expérience de la maladie, Lubin développe une poésie dans laquelle l'exil dépasse le déplacement géographique pour devenir une condition durable, à la fois identitaire, corporelle et spatiale. À partir d'une approche principalement psychocritique, nourrie notamment par les travaux de Charles Mauron et mise en dialogue avec les théories de l'exil, cette étude analyse les réseaux d'images et de métaphores récurrentes qui structurent l'univers poétique de Lubin. L'Arménie, rarement nommée de manière explicite, demeure néanmoins présente en creux, à travers le silence et l'absence. Enfin, la maladie apparaît comme une seconde forme d'exil, faisant du corps lui-même un espace d'enfermement et d'étrangeté. Le mémoire montre ainsi comment Lubin transforme l'expérience historique et intime de la rupture en un imaginaire poétique où l'écriture devient un lieu de recomposition identitaire.

À ma maman,
partie trop tôt,
emportée par cette maladie qui ne t'a jamais volé ta douceur.

Tu n'as pas vu ce mémoire s'écrire,
mais il est né dans les interstices de nos silences,
dans les veilles d'hôpital,
dans les silences où ton souvenir veille encore,
dans chacun de mes pas poursuivis sans toi.

Tu étais mon refuge, mon rire, ma boussole,
et même dans ta souffrance, tu étais encore lumière.
Aujourd'hui, c'est à ton nom que je rends ce travail,
non comme une fin, mais comme une trace d'amour que je laisse sur cette page du monde.

Pour toi,
toujours.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon père, qui m'a initiée dès mon enfance à la littérature et qui m'a appris à en aimer la richesse et la profondeur. Par ses lectures partagées et par l'univers de mots qu'il a su faire vivre autour de moi, il a éveillé très tôt ma sensibilité aux textes et à la langue.

À Patil et Hrag, ma sœur et mon frère, mes piliers. Merci pour votre soutien constant et votre présence rassurante, même dans les moments où je doutais de moi. Ce mémoire vous appartient aussi.

À Araxia, mon amie de toujours, merci pour ton écoute attentive, ta patience inlassable et la fidélité de ton amitié.

À Louis, mon amour, merci pour ton écoute, ta patience et ton encouragement constants dans les moments de fatigue, de doute et de découragement. Merci d'avoir cru en moi.

À M. Swann Paradis, merci d'avoir accompagné les débuts de ce travail et de m'avoir aidée à en poser les premières fondations.

À Mme Marie-Christine Aubin, merci d'avoir accepté la direction de ce mémoire à une étape déterminante de son élaboration. Merci pour votre disponibilité, votre confiance envers mon projet et votre accompagnement à la finalisation de ce travail.

À mes amis et collègues qui, par leur soutien, leur encouragement ou leur présence bienveillante, ont contribué, de près ou de loin, à l'aboutissement de ce mémoire, j'adresse ma sincère gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ..... **II**

DÉDICACE ..... **III**

REMERCIEMENTS ..... **IV**

TABLE DES MATIÈRES ..... **V**

LISTE DES FIGURES ..... **VII**

INTRODUCTION **1**

1. **Le contexte historique : l'Empire ottoman et la condition des Arméniens** 1
2. **Le génocide des Arméniens (1915-1916)** 4
3. **Les conséquences du génocide : dispersion et naissance de la diaspora** 7
4. **Le silence international et la question de la reconnaissance** 10
5. **La diaspora arménienne en France** 13
6. **Armen Lubin : vie, exil et identité** 16

CHAPITRE I **20**

ÉTAT DE LA RECHERCHE ET CADRES THÉORIQUES **20**

1. **Réception critique et état de la recherche** 20
2. **Approches théoriques** 24
   a. L'identité de l'exilé selon Alexis Nouss *25*
   b. La psychocritique selon Charles Mauron et la poétique de l'image selon Gaston Bachelard *27*
   c. Les principaux réseaux d'images *31*
      i. Les figures de l'exil 31
      ii. Le corps souffrant 31
      iii. Les images de la nuit 32

CHAPITRE II **33**

L'IDENTITÉ EN EXIL : ENTRE PERTE ET IMAGINAIRE DE RECOMPOSITION **33**

1. **La poétique de l'exil** 34
   a. Les clés, la maison et la chambre *34*
   b. L'hôtel *37*
   c. Le voyage et l'errance *39*
2. **L'écho de l'Arménie** 42
3. **L'espace poétique du refuge** 46

CHAPITRE III **52**

LE NOM, LA LANGUE ET LE DOUBLE **52**

1. **La poétique du double** 53
2. **Chahan Chahnour et Armen Lubin : nommer deux identités** 58

CHAPITRE IV **64**

L'EXIL DU CORPS MALADE **64**

1. **Le corps malade comme prison intérieure** 65
2. **L'hôpital comme second exil** 68
   a. Le temps *69*
   b. L'absence *74*

c. La nature *76*

CONCLUSION **80**

BIBLIOGRAPHIE **86**

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Les transformations territoriales de l'Empire ottoman au début du XXe siècle.. 1
Figure 2 - Principaux axes de déportation des Arméniens dans l'Empire ottoman (1915-1916) 8

INTRODUCTION

Histoire de l'Arménie et des Arméniens ; présentation de l'auteur

1. Le contexte historique : l'Empire ottoman et la condition des Arméniens

Au tournant du XXe siècle, l'Empire ottoman constitue encore un vaste ensemble politique et territorial s'étendant sur plusieurs continents, regroupant une grande diversité de populations, de langues et de religions. Héritier de plusieurs siècles d'expansion, cet empire multinational connaît toutefois, à partir du XIXe siècle, une période de fragilisation progressive marquée par des tensions internes, des revendications nationales et des pressions croissantes des puissances européennes. Ce processus de déclin s'accompagne d'une transformation profonde de ses frontières et de ses structures politiques, aboutissant, au lendemain de la Première Guerre mondiale, à la disparition de l'Empire.



Figure 1 - Les transformations territoriales de l'Empire ottoman au début du XXe siècle[1]

[1] « XIXe – XXe : le recul territorial de l'Empire ottoman », *L'Histoire*, [https://www.lhistoire.fr/carte/xixe-xxe-le-recul-territorial-de-lempire-ottoman], consulté en ligne le 24 avril 2026.

Cette carte illustre justement cette perte territoriale. On observe notamment l'émancipation graduelle des provinces balkaniques – telles que la Roumanie (1856-1878), la Serbie (1878) et la Bulgarie (1885), ainsi que la disparition complète de la présence ottomane en Europe après 1913. Parallèlement, au Moyen-Orient, des territoires stratégiques comme la Syrie, l'Irak et la Palestine passent sous administration occidentale après la Première Guerre mondiale. La zone en vert, correspondant à la Turquie en 1920, souligne ainsi la réduction drastique d'un empire autrefois transcontinental à un État national recentré sur l'Anatolie.

Malgré des tensions périodiques et des politiques discriminatoires, les Arméniens ont longtemps coexisté avec d'autres groupes ethniques et religieux au sein de la mosaïque diversifiée de l'Empire ottoman. À la veille de la Première Guerre mondiale, la population arménienne de l'Empire ottoman est estimée entre 1,1 (selon les chiffres ottomans) et près de 2 millions d'individus (selon l'Église arménienne). Elle se concentre principalement dans les provinces orientales de l'Anatolie, dans la région de Cilicie, ainsi que dans plusieurs grands centres urbains de l'Ouest de l'Empire, tels que Constantinople, Smyrne ou Bursa[2]. Bien que très actifs dans les domaines du commerce, de l'artisanat, de l'éducation et des arts, les Arméniens étaient soumis au système des *millets*[3], qui garantissait une certaine autonomie religieuse[4], mais les cantonnait à un statut de citoyens

[2] Georgeon, François. « Une communauté dynamique de l'Empire », dans *L'Histoire*, mensuel 408, février 2015. [https://www.lhistoire.fr/une-communaut%C3%A9-dynamique-de-lempire], consulté en ligne le 4 mai 2026.

[3] Le système des *millets* était une forme de division administrative et de gouvernance utilisée dans l'Empire ottoman pour organiser sa société multiethnique et multireligieuse. Ce système permettait aux différentes communautés religieuses (*millets*) de se gouverner elles-mêmes en matière de droit personnel.

[4] Sur le plan religieux, si la majorité des Arméniens appartient à l'Église apostolique arménienne, dite « grégorienne », l'Empire reconnaît également des millets arméniens distincts pour les communautés catholique (1831) et protestante (1850), témoignant d'une diversité confessionnelle interne.
Lire à ce sujet : Georgeon, François. « Une communauté dynamique de l'Empire », dans *L'Histoire*, mensuel 408, février 2015.

de seconde zone. Malgré leur haut niveau d'instruction et leur relative prospérité, ils demeuraient exclus du pouvoir central, ce qui les rendait particulièrement vulnérables dans un contexte de montée du nationalisme turc.

À partir du XIXe siècle, cette coexistence devient progressivement plus instable. Les Arméniens sont confrontés à une succession de discriminations, de violences et de massacres qui annoncent les événements plus radicaux du début du XXe siècle. Plusieurs vagues de violences précèdent en effet le génocide de 1915, dont les massacres hamidiens[5] de 1894-1896, puis ceux d'Adana[6] en 1909, qui témoignent d'une radicalisation progressive des rapports entre le pouvoir ottoman et les populations arméniennes. Ces violences répétées s'inscrivent dans un contexte de déclin politique de l'Empire et de montée des nationalismes, qui alimentent la méfiance envers les minorités chrétiennes et renforcent les tensions internes.

Dans ce climat de crise, un nouveau mouvement politique, connu sous le nom de Jeunes-Turcs, prend le pouvoir au début du XXe siècle. Animé par une idéologie nationaliste et centraliste, ce gouvernement cherche à transformer l'Empire en un État homogène sur le plan ethnique et religieux. Cette vision politique repose sur l'idée que la survie de l'État dépend de l'élimination des différences internes et de la consolidation d'une identité nationale unique. La volonté de créer cette nation homogène devient ainsi

[5] Les massacres hamidiens, perpétrés sous le règne du sultan Abdul Hamid II, constituent la première vague de violences de masse dirigées contre les populations arméniennes dans plusieurs provinces de l'Empire ottoman. Voir à ce sujet Adjemian, Boris et Nichanian, Mikaël « Repenser les « massacres hamidiens » : la question du précédent », *Études arméniennes contemporaines*, 10 | 2018, p. 7-18.

[6] Les massacres d'Adana en avril 1909, qui firent environ 30 000 victimes dans les provinces d'Adana et d'Alep, illustrent la première manifestation de violences de masse contre les populations arméniennes. Elles sont déclenchées dans un contexte de tensions politiques après la révolution des Jeunes-Turcs et une tentative de contre-révolution favorable au sultan Abdul Hamid II. Voir à ce sujet « Adana 1909 : 115 ans après l'Holocauste des Arméniens » au *Armenian Genocide Museum Institute Foundation*, consulté en ligne [https://genocide-museum.am/fr/04.04.24.php]

un élément central de la politique du régime contribuant à désigner les Arméniens comme une population suspecte et dangereuse.

2. Le génocide des Arméniens (1915-1916)

À la suite des deux premières vagues de violence, le printemps 1915 marque l'entrée dans la phase la plus systématique de celle-ci. Le processus de destruction de la population arménienne est ainsi coordonné par un groupe restreint de responsables politiques ottomans : Talaat Pasha[7], Enver Pasha[8] et Djemal Pasha[9].

La première phase consiste à neutraliser les hommes arméniens mobilisés au début de la guerre. Ils sont donc désarmés et affectés à des bataillons de travail forcé. Dans de nombreuses régions, ils sont ensuite exécutés.

La seconde étape correspond à l'élimination des élites intellectuelles et politiques. Ces dernières sont arrêtées à Constantinople, dans la nuit du 24 avril 1915[10], inaugurant la stratégie des Ottomans visant à désorganiser la structure sociale de la communauté arménienne. Le pasteur allemand Johannès Lepsius, témoin des événements, décrit cette stratégie en des termes particulièrement explicites, affirmant qu'il s'agissait de « couper la tête au peuple arménien avant d'en fracasser les membres[11] ». Ce jour-là, environ deux cent

[7] Mehmed Talaat Pasha (1874-1921), ministre de l'Intérieur puis grand vizir de l'Empire ottoman.
[8] Ismail Enver Pasha (1881-1922), ministre de la Guerre de l'Empire ottoman.
[9] Ahmed Djemal Pasha (1872-1922), commandant militaire et gouverneur ottoman en Syrie durant la Première Guerre mondiale.
[10] Également appelé « Dimanche rouge ». Aujourd'hui reconnu comme la Journée internationale de commémoration du génocide arménien.
[11] Asso, Annick. « 24 avril 1915 : l'élite arménienne décapitée », dans *Le Cantique des larmes Arménie, 1915, Paroles de rescapés du génocide*, Perrin, p. 53.
Consulté en ligne [https://shs.cairn.info/le-cantique-des-larmes--9782262106706-page-53?lang=fr.]

cinquante intellectuels arméniens[12] sont arrêtés et tués à Constantinople. Pendant toute la période du génocide, plus de deux mille intellectuels, dont écrivains, enseignants, médecins, journalistes, sont assassinés. L'objectif de ce premier massacre était de priver la société arménienne de ses leaders intellectuels et moraux, c'est-à-dire des individus capables d'organiser, d'influencer ou d'encourager une forme de résistance collective.

Cette étape est suivie d'une politique de déportation massive des populations arméniennes vivant dans différentes régions de l'Empire ottoman. Celles-ci sont contraintes, par force, de quitter leurs villes et leurs villages et de parcourir de longues distances vers des régions désertiques, notamment en Syrie. Ces déplacements se déroulent dans des conditions extrêmes de violence et de précarité, caractérisées par le manque de nourriture, d'eau et de protection. Parmi les destinations, la région de Deir ez-Zor occupe une place centrale dans le processus d'extermination. Située aux confins du désert syrien, elle constitue l'un des principaux points d'aboutissement des convois de déportés, où des milliers d'Arméniens sont abandonnés exposés à la faim, à la maladie et aux violences. Les conditions de vie dans ces camps improvisés sont si précaires que la mort y devient une réalité quotidienne, transformant ces espaces en véritables lieux de destruction massive.

Dans de nombreux cas, les hommes adultes sont séparés des convois et exécutés, tandis que les femmes et les enfants poursuivent seuls leur marche dans des conditions de plus en plus difficiles. Dans le témoignage de Garabed Farchian, par exemple, la disparition de la famille ne se produit pas en une seule scène, mais par étapes successives : le père mobilisé disparaît, l'oncle est convoqué par la gendarmerie et ne revient plus, les femmes

[12] Dont Taniel Varoujan (1884-1915), l'un des écrivains les plus prometteurs de sa génération, Ruben Sevak (1885-1915), médecin et poète, ou encore Krikor Zohrab (1861-1915), écrivain et homme politique influent.

et les enfants sont regroupés, puis l'enfant est séparé des siens et confié à un foyer musulman sous un nouveau nom. À ce sujet, Farchian raconte :

> Un peu plus tard, un Turc est venu, appelé Mehmed Hodja. On m'a dit d'aller avec lui. Je me rappelle qu'il m'a emmené au bâtiment du gouvernement en me tenant par la main. Là il m'a inscrit comme Hussein Islam, son fils adoptif, et m'a emmené dans son village. […] Il me semblait que j'étais là en villégiature, surtout sachant que des faits horribles avaient lieu en ville à cette époque. Quelques jours après, je me suis rendu compte que la réalité était tout à fait différente. J'ai commencé à chercher mes parents. Je voulais rentrer à la maison, mais je ne connaissais pas le chemin[13].

Ce type de récit révèle l'un des mécanismes les plus profonds du génocide : l'anéantissement des filiations, des noms, des maisons, des liens familiaux et de la mémoire d'appartenance. En parallèle, les maisons arméniennes sont vidées, occupées ou redistribuées, les biens sont confisqués avant ou pendant les déportations. Dans plusieurs témoignages, dont celui de Farchian, les survivants découvrent leurs anciennes maisons dévastées ou habitées par d'autres :

> […] nous sommes retournés à la ville. Là les Turcs se sont installés dans les jolies maisons des Arméniens. Mehmed Hodja, comme d'autres Turcs, s'était procuré un papier du gouvernement pour s'approprier une maison dans un quartier situé un peu plus bas que le nôtre. Un jour, je suis allé voir notre maison. Elle était en piteux état. Le petit pont qui reliait la rue à l'entrée était démoli, il n'y avait plus ni porte ni fenêtres. J'ai commencé à pleurer et, finalement, je suis retourné chez Mehmed Hodja[14].

La dépossession matérielle accompagne donc la disparition humaine, dans une tentative d'effacer les traces d'une présence ancienne.

[13] Tiré du témoignage de Garabed Farchian, réuni et commenté par Ternon, Yves, dans « Témoignages de rescapés du génocide arménien », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2003/1, nº 177-178, p. 131.
[14] *Ibid.,* p. 132.

3. **Les conséquences du génocide : dispersion et naissance de la diaspora**

Comme le souligne l'historien Gérard Libaridian, la spécificité du génocide arménien réside dans la perte du droit de vivre sur le territoire historique d'origine, conséquence directe des politiques de déportation et d'extermination mises en œuvre par les autorités ottomanes[15]. Cette dépossession territoriale constitue une rupture historique majeure, dans la mesure où elle transforme durablement la condition du peuple arménien : celui-ci ne se trouve plus seulement décimé, mais expulsé de l'espace géographique qui avait constitué pendant des siècles le cadre de son existence collective.

La carte ci-dessous permet de saisir, dans toute son ampleur, la dimension territoriale du génocide des Arméniens et de comprendre que celui-ci ne constitue pas seulement une série d'événements violents isolés, mais un processus géographique organisé. Elle met en évidence la répartition des populations arméniennes avant 1915, ainsi que les principaux axes de déportation, les lieux de massacres et les zones de concentration des survivants.

[15] Libaridian, Gérard. « Débats sur la recherche relative au génocide des Arméniens », dans *Le génocide des Arméniens*, Presses de l'Université Laval, 2017, p. 219.



Figure 2 - Principaux axes de déportation des Arméniens dans l'Empire ottoman (1915-1916) [16]

Si la carte met en évidence l'ampleur territoriale des déportations et des massacres entre 1915 et 1916, elle permet également de constater que les régions vers lesquelles les populations arméniennes furent contraintes de se déplacer ne constituent pas les seuls espaces où se sont formées les communautés diasporiques.

Avant de poursuivre cette réflexion, il convient toutefois d'apporter une brève précision quant aux notions d'exil et de diaspora. Si l'exil et la diaspora sont étroitement liés, les deux notions ne doivent toutefois pas être confondues. L'exil désigne d'abord l'expérience d'une rupture et d'un éloignement, vécue par un sujet contraint de quitter un territoire auquel il ne peut plus revenir. La diaspora suppose quant à elle une dimension

[16] Arméniens : le premier génocide du XXe siècle, *L'Histoire*, n° 408, février 2015. [https://www.lhistoire.fr/carte/le-g%C3%A9nocide-des-arm%C3%A9niens], consulté en ligne le 24 avril 2026.

collective et s'inscrit davantage dans la durée : elle naît de la dispersion d'une communauté hors de son territoire d'origine et de la constitution, au fil du temps, de nouveaux espaces d'appartenance. Là où l'expérience exilique demeure marquée par le départ forcé, la perte et la discontinuité, l'expérience diasporique engage la question de la transmission, de la mémoire collective et de la recomposition identitaire dans les sociétés d'accueil. Dans le cas arménien, ces deux réalités sont néanmoins profondément liées, car l'exil provoqué par les violences du génocide constitue précisément l'une des conditions historiques à partir desquelles se structurent les communautés diasporiques. Passer de l'exil à la diaspora revient donc moins à quitter une problématique pour une autre qu'à observer comment une expérience initiale de rupture se prolonge et se transforme dans le temps.

En effet, les axes de déportation convergent principalement vers les régions de Syrie et de Mésopotamie qui deviennent aussi des lieux de concentration des survivants. À la fin de la Première Guerre mondiale, les rescapés, dispersés dans différentes régions du Proche-Orient, entreprennent de nouveaux déplacements vers divers pays susceptibles d'offrir des conditions de sécurité et de reconstruction.

La France, quant à elle, n'apparaît pas dans ces itinéraires de déportation, ce qui souligne que l'installation des Arméniens sur le territoire français relève d'un mouvement migratoire ultérieur. Si des communautés arméniennes se sont constituées dans de nombreux pays à travers le monde, le présent mémoire (notamment dans la partie **5** de cette introduction), se concentrera plus particulièrement sur la formation et le développement de la diaspora arménienne en France, espace dans lequel s'inscrit la trajectoire d'Armen Lubin et le contexte culturel de son œuvre.

Dans cette perspective, ces mouvements de population apparaissent comme le point de départ historique de la formation des diasporas arméniennes. Ils marquent le passage d'une communauté enracinée dans un espace géographique précis à une communauté dispersée, contrainte de reconstruire ses structures sociales, culturelles et identitaires en dehors de sa patrie. Ainsi, le génocide ne doit pas être vu uniquement comme un événement tragique du passé, mais comme l'acte fondateur d'une nouvelle configuration de la carte démographique de la région, caractérisée par la dispersion forcée.

4. Le silence international et la question de la reconnaissance

La tragédie de 1915 ne se limite pas à la violence physique et à la destruction matérielle. Elle se prolonge dans le domaine politique et symbolique par l'absence de reconnaissance internationale et par la persistance d'un discours de négation. Contrairement à d'autres crimes de masse du XXe siècle, comme la Shoah, les violences commises contre les Arméniens ne donnent pas lieu à un processus judiciaire durable capable d'établir clairement les responsabilités et de sanctionner les auteurs.

Dans l'immédiat après-guerre, la question du génocide arménien ne fut pas d'abord niée, mais juridiquement reconnue dans le cadre des procès intentés contre les responsables Jeunes-Turcs entre 1918 et 1920. Même si « les principaux responsables (Talaat, Enver, Djemal) avaient fui vers l'Allemagne à bord d'un navire de guerre allemand le 1er novembre 1918[17] », ces procédures judiciaires constituent un précédent historique majeur. Dans ce contexte, la responsabilité des autorités ottomanes fut explicitement évoquée dans

[17] Papazian, Arsène. « Le génocide des Arméniens. 24 avril 1915 – 24 avril 2015 : un centenaire exemplaire », dans Hegel, 2015/2 n° 2, p. 139.

les débats parlementaires et judiciaires. Certains responsables politiques reconnurent même l'ampleur des crimes commis contre les populations arméniennes. Ainsi, lors des discussions parlementaires, le ministre des Affaires étrangères Mustafa Réchid affirma que le pays avait été laissé dans un état moralement désastreux, évoquant des crimes qui avaient profondément choqué la conscience internationale : « […] des atrocités qui […] ont soulevé l'indignation de l'humanité ; le pays nous a été remis, transformé en un gigantesque abattoir[18] ». Ce qui montre que, dans les premières années suivant la guerre, la réalité des massacres ne faisait pas l'objet d'un déni systématique. Au contraire, elle était suffisamment évidente pour être discutée publiquement dans les institutions de l'État lui-même.

Cependant, cette reconnaissance initiale s'accompagna très tôt de stratégies visant à limiter la portée morale et politique de ces crimes. L'un des arguments les plus fréquents consistait à dissocier les responsables individuels de la nation dans son ensemble, afin d'éviter une mise en cause globale de l'État. Les autorités ottomanes cherchaient à présenter les massacres comme des excès isolés, commis par certains individus plutôt que comme le résultat d'une politique organisée. Ainsi, lors des débats parlementaires, un responsable déclara : « Il est inadmissible de considérer toute la race responsable des actes que ceux-ci ont commis[19]. »

Les tentatives de poursuite engagées après la guerre sont donc rapidement abandonnées et la question arménienne disparaît progressivement des priorités diplomatiques internationales.

[18] Kévorkian, Raymond. « La Turquie face à ses responsabilités : Le procès des criminels Jeunes-Turcs (1918-1920) », dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2003/1 nº 177-178, p. 188.
[19] *Ibid.,* p. 175.

Le processus de négation s'est accompagné de la production d'un récit historique officiel visant à présenter les massacres comme le résultat de conflits réciproques entre populations arméniennes et turques dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Ce récit, largement diffusé dans les institutions éducatives et administratives, a été imposé à la société turque pendant plusieurs décennies, contribuant à maintenir un tabou absolu sur la réalité historique du génocide. L'usage même du terme « génocide arménien » a longtemps été criminalisé dans l'espace public, avec possibilité de sanctions pénales en vertu de l'article 301 du Code pénal[20].

Toutefois, à partir de la fin du XXe siècle, des évolutions progressives ont commencé à remettre en question cette position officielle. L'ouverture partielle des archives, le développement des travaux d'historiens turcs critiques et l'émergence d'une société civile plus active ont contribué à fissurer le tabou entourant le génocide. Des intellectuels et des journalistes, tels que l'écrivain arméno-turc Hrant Dink[21], ou encore Taner Akçam[22] ont joué un rôle majeur dans l'émergence d'un débat public sur la mémoire de 1915, malgré les risques juridiques et politiques encourus.

---

[20] Kazancigil, Ali. « La Turquie face au génocide des Arméniens : de la négation à la reconnaissance ? » *Politique étrangère*, 2015/3 Automne, 2015, p. 75.

[21] Hrant Dink (1954-2007) était un journaliste et intellectuel arméno-turc, fondateur du journal bilingue *Agos* en 1996, qui joua un rôle majeur dans l'émergence d'un débat public en Turquie sur la question arménienne et sur la mémoire du génocide. Défenseur du dialogue entre Arméniens et Turcs et partisan de la liberté d'expression, il fut assassiné à Istanbul en janvier 2007 par un nationaliste turc, événement qui suscita une mobilisation massive de la société civile turque et marqua un tournant symbolique dans la prise de conscience collective concernant la question du génocide et des minorités en Turquie.
Voir à ce sujet : Marian, Michel. « 26. Qui était Hrant Dink ? ». *L'Arménie et les Arméniens en 100 questions Les clés d'une survie*, Tallandier, 2001, p. 89-90. [https://shs.cairn.info/l-armenie-et-les-armeniens-en-cent-questions--9791021036390-page-89?lang=fr.]

[22] Taner Akçam (né en 1953) est un historien turc considéré comme l'un des premiers universitaires de Turquie à avoir reconnu explicitement le génocide des Arméniens et à en analyser systématiquement les mécanismes à partir des archives ottomanes. Ses travaux, fondés notamment sur l'étude des télégrammes administratifs et de documents officiels, ont contribué à démontrer le caractère planifié et organisé des massacres de 1915. En raison de ses positions critiques envers le récit historique officiel, il a été l'objet de menaces et a dû s'exiler en Europe puis aux États-Unis, où il poursuit ses recherches sur l'histoire du génocide et sur la responsabilité des autorités ottomanes.

Ainsi, la position de la Turquie face au génocide des Arméniens apparaît aujourd'hui marquée par une tension entre la persistance d'un discours officiel de négation et l'émergence progressive de demandes de reconnaissance portées à la fois par la société civile et par la communauté internationale.

À l'échelle internationale, à partir de la fin du XXe siècle, un mouvement progressif de reconnaissance se développe dans plusieurs pays, sous l'impulsion conjointe des communautés diasporiques, des associations mémorielles et de certains acteurs politiques.

En France, cette évolution aboutit à une étape décisive avec l'adoption, en 2001, d'une loi[23] reconnaissant publiquement le génocide arménien de 1915. L'adoption de cette loi ne constitue pas un geste spontané, mais l'aboutissement d'un processus politique long et parfois conflictuel. Pendant plusieurs années, le gouvernement et une partie du Sénat se montrent réticents à inscrire la question à l'ordre du jour parlementaire, invoquant notamment la crainte d'interférer dans le travail des historiens ou de compromettre des équilibres diplomatiques dans une région déjà marquée par de fortes tensions[24].

5. **La diaspora arménienne en France**

L'arrivée des premiers rescapés sur le territoire français, au début des années 1920, marque une étape décisive dans la formation de la diaspora arménienne contemporaine.

Voir à ce sujet : Mondot, Jean-François « Taner Akçam : pour l'honneur des Turcs », *L'Histoire*, no 469, mars 2020. [https://www.lhistoire.fr/portrait/taner-ak%C3%A7am-pour-lhonneur-des-turcs]

[23] Loi n° 2001-70 du 29 janvier 2001 relative à la reconnaissance du génocide, composée d'un article unique affirmant que « La France reconnait publiquement le génocide arménien de 1915 », promulguée par le Président de la République Jacques Chirac et publiée au Journal official de la République française le 30 janvier 2001. [https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000403928]

[24] Grandjean, Geoffrey et Macq, Hadrien. « Dynamiques mémorielles autour de la répression de la négation du génocide des Arméniens en Belgique et en France », dans *Le génocide des Arméniens*, Presses de l'Université Laval, 2017, p. 154-155.

Chassés de leurs terres ancestrales et privés de toute possibilité de retour, ces survivants se trouvent contraints de reconstruire leur existence dans un espace étranger, où l'exil cesse progressivement d'être une situation transitoire pour devenir une condition historique durable.

Dès 1925, on estime à environ trente mille le nombre d'Arméniens installés en France[25]. Marseille constitue alors leur principal point d'entrée. Port méditerranéen ouvert sur l'Orient, la ville devient le premier lieu d'accueil de milliers de réfugiés arrivant souvent dans des conditions de grande précarité. Progressivement, ces réfugiés quittent les zones portuaires pour rejoindre les régions industrielles du pays, attirés par les possibilités d'emploi offertes par l'industrialisation française de l'entre-deux-guerres. Ce mouvement migratoire donne naissance à une géographie spécifique de la présence arménienne en France, structurée autour de l'axe Marseille-Lyon-Paris, où se concentrent les principales communautés diasporiques.

Dès les premières vagues d'immigration massive, notamment entre 1922 et 1923, les réfugiés cherchent à reconstituer les structures sociales, religieuses et politiques qui organisaient la vie communautaire dans leur pays d'origine. Cette organisation communautaire se traduit également dans l'espace urbain : à partir des années 1930, de véritables quartiers arméniens se développent[26].

Sur le plan économique, la communauté connaît, après la Seconde Guerre mondiale, une phase d'ascension sociale progressive. Dans plusieurs localités, notamment en région parisienne, de nombreuses familles s'investissent dans des secteur artisanaux et

[25] Grandjean, Geoffrey et Macq, Hadrien. « Dynamiques mémorielles autour de la répression de la négation du génocide des Arméniens en Belgique et en France », p. 165.
[26] Hovanessian, Martine. « L'évolution du statut de la migration arménienne en France », dans *Sociétés contemporaines* nº 4, décembre 1990, p. 52.

industriels, développant des réseaux professionnels fondés sur la solidarité familiale et communautaire. Cette dynamique économique favorise une intégration progressive dans la société française, tout en maintenant des formes d'entraide interne caractéristiques des communautés diasporiques[27].

À partir des années 1960, un nouvel élan identitaire se manifeste au sein de la diaspora arménienne. Le cinquantenaire du génocide, commémoré en 1965, et le centenaire, commémoré en 2015, constituent des moments charnières qui ravivent la conscience collective et stimulent la création d'associations culturelles, éducatives et mémorielles. Les générations nées ou élevées en France développent alors une identité complexe, articulée autour d'un double sentiment d'appartenance : elles cherchent à préserver la langue, la culture et la mémoire arméniennes tout en affirmant leur pleine participation à la société française. Cette redéfinition de l'identité diasporique contribue à l'émergence d'une forme d'arménité moderne, fondée à la fois sur la mémoire historique et sur l'intégration civique.

Aujourd'hui, la France abrite l'une des plus importantes communautés arméniennes en dehors de l'Arménie, estimée à 700 000 personnes[28]. Cette diaspora s'appuie sur un réseau actif d'institutions religieuses, culturelles et médiatiques, qui assurent la transmission de la langue, de la culture et de la mémoire collective.

Ainsi, la diaspora arménienne en France ne peut être comprise uniquement comme le résultat d'un déplacement géographique. Elle constitue avant tout une forme de reconstruction collective, dans laquelle l'exil devient un espace de survie, de transmission

[27] *Ibid.,* p. 57
[28] Le Guyader Chahbazian, Laurent. « Les Arméniens en France », dans RIGA, 2021, p. 31. Consulté en ligne le 23 avril 2026 [https://www.academia.edu/88914641/Les_Arm%C3%A9niens_en_France]

et de création culturelle. C'est dans ce contexte historique et social que se développe une vie intellectuelle et littéraire particulièrement dynamique, au sein de laquelle émergent des figures d'écrivains qui cherchent à donner une voix à l'expérience de l'exil.

6. **Armen Lubin : vie, exil et identité**

Au sein du paysage intellectuel arménien en France, marqué par l'exil et la recomposition culturelle, plusieurs figures, parmi d'autres, témoignent de la vitalité de cette production diasporique. Le poète et résistant Missak Manouchian (1904-1944), profondément marqué par le génocide, incarne l'engagement politique et culturel des exilés arméniens en France. Son entrée au Panthéon[29] en 2024 souligne la reconnaissance tardive mais significative de cette contribution à l'histoire nationale, notamment en tant que militant de la résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Nous pouvons également mentionner Zareh Vorpouni (1902-1980), dont le parcours s'inscrit dans celui des écrivains arméniens de l'entre-deux-guerres installés en France. Son œuvre témoigne du passage d'une littérature liée au territoire à une écriture façonnée par l'exil, où se posent les questions de l'identité, de l'appartenance et de l'intégration dans un nouvel espace culturel.

Il nous appartient désormais d'examiner plus précisément l'une de ces voix, celle d'Armen Lubin, dont l'œuvre s'inscrit au cœur de cette tension entre mémoire et exil, et qui constitue le point d'ancrage principal de ce mémoire.

[29] Le Panthéon est un mausolée qui contient les dépouilles d'éminents citoyens français et sert de symbole de reconnaissance et d'honneur national pour ceux qui ont contribué de manière significative à l'histoire, à la culture et à la société françaises.

Comme nous l'avons montré jusqu'à présent, la fin de l'Empire ottoman se caractérise par un climat d'incertitude politique et de vulnérabilité croissante pour les populations minoritaires. C'est dans ce contexte historique marqué par le déclin impérial et par l'intensification des tensions internes qu'est né Armen Lubin à Constantinople en 1903, sous le nom de Chahnour Kérestédjian.

La formation scolaire de Chahnour s'effectue au collège Berberian[30] de Constantinople, réputé pour la rigueur de son enseignement. Cette institution accorde une place importante à l'apprentissage des langues étrangères, en particulier du français, langue associée à l'éducation moderne et aux échanges culturels internationaux. En réalité, cette familiarité précoce avec la langue française ne constitue pas une exception dans le contexte de la communauté arménienne de Constantinople, car « les Arméniens stambouliotes d'avant le génocide sont francophiles, au point que le français est pour eux une quasi-langue seconde, une marque de chic occidental et d'ouverture internationale[31] ». Pour le jeune Chahnour, cette immersion précoce dans la langue française constitue ainsi l'une des conditions déterminantes de son parcours ultérieur, puisqu'elle rendra possible, quelques années plus tard, son entrée dans la littérature francophone et la construction de son identité d'écrivain en exil.

[30] Le collège Berberian, fondé en 1876 à Constantinople par le pédagogue Reteos Berberian (1848-1907), constitue l'un des établissements les plus prestigieux de l'éducation arménienne dans l'Empire ottoman. À la suite de la Première Guerre mondiale, l'établissement fut transféré au Caire où il poursuivit ses activités pendant plusieurs décennies avant de fermer définitivement en 1934.
Voir à ce sujet « Reteos Berberian : The Armenian Jean Jacques Rousseau », dans *Centro Studi Hrand Nazariantz*, consulté en ligne le 20 avril 2026
[https://centrostudihrandnazariantz.blogspot.com/2012/11/reteos-berberian-armenian-jean-jacques.html]
[31] Gestern, Hélène. *Armen : L'écriture et l'exil*, Paris, Orléa (1er Mille), 2020, p. 499.

Parmi les figures qui marquent durablement la formation intellectuelle du jeune Chahnour, son oncle maternel, connu sous le nom de Téotig[32], occupe une place déterminante. Lui-même persécuté, celui-ci entreprend, dans les années qui suivent le génocide, un travail systématique de collecte et de consignations des récits des survivants du génocide. Conscient de l'urgence de préserver ces témoignages, il associe le jeune Chahnour à cette entreprise de mémoire et lui demande de participer à l'écoute et à la retranscription de ces témoignages. Cette expérience le place donc en contact direct avec la parole des survivants.

L'arrivée de Lubin en France en 1923 s'inscrit dans le mouvement plus large de dispersion des survivants du génocide vers les grandes villes européennes. À vingt ans, le jeune homme atteint d'abord Marseille, comme une grande partie des réfugiés arméniens, avant de rejoindre Paris, qui devient progressivement l'un des principaux centres de la diaspora.

Quelques années après son installation en France, la trajectoire de Chahnour connaît un nouveau bouleversement majeur : il est atteint d'une tuberculose osseuse, forme particulière de la tuberculose qui touche les os et les articulations et qui se caractérise par une évolution lente, chronique et profondément invalidante. Sur le plan médical, cette maladie entraîne une destruction progressive des tissus osseux, accompagnée de douleurs persistantes, de déformations corporelles et d'une limitation importante des mouvements. Selon les études médicales consacrées à cette pathologie, la tuberculose osseuse (aussi

[32] Téotig (Téotoros Lapçinjian, 1873-1928) était une figure active de la vie intellectuelle arménienne de Constantinople, il fut lui-même persécuté par les autorités ottomanes au cours des années précédant le génocide. Son nom figurait parmi ceux des intellectuels visés lors des arrestations du 24 avril 1915, au cours desquelles une grande partie de ses contemporains furent assassinés. Toutefois, ayant été arrêté et emprisonné un mois plus tôt pour des raisons politiques, il échappa à cette rafle qui entraîna la disparition de nombreux membres de son cercle intellectuel. Après sa libération, il s'engagea dans un travail de collecte de témoignages des survivants, contribuant ainsi à la préservation de la mémoire du génocide.

appelée la tuberculose ostéo-articulaire) provoque fréquemment une immobilisation prolongée et nécessite des traitements longs, reposant notamment sur l'hospitalisation et sur des périodes de repos strict. Dans de nombreux cas, elle conduit à une perte durable d'autonomie et impose aux patients un mode de vie marqué par la dépendance aux soins médicaux et par l'isolement social[33].

Contraint de vivre pendant de longues périodes dans des institutions hospitalières, Chahnour se trouve placé dans une situation de marginalité sociale comparable, sous certains aspects, à celle de l'exil. L'hôpital devient alors un espace central de son existence, un lieu où se redéfinissent ses rythmes de vie, ses relations sociales et ses activités quotidiennes. Cette expérience prolongée de la maladie contribue à modifier profondément sa perception du monde et à orienter son parcours vers une forme d'intériorisation progressive.

[33] Kabore, Christophe et Moerman, Filip. « Tuberculose ostéoarticulaire : Nosologie et pièges diagnostiques », dans *Revue médicale de Liège*, 2018, p. 191-196.

CHAPITRE I

État de la recherche et cadres théoriques

1. Réception critique et état de la recherche

Malgré l'importance de son parcours dans l'histoire littéraire de la diaspora arménienne, Armen Lubin demeure un auteur relativement peu étudié, particulièrement dans le champ universitaire francophone. Les travaux consacrés à son œuvre proviennent majoritairement de critiques et de chercheurs issus de la communauté arménienne, dont les recherches portent surtout sur la production en arménien de Chahan Chahnour. Cette situation s'explique en partie par la volonté de préserver et de transmettre une littérature profondément liée à l'histoire du peuple arménien et aux conséquences du génocide.

Parmi les chercheurs ayant joué un rôle central dans la redécouverte des écrivains arméniens de la diaspora figure Krikor Beledian (1945-), dont les travaux constituent aujourd'hui une référence incontournable. Écrivain, critique et historien de la littérature arménienne, Beledian s'est particulièrement intéressé aux écrivains de l'exil et aux transformations de la littérature arménienne après le génocide. *Cinquante ans de littérature arménienne en France. Du même à l'autre*[34], occupe une place centrale dans le cadre de notre recherche. À travers l'étude de la presse, des revues et des œuvres produites par les écrivains arméniens installés en France après le génocide, Beledian propose une réflexion approfondie sur les enjeux d'une littérature née de l'exil. Cette étude constitue une

[34] Beledian, Krikor. *Cinquante ans de littérature arménienne en France : Du même à l'autre*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

ressource essentielle pour notre mémoire, puisqu'elle permet de situer Armen Lubin dans une histoire littéraire plus large, celle d'une génération d'écrivains marqués par l'exil et la fragmentation identitaire. Toutefois, si ses recherches offrent un cadre historique et culturel essentiel, elles demeurent peu centrées sur une analyse approfondie de l'imaginaire poétique lubinien lui-même.

Par ailleurs, les recherches d'Hélène Gestern (1971-) occupent également une place importante dans la réception contemporaine de Lubin. Dans *Armen : l'exil et l'écriture*[35], elle retrace la trajectoire biographique de l'écrivain à partir de ses correspondances, de photographies, de manuscrits et de documents d'archives, contribuant ainsi à faire redécouvrir une figure largement oubliée. Gestern insiste d'ailleurs sur cette marginalisation, dans un entretien publié dans *France Arménie* en septembre 2020, lorsqu'elle affirme que « Lubin fait partie de ces auteurs qui ont été en partie oubliés[36] ». Une redécouverte lui semblait donc cruciale non seulement pour rendre justice à l'auteur, mais aussi pour enrichir la compréhension collective de l'histoire littéraire et culturelle des Arméniens. Son ouvrage constitue une ressource précieuse pour comprendre la vie de Lubin, son rapport à l'exil, à la maladie et à l'écriture. Néanmoins, là encore, l'approche demeure principalement biographique et contextuelle, sans proposer une étude détaillée des structures symboliques de sa poésie.

Ce constat met en évidence un certain vide critique autour de l'œuvre francophone de Lubin. Si quelques chercheurs ont contribué à préserver sa mémoire et à situer son œuvre dans l'histoire culturelle de la diaspora arménienne, peu d'études se sont véritablement consacrées à sa poésie. La richesse de son univers poétique demeure ainsi relativement peu

[35] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, Paris, Orléa (1er Mille), 2020.
[36] Dans Tigrane Yégavian, « Entretien avec Hélène Gestern », *France Arménie*, Septembre 2020, p. 58.

explorée, notamment dans ce qu'elle relève du rapport entre exil, maladie, mémoire et identité. Notre travail s'inscrit donc précisément dans cette perspective. La vie et l'œuvre d'Armen Lubin prennent place dans un XXe siècle profondément marqué par les violences de l'histoire. Témoin adolescent du génocide arménien à Constantinople, puis confronté quelques décennies plus tard aux bouleversements de la Seconde Guerre mondiale, Lubin traverse un monde où l'exil, la perte et la destruction deviennent des expériences collectives. Pourtant, cette histoire traumatique apparaît rarement de manière explicite dans sa poésie. Gestern souligne d'ailleurs ce décalage entre la vie de l'auteur et son écriture : « Quand on connaît mieux la vie de Lubin et qu'on lit sa poésie, on est frappé par le peu de place qu'elle fait à l'évocation du génocide arménien. […] Le massacre est là, certes mais comme un spectre diffus, évoqué à mots couverts[37]. » Le traumatisme ne disparaît donc pas de l'œuvre, il semble plutôt s'y déplacer, prendre des formes indirectes, parfois silencieuses. Notre réflexion s'articulera dès lors autour de la question suivante : comment l'expérience de l'exil façonne-t-elle l'identité littéraire d'Armen Lubin et de quelle manière et par quelles images son œuvre parvient-elle à articuler, dans une écriture souvent indirecte, les complexités du génocide, du déplacement et de la résilience ?

Le présent mémoire prendra appui sur les recueils *Le passager clandestin / Sainte patience / Les hautes terrasses*, publiés ensemble dans la collection « Poésie » des Éditions Gallimard en 2005[38], qui rassemble une grande partie de l'œuvre poétique d'Armen Lubin[39]. Le volume réunit trois recueils majeurs de l'auteur, auxquels s'ajoutent certaines

[37] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, p. 473.
[38] *Le passager clandestin* (1946), *Sainte patience* (1951) et *Les hautes terrasses* (1957) avaient été publiés séparément par le passé chez Gallimard.
[39] On y compte 164 poèmes au total.

versions antérieures de textes remaniés. Préfacée par Jacques Réda[40] (1929-2024), cette édition offre un aperçu particulièrement représentatif de l'univers poétique de Lubin et permet d'observer la continuité de plusieurs motifs qui traversent son écriture.

La position de Lubin dans le champ poétique français demeure marquée, comme nous l'avons mentionné, par une grande retenue. Malgré ses publications dans des revues importantes et l'estime de plusieurs contemporains, l'écrivain ne semble jamais s'installer dans une certitude pleine à l'égard de son œuvre. Hélène Gestern souligne que Lubin conserve une conscience très nette de sa place, souvent modeste, dans la poésie française, allant jusqu'à se qualifier lui-même, non sans ironie, de « sous-lieutenant[41] » de la poésie. Cette formule traduit non seulement une humilité de façade, mais aussi une manière de se situer à distance des grands noms qu'il admire, tout en demeurant profondément exigeant envers sa propre écriture.

Cette exigence se manifeste notamment dans son rapport aux corrections, aux relectures et aux avis de ses proches. Gestern montre que Lubin soumet régulièrement ses textes au regard de ses amis, sollicite leurs remarques et attend d'eux une forme de validation. Ce besoin d'être lu, corrigé et rassuré ne relève pas uniquement d'une inquiétude par rapport à la langue française, même si le poète n'est pas francophone de naissance, mais relève aussi d'une insécurité plus profonde par rapport à la valeur de ses poèmes. Ce rapport à la relecture éclaire également la genèse collective de son œuvre. Autour de Lubin, les amis jouent un rôle essentiel, ils deviennent des lecteurs, des correspondants, parfois des garants. La poésie circule ainsi dans un réseau de confiance, de corrections et de conseils. Gestern insiste d'ailleurs sur le fait que Lubin subordonne

[40] Jacques Réda était poète, essayiste et ancien directeur de *La Nouvelle Revue française* (NRF).
[41] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, p. 272.

souvent la publication de ses textes à l'appréciation de ceux qui lui sont chers. Son œuvre, comme nous le verrons au fil de notre analyse, apparaît comme le résultat d'une solitude créatrice, mais aussi d'un dialogue constant avec quelques présences amicales. Cette tension est importante, car Lubin écrit depuis l'isolement, la maladie et l'exil, mais il ne cesse de chercher autour de lui une communauté. Selon Gestern, c'est « sa façon à lui de remercier ses amis pour le soin avec lequel ils veillent sur la genèse de son œuvre, de rémunérer leur effort avec une monnaie d'échange immatérielle mais précieuse : la poésie[42]. » Si l'œuvre est traversée par l'exil, la maladie et l'absence, elle demeure aussi traversée par des liens, des fidélités et des présences amicales qui en soutiennent la formation.

Enfin, le but de ce mémoire ne consiste donc pas uniquement à replacer Armen Lubin dans son contexte historique ou biographique, mais d'interroger la manière dont son écriture construit un univers poétique marqué par la dispersion, la marginalité et la douleur. Dans le prolongement des réflexions sur l'exil arménien et ses formes d'expression, ce mémoire propose ainsi une lecture de la poésie lubinienne à travers ses réseaux d'images récurrents, afin de montrer comment l'écriture devient chez lui un espace de transfiguration de l'expérience exilique.

2. **Approches théoriques**

Notre mémoire s'appuiera sur plusieurs approches théoriques complémentaires. Les notions d'exil et d'imaginaire poétique occupent une place centrale dans notre réflexion et

[42] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, p. 276.

nécessitent un cadre d'analyse capable de rendre compte à la fois de l'expérience historique du déplacement et des formes symboliques à travers lesquelles celle-ci se manifeste dans la poésie de Lubin.

Les travaux d'Alexis Nouss permettront ainsi d'éclairer les enjeux liés à l'exil et à l'entre-deux habité par Lubin, tandis que la psychocritique de Charles Mauron, enrichie par des éléments de la poétique de Gaston Bachelard, servira de fondement méthodologique à l'analyse des images et des structures imaginaires.

a. L'identité de l'exilé selon Alexis Nouss

Pour expliquer l'exil dans l'œuvre de Lubin, les travaux d'Alexis Nouss constituent un autre point d'appui essentiel. Dans *La condition de l'exilé*[43], Nouss définit l'exil non comme un simple déplacement géographique, mais comme une condition qui transforme durablement le rapport du sujet au monde, à la mémoire et à lui-même. C'est ce qu'il nomme la « condition exilique ». Refusant de réduire l'individu exilé à une catégorie administrative ou migratoire, il insiste au contraire sur la dimension existentielle de cette expérience, qu'il envisage comme une condition humaine traversée par l'incertitude constante et la perte d'ancrage. L'exilé, selon Nouss, vit dans une forme de décentrement permanent : il n'appartient plus entièrement au lieu quitté, sans pour autant se fondre complètement dans l'espace d'accueil. Il parle donc d'une altération profonde du rapport au temps et à l'espace.

[43] Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.

Cette conception permet d'éclairer particulièrement la poésie de Lubin, traversée par le sentiment d'instabilité, d'absence et de déracinement. Chez lui, l'exil dépasse la seule question historique du génocide arménien et devient une manière d'habiter le monde, marquée par la précarité et le provisoire. Les chambres d'hôtels, les hôpitaux, les lieux de passage et les figures de l'absence témoignent de cette impossibilité de retrouver un espace pleinement habitable. Nouss appelle ces espaces des « non-lieux[44] », où le sujet demeure incapable de s'ancrer durablement. De plus, sa notion de « post-exil » définit l'exil qui ne s'achève pas avec le déplacement physique. Cet exil continue, soit par transmission de mémoire, soit par sentiment persistant d'étrangeté.

Dans le cas arménien, cette dimension post-exilique revêt une importance particulière, puisqu'elle inscrit l'expérience individuelle dans une mémoire collective marquée par la dispersion et la perte irréversible du territoire d'origine. Chez Lubin, cette étrangeté persistante se manifeste autant par le rapport à la patrie perdue que par le rapport au corps et au quotidien. L'exilé apparait alors comme une figure suspendue entre plusieurs espaces et plusieurs temporalités, incapable de revenir pleinement vers le passé sans parvenir non plus à s'ancrer totalement dans le présent.

[44] Le concept de « non-lieu » est introduit par l'anthropologue français Marc Augé dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Il désigne des espaces de passage, anonymes et interchangeables, qui, contrairement aux lieux anthropologiques, ne se définissent pleinement ni par l'identité, ni par les relations, ni par l'histoire, et auxquels l'individu peine ainsi à développer un véritable sentiment d'appartenance.

b. La psychocritique selon Charles Mauron et la poétique de l'image selon Gaston Bachelard

Le génocide arménien a laissé dans la littérature de l'exil une mémoire douloureuse et souvent marquée par le silence, le détour et l'impossibilité du témoignage direct. Pour explorer ces dimensions cachées du texte, la méthode psychocritique de Mauron (1899-1966) offre un cadre d'analyse particulièrement fécond.

Développée à partir des années 1950, la psychocritique repose sur l'idée que l'acte d'écriture, tout en étant volontaire et conscient, donne malgré lui accès à un discours involontaire, où l'inconscient de l'écrivain se manifeste sous forme d'images, de structures et de réseaux de significations. C'est une méthode qui « cherche le rêve profond, sous l'élaboration qui le cache au regard le plus lucide[45]. »

Ainsi, il ne s'agit pas simplement d'étudier ce que l'auteur *pense* ou *veut dire*, mais de faire apparaître des structures mentales involontaires, à travers les répétitions, les obsessions et les images symboliques qui traversent l'ensemble de son œuvre. Mauron insiste d'ailleurs sur « la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d'associations dont on peut largement douter qu'ils soient voulus[46]. » La méthode psychocritique procède donc par superposition de textes, plutôt que par comparaison thématique traditionnelle, pour révéler ce qui revient de manière persistante ; elle « isole, dans l'œuvre, les expressions probables de processus inconscients, en étudie les formes et l'évolution, et tâche de les relier aux résultats acquis par ailleurs.[47] »

---

[45] Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique,* Paris, J. Corti, p. 23.
[46] *Ibid.,* p. 11.
[47] *Ibid*., p. 25.

Dans le cas d'Armen Lubin, la méthode psychocritique permet de mettre en lumière la récurrence de certaines figures liées à l'exil, à l'enfermement, à la maladie ou à l'absence. Ces motifs, omniprésents dans son œuvre, dépassent le simple cadre autobiographique pour constituer une véritable structure imaginaire. L'expérience du génocide, l'exil et la souffrance physique se traduisent alors moins par le témoignage direct que par un réseau de représentations symboliques traversant l'ensemble de la poésie de Lubin.

Toutefois, si la psychocritique permet de repérer ces réseaux symboliques et d'en montrer la récurrence, elle ne suffit pas à elle seule pour rendre compte de leur portée poétique et existentielle. C'est dans cette perspective que la pensée de Gaston Bachelard (1884-1962) vient compléter l'approche mauronienne. Là où Mauron cherche à mettre au jour les structures inconscientes qui organisent l'imaginaire de l'auteur, Bachelard s'intéresse davantage à la puissance de l'image poétique elle-même, à sa capacité de transformer le réel et d'ouvrir un espace de rêverie et de signification.

Dans plusieurs de ses ouvrages, notamment *La poétique de l'espace*[48] et *La terre et les rêveries du repos*[49], Bachelard considère que l'image poétique possède une autonomie propre : elle ne vaut pas seulement pour ce qu'elle représente, mais pour l'expérience intérieure qu'elle fait naître chez le lecteur comme chez l'auteur. La poésie devient ainsi un lieu privilégié où se révèlent les mouvements profonds de l'imaginaire humain.

Dans l'introduction de *La poétique de l'espace*, Bachelard distingue nettement l'approche psychanalytique, qui tend à rapporter l'image aux souffrances secrètes du poète, et l'approche phénoménologique, qui accueille l'image dans sa nouveauté propre. Selon

[48] Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957.
[49] Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.

lui, « l'image poétique est sous le signe d'un être nouveau[50] » ; elle ne se réduit pas à ce qui l'a précédée, car elle ouvre, dans la parole, une possibilité d'existence. Cette réflexion éclaire particulièrement l'œuvre de Lubin. Il serait réducteur de lire les images de l'absence, de l'hôpital, ou de la nuit uniquement comme les conséquences directes de l'exil ou de la maladie. Ces expériences constituent évidemment l'arrière-plan sensible, mais la poésie ne se contente pas de les reproduire. Elle les transforme. Chez Lubin, l'image poétique devient un lieu de recomposition et elle donne forme à ce qui demeure douloureux, tout en lui conférant une existence nouvelle dans le langage.

La notion bachelardienne de « bonheur de parole[51] » permet ainsi de mieux comprendre le besoin d'écrire de Lubin. Ce bonheur ne signifie pas que le poète serait heureux au sens psychologique, mais il désigne plutôt la puissance propre de la parole poétique, capable de surplomber le drame qu'elle traverse. Même lorsque l'image naît d'une expérience de perte, d'immobilité ou d'enfermement, elle introduit un mouvement créateur.

L'apport de Gaston Bachelard sera particulièrement important pour l'interprétation des images spatiales, notamment celles de la maison, de la chambre, de la fenêtre et des lieux imaginaires. Dans *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard distingue la maison réelle, liée au souvenir, de ce qu'il nomme la « maison onirique ». Celle-ci ne correspond pas simplement à la maison natale ou à un lieu effectivement habité. Elle relève d'une profondeur plus intime, car elle est construite par la rêverie, par le désir d'abri et par les attaches inconscientes qui donnent aux espaces leur charge affective. Bachelard écrit ainsi

[50] Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 12.
[51] *Ibid*., p. 12-13.

que « la maison onirique est un thème plus profond que la maison natale[52] » et qu'elle constitue « la crypte de la maison onirique [53]». La maison rêvée devient alors un lieu intérieur, souterrain, où se déposent la mémoire et le manque. Cette réflexion éclaire fortement l'œuvre de Lubin, car les lieux qu'il évoque sont rarement de simples espaces matériels. Bachelard insiste également sur le fait que rêver la maison ne revient pas seulement à se souvenir de ce qui a été. La rêverie peut se tourner vers ce qui aurait pu être, vers une demeure imaginaire où les désirs intimes auraient trouvé une forme plus juste. La notion de fermeture[54], présente chez Bachelard, permet aussi de nuancer cette lecture. L'espace onirique n'est pas toujours ouvert, lumineux ou protecteur. Il peut devenir repli, coin sombre et enfermement en soi-même.

En ce sens, les deux approches, celle de Mauron et celle de Bachelard, apparaissent complémentaires. Cette articulation méthodologique guidera l'ensemble de notre analyse. Il ne s'agira pas de réduire l'œuvre de Lubin à sa biographie ou à son contexte historique, mais de montrer comment son écriture transforme l'expérience de l'exil en un imaginaire poétique singulier. Les différents chapitres mettront ainsi en lumière plusieurs réseaux récurrents, dont l'errance et les lieux provisoires, le mal physique et l'enfermement, puis les images de la nuit, du bleu et du silence.

[52] Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 98
[53] *Id.*
[54] *Id.*

c. Les principaux réseaux d'images

Chez Armen Lubin, plusieurs réseaux d'images reviennent avec insistance et participent à la construction de son univers poétique. Sans les analyser encore en profondeur, il convient d'en présenter ici les principaux axes, qui orienteront les chapitres suivants de notre recherche.

i. Les figures de l'exil

L'exil constitue l'un des réseaux d'images les plus importants dans la poésie de Lubin. Son œuvre est traversée par les figures du voyage, du départ, des chambres d'hôtel, des lieux provisoires, des routes et des seuils. Les souvenirs, les absents et les paysages de passage y occupent également une place centrale. Ces images construisent un univers marqué par l'instabilité et le déplacement, où le sujet semble toujours entre deux lieux, deux langues ou deux vies.

ii. Le corps souffrant

La maladie et la douleur forment un autre réseau essentiel de l'imaginaire lubinien. La présence du corps souffrant, de l'épuisement physique et de l'enfermement hospitalier revient constamment dans ses poèmes. La tuberculose osseuse, qui marque durablement la vie de l'auteur, dépasse le simple cadre autobiographique pour devenir une composante majeure de son univers poétique. Le corps apparaît souvent comme un lieu contraint, presque étranger à lui-même, où l'expérience de la maladie transforme la perception du temps, de l'espace et du rapport aux autres.

iii. Les images de la nuit

Plusieurs images liées à la nuit, au silence, à l'ombre et à la couleur bleue traversent la poésie de Lubin. Ces motifs contribuent à installer une atmosphère d'inquiétude, de solitude et même d'attente, mais ils participent aussi à la construction d'un espace intérieur où le sujet se retire, observe et transforme la douleur en écriture. La nuit, chez Lubin, n'est pas seulement un moment du jour, elle est climat poétique.

Dans une perspective proche de la poétique de Bachelard, ces images participent à l'organisation sensible de l'univers poétique et traduisent un rapport intime au monde, à la mémoire et au temps. Elles permettront de montrer comment l'œuvre de Lubin transforme les expériences de dépossession en formes poétiques récurrentes, capable de révéler peu à peu la cohérence profonde de son imaginaire.

CHAPITRE II

L'IDENTITÉ EN EXIL : ENTRE PERTE ET IMAGINAIRE DE RECOMPOSITION

Lorsque Chahan Kérestédjian quitte Constantinople en 1923 à l'âge de vingt ans, il ne fera jamais le chemin du retour. Ses parents, sa sœur, meurent sans qu'il puisse leur dire adieu et le départ initial se transforme rapidement en rupture définitive. Ce détachement marque le début de son exil.

Toutefois, l'œuvre de Lubin n'explore que rarement ce sujet sous la forme d'un discours direct, il préfère le détour. L'exil s'inscrit donc dans un ensemble de motifs récurrents : le voyage, les lieux provisoires, les objets du quotidien devenus objets de l'exil pour n'en citer que quelques-uns.

Ce chapitre s'attachera à étudier la manière dont la poésie de Lubin transforme l'exil en imaginaire. Il ne s'agira pas seulement de repérer les thèmes du départ ou de la nostalgie, mais d'analyser la façon dont certains réseaux d'images donnent forme à une existence privée d'ancrage stable. Nous verrons d'abord comment l'exil se manifeste dans la perte du chez-soi, nous nous intéresserons ensuite à la présence discrète de l'Arménie, rarement nommée, mais perceptible en creux dans certains poèmes. Enfin, nous examinerons la manière dont l'écriture devient chez Lubin un espace de recomposition symbolique, où le sujet tente d'habiter poétiquement ce que le réel ne lui permet plus de posséder.

1. La poétique de l'exil

L'expérience du déracinement, chez Lubin comme chez tant d'écrivains de la diaspora, produit un état d'errance, un entre-deux identitaire où se brouillent les repères familiers. Ce qui nous frappe d'abord chez Lubin, c'est moins la nostalgie d'un pays perdu que l'absence d'ancrage et l'érosion progressive de tous les repères matériels et symboliques. Afin de dégager la cohérence de cette poétique de l'exil, nous suivrons plusieurs réseaux d'images qui reviennent dans les poèmes de Lubin : les clés, la maison et la chambre, l'hôtel, puis le voyage et l'errance. Ces motifs seront étudiés comme des figures par lesquelles l'exil se matérialise dans l'espace poétique.

a. Les clés, la maison et la chambre

Dans *À la nuit venue*, nous retrouvons le souvenir de ces petites habitudes qui deviennent, en exil, des rappels poignants de ce qui a été irrémédiablement perdu :

> Si j'étais chez moi, j'aurais trouvé, j'aurais trouvé
> L'emplacement habituel des clefs[55].

Dans leur symbolisme riche et diversifié, les clés incarnent ici l'accès, la sécurité et la stabilité. Savoir où elles se trouvent signifie exercer un contrôle sur son environnement, c'est un signe tangible d'appartenance à un lieu que l'on nomme foyer. Toutefois, dans le contexte de l'exil, ce contrôle s'évanouit. Les clés évoquées par Lubin transcendent la simple ouverture d'un espace. Elles symbolisent l'accès à une sphère plus personnelle et profonde : celle de l'intimité et de la normalité. La répétition du conditionnel dans le

[55] Lubin, Armen. *À la nuit venue*, © 1968 dans *Feux contre feux*, recueil inclus dans *Le passager clandestin – Sainte patience – Les hautes terrasses*, op. cit., p. 203.

premier vers renforce l'irréalité de ce chez soi perdu. Lubin n'imagine pas le retour, il constate son impossibilité. Il n'est plus question de retrouver un lieu, mais de composer avec l'absence.

L'image de la clé ne demeure pas isolée. Elle réapparaît dans *Le grand tableau*, mais déplacée dans un univers bien différent :

> Tous les jours la fièvre à grandes enjambées
> Aboutit à une clef accrochée vivement
> Sur le tableau à casiers qu'on a piégé,
> Avec le souci constant de reconnaître
> Dans chaque poche de revolver un préjugé[56].

Alors que dans *À la nuit venue*, les clés étaient associées à la mémoire intime du foyer, elle se trouvent ici accrochées à « un tableau à casiers », dans un espace impersonnel. Le verbe « aboutit » est particulièrement significatif : la fièvre, personnifiée par ses « grandes enjambées », conduit quotidiennement vers cette clé, comme si celle-ci constituait le terme d'un parcours qui ne débouche sur aucune ouverture. La clé dans l'univers poétique de Lubin n'est donc pas seulement un objet pratique : elle condense le rapport du sujet à l'espace. Tantôt elle rappelle la maison absente, tantôt elle apparaît dans un décor collectif où l'accès au monde semble contrôlé. Elle ne promet pas l'entrée dans une demeure protectrice, mais rappelle sans cesse qu'un seuil existe entre le sujet et le lieu qu'il voudrait habiter.

Nous ajoutons aux clés, les images de la maison et de la chambre. Plus que des simples lieux physiques, la maison et la chambre renvoient à l'intimité, à la protection et à l'ancrage, elle est « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité[57] ». La maison est ce lieu que le corps mémorise, que les gestes retrouvent sans

[56] Lubin, Armen. *Le grand tableau*, © 1946, dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 30.
[57] Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 34.

y penser, c'est justement ce qu'explique Bachelard : « Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable[58] ». Leur absence devient ainsi l'un des premiers signes d'une existence placée sous le signe du provisoire. Chez Lubin, la privation de l'espace personnel et intime apparaît dans *Sans rien autour* :

> « N'ayant plus de maison ni logis,
> Plus de chambre où me mettre[59] »

La négation successive montre que l'espace de Lubin se rétrécit peu à peu, jusqu'à disparaître presque entièrement. Il ramène l'exil à son degré le plus concret, car il ne parle pas de patrie perdue, mais de chambre, un lieu ordinaire et modeste.

La chambre représente normalement l'espace le plus intime de la maison, celui du retrait, du repos et de la rêverie. Or, chez Lubin, même cette cellule minimale n'existe pas. Le sujet exilé ne peut plus se réfugier dans l'intérieur protecteur d'une pièce à soi. La formule « où me mettre » dit cette détresse avec une grande simplicité, car il ne s'agit plus de savoir où vivre, mais où placer son être et son corps.

Ainsi, la maison et la chambre révèlent une dépossession profonde. Lubin n'est plus entouré par un espace qui le reconnaît, il ne possède plus cette continuité discrète qui relie les gestes quotidiens à un lieu familier. Après les clés introuvables, la maison et la chambre disparues confirment donc un même réseau d'images : celui d'un accès rompu avec l'intimité du monde.

Ce manque prépare directement l'invention poétique d'un espace qui suivra dans le même poème. Privé de maison et de chambre, le sujet ne reconstruit pas une demeure

[58] Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 33.
[59] Lubin, Armen. *Sans rien autour* © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op.cit., p. 137.

complète, il ne lui reste qu'à fabriquer une ouverture. La fenêtre, que nous analyserons plus loin dans ce chapitre, naît de cette privation.

b. L'hôtel

Il faut commencer par dire que l'hôtel n'apparaît pas ponctuellement dans la poésie de Lubin, mais constitue l'un des lieux les plus récurrents de son imaginaire de l'exil. Les poèmes qui s'y rattachent sont nombreux, au point qu'il serait difficile d'en proposer une lecture exhaustive.

Au début de son exil parisien, Lubin réside dans des hôtels – lieux anonymes, impersonnels et interchangeables, qui incarnent à eux seuls l'absence d'ancrage. Dans *Pour élargir le débat*, l'hôtel est d'abord associé au franchissement d'un seuil :

> […]
> C'était un exilé, et j'en connais de toutes sortes,
> Ils ont tous, derrière eux, fermés une porte
> Cette porte n'est visible qu'une fois franchie.
>
> Une fois franchi le visible
> Une fois seul dans l'hôtel inconnu
> L'exilé retrouve dans sa chambre nue
> Un silence debout comme une tombe musulmane
> Ainsi qu'un missel qui jamais ne consent[60].

Dans son analyse de la portée symbolique de la porte, Georg Simmel insiste sur la tension entre séparation et ouverture : « Étant donné que la porte est à la fois une articulation entre l'espace de l'humain et tout ce qui se trouve à l'extérieur, elle efface la ligne de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur[61] ». Contrairement au mur, qui impose une séparation définitive, la porte matérialise ainsi une frontière susceptible d'être franchie

[60] Lubin, Armen. *Pour élargir le débat*, © 1946 dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 36.
[61] Simmel, Georg. « Pont et porte » [« Brücke und Tür », 1909], traduit de l'allemand par Nephtys Zwer, *Imago Mundi*, 26 janvier 2025.

dans les deux sens ; elle contient simultanément la possibilité de l'ouverture et celle de la fermeture.

Chez Lubin, cette possibilité semble pourtant rompue. Les exilés ont « derrière eux, fermé une porte » et celle-ci ne devient « visible qu'une fois franchie ». Le geste est donc moins celui d'un simple passage que celui d'une séparation dont le sujet ne mesure pleinement la portée qu'après l'avoir accomplie. La porte conserve symboliquement les deux espaces qu'elle distingue, celui que l'exilé quitte et celui dans lequel il entre, mais le mouvement paraît désormais s'effectuer dans un seul sens. Derrière la porte demeure le monde perdu, devant elle, « l'hôtel inconnu » et la « chambre nue ». La porte devient ainsi chez Lubin l'image d'un seuil irréversible : elle ne permet plus de circuler entre deux espaces, mais matérialise la rupture qui constitue l'exil.

L'exil commence par un passage irréversible, mais ce passage ne mène pas vers un véritable lieu d'accueil. La porte franchie ne peut plus être revue, elle marque une coupure définitive avec le monde quitté. Quant à l'hôtel, il n'offre aucune intimité rassurante. Il est inconnu, nu, silencieux. L'exilé entre donc dans un espace où la séparation est accomplie, mais où aucun enracinement vient la compenser. Dans une perspective bachelardienne, ce lieu inverse la fonction protectrice de la maison. La chambre d'hôtel n'est pas ici un refuge où le sujet pourrait se recueillir, mais une pièce dépouillée, presque funéraire. Le « silence debout » qui l'habite transforme l'espace en présence pesante, comme si le lieu lui-même refusait d'accueillir pleinement celui qui l'occupe.

Habiter un hôtel, ce n'est pas seulement ne pas avoir de chez-soi, c'est vivre dans un espace par définition transitoire, étranger, qui n'appartient jamais vraiment à celui qui l'occupe. Les murs y sont nus, les meubles génériques et les repères absents. Ce décor

informe reflète une identité en suspens et une existence sans attaches durables, où rien ne s'inscrit dans la continuité. Dans *Jeune fille en voyage*, c'est justement ce que Lubin décrit :

> […]
> Car ce qui fait de cet hôtel
> Le charme essentiel
> C'est sa propre nudité
> Savamment calculée.
>
> […]
> Beauté de la table rase
> Et de l'amant impersonnel ![62]

L'hôtel séduit précisément parce qu'il est débarrassé de toute profondeur intime. Il offre un espace disponible, sans mémoire propre, où l'on peut momentanément déposer son identité. La « table rase » suggère l'effacement de ce qui précède, couper le sujet de son histoire et neutraliser les traces du passé, d'où sa « beauté ».

À travers ces poèmes, le réseau de l'hôtel rejoint donc celui des lieux provisoires : chambre nue, porte franchie et refermée, table rase, espaces anonymes. Dans une lecture psychocritique, leur récurrence révèle une structure profonde de l'imaginaire lubinien : le sujet cherche un lieu où habiter, mais ne rencontre que des espaces transitoires, impersonnels ou vides de protection. L'hôtel devient l'un des signes les plus tangibles de l'exil intérieur : il abrite sans accueillir.

c. Le voyage et l'errance

L'exil se donne aussi chez Lubin sous la forme du déplacement. Nous ne parlons pas ici d'un voyage orienté vers une destination claire, mais d'un sujet qui avance sans rejoindre un véritable point d'arrivée :

> Au hasard des rues je retrouvais un hôtel

[62] Lubin, Armen. *Jeune fille en voyage*, © 1946 dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 37.

Et posait ma valise prolongée d'une ficelle :
Petit chien dont le maître est malheureux[63].

Dans *Les logis provisoires*, le hasard est important, car il indique une absence de destination véritable, le sujet se déplace sans un itinéraire choisi, mais par une nécessité presque mécanique. La valise, dans ce poème, est presque décrit comme étant un prolongement du sujet. « Prolongée d'une ficelle », elle est pauvre, fragile et précaire. La valise n'est pas signe d'aventure, mais de survie matérielle minimale. Elle contient ce qui reste d'une vie déplacée et ce que l'exilé peut encore transporter avec lui lorsqu'aucun lieu ne lui appartient durablement. De plus, l'idée de l'entre-deux est renforcée dans le poème par l'expression « entre chien et loup », voulant dire que l'errance se situe dans une heure trouble, entre lumière et obscurité.

Dans *L'exode*, Lubin donne à voir une expérience collective de l'exil, mais c'est surtout la violence structurelle de l'errance qu'il exprime :

Nous étions partis et nous dûmes repartir,
Le siècle était devenu un stand de tir.

Nous étions tous partis à cause de la paix
Troublée sciemment par la même trinité :
Par le pavé de l'ours
Par les cordons de la bourse
Par l'ombre du clocher.

Sur des poubelles tordues les dialectes se penchaient

D'autres fois un ordre venait on ne sait d'où,
Entre deux étapes il soulevait des remous
Parmi les ballots et les grand-mères mal amarrés,
L'hyène sort sa bosse en quittant la forêt.

Et la peur était si grande chez le gosse affamé
Qu'il souriait en cachant son menu larcin,
Qu'il nous souriait comme on se protège,

[63] Lubin, Armen. *Les logis provisoires*, © 1946 dans *Le passager clandestin*, p. 43.

Il souriait comme on se crée un repli de terrain[64].

L'incipit du poème instaure une atmosphère saturée de conflit et de violence. L'Histoire elle-même devient instrument de destruction. La métaphore laisse entendre que le monde, voire le XXe siècle entier, s'est mué en un champ de bataille où des forces impalpables prennent pour cibles les masses innocentes, transformant ainsi l'existence en une succession incessante de fuites désespérées. À travers l'énumération anaphorique des trois images – le pouvoir autoritaire (l'ours), les intérêts économiques (la bourse) et la religion (le clocher) – Lubin pointe une conjonction de forces hostiles, dont la coalition produit la guerre et la misère. Dans ces vers polyrythmiques, l'exilé devient alors victime d'un monde déréglé, soumis à des ordres anonymes.

Mais c'est sans doute dans les derniers vers que Lubin rend le plus palpable l'intériorisation de l'exil. Le sourire n'est plus une manifestation de joie, mais une protection, une tentative de contourner l'hostilité du monde. Ce « repli de terrain » évoque une sorte de refuge intérieur, une excavation mentale dans laquelle l'exilé tente de se replier pour survivre. Le sourire devient masque, le geste d'une dissimulation de la douleur et donc la preuve poignante de l'aliénation vécue.

Ce poème, dans la lignée de ceux précédemment évoqués, illustre bien que l'exil chez Lubin devient une condition d'existence dans un monde devenu inhabitable, où le déplacement incessant ne mène nulle part. Le sujet, sans abri, sans direction, sans langue stable, se réfugie dans l'image, le symbole, le silence ou le sourire – autant de formes de résistance dans une existence fracassée.

[64] Lubin, Armen. *L'exode*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 95.

Toutefois, l'exil ne se résume pas à une absence de foyer concret, il s'insinue aussi dans les replis de la conscience. Cette profondeur existentielle se lit dans les vers :

> Mais lorsqu'on est en terre d'exil et exilé,
> Plus on est éveillé plus on est exilé[65].

Ici, Lubin dépasse la matérialité du déracinement pour atteindre sa résonance intérieure. La deuxième partie du vers introduit une corrélation directe entre l'éveil – c'est-à-dire la pleine conscience et la perception aiguë de la réalité – et l'intensification de l'exil. Cette assertion suggère que l'acuité de la conscience, loin de procurer un soulagement ou une adaptation, accroît la sensation d'aliénation. L'éveil, ici, peut être interprété de deux manières : au sens littéral de l'insomnie d'un corps en terre étrangère, incapable de s'apaiser ; ou au sens figuré, comme une lucidité douloureuse face à l'irréversibilité du déracinement. L'exil devient alors une condition non seulement géographique, mais ontologique.

2. **L'écho de l'Arménie**

Avant de s'intéresser à la manière dont l'Arménie résonne dans l'œuvre poétique de Lubin, il convient d'évoquer brièvement la relation que l'auteur entretenait, dans sa vie personnelle, avec son arménité. Car si l'Arménie est peu présente dans son œuvre poétique de manière explicite, cette absence trouve un écho dans sa biographie même. Comme le souligne Hélène Gestern à ce sujet : « le poète a toujours été d'une discrétion extrême sur sa vie arménienne, qu'il n'évoquait qu'avec réticence devant ses amis français[66]. » Ce silence, loin d'être une simple réserve, peut également témoigner d'un rapport complexe

[65] Lubin, Armen. *À la nuit venue*, © 1968 dans *Feux contre feux,* op. cit., p. 204.
[66] Gestern, Hélène. *Armen : L'écriture et l'exil*, *op. cit.,* p. 30.

et douloureux envers ses origines qu'il ne nie pourtant pas. Il s'agirait donc d'une forme d'effacement volontaire, non par oubli, mais comme résultat de repli intime : l'Arménie, chez Lubin, se tait plus qu'elle ne se dit, mais c'est justement dans ce silence qu'elle se fait entendre autrement.

L'Arménie, dans l'œuvre de Lubin, n'apparaît jamais frontalement. Elle n'est ni décor, ni thème explicite, elle est absence fondatrice, lieu effacé mais gravitationnel. Hélène Gestern explique que « l'Arménie, terre natale sans territoire, est le trou noir où s'est engloutie l'existence qui aurait pu, ou dû, être celle de Ch. Chahnour. Sa trace est à chercher en creux, dans les terreurs qu'elle réactive à intervalles réguliers chaque fois que le poète est témoin de la détresse humaine[67]. » La métaphore du trou noir suggère un abîme où se sont absorbées non seulement les potentialités d'une vie stable, mais aussi toute dimension de l'identité d'origine. Ce n'est pas une image de disparition totale, mais plutôt un centre invisible autour duquel gravite l'univers poétique de Lubin.

L'exil devient donc une faille active, qui rejaillit chaque fois que le monde lui renvoie une image de vulnérabilité ou d'effondrement. La nécessité d'aller *à la recherche* de traces souligne que l'influence du génocide et de l'exil est souvent implicite, manifestée par des non-dits plutôt que des déclarations directes par l'auteur. C'est dans des espaces de silence que surgissent les réminiscences de l'Arménie, comme foyer symbolique d'un manque. Alexis Nouss explique ce paradoxe de la mémoire exilée : « D'ici et d'ailleurs, l'exilé, quand nécessaire, colmate son ici pour son ailleurs. Il y revient sans y retourner[68]. » Ce n'est donc pas le retour effectif qui compte mais la résurgence intérieure d'un ailleurs inaccessible, reconstruit *dans* et *par* le présent. Dans le cas de Lubin, l'ailleurs arménien

[67] *Ibid.,* p. 478.
[68] Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé*, *op. cit*., p. 125.

fonctionne comme un arrière-plan silencieux qui modèle l'imaginaire poétique sans nécessairement constamment affleurer à la surface du texte.

À travers cette logique du déplacement intérieur, l'exilé – particulièrement celui qui est marqué par le génocide – construit un rapport ambivalent à son origine. Nouss insiste sur ce point, en affirmant que « l'exil de ceux qui fuient un génocide s'apparente à une fuite devant la condition qui les emprisonnait[69] », une fuite qui s'accompagne parfois d'un rejet des appartenances communautaires figées, perçues comme autant de carcans identitaires.

Certaines évocations de la faim ou de l'épuisement peuvent être lues comme des résonances indirectes de la déportation et du génocide des Arméniens :

> À cause de la famine qui était grande, qui était debout,
> Qui obligeait à manger avec des précautions lentes
> Mais comme on ne mangeait que des clous.
> Toujours la douleur faisait sentir sa pointe.[70]

La famine, ici, est une puissance verticale, presque incarnée, qui se tient face aux êtres. L'expression donne à la faim une présence active et menaçante. Le corps affamé n'est plus seulement privé, il est attaqué de l'intérieur par ce qu'il tente d'absorber. Le choix des « clous » est significatif. La nourriture, qui devrait soutenir la vie, se transforme en matière dure, blessante et impossible à assimiler. Manger devient une expérience de blessure. À travers ces images, Lubin fait du corps affamé un lieu de mémoire où se rencontrent la détresse individuelle, l'écho collectif de la famine et la trace d'une violence historique plus vaste, reliée à l'histoire des Arméniens.

---

[69] *Ibid.,* p. 13.
[70] Lubin, Armen. *Jours de famine* © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 94.

Toutefois, *Le Sana dans les Hautes-Pyrénées* constitue une exception notable dans l'œuvre d'Armen Lubin, où les références directes à l'Arménie demeurent extrêmement rares. Contrairement à de nombreux écrivains de la diaspora comme Hagop Oshagan[71], Zabel Essayan[72] et encore Archavir Chiragian[73], qui font du génocide et de la patrie perdue des thèmes principaux, Lubin opte généralement pour une poésie plus allusive, travaillée par l'effacement et la pudeur du souvenir. Pourtant, dans ce poème, le Mont Ararat apparaît au détour d'un vers final, presque furtivement, et c'est précisément ce surgissement discret et inattendu qui lui confère une puissance symbolique d'autant plus forte :

La boîte à outils devenait visible au sommet de l'Ararat[74].

Le mont Ararat convoque un imaginaire profondément enraciné dans l'histoire collective du peuple arménien. La montagne, aujourd'hui située en territoire turc, est chargée d'un double traumatisme historique : non seulement elle est associée à la perte des terres ancestrales lors du génocide de 1915, mais elle devient, après le traité de Lausanne en 1923, définitivement hors d'atteinte pour les Arméniens, alors même que le traité de Sèvres l'avait initialement reconnue dans les limites de l'Arménie. Dès lors, l'Ararat devient un symbole visible, mais inatteignable. Ce vers condense une vision fulgurante : le mont Ararat, montagne biblique[75], apparaît ici comme un point de révélation – non pas d'un salut

[71] L'écrivain Hagop Oshagan (1883-1948) consacre une partie importante de son œuvre à la disparition du monde arménien ottoman et aux conséquences du génocide. Son œuvre monumentale *Mnatsordats (Les Restes)* participe notamment à la reconstruction littéraire d'un monde perdu.

[72] L'écrivaine Zabel Esssayan (1878-1943), témoin des violences contre les Arméniens, fait de leur persécution un objet explicite de son écriture. Dans *Dans les ruines* (1911), elle témoigne notamment des massacres d'Adana de 1909 et de leurs conséquences sur les survivants.

[73] Archavir Chiragian (1902-1973), survivant du génocide et membre de l'opération Némésis (opération clandestine visant plusieurs responsables du génocide arménien), revient dans ses mémoires sur son expérience du génocide ainsi que sur les actions menées contre plusieurs de ses responsables ottomans.

[74] Lubin, Armen. *Le Sana dans les Hautes-Pyrénées*, © 1946 dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 57.

[75] Le mont Ararat est traditionnellement identifié comme le lieu où l'arche de Noé se serait échouée après le Déluge, selon le récit de la Genèse (8:4).

mystique, mais d'une réparation possible, d'un travail à faire sur soi. La rencontre entre un objet du quotidien (la boîte à outils) et la montagne emblématique produit une image inattendue où le réel et la mémoire se superposent. L'Ararat cesse d'être un simple repère géographique pour devenir un espace intérieur où s'inscrit la rêverie du sujet exilé. À travers cette métaphore, Lubin reterritorialise le mont Ararat au cœur de son propre espace de reconstruction identitaire.

3. **L'espace poétique du refuge**

Si l'exil désigne le départ, il ouvre nécessairement sur une question tout aussi essentielle : où va l'exilé ? Car fuir une terre natale ne signifie pas seulement perdre un lieu, mais implique aussi d'en habiter un autre, ou du moins d'en chercher un. Toute expérience d'exil suppose, en creux, une tentative de reterritorialisation, d'intégration et de reconstitution d'un espace d'appartenance.

Malgré les efforts de reconstruction identitaire entrepris par les Arméniens dispersés après le génocide, la nidation dans les pays d'accueil ne signifie pas toujours l'accès à une appartenance pleine et reconnue. Dans le cas d'Armen Lubin, cette quête d'ancrage est d'autant plus problématique que l'écrivain « n'a jamais pu acquérir la nationalité française[76] ». Cette situation est d'autant plus difficile que dans les années d'après-guerre, « les Arméniens ont été naturalisés largement : sur 85 000 ressortissants d'origine arménienne, 40 000 ont reçu la nationalité française, par attribution ou droit du sol pour les enfants[77] ». Lubin demeure donc dans une position paradoxale : installé en France, reconnu

[76] Gestern, Hélène, *Armen : L'écriture et l'exil*, *op. cit.,* p. 55.
[77] *Id.*

dans le champ littéraire français, écrivant en français, mais maintenu en dehors de la pleine appartenance nationale. Lubin avait pourtant entrepris plusieurs démarches de naturalisation, mais sa maladie et les déplacements entre hospices et sanas l'ont privé d'un domicile fixe, ce qui constitua un obstacle à l'aboutissement de ses demandes.

La distinction entre présence sur un territoire et reconnaissance véritable rejoint la réflexion de Nouss sur l'expérience exilique. Celui-ci rappelle :

> « Alors que le discours juridique qui prévaut dans l'analyse et le traitement des questions migratoires va situer l'exil dans un cadre institutionnel et cherchera à légiférer par décision administrative, la souffrance intime de l'exilé ne concerne pas uniquement son statut en regard d'une légitimation étatique, elle touche d'abord à son appartenance nationale[78] ».

L'exil chez Lubin ne se résume pas à une question de papiers, de résidence ou de naturalisation. Il engage plutôt une blessure plus profonde, liée au sentiment de ne pouvoir appartenir pleinement ni au pays quitté, devenu inaccessible, ni au pays d'accueil, jamais tout à fait sien. Dès lors, la non-intégration administrative de Lubin vient redoubler le sentiment d'altérité qui traverse son œuvre. Gestern souligne d'ailleurs que les multiples demandes de naturalisation de Lubin traduisent « l'envie de devenir citoyen d'un pays qu'il aimait, devenu le sien par la force des choses, et dont il a fidèlement servi la littérature[79] », ce qui permet de mesurer toute l'ambivalence de son rapport à la France. Elle est non seulement un pays d'accueil, mais espace aimé, habité par la langue et par l'écriture. Chez Lubin, l'appartenance se construit donc autour du d'être admis, de trouver sa place, de transformer une terre d'exil en foyer, sans toutefois y parvenir.

Dans le cas des écrivains de l'exil, la tentative de reconstruction d'un lieu d'appartenance passe par la langue, mais surtout par l'acte d'écrire, qui devient espace

[78] Cité par Hélène Gestern, dans *Armen : L'écriture et l'exil*, *op. cit.,* p. 55.
[79] *Ibid*., p. 494.

d'habitation. L'écriture, pour Lubin, comme pour d'autres écrivains comme lui, est moins un ornement culturel qu'un geste de survie, comme le note Krikor Beledian : « Littérature et diaspora s'entrelacent ; le fait littéraire est un fait diasporique, l'écriture est une modalité de la survie[80]. » Et lorsque les lieux réels ne suffisent plus, lorsque la maison manque, que la chambre disparaît et que l'hôtel ne propose qu'un abri provisoire, la poésie de Lubin semble chercher une autre manière d'habiter.

C'est dans cette perspective que l'image de la fenêtre prend toute son importance. La fenêtre ne protège pas comme une maison, elle n'abrite pas comme une chambre, mais elle ouvre un passage vers l'extérieur. Elle permet au sujet de se tenir entre le dedans et le dehors, et entre l'enfermement et l'horizon.

> N'ayant plus de maison ni logis,
> Plus de chambre où me mettre,
> Je me suis fabriqué une fenêtre
> Sans rien autour.
>
> Fenêtre encadrant la matière
> Par le tracé tendre de son contour,
> Elle s'ouvre comme la paupière,
> Se ferme sans rien autour.
>
> Se sont dépouillées les vieilles amours,
> Mais la fenêtre dépourvue de glace
> Gagne les hauteurs, elle se déplace.[81]

Au lieu de reconstruire une habitation complète, le sujet se fabrique une fenêtre. L'image est paradoxale, car une fenêtre suppose normalement un mur ou une maison. Ici, elle existe seule, « sans rien autour », détachée de toute architecture réelle. Elle est donc une invention poétique, une ouverture créée au milieu du vide. Mais plus que cela, la fenêtre qui s'ouvre « comme la paupière », devient un œil, l'espace habitable chez Lubin ne se construit donc

[80] Beledian, Krikor. *Cinquante ans de littérature arménienne en France*, *op. cit*., p. 8
[81] Lubin, Armen. *Sans rien autour*, © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 137-138.

pas par des murs, mais par le regard. La demeure perdue est remplacée par une forme de perception : le sujet ne possède plus un lieu, mais il conserve la possibilité de regarder le monde. L'image de la fenêtre ouvre un espace de rêverie où le dedans et le dehors cessent d'être séparés. La fenêtre est à la fois seuil et œil, elle ne protège pas comme une maison, mais elle permet encore une relation sensible avec le monde. De plus, cette fenêtre « gagne les hauteurs » et « se déplace », elle n'est donc pas fixe et ne dépend pas d'un mur, elle est mobile, ce qui permet alors à la fenêtre d'accompagner le sujet dans son absence d'ancrage, elle devient une forme d'habitation transportable. Chez Lubin, l'espace poétique naît du manque. Quand il n'y a plus rien autour, il reste encore l'imaginaire : « Le monde imaginaire reste heureux[82] » parce qu'il échappe, au moins partiellement, aux contraintes du réel, et à l'absence du foyer. L'espace ne peut plus être trouvé dans le monde extérieur, il doit alors être inventé par l'image poétique.

D'ailleurs, l'image de la fenêtre est récurrente aussi. Dans *La main soumise*, la fenêtre est cette fois-ci un poste d'observation du monde, surtout du monde dont Lubin est séparé :

> C'est un rideau d'hôpital que le vent balance
> Pour le cas où le sang versé réclamera vengeance.
> Mais le sang reste en deçà de la fenêtre tarée
> Tandis que le printemps reste au-delà,[83]

Ce passage construit une opposition nette entre deux espaces : d'un côté, il y a l'hôpital, le rideau, le sang, le corps malade et de l'autre, le printemps, c'est-à-dire la vie extérieure, la saison du renouveau, la continuité de la vie. La fenêtre devient donc une frontière fragile entre deux régimes d'existence : celui du corps souffrant et celui du monde vivant.

[82] *Ibid., L'océan*, © 1951, dans *Sainte patience*, *op. cit*., p. 108.
[83] Lubin, Armen. *La main soumise*, © 1946 dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 51.

Cette tentative de récréer un espace habitable ne passe pas uniquement par l'image de la fenêtre :

> Enfermé dans de gros pansements,
> Je rêve à un nuage, on est mieux dedans[84].

L'enfermement dans le corps malade s'oppose à un espace léger et aérien. Le nuage devient ici, comme la fenêtre construite dans l'imaginaire du poète, un espace de sécurité et de repos. Lubin, déjà souffrant de sa tuberculose en écrivant ce poème, ne peut pas quitter son corps malade, mais tente de déplacer son habitation vers l'imaginaire. Le nuage est un lieu de suspension, où la poésie invente une forme minimale de refuge contre la pesanteur du réel.

L'invention d'un espace poétique trouve également un prolongement dans certaines images du ciel. Dans *L'étoile se montre*, Lubin oppose la dureté de la terre à la respiration du ciel nocturne :

> Rien que cette terre, rien que cette sévérité première
> Qui s'oppose à toute concession
> Pour pouvoir rester barrière ;
> Mais que le ciel nocturne s'arrondisse
> Qu'il s'ouvre aux résonances,
> Mais que le ciel nocturne résonne
> Et que son battant de cloche s'appelle Espérance,
> C'est en de telles aventures que l'étoile se montre sans défense[85].

La terre y apparaît comme une force de retenue, une « barrière », qui enferme le sujet dans une condition sévère, alors que le ciel, au contraire, résonne. Il ne délivre pas le sujet de l'exil ou de la maladie, mais il crée un espace au-delà de ces réalités. L'étoile qui se montre à la fin du poème n'a pourtant rien d'un signe triomphal. Elle apparaît « sans défense » et

[84] *Ibid., Le trois fatidique*, © 1946, p. 53.
[85] Lubin, Armen. *L'étoile se montre*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 78.

fragile. L'espérance, chez Lubin, ne prend jamais la forme d'une certitude éclatante, elle reste toujours fragile. Elle surgit modestement dans la nuit comme cette étoile. Après la fenêtre fabriquée « sans rien autour », l'étoile prolonge donc cette même logique de survie poétique : elle ne rend pas le monde habitable d'un seul coup, mais elle empêche l'obscurité de se refermer tout à fait.

Ainsi, l'exil, chez Lubin, ne se laisse pas réduire à un simple fait autobiographique et devient une manière d'organiser l'espace poétique, à travers des images qui reviennent et qui se répondent (nous dirons même, comme Beledian, dialoguent) : les clés, la maison, la chambre, l'hôtel, la valise, la fenêtre, le ciel ou encore l'Arménie entrevue en filigrane. Ces motifs composent un imaginaire de la perte, mais aussi de la survie, car si Lubin ne retrouve jamais le lieu quitté, il ne demeure pas pour autant dans une pure dépossession. À travers cette poétique de l'exil, Lubin invente moins une patrie de remplacement qu'un espace imaginaire fragile où il peut continuer à habiter le monde malgré la rupture.

CHAPITRE III

LE NOM, LA LANGUE ET LE DOUBLE

Si l'exil prive Lubin d'un espace physique d'appartenance, il le pousse en retour à réinventer un lieu symbolique dans l'écriture. Ce nouveau lieu, toutefois, n'est pas neutre : il se construit dans une autre langue, le français, qui n'est pas maternelle, mais adoptée. Ce changement linguistique engage une recomposition de l'identité littéraire elle-même.

Écrire en français revient pour Lubin non pas à dire l'exil de manière frontale, mais à transposer une expérience de l'écart. Loin de choisir entre sa langue d'origine et sa langue d'adoption, le poète compose avec cette dualité, comme le souligne Hélène Gestern : « Deux pays, deux langues, deux genres littéraires, deux identités : on n'en finit pas de tout diviser par deux, quand on parle d'Armen Lubin[86] ». Cette tension binaire qu'évoque Gestern est bien visible dans son œuvre.

Nous explorerons, dans ce chapitre, les formes que prend cette identité double chez Lubin. Nous analyserons d'abord la division intérieure du sujet poétique, à travers les images de l'axe, de l'ombre et du double. Nous examinerons ensuite la manière dont cette dualité se prolonge dans le rapport de Lubin envers les langues, où l'identité littéraire se recompose entre héritage arménien et espace francophone.

[86] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 573.

1. La poétique du double

Comme nous l'avons vu, l'exil chez Lubin ne se limite pas à une rupture avec la terre d'origine, elle introduit une division plus profonde, qui atteint le rapport à soi, à la langue et au monde.

La notion du double mérite ici d'être précisée, tant elle dépasse, chez Lubin, la simple coexistence de deux identités. Le double désigne plutôt une structure de tension qui traverse à la fois son parcours et son œuvre : entre Chahan Chahnour et Armen Lubin, l'arménien et le français, l'origine et l'exil, la bonne santé et la maladie. Le double devient aussi une manière de penser un sujet qui se construit entre plusieurs appartenances sans que celles-ci ne se résolvent tout à fait en une union. Dès lors, comment penser cette dualité sans réduire le sujet exilé à une identité divisée entre deux pôles irréconciliables ?

L'un des appuis théoriques essentiels de ce mémoire, *La condition de l'exilé* d'Alexis Nouss, permet précisément de penser cette division : l'exil y est présenté comme « la division entre deux appartenances, la séparation entre deux lieux[87] ». L'auteur examine dans cet ouvrage le phénomène contemporain de l'exil et de la migration, en se détournant des discussions terminologiques courantes pour se focaliser sur la véritable expérience de l'exil. Tout au long de son essai, Nouss s'attarde sur la difficulté de jongler entre les deux perspectives des exilés ayant vécu cette division. Il y suggère le terme *exiliance*, selon lequel l'exil implique une constante confrontation du présent avec le passé dans la manière dont le monde est perçu, car l'exilé transporte avec lui une perception originelle tout en en formant progressivement une nouvelle, façonnée par les nouveaux contextes et normes

[87] Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé*, *op. cit.,* p. 56.

qu'il assimile[88]. Il convient toutefois de préciser la portée que nous accordons ici au concept d'*exiliance*[89]. Dans le cas de Lubin, il ne s'agit pas de substituer cette notion à celle de l'exil, qui demeure la plus juste pour désigner la réalité historique de son départ et de son déracinement. Nous employons plutôt l'exiliance comme un outil critique permettant d'interroger ce que l'exil devient lorsqu'il se prolonge dans le temps et s'intériorise. Ici, l'utilisation de cette notion appelle néanmoins une certaine prudence. Élaborée par Alexis Nouss dans le contexte des migrations contemporaines, la notion d'*exiliance* est postérieure à l'expérience de Lubin et ne saurait lui être appliquée sans tenir compte de cet écart. Le déracinement d'un exilé du début du XXe siècle, marqué par les violences génocidaires et par l'impossibilité du retour, ne se confond évidemment pas avec les réalités migratoires à partir desquelles Nouss développe sa réflexion. Notre recours à l'exiliance est donc rétrospectif et relève avant tout d'un choix méthodologique pour mieux comprendre l'expérience de Lubin.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, l'identité de Lubin est souvent abordée à travers le prisme de la dualité. Lui-même évoque cette scission et ce sentiment de fragmentation qui traverse son être dans *L'ombre à deux couleurs* :

> Du haut en bas une ligne axiale me divise,
> Me divise sans disjoindre les deux volets,
> De l'échelle double et de la double identité,
> L'homme qui se divise s'enténèbre cependant.
>
> Et la nuit qui me porte atteinte en montant,
> Côté ombre qui se ramifie et côté sang,
> C'est l'ombre à deux couleurs, la pâle et la sombre,
> L'hésitante d'une part, et celle qui me surprend.

[88] Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé*, *op. cit.,* p. 26.

L'hésitante fièvre ira bien rattraper l'autre
Quelque part vers le sommet, lieu de rencontre,
Quelque part où se dissipent erreurs et méprises.

Ô les graves ouvrières nuitamment requises
Pour la démolition lente de notre double
Devant l'entrée haute ![90]

Dès le titre, le poème inscrit le sujet dans un imaginaire de l'ombre, mais d'une ombre paradoxale, puisqu'elle n'est pas uniforme et possède deux couleurs. La première strophe donne à cette division une forme presque géométrique. La « ligne axiale » qui traverse le sujet « du haut en bas » matérialise une fracture verticale qui sépare le sujet en deux. Toutefois, cette division ne produit pas une dislocation complète, car elle « divise sans disjoindre ». Le sujet demeure donc séparé, mais non entièrement rompu. Cette nuance est essentielle : il ne décrit pas une identité éclatée en fragments irréconciliables, mais une identité double, maintenue par une tension permanente. De plus, la *verticalité* de cette ligne confirme une scission équilibrée de son être et des deux moitiés de son identité. Contrairement à la verticalité, une ligne horizontale pourrait suggérer une hiérarchie, une sorte de distinction plus stratifiée, dans laquelle les parties supérieures et inférieures représentent des aspects de l'existence perçus différemment en termes de priorité ou de valeur. L'image de « l'échelle double » prolonge cette structure : elle peut suggérer à la fois la montée et la descente, mais toujours une verticalité et la coexistence de deux directions parallèles.

Cependant, cette division n'est pas neutre. Le vers « L'homme qui se divise s'enténèbre cependant » introduit une conséquence existentielle : se diviser, c'est entrer dans l'ombre. Le néologisme « s'enténèbre » est particulièrement fort, car il explique

[90] Lubin, Armen. *L'ombre à deux couleurs*, © 1968 dans *Feux contre feux*, op. cit., p. 222.

l'obscurité comme un processus. Il ne s'agit pas seulement d'être dans les ténèbres, mais de s'enfoncer *progressivement* dans cette opacité intérieure. La division identitaire devient donc une expérience de perte de clarté progressive ; le sujet ne se reconnaît plus dans une unité transparente, mais dans une zone assombrie.

La deuxième strophe approfondit cette image en faisant intervenir la nuit. Celle-ci n'est pas seulement un décor, elle agit sur le sujet, elle « porte atteinte » et semble monter vers lui. Dans une perspective proche de Bachelard, la nuit peut être lue comme une matière enveloppante, presque active. Elle n'est pas seulement absence de lumière, mais une force qui envahit l'espace intérieur du poète. Chez Lubin, la nuit est donc vécue comme une puissante montée obscure qui rejoint le réseau plus large de l'ombre, du soir et de l'effacement.

De plus, l'opposition entre le « côté ombre » et le « côté sang » renforce cette scission. Dans un premier temps, on évoque l'effacement et la disparition progressive de soi, et d'un autre, on touche le corps et la blessure, mais aussi possiblement la vie et la présence irréductible du vivant. Le sang signale que le sujet, malgré la division et l'obscurcissement intérieur, demeure vivant, attaché à la vie par le corps.

Pour aller plus loin, le mouvement vertical du poème ouvre également une lecture plus métaphysique. Les images du haut, du bas, de la montée, du sommet et de « l'entrée haute » construisent un espace presque spirituel, où la division intérieure semble se rejouer sous la forme d'une tension entre chute et élévation. Cette verticalité demeure ambivalente : la ligne qui traverse le sujet descend « du haut en bas », tandis que la nuit, loin de rester immobile, monte et « porte atteinte » au sujet. L'ascension n'est donc pas immédiatement associée à la lumière ou au salut, elle est d'abord traversée par l'obscurité.

Le « sommet » apparaît néanmoins comme un possible lieu de rencontre, un espace où pourraient se dissiper les erreurs et les méprises. Quant à « l'entrée haute », elle semble désigner un seuil symbolique, peut-être spirituel, que le sujet ne peut atteindre qu'au terme d'une lente démolition de son double. Le poème laisse ainsi entrevoir une forme d'émancipation, non comme libération immédiate, mais comme un passage douloureux à travers la nuit.

Lubin ne propose ni retour à l'origine, ni réconciliation simple avec le présent. Il fait de la séparation elle-même un principe de création. L'ombre, la nuit, le sang, le sommet, ces images, renforcées par l'anaphore de la troisième strophe, ne viennent pas seulement nommer une souffrance, mais lui donnent une forme de densité imaginaire et même une architecture secrète. Là où l'histoire a produit une rupture et une dépossession, le poème invente une manière de tenir encore.

L'Ombre à deux couleurs rejoint ainsi, à sa manière, l'*exiliance* définie par Nouss. Le poème offre une entrée privilégiée dans l'imaginaire de la division chez Lubin, non parce qu'il expliquerait directement son identité, mais parce qu'il en rend perceptible la vibration la plus intime. En ce sens, la double identité ne doit pas être comprise comme un défaut d'unité, mais comme la condition même de sa voix poétique. Ce n'est pas malgré la fracture que l'œuvre advient, mais à partir d'elle.

De manière plus discrète, le sujet divisé revient dans *Mon frère d'automne* :

> Le manteau suspendu se décompose
> Parce que ses deux épaules en ont assez
> Et qu'elles voudraient prendre quelque nouvelle pose
> Tout en conservant mes ressorts cassés.
> […]
> Deux questions fumeuses toujours se répondent,
> Et mon double qui fume ne tient au monde
> Qu'avec ses volutes pâles autant que floues,

Tout frère d'automne ne tient qu'à un clou[91].

D'abord, le titre lui-même introduit une relation de proximité et d'altérité. Le frère désigne à la fois un autre et un semblable, une présence qui accompagne le sujet sans se confondre avec lui. Mais ce frère est placé sous le signe de l'automne, saison du déclin et de la lente disparition. Le double apparaît donc dès le début comme une présence fragile. L'image du manteau suspendu renforce cette impression : le vêtement garde la forme d'un corps sans que celui-ci soit réellement présent, ce qui suggère une identité vidée de sa substance, ou une silhouette abandonnée, fantomatique. La fin du poème accentue encore cette fragilité lorsque le double est associé à la fumée et aux « volutes », images qui donnent à la dualité une matière instable, contrairement à la « ligne axiale » qui organisait cette division selon une structure verticale. Le double est ici plus vulnérable, plus vaporeux, soumis au temps, à l'usure et à la disparition progressive. Loin d'être un symbole de faiblesse, la fumée donne à voir un sujet qui ne disparaît pas entièrement. Lubin semble exister, lui aussi, dans cet état intermédiaire, entre persistance et effacement.

2. Chahan Chahnour et Armen Lubin : nommer deux identités

L'œuvre poétique d'Armen Lubin repose sur un choix linguistique important. En adoptant le français pour sa poésie, Lubin ne se contente pas de changer de langue d'écriture, il organise consciemment une forme de dédoublement littéraire. À Chahan Chahnour, l'écrivain arménien qui écrit en prose, répond le poète français Armen Lubin,

[91] Lubin, Armen. *Mon frère d'automne*, © 1957 dans *Le passager clandestin – Sainte patience – Les hautes terrasses*, op. cit., p. 163-164.

comme si chaque langue ouvrait un espace distinct de création et permettait d'habiter autrement l'exil.

En conséquence de son exil, l'auteur se trouve face à l'altérité, qui devient non seulement un thème récurrent de son œuvre, mais un véritable moteur de création littéraire, comme l'affirme Krikor Beledian : « […] l'Autre comme littérature et culture fascine les écrivains. Cette fascination n'est pas seulement un thème littéraire, mais le début d'un passage à l'acte. C'est ainsi que quelques écrivains franchissent le pas de l'autre langue[92] ». Chez Lubin, l'adoption du français représente un moyen de se réinventer dans un nouveau contexte culturel et devant un nouveau public littéraire, une fois établi en France. Ce passage à l'*autre* langue – le français – symbolise donc plus qu'une adaptation ; c'est un acte délibéré de vivre pleinement une nouvelle identité littéraire. Par conséquent, l'*autre* langue devient un espace de transformation et de réinvention.

Cette question traverse discrètement le poème *Monsieur Arnaud, Bachelier*, où Lubin met en scène le passage d'un monde à l'autre à travers la figure d'« Ascho », enfant réfugié devenu plus tard « Monsieur Arnaud » :

> Ici je m'arrête puisqu'il n'y a plus d'Ascho.
> Depuis longtemps il s'appelle Monsieur Arnaud.
> Car dans sa prime jeunesse, plus d'une fois,
> Les poulbots armés de sabres de bois,
> Le poursuivirent en criant : « Ascho ! t'as chaud ? »
> Il en pleura. Ensuite, il fit son bachot[93].

Le sujet ancien n'est plus là, remplacé par un nom français, socialement acceptable. Le prénom arménien, quant à lui, surgit d'abord dans la bouche des enfants qui le déforment en moquerie. Ces « poulbots armés de sabres de bois » renvoient à ces gamins parisiens

[92] Beledian, Krikor. « D'un exil à l'autre, les lieux disloqués », dans *Hommes & migrations : Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, nº 1288, 2010, p. 145.
[93] Lubin, Armen. *Monsieur Arnaud, bachelier*, © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 173.

populaires, espiègles et parfois cruels, dont le jeu enfantin prend ici une portée beaucoup plus violente. Ils font de la différence linguistique une marque d'exclusion. La blessure ne vient donc pas d'un rejet frontal, mais d'une humiliation qui oblige l'enfant à prendre conscience de l'étrangeté de son propre nom. Devenir « Monsieur Arnaud », signifie échapper à l'exposition du prénom originel, à sa différence immédiatement audible, mais c'est aussi laisser derrière soi une part de l'enfance et de l'appartenance première.

Ce passage entre en résonance avec la trajectoire de Chahnour Kérestédjian lui-même. Avant même de devenir Armen Lubin dans l'espace littéraire francophone, l'écrivain avait déjà choisi de ne pas signer ses textes de son nom civil : en arménien, il écrivait sous le nom de Chahan Chahnour[94]. En adoptant le nom d'Armen Lubin pour son œuvre française, l'auteur ne se contente pas de signer autrement, il se donne une autre présence littéraire, adaptée à une autre langue et à un autre horizon de réception. Comme Ascho devient Monsieur Arnaud, Chahnour Kérestédjian, devenu Chahan Chahnour, devient Armen Lubin dans l'espace littéraire français.

Toutefois, chez lui, ce changement ne signifie pas l'abandon pur et simple de l'origine. Le prénom « Armen » maintient au contraire une trace explicite de l'appartenance arménienne, tandis que « Lubin » inscrit l'écrivain dans une sonorité française. Il se francise sans effacer entièrement son arménité. Hélène Gestern met en lumière la portée existentielle de ce geste : « En choisissant de vivre en France, Chahnour Kérestédjian, et dans une certaine mesure l'écrivain Chahan Chahnour, a dû opérer une profonde reconstruction psychologique : la question du nom en est sans doute le

[94] Ce pseudonyme est une construction inspirée du nom de Chahan Berbérien, professeur de français que Lubin côtoyait au collège Berbérian de Constantinople. Le jeune Kérestédjian, élève brillant et francophile, admirait profondément Berbérian, dont il adoptera le prénom comme nom de plume lorsqu'il entamera sa carrière littéraire.

témoignage le plus flagrant[95] ». Par ailleurs, le choix du prénom *Armen* en est particulièrement révélateur : « On peut trouver, éparses, quelques analyses sur le choix de ce nom […] Armen est un prénom courant en arménien. K. Chahinian[96] nous apprend que c'est aussi le nom du peuple indo-européen considéré comme l'ancêtre des Arméniens. C'est enfin, sans ambiguïté, l'apocope du nom du pays natal en français – en arménien, il s'appelle *Hayastan*[97]. » Ce nom condense ainsi plusieurs niveaux de signification : prénom individuel, référence historique et contraction symbolique du pays perdu. Il devient le symbole d'une nation effacée, intégrée dans une nouvelle langue, mais jamais abandonnée. Dans une correspondance avec Paulhan, celui-ci demande : « *Armand* est-il la forme française d'*Armen*? », question révélatrice d'une volonté française d'assimilation phonétique et culturelle. Mais Lubin répond, avec une clarté désarmante : « Armen est pour Arménien, ce que France est pour Français. Je vous avoue que je n'en sais pas davantage[98]. » Ce prénom est la forme réduite, traduite, digérée de l'exil. Il ne raconte pas l'histoire d'un peuple, il en porte l'écho discret. Le nom « Lubin » mérite également d'être interrogé, car il déplace autrement la question de l'identité. En abordant cette question, Pierre Brunel[99] rappelle que l'on a pu entendre, derrière *Armen Lubin*, l'écho *d'Arsène Lupin*, personnage français connu pour le déguisement et le masque. Ce rapprochement ne signifie pas que Chahnour chercherait à tromper ou à dissimuler son identité, mais qu'il choisit peut-être un nom capable de porter une part de jeu. Hélène Gestern aborde

[95] Hélène Gestern, *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 569.
[96] On parle ici de Krikor Chahinian (1930-2009), auteur et critique littéraire arménien. Ses recherches sont consacrées aux travaux en arménien de Chahan Chahnour.
[97] Hélène Gestern, *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 566.
[98] *Id.*
[99] Pierre Brunel (1939-), est un critique littéraire français, spécialiste de littérature comparée, auteur de l'article « Le double langage d'Armen Lubin », consacré à la dimension linguistique et identitaire de l'œuvre du poète.

également cette question dans son ouvrage dédié à l'auteur : « Quant à Lubin, Chahinian veut y voir une forme de dérivée du loup. Une légende tenace voudrait par ailleurs que Chahnour ait choisi de jouer de l'homophone avec Arsène Lupin, le célèbre héros de Maurice Leblanc[100]. » D'ailleurs, selon les données onomastiques recensées[101], le nom Lubin possède une inscription française réelle, quoique relativement peu fréquente. Il est aujourd'hui recensé à moins de 3 000 porteurs selon les données généalogiques, ce qui en fait un nom identifiable, mais non massif. Son origine remonte à la racine germanique *leub/liub*, signifiant « cher » ou « aimé ».

La langue occupe nécessairement une place centrale dans l'expérience de l'exil, car elle engage à la fois la mémoire, l'appartenance et la manière d'habiter le monde. Selon Beledian, il existe un « dialogue dans les œuvres et dans les langues[102] », qui ne se réduit pas au bilinguisme. Il désigne plutôt une circulation profonde entre deux univers linguistiques, deux mémoires et deux manières de percevoir le réel. Dans cette perspective, la langue n'est pas uniquement un instrument d'expression, mais un lieu de passage, où l'identité se transforme sans se défaire entièrement de ce qu'elle porte. Alexis Nouss rejoint cette idée lorsqu'il écrit que « l'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer[103] ». L'exil apparaît alors comme une expérience de traduction intérieure : changer de langue, pour l'écrivain exilé, ne signifie pas abandonner un monde pour un autre, mais tenter de faire coexister plusieurs appartenances dans une même parole.

---

[100] Hélène Gestern, *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 566.
[101] Geneanet, « Origine, popularité et signification du nom LUBIN », consulté en ligne le 31 mai 2026, [https://www.geneanet.org/nom-de-famille/LUBIN]
[102] Beledian, Krikor. « D'un exil à l'autre, les lieux disloqués », op. cit., p. 143.
[103] Nouss, Alexis. *La Condition de l'exilé*, op. cit., p. 11.

Ce passage vers le français ne s'effectue pas seul, il coïncide aussi avec un déplacement majeur, puisque Lubin quitte principalement la prose arménienne pour entrer dans la poésie française. Cette double transformation, de l'arménien vers le français et de la prose vers la poésie est accompagnée d'une modification profonde de la posture d'écriture[104]. Là où la prose arménienne pouvait encore porter de manière plus directe les tensions communautaires et identitaires du post-génocide, la poésie française permet à Lubin d'entrer dans une forme plus allusive, plus fragmentaire, où cette expérience n'est pas nommée frontalement mais déplacée dans l'image.

Ainsi, le français est chez Lubin une langue d'accueil, certes déjà familière, mais aussi une langue de recomposition. Il ne remplace pas l'arménien, mais ouvre un autre espace où l'auteur peut transformer son rapport à la perte et élaborer une voix nouvelle. C'est en ce sens que Beledian explique que « ces allées et venues, ces passages d'une langue à l'autre sont plus qu'une greffe, ce sont les lieux de l'impossible rupture, les ponts jetés entre les deux cultures[105] ». La formule est essentielle, car elle refuse l'idée d'une séparation nette entre les langues. Chez l'écrivain exilé, ce passage ne produit pas une coupure définitive, mais une zone de continuité fragile, où l'identité se construit dans l'écart même. L'« impossible rupture » ne signifie pas que l'exilé appartient pleinement aux deux mondes ; elle indique plutôt qu'il ne peut plus se penser dans l'un sans l'autre. Ces « ponts » ne sont pas des lignes de démarcation, mais des espaces de fusion, où l'identité se réinvente continuellement au fil des influences croisées offrant un terrain fertile à l'innovation littéraire.

[104] Lire à ce sujet Cermakian, Stéphane. « Le devenir-étranger de la poésie d'Armen Lubin », dans *Carnets*, deuxième série, nº 1, 2014, mis en ligne le 30 mai 2014. [Consulté en ligne le 12 mai 2026]
[105] Beledian, Krikor. « D'un exil à l'autre, les lieux disloqués », op. cit., p. 146.

CHAPITRE IV

L'EXIL DU CORPS MALADE

Qu'est-ce qui me lacère,
Me brûle chair et peau ?
Tout ce que Dieu me sert
Est servi trop chaud[106].

Après l'exil géographique, linguistique et identitaire, une autre forme d'arrachement traverse l'œuvre d'Armen Lubin : celle du corps. La maladie, dont il a longtemps souffert, ne constitue pas un simple arrière-plan biographique. Elle devient une expérience fondamentale de dépossession, un lieu intérieur où Lubin se découvre limité et exposé à une souffrance qui modifie jusqu'à sa manière de percevoir le monde. Son corps, qui devrait permettre d'habiter l'existence, se transforme peu à peu en espace de contrainte.

Cette douleur engage alors un second exil, plus intime encore que celui de la terre perdue. Lubin se trouve séparé de la familiarité de son propre être après une première séparation avec son pays. La maladie introduit donc une distance au cœur même de soi. Elle transforme le corps en territoire étranger, en lieu hostile et difficilement habitable, que le sujet ne peut ni quitter ni entièrement maîtriser. Dans cette perspective, la tuberculose, avec ses séjours en sanatorium, son immobilité prolongée et ses douleurs chroniques, devient l'un des principes organisateurs de son imaginaire poétique.

La strophe placée en ouverture du chapitre donne déjà à cette expérience une intensité singulière, car la douleur y apparaît comme une manière d'être atteint par le

[106] Lubin, Armen. *Je ne peux pas être*, © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 174.

monde. Ce qui vient vers Lubin lui arrive trop violemment, comme si l'existence n'était qu'une brûlure.

Dans ce chapitre, nous étudierons la manière dont cette souffrance se déploie à travers plusieurs réseaux d'images récurrents. Nous verrons d'abord comment le corps malade devient une prison intérieure. Nous analyserons ensuite l'hôpital comme espace de réclusion et enfin, nous observerons comment la maladie atteint une dimension cosmique.

1. Le corps malade comme prison intérieure

Avant d'aborder les figures poétiques de la douleur, il convient de rappeler le contexte physique dans lequel Armen Lubin compose une grande partie de son œuvre poétique. Atteint de tuberculose osseuse, connue sous le nom de mal de Pott, il voit son état se dégrader progressivement, notamment au fil de ses séjours en sanatorium. La maladie atteint durement sa colonne vertébrale, son bassin et ses hanches, provoquant une perte importante de mobilité et l'obligeant à demeurer longuement alité ou semi-couché dans des positions douloureuses. L'absence de traitements véritablement efficaces à l'époque accentue encore cette impression d'un corps devenu lieu de souffrance et d'isolement. Au fil des années, d'autres troubles chroniques s'ajoutent à la tuberculose : affaiblissement général, vertiges, infections répétées, troubles cardiaques, etc. Ce sont d'ailleurs les troubles cardiaques qui entraînent finalement sa mort en 1974.

Une lente dégradation physique s'installa donc au cours de ces longues années de maladie, jusqu'à transformer le corps de Lubin en prison vivante. D'ailleurs, *Chaque prisonnier tue son gardien*, donne une forme particulièrement saisissante à l'expérience hospitalière de Lubin :

Pour bien réfléchir derrière mes barreaux,
Derrière mes barreaux je me tiens et j'attends.
Dans ces sortes de prisons je réfléchis longtemps
Sur ces choses[107].

Le poème transpose l'univers du soin dans un imaginaire carcéral où les malades deviennent des prisonniers, non parce qu'ils sont coupables, mais parce qu'ils sont retenus dans un espace dont ils ne peuvent se libérer. Les « barreaux » – dont la répétition dans les deux premiers vers renforce la puissance d'évocation de l'absence de liberté – renvoient évidemment à l'enfermement, mais ils peuvent aussi évoquer les lits et les rideaux, tout ce qui limite le mouvement du corps malade. L'hôpital, censé être un lieu de protection, prend alors l'apparence d'une prison où l'on attend et où l'on observe le dehors à distance.

La figure du gardien est plus ambiguë. Elle peut désigner l'infirmier, le veilleur ou le médecin qui surveille, impose les horaires, les soins et les interdits. Nous savons, grâce à Gestern, que « les rapports de Lubin avec le corps médical sont tout un poème. Et le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas romantique[108] », tout d'abord, forcément car ils appartiennent à un système dans lequel le malade perd sa liberté et sa maîtrise de soi. De plus, car « Lubin, au fur et à mesure que son état se détériore, est convaincu de n'avoir affaire qu'à des incapables et des incompétents[109] ». Le gardien incarne donc cette autorité quotidienne qui transforme la chambre d'hôpital de Lubin en cellule. Le titre du poème exprime alors un désir de renversement. Que chaque prisonnier « tue son gardien » ne signifie pas seulement une révolte violente. Il faut y lire le fantasme d'une libération impossible. Même si le malade voudrait abolir ce qui le retient (l'hôpital, les règles, la dépendance, mais aussi la maladie elle-même), il comprend bien que sa libération reste

[107] Lubin, Armen. *Chaque prisonnier tue son gardien*, © 1968 dans *Feux contre feux*, op. cit., p. 239.
[108] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 200.
[109] *Ibid*., p. 202.

paradoxale, car le prisonnier ne peut pas sortir réellement de sa condition. Même en s'imaginant supprimer son gardien, il reste derrière ses barreaux, c'est-à-dire enfermé dans un corps qui le limite. D'ailleurs, Gestern insiste sur la tension entre le tempérament entier de Lubin et les contraintes imposées par la maladie : « L'enfermement dans les lieux où la vie n'est qu'un tissu d'accommodements et de concessions a obligé Lubin à combattre cette personnalité entière : les vagues de sa colère, de sa révolte s'écrasent lentement contre les murs de la dégradation physique, de l'autoritarisme médical, des servitudes de la vie communautaire[110] ». C'est peut-être le retour d'un tempérament que la maladie n'a jamais entièrement étouffé.

D'après ce poème, la maladie chez Lubin engendre tout autant une souffrance physique qu'une mise à l'écart sociale. Le malade se sent incarcéré et la prison devient l'image d'une existence confisquée, car le sujet vit encore, pense encore et regarde encore, mais depuis un lieu où sa liberté a été radicalement réduite.

Cette révolte contre l'autorité médicale trouve un écho plus explicite encore dans *Sana de Bidart* :

> Des nuages blancs tirés au cordeau,
> Des nuages à écartement égal,
> Finissent par dresser une liste ;
> Et les allongés du sana, bien tristes
> De ne pas être admis sur cette liste
> Murmurent avec douceur : « Docteur,
>
> « Nous voulons vous tuer. Avec un clou. Un grand.
> Planté sur votre crâne chauve qui poudroie,
> Il sera enfoncé de haut en bas
> Dans le sens exact de votre entendement[111]

[110] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 218.
[111] Lubin, Armen. *Sana de Bidart*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 118.

Le poème met en scène les « allongés du sana », donc les malades réduits à la position horizontale, soumis à l'attente, au classement et à la décision médicale. Leur exclusion de la « liste » renforce l'impression d'une existence administrée par d'autres : dans l'univers du sanatorium, le malade ne dispose plus entièrement de l'autonomie, il dépend d'un ordre extérieur qui décide, inscrit, admet ou refuse. L'adresse au docteur fait alors surgir une parole de révolte. Tout comme dans *Chaque prisonnier tue son gardien*, le désir de suppression de la figure d'autorité peut être lu moins comme une violence réelle que comme une colère née de l'impuissance. Pourtant, la volonté de le tuer avec un clou, objet pauvre, simple, presque ridicule dans ce contexte, contraste avec l'autorité savante du médecin, surtout puisque l'attaque vise la tête du médecin, c'est-à-dire le siège de son savoir et de son jugement. Attaquer son « entendement », c'est donc s'en prendre à la rationalité médicale elle-même, à ce regard autoritaire qui transforme le corps souffrant en objet d'examen. Les malades sont dépendants, soumis aux listes et aux décisions d'autrui. Leur seule marge de liberté demeure la parole.

Ce réseau d'images rejoints directement l'analyse de Gestern sur les colères de Lubin. L'image meurtrière devient ainsi le langage paradoxal d'un corps sans liberté : puisque le malade ne peut agir, il imagine et puisqu'il ne peut sortir, il renverse, dans son imaginaire, la prison.

2. L'hôpital comme second exil

Si le corps malade constitue déjà une première forme de réclusion intime, l'hôpital vient donner à cette souffrance un espace concret. Chez Lubin, l'hôpital n'est pas seulement le lieu où l'on soigne le corps, mais un monde à part, séparé du dehors, régi par

ses propres rythmes et sa propre temporalité. L'expérience prolongée de l'hospitalisation transforme la maladie en second exil : après la séparation de la terre natale, il connaît une autre forme de séparation, plus intime, qui le tient à l'écart de la vie commune.

a. Le temps

Chez Lubin, l'hôpital enferme le corps, mais modifie aussi l'expérience de la durée. Le temps hospitalier ne se confond plus avec le temps ordinaire, mesurable et linéaire. Il devient une matière étrange, parfois immobile, parfois trompeuse, que la douleur déforme de l'intérieur.

Dans *Jour après jour*, une dissociation entre le temps du monde et le temps du malade apparaît :

> Les jours viennent et passent
> Mais non pas ma peine ;
> On voit bien qu'ils passent
> Les jours et les semaines[112].

Dans ce passage, le mouvement des jours est reconnu, mais il demeure sans effet sur la douleur. Le temps avance extérieurement, selon son rythme habituel, tandis que la peine reste fixée au même point. Il y a donc une discordance entre le passage objectif des jours et l'expérience intérieure du sujet souffrant. Les semaines s'ajoutent les unes aux autres, mais elles ne produisent ni apaisement, ni transformation. Le temps ne soigne pas, il ne fait que révéler la persistance du mal. Plus tard, dans le même poème, Lubin dit :

> Hors de la souffrance physique, il n'y a pas de réel[113].

[112] Lubin, Armen. *Jour après jour*, © 1951 dans *Sainte patience,* op. cit., p. 97.
[113] *Id*.

La souffrance devient alors le seul repère stable dans un monde où tout le reste semble disparaître.

Dans *En cherchant bien*, l'image dominante est celle de la nuit d'hôpital, car elle ne relève pas seulement d'un décor nocturne. Elle désigne un moment extrême de l'expérience hospitalière, celui où la souffrance cesse d'être distraite par les mouvements du jour. « La nuit devient en effet pour les malades le vrai territoire de la douleur et de la déréliction. C'est le moment où les patients les plus pudiques attendent que les autres soient endormis pour laisser libre cours à leurs sanglots et à leurs gémissements[114]. » Cette nuit est donc liée à une connaissance intime du milieu hospitalier : elle concentre l'isolement, la douleur et la lucidité du malade face à sa propre condition :

> Après la lune c'est le chat
> Qui chevauche le matelas,
> Mais bientôt ils le quittent
> Car au-delà d'une certaine limite
> On ne peut ni améliorer
> Ni même vraiment aggraver
> La nuit d'hôpital, la vraie[115].

Ce qui frappe pourtant, dans le poème, c'est la manière dont cette nuit modifie le rapport au temps. La limite évoquée ne marque pas seulement un seuil de douleur, mais signale un point d'arrêt. Au-delà d'un certain degré de maladie, le temps ne semble plus capable de produire de changement. Il ne mène ni vers un mieux véritable, ni vers une aggravation clairement perceptible. Le malade entre dans une zone saturée, où la souffrance occupe déjà tout l'espace intérieur. La nuit d'hôpital devient alors la forme la plus pure d'une durée close : elle ne prépare pas le lendemain, elle reconduit le sujet à la même immobilité

[114] Gestern, Hélène. *Armen : l'exil et l'écriture*, *op. cit.*, p. 171.
[115] Lubin, Armen. *En cherchant bien*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 113.

douloureuse. Mais c'est plus loin que Lubin donne à cette temporalité une forme plus précise encore :

> J'y suis, dit l'horloge,
> Je porte sous mon bonnet
> Une boîte de boniments
> Où toutes les heures se succèdent
> Se succèdent ou font semblant,
> Car il faut bien qu'elles trichent
> Les heures, les aiguilles, les cadrans,
> Quand il y a un malentendu, un grand ![116]

Dans ce passage, le temps devient personnage. L'horloge prend la parole, comme si l'instrument chargé de mesurer les heures se trouvait soudain gagné par le doute. Cette personnification ôte au temps son apparente évidence. L'horloge ne garantit plus l'ordre du monde, elle en révèle au contraire la fragilité. Sous son « bonnet », elle dissimule une « boîte de boniments », image singulière qui fait du temps un conteur peu fiable, un marchand d'illusions chargé de maintenir la fiction d'une progression régulière des heures, mais aussi de l'amélioration de l'état de santé.

Dès lors, le défilé du temps se charge d'ambiguïté. Les heures se succèdent, certes, mais peut-être ne font-elles que mimer leur propre avancée. Lubin met ainsi au jour la fracture entre le temps mesuré et le temps éprouvé. Dans le monde extérieur, les aiguilles poursuivent leur course, les cadrans enregistrent fidèlement l'écoulement des minutes, les heures s'empilent les unes sur les autres. Pourtant, pour le malade, cette mécanique demeure sans effet. Le temps continue de s'écouler dans les objets, mais semble se figer dans le corps. Il n'allège pas la douleur, ne rapproche pas la délivrance et ne fait qu'étirer l'attente dans une durée sans horizon.

[116] Lubin, Armen. *En cherchant bien*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 114.

Le « malentendu » qui clôt le poème désigne une rupture profonde entre deux régimes temporels : celui du monde ordinaire, réglé par les horloges et les calendriers d'une part, et celui du malade, enfermé dans une expérience où les repères habituels cessent d'avoir prise. La temporalité hospitalière prend ainsi la forme d'une illusion mécanique chez Lubin.

La nuit et l'horloge appartiennent dès lors à un même imaginaire. La première donne au temps son épaisseur douloureuse et la seconde dévoile le caractère illusoire de son déroulement. L'hôpital ne condamne pas seulement le corps à l'immobilité, il exile aussi le sujet dans une durée étrangère, où les signes familiers du passage du temps perdent leur pouvoir d'orientation. Le malade se découvre alors séparé du monde à la fois par l'espace qui l'enferme et par un temps devenu autre, qui ne coïncide plus avec celui des vivants.

Dans *Nougats et fumées*, la temporalité est une matière stagnante. L'attente est presque dotée d'un corps lourd, incapable d'élan, tandis que le temps perd sa fonction première, celle de faire avancer l'expérience :

« Le surplus du temps se déverse dans mon cendrier[117] »

Il ne structure plus la journée, mais s'accumule et devient excédent. L'image finale du cendrier condense cette perception d'une durée inutilement consommée. Le temps n'ouvre plus vers l'avenir, mais se dépose comme un reste, une cendre, un surplus dont le sujet ne sait que faire dans le contexte de la maladie et de l'hospitalisation. Cette image rejoint le réseau du temps suspendu : les jours passent, mais ne délivrent pas Lubin de sa souffrance.

[117] Lubin, Armen. *Nougats et fumées*, © 1951 dans *Sainte patience*, op. cit., p. 105.

Cette temporalité nocturne se retrouve également dans *Nuit d'hôpital*, où les heures cessent d'être de simples unités de mesure pour devenir des présences actives :

> Les heures nocturnes s'avancent
> Chacune ayant de l'essence
> Et un briquet en main,
> Ainsi s'avancent les heures
> Parce que la mort n'est rien
> Et qu'un rien nous fait peur.
>
> Ainsi s'avancent les heures
> Placées dans l'axe du malheur,
> Quand l'heure de la fin, presque docile,
> Baisse et s'éteint en une seconde,
> Toutes les voitures restent immobiles
> Dans la rue des tristesses infécondes.[118]

Le poème donne au temps une présence inquiétante. Les heures « avancent », mais ne passent pas, comme si elles entraient dans la chambre du malade avec une intention propre. Leur progression n'a rien de rassurant, car elle est associée à l'essence, au briquet, au feu. Le temps devient donc une matière dangereuse, inflammable, capable à tout instant de précipiter Lubin vers la mort. Cette image transforme l'attente hospitalière en menace silencieuse. L'« heure de la fin » concentre toute l'ambiguïté du passage. Elle est « presque docile », comme si la mort elle-même perdait son caractère spectaculaire pour devenir un geste discret, comme une présence qui s'éteint. La fin se retire en une seconde, dans une forme d'effacement. Ce détail est important, car il inscrit la mort dans la continuité même du temps hospitalier. Elle est une possibilité déjà incluse dans la nuit.

[118] Lubin, Armen. *Nuit d'hôpital*, © 1951 dans *Sainte patience,* op. cit., p. 111.

b. L’absence

À la temporalité figée s’ajoute un autre réseau d’images, tout aussi essentiel dans la représentation de la maladie chez Lubin : celui de l’absence. L’hôpital et la chambre de malade ne sont pas seulement des lieux de souffrance du corps, mais aussi des espaces où la présence des autres se raréfie. Dans plusieurs poèmes, Lubin insiste sur le retrait du monde vivant : les visites manquent, les signes de présence disparaissent et le sujet malade demeure livré à une attente presque sans interlocuteur. La chambre devient alors moins un espace de repos qu’un lieu de séparation, où l’on mesure la distance entre celui qui souffre et ceux qui continuent à vivre ailleurs.

Dans *En pays lointain*, la solitude est un appel :

J’espère dans la solitude où l’attente me cloue,
En pays lointain seul l’espoir vient au rendez-vous.

[…]

L’espoir est cette voie phosphorescente que je crée,
Voie de phosphore que l’attente réduit en pavés.

Et le feu manque d’air et chancelle la patience,
Tant que je vous espère, tout converge, tout s’élance

Toujours vers cette voie de mesure et d’envolée,
Le monde me revient seul et rien n’est comblé.

Venez me voir comme vient le vent
Par-dessus les peuples restés debout.

[…]

Je sais des promesses qui sont cruelles
Pour le cœur déçu mais toujours constant.
Venez me voir par les routes sûres du ciel,
Sûr est aussi le pont inexistant[119].

[119] Lubin, Armen. *En pays lointain*, © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 139.

Lubin parle beaucoup de l'attente, qu'il associe à l'immobilité, car il est figé dans une solitude qui l'empêche d'agir. Pourtant, cette immobilité n'annule pas le mouvement : la route, la voie, les pavés, les chemins du ciel et le pont inexistant composent une géographie imaginaire de la rencontre. Puisque la visite réelle n'a pas lieu, le poème invente des passages. L'absence devient ainsi productrice d'espace, car elle oblige Lubin à créer des routes imaginaires pour maintenir la possibilité d'un lien. Le « pays lointain », ici, n'est pas vraiment un lieu géographique, mais un ailleurs où Lubin se trouve coupé de ceux qu'il espère. De plus, le monde lui revient « seul », c'est-à-dire privé de la présence capable de le combler. Ainsi, la solitude ne vient pas seulement de l'absence des autres, mais du fait que le monde semble lui-même incomplet sans eux.

> Il en est qui moururent
> De l'espoir qui s'invente
> Dans le sein d'un murmure
> Mais l'attente vaut l'attente[120].

L'espoir, à la fin du poème, apparaît comme une force fragile qui naît dans un espace aussi minime qu'un murmure. La solitude devient le lieu paradoxal où s'invente un espoir fragile, peut-être voué à l'échec, mais encore capable de préserver le sujet du renoncement. Pour Lubin, attendre signifie maintenir vivant ce que l'absence menace d'effacer.

Pour aller plus loin encore, dans *Porteurs de lance*, Lubin dit :

> Tous les chagrins s'appellent absence[121].

L'absence devient le nom commun de toutes les pertes qu'il a vécues dans sa vie : celle du pays, de la famille, des êtres aimés, mais aussi d'une vie antérieure que la maladie a rendu inaccessible.

---

[120] Lubin, Armen. *En pays lointain*, © 1957 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 139.
[121] *Ibid*., *Porteurs de lance*, © 1946, dans *Le passager clandestin*, op. cit., p. 56.

Mais ces absents ne le sont pas vraiment, comme il l'évoque dans *D'une année à l'autre* :

> Les carrosses étaient avancés. L'amour
> Se présentait devant les passages sans nombre
> De la haute maison familière
> Et les absents remplacés par leur ombre
> Venaient éternellement se heurter
> Aux vieux rideaux poussiéreux
> De la sombre mélancolie[122].

Les absents ne disparaissent pas complètement, ils reviennent sous la forme diminuée de leur ombre. L'image de la maison familière, que nous avons explorée plus tôt, devient paradoxalement un espace hanté, traversé par des présences incomplètes. Les rideaux poussiéreux évoquent le temps figé, comme si la mélancolie avait recouvert les lieux et empêché toute ouverture. Nous pouvons donc dire que l'absence chez Lubin n'est pas seulement un vide, mais une présence défaite et une manière douloureuse pour les disparus de continuer à habiter sa conscience.

c. La nature

Dans cette troisième constellation d'images, la nature occupe une place essentielle. Elle apparaît non comme un espace de consolation ou d'apaisement, mais comme une matière instable, traversée par des éléments comme le vent, les vagues et l'océan. Autrement dit, la nature ne vient pas adoucir l'expérience de la maladie, mais elle lui donne une ampleur nouvelle. Le corps souffrant projette sa rupture dans le paysage, et le paysage,

[122] Lubin, Armen. *D'une année à l'autre*, © 1968 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 225.

en retour, semble porter les mêmes secousses que le corps. Dans *Bonheur et tourment*, Lubin écrit :

> Dans quelle direction me suis-je orienté
> Pour être à ce point privé d'amis ?
>
> Ici meurent les vagues, filles de miroitier,
> Entre deux rafales tout armoriées.
>
> Ici elles se livrent, ici elles se dénattent,
> Et lâchent des colombes sans bague à la patte.
>
> Que de colombes blanches, quelle écume des ans !
> Tout n'est que surface, le monde joue perdant.
>
> Ni désir, ni vœu. Mais abandon au vent
> Qui souffle par deux fois : bonheur et tourment.
>
> Il arrache, d'une vie d'un homme, les vêtements,
> Une flèche dans le dos, le vent court sur l'océan.
>
> Et puis on s'était dit : « Exil, c'est débris. »
> Sans savoir qu'après ceci venait ceci[123].

L'absence n'est plus seulement celle d'un lieu ou d'un pays : elle devient absence de relation. La question initiale donne à la solitude une dimension presque existentielle, car Lubin ne comprend pas quelle direction l'a conduit à cet isolement, comme si la maladie avait peu à peu désorienté sa vie affective autant que son corps. Il est privé d'amis et tenu à l'écart du monde partagé.

Les images marines et aériennes élargissent cette solitude en lui donnant une ampleur presque cosmique. Les vagues, le vent et les colombes composent un univers mouvant et instable où rien ne s'attache durablement. Mais cette mobilité n'est pas

[123] Lubin, Armen. *Bonheur et tourment*, © 1968 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 242.

libératrice, elle accentue au contraire l'impossibilité de retenir quoi que ce soit. Le monde est en mouvement, tandis que Lubin demeure au centre de son manque.

La fin du poème est particulièrement importante, car elle rapproche explicitement l'exil de ce qui vient à sa suite. Lubin laisse entendre que l'exil, perçu comme une forme de débris, n'est peut-être que le commencement d'une dépossession plus profonde. La maladie est donc un second effondrement : après la perte du pays, vient la perte du corps et de la présence au monde.

Cette même constellation d'images revient, avec une intensité plus sombre encore, dans *Le même mot dur* :

> Le même mot dur, toujours autre, encore autre,
> L'océan le roule, le déroule et le lance.
> Et c'est la vague des grands fonds qui s'écrase
> En déployant ses plus hautes parures.
> Il n'y pas de maladie mais des ruptures[124].

L'océan ne porte plus seulement la mobilité ou l'éloignement, mais devient une force qui roule, déroule, lance et écrase. La vague, issue des profondeurs, remonte comme une puissance de rupture. La nature intensifie donc le sentiment d'écrasement au lieu d'ouvrir un horizon de fuite. Elle donne à la maladie une langue plus vaste que le vocabulaire médical, comme si le corps ne pouvait dire sa douleur qu'en empruntant aux mouvements de l'océan. Ainsi, le message final est clair, la maladie est une fracture généralisée de l'existence.

Par la suite, la deuxième strophe resserre cette violence autour du corps et de l'hôpital :

> Pas de ligne d'horizon mais un filet de sang
> Qui fait face au sana de l'éternelle cure,

[124] Lubin, Armen. *Le même mot dur*, © 1968 dans *Les hautes terrasses*, op. cit., p. 244.

Un filet de sang sur des abîmes retentissants,
La vague brise son éventail garni de nacre[125].

Le poème substitue à l'horizon attendu un « filet de sang », comme si toute perspective extérieure était désormais barrée par la blessure. L'horizon, qui devrait ouvrir l'espace, se transforme en ligne organique, fragile et douloureuse. Le regard ne se porte plus vers un ailleurs possible, mais vers une trace de vie menacée, tendue devant le sanatorium. La mention du « sana » ancre alors l'image dans l'expérience médicale de Lubin. Le sanatorium, techniquement un lieu de soin, devient l'espace devant lequel se tend ce filet de sang, montrant que la maladie forme elle-même la frontière entre Lubin et le monde. Quant aux « abîmes retentissants », qui donnent à cette scène une profondeur vertigineuse, donnent à la maladie une profondeur sans fond.

À travers ces poèmes, la nature devient donc l'un des lieux privilégiés où se lit la maladie comme second exil. Le vent, l'océan, la vague, le sang et les abîmes ne composent pas un décor extérieur au sujet, mais prolongent sa fracture intérieure. Lubin nous fait remarquer que le monde de la nature porte les mouvements mêmes de la douleur : arrachement, instabilité, écrasement et chute. Souffrir revient à voir le monde depuis la plaie et c'est pourquoi le paysage lui-même finit par prendre la forme du corps blessé.

[125] *Id.*

CONCLUSION

LE MYTHE PERSONNEL D'ARMEN LUBIN

Au terme de ce parcours, il convient de revenir vers le point d'origine de cette recherche : la place singulière qu'occupe Armen Lubin dans l'histoire de la diaspora arménienne en France. Né Chahnour Kérestédjian à Constantinople, marqué par les conséquences historiques du génocide arménien, contraint à l'éloignement, puis à une vie longtemps traversée par la maladie, Lubin appartient à cette génération d'auteurs pour laquelle l'écriture est venue *à cause* de la rupture. Son œuvre poétique ne peut donc être séparée de l'histoire arménienne du XXe siècle. Pourtant, cette inscription historique ne se donne presque jamais sous la forme d'un témoignage direct. Là réside précisément l'une des difficultés, mais aussi la beauté de son œuvre. L'histoire arménienne y est présente en étant très rarement nommée, tout en étant inscrite dans les images. La mémoire arménienne y affleure autrement, dans les lieux provisoires, les figures du départ, les chambres sans intimité, les hôtels impersonnels, les absences, et d'autres images récurrentes de son œuvre. L'histoire est dans son œuvre une manière d'habiter le monde et de percevoir l'espace.

C'est dans cette perspective que ce mémoire a tenté de lire la poésie d'Armen Lubin non comme une simple poésie de l'exil, mais comme une œuvre où l'exil devient principe d'organisation de l'imaginaire. L'exil y dépasse largement le cadre biographique de la fuite de Constantinople ou de l'installation en France. Il se prolonge, comme nous l'avons vu, dans la langue, dans le nom, dans le corps malade, dans l'hôpital, dans l'attente, dans l'absence et jusque dans le rapport du sujet à lui-même.

Notre analyse, dans un premier temps, a permis de replacer Lubin dans le contexte historique qui rend possible une telle lecture. L'histoire arménienne, marquée par le génocide de 1915, la dispersion des survivants et la construction de la diaspora en France, forme l'arrière-plan indispensable de son œuvre. Toutefois, et contrairement à d'autres écrivains qui font de la mémoire collective un thème explicite, Lubin choisit une voie différente, plus silencieuse, nous pouvons même dire souterraine. Loin de signifier l'absence de mémoire, ce silence constitue le point d'intérêt de son œuvre. L'Arménie et l'exil ne sont pas toujours dits, mais ils travaillent l'œuvre depuis ses marges et agissent comme un noyau invisible autour duquel se disposent les images de la perte et de l'errance. À cet égard, les réflexions d'Alexis Nouss sur l'exiliance se sont révélées essentielles pour penser l'exil non seulement comme un déplacement, mais comme une conscience durable de l'arrachement. L'exil pour Lubin ne s'achève pas avec son arrivée en France, il se prolonge dans sa perception instable du monde. Il transporte en lui une séparation qui modifie sa façon de voir et d'écrire. Sa poésie donne à cette condition une forme particulièrement concrète, à travers les images de clés, de maison, de chambre, d'hôtel et de fenêtres, qui ne sont pas de simples motifs de décor. Ces images composent un réseau cohérent, où chaque image dit une modalité de l'exil. Les clés, comme nous l'avons identifié, rappellent l'accès perdu au foyer, la maison et la chambre signalent la disparition de l'intimité protectrice, l'hôtel incarne l'habitation provisoire et la fenêtre ouvre un seuil fragile lorsque toute demeure réelle a disparu. À travers ces images, l'exil cesse d'être une idée abstraite, et devient une expérience spatiale et sensible.

C'est notamment la lecture bachelardienne qui nous a permis d'approfondir cette dimension d'analyse tout au long de ce mémoire. Dans *La poétique de l'espace*, la maison

n'est pas seulement un lieu matériel, mais un espace de mémoire, de protection et de rêverie. Or, chez Lubin, cette fonction protectrice est attaquée. La maison manque, la chambre disparaît et l'hôtel remplace provisoirement le foyer sans jamais en retrouver la chaleur. Son espace n'enveloppe plus Lubin, mais l'expose. C'est pourquoi l'image de la fenêtre, si récurrente dans son œuvre, devient si importante, car elle maintient encore une possibilité d'ouverture.

Cela permet de penser l'identité non comme un retour à une origine pure, non comme assimilation complète à un nouvel espace, mais comme une production d'un lieu intermédiaire où de nouvelles formes de sens deviennent possibles. Chez Lubin, la fenêtre, la langue française, les pseudonymes et l'écriture participent à cette logique. Ces éléments ne restituent pas l'Arménie perdue et ne dissolvent pas non plus ses origines dans la France d'accueil. Ils créent plutôt un espace fragile et instable, mais fécond, où l'identité tente de se recomposer dans l'entre-deux.

Le passage de Chahan Chahnour à Armen Lubin a ainsi constitué un autre axe majeur de notre réflexion. Ce nom n'apparaît pas comme un simple masque littéraire, mais comme le signe d'une transformation identitaire et poétique. Chahnour écrit en arménien, Lubin écrit en français. Loin de se réduire à une substitution, ce passage organise un dédoublement créateur. Cette dualité se retrouve dans les poèmes où Lubin met en scène la division du sujet. L'identité n'y est jamais donnée comme unité stable. Elle est traversée par des lignes, des ombres et des doubles. Dans l'*Ombre à deux couleurs*, que nous avons longuement analysé, la division prend une forme géométrique, alors que dans d'autres poèmes, elle devient plus diffuse, elle se lie à la fumée, à la transparence et à l'effacement.

Par ailleurs, Lubin ne se dédouble pas uniquement entre Arménie et France, entre Chahnour et Lubin, mais il est également divisé par l'exil, par la maladie, par le silence et par le sentiment de ne jamais coïncider avec lui-même. C'est pourquoi la maladie, étudiée dans notre dernier chapitre, radicalise l'expérience de l'exil.

Après la perte du pays, Lubin connaît la perte de la familiarité corporelle. Le corps, atteint par la tuberculose osseuse, douloureux et immobilisé, devient à son tour un territoire étranger. La maladie apparaît comme un deuxième exil, plus intime encore que le premier, parce qu'il ne peut être quitté. On peut fuir une ville, un pays, une langue, mais on ne peut fuir son propre corps.

Sa poésie transforme cette expérience aussi en un réseau d'images : la plaie, le sang, les barreaux, la nuit, l'hôpital, l'attente, le temps suspendu. La douleur est nommée, mais également figurée et rendue visible à travers des images qui reviennent d'un poème à l'autre. La plaie devient horizon, le sanatorium devient seuil, la main devient geste empêché ou trace d'écriture. À travers ces figures, Lubin construit une véritable poétique de la maladie.

La méthode psychocritique de Charles Mauron nous a permis alors de rassembler les différents fils de notre analyse. Les motifs étudiés tout au long de ce mémoire ne forment pas une simple succession de thèmes. Ils composent un système récurrent, une constellation d'images obsédantes qui révèle le mythe personnel de Lubin. Ce mythe personnel s'organise autour d'une figure centrale : celle d'un sujet dépossédé, séparé de son espace et de son corps, mais qui cherche dans l'écriture une forme de survivance ou de reconnaissance. Toutes les images convergent vers cette même structure profonde.

C’est pourquoi Armen Lubin mérite une place plus visible dans l’étude des littératures francophones de l’exil. Son œuvre se situe à la croisée de plusieurs traditions : la mémoire arménienne, la poésie française du XXe siècle, la littérature diasporique et la poésie de la maladie. Ce mélange échappe aux catégories simples. Trop arménienne pour être lue uniquement comme poésie française, trop française pour être réduite à la littérature arménienne, trop silencieuse pour être immédiatement reconnue comme témoignage, elle occupe précisément cet espace intermédiaire qui fait sa force. Lubin écrit depuis une marge, mais cette marge devient un lieu d’invention.

L’œuvre poétique de Lubin peut donc être lue comme la construction patiente d’une demeure impossible. Tout ce que le réel lui retire, le poème tente de le reprendre autrement. Non pas pour réparer entièrement la perte, mais pour lui donner une forme. Le pays perdu devient horizon intérieur, la maison absente devient fenêtre, la langue étrangère devient voix poétique, le corps malade devient organe d’écriture, l’absence devient appel et la douleur devient rythme. Rien n’est véritablement rendu, mais rien n’est entièrement abandonné. C’est là la beauté de son œuvre : faire de la dépossession même un lieu d’existence.

Il reste encore beaucoup à explorer. Une étude plus large pourrait interroger plus précisément les rapports entre l’œuvre arménienne de Chahan Chahnour et l’œuvre française d’Armen Lubin, afin de mesurer les continuités et les ruptures entre les deux langues. Il serait également fécond de replacer Lubin dans une constellation plus vaste d’écrivains diasporiques ayant choisi une langue autre pour écrire après le génocide. Une telle perspective permettrait de mieux comprendre comment la littérature francophone peut

accueillir des voix venues d'histoires que la langue française n'a pas toujours su reconnaître.

Ainsi, l'œuvre de Lubin demeure traversée par une tension irréductible entre perte et persistance. L'exil, la maladie, l'absence et le dédoublement n'y conduisent jamais à une pure disparition, mais deviennent les matières mêmes d'une parole poétique qui cherche à tenir malgré tout. Son mythe personnel se dessine dans cette fidélité aux blessures autant que dans le travail patient de leur transposition. Lubin ne répare pas le monde perdu, il en recueille les traces, les déplace, les transforme en images. De cette œuvre fragile se dégage alors une certitude : lorsque les lieux, les corps et les appartenances vacillent, la poésie peut encore offrir une forme d'habitation.

BIBLIOGRAPHIE

Certains ouvrages et articles figurant dans cette bibliographie ont été consultés au cours de la recherche sans faire l'objet d'une citation directe dans le mémoire. Ils ont néanmoins contribué à l'élaboration du cadre théorique, historique et critique de cette étude.

« Adana 1909 : 115 ans après l'Holocauste des Arméniens », Armenian Genocide Museum-Institute Foundation, 4 avril 2024, consulté en ligne : https://genocide-museum.am/fr/04.04.24.php

ADJEMIAN, Boris et NICHANIAN, Mikaël, « Repenser les « massacres hamidiens » : la question du précédent », *Études arméniennes contemporaines*, nº 10, 2018.

AKTOKMAKYAN, Maral, « Hearing the Retreat of Shahnur », *Études arméniennes contemporaines*, vol.13, 2021, p. 157-182.

ALTOUNIAN, Janine, *Exprimer le génocide des Arméniens, Connaissance, arts et engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

ALVAREZ HERNANDEZ, Analays, « La représentation du génocide arménien dans l'espace public français : le monument comme dispositif ethnoculturel d'appropriation et de légitimation », Thèse de doctorat en histoire de l'art, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015.

« Arméniens : le premier génocide du XXe siècle », carte, L'Histoire, nº 408, février 2015, consulté le 24 avril 2026 : https://www.lhistoire.fr/carte/le-g%C3%A9nocide-des-arm%C3%A9niens

ASSO, Annick, « 24 avril 1915 : l'élite arménienne décapitée », *Le Cantique des larmes Arménie, 1915, Paroles de rescapés du génocide*, Perrin.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXIe siècle, Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957.

——————— *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.

BELEDIAN, Krikor, *Cinquante ans de littérature arménienne en France : Du même à l'autre,* Paris, CNRS Éditions, 2001.

——————— « L'écriture comme réécriture chez Chahan Chahnour/Armen Lubin », *Modern Languages Open*, nº 1, 2019, p. 1-11.

——————— « D'un exil à l'autre, les lieux disloqués : Littérature arménienne en France », *Homme & migrations*, nº 1288, 2010, p. 138-146.

——————— « Le témoignage et l'écriture de la catastrophe », Entretien publié dans *Études arméniennes contemporaines*, vol. 5, 2015, p. 163-194.

BRUNEL, Pierre, « Le double langage d'Armen Lubin », *Francofonia*, nº 5 (Autunno), 1983, p. 21-26.

CERMAKIAN, Stéphane, « Le devenir-étranger de la poésie d'Armen Lubin », *Carnets*, nº 1 (deuxième série), 2014, p. 1-13.

CHAHINIAN, Krikor, *Œuvres vives de la littérature arménienne*, Antélias (Liban), Éditions Catholicossat arménien de Cilicie, 1988.

COQUIO, Catherine, « La littérature arménienne et la Catastrophe : actualité critique », *Revue d'Histoire de la Shoah*, Éd. Centre de documentation juive contemporaine, nº 177-178, p. 397-424.

DÉDÉYAN, Gérard, *Histoire du peuple arménien*, Toulouse, Privat, 2007.

GEORGEON, François, « Une communauté dynamique de l'Empire », *L'Histoire*, nº 408, février 2015.

GESTERN, Hélène, *Armen* : *L'écriture et l'exil*, Paris, Orléa (1er Mille), 2020.

GRANDJEAN, Geoffrey et MOCQ, Hadrien, « Dynamiques mémorielles autour de la répression de la négation du génocide des Arméniens en Belgique et en France », *Le génocide des Arméniens*, Presses de l'Université Laval, 2017.

HOVANESSIAN, Martine, « L'évolution du statut de la migration arménienne en France », *Sociétés contemporaines*, nº 4, décembre 1990.

KABORE, Christophe et MOERMAN, Filip, « Tuberculose ostéoarticulaire : Nosologie et pièges diagnostiques », *Revue médicale de Liège*, 2018.

KAZANCIGIL, Ali, « La Turquie face au génocide des Arméniens : de la négation à la reconnaissance ? », *Politique étrangère*, nº 3 Automne, 2015.

KERR, Greg, Exile, « Solemn attestation: illness and statelessness in Armen Lubin », in *Non-Belonging and Statelessness in Granguad, Jabès, Lubin and Luca: No man's language*, UCL Press, Londres, 2021, p. 15-56.

KÉVORKIAN, Raymond, « La Turquie face à ses responsabilités : le procès des criminels Jeunes-Turcs (1918-1920), *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2003/1 nº 177-178.

LEENHARDT, Jacques, « Existence et objet de la "sociologie de la littérature", aujourd'hui », *Sociologias*, Porto Alegre, nº 48 (20), p. 30-46.

LE GUYADER CHAHBAZIAN, Laurent, « Les Arméniens en France », *RIGA*, 2021.

LIBARIDIAN, Gérard, « Débats sur la recherche relative au génocide des Arméniens », *Le génocide des Arméniens*, Presses de l'Université Laval, 2017.

LUBIN, Armen, *Le passager clandestin. Sainte patience. Les hautes terrasses*, préface de Jacques Réda, Paris, nrf/Gallimard (Poésie), 2005.

MARIAN, Michel, « 26. Qui était Hrant Dink ? » *L'Arménie et les Arméniens en 100 questions, Les clés d'une survie*, Tallandier, 2001.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1963.

MONDOT, Jean-François, « Taner Akçam : pour l'honneur des Turcs », *L'Histoire*, nº 469, mars 2020.

NICOL, Françoise, « La ''tribu errante'' dans la poésie arménienne d'après 1915 », dans : Arlette Bouloumié (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, *Cahier XXXII*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 165-179.

NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé*, *Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2015.

NOUSS, Alexis et GESTERN, Hélène, « Pourquoi Exil et Littérature ? », *Hommes & migrations*, nº 1334 (3), 2021, p. 162-166.

PAPAZIAN, Arsène, « Le génocide des Arméniens. 24 avril 1915 – 24 avril 2015 : un centenaire exemplaire », *Hegel*, 2015/2 nº 2.

SIMMEL, Georg. « Pont et porte » [« Brücke und Tür », 1909], traduit de l'allemand par Nephtys Zwer, *Imago Mundi*, 26 janvier 2025.

TAYLOR, John, « The Clandestine Passenger of French Poetry (Armen Lubin) », *Paths to Contemporary French Literature*, Routledge, New York, 2009, p. 109-112.

TERNON, Yves, « Témoignages de rescapés du génocide arménien », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2003/1 nº 177-178.

YÉGAVIAN, Tigrane, « Armen Lubin réhabilité », *France Arménie*, n° 477, septembre 2020, p. 58-61.

« XIXe-XXe : le recul territorial de l'Empire ottoman », carte, *L'Histoire*, consulté en ligne le 24 avril 2026 : https://www.lhistoire.fr/carte/xixe-xxe-le-recul-territorial-de-lempire-ottoman