

Université de Montréal

**L'imaginaire post-exilique de Atom Egoyan : Dissociation et transmission sur
quatre générations de la diaspora arménienne**

Par

Nellie Hogikyan

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature, option:
Littérature comparée et générale

Décembre 2006

© Nellie Hogikyan, 2006



PR

14

U54

2007

V.019

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

L'imaginaire post-exilique de Atom Egoyan : Dissociation et transmission sur quatre générations de la diaspora arménienne

présentée par :

Nellie Hogikyan

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Prof. Eric Savoy:.....président-rapporteur

Prof. Livia Monnet:directrice de recherche

Prof. Silvestra Mariniello:membre du jury

Prof. Arpi Hamalian: examinateur externe

Prof. Eric Savoy:.....représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le : 23 mars 2007

À la mémoire de mon père, Missak Yervant Hogikyan
(Okhikian), arrivé dans un camp de réfugiés à l'âge de six
mois.

Mes grand-parents, tous les quatres des survivants du
génocide de 1915.

À tous les membres de leurs familles, dispersées aux quatre
coins du monde.

Remerciements

J'aimerais remercier très chaleureusement Livia Monnet, ma directrice de thèse, dont la disponibilité, le brio, la patience et l'ouverture sont exemplaires.

Samuel Torello, mon mari, pour son soutien à tous les niveaux, mais surtout d'être un si bon père pour notre fille qui est née en même temps que le projet de ma thèse.

Mes amis, surtout Lousnak, Karina Zénadji, Marie-Hélène Frappier, Ragnhild Johnsrud, Vincent Roy, Ramón Tirado pour leurs conseils et leur appui moral.

Finalement, ma mère, ma fille, et ma sœur, d'être simplement là.

Résumé

Éclectique, fragmentaire, et multi/intermédiaire, la production artistique de Atom Egoyan incarne l'esprit diasporique par excellence. Malgré cette dispersion symptomatique d'une culture survivante, ou peut-être grâce à elle, le travail d'Egoyan maintient une continuité et une cohérence percutantes. En effet, parmi son œuvre cinématographique, nous pouvons identifier un genre spécifique au cinéaste, celui du post-exil, mettant en scène les structures émotives de la dissociation que seules l'itération et la mêmété de ses acteurs et actrices pourront transmettre. La perte dans le monde d'Egoyan est structurante. Ce paradoxe de la répétition des corps diasporiques d'une part, et des histoires d'absence d'autre part, est au cœur des problématiques chères au cinéma égoyanesque.

Dans cette thèse, nous nous proposons d'examiner la culture survivante, en occurrence arménienne post-génocidaire, à travers sa transmission discontinue que donne à voir Egoyan. Nous nous limitons alors à l'analyse des quatre long-métrages dans lesquels le cinéaste filme, ouvertement et parfois moins ouvertement, les diverses représentations des identités de la diaspora arménienne, mais toujours dans un Canada multiculturel. Ainsi, nous démontrerons comment Egoyan amène à l'écran les réalités d'une hybridité indispensable ou, dans les mots de Janine Altounian, d'un "métissage nécessaire" à partir duquel pourront être transmis les restes de sa culture d'origine. Finalement, nous argumentons que les personnages d'Egoyan expriment un attachement non pas à un pays perdu, mais à la famille disparue.

Mots-clés : culture survivante, diaspora arménienne, famille, dissociation, intermédialité, mémoire, passé, post-exil, post-génocidaire, représentation, transmission discontinue.

Abstract

Eclectic, fragmentary, and multi/intermedial, Atom Egoyan's artistic production incarnates the diasporic spirit par excellence. Despite this symptomatic dispersion of a surviving culture, or maybe because of it, Egoyan's work maintains exceptional continuity and coherence. In fact, one can identify in Egoyan's cinema a specific genre, that of post-exile, which brings into focus dissociational structures of feeling that can be presented only through the iteration and sameness of his actors. Loss in Egoyan's world is a structuring element. This paradox of the repetition of diasporic bodies on one hand, and the stories of absence on the other, constitutes the core problematics that the filmmaker deals with.

In this thesis, I seek to examine the Armenian post-genocide surviving culture in its disrupted transmission. I therefore limit my analysis to the four feature films in which Egoyan projects, directly and sometimes indirectly, the different representations of Armenian diasporic identities, always within the context of a multicultural Canada. I thus demonstrate how Egoyan brings to the screen the inevitable realities of hybridity, or as Janine Altounian puts it, "the necessary metissage" within which the remains of his culture of origin can be transmitted. Finally, I argue that Egoyan's characters express allegiance to lost family members rather than to a lost homeland.

Key-words : surviving culture, Armenian diaspora, family, dissociation, (inter/multi)media, memory, past, post-exile, post-genocide, representation, disrupted transmission.

Table des matières

I. Introduction: Cadre théorique, diaspora arménienne et Atom Egoyan	1
1.1. Le cadre théorique	3
1.1.1. Identités: exil, diaspora, post-exil	3
1.1.2. Paradigmes actuels: Postnationalisme, Post-ethnicité	8
1.1.3. Le contexte du multiculturalisme canadien	13
1.1.4. Hybridité et ethnicité	14
1.2. La diaspora arménienne: histoire d'éclatement	18
1.2.1. Les avatars d'Egoyan: "mirage de la centralité" et la fin de la littérature arménienne occidentale	20
1.2.1.1. Création artistique post-catastrophique et passage en Occident	22
1.2.2. Post-exil et généalogies disloquées	26
1.2.3. Territoire et image	28
1.2.4. Le cinéma de la perte.	31
1.2.4.1. Le post-pertum des personnages d'Egoyan	32
1.2.5. Culture "submergée" et transmission par les femmes	33
1.2.6. Diaspora et génocide, le retour du refoulé	36
1.2.6.1. La transmission psychique d'un effondrement collectif	38
1.3. Conclusion	39
II. Immigration et après : famille, (post-)ethnicité, et identité dans <i>Next of Kin</i> et <i>Family Viewing</i>	
1.0. Introduction	43
1.1. Immigration et (post-)ethnicité.	46
1.1.1. Le contexte canadien des années 80: multiculturalisme, famille et ethnicité	47
2. <i>Next of Kin</i> ou le film de la famille immigrante	51
2.1. L'histoire d'une immigration	52
2.2. Qui est Peter?	55
2.3. Déplacement et diaspora	56
2.3.1. Les identités déplacées	56
2.3.2. L'identifié en transit	58
2.3.3. Ethnicité et performance de l'identité	60
2.4. Transmission discontinuée et dissociation	68
2.4.1. L'origine non filmée	68
2.4.2. Les passés absents et la reterritorialisation	69
2.4.3. Les parents en exil et la dissociation chez leurs enfants	73
2.4.4. Transmission et transgression: un père qui n'arrive plus à transmettre	75
2.5. Logique de la dissociation et contradiction: de <i>Next of Kin</i> à <i>Family Viewing</i>	78
3. <i>Family Viewing</i> ou le postmodernisme canadien	81
3.1. Le contexte canadien du postmodernisme des années 80	81
3.1.1. Postmodernisme et passé	84
3.2. Après l'éclatement	87
3.2.1. <i>Family Viewing</i> : le couple famille-technologie	87
3.3. Le Père et l'autorité médiatique dans <i>Family Viewing</i>	89
3.3.1. Père tout puissant et nouvelle autorité	91
3.4. Dissociation, mémoire, et intermédialité	93

3.5. Image, générations, et société	94
3.6. Effacement du lien au passé et substitution	96
4. Conclusion	99

III. Identité nationale et représentations du pays d'origine: discontinuité et étrangeté dans *Calendar*

1.0. Introduction	103
2. Trois identités arméniennes	105
3. L'identité et l'appartenance: nation, langage et représentation	107
4. Mémoire des lieux de l'origine: esthétique de ruines et d'absence	114
5. Étrangeté de l'origine: performer l'absence, l'abstraction, la dissociation	117
6. Le Père de la Nation	123
7. Représentation/présentation	127
8. L'entre-deux	131
8.1. La séparation constitutive	132
9. La déterritorialisation	135
10. Conclusion	137

IV. Réclamer l'Histoire : génocide, transmission, et (post-)survivance dans *Ararat*

1.0. Introduction	139
1.1. Les enjeux interculturels, ici et ailleurs	143
1.2. La question du Père et le métissage	146
2. Passé, présent et représentation	148
2.1. Distanciation et Histoire	150
3. Post-mémoire	152
3.1. Déplacements et dissociation	153
3.2. Première mise en abyme : Mémoire survivante des lieux	155
3.2.1. Le Mont Ararat, Ani, ou les symboles de déplacements	158
3.3. Deuxième mise en abyme : au delà de la post-mémoire	160
4. Génocide, culture et Histoire	164
4.1. La culture survivante	164
4.2. Culture survivante et langue maternelle: l'intime et le publique	167
4.3. Les héritiers de la survivance	170
4.4. Trauma et transmission intergénérationnelle de la survivance	171
5. Raconter l'Histoire	175
5.1. L'intégration de la part (de l'histoire) arménienne	176
5.2. Réclamer l'Histoire: identité, communauté et émotion	177
5.3. Génocide et discours social: résistance et terrorisme	179
5.3.1. Terrorisme arménien	181
5.4. Identité et post-témoignage	183
6. L'empire du déni	188
6.1. Déni et médias	189
6.2. Transmission et meurtre du Symbolique	191
7. Conclusion : témoignage et réparation	194

V. Conclusion	196
1.0. Familles imag-inées ou la passion de la représentation	196
2. Médias et distance	197
3. Reconstruction (Re-membering) de la famille	199
4. Substitution et inceste	203
VI. Bibliographie	206
VII. Annexe 1	216

Chapitre I.

Introduction: Cadre théorique, diaspora arménienne et Atom Egoyan

La survivance d'une culture ne peut se trouver que dans une autre culture. (Janine Altounian 2005)

Éclectique, fragmentaire, et multi/intermédiaire, la production artistique de Atom Egoyan incarne l'esprit diasporique par excellence. Malgré cette dispersion symptomatique d'une culture survivante, ou peut-être grâce à elle, le travail d'Egoyan maintient une continuité et une cohérence percutantes. En effet, parmi son œuvre cinématographique, nous pouvons identifier un genre spécifique au cinéaste, celui du post-exil, mettant en scène les structures émotives de la dissociation que seules l'itération et la mêmété de ses acteurs et actrices pourront transmettre. La perte dans le monde d'Egoyan est structurante. Ce paradoxe de la répétition des corps diasporiques d'une part, et des histoires d'absence d'autre part, est au cœur des problématiques chères au cinéma égoyanesque.

Dans cette thèse nous nous proposons d'examiner la culture survivante, en occurrence arménienne post-génocidaire, à travers sa transmission discontinue que donne à voir Egoyan. Nous nous limitons alors à l'analyse des quatre long-métrages dans lesquels le cinéaste filme, ouvertement et parfois moins ouvertement, les diverses représentations des identités de la diaspora arménienne, mais toujours dans un Canada multiculturel. Ainsi, nous démontrerons comment Egoyan amène à l'écran les réalités d'une hybridité indispensable ou, dans les mots de Janine

Altounian, d'un "métissage nécessaire" à partir duquel pourront être transmis les restes de sa culture d'origine.

Les premiers long-métrages de Atom Egoyan se situent dans un cadre postmoderniste où perte, aliénation, et dissociation font partie d'une condition généralisée. Les personnages de *Speaking Parts* (1989), par exemple, sont déconnectés du passé, voire de la réalité, la seule réalité possible étant celle qu'ils construisent par et à travers l'image. Très tôt dans son œuvre, Egoyan crée des personnages qui cherchent à trouver une connexion quelconque avec leur passé--ce qui se fait à travers les diverses représentations médiales (vidéo, super8, mise-en-abyme, ... etc). Paradoxalement, ces représentations ont pour fonction d'accentuer l'étrangement et la dissociation. Le passé n'existe qu'en tant que représentation ; il ne peut figurer dans la vie des personnages que sous forme dissociée.

L'absence de figuration d'un pays d'origine dans les dix premières années de la carrière d'Egoyan (il est question d'un effacement d'un pays auquel il est impossible de retourner et qui est impossible à imaginer en tant que pays -- l'Arménie du génocide n'existe plus) est symbolique de la coupure d'avec un passé associé aux mythes fondateurs. De plus, le thème récurrent de l'absence de membres de la famille (manquants ou à jamais disparus) parle de cette perte généralisée et persistante, qui se reproduit et se perpétue dans la reconstruction de l'identité des personnages égoyanesques postmodernes.

1.1. Le cadre théorique

La notion du post-exil sera présentée en association avec les discours théoriques du postmodernisme, du post-colonialisme, et de la survivance dans le contexte du trauma collectif. Les questions de la représentation du pays d'origine seront abordées à partir des perspectives post-nationale et post-ethnique (chapitre 2: "Immigration et après : famille, (post-)ethnicité, et identité dans *Next of Kin* et *Family Viewing*" et chapitre 3: "Identité nationale et représentations du pays d'origine dans *Calendar* : discontinuité et étrangeté »). Par ailleurs, la représentation des identités diasporiques eu égard l'histoire du génocide sera traitée à partir des théories de la représentation du trauma collectif et de la survivance, telles qu'elles figurent dans la littérature sur le génocide des Arméniens et dans les discours théoriques du trauma en général (chapitre 4: Réclamer l'Histoire : génocide, transmission, et (post-)survivance dans *Ararat*).

1.1.1. Identités : exil, diaspora, post-exil

Just as his father had grown distant from India; just as he himself had grown even further from the life that, in memory, his father had represented and then, later in life, from that which he himself had known on the island, so too had his eldest son gone beyond.

(Neil Bissoondath, "Insecurity")

À l'âge de la globalisation et des déplacements de masse, l'imbrication des nations et des ethnicités, aussi bien que la fluidité des communications transnationales, rendent la théorisation de l'exil et de la diaspora de plus en plus complexe. Les diasporas comprennent de multiples couches et de diverses vagues de migrants; et la production culturelle des artistes diasporiques se caractérisent avant tout par la pluriel, l'hétérogène, et le paradoxe. Les critiques et théoriciens du cinéma contemporain ont justement associé Atom Egoyan avec ces traits postmodernes, mais son film le plus étudié, *Calendar* (1993), par exemple, a été analysé surtout dans le contexte du genre cinématographique "exilique" et le genre "diasporique" vague et peu élaboré (Naficy 2001, Rollet 1997, Burnett 1993). Dans *An Accented Cinema*, Hamid Naficy théorise le cinéma diasporique et le distingue du genre cinématographique exilique (Naficy 2002, 11-15); pour lui, les deux genres sont imbriqués. De plus, Naficy propose un genre postcolonial qu'il limite à l'identité ethnique composée (*hyphenated*).

À notre sens, la distinction entre ces deux genres, exilique et diasporique, n'est pas suffisante, surtout pour la théorisation de l'œuvre complexe d'Egoyan. La diversité et la complexité des contextes socio-culturels, historiques et politiques des différentes diasporas nous obligent à parler de l'exil au pluriel. Les expériences de l'exil des générations qui lui sont postérieures diffèrent de façon importante de celles l'ayant vécu directement. Comment s'expriment les différentes générations d'une diaspora ? La production culturelle diasporique fait partie des cultures globalisées transnationales et se distinguent de façon nette des productions locales et nationales.

À l'âge des déplacements de masse et des migrations perpétuelles, il est nécessaire d'articuler les différences qui existent à l'intérieur de la culture diasporique même. Les expériences des générations d'après l'exil annoncent de nouvelles histoires du déplacement et de la diaspora ; donc, la catégorisation des genres migratoires et diasporiques doit être révisée.

Les problématiques émanant du contexte du déplacement d'une part, et de la technologisation, d'autre part (Arjun Appadurai, 2000), soulèvent des questions telles que : Quand est-ce qu'un artiste cesse d'être un exilé ? Et si l'exil n'était pas l'expérience directe de l'artiste diasporique ? Comment est-ce que l'intégration au nouveau pays--le pays autre que celui où sont nées et élevées les générations précédentes--influence la relation à l'origine ? Enfin, comment est-ce que les liens familiaux figurent-ils au niveau des structures des sociétés et des cultures globalisées et technologisée ?

Tandis que les premières générations de la diaspora vivent l'exil avec les effets déstabilisants des pertes matérielles et spirituelles, les deuxième, troisième et quatrième générations --c'est-à-dire, les générations post-exilés, s'intègrent la plupart du temps dans des identités culturelles postmodernes et transnationales instables. Même si l'exil ne constitue pas l'expérience directe de ces derniers, l'absence et le manque hantent leur vie. L'exilé, typiquement, est nostalgique ; il aspire au retour au pays natal, au *homeland*. L'exilé est déchiré, et « survit » entre le pays quitté et le lieu de sa survivance. Dans son court métrage, *Measures of Distance*, par exemple,

l'artiste Mona Hatoum, qui réside au Canada, désire désespérément retourner dans son pays natal, le Liban, pour retrouver sa famille. Pour elle, l'expérience de l'exil est extrêmement éprouvante. Cette expérience se complique et s'intensifie par le fait d'un précédent exil vécu par ses parents palestiniens.

Contrairement à la condition exilique qui se caractérise par une recherche du *homeland*, le post-exilé ne réclame pas de pays ancestral comme *le* lieu d'appartenance. L'expérience du post-exil, en particulier chez les diasporas marquées par une tradition de migration, comme dans le cas des Arméniens, des Juifs, des Antillais, place le sujet dans une relation complexe avec une mémoire déplacée, avec des identités migratoires. L'écrivain canadien d'origine trinitadienne, Neil Bissoondath, l'a bien exprimé : « My roots travel with me in my pocket ».

Le post-exilé travaille avec un inconscient de déplacement et de séparation. Sa tradition est celle de la rupture avec le pays d'origine, coupure d'avec les ancêtres. Chez la romancière montréalaise Ying Chen, cette scission définitive avec son pays d'origine, la Chine, donne lieu à une figure positive de l'orpheline, celle qui a la liberté de s'inventer, de se donner naissance à elle-même. Pour reprendre l'expression de Sylvie Bernier, l'orpheline devient « son propre ancêtre » (Sylvie Bernier, 1999).

Ce qui nous ramène à la distinction majeure entre les expériences exiliques et post-exiliques. Tandis que l'exilé se trouve aliéné et se sent étranger

envers l'Autre --la nouvelle culture, le pays d'accueil--, le post-exilé est étranger au Même, étranger à sa propre origine. Dans son film *Ellis Island*, Georges Perec exprime ainsi cette aliénation du Même :

Quelque part je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part je suis "différent" mais non pas différent des autres, différent des miens¹.

Ainsi, les Afro-américains ne partagent plus de racines avec les Africains ou les Noirs des Antilles. Et les Indiens des Antilles s'identifient à une identité indienne basée sur une mémoire déplacée et une famille dispersée². Au-delà des racines pures, au-delà des territoires hérités, le post-exil est une condition qui dépasse la préoccupation exilique d'avec les frontières nationales et l'appartenance organique. Faisant une analogie avec la contradiction logique de Derrida avec laquelle il ouvre son essai *Le Monolinguisme de l'autre* ("Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne" (Derrida 1996, 13), le Sujet post-exilique pourrait dire: "J'ai plusieurs pays, ils ne sont pas miens". Car le post-exilé transcende l'inscription dans le territoire, acceptant une politique identitaire qui n'est plus basée sur

¹ Georges Perec 1980, cité dans Régine Robin 1993, p. 44.

² Nous rencontrons une situation exemplaire dans le documentaire *Noir Comment?*, de la romancière et cinéaste Marie Binet. La protagoniste va à la découverte de racines généalogiques dispersées--celles d'une *autre* grande famille--, lorsqu'elle apprend que sa mère « française » est d'origine martiniquaise et non pas hongroise comme elle prétendait l'être !

l'identification avec un *homeland*, et surtout pas avec un *homeland* ancestral.

1.1.2. Paradigmes actuels : postnationalisme, post-ethnicité

La condition exilique de nostalgie et de regret n'est pas l'unique alternative à la perte de la patrie ou de l'origine ancestrale. Le discours négatif de l'exil construit par des théoriciens comme Julia Kristeva (*Étrangers à nous-mêmes*), par exemple, perd graduellement sa force : l'inquiétante étrangeté et la douleur du déracinement se voient remplacées par des affects distanciés et diversifiés. Et si le thème "universel" de l'exil a structuré, voire constitué, le récit de la modernité, à la fin du vingtième siècle et au tournant du vingt-et-unième, la narration de l'identité par rapport au déplacement en est une plus complexe ; elle se construit à partir d'une multiplicité de nouveaux paramètres d'identification post-exiliques. Les artistes diasporiques présentent quotidiennement de nouvelles stratégies identitaires enrichissantes, comme l'a déjà remarqué le critique post-colonial, Edward Said, en 1983 :

But if true exile is a condition of terminal loss, why has it been transformed so easily into a potent, even enriching, motif of modern culture?" (159)

S'inspirant des travaux subséquents de Said, Leela Gandhi offre la vision d'un "enlightened 'postnationalism'" qui est analogue à l'optique post-exilique que nous proposons, dans le sens où cette vision post-nationale éclairée rend compte du

détachement du Sujet de son pays d'origine. Le préfixe "post", ici, suggère "cognitive mastery--a detached perspective or vantage point" (Gandhi 1998, 173). Un tel détachement permet la présence d'une conscience nationale lucide qui n'est pas le nationalisme (Gandhi 1998, 124), ce qui fournit, aussi, un espace pour les voix post-nationales et post-ethniques. Ainsi, le Sujet post-exilé qui se positionne à une distance de l'expérience exilique, et donc à distance de la perte de la patrie et de la dissociation d'avec la nation, est capable d'envisager une non-résistance active auprès des cultures autres. Cette position rend naturelles la pluralité et l'hétérogénéité, et rend le futur de l'identité imprévisible. Le Sujet post-exilé dépasse le niveau national et se trouve dans un positionnement post-national ; ainsi, l'ethnicité d'origine cesse d'être une catégorie fondamentale dans la définition de son identité. Les voix qui auparavant n'avaient pas de place dans les discours exiliques et parfois diasporiques peuvent désormais être entendues. Du silence jusqu'ici négligé, naissent alors de nouvelles manières de raconter les identités. Le concept identitaire du « post-exil », rend compte d'un sens profond de la distance entre le Sujet et ses origines et met en relief les structures émotives de la dissociation qui émanent de l'expérience récurrente de la migration diasporique, mais qui dépassent la nostalgie, l'ethnicité, et le nationalisme.

Dans "Melancholic Memories and Manic Politics," Anahid Kassabian et David Kazanjian identifient un genre particulier dans la production culturelle arménienne diasporique, notamment *Hai Tahd* ("Armenian Case") qui représente la diaspora comme un "*problem to be solved with the securing of reparations for and*

recognition of the genocide, and the stabilisation of culture, history, language and territory” (1999, 202, souligné dans l’original). Leurs analyses du documentaire de Theodore Bogosian, *An Armenian Journey*, illustrent bien la façon dont les perspectives exiliques et nationalistes perpétuent la nation du dehors et suppriment les voix postnationales en diaspora. Le documentaire de Bogosian tourne autour d’une survivante du génocide arménien, Mariam, qui, accompagnée de sa fille américaine, Joan, retourne à sa ville natale en Anatolie orientale. Le but du réalisateur est de raconter la quête d’une preuve aux événements catastrophiques de 1915, “irrefutable historical proof of the genocide”, comme si les lieux d’origine que la protagoniste a quittés à l’âge de huit ans allaient ranimer “La Mémoire” du génocide. Le discours nationaliste qui court tout au long de *An Armenian Journey* généralise et idéalise le passé perdu et a pour but d’assurer un futur stable et judicieux en diaspora (Kassabian et Kazanjian 1999, 210-211). En fait, le discours essentialiste de Theodore Bogosian perpétue la nation du dehors : “The search I undertook for a truth no one could deny remains unfulfilled. But I did find in my search something greater. I did find the strength, *the immortality of an Armenian Spirit* that has endured despite all challenge and denial. In my search I found another truth that could not be denied. *In a living people scattered across the globe, I found a Nation*” (cité dans Kassabian et Kazanjian 1999, 211, c’est moi qui souligne). En idéalisant le passé et en construisant ainsi un futur nationaliste, le documentaire néglige la pluralité riche et complexe des expériences diasporiques. Le film passe sous silence les voix individuelles qui ne partagent pas “l’âme” nationale. La voix à laquelle le spectateur n’a pas accès dans *An Armenian Journey* est celle qui

appartient à une diasporique de la deuxième génération, Joan, que le réalisateur réussit à marginaliser. En fait, Joan est complètement exclue du discours du film ; car dans ce film, c'est le discours qui tend vers le passé qui domine. Le personnage de Joan n'apparaît pas non plus au centre du cadre ; elle n'est que l'ombre de sa mère. En lisant ce qui a été repoussé aux marges du cadre de l'écran dans le documentaire de Bogosian, Kassabian et Kazanjian attirent l'attention vers la dislocation qu'amène le personnage spectral ("shadowy figure") de Joan. En fait, Joan dérange l'harmonie du récit filmique : le projet du film est de construire une diaspora arménienne homogène dont "l'âme" serait avant tout celle d'un survivant--d'un exilé. Dans ce contexte, le paradigme du post-exil, qui peut rendre compte des voix diasporiques dont les narrations vont au delà de celles nationales et exiliques, permettra une identification avec la figure liminale de Joan, dont l'expérience diasporique est différente de celle de sa mère, et dont d'identité, comme le suggère son prénom, est du moins, inter-ethnique.

Leela Gandhi propose trois conditions qui préparent le saut, dans les perspectives post-coloniales, vers le post-nationalisme. Ici, nous sommes concernés par les deux premières conditions, car elles s'appliquent directement à l'étude des productions culturelles post-exiliques. La première condition est la globalisation, ou "an unprecedented movement of peoples, technologies and informations across previously impermeable borders--from one location to another" (Gandhi 1998, 125). En fait, les populations transnationales montrent que leurs identités sont de plus en plus indépendantes d'un territoire quelconque, et qu'elles se construisent plutôt à

partir de paramètres diasporiques et globalistes. (Ong and Nonini 1997, 326). De plus, dans un monde où les images électroniques et les simulacres voyagent instantanément autour du globe, les frontières entre les nations sont brouillées. Cependant, la globalisation, comme le maintiennent de nombreux théoriciens contemporains, ne dicte pas l'effacement ou l'homogénéisation des identités culturelles ou ethniques. Les diasporas, n'ont, non plus, rien d'intrinsèque qui libérerait la ferveur nationaliste (Appadurai 2000; Ong and Nonini 1997). Ainsi, malgré le fait que la globalisation soit associée avec la transcendance des frontières nationales, une consolidation des identités locales, nationales, et religieuses est parfois maintenue de façon plus ou moins subtile. Mais l'artiste qui traite de ces visions anti-homogénéisantes le fait avec une conscience post-nationale qui examine les enjeux de telles identifications. Le film de Hanif Kureishi, *My Son the Fanatic*, est un exemple à propos. Sur un autre niveau, les déplacements extensifs des populations et des individus, d'une part, et la dépendance croissante des technologies dans les communications qui accompagnent la globalisation, d'autre part, donne lieu à des changements fondamentaux au niveau des relations humaines. Dans un monde où les communications se font de plus en plus à longue-distance, dans un monde où l'immédiat cède aux médias, l'on témoigne d'un changement profond au niveau de la dynamique familiale. Comment la distance figure-t-elle, et quelle est son influence, au niveau des liens familiaux "intimes" ? Nous y reviendrons dans la conclusion.

La deuxième condition dans les perspectives postcoloniales de Leela Gandhi qui favorise la démarche vers le post-nationalisme est le soupçon manifesté

par certains théoriciens à propos des politiques identitaires traitant de la race et de l'ethnie, notamment "the preservation and perpetuation of essentialised racial/ethnic identities" (Gandhi 1998, 126). Gandhi appuie son argument sur les travaux de Rey Chow qui critique la vision néo-orientaliste du Natif. Cette vision considère le Natif comme un Sujet en danger de disparition "endangered," et rend le chercheur néo-orientaliste "anxious to retrieve and preserve the pure, authentic native" (Gandhi 1998, 126).

1.1.3. Le contexte du multiculturalisme canadien

Dans le contexte canadien, les critiques de la culture argumentent que la politique du multiculturalisme encourage la définition de l'identité selon l'ethnicité et l'appartenance nationale antérieure à l'immigration. Dans *Selling Illusions* (1994), Neil Bissoondath, par exemple, conteste la politique multiculturaliste du fédéralisme canadien; il maintient que cette politique dont le but est de préserver la diversité, tend à créer un malaise à plusieurs niveaux. Selon lui, le multiculturalisme institutionnalisé encourage les stéréotypes, met en avant l'ethnicité, et favorise l'accent sur un pays d'origine ou ancestral. À mon avis, cependant, l'association entre multiculturalisme et l'enthousiasme ethnique peut s'avérer vraie plutôt pour les premières générations d'immigrants (même si quelques cas extrêmes ont été remarqués chez des générations successives). Il semble qu'une période de nostalgie envers le pays quitté et pour le monde d'auparavant soit inévitable dans la vie des personnages exilés. Dans *Le bonheur a la queue glissante* de Abla Farhoud (1998),

par exemple, la protagoniste principale, une grand-mère qui quitte le Liban pour le Québec, est constamment en train de comparer les deux pays, d'ailleurs, sans manquer d'ouverture pour ce dernier. Elle, qui n'a jamais, appris la/les langue-s du pays d'accueil, à part quelques mots du quotidien, éprouve une nostalgie intense pour le pays quitté, pour sa culture d'origine avec toutes ses particularités. Mais même cette grand-mère étrangère, dont le prénom parle pourtant de son ouverture infinie-- car *Dounia* signifie "univers" en arabe--, fait preuve d'une grande capacité pour l'intégration et l'assimilation à la culture d'accueil, et ce, à travers ses enfants et ses petit-enfants. L'"étrange sentiment", la douleur accompagnant ses souvenirs où nous pouvons lire la marque ethnique--libanaise, dans ce cas--se mêlent avec l'émerveillement pour le présent à travers ses nouvelles expériences dans un contexte autre, celui québécois.

1.1.4. Hybridité et ethnicité

Comme les enfants et les petit-enfants de Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante*, les générations qui suivent celles qui ont immigrées s'intègrent aux identités canadiennes fluides. En s'alliant et se fusionnant avec d'autres canadiens, ils se trouvent dans des espaces où ils peuvent explorer d'autres façons de s'identifier; ils adoptent de nouvelles perspectives pour s'adresser aux questions de l'origine. Le florissement des productions artistiques (littéraires, filmiques, et autres) transnationales et interculturelles témoigne de l'hybridité qui définit les personnages principaux des productions canadiennes contemporaines. Ceci n'exclut pas le fait

qu'il y ait, dans la production interculturelle, des personnages principaux "typiquement ethniques"; ceux-ci sont souvent représentés par des immigrants de la première génération, comme les parents Deryan dans *Next of Kin* d'Egoyan. Ce sont des exilés qui parlent avec un accent, et qui ont des valeurs et des coutumes "différentes/particulières". En fait, l'existence même de "personnages ethniques" contribue à l'hybridité qui définit les arts interculturels.

Les identités hybrides se caractérisent par l'incertitude et la fragilité (Sherry Simon 1999), et l'hybridité fait appel à et émane de la malléabilité de l'identité ethnique. En fait, l'ethnicité est une notion qui est conceptuellement vague et ambivalente; il n'y a pas de consensus absolu quant à sa représentation. Dans sa discussion déconstructive récente sur l'ethnicité, Rey Chow écrit: "ethnicity appears to be a category with mythic potential (since it is a kind of narrative of belonging) and is therefore manipulable" (Chow 2002, 25). Chow affirme plus loin que "even the most long-held and cherished assumptions about the ethnic culture are contestable and potentially dismantlable" (2002, 190).

La distinction entre l'identité nationale et ethnique a été étudiée par beaucoup de théoriciens de la postcolonialité et de la diaspora³. La définition de 'national' dans son rapport à l'ethnicité est surtout problématisée dans le contexte de l'expansion des centres cosmopolites comme Montreal, New York, Toronto, ... etc.,

³ Voir, par exemple, *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, d'Aihwa Ong (1999).

et leurs banlieues. L'identité nationale canadienne est, par exemple, transnationale, multi-ethnique, et interculturelle. Le statut de la nation canadienne est déstabilisé, non seulement par le mouvement séparatiste du Québec, mais aussi par la diversité culturelle de l'immigration (Jim Leach 2002, 3).

Dans son article "The Reel Nation: Image and Reality in Contemporary Canadian Cinema", Jim Leach écrit :

Certainly, some of the most important Canadian films of recent years have been made by filmmakers from the diasporic communities established by migrants who left their original homelands for political or economic reasons. (Leach 2002, 3)

Loin de rester avec la thèse des deux cinémas distincts (Gilles Marsolais 1968, cité dans Jim Leach 2002, 2), le cinéma national canadien connaît une instabilité et une pluralité discursive émanant d'autres contextes identitaires. Désormais, les images qui proviennent des contextes historiques et géographiques différents sont recyclées et juxtaposées dans une nouvelle culture contemporaine (Ibid., 9).

Mise à part l'appartenance de l'œuvre d'Egoyan à ce contexte diasporique et interculturel, on peut identifier la grande majorité des films d'Egoyan avec le cinéma canadien contemporain postmoderne, préoccupé par le renversement des conventions

narratives, par l'intellectualisme, et par le doute épistémologique (Romney 2003, 10). Ce cinéma qui est créé par des réalisateurs indépendants, surtout de l'Ontario, se distingue nettement du cinéma américain et œuvre à l'auto-détermination des artistes canadiens dans le contexte de la domination de la culture américaine⁴ (Ibid., 10).

L'aliénation (en opposition aux mythes de la culture américaine) semble être le thème qui caractérise le plus le cinéma canadien (Geoff Pevere 1992, cité dans Ibid., 11). Les problématiques autour l'identité qu'aborde Egoyan concernent, en effet, de façon intense les expériences de l'aliénation et s'entrecroisent avec les thèmes de l'exil et de la diaspora.

⁴ Romney ne manque pas de mentionner que ces artistes ont leurs homologues québécois, comme Denys Arcand, François Girard, et Robert Lepage (Romney 2003, 11).

1.2. La diaspora arménienne: histoire d'éclatement

In an Armenian diaspora that numbers nearly 1.5 million⁵ people in some 30 countries, a typical Armenian is a fiction.

(Tololyan 1987, 222)

Les différentes communautés arméniennes se sont constituées aux quatre coins du monde suite au génocide de 1915 (Vahan Yeghicheyan 1983, 971). Mais l'histoire du peuple arménien, datant d'environ quatre mille ans (James Russell 1997, cité dans Panossian 2006, 33) connaît de multiples ruptures, dominations, et déplacements grâce aux invasions étrangères sur leur territoire ancestral (invasions hellénique, persane, byzantine, turque-seljuk, et arabe). Ainsi, lorsque les immigrants arméniens, rescapés du génocide, arrivent au Canada au début du vingtième siècle, ils ont déjà des siècles d'expérience à être minoritaires et dispersés:

With their expertise in retaining their language and religion while speaking other languages in business and living in a pluralist society, Armenians knew they could reconcile the diversities inherent in a complex new society like Canada.

(Kaprielian-Churchill 2005, xxiii)

⁵ Après la dissolution de l'Union soviétique en 1989, le nombre des membres de la diaspora arménienne a augmenté de façon significative, surtout en France et en Amérique du Nord. L'anthropologue française, Martine Hovanessian rapporte le nombre des Arméniens de la diaspora à deux millions en 1992 (Hovanessian 1992, 29).

L'historien Razmik Panossian écrit que tout au long de leur histoire, les Arméniens ont dû maintenir un équilibre identitaire au niveau de leurs diverses tribus locales d'un côté (autour de la région d'Anatolie), et entre celles-ci et les empires (romain et byzantin, et en dernier lieu, ottoman et russe) desquels la minorité arménienne (ou les minorités arméniennes) faisait partie (Panossian 2006, 40). En fait, malgré les traits culturels communs, surtout le christianisme adopté comme religion d'État en 313 A.D.⁶, les Arméniens, en tant que nation, avait toujours comme marque collective le manque d'unité au niveau politique, et ont rarement eu un état indépendant (Ibid., 41). Ainsi, le sens d'unité a toujours été une aspiration, un désir vers l'homogénéisation dans la dispersion avant la naissance de l'idée de la Nation moderne. Qui plus est, en raison de l'extermination des populations arméniennes, ou leur assimilation à d'autres identités et leur conversion à l'Islam et la destruction des centres culturels arméniens par les envahisseurs, les questions d'identité culturelle étaient aussi importantes que *la survie de l'ethnie arménienne* :

It was this critical mass, the surviving Armenian *ethnie*, which was nationalised in the modern period, but in a multilocal and heterogenous manner. Armenians did not have statehood, or even a powerful political centre, for many centuries, but a sense of ethno-cultural and religious belonging sustained the people as

⁶ L'Arménie connaît quelques périodes d'indépendance étatique, mais jamais pour une longue période.

a distinct group into the age of nationalism.

(Ibid., 41; 57, souligné dans l'original)

En effet, le christianisme, qui contrastait avec les traditions de leurs voisins païens et zoroastres, est devenu la marque la plus importante de l'identité distincte des Arméniens à l'époque classique (Ibid., 42). Cette tradition chrétienne, aussi bien que la langue arménienne (voir section suivante), continuait à être maintenue et cultivée pour résister aux forces de l'assimilation pendant les siècles à venir (Ibid., 42-43). Les détails de l'histoire de la religion au niveau de la nation arménienne sont importantes pour l'analyse de la culture survivante dans les films d'Egoyan (voir surtout chapitre 4, section 1.1. "Les enjeux de l'interculturel, ici et ailleurs").

1.2.1. Les avatars d'Egoyan : « Mirage de la centralité » et la fin de la littérature arménienne occidentale⁷

L'effondrement est le seul fond sur lequel on puisse bâtir.

(Nichanian 1995, 114)

Dans son œuvre monumentale *Âges et usages de la langue arménienne*, le philosophe Marc Nichanian maintient la même thèse que Panossian sur l'aspiration à l'unité, cette fois au niveau de la littérature des

⁷ La langue et les traditions culturelles, ainsi que les circonstances historiques des Arméniens occidentaux diffèrent de façon importante de celles des Arméniens orientaux. La représentation de cette séparation est évidente dans *Calendar* (voir chapitre 3).

intellectuels de Constantinople de l'Empire ottoman. Nichanian relève chez les écrivains arméniens au tournant du 20^e siècle (entre 1840-1911, « à la veille de l'anéantissement », (Nichanian 1989, 365)) une « idéologie [...], une volonté de corriger un oubli, oubli du 'centre' et de la 'source' ». Analysant les écrits d'un des plus célèbres écrivains, Hagop Oshagan (« notre littérature est une » 1914), Nichanian observe qu'il s'agit d'un *appel* à l'unicité, et non pas d'une constatation. Cet appel, selon le philosophe, concerne non pas l'unification des différences linguistiques ou la « diversité des parlers » des Arméniens de l'Empire ottoman, comme le supposerait une lecture au premier degré, mais il s'agirait d'un désir de soudre « une fragmentation interne, essentielle, [...] un démantèlement du noyau⁸ » (Nichanian 1989, 367). Nichanian note que l'écriture de la désintégration et la représentation de la violence de cette fragmentation, à part sa fonction

⁸ Nichanian se base sur une littérature de la veille de la catastrophe, "réaction contre un malheur innommé, advenu à la source de la collectivité":

Nous avons devant nous une foule déchirée, en lambeaux, vieillie, rejetée de son centre, de son pays, de sa religion, errante, ravalée au rang de matière, sans nom, sans corps... (Hagop Oshagan 1914, cité dans Nichanian 1989, 368).

Et

Nous devons rassembler les restes de notre cœur, dispersés dans trois millions de gens, nous devons les concentrer dans une seule poitrine. (Daniel Varoujan 1909, cité dans Ibid., 369)

Et encore

Il faut rassembler les morceaux, chercher de nouvelles formes d'existence et de manifestation...

(Costan Zarian 1914, cité dans Ibid., 369).

testimoniale, constitue un projet « d'auto-représentation collective » (Ibid., 365; 369).

1.2.1.1. Création artistique post-catastrophique et passage en Occident

Pour Nichanian, le passage par la catastrophe dicte la fin de l'Histoire des Arméniens occidentaux et impose le « caractère irrévocable et irréversible de l'absence de centralité » (Ibid., 358). Désormais, c'est la création culturelle qui servirait de récit historique et historiographique. En diaspora, « c'est toujours à travers la littérature que les Arméniens inscrivent leur rapport au passé et au présent » (Nichanian 1995, 117). Pour un groupe pour qui « l'art doit prendre la relève du mythe » (Ibid., 364), créer devient un art de survie, comme nous montre l'exemple du peintre Arshile Gorky dans *Ararat* : « Il faut faire advenir l'Art, c'est une question de survie » (Ibid., 364). Mais créer aussi au delà de la survivance, pour marquer une nouvelle vie, une nouvelle identité, en parallèle à la création de la survivance, dans un contexte complètement autre que celui arménien (voir section suivante, « 1.2.2. Post-exil et généalogies disloquées »).

Après le génocide et déportations de 1915-1922, les intellectuels survivants, qui étaient presque tous des orphelins, écrivaient la catastrophe dans les grandes villes de leur pays d'accueil (surtout à Paris, à Boston et à New York, à Venise, à Jérusalem, au Caire, à Beyrouth, et à Alep; un petit noyau continuait à créer aussi à Constantinople) (Nichanian 2002, 7-8). Cette littérature, écrite

toujours en arménien occidental, avait comme marque la nostalgie pour le passé; et sauf pour quelques exceptions, « they were entirely devoted to the task of recreating, through literature, an image of their lost-homeland, of their village of the past, of their happy or devastated childhood » (Ibid., 9). Dans cette littérature⁹ de la première génération des rescapés exilés, Nichanian note un phénomène étrange de transmission et de fidélité envers la génération précédente d'intellectuels de Constantinople (Ibid, 7). Mais en même temps, cette littérature annonçait sa propre fin. Après le génocide, la tâche des intellectuels arméniens survivants était de « signer la fin » de la littérature arménienne occidentale et de « transposer l'arménien occidental à la rencontre de l'Occident » (Nichanian 1989, 385). Nichanian continue :

Ils ne construisaient pas un avenir. Ils tentaient modestement d'affronter la crise, celle de la catastrophe, celle du passage en Occident, celle de leur génération à qui on n'avait transmis que le mirage de la centralité.

(Nichanian 1989, 385)

Le passage en Occident assurera une nouvelle mixité de références identitaires. Le métissage ou l'hybridité commence bientôt à prendre place dans

⁹ qui paraissait dans les journaux littéraires arméniens, seul lieu possible de sa diffusion (Nichanian 2002, 7-8).

la création littéraire d'autres vagues d'exilés arméniens qui arrivent en même temps que les rescapés; il s'agit d'une création littéraire qui s'écrit en parallèle à celle des survivants, mais qui annonce déjà les éléments post-exiliques de l'identité, c'est-à-dire, le détachement des lieux de l'origine et l'étrangement au même. Pour cette génération qui écrit en France, par exemple, la patrie quittée se transforme en une patrie imaginée fusionnant le bois de Vincennes de Paris et la mer Noire du haut de l'Anatolie. Ainsi, lisons-nous ce court extrait d'un roman du poète et écrivain Nigoghos Sarafian, « né en 1902 à Varna en Bulgarie, installé en France à partir de 1923 » (Janine Altounian 2000, 91) :

Le bois de Vincennes s'étend de la Marne au Don et plus bas, comprenant en son sein une grande partie de la mer Noire. Il atteint parfois le ciel. Il passe par delà mes nostalgies et mes souvenirs. Il plane au-dessus d'une patrie de rêve, inconnue.

(Nigoghos Sarafian¹⁰, cité dans Altounian 2000, 110)

Avec ce roman, commence effectivement un détachement du pays d'origine.

Janine Altounian écrit sur Sarafian :

¹⁰ Le roman de Sarafian, intitulé *Le bois de Vincennes*, a été écrit en arménien en 1947, à Paris, et traduit en français par Anahide Drézian seulement en 1993 (Paris : Parenthèse).

Il fut, à son époque, assez sacrilège pour dénoncer le leurre des appartenances nationales et entreprendre la démystification du retour au sein de la mère patrie.

(Altounian 2000, 91)

Commence aussi, avec Sarafian, la réappropriation de l'exil et le sentiment d'un étrangeté au même, comme nous le dit l'écrivain lors du mouvement de rapatriement de quelques milliers d'Arméniens de France en Arménie soviétique entre 1946 et 1948 :

Je regarde la tour Eiffel [...] mes compatriotes la délaissent pour retourner au pays [...] Mais [...] ce qui est clair pour moi en cet instant, c'est qu'une ville marâtre et étrangère est plus désirable que son propre pays où l'on se sent plus étranger et moins libre.

(Nigoghos Sarafian, cité dans Altounian 2000, 92)

Assumant cette perte des références de l'origine, la création artistique de la survivance ne pourrait exister que dans le paradoxe, dans le travail de réconciliation des opposés :

À quoi est-ce que je tends, moi, sinon à réconcilier la beauté de la vie et son absurdité [...] à me sauver de l'oubli au moyen de l'art [...] Maintenir ma personne quand elle se disloque.

(Ibid., 109)

C'est donc l'art qui transmettra les restes d'un héritage qui ne survivra qu'en étant présent dans les nouveaux lieux, dans les nouvelles cultures d'adoption. Pour Egoyan, la découverte de cette tradition artistique disloquée constitue une inspiration fondatrice pour ses films qui mettent en scène la part arménienne de son identité, des identités de ses personnages. Qui plus est, Egoyan mythologise la perte et complique la représentation de l'identité et de la culture.

1.2.2. Post-exil et généalogies disloquées

Le caractère migrant du peuple arménien établit une identité culturelle diasporique qui se distancie de plus en plus du "*homeland*." Pour la diaspora arménienne, le processus de globalisation commence autour de la fin du 19^e siècle. En début du vingtième siècle, et surtout après 1915, les réfugiés arméniens sont dispersés à travers les continents, surtout au Moyen-Orient, en Europe, et en Amérique du Nord. Des artistes célèbres, comme le peintre Arshile Gorky de New York (né Vosdanig Adoian en 1904) et le photographe Van-Leo du Caire (né Levon Alexander Boyadjian en 1921) sont très tôt associés avec des identités imaginées, transnationales, et multi-ethniques. De plus, Gorky et Van-Leo (et plus tard, le réalisateur Sergeï Parajanov (né Sarkis Parajanian en URSS en 1924), introduisent des expressions esthétiques qui dressent les termes pour une tradition d'avant-garde caractérisée par la pluralité et l'abstraction, mais de façon plus consistante, par les représentations généalogiques disloquées. Gorky, par exemple,

s'introduisait faussement comme un prince géorgien qui avait échappé aux persécutions bolcheviques. Il prétendait avoir étudié à Paris et assumait le pseudonyme du dramaturge russe Maxim Gorky, simulant être son cousin (Tchilingirian 2000, 42). Les nouvelles identités d'Arshile Gorky s'accompagnaient de l'innovation artistique dans son travail. Sa biographe, Nouritza Matossian, écrit:

He was always questioning and criticizing. In the thirties when people were producing paintings by formula or assigned by the government, Gorky did not follow the norm. He went on to produce some of the most interesting abstract murals of the period.

(Matossian, cité dans Tchilingirian 2000, 43)

Sur un autre continent, le photographe excentrique Van-Leo, ayant aussi complètement changé son nom, était en train de révolutionner la photographie en se déclarant un "*Art Photographer*" (Iverson, 1998). Dans les années 1940, Van-Leo a pris plus de quatre cents auto-portraits, déguisé en quatre cents personnages différents, représentant différentes nationalités, ethnicités et religions. Akram Zaatar du "Arab Image Foundation" commente les perspectives de Van-Leo dans le contexte des discours nationalistes florissants en Egypte à cette époque-là:

He used photography to display multiple images of himself, assuming different identities. At a time when nationalism was close to rising in Egypt, Van-Leo was plotting, encouraging, and promoting that multiplicity in the look (people's façades, people's landscape), as well as in people's ethnic and religious backgrounds. He is the antithesis of nationalism, even in a period when such slogans were prominent at every occasion.

(Zaatari, sans date)

Atom Egoyan appartient à cette tradition artistique innovatrice et contre-nationale. Comme dans le cas de Gorky et Van-Leo, une compréhension critique de l'œuvre du cinéaste dépassera les frontières nationales et l'appartenance généalogique.

1.2.3. Territoire, image, et culture « submergée »

Je n'ai commencé à éprouver fortement le sentiment d'être arménien que lorsque j'ai vu des images de l'art arménien. J'ai ressenti à la vue de ces chefs-d'œuvre un sentiment de fierté, comme si je cherchais à leur superposer mes propres tendances créatives. Il était gratifiant pour moi de penser que j'étais issu d'un peuple capable de transmettre à l'imaginaire de sa descendance des testaments aussi impressionnants.

Mais de qui s'agit-il en réalité ? Quelle est cette race qui a enduré pareil martyre ? Que peut avoir cette nation de commun avec l'Arménie d'aujourd'hui ? Et avec moi, en particulier ?

(Egoyan 1994, 94)

You can always go back to an image, but *you can't just go back to a land.*

(Egoyan in Naficy 1997, 215; C'est nous qui soulignons)

Cette dernière citation dévoile une réalité particulière qui sert à définir la diaspora arménienne issue du génocide¹¹ comme une diaspora sans référence à un « pays » comme lieu d'appartenance étatique. La déclaration d'Égoyan « you can't just go back to a *land* » confirme l'absence du support organique territorial, que Janine Altounian définit comme un pays « où on ne peut que mourir » (Altounian 2000, 82, voir chapitre trois ici, section 2.4.2. “Les passés absents et la reterritorialisation”). En fait, le mot ‘*land*’ et non pas ‘*homeland*’, parle de l'absence de l'entité officielle d'État-Nation arménien auquel puisse se référer ou même retourner les membres de la diaspora, contrairement aux autres diasporas qui peuvent maintenir un équilibre entre “le global et le local” (Arjun Appadurai 2000, 18). La diaspora arménienne issue de l'Arménie ex-soviétique est un exemple pertinent pour contraster avec la diaspora arménienne issue du génocide, comme nous pouvons observer dans le dernier film de Robert Guédiguian, *Le*

¹¹ En opposition avec la diaspora arménienne récente, issue de l'Arménie ex-soviétique.

voyage en Arménie (France-Arménie 2006). Dans ce film, contrairement aux deux personnages diasporiques dans *Calendar* d'Egoyan, la rencontre avec le territoire ainsi qu'avec les membres de la famille ou avec les amis relèvent du familier pour le père, un immigrant de la première génération en France.

Pour la diaspora arménienne occidentale, « the 'lost lands' in Turkey are receding further and further into the background of collective memory », (Razmik Panossian 2006, 317). Et cette perte, ainsi que l'instabilité et la volatilité de l'identité diasporique, donne lieu au désir ou à la nécessité de la représentation:

Having an identity on the edge, that is, being on the threshold of disappearance, is a powerful incentive not to disappear--a dominant theme in twentieth century Armenian literature. (Ibid., 317)

Dans ce sens, nous pouvons dire avec Paul Gilroy, que dans la production culturelle de la diaspora, il ne s'agit pas d'un « affect en déclin, mais au contraire de sa préservation et de sa reproduction » (Gilroy 1988, cité dans Laura Marks 2000, 13). Egoyan reproduit les symboles déplacés de sa culture d'origine, par le moyen des divers médias, à travers une multiplication d'images dont le référent est l'image même, et non pas un élément dans le monde réel (Egoyan in Naficy 1997, 215).

1.2.4. Le cinéma de la perte

L'identité et l'œuvre d'Egoyan se confondent de façon majeure avec les réalités socio-politico-historiques de la communauté ethnique dont il est issu. Reconnu mondialement surtout comme cinéaste, depuis 1987¹², Atom Egoyan est l'auteur de deux productions parallèles. D'une part, sa production « ethnique » donne à voir les symboles et les structures émotives des identités de la diaspora arménienne dans un contexte canadien multiculturel ; d'autre part, il est l'auteur d'une œuvre importante qui s'insère dans les réalités sociales nord-américaines, mais surtout canadiennes-anglaises. Ce dernier ensemble de production filmique, que nous pouvons classer de postmoderne, fait écho aux thématiques explorées dans le contexte des identités arméniennes. Le cinéma postmoderne d'Egoyan est aussi hanté par le spectre de la perte, de l'absence, du trauma, du déni, et de la « culture occultée » (voir section 1.2.5. “Culture ‘submergée’ et transmission par les femmes”).

Dans *Exotica* (1994), par exemple, Egoyan met en scène plusieurs histoires de perte en parallèle: Francis a perdu sa femme et sa jeune fille; le D.J. du club Exotica est abandonné par sa copine Christina; et Thomas, se fait voler des œufs d'oiseaux qu'il avait tant aimés et soignés. *The adjuster* (1991) filme la perte (dans un incendie) de toute une infrastructure résidentielle familiale et le

¹² Lorsque Wim Wenders lui a offert son propre prix au Festival du nouveau cinéma pour *Family Viewing*.

vécu post-traumatique des personnages déracinés de leur maison. Par ailleurs, *The Sweet Hereafter* (1997) raconte l'histoire d'un trauma collectif, soit un accident d'un autobus scolaire, et le déni associé à la vérité de cette histoire.

1.2.4.1. Le post-pertum des personnages d'Egoyan

Notre époque se caractérise par une perception compréhensive de l'expérience de la catastrophe et de la perte. Pour Judith Butler, par exemple, la perte est constitutive des relations sociales, politiques, et esthétiques; et contrairement aux propos de la pensée conventionnelle, la perte dépasse l'étendue des discours purement psychologique ou psychanalytique (Judith Butler 2003, 467). La théoricienne maintient que cette condition de la perte a nécessairement des répercussions sur les modes de représentation et de l'expression: "Loss fractures representation itself and loss precipitates its own modes of expression" (Ibid., 467).

Ces propos sur la perte s'appliquent de très près à l'expression artistique de l'ensemble de l'œuvre d'Egoyan, surtout lorsqu'il s'agit de l'impossibilité de saisir ou de raconter toute la perte, c'est-à-dire, lorsque la perte est vécue de manière traumatique. Butler écrit :

... the loss of loss itself : somewhere, sometime, something was lost, but no story can be told about it ; no memory can retrieve

it; a fractured horizon looms in which to make one's way as a spectral agency, one for whom a full « recovery » is impossible, one for whom the irrecoverable becomes, paradoxically, the condition of a new political agency. (Ibid., 467)

Dans *Writing History, Writing Trauma*, Dominic LaCapra écrit, de son côté, que le passé traumatique ne peut se dire à travers ladite neutralité et objectivité de l'Histoire (LaCapra 1994). Ainsi, nous pouvons considérer le récit filmique d'Egoyan comme une nouvelle écriture, subjective, de l'histoire.

1.2.5. Culture « submergée » et transmission par les femmes

La « castration radicale¹³ » du père arménien par le génocide apporte des modifications importantes au niveau des généalogies et de la transmission de la culture en diaspora. Désormais, la transmission de l'héritage arménien passe par les mères. En effet, comme le souligne Victoria Rowe, spécialiste de la littérature des femmes arméniennes des années 1880-1922, celles-ci étaient considérées comme les mères de la Nation :

[T]he notion of the Armenian woman as mother of the nation posited that women's roles as mothers had a political component

¹³ V. Yeghicheyan, « Des problèmes de filiation [...] », p. 975.

by raising children to be Armenian and patriotic members of the nation.

(Rowe 2003, 13)

Dans *Ararat*, le discours de Shoushane, la mère de Gorky, est on ne peut plus représentatif de ce modèle féminin de la transmission de la culture arménienne et de la préservation de l'héritage de cette nation minoritaire dans ses moments les plus fragiles. Voilà ce que Shoushane dit en arménien à son fils avant qu'il ne s'échappe pour l'Amérique :

If the Turks capture you, you will never give up your faith. You will never forget your mother tongue. If you survive, it will be to tell this story. Of what has happened here. Of what *will* happen¹⁴.

La transmission de la culture et de l'histoire arménienne par les femmes est réitérée dans *Ararat* par la création du personnage de Ani, la mère de Raffi, l'historienne de l'art dont les recherches sur le peintre Arshile Gorky nous ramènent nécessairement aux symboles de la culture arménienne, mais surtout à l'histoire traumatique du génocide (voir chapitre 4)

Pourquoi la notion de « culture submergée » chez Egoyan et comment figure-t-elle dans son discours identitaire? Surtout, quel est le rapport entre cette culture submergée et le rôle de la mère? Étant complètement assimilé à la culture

¹⁴ Version des sous-titres.

canadienne-anglaise de la Colombie britannique et ayant grandi, comme il le précise à plusieurs reprises, sans les piliers de la culture arménienne (Egoyan 2004, 887¹⁵);), le cinéaste met en scène des personnages pour qui la référence culturelle pose problème, ou du moins, fait appel à des interrogations identitaires existentielles. Dans une entrevue avec Hamid Naficy, Egoyan dit:

The most autobiographical element in the films for me is the notion of the submerged culture. The notion of a culture that has somehow been hidden, either for political or for personal reasons. And the notion of the dramatic motor of the film [*Calendar*] being the escaping from or the redefinition of that culture.

(Egoyan 1997, 221)

En fait, les parents d'Egoyan ne maintenaient aucun rapport avec les communautés arméniennes de la diaspora, ce qui empêchait le jeune Egoyan d'avoir un contact quelconque avec sa culture et son histoire d'origine (Ibid., 186). La conscience de la culture non disponible (cachée ou interdite) en tant qu'ancrage identitaire fait aussi l'objet de questionnements identitaires pour les personnages d'Egoyan en dehors du contexte arménien. Se référant aux personnages traumatisés de son film *The Adjuster*, Egoyan parle de la notion de culture comme « something which is a

¹⁵ Voir chapitre 4, section 1.1. Les enjeux de l'interculturel, ici et ailleurs.

very strong, identifying feature that has somehow been denied to the characters who are most in need of it » (Ibid., 221).

Cette culture niée est, pour Egoyan, étroitement liée à l’histoire. Et la conscience de son arménité commence à s’éveiller grâce à sa propre mère qui lui livre un message politique au moment où il quitte la maison familiale pour l’Université de Toronto à dix-huit ans. Toujours dans son entrevue avec Naficy, Egoyan explique :

I was not raised knowing about Armenian history, and it came to me as a real surprise as I was boarding the plane [...] when my mother said to me, “You know, you can do anything you want with your life, but the one thing that you could do that would hurt me is if you marry a Turkish woman”. (Ibid., 222)

Ainsi coïncident l’histoire traumatique de la diaspora arménienne et l’individuation du cinéaste. La scène de l’aéroport que décrit Egoyan servira de fond pour sa réflexion sur son identité individuelle et collective, ainsi que pour la création de ses personnages d’origine arménienne.

1.2.6. Diaspora et Génocide, le retour du refoulé

I was only slightly curious about my Armenian background—or so I thought, although, if I had understood how to acknowledge

such matters, I might have known that I was haunted by it . . . distant and repellent events that I had vaguely heard about and that obviously had little or nothing to do with us [today, in the United States].

Michael J. Arlen, *Passage to Ararat*

Au tournant du XXI^e siècle, la prolifération des productions culturelles se construisant autour de la mémoire du trauma collectif des Arméniens ne cesse de croître : À part *Ararat* de Atom Egoyan (2002), les nombreuses publications de Lorne Shirinian¹⁶), *Parlons Génocides* (événement culturel annuel organisé par Lousnak à Montréal), les documentaires *Mon fils sera arménien* de Hagop Goutsouzian (2004) et *Le génocide en moi* d'Araz Artinian (2005) constituent quelques exemples de récits de survivance créés par des artistes « obsédé-e-s » de la diaspora arménienne de la troisième et quatrième générations¹⁷. Les personnages dans ces productions portent en eux encore aujourd'hui les conséquences de la catastrophe ; ils transportent aussi les restes de leurs ascendants, comme le fait le jeune journaliste montréalais Patrick

¹⁶ Entre autres, *Memory's Orphans* (2002), *Exile in the Cradle* (2003), *This Dark Thing* (2004).

¹⁷ Il s'agit ici des productions culturelles de la diaspora arménienne au Canada. La création littéraire, filmique, et autre, traitant directement ou indirectement du même sujet, est aussi abondante dans les autres grandes métropoles de l'Occident, notamment Paris, New York, Londres, Los Angeles.

Mazbourian qui accompagne les cendres de son grand-père qui « retourne » enfin en Arménie dans *Mon fils sera arménien*.

1.2.7. La transmission psychique d'un effondrement collectif

Depuis la chute de l'Union soviétique et les événements sanglants entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan, ainsi que la destruction des monuments et des cimetières de ses terres annexes, l'on témoigne d'un bouleversement identitaire renouvelé chez les membres de la diaspora arménienne. Mais surtout, le tremblement de terre en Arménie le 7 décembre 1988, s'est avéré un événement qui a connecté les Arméniens, non seulement d'Arménie, mais aussi de la diaspora, au trauma du génocide de 1915¹⁸.

L'anthropologue française Martine Hovanesian (1994), écrit dans *Le lien communautaire* :

Sous l'effet du drame, la conscience identitaire ensommeillée se manifesta sous une forme émotionnelle. On percevait une

¹⁸ Il n'est pas difficile de constater ce lien lorsque nous examinons le travail des artistes diasporiques comme Araz Artinian, réalisatrice du *génocide en moi*, dont le premier film fut un documentaire sur ce tremblement de terre, *Survivre l'échelle Richter*. Pour la connexion entre le trauma du tremblement de terre et celui du génocide, voir les travaux de la psychologue américaine Annie Kalaydjian, qui a travaillé avec des jeunes survivants du tremblement de terre en 1989 et qui a observé que leurs rêves renvoyaient aux images du génocide de 1915.

nouvelle dramatisation des processus identitaires et l'émergence de conflits alors refoulés¹⁹.

Ainsi, l'on pourrait renvoyer une partie importante des questionnements identitaires chez les descendants des survivants arméniens à la mémoire du génocide, car cet héritage, avec tout ce qu'il implique comme perte, mais aussi comme "métissage nécessaire" dans les sociétés d'accueil (Altounian 2005, 120), semble occuper une place essentielle et souvent fondatrice dans la reconstruction de leur identité individuelle. Araz Artinian l'affirme dans *Le génocide en moi* : « ... car tout ce qui m'arrive aujourd'hui remonte au génocide de 1915. »

1.3. Conclusion

Qu'est-ce qui a survécu au génocide ? et qu'est-ce qui a survécu aux déportations ? Quelles sont les stratégies identitaires et mémorielles qu'envisagent les générations post-exiliques, ayant leur origine dans l'effacement catastrophique et dans la coupure généalogique ? Ce sont quelques questions qu'aborde Egoyan « directement » dans *Calendar* et *Ararat*, et indirectement dans ses premiers long-métrages, notamment *Next of Kin* et *Family Viewing*. Les tentatives de réponses

¹⁹ M. Hovanesian, *Le lien communautaire* [...], p. 291.

d'Egoyan constituent une thèse que nous pouvons extrapoler dès son premier film *Next of Kin* et que le cinéaste maintient tout au long de sa carrière, jusqu'à son dernier film *Ararat*. À la question « Qu'est-ce qui a survécu au génocide ? », la réponse d'Egoyan est l'absence et les ruines (à travers la représentation de l'"Arménie"). À la deuxième, « Qu'est-ce qui a survécu aux déportations ? » : la rupture constitutive et la dissociation. Mais le cinéaste ne se contente pas de présenter une esthétique du manque et de l'absence. Dans presque tous ses films, Egoyan utilise des stratégies palliatives, réparatrices, soit les mécanismes de substitution et de fusion, en juxtaposant, paradoxalement, des réalités contradictoires et extrêmes.

La reprise par l'art de la transmission de la culture et de l'histoire arméniennes en diaspora, ainsi que l'intégration et l'assimilation à la culture canadienne plurielle, constituent les caractéristiques des quatre films d'Egoyan que nous analysons dans les pages suivantes. Cet ensemble fournit de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives pour l'étude de la production culturelle du Canada contemporain d'une part, et des diasporas d'autre part, surtout lorsqu'il s'agit des altérités radicales²⁰ pour qui la violence extrême au niveau de l'histoire

²⁰ Janine Altounian maintient que la condition de la survivance au niveau de la diaspora arménienne est « irrationnelle... car elle s'adjoit le sentiment d'une dépossession totale, ne cadre pas avec les schémas classiques des mouvements migratoires, à savoir leur mobilités hésitantes entre une société d'origine et un pays d'accueil » (Altounian 1990, 225). Ceci voudrait dire, comme le note Martine Hovanessian, que l'extériorité des Arméniens de France des réalités

(génocide et terrorisme, chapitre 4) ainsi que les nouveaux rapports technologisés dictent des dynamiques familiales hors du commun (substitution et inceste, chapitre 5). Nous concluons notre thèse avec l'argument que les personnages post-exiliques d'Egoyan sont à la recherche de membres absents de la famille et non pas à la recherche d'un pays quitté.

migratoires dominantes faisait en sorte qu'il y avait une absence d'intérêt sociologique pour les Arméniens avant les années 1980s (Hovanessian 1992).

Chapitre II.

Immigration et après : famille, (post-)ethnicité, et identité dans *Next of Kin* et *Family Viewing*

Court résumé des deux films

***Next of Kin* (1984)**

Un jeune homme canadien-anglais, Peter Foster, suit des séances de psychothérapie où sont utilisées des cassettes vidéos et d'autres matériaux d'enregistrement. Il rencontre, dans une des cassettes, une famille immigrante qui est aussi en thérapie familiale pour des raisons différentes. Peter Foster décide d'aller vivre dans cette famille, simulant le rôle de leur fils abandonné, Bédros. La famille avait donné leur fils à l'adoption lors de leur arrivée au Canada, dans le but de faciliter leur survie matérielle.

***Family Viewing* (1987)**

Un jeune homme, Van, qui habite avec son père WASP et une mère-substitut canadienne-anglaise, rend visite régulièrement à sa grand-mère maternelle, Armen²¹, qui demeure dans une maison pour personnes âgées. Van aimerait la ramener à la maison pour s'occuper d'elle, mais son père refuse. Un jour, la femme qui partage la chambre avec Armen décède, et Van décide d'inverser les identités des deux femmes; il déplace sa grand-mère et la cache dans plusieurs endroits, et annonce sa mort inventée au père.

²¹ Notons que le prénom Armen est la racine du mot "Arménie/n".

1.0 Introduction

Dans ce chapitre seront étudiés les deux premiers long-métrages d'Egoyan, *Next of Kin* réalisé en 1984 et *Family Viewing* en 1987. Les deux films constituent des romans familiaux qui sont représentatifs de réalités migratoires ((post-)exiliques et diasporiques), mais aussi de réalités canadiennes-anglaises. Les familles présentées dans les deux films sont non seulement très différentes, mais représentent les extrêmes des pôles identitaires propres au contexte canadien contemporain. Dans *Next of Kin*, les parents sont des immigrants reçus qui font partie d'une grande famille ethnique distinguée par sa langue étrangère et ses coutumes exotiques. D'autre part, la famille canadienne-anglaise est nucléaire : elle se limite aux trois membres de père, mère, et fils, qui communiquent peu entre eux, et qui n'ont pas de lien apparent avec de proches-parents ou une communauté. Parallèlement, dans *Family Viewing*, la famille nucléaire est dissociée de la grande famille et s'insère plutôt dans une culture postmoderne où la technologie fait partie intégrante de la vie quotidienne et domine les relations humaines. Dans ce deuxième film, l'allusion à la grande famille --en l'occurrence, la grand-mère arménienne-- nous est transmise à travers une distanciation évidente : nous ne voyons la grand-mère qu'à travers l'image dans des cassettes-vidéos, ou dans son lit à la maison pour personnes âgées, ou encore dans des lieux de passage, comme à l'hôtel et à l'abri; mais jamais dans l'appartement de la famille nucléaire.

Mais cette représentation des extrêmes n'occulte pas la possibilité de l'entre-deux interculturel; certains personnages, notamment les jeunes, ont une existence liminale, et tentent de réconcilier les deux identités qui les constituent. D'où l'importance de la question de l'ethnicité et des générations de famille, ainsi que les modalités de la transmission de la mémoire, dans le contexte de l'immigration et de la diaspora. Dans les pages qui suivent, j'envisage d'étudier la manière dont Egoyan aborde les questions chères à son cinéma, soit la famille et l'ethnicité, les différentes générations diasporiques (exiliques et post-exiliques), la transmission de la mémoire et la technologie, ainsi que le rapport à l'histoire et à l'origine. Nous pouvons situer les deux films dans deux discours du contexte canadien des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix : celui de l'immigration canadienne, et celui du postmodernisme canadien.

S'ajoutent à ces analyses canadiennes de l'immigration, de l'interculturel et du postmodernisme, les questions spécifiques de l'identité arménienne diasporique. Celle-ci, n'étant jamais nommée explicitement dans aucun des deux films, constitue le sujet principal des deux derniers films que nous analyserons dans les chapitres suivants. Les théories récentes sur l'interculturel ne sont pas suffisantes pour étudier la production filmique d'Egoyan. Dans *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Laura Marks, par exemple, présente des analyses profondes de la production culturelle des minorités canadiennes, mais son étude concerne plutôt la culture de l'immigration récente (Marks 1999, 1), c'est-à-dire, des cultures d'exil, oscillant dans la tension entre le

pays quitté et le pays d'accueil, entre l'idée d'ici et d'un ailleurs auquel le retour est souvent possible. Ce détail de « retour possible » est d'une importance capitale pour l'étude des cultures diasporiques en général, mais surtout pour l'étude de la diaspora arménienne pour qui l'exil relève de l'absolu, sans possibilité de retour (Altounian 1990; Nous 2005, 102). La distance et le détachement de l'identité et des lieux d'origine pour les générations post-exiliques sont décisifs et déplacent les questionnements sur l'identité et sur l'altérité hors de la catégorie de l'exil (voir l'introduction de la thèse). La minorité arménienne du Canada se distingue des autres minorités diasporiques en ce qu'elle constitue une « altérité radicale²² »; elle se différencie aussi des autres communautés par la spécificité d'être fondée sur un groupe de rescapés du génocide de 1915, comme les jeunes orphelins connus sous le nom de « Georgetown Boys » (Kaprielian-Churchill 2005, 164). Cette information est décisive pour l'analyse du film *Next of Kin*, car le personnage principal, Peter Foster, incarne cette identité d'orphelin, à la recherche d'une famille ou d'une origine. Il s'agit enfin d'une minorité associée à une violence extrême, et qui produit, en 1982 et pour la première fois dans l'histoire diplomatique du Canada, un acte de terrorisme qui concerne cette histoire qui a lieu ailleurs, hors du territoire canadien. Cette thématique sera abordée dans le chapitre quatre.

²² Ce terme appartient à l'essayiste Janine Altounian, *Les chemins de l'Arménie*, (voir la conclusion du chapitre 1 ici).

1.1. Immigration et (post-)ethnicité

We are all immigrants to this place even if we were born here.

Margaret Atwood, *The Journals of Susanna Moodie*

This [The above] awareness is a fundamental part of the Canadian sensibility.

Marion Richmond, *Other Solitudes*

Si c'est l'immigration qui est la réalité fondatrice du Canada, elle est aussi à la base de la politique canadienne du multiculturalisme, introduite au début des années quatre-vingts, dont le but est de préserver la diversité, reconnaître les différences culturelles et promouvoir l'intégration des communautés culturelles au sein de la société canadienne. Cette reconnaissance et intégration des membres des minorités ethniques dans la société canadienne donne lieu à des nouvelles expressions identitaires, surtout chez les nouvelles générations, dont le contact, le partage, et l'échange résultent en une nouvelle culture hybride dont la constitution est inédite. Dans ce sens, *Next of Kin*, présente non seulement l'histoire d'une famille immigrante, mais aussi, l'histoire de la société canadienne dans son devenir interculturel. D'autre part, *Family Viewing*, examine les réalités familiale d'après l'immigration et l'intégration, c'est-à-dire, après l'hybridité culturelle.

1.1.1. le contexte canadien des années 80 : multiculturalisme, famille et ethnicité

Dans un Canada multiculturel, la notion d'ethnicité est d'une importance capitale, surtout en raison de son association étroite aux réalités culturelles dans le contexte de l'immigration massive au Canada. Plusieurs instances sociétales, dont la grande réception du célèbre essai de Neil Bissoondath, *Le marché aux illusions : La politique du multiculturalisme au Canada*, en 1994, suivi par le débat national sur le multiculturalisme à la CBC à l'automne 1994, et la bourde référendaire de Jacques Parizeau --sur « le vote ethnique »-- en octobre 1995 au Québec, ont renforcé la préoccupation sur le sujet de l'ethnicité de la part des artistes et des chercheurs, ainsi que de la population canadienne en général.

L'ethnicité est souvent associée au groupe familial et communautaire de l'immigrant. Dans *Autobiographics*, Leigh Gilmore offre des analyses pertinentes au sujet du rapport entre famille et ethnicité. Se basant sur les écrits de Cherrie Moraga, Gilmore théorise la *familia* du point de vue des discours identitaires des Chicanas aux États-Unis; pour ces dernières, il s'agit d'une famille/communauté à l'intérieur de laquelle co-habitent religion, sexualité et ethnicité :

The *familia* forms a nexus within which collide Catholicism, sexuality, and ethnicity, all of which have deep layered, even formalized, meanings of their own. (Gilmore 1994, 186)

La famille serait, donc, un lieu hautement chargé de sens et d'émotions, mais aussi un espace dans lequel chevauchent amour et combat. Cet espace offre un terrain où règnent ambivalence et contradiction (Ibid, 186). Notons que dans *Next of Kin*, le nom de famille du père arménien, *Deryan*, fait allusion à la religion chrétienne, ainsi qu'à l'organisation patriarcale. La racine *DER* dans *Deryan* est le mot arménien qui désigne le Seigneur, le Maître, ou le Père, au sens religieux. *Der*, aussi, signifie en arménien 'propriétaire'. Le suffixe *-yan* est une autre version de *-ian*, qui désigne la lignée de la filiation arménienne. Ainsi, le père arménien dans *Next of Kin*, incarne le Père avec un grand P : Père de la nation arménienne chrétienne, puisque l'identité arménienne traditionnelle est étroitement reliée au christianisme²³; mais aussi « propriétaire de sa femme et ses enfants » (Lori Saint-Martin 1999, 13).

Dans les deux films analysés ci-dessous, la famille est patriarcale; le renversement du système de la famille traditionnelle va donc de pair avec le renversement de l'autorité paternelle. La production du sens national se voit

²³ Razmik Panossian, *The Armenians : Froms Kings and Priests to merchants and Commissars*, p. 42.

alors entravée en diaspora, puisque cette production-là nécessite le cadre de la famille patriarcale.

Si Egoyan a choisi la famille pour présenter le contexte des transformations identitaires, c'est qu'elle s'avère essentielle dans la construction de l'identité post-ethnique des descendants des immigrants. Les personnages provenant de ces familles déplacées transforment non seulement l'institution familiale, mais aussi la société en général. Le fait de centrer le regard du spectateur sur l'écran vidéo, où nous voyons des familles en psychothérapie, nous annonce déjà, dès le début du film, que c'est bien les relations familiales qui sont remises en question. Ce focus particulier sur les questions de famille est renforcé dans la scène de l'ascenseur, encore une fois au début du film, où un jeune couple discute de leurs problèmes familiaux.

Dans les deux films étudiés dans ce chapitre, Egoyan contextualise les problèmes familiaux. Si la famille est un microcosme de la société, et Egoyan nous donne à voir des familles dont les valeurs, la culture, et le quotidien sont à l'extrême opposé de ceux de la société d'accueil dans les années quatre-vingts, le cinéaste voudrait justement montrer que la société canadienne n'est pas homogène. Le contact des jeunes de la nouvelle génération --enfants d'immigrants et enfants des WASP (les WASP constituant la majorité de la population canadienne au début des années quatre-vingts)-- se fait dans la rencontre de ces extrêmes, et donne lieu à l'hybridation et à l'hétérogénéité. En

effet, comme nous montre l'exemple de *Next of Kin*, nous passons du paradigme multiculturel à celui interculturel. Mais la rencontre des différences peut aussi être le lieu d'exclusion et d'occultation. Ainsi, dans *Family Viewing*, la relation entre les parents mixtes laisse à désirer. Ici, Egoyan nous donne à voir un jeune fils déconnecté de sa grand-mère/grande famille maternelle arménienne; et ses efforts de reconnexion nous laissent dans la non-résolution.

En fin de compte, ce qui est essentiel au niveau des transformations de la structure familiale, c'est la question de l'organicité des liens familiaux. Le déplacement de l'axe de la famille caractérise les métamorphoses de l'institution autour de la fin du vingtième siècle (Gaillard 2001, 151). La famille avait toujours été une institution centrée sur le facteur biologique que l'on désignait de lien primordial et indissoluble. En effet, les théories de la famille dans les sociétés traditionnelles identifient la famille comme l'unité qui

désigne la forme de lien la plus *naturelle*, sinon toujours la plus forte, qui unit les êtres humains entre eux. Héritage *biologique*, psychologique et social auquel toute personne a droit, elle paraît indispensable à son développement. (Philippe Jeammet 2001, 67)

Avec les démantèlements des structures sociales et familiales, donc, les aspects naturel et biologique des liens familiaux sont menacés. Dans *Next of Kin*, Egoyan voudrait promouvoir un modèle alternatif à la cellule familiale

traditionnelle, et pour ce faire, il emploie la stratégie de substitution. Ce modèle de substitution génère de nouvelles possibilités relationnelles au niveau de la famille, et la dynamique familiale est pour toujours déstabilisée (voir section « Substitution et inceste » dans la conclusion). Dans le contexte du multiculturalisme canadien, la remise en question de la famille traditionnelle touche directement les questions de la filiation et de l'altérité. Ainsi, dans *Next of Kin*, le fils arménien « retrouvé » est en fait un fils-substitut, canadien-anglais --un Autre--, et ne peut perpétuer la lignée Deryan « naturellement »; dans *Family Viewing*, la mère biologique arménienne est disparue et est substituée par une femme canadienne-anglaise qui refuse d'être une mère en rompant le tabou fondateur et constitutif de la famille, celui de l'inceste. Finalement, l'exclusion de la grand-mère arménienne du foyer familial dans ce deuxième film, vient boucler la représentation du modèle d'éclatement de famille en général, et la fin de la famille naturelle en particulier. La famille vit désormais avec une population impersonnelle et électronique, celle émise par les ondes de la télévision (voir section 2 « Médias et distance » dans la conclusion).

2. *Next of Kin* ou le film de la famille immigrante

Only Armenians will be able to recognize how critical of Armenian families the film is. (Egoyan 1985 interview with Delaney)

2.1. L'histoire d'une immigration

Next of Kin raconte l'histoire d'une immigration, de la vie quotidienne d'une famille dans un nouveau pays : les enjeux de l'exil chez la première génération d'immigrants, de l'intégration, et de l'assimilation, c'est-à-dire, les transformations identitaires des membres de la deuxième génération de la famille immigrante. Aussi importants donc que les figures exiliques des parents immigrés, sont les figures post-exiliques, ainsi que les membres de la nouvelle société, soit les Canadiens-anglais. Dans ce sens, le film nous fait part des changements non seulement à l'intérieur de la dynamique familiale plongée dans la condition exilique, mais aussi par rapport à la société d'accueil, ainsi que à celle d'origine. Cette société d'origine figure à travers la famille, ou la grande famille, mais sans être nommée, et dont le lieu n'est ni filmé, ni mentionné. Comme si, et peut-être s'agit-il d'une stratégie filmique utilisée consciemment par le cinéaste, l'histoire occultait l'origine (nous y reviendrons, section 2.4).

Next of Kin est aussi un film sur l'adoption et les enjeux de l'adaptation, comme le suggère le nom de la famille canadienne-anglaise, Foster, c'est-à-dire, 'membre adoptif'. Ce nom, Foster, parle de cet aspect crucial dans la culture d'immigration, ainsi que dans la culture canadienne : adopter un nouveau pays, une nouvelle culture, une nouvelle langue, mais aussi donner ses enfants à l'adoption, comme le font les parents arméniens, afin d'offrir un nouveau lieu de résidence, de nouvelles valeurs, et commencer une nouvelle vie. Mais le film nous

rappelle aussi que l'adoption se fait dans l'autre sens aussi. Ainsi, Peter, le Canadien-anglais, va se faire adopter pour une certaine période par la famille arménienne. Pour la diaspora arménienne au Canada, la question d'adoption est d'une signification particulière, puisque les premiers arrivées à ce pays, les jeunes orphelins, ont tous été adoptés par des familles canadiennes²⁴. Ce premier long-métrage reproduit donc cette expérience d'adoption canadienne et le processus d'assimilation à la culture d'accueil.

Le titre de ce premier film, *Next of Kin*, « *Proche parent* » annonce déjà le rapport entre les membres d'une grande famille. Le personnage principal du film, Peter, évalue la possibilité d'être proche en étant distant des parents, des membres de la grande famille, qui, traditionnellement s'associent au groupe ethnique (Nous y reviendrons dans la section 2.3.3. "Ethnicité et performance de l'identité"). Ce film a été catégorisé au Canada comme « ethnique », et « multiculturel ». Dans « Ethnic Humor », par exemple, Marshall Delaney écrit que *Next of Kin* constitue un essai sur l'ethnicité au Canada (Delaney 1985, 53). Dans un autre article intitulé « Scanning Egoyan », Cameron Bailey écrit que malgré le scepticisme d'Egoyan envers la politique fédérale canadienne du multiculturalisme, le cinéaste risquait d'être nommé 'Canada's 1st multicultural Feature Film-Maker, grant-magnet and prize pony. (Bailey 1989, 46.) Enfin, le

²⁴ Pour l'histoire des Georgetown Boys et leur intégration dans la société canadienne, voir les travaux de Lorne Shirinian, surtout, *A History of Armenia and Other Fiction*. (Est-ce un hasard que le père arménien dans *Next of Kin* s'appelle George??)

thème de l'ethnicité dans le film a été mis en avant par plusieurs : « Even the response in *Variety* [...] appreciated the 'full-bodied wit and ethnic flavor' of the Armenian family scenes » (Romney 2003, 38).

Mais Egoyan n'aborde pas le sujet de l'ethnicité du point de vue réducteur que les adversaires de la politique du multiculturalisme critiquent. Au contraire, loin d'enfermer les membres d'une communauté culturelle dans un ghetto identitaire où tout est prédéterminé et défini une fois pour toute, Egoyan nous donne à voir des personnages dont l'identité ethnique est fragile, instable, et dont la transmission pose problème. Pour Marshall Delaney, si *Next of Kin* est un essai sur l'ethnicité, il en est un dont la fin est ambiguë et indéfinie, mais aussi, qui se prête au combat et à la résistance : « It seems to say, among other things, that in the course of growing up, we must all judge our own communities harshly » (Delaney 1985, 55). En effet, les critiques d'Egoyan s'accordent quant aux conclusions ambiguës et incertaines de ses films. Dans *Next of Kin*, le personnage principal, Peter, pourrait être considéré comme le Sujet post-ethnique et post-national par excellence, car il a un positionnement conscient et critique de sa propre communauté nationale, de ses deux communautés d'appartenance, canadienne-anglaise et arménienne.

2.2. *Qui est Peter?*

Le personnage principal de *Next of Kin*, Peter, n'est pas un simple Canadien-anglais. Pour commencer il est Peter Foster; son identité est donc liée à un processus d'adoption. Il est aussi Bédros, le fils arménien assimilé. En d'autres mots, en étant un Canadien-anglais assimilé, Peter représente un membre de la diaspora arménienne qui a été éloigné de sa famille, coupé de ses racines organiques et étranger donc à son identité d'origine, complètement intégré dans la société de l'Autre, comme Egoyan lui-même. En effet, dans une entrevue avec Hamid Naficy, le cinéaste raconte la démarche consciente de son assimilation en tant que jeune élève à l'école anglophone, où il décide de ne plus parler sa langue maternelle, l'arménien, (Egoyan 1997, p.). Autrement dit, Peter/Bédros symbolise un déplacement primaire et fondateur : il incarne l'identité post-exilique par excellence, c'est-à-dire, une identité qui adopte le nouveau, l'Autre. Dans ce sens, il ne peut perpétuer l'héritage de l'identité arménienne que ses parents aimeraient lui transmettre, car, comme le signale Patricia Smart,

la pérennité de la Loi du Père doit dépendre de la complicité (ou de la défaite) des fils et des filles, de leur acceptation des rôles qui leur sont assignés dans le texte culturel.

(Smart 1988, 32)

2.3. Déplacement et diaspora

2.3.1. Les identités déplacées

Next of Kin ouvre avec une scène d'arrivée, celle de Peter à l'aéroport, mais surtout celle d'une valise que nous voyons réapparaître répétitivement sur le tapis roulant. Ces instances d'arrivée annoncent une rupture avec ce qui a été quitté, avec le contexte duquel sont dissociés les personnes et les bagages. Figurent aussi dans cette scène d'ouverture de quatre minutes d'autres indices de déplacement, notamment, les jambes d'hommes et de femmes avec des sacs sur l'épaule. Cette scène de ce premier long-métrage annonce déjà les identités déplacées ou les personnages en déplacement qui habitent presque tous les films d'Egoyan. Le mouvement répétitif du bagage sur le tapis roulant symbolise une certaine obsession par un bagage personnel, familial, et socio-culturel. La répétition pourrait suggérer le caractère traumatique de la perte suite à l'exil ou à l'histoire refoulée. Mais il en reste que l'histoire est celle d'une arrivée et qui commence par cette arrivée dans le territoire canadien, notamment, l'aéroport de Toronto, filmé d'ailleurs plusieurs fois par le cinéaste dans différents films au cours de sa carrière. S'il s'agit dans ce film du voyage de Peter dans une nouvelle ville, nous aimerions montrer que cette image du voyageur est une métaphore pour le déplacement originaire de la diaspora arménienne dont le cinéaste est issu (voir l'introduction). Jean-Louis Leutrat l'a aussi remarqué dans *Cinéma et Inconscient* : « Et comme les situations et

les postures dans ce film sont nomades, les voyageurs, ce sont d'abord, bien évidemment, les Arméniens émigrés » (Leurat 2003, 101-102).

Plusieurs occurrences d'arrivées figurent dans le film : l'arrivée de la famille Deryan au Canada, dont nous entendons l'intitulé à plusieurs reprises; l'arrivée de Peter dans la famille Deryan en haut de l'escalier lors de leur première rencontre, et ensuite dans la maison familiale; l'arrivée de Peter dans la chambre d'hôtel dans la nouvelle ville; l'arrivée de Peter à la fête-surprise où toute la grande famille l'attend. En fait, les personnages n'arrêtent pas d'arriver, et donc de devenir. Mais aussi de partir et de rompre, sans mention de retour au lieu quitté.

Ces déplacements ont une fonction capitale dans la vie des personnages et impliquent des conséquences décisives. Ils constituent des métaphores de déplacements intérieurs de l'identité (de la mêmeté) du Sujet. Pour le Sujet, le déplacement exige un travail de redéfinition du soi et cette redéfinition se réalise avec de nouveaux outils, ceux du nouveau pays, notamment les outils technologiques, comme le magnétophone-enregistreur, seul compagnon de Peter lorsqu'il est loin des ses deux familles --le nouveau Sujet en déplacement/en devenir. Ce travail de reconstruction de l'identité est l'équivalent d'un voyage d'individuation, un peu comme celui qu'a entrepris Egoyan lui-même à l'âge de 18 ans et dont il parle dans une entrevue avec Hamid Naficy en 1997 (voir l'introduction). Pour le jeune cinéaste-en-devenir,

le processus d'individuation s'accompagne dès le départ --départ au sens littéral aussi, car il quittait la maison familiale de Victoria pour étudier à Toronto--, par une sensibilisation à son identité d'origine jusqu'alors refoulée, voire interdite. Parfaitement assimilé à l'identité canadienne-anglaise de Colombie-britannique, Egoyan, en prenant conscience de cet « interdit » se voit s'embarquer sur un nouveau terrain. En effet, le jeune cinéaste, comme Peter, est face à un « nouveau » chapitre d'interrogation et de découverte d'une identité qu'il qualifiait de « submergée » et qu'il ne saura pleinement représenter que vingt ans plus tard, soit, dans *Ararat* (voir chapitre 3).

2.3.2. L'identité en transit

Pour Simon Harel, « [l]e travail d'individuation qui s'accomplit dans l'espace subjectif de l'écriture correspond à la nécessité pour le Sujet de se redéfinir lors du travail de la migration. Le langage joue le rôle d'un *oïkos* : habitat permettant au sujet d'aménager cette transition » (Harel 2002, 15, souligné par l'auteur). Dans le langage cinématographique d'Egoyan, *Next of Kin* offre plusieurs sortes d'habitat de transition, qui sont des lieux de passage par excellence, tel l'aéroport de Toronto où Egoyan lui-même arrive pour s'individuer et en même temps, et paradoxalement, pour se connecter à ses racines arméniennes, comme de le mentionner. D'ailleurs, c'est là, à l'aéroport de Toronto où le spectateur peut voir le jeune cinéaste lui-même la première fois dans le film; il s'agit de la scène d'ouverture où Egoyan joue le rôle d'un

arrivant qui prend sa valise du tapis roulant à l'aéroport²⁵. La deuxième fois que nous voyons Egoyan lui-même dans le film, il fait partie de la foule arménienne, la « horde primitive » qui n'arrive pas à comprendre le discours « individualiste/individualisant » de Peter (voir plus bas). Nous pourrions suggérer que ces deux apparitions filmiques dans des contextes contradictoires --l'un représentant l'aspect individualiste et l'autre collectif--, sont en parallèle avec les deux mondes qui constituent l'identité du Sujet diasporique, soit le Canada et le groupe ethnique d'origine.

Un autre lieu de transit est la chambre d'hôtel, où Peter va justement pour enregistrer ses réflexions sur lui-même, sur soi, pendant son absence de sa propre maison familiale, c'est-à-dire, pendant sa transition de sa famille biologique à la famille d'adoption. Outre ces espaces de transit (l'aéroport et la chambre d'hôtel), nous pouvons signaler le trajet en voiture, un court voyage pendant lequel Peter est en train de se réapproprier des traits identitaires de son héritage d'origine : En d'autres mots, l'individuation pour Peter n'est pas indépendante du contexte socio-historique. En dernier lieu, nous pouvons signaler le cabinet du psychothérapeute comme lieu de transition, ou du moins de transformation identitaire, au cours de laquelle l'identité devient une construction consciente. Dans ce sens, Egoyan nous donne à voir des lieux de

²⁵ Ceci est intéressant dans le sens où dans *Calendar*, on voit le cinéaste uniquement à Toronto, territoire canadien.

transit pour représenter les transformations de l'identité; il s'agit en effet d'espace d'entre-deux intime et fragile : entre le passé et le futur, entre le vieux et le nouveau, entre la perte (du fils biologique) et la compréhension ou l'intégration de cette perte.

2.3.3. Ethnicité et performance de l'identité

Loosened from the biological moorings of blood and descent, identity is now recognized as socially produced. The hereditary kinship is being relaxed in favor of new collective formations based on constructed paradigms. Because in exile the familiar becomes unfamiliar and the natural denaturalized, one is forced to face, perhaps more than at any other time, the essential constructedness of one's own structures of belonging. Distanced from familial and familiar structures, the exiles are in an enviable position of being able to remake themselves. If it can be constructed, identity can also be reconstructed, deconstructed—even performed.

(Naficy 2001, 269)

Cette nouvelle identité canadienne post-ethnique, dissociée de son contexte primaire organique, provient d'une identification consciente et critique, par un Sujet en construction, à une ethnicité elle-même diffractée, reposant sur des identifications fragmentaires et surtout symboliques, en

reconstruction sous les dictats de sa condition diasporique. En effet, les définitions traditionnelles du groupe ethnique ne sont pas suffisantes pour définir le groupe ethnique arménien. Entre autres, la question du territoire ou du pays d'origine, ainsi que le passé historique « commun » sont fort complexes pour la diaspora arménienne. La dispersion forcée n'a pas assuré la continuité culturelle, historique, ou filiale pour les groupes minoritaires d'origine arménienne en diaspora (voir l'introduction). Ainsi, une des spécificités les plus marquantes de la minorité arménienne au Canada est l'absence d'origine territoriale commune d'une part, et d'autre par la discontinuité au niveau de toute la structure socio-culturelle, historique, et généalogique.

An ethnic group is a self-perceived inclusion of those who hold in common a set of traditions not shared by others with whom they are in contact. Such traditions typically include *'folk' religious beliefs* and practices, *language*, a sense of *historical continuity*, and *common ancestry* or place of origin.

(De Vos 1996, 18, souligné dans l'original)

Cette définition du groupe ethnique, courante dans les discours sociologique et anthropologique, ne s'applique pas tout à fait à la réalité diasporique en général.

Dans *Next of Kin*, plusieurs indices nous mènent à constater cette nouvelle relation réfléchie avec l'ethnicité. Premièrement, Egoyan nous transmet de façon claire et directe les réflexions du fils-substitut, Peter, au sujet de son rapport avec sa famille arménienne supposément biologique. Il s'agit de la scène où, après avoir été surpris par la fête d'anniversaire que la famille arménienne lui avait préparée, Peter va livrer un discours qui dévoile sa perception du lien familial et groupal. Déjà, en choisissant un fils-substitut -- non-biologique--, comme fils retrouvé, Egoyan voudrait nous faire part de la fragilité des liens filiaux chez cette famille immigrante, mais aussi chez l'autre famille, canadienne-anglaise, abandonnée par leur propre fils biologique. Aussi, il y a dans cette construction identitaire une disruption radicale avec les traditions et l'histoire qui est constitutive et se transmet même par le père arménien qui annonce à Peter les avantages de commencer à zéro : « When you start with nothing, everything you earn is yours ». Ainsi, en se distanciant radicalement du passé, de la tradition, de l'histoire, l'identité ethnique n'est qu'un rôle à jouer pour combler les besoins d'un moment.

Tout d'abord, nous, les spectateurs, savons que Peter n'est pas le fils biologique. Alors, dès le début, Egoyan construit un personnage qui *joue* le rôle du fils biologique, et donc, ce personnage a une forte conscience de qui il est, de qui il est en train de devenir en s'individuant. Qui plus est, le fait qu'il *joue* le rôle du fils lui permet une maîtrise ou un contrôle de sa personne/de son propre personnage. Ce contrôle de soi, associé à l'acte de *jouer* un rôle,

suggère la distance entre le personnage et l'identité qu'il adopte pour ce rôle. Dès lors, nous sommes convaincus que le personnage de Peter peut manipuler son identité au niveau de la dimension ethnique, puisque c'est au groupe ethnique, à la grande famille, qu'il s'adresse. Voilà ce que le jeune fils a à dire à sa grande famille arménienne, après avoir passé une semaine dans la famille Deryan :

I've learned something very very important in the last few days and that's that in a way it's a pity that you're born into a family; if you're raised with a group, you're obliged to love them and that really denies you the possibility of getting to know them as people *outside* of that group. Now in a way, that means that you can never really *love* your family. And that's because you're denied the freedom that's required to make that sort of commitment. I guess that's called the *freedom of choice*, and finally, I'd like to say... (Le discours est interrompu ici par la foule arménienne).

C'est à ce moment où Peter parle de 'liberté de choisir' qu'il est interrompu par sa grande famille. Déjà, après deux phrases à partir du début de son discours, nous entendons des voix indifférenciées de personnes perplexes qui demandent en arménien ce que Peter est en train de dire. Il n'y a pas de sous-

titrage²⁶, mais le spectateur qui comprend l'arménien entend cette perplexité, ce choc. À ce même moment, le père suggère qu'il faut s'amuser et faire la fête. Après cette interruption, Peter, pour plaire à son père et à sa grande famille, simule, avec un sourire qui contraste au ton sérieux qui colorait son discours, une autre continuation pour sa phrase. Reprenant ses deux derniers mots et les mots de son père, il propose quelque chose dont il est sûr plaira au groupe :

« And finally, I suggest we *choose* to have a good time tonight ».

Les mots clés dans le discours de Peter sont *outside*, *love*, et *freedom of choice*. Peter est capable de faire ce choix d'aimer la grande famille parce qu'il vient de l'extérieur de ce groupe. Afin de pouvoir avoir la liberté de choix, il faut avoir une distance de l'objet aimé. L'enjeu principal est donc la distance. Peter réclame la possibilité du choix au niveau de l'appartenance, indiquant la possibilité de la reconstruction de l'identité. D'ailleurs, c'est dès qu'il prononce le mot *choice*, qu'il est interrompu. De ce fait, ce mot ou cette notion de choix est si essentiel pour son discours, qu'il l'emploie pour simuler sa suggestion : « I suggest we *choose* to have a good time tonight ». Notons aussi, qu'à ce moment où il commence à simuler le reste de son discours, Peter introduit dans sa phrase une nouvelle subjectivité : du « je » il passe au « nous »; il joue. Il joue le nous, et il simule avoir le même désir que le groupe en se prononçant « nous ». Dans cette

²⁶ L'absence de sous-titrage revient dans *Family Viewing* et dans *Calendar*.

instance, Egoyan nous donne à voir un semblant d'écroulement d'un « je » dans un « nous » : Le « je » et le « nous » existent dans la même proposition, et le « je » occupe toujours la place du Sujet. Sa subjectivité au singulier reste celle qui occupe la proposition principale. En fait, seulement après quelques secondes, Peter quitte le groupe pour aller avec sa sœur-substitut, Aza, dans la chambre d'à côté. Il ne fait donc plus partie du « nous ». Les deux, Peter et Aza, le confirment en imitant les mots du père : Dans La chambre à côté, les deux s'installent dans un grand lit contre un mur décoré d'un tapis oriental, avec au fond une musique arménienne traditionnelle. Dans cette scène se mêlent fusion, distance, et performance de l'identité.

Pour la grande famille arménienne, Peter parle littéralement une langue étrangère, un langage auquel ils n'ont pas accès. Peter, le fils-substitut, doit alors simuler, pour qu'il soit compris; il doit répéter ce que le père de la famille dit lorsqu'il interrompt son discours 'étrange' : « Let's have fun! ». Cette scène dans laquelle Peter n'est pas compris, et symboliquement n'est pas reçu, nous transmet une critique mordante de la famille ainsi que de la société arménienne ou immigrante en général. L'exclusion n'est pas unilatérale. Si Egoyan a témoigné l'exclusion que ses parents immigrants ressentaient au Canada anglais dans les années soixante, et a vécu lui-même des moments d'exclusion dans son enfance à l'école (Egoyan 1997, p. 222), la société des immigrants est aussi apte à exclure l'Autre en n'accordant pas d'importance à son discours « étranger », incompréhensible. Loin de suggérer une tentative d'intégration de la part de Peter

dans la société arménienne, cette scène est chargée des complexités de l'appartenance familiale et ethnique; elle met en avant le déplacement vers le non-organique, symbolisé déjà par le départ de Peter de sa famille biologique anglophone. Cette scène insiste donc sur la non-organicité et la singularité comme une condition pour un véritable amour filial et familial.

Reprenant les théories de Jean-Luc Nancy élaborées dans *La communauté désœuvrée*, nous pouvons dire que Peter est un « être singulier ». Dans cette perspective, la communauté se constituerait en un « partage des singularités », dans « la résistance à la fusion » :

[S]ans cette résistance, nous ne serions jamais longtemps en commun, très vite nous serions « réalisés » dans un être unique et total.

(Nancy 1990, 54)

Ainsi, la scène qui suit immédiatement le discours de Peter, celle où il entre avec sa sœur-substitut dans le lit, nous présente la recomposition de la nouvelle famille canadienne. Cette communauté recomposée autour de « sens inouï » (Ibid., 59) est en effet le microcosme de la société canadienne interculturelle. Dans cette scène, Peter va essayer d'influencer Aza de *jouer* le rôle d'une bonne fille, c'est à dire, de performer consciemment l'identité que son père voudrait lui transmettre : « You just play.... », lui dit-il. Le lendemain, nous voyons

Peter et Aza dans le nouvel appartement de Aza, où celle-ci rajoute une photographie de Peter dans l'album-photo familial.

Ainsi, Egoyan construit des personnages qui sont en train de renverser les valeurs et les systèmes familiaux de leur culture d'appartenance. En donnant la possibilité aux membres de la famille de se substituer par d'autres --qui ne partagent pas la même origine ethnique, ni biologique--, Egoyan déconstruit la catégorie d'ethnicité et de l'organicité familiale.

En fin de compte, la vision post-ethnique d'Egoyan peut aussi être lue dans le fait que l'ethnicité ne soit pas nommée, comme aussi dans *Family Viewing*. Nous entendons la langue arménienne dans les deux films, mais aucune mention de l'origine n'y figure. D'autre part, cette impossibilité de nommer relève de l'impossibilité de filmer l'innommable. Si l'ethnicité n'a pas de nom pour les personnages diasporiques d'Egoyan, c'est qu'elle est insaisissable, mais aussi interdite (voir l'introduction). Dans les meilleurs cas, pour Egoyan, l'identité ethnique est construite par les personnages, mais son caractère reste inachevé, innomable²⁷.

²⁷ C'est uniquement en Arménie, pays ancestral, que le nom aura lieu. Voir chapitre 3 ici.

2.4. Transmission discontinue et dissociation

C'est toujours dans un moment critique de l'histoire qu'émergent et insistent la question de la transmission et la nécessité de s'en donner une représentation : au moment où, entre les générations, s'instaure l'incertitude sur les liens, les valeurs, les savoirs à transmettre, sur les destinataires de l'héritage : à qui transmettre? Question féconde [...].

(René Kaës 1993, 16)

2.4.1. L'origine non filmée

Le génocide? Cette origine-là ne se peut filmer. Tout juste peut-on décrire, autour du centre de la catastrophe, un chemin, fait d'allers et retours, une série de boucles ne ramenant jamais au point de départ, mais ne ramenant jamais non plus à « l'origine ».

(Sylvie Rollet 2003, 106)

Cette observation rappelle de très près les discours informulables au sujet de l'expérience du trauma. Les analyses autour du sujet du trauma et de la catastrophe identifient le caractère innomable, non formulé, de ce type d'expériences « non-réclamées ». Cathy Caruth (1996), écrit dans *Unclaimed*

Experience qu'on ne peut pas se souvenir ou représenter le trauma de façon directe. En effet comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, il y a chez Egoyan, dans les vingt premières années de sa carrière une absence de la représentation directe du génocide, même si l'expérience du trauma collectif ainsi que son déni ont fait l'objet de tout le long métrage de 1997, *The Sweet Hereafter*. Comme si la catastrophe et le déni allaient naturellement de pair --comme d'ailleurs dans l'histoire des Arméniens (Altounian 1990, Kaprielian-Churchill 2005). D'où le silence du cinéaste à ce sujet dans ses trois premiers films dans lesquels l'arménité est quand-même présente de façon importante. Il y a là un élément qui manque. Poussé à l'extrême, le silence au sujet de ce passé traumatique peut même être perpétré activement par le mécanisme d'effacement, comme le fait métaphoriquement le père de la famille dans *Family Viewing*. Pour Lisa Siraganian, cet effacement représente l'interdiction de la documentation du génocide par les autorités responsables (Siraganian 1997).

2.4.2. Les passés absents et la reterritorialisation

Importantly, the notion of homeland, and especially the idea of return to it was no longer central. The homeland had become a culturally foreign and emotionally remote concept for most diasporan Armenians in the West. The 'host' society, conversely, had become 'home' as the boundaries

around the community eroded, making it increasingly susceptible to assimilation.

(Panossian 2006, 306)

L'absence de figuration d'un pays d'origine dans les dix premières années de la carrière d'Egoyan est symbolique de la coupure d'avec un passé associé aux mythes fondateurs. Il est question d'un effacement d'un pays auquel il est impossible de retourner et qui est impossible à imaginer en tant que pays -- l'Arménie du génocide n'existe plus--; il s'agit d'un territoire « où on ne peut que mourir » (Altounian 2000, 82). Ainsi, les images que le cinéaste nous donne à voir, représentant la distance et la dissociation du passé, parlent de la perte d'intégrité symbolique d'une histoire à laquelle les personnages sont étrangers.

Le rapport au pays d'origine chez Egoyan est complexe, premièrement, grâce aux faits historiques relatifs à l'Arménie, et deuxièmement, grâce au fait du vécu diasporique du cinéaste et sa famille (voir l'introduction). Pendant les dix premières années de sa carrière, Egoyan présente une absence significative d'un pays ou de territoire d'origine. Dans *Next of Kin*, le père immigrant, George Deryan, se réfère uniquement pendant quelques secondes au pays qu'il a quitté, sans le nommer, d'ailleurs. Mais la coupure est claire et définitive : le père préfère le Canada et est content de faire sa vie en recommençant à zéro, loin de son pays natal : « When you start with nothing, every bit you earn fills you with pride », dit-il à son fils-substitut lui expliquant les

démarches de son travail dans le nouveau pays. Il est intéressant de noter ici que le public informé sait que ce n'est pas l'Arménie que la famille Deryan avait quitté. Cette information n'a pas toujours reçu l'attention particulière qu'elle mérite dans la critique de l'œuvre d'Egoyan. Souvent, les détails de l'histoire collective des Arméniens transmis dans les films d'Egoyan sont émis par ses critiques. Timothy Shary (1995), par exemple, écrit faussement dans son essai « Video As Accessible Artifact and Artificial Access : The Early Films of Atom Egoyan » que la famille de *Next of Kin* vient d'Arménie (il faut entendre Arménie (ex)soviétique comme seule Arménie possible). Ceci présuppose une continuité là où il n'y en a point. Par la même instance, en nommant l'Arménie comme pays natal, le critique présume aussi une culture d'appartenance erronée. Les coutumes et la nourriture que nous observons chez la famille Deryan font plutôt partie d'une culture méditerranéenne et non pas arménienne-soviétique. De plus, les faits historiques que le père relate au fils-substitut se réfèrent à l'histoire de l'Égypte, le véritable pays natal des parents d'Egoyan et où il est né lui-même, et ne peuvent se référer à l'histoire de l'Arménie. Par ailleurs, Sylvie Rollet, dans son analyse profonde de *Next of Kin*, désigne aussi l'Arménie comme le pays quitté des parents arméniens : « ...un manque redoublé, la perte d'un fils abandonné s'ajoutant à celle de l'Arménie » (Rollet 2003, 107). (Je développerai ces idées dans le chapitre trois).

Le lien avec le pays ancestral, l'Arménie, ainsi qu'avec le pays quitté, l'Égypte, est rompu pour toujours. Cette absence d'un territoire (ou terroir)

d'appartenance première pourrait expliquer la préoccupation persistante du père par sa boutique familiale (boutique qui appartient à la famille, car le père la nomme « Deryan's », et plus tard, « Deryan and Son »), mais aussi une boutique pour les familles, car l'on peut lire sur l'enseigne : « Gifts for the Family » (Cadeaux pour la famille).

Il y a dans les cultures diasporiques un déplacement des référents du territoire et de la patrie « home-land ». Devant vivre au-delà des frontières nationales, au delà des territoires et des racines organiques, la famille devient le corps-substitut pour la patrie perdue. Le théoricien de la diaspora indienne Arjun Appadurai illustre ce phénomène en dédiant son livre sur les dimensions culturelles de la globalisation à son fils, à qui il s'adresse en tant que « home » : « For my son, Alok, My home in the world » (Appadurai 2000).

Ainsi, faute d'appartenir à un territoire natal ou d'origine, le père dans *Next of Kin* ne se sentirait en sécurité qu'en dupliquant cette nomination de la boutique « Deryan and Son. Gifts for the Family » sur un T-shirt que son fils-substitut devrait porter. Le fils-substitut se « réapproprie » ainsi son identité familiale « retrouvée » ; du même coup, le père se « réapproprie » le corps de son « fils » en lui inscrivant son nom de famille ainsi que le nom de leur boutique sur sa poitrine.

2.4.3. Les parents en exil et la dissociation chez leurs enfants

Le film *Next of Kin* présente un cas de dissociation commune aux familles immigrées. Justement, en présentant le personnage de Peter/Bédros, le fils-substitut, Egoyan nous donne à voir un cas typique de parents en exil et de leurs enfants en exil de leurs propres parents. Chez les enfants des immigrants, dont l'identité est mixte, il s'agit de la dissociation entre filiation (transmission par ses pères) et affiliation (appartenance à un groupe)²⁸. Pour analyser les enjeux et les problématiques de la mixité au niveau culturel --une hybridité non sans fragilisation des repères identitaires--, nous aurons recours aux théories récentes de l'ethnopsychanalyse telles qu'élaborées par Marie Rose Moro.

L'ethnopsychanalyse, une discipline qui s'intéresse non seulement aux fonctionnements psychiques (« le dedans ») chez l'individu, mais aussi à la dimension de la culture (« le dehors »), identifie « la culture vécue » comme étant l'univers culturel que le Sujet « perçoit », « sent » et « habite »²⁹, ce qui constitue son cadre culturel interne. Ce dernier, de nature psychique, maintient son fonctionnement grâce au cadre culturel externe qui appartient au « groupe social vivant » et sur lequel le Sujet s'appuie³⁰. Le Sujet est structuré grâce aux patterns culturels --logiques culturelles-- que l'enfant reçoit dès la naissance. Pour que le

²⁸ M. R. Moro, *Parents en exil.*, p, 24.

²⁹ Ibid., p. 77.

³⁰ Ibid., p. 78.

cadre culturel interne reste fonctionnel, en d'autres mots, pour que le processus de structuration reste souple et ouvert, et pour que la psyché continue à se structurer systématiquement en recevant les patterns culturels de son groupe, l'harmonie entre le cadre culturel interne et celui externe doit être maintenue. C'est-à-dire, pour que le Sujet reste inscrit dans son cadre culturel, il doit y avoir un rapport de correspondance entre l'individu et son groupe ; le Sujet doit pouvoir s'appuyer sur ce groupe social vivant --ce corps vivant-- duquel il est issu³¹. C'est ce processus, donc, celui de l'appui systématique sur le groupe d'appartenance, qui assure la continuité de la transmission intergénérationnelle (que nous pourrions appeler « le processus continu de transmission inter- et transpsychique », puisqu'il assure la survie d'une culture de génération en génération). Lorsque cet appui est rompu, lorsque le cadre externe n'offre plus de soutien à la structure psychique de l'individu, le processus de structuration est interrompu, et sa fonctionnalité se rigidifie³².

Pour les parents immigrés, le déplacement définitif instaure une coupure fondamentale au niveau de la structuration psychique du Sujet, aussi bien qu'au niveau de la transmission intergénérationnelle des valeurs familiales ainsi que de la culture en général. Selon Moro et Revah-Lévy, le voyage migratoire « constitue un événement signifiant pour la génération qui [le] vivra et pour les générations

³¹ Ibid., p. 78

³² Ibid., p. 81.

suivantes³³. » Ainsi, pour les enfants des immigrants, aussi bien que pour les générations qui suivent, la transmission est discontinuée, l'appui sur le groupe social ayant été interrompu par la séparation. Si bien que l'ensemble de l'histoire familiale se voit modifié et ses repères identitaires déstabilisés, ce qui peut entraîner, parfois de façon durable, de l'insécurité et de l'incertitude au niveau de la rencontre avec le nouveau monde³⁴. C'est d'ailleurs le problème qui nous amène, dès le début de *Next of Kin*, dans le cabinet du psychologue où le père Deryan dévoile sa vulnérabilité psychologique due à l'immigration. Tout d'abord, un conflit entre ses valeurs et celles de sa fille mène au déplacement littéral de la jeune fille en dehors de la maison familiale : les deux cadres culturels ne correspondent plus l'un à l'autre. Si les parents sont exilés de leur pays natal, leur fille s'exile volontairement de ses parents et de leur héritage.

2.4.4. Transmission et transgression : un père qui n'arrive plus à transmettre

[L]a Maison du Père [est] évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentations idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles

³³ Moro et Revah-Lévy, « Soi-même dans l'exil [...] », p. 109.

³⁴ M.R. Moro, op. cit., p. 81.

sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines.

(Patricia Smart 1988, 22)

Pour la jeune fille, Aza, la révolte n'est pas nécessairement contre les parents en tant que tels, mais contre le Père qui n'accepte pas la culture et les valeurs de la nouvelle société, celles donc de sa fille. La mère, quant à elle, semble plus souple et est prête à s'adapter pour que la famille soit harmonieuse : « I just want us to be happy », répond-elle au psychologue qui lui demande son avis sur le conflit père-fille. En fait, la mère est non seulement plus tolérante quant à la nouvelle société, mais est complice avec sa fille, contre l'autorité du Père arménien. La transgression de cette autorité patriarcale associée à l'identité nationale ou ethnique n'est possible qu'en collaboration avec le Canadien-anglais, le fils-substitut. Ainsi, mère, fille, et fils jouent un tour de farce et forment une seule équipe solidaire contre le père dans sa boutique familiale. Enfin, en quittant la maison familiale, la Maison du Père, Aza refuse de devenir la femme-objet, c'est-à-dire, « le fondement immuable qui a assuré la solidité de la Maison [du Père] » (Patricia Smart 1988, 23).

Quant au drame du fils donné à l'adoption, cela représente, à mon sens, l'impossibilité de la transmission de la culture d'origine, du Père, dans la condition exilique et ne fait qu'accentuer les sentiments d'insécurité et de

contingence chez le père arménien. D'ailleurs, plus tard dans le film, dans un moment intime entre le fils-substitut et la mère, celle-ci demande au fils de rester à la maison, car le père se sent seul et a besoin qu'on l'écoute : « He wants somebody to listen to him », c'est-à-dire, il a besoin d'un fils qui écouterait et qui transmettrait son histoire. Il s'agit finalement d'un Père de la nation, dont la condition diasporique dicte la dispersion et les multiples déplacements, et qui le met dans un rapport de distance (d'altérité) avec la Loi (Ibid., 26). Il s'agit en fait d'un père qui n'arrête pas d'arriver --de de-venir Autre, donc--, mais qui n'arrive plus à transmettre le Nom de la nation. Il s'en suit une impossibilité de produire, en diaspora, des fils qui deviendraient des pères fondateurs, car, comme le souligne Benyamin Stora dans le contexte de l'Algérie post-coloniale, il y a « effacement de la dernière des figures de pères capables de produire du sens national » (Benyamin Stora³⁵, cité dans Hélène Piralian 1999, 150; nous y reviendrons dans le chapitre 3).

Dans le contexte de la diaspora arménienne, la rupture radicale avec l'origine, la désintégration de transmission et l'effondrement des liens avec les ancêtres suite au génocide, constituent une situation dans laquelle se cristallise la chute du signifiant paternel comme fondateur de la culture, la marque par

³⁵ *La gangrène de l'oubli*, Paris : Éditions La découverte.

excellence de la condition postmoderne³⁶. Dans ce sens, nous pouvons constater que les identités diasporiques sont subversives dans le sens où elles produisent d'autres sens que celui national, transgressent le modèle identitaire et le mythe fondateur dictés par l'État.

2.5. Logique de la dissociation et contradiction : de *Next of Kin* à *Family Viewing*

Il faut y avoir une langue différente. Il faut souligner la distance d'avec cette personne-là... lorsque ce jeune homme de 18 ans se voit dans cette image d'enfant qui est lui-même, qui est une image chargée, il doit être en train de parler une langue qu'il ne comprends plus. Ceci est ma logique. (notre traduction)

([Y]ou have to have a separate language there. You have to stress this person's distance.... when this 18-year-old is looking at this image of himself as a child, which is this very potent image, he has to be speaking a language that he doesn't understand anymore. That is my logic.)

(Egoyan 1987, 18)

³⁶ Pour des analyses au sujet de la figure paternelle au Québec, voir l'excellent essai de François Ouellet, *Passer au rang de père*, Québec : Éditions Nota bene, 2003.

Poursuivant ses analyses sur la dimension culturelle chez les parents en exil, Marie Rose Moro maintient que la culture sert à construire un système codé chez l'individu ; ce code intérieur « permet d'anticiper le sens de ce qui peut survenir et donc de maîtriser la violence de l'imprévu, et par conséquent du non-sens³⁷ ». Le code culturel étant pour toujours déstabilisé par le projet migratoire, c'est l'imprévu qui règne. Le bagage culturel des parents exilés, un élément vital dans la construction de l'identité de leurs enfants, n'est pas la seule composante de la nouvelle identité, mais «constitue un pôle de structuration important et [...] reste efficient malgré l'acculturation³⁸ ».

Moro identifie une dissociation psychopathologique (et cognitive) qui constitue l'enfant de l'immigrant et qui structure son identité mixte. D'une part, un monde « du dedans, lié à l'affectivité et à l'univers culturel des parents » et d'autre part, un monde « du dehors, de l'école, des médias... », soit les règles et le système de la culture du pays d'accueil³⁹. Cet univers culturel interne discontinu, celui de la famille ou des parents déplacés, constitue le cadre culturel interne ou psychique de l'enfant de l'immigrant. Lorsque l'enfant va à l'école dans le pays d'accueil, cette structure intériorisée de la culture d'origine ne correspond plus à

³⁷ Ibid., p. 78.

³⁸ Moro et Revah-Lévy, *op. cit.*, p. 109.

³⁹ M. R. Moro, *op. cit.*, p. 24.

celle externe⁴⁰ et entre en conflit avec elle. Pour l'essayiste Janine Altounian, il s'agissait d'une dissociation entre deux mondes différents où n'existait aucun lien : le monde de chez elle (« des souvenirs étouffants, des évocations furtives et esquivées de justesse qui hantaient la maison ») et son école (« un espace glacé, étranger à la misère des miens et de moi-même, un monde disjoint de moi⁴¹ »). C'est justement ces deux mondes sans lien qui constituent les fondements du projet identitaire des deux premiers films d'Egoyan. La différence entre ces deux mondes, représentée par les deux demeures familiales, celle des immigrants, intime, chaleureux, plein de couleur et de vieux objets exotiques, d'une part, et l'autre demeure, celle des Canadiens-anglais, glacial, presque vide, gris, et très neuf. C'est cette dernière demeure, symbole de la nouvelle vie ou le nouveau pays, qui persistera dans le deuxième film, sous la forme d'un appartement. Dans cet appartement envahi par la présence de la télévision, aura lieu le projet d'effacement du passé. D'ailleurs ce passé existe uniquement par l'image, notamment dans les cassettes home-vidéos, stratégie filmique qui représente l'extériorité du passé au Sujet du présent.

Dans ce deuxième long-métrage, *Family Viewing*, Egoyan représente ces deux mondes différents à travers deux modes de médiation différentes. L'univers affectif de la culture d'origine, maternelle, où l'on parle la langue arménienne, est

⁴⁰ Ibid., p. 78.

⁴¹ J. Altounian, *Les chemins [...]*, p. 38.

dissocié de la vie diégétique par une mise en abîme de home-vidéos en possession du père non-arménien⁴². Ce père WASP, nommé Stan, qui représente la société canadienne-anglaise est obsédé par la technologie et brouille les frontières entre l'univers intime et celui médiatique, machinal.

3. *Family Viewing* ou le postmodernisme canadien

Atom Egoyan filme la première famille vraiment post-moderne du cinéma.

(Frédéric Strauss 1989, 51)

3.1. Le contexte canadien du postmodernisme des années 80

Both theory and contemporary fiction, in Canada and elsewhere, are responding to common social provocations, such as immigration patterns or the rise of feminism.

(Hutcheon 1988, 18)

Selon la théoricienne du postmodernisme canadien, Linda Hutcheon, ce qui est particulièrement canadien dans la tendance postmoderne à accentuer les différences et la diversité, c'est la préoccupation par le régionalisme au niveau de la

⁴² D'autres instances de dissociation sont présentes dans le film et confirment le caractère déconnecté des personnages.

littérature. Cette inclination vers le régionalisme se traduirait en un concernement par la différence, le local, le particulier-- comme opposition à l'uniforme, à l'universel, au central :

To render the particular concrete, to glory in a (defining) local ex-centricity--this is the Canadian postmodern.

(Hutcheon 1988, 19)

En fait, Hutcheon reprend les propos de Margaret Atwood pour réclamer que « Canadians have not really been attracted to the image of what Atwood once called the 'free floating... citizen of the world' » (Hutcheon 1988, 19). Mais le régionalisme canadien, couplé avec la spécificité des deux solitudes qui ont fondé la nation canadienne, ont contribué à façonner le postmodernisme canadien d'avant l'immigration massive au Canada. En fait, depuis les deux ou trois dernières décennies, le paysage culturel canadien se voit renouvelé et transformé : les nouvelles populations immigrantes, appuyées par la politique du multiculturalisme, ont amené au pays d'autres spécificités, d'autres particularités, qui ne s'apparentent ni au régionalisme canadien, ni à la dichotomie des deux solitudes. D'autres solitudes se sont vues multipliées et de nouvelles identités canadiennes, de plus en plus multiethniques et interculturelles, coexistent.

C'est la coexistence de ces différences qui donne naissance à une production culturelle qui se doit de juxtaposer les nouvelles contradictions qui constituent les

identités canadiennes, et qui dicte un autre « *pattern of contraries* » (Hutcheon 1988, 19⁴³). Le féminisme contribue aussi sa part à la diversité identitaire :

The universal (but somehow male) concept of humanist Man is giving way to a more diversified concept of experience based on *difference*. In postmodernist literature this has meant a turning to forms that can accentuate difference, especially in the face of a mass culture that tends to homogenize or obliterate anything that does not seem to fit. In Canadian Writing, the two major (but by no means only) new forms to appear have been those that embody ethnicity and the female.

(Hutcheon 1988, 18, souligné dans l'original)

Ainsi, dans *Family Viewing*, l'ethnicité et les femmes sont en association importante et représentent des identités qui se veulent indépendantes de la domination de l'homme qui est aussi WASP. Dans ce film, le monde féminin ethnique, ou dans les mots de Patricia Smart, cette « altérité du féminin-maternel » se tient à l'écart de la Maison du Père (Smart 1988, 22). Si nous témoignons de la domination des femmes par ce père de famille canadien tout au long du film (les scènes à contenu sexuel et sadique, ainsi que la question que pose Van à Sandra : « Are you a kept woman? », en témoignent), nous sommes ramenés à la fin du film à une mise en

⁴³ L'expression est de l'écrivain canadien Robert Kroetsch.

scène de deux réalités opposées dont la juxtaposition n'aboutit pas à la résolution des différences, et renverse l'ordre de l'hierarchie dépeinte tout au long du film. Pour Hutcheon, ce « pattern of contradictions » serait utile pour analyser les « obsessive dualities » qui ponctuent les écrits d'auteurs canadiens travaillant avec cette esthétique des dichotomies : « (body/mind, female/male, nature/culture, instinct/reason, time/space; lyric poetry/prose narrative) or the echoing doubling of (and within) characters and plots in the novels of Kroetsch » (Hutcheon 1988, 4).

3.1.1. Postmodernisme et passé

L'intérêt postmoderne pour le [S]ujet fait partie de l'obsession du passé en ce qu'il module le présent et le futur.

(Cheetham 1992, 73)

Ayant un passé autre que celui d'une Margaret Atwood ou d'un Kroetsch, par exemple, la spécificité du postmodernisme d'Egoyan consiste alors en un élargissement du champ des dichotomies canadiennes déjà existantes. Le postmodernisme d'Egoyan se caractérise par une histoire diasporique dans laquelle aliénation, perte et éclatement précèdent sa condition postmoderne canadienne, mais précèdent aussi sa propre immigration au Canada. S'ajoutent alors à la liste des dichotomies canadiennes : WASP/ethnique, Canada/immigration, pays d'accueil/pays natal (hostland/homeland), mais aussi

absence/présence, exclusion/inclusion, vieux/nouveau, et silence/médias. Quoique Egoyan reprend les oppositions canadiennes traditionnelles, ces oppositions se voient renouvelées dans le contexte des nouvelles identités migratoires.

Le passé, surtout en association avec l'histoire, est une thématique centrale dans *Family Viewing*. Par conséquent, le film se préoccupe principalement par la reconstruction de la mémoire individuelle, mais aussi familiale et collective. En effet, pour le personnage principal, Van, il s'agit, dans les mots de Mark A. Cheetham de « la construction du sujet par la mémoire » (Cheetham 1992, 72). Il y a là, dans *Family Viewing*, un jeune homme qui éprouve une « fascination [...] pour sa propre subjectivité, explorée par des manipulations conscientes de la mémoire » (Ibid., 76). Van désire non seulement conserver mais aussi reproduire le passé. Contrairement à la volonté de son père, le jeune homme voudrait premièrement ramener sa grand-mère maternelle à la maison du père, et deuxièmement, il voudrait conserver les home-vidéos dans lesquelles nous voyons Van enfant avec sa mère et sa grand-mère. Sa construction identitaire relève d'une conscience mnémonique de soi ou d'une conscience « historiciste » (Ibid., 73) qui s'oppose aux aspirations du père, soit le refus du passé. Dans ses analyses sur l'histoire de l'art et l'art visuel au Canada, Cheetham rend compte de cette dichotomie entre la mémoire dans le postmodernisme et rejet du passé du modernisme :

Dans une large mesure, le postmodernisme dans les arts visuels se définit par son obsession du passé, un « passé » souvent caractérisé par le travail de la mémoire et un sens concomitant de la subjectivité définie et redéfinie par les divers contextes.

(Ibid., 74)

Dès lors, nous sommes devant une véritable impasse de résolution, entre un père qui veut effacer le passé et un fils qui fait tout pour reprendre ce même passé. Poursuivant les analyses de Linda Hutcheon, Mary Alemany-Galway, dans *A Postmodern Cinema*, maintient que la contradiction est une des stratégies postmodernes qui laisse les oppositions non-résolues. En effet, dans *Family Viewing*, les deux mondes --passé/présent, maternel/paternel-- sont dissociés à part et ne constituent pas d'objets d'intégration. Les deux mondes de Van sont à l'opposé l'un de l'autre. Le jeune homme se sent pris entre eux : il n'est pas « connecté », comme il l'avoue à son père lors d'une conversation au sujet du futur. Mais, ce qu'il dit par la suite nous aide à deviner le contexte de sa déconnexion, car le jeune homme demande à son père d'amener la grand-mère à la maison, puisqu'il se sent connecté seulement lorsqu'il est avec elle. Désormais, il semble évident qu'afin de pouvoir penser à son futur, le jeune homme a besoin d'intégrer son passé à son présent. Mais ses tentatives de devenir entier, en voulant connecter au passé et ainsi renverser l'autorité du père qui efface ce passé, donnent des résultats ambigus. Car, si la scène finale du film nous donne à voir la réunification des membres féminins de la famille maternelle autour du jeune Van,

c'est toujours par les lentilles de surveillance du père que nous regardons cette famille féminine. Les deux mondes --des mères et du père-- sont juxtaposés, mais il y a une impression d'irréel, de rêve lorsque nous regardons le monde maternel. Nous pouvons constater que les deux mondes peuvent exister côte-à-côte, mais que celui de l'origine, féminin et maternel, reste un monde rêvé, imaginé; sa véracité est difficile à déterminer.

3.2. Après l'éclatement

Atom Egoyan filme le noyau familial *après* son éclatement, microcosme en pleine régression tribale où la communication individuelle n'existe plus que par le relais de la super-communication, de ce Big Brother de l'Olympe médiatique, la télévision.

(Frédéric Strauss 1989, 51)

3.2.1. *Family Viewing* : le couple famille-technologie

Mais où sont passées toutes ces vies?

(Araz Artinian 2005)

Entre *Next of Kin* et *Family Viewing*, il y a une rupture. Cette rupture a déjà été annoncée dans le premier film à travers les jeunes personnages qui tout deux quittent leur famille biologique. De la grande famille rassemblée autour du fils

retrouvé, nous nous retrouvons avec une petite famille nucléaire existant autour du poste de télévision. Nous pouvons, comme se le demande la cinéaste montréalaise, Araz Artinian⁴⁴, nous demander aussi où sont passées toutes ces vies? De cette grande famille, reste une grand-mère confinée à une maison pour personnes âgées, et qui ne communique guère. Si nous imaginons que la grande famille de *Next of Kin* représente le groupe ethnique arménien, dont les trois quarts ont été annihilés en 1915, il serait aussi plausible d'imaginer que la grand-mère silencieuse incarne le survivant du génocide⁴⁵ --première génération de la diapora arménienne--, dont la voix n'a pas été entendue eu égard ce crime contre l'humanité (Lisa Siraganian 1997).

Ce contraste entre le silence de la grand-mère et la prolifération des médias dans le film renvoie à une autre problématique à laquelle s'intéresse Egoyan, celle des problèmes de communication, en général, et de la non-médiatisation de l'histoire du génocide en particulier (voir chapitre 4). La famille nucléaire dans ce

⁴⁴ En regardant une photographie de ses ancêtres massacrés dans son documentaire *Le génocide en moi*. Voir mon article "Les récits de survivance de la diaspora arménienne : raconter l'histoire, sauver la communauté". Dans *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, sous la direction de Christiane Kègle et Richard Godin. Québec, Presses de l'Université Laval, à paraître en 2006.

⁴⁵ Dans son récent article « 100 years of sorrow and joy », Annette Aghazarian met en avant l'importance du thème du silence au niveau de la diaspora arménienne en faisant parler sa grand-mère, survivante du génocide de 1915 : « It was my silence that kept me alive... ». *Montreal Gazette*, July 24, 2006.

deuxième film a du mal à communiquer entre elle; lorsque les trois membres de cette famille se parlent, ils ne se regardent pas, mais dirigent leur vue vers la télévision. Ils parlent de et par la télévision : c'est la télé qui leur donne le sujet de communication. Comme si il y a une répétition de l'instance du problème de communication que nous avons vu dans *Next of Kin*, notamment, lorsque Peter livre son discours et qu'il n'est pas compris par « sa » propre famille. Mais les problèmes de communication sont si prononcés chez les personnages d'Egoyan, qu'il y a même effacement d'information en guise d'interdiction de transmission.

Ainsi, dans *Family Viewing*, le père efface le passé familial en enregistrant sur les cassettes home-vidéos, et du même geste, participe à l'interdiction de la documentation du passé de la diaspora arménienne, symbolisée par les trois générations que nous voyons sur ces mêmes home-vidéos (Lisa Siraganian 1997).

3.3. Le Père et l'autorité médiatique dans *Family Viewing*

Il est impossible de penser, d'écrire sans formuler son questionnement dans des termes qui interpellent métaphoriquement le Nom-du-Père, et ce, sur le mode de la tension et de la remise en question complexe du sens et de sa reformulation.

(François Ouellet 2003, 51-52)

Le titre, *Family Viewing*, prête à l'ambiguïté : Est-ce la famille qui regarde, ou se fait-elle regarder? L'usage intense des techniques intermédiaires dans le film nous permet, en effet, de voir une famille qui regarde--la télé-- mais qui se regarde aussi (surtout dans les home-vidéos). En fait, le film présente cette interaction famille-technologie comme une condition du quotidien : les personnages, surtout le père, dépendent des divers médias dans leurs rapports à l'autre, ainsi qu'à eux-mêmes. Pour le cinéaste, comme il l'a exprimé suite à la première présentation de ce film à Ottawa, il y a un problème évident quant à l'hyper-technologisation du chez soi ainsi que de nos rapports à autrui. Cette problématique préoccupe Egoyan qui éprouve un certain doute quant à l'emploi excessif des machines comme « societal weapon or a societal cure for your alienation » (Egoyan 1987, 19).

Qui plus est, l'omniprésence des caméras de surveillance tout au long du film et dans différents lieux, surtout à la fin du film, ainsi que l'omniprésence de la télévision, posent un problème quant à notre perception et notre définition du monde ainsi que de nous-mêmes. Mary Alemany-Galway associe cette condition à celle de Panopticon foucauldien :

As in the Panopticon, the suggestion is that we internalize this surveillance, and accept the media's definition of what is possible (or permissible) and what is real.

(Alemany-Galway 2002, 165)

Dans le film, cette surveillance est associée au père, autorité patriarcale qu'Egoyan désigne comme « désacralisée » :

[T]he patriarchy is desecrated. The way that he [the father] uses the technology to sustain this patriarchal structure is desecrated.

(Egoyan 1987, 19)

Le but du personnage principal, le jeune Van, est de subvertir cette autorité patriarcale machinale. Egoyan, en réunissant toutes les femmes autour de Van à la fin du film, offre une autre manière d'exister dans la société, féminine et naturelle. En juxtaposant ces deux mondes séparés, féminins et masculins, Egoyan renverse la hiérarchie masculin/féminin ou homme/femme que le film présente comme problématique. La fin du film rejette le modèle rationnel associé au masculin comme seul modèle sociétal et déstabilise l'autorité masculine comme figure dominante dans la société. Ainsi, nous pouvons aussi lire la fin du film non pas comme un prolongement du modèle de contrôle et de surveillance, mais de co-existence des deux réalités opposées et contradictoires, l'une imaginée, l'autre réelle.

3.3.1. Père Tout-puissant et nouvelle autorité

Mothers link us together, all the way back to our African Eve.
It's fathers who keep us tribal and divided creations, isolated
and unique.

(Clark Blaise 1996, v)

Si le père dans *Next of Kin* représente l'autorité traditionnelle --même si sa transmission s'avère problématique--, dans *Family Viewing*, c'est un autre type de père qui dirige la famille; un père qui veut, au contraire, effacer le passé, diviser la famille, et passer son autorité par la technologie. Le père dans *Family Viewing* représente « le Moi moderne, ce Blanc individualiste dont parle Octave Mannoni, cet occidental en proie au délire d'autonomie, délire d'autonomie au fonctionnement de la consommation [d'images] », (Alain Vanier 1999, 131). Ce père associé à la modernité veut interdire la transmission.

Le premier père est une figure ethnique typique. Mais outre ses caractéristiques associées à la conservation des valeurs familiales et ancestrales, il est chaleureux, passionné, sociable, assembleur; il a besoin du nid familial pour son bien-être. Dans ce sens, le film pourrait aussi s'intituler '*Nest of Kin*', ce qui traduirait la dimension primordiale et groupale, ainsi que l'instinct maternel, que nous voyons dissociés de la vie quotidienne dans *Family Viewing*. En fait, à plusieurs reprises, et surtout à travers les séries télévisées sur la nature, le film nous répète que l'être humain est dissocié de cette dimension animale. Cependant, même si sa représentation par la télévision accentue son absence de la vie des personnages, l'animal en nous peut faire irruption : lorsque le père va visiter la grand-mère pour la première fois en une année, elle lui griffe le visage avec ses ongles. Les ongles sont d'ailleurs évoquées dans une scène précédente. En regardant une de ces séries sur la nature qui parle d'ongles, le père rationalise :

There was a time when we needed them for scratching the

ground or attacking our enemies. Makes you wonder if there isn't some use we're missing out on.

Les machines, la technologie, non seulement remplacent, mais transmettent la nature animale et primitive de l'être humain dans le film. Le retour de cet animal refoulé contre le père, pourrait suggérer que la technologie peut aussi tourner contre soi, contre l'homme rationnel ou le père « tout-puissant » qui voudrait tout maîtriser.

3.4. Dissociation, mémoire, et intermédialité

Dès ses débuts, le cinéma d'Égoyan connaît une rupture significative avec les formes linéaires de la représentation. L'hybridation des médias qui résulte de cette dissolution formelle est une marque importante au niveau de la représentation que le cinéaste utilise ; elle met en avant sa préoccupation par les stratégies de distanciation et de dissociation. Selon Mieke Bal, la dissociation est une réaction alternative au trauma (Bal 1999, ix). La dissociation est un processus qui va doubler (voire multiplier) la mémoire en tant que narration. Ce qui est rompu ne peut être incorporé dans le discours principal, s'il en existe un (Ibid., ix). En fait, Egoyan nous montre qu'il n'est pas possible d'avoir un discours principal au cinéma : les divers moyens technologiques qu'il emploie symbolisent les diverses narrations et les multiples voix qui ne peuvent s'intégrer dans un seul discours homogénéisant. Dans *Family Viewing*, la mémoire familiale associée à l'identité arménienne, dont Van se

sent « déconnecté » est stockée dans les cassettes home-vidéos ; sa transmission est fragile, car elle peut être détruite par le père. De plus, même si la vidéo peut représenter la mémoire ou la vérité, elle peut aussi contribuer à changer notre perception ou construction de la réalité :

Video remains a representative of truth, but it can be easily altered to yield new truths. [...] Video in Egoyan's films, as J. Hoberman has observed, is at once 'a doppelganger and an Other, a form of truth and a source of mistaken identity'.

(Timothy Shary 1995, 3-4)

Dans cette société dépendante de l'image et de l'électronique, le père est non seulement froid, rationnel, et séparateur de famille, mais aussi, il se donne l'autorité et le plaisir d'effacer le passé familial. Du modèle familial fusionnel du premier film, nous passons alors au modèle individualiste, dissociationnel. La transgression que les enfants de *Next of Kin* ont tentée d'instaurer est cristallisée dans *Family Viewing* : la famille est complètement transformée : famille éclatée par excellence, avec une mère absente, et un père non pas transmetteur, mais destructeur du passé.

3.5. Image, générations, et société

La question de générations familiales est très présente chez Egoyan et se confond parfois avec les générations des images et des machines. Dans *Family Viewing*, par exemple, les trois générations différentes de technologie servent comme métaphores pour les trois différentes générations de la famille. Parlant de

la corrélation entre les générations d'images et celles de la famille de *Family Viewing*, Egoyan explique :

[T]here's a way of systematically pushing the film in terms of viewing what generation you're seeing at that particular point. It's a very important part of the film.

(Egoyan 1987, 19)

La scène de l'appartement est vue à travers la première génération d'images, les home-vidéos sont associées à la deuxième génération, et la troisième génération, associée aux images de surveillance et de détecteurs, qui sont filmées par un moniteur (Ibid, 19).

Cet accouplement du rapport intergénérationnel et intermédial vient signaler une préoccupation primordiale par la transmission de la mémoire, de l'histoire, d'abord familiale et individuelle, mais aussi nationale et ancestrale.

Décidément, ce mécanisme d'identification aux générations d'images, unique au cinéaste dans son temps, car comme l'a précisé lui-même, « It's the first time I think it's been done » (Egoyan 1987, 19) est très important dans le sens où un personnage, un être humain, ou un membre de famille est confondu avec son image⁴⁶. Dans *Family Viewing*, comme le suggère d'ailleurs le titre, il y a une double lecture et une double vision. Nous regardons une famille. Si nous voyons

⁴⁶ Nous pouvons tracer l'évolution de ces idées dans le long métrage qui suit ce film, notamment, *Speaking Parts*, et dont le titre annonce cette dissociation d'un personnage de son rôle, de son image, de sa voix. Ce sont des dispositifs égoyanesques qui reviennent dans presque tous ses films.

une famille, nous la voyons à travers une autre technologie que celle du film lui-même; en fait, le plus souvent, nous voyons des images de la famille. Cette confusion des corps diégétiques avec leurs images (que le titre annonce déjà, comme nous venons de le mentionner) nous en dit beaucoup sur la perception de la réalité sociale par le cinéaste :

I think that basically any artist who's dealing with certain fundamental human emotions has to deal with them in the context of the particular, very specific concerns of the society he's setting the story in, or more specifically, the society in which the artist lives.

(Egoyan 1987, 19)

3.6. Effacement du lien au passé et substitution

Pour le père dans *Family Viewing*, les liens au passé, à l'identité arménienne sont compliqués. Dans une des cassettes home-vidéos, nous l'entendons demander à son petit garçon de chanter en anglais, de substituer sa langue dominante à la langue maternelle du fils, l'arménien. De plus, la mère arménienne disparue est substituée par une femme canadienne-anglaise; et nous comprenons que le père ne voudrait pas réexaminer le passé. Ce père WASP préfère ne pas traiter du passé, mais plus encore, il veut l'effacer; et du même coup, effacer la subjectivité de la mère et de la grand-mère qui « se trouve[nt] dans le silence, hors culture » (Saint-Martin 1999, 12). Cet effacement prend deux formes. Premièrement, en excluant la grand-mère de

la maison familiale; et deuxièmement, en effaçant l'histoire de la famille enregistrée sur les home-vidéos-maison.

Il ne s'agit pas seulement d'effacement de l'histoire de la famille que nous voyons représentée par trois générations, soit la grand-mère, la mère, et le petit garçon de trois ans. Nous sommes face à un effacement d'une transmission familiale, mais aussi d'un autre, celui qui empêche toute génération ou reproduction d'une famille, puisque ce que le père enregistre sur ces home-vidéos, ce sont des actes sexuels pervers, ou dans les mots d'Egoyan, lui-même, « trivialized images », qui ne sont pas conçus dans un esprit de reproduction de famille, mais dans un rapport de domination sado-masochiste. Cette perversité est en effet en contraste avec l'atmosphère familiale idyllique que nous donnent à voir les home-vidéos qui sont cibles d'effacement mais dont le fils sauvera quelques unes plus tard. Nous pourrions ainsi lire la transformation de la famille elle-même dans cette histoire d'effacement, et sa substitution par un couple, ou par deux personnes dont le lien est strictement pervers, hiérarchique et jouissif pour le père⁴⁷. En effet, Egoyan insiste sur le caractère complexe de ce processus d'effacement et de substitution :

I love the complexity of this man who finds that he can only be aroused when he's in *the process of physically erasing his past*.

[...]

⁴⁷ Le rapport de domination entre le père et la mère-substitut nous est dévoilée par la question que lui pose le jeune Van : « Are you a kept woman? ».

It's the *process* he finds stimulating.

(Egoyan 1987, 19, c'est moi qui souligne)

Ce processus relève, en fait, d'un ensemble d'actes bien organisés, puisque le personnage du père a une approche systématique, voire rituelle. Pour lui, ce processus implique premièrement la destruction physique des données du passé; deuxièmement, l'enregistrement de nouvelles données. Ce qui soutend ces deux actes, c'est la transformation, ou pour reprendre le phénomène le plus récurrent chez le cinéaste, la substitution.

Comment comprendre ce processus d'enregistrement-effacement du point de vue des processus mémoriels? Nous savons que deux mémoires, même conflictuelles, peuvent exister chez l'individu. Mais ici, il s'agit d'une violence, car, il n'y a pas de place pour l'autre mémoire. Elle est effacée, détruite. Nous pouvons qualifier cet effacement de violent, symbolisé d'ailleurs dans l'acte sexuel pervers qui occupera la place des scènes familiales, et qui relève de désir violent, sadique, comme nous voyons dans les séances de sexe/enregistrement dans la chambre à coucher du père. D'où vient ce refus de croiser les deux mémoires, cette difficulté d'intégrer l'autre mémoire, celle de sa femme et sa belle mère qui symbolise l'Autre --l'identité arménienne qui coïncide ici avec la mémoire familiale?

À ce titre, lisons Benjamin Stora dans *La gangrène de l'oubli* :

Ce refus de croisement des mémoires, de l'écoute de l'autre, est un indice d'une guerre qui se perpétue dans les têtes.

(cité dans Piralian 1999, 154)

Le Sujet est donc lieu de contradiction, de conflits; il n'y a pas de résolution. Ce que le fils hérite, c'est cette guerre, ce clivage non-réconcilié, mais qu'il cherche à souder en retrouvant/imaginant le paradis perdu de son enfance, entouré de sa mère et de sa grand-mère. Peut-être pourrions-nous lire à travers ces tentatives de reconnexion un désir de « réinscrire la possibilité de la transmission » (Hélène Piralian 1999, 154). Mais cette transmission se fera autrement, c'est-à-dire, qu'elle se basera sur des éléments dissociés de leur sens original, et dont le nouveau sens serait construit par l'individu. Elle se fera autrement, aussi, car c'est une figure féminine qui représente l'origine.

4. Conclusion :

I feel one's rootedness is a result of the decisions one makes in one's life in terms of who one connects oneself to as opposed to necessarily being the result of an inherent national make-up, or psychological make-up.

(Egoyan 1987, 18)

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons étudié les questions de l'immigration et de l'ethnicité dans la culture diasporique telles que présentées dans

Next of Kin d'Egoyan. Dans ce premier long métrage, des symboles renvoyant à l'identité ethnique arménienne sont présents, mais aucune référence explicite n'y figure : ni le pays natal, ni l'origine des parents ne sont nommés. Le terme 'arménien' est absent, de même que le nom du pays natal--fort probablement l'Égypte--, alors que l'expérience d'immigration et d'étrangement préside et sévit tout au long du film. Cette impossibilité de nommer tout en exhibant les premiers symboles de l'arménité parle d'une difficulté au niveau de la transmission, par le père, de la culture et de l'histoire arméniennes, à ses propres enfants, et en même temps, donne à voir les transformations au niveau de l'identité exilique et diasporique. Du fait, le film entier parle de cette impossibilité de transmission, puisqu'il s'agit de l'absence du fils « original », ayant été donné à l'adoption en début d'immigration. C'est ce fils biologique absent qui aurait pu ou dû, dans les perspectives du père arménien, perpétuer la culture et les valeurs d'origine. Dans ce sens, et surtout puisque la culture d'origine n'est pas nommée, le film peut être considéré comme un générique du cinéma exilique et post-exilique : toutes les valeurs de la culture d'origine sont en train de se dissoudre.

L'identité migrante est sujette à transformation. Dans *Next of Kin*, le repli sur soi dans les phases initiales de l'immigration, symbolisé par la marque du possessif « 's » dans l'enseigne du commerce du père « Derian's » se substitue par l'ouverture ainsi que par l'inclusion de l'Autre, symbolisée par la conjonction « and » et le nom commun « Son », soit le fils canadien adopté, Peter, qui est le substitut au fils arménien Bédros. Cette substitution par le fils canadien au fils arménien absent est une métaphore pour la substitution des valeurs du père arménien --qui ne peuvent

être transmises au fils arménien-- par les nouvelles valeurs de la société d'accueil, soit le Canada. En fin de compte, adopter un nouveau pays pour la famille immigrante exige de donner le fils --par qui la transmission de la culture et de la mémoire devait se réaliser-- à l'adoption par la culture d'accueil. Le processus d'intégration est enclenché, et les enfants de la famille immigrante adoptent ainsi les valeurs de la société canadienne. L'assimilation est complète et repose sur la coupure avec le pays et la culture d'origine; elle donne lieu à la substitution. Le deuxième long-métrage en témoigne. En effet, dans *Family Viewing*, Egoyan nous donne à voir une autre famille, cette fois mixte, dont le fils est assimilé à l'identité canadienne-anglaise. Encore une fois, comme dans *Next of Kin*, cette assimilation est fondée sur la coupure et la perte⁴⁸. Et c'est le père qui dicte cette transformation de l'identité. Nous passons d'un père traditionnel à un père postmoderne simulacre, pour qui le plaisir primordial et vital, représenté par la sexualité, doit passer par les machines. Il s'agit enfin, d'un père pour qui jouir dicte l'effacement du passé qui est associé à l'identité arménienne. Une question hanterait alors les récits filmiques de *Next of Kin* et de *Family Viewing* : Est-ce possible que l'ethnicité soit un élément indispensable

⁴⁸ Le thème de la substitution est récurrent dans tous les films d'Egoyan; le thème de l'assimilation revient notamment dans *Family Viewing* et dans *Calendar* (chapitre 3), à travers le personnage du photographe dissocié de ses origines. Dans *Ararat* (chapitre 4), la transmission de la culture et de la mémoire arméniennes font retour, comme si pour expliquer la dissociation et la perte de l'origine aux nouvelles générations déconnectées, notamment à la quatrième génération --incarnée par le personnage de Raffi.

dans la formation des nouvelles identités canadiennes. Arjun Appadurai l'a formulé ainsi :

Ethnicity, once a genie contained in the bottle of some sort of locality (however large), has now become a global force, forever slipping in and through the cracks between states and borders.

(Appadurai 2000, 41)

L'étude des deux long-métrages qui suivent, soit *Calendar* et *Ararat*, pourrait esquisser une tentation de réponse.

Chapitre III

Identité nationale et représentations du pays d'origine dans *Calendar* : discontinuité et étranagement

Court résumé du film

Calendar, 1993

L'histoire d'un photographe/vidéaste/cinéaste, rôle interprété par Atom Egoyan lui-même, qui "retourne" avec sa femme, Arsinée, à leur pays ancestral dans le but de prendre des photos d'églises pour un calendrier. Un troisième personnage s'ajoute, celui du guide d'Arménie. Arsinée traduit l'arménien-soviétique du guide pour Atom qui ne parle pas sa langue maternelle. Vers la fin du film, elle tombe amoureuse du guide et décide de rester au pays de ses ancêtres. De retour à son studio à Toronto, Egoyan reproduit la situation d'exclusion qu'il a ressentie en Arménie, en rencontrant des femmes qui parlent au téléphone à leur amant une langue étrangère –qu'il ne comprend pas.

1.0. Introduction

There's an element in me which is a WASP young man. I would be misleading anyone if I was to try and tell them I was ethnic. There's an element in me which is, but there's also an element in me which has gone through the Canadian English school system and that is WASP. The WASP young man is the

blank canvas in my films. That's the character that for me is easiest to paint, who I can also feel very close to.

(Egoyan 1987, 18)

Il aurait fallu attendre dix ans après le succès de son premier long métrage avant qu'Egoyan n'amène au grand écran, de façon directe, les images du pays d'origine et des symboles associés à l'identité nationale arménienne. *Calendar* est, en effet, le premier film d'Egoyan qui a comme objet central la représentation de l'Arménie et les questions concernant l'identité par rapport au territoire, ainsi que par rapport à la Nation. Dans ce chapitre, nous aimerions argumenter que dans *Calendar*, Egoyan accentue l'éloignement de son personnage principal, le photographe, de l'Histoire de sa patrie d'origine, l'Arménie, et que les représentations qu'il offre de ce pays se réfèrent à l'absence et aux ruines. Cette logique de la discontinuité et de l'étrangement de l'origine présentée par le cinéaste est à la base de l'intégration des personnages de la troisième (et quatrième) génération de la diaspora arménienne, comme le photographe dans *Calendar*, dans un système multi-ethnique et hétérogène, celui de la métropole canadienne. En fait, *Calendar* est le film qui prolonge la thèse de la dissociation filmée chez le personnage principal de *Family Viewing*, le jeune Van (chapitre 1 ici), mais qui juxtapose deux autres types d'identités arméniennes : diasporique (entre-deux) et nationale.

2. Trois identités arméniennes

Calendar explore la rencontre entre trois identités arméniennes. Les trois personnages du film représentent les trois consciences de l'identité arménienne et dépeignent les nuances au niveau de l'appartenance. Premièrement, nous avons l'identité « assimilée⁴⁹ » ou post-exilique, incarnée par le personnage principal du photographe, un immigrant d'origine arménienne complètement assimilé à la culture canadienne-anglaise. Le rôle du photographe est joué par Atom Egoyan lui-même. Deuxièmement, l'identité « diasporique », incarnée par le personnage de la femme et interprète du photographe, elle aussi immigrante, mais qui a gardé certaines composantes de sa culture d'origine arménienne, comme la langue, par exemple, même si de façon imparfaite. Ce rôle est joué par Arsinée Khanjian, la femme même du cinéaste. Et troisièmement, l'identité « nationale », incarnée par le guide d'Arménie, un natif on ne peut plus fidèle à l'autorité de l'État-nation arménien. Le rôle du guide est interprété par un Arménien de l'Arménie soviétique, le comédien Ashot Adamian.

La spécificité de l'assimilation du personnage du photographe repose sur le caractère détaché du Sujet. À mon sens, en opposant le personnage du photographe à celui de sa femme et du guide d'Arménie, Egoyan nous communique le prolongement de la condition dissociationnelle déjà présentée

⁴⁹ Selon la terminologie d'Egoyan (Egoyan 1993, 66).

dans les deux premiers films que nous avons analysés auparavant (chapitre 1). Si dans ces deux films, les structures émotives de la dissociation étaient présentées de manière implicite, ici, dans *Calendar*, le photographe nous livre explicitement son détachement de ce qui est le plus concret et le plus palpable de l'identité nationale étatique, c'est-à-dire, son détachement du territoire arménien. À part cette coupure avec la matérialité de l'origine, l'incapacité du photographe à communiquer avec le guide (car le photographe ne parle pas l'arménien) marque une rupture définitive avec le Père national de l'Arménie (section 6 ici, "Le Père de la Nation").

Mais si le photographe incarne cette dissociation d'avec l'identité nationale d'origine, sa femme, diasporique_ et le film insiste sur ce fait en nous disant qu'elle ne parle pas assez bien l'arménien_, arrive à se connecter à l'identité arménienne nationale. L'identité diasporique, malgré sa forte affinité avec le pays d'adoption, ici le Canada, permet cette double affiliation, d'une part au pays d'origine, et d'autre part, au pays d'accueil. En fait, *Calendar* s'apparente à ce que Reece Auguiste appelle "the cinema of diasporic subjects living and working in the metropolitan centres of London, Paris, New York, [rajoutons Toronto], etc." (cité dans Pines et Willemen 1989, vii). Ce cinéma, selon Teshome Gabriel, comprend "an infinity of subjects and styles as varied as the lives of the people it portrays" (Gabriel 1989, dans *ibid.*, 14).

D'autre part, *Calendar* a été identifié par les critiques comme un film exilique : une re-présentation, une re-construction de quelque chose de perdu --le

pays d'origine et la langue maternelle (Burnett 1993 et Rollet 1997). Ron Burnett maintient, par exemple, que le film cherche à présenter l'identité par des stratégies nouvelles et tente d'instaurer une certaine cohérence dans l'espace de l'exil (ibid., 33). Plus encore, le théoricien du cinéma exilique et diasporique, Hamid Naficy, déclare que *Calendar* est le film d'Egoyan le plus exilique ("his most exilic film") (Naficy 2001,). Dans ce qui suit, à partir d'une lecture profonde de la représentation des lieux d'origine, nous aimerions argumenter que le cinéaste semble, au contraire, s'éloigner de toute cohérence ou protection possible quant à sa condition de post-exilé et à son histoire rompue. Même si le personnage d'Arsinée incarne les structures émotives associées avec l'exil, *Calendar*, par la mise en avant du personnage principal du photographe détaché et absent du territoire de l'Arménie, insiste sur une autre vision de l'exil et du rapport à l'origine.

3. L'identité et l'appartenance : nation, langage et représentation

Tourné en Arménie et au Canada, *Calendar*, une première auto-fiction du cinéaste, soulève avant tout des questionnements sur l'identité individuelle et collective. D'une part, une conscience exilique est transmise par le rôle de la protagoniste Arsinée ; d'autre part, nous témoignons d'une attitude détachée au sujet de la nation d'origine et de l'appartenance à travers le rôle du photographe, Atom. Arsinée incarne la condition exilique par excellence ; elle aspire au retour au pays d'origine. Comme beaucoup de sujets diasporiques ayant une conscience exilique,

elle est l'objet d'un va-et-vient à plusieurs niveaux : entre deux langues et deux cultures --l'arménien soviétique et l'arménien occidental (diasporique). Symboliquement, ce va-et-vient est représenté par l'interprétation, c'est-à-dire, par le va-et-vient entre les personnes, mais aussi entre deux codes linguistiques et culturels : elle traduit l'arménien du guide touristique à l'anglais pour son mari Atom. Ce va-et-vient est aussi représenté par la technique filmique qui permet au cinéaste d'approcher Arsinée de la caméra, plusieurs fois, et tout de suite de la faire reculer vers les ruines --les églises, objets fétiches de l'Arménie. Tantôt elle est en face de la caméra --dans un nouvel espace (au Canada)--, tantôt lointaine, devant les églises --le vieux (en Arménie).

Malgré le fait que *Calendar* est une construction mémorielle (Rollet 1997, 106), le film ne se limite pas à une tentative de restituer un sens perdu, ni de regagner un lien coupé, lointain. Egoyan ne cherche pas à présenter une cohérence ni textuelle cinématographique, ni identitaire. « L'espace de l'exil » dont parle Burnett (1993) , lieu de failles et de manque, est le point de départ pour le cinéaste, un départ pour un lieu où le sujet se "perd", s'enivre dans la mixité et l'hétérogénéité. Sylvie Rollet se demande, en effet, si "le tissu (le 'texte' au sens propre) du film pouvait seul reconstituer une cohérence là où il n'y a que fragments épars, permettre une continuité là où il n'y a que des failles et des manques. Comme si le récit filmique devenait en quelque sorte l'ultime rempart face à la perte du sens" (Rollet 1997, 100). Sa lecture profonde du film lui permet de répondre par la négative : "le récit lui-même, devenu incapable de restituer de la cohérence, éclate" (ibid., 104). Selon la

théoricienne, la technique cinématographique d'Egoyan met en scène "un autre résultat de l'exil : l'atomisation du Moi... " (ibid., 104). Ici, pourrions-nous dire, la seule cohérence possible pour les multiples fragments du moi est une co-errance⁵⁰. Une co-errance sans aucune protection, car, comme nous le dit le photographe dans un moment de réflexion lorsque sa femme, Arsinée, va se promener autour d'une forteresse en Arménie :

All that's meant to protect us is bound to fall apart; bound to become contrived, useless, and absurd. All that's bound to protect is bound to isolate, and all that's bound to isolate is bound to hurt.

Ce discours est en opposition directe avec les idées promues par les partisans de l'appartenance nationale et ethnique ainsi que par les discours du genre exilique. Dans son essai *Blood and Belonging : Journeys into the New Nationalism*, Michael Ignatieff (1993) explique que le nationalisme promet, avant tout, la sécurité et la protection :

When nationalists claim that national belonging is the over-ridingly important form of all belonging, they mean that there is no other form of belonging --to your family, work, or friends--that is secure if you do not have a nation to protect you.

(Ignatieff 1993, 10)

⁵⁰ Le terme appartient au traductologue Alexis Nouss (1995, 340).

Selon l'auteur, cette sécurité existe aussi grâce à la langue nationale que "tout le monde " comprend :

language, more than land and history, [...] provides the essential form of belonging, which is to be understood. [...] The nationalist claim is that full belonging, the warm sensation that people understand not merely what you say but what you mean, can come only when you are among your own people in your native land.

(Ibid., 10)

En définitif, le personnage du photographe dans *Calendar* est l'anti-thèse de la figure du Natif qui est enraciné dans une nation familière--une identité proposée par l'État-nation (voir section 2.5. ici, « Le Père national »). Le photographe est aussi l'anti-thèse de l'exilé qui se définit par la nostalgie pour le pays quitté ainsi que par l'étrangeté (ou encore "l'inquiétante étrangeté") vis-à-vis de l'Autre et du nouveau pays. Selon le paradigme nationale, se comprendre, c'est appartenir. Dans cette optique, le photographe, du fait qu'il ne comprend pas sa langue maternelle, n'appartient pas à son pays d'origine. Quant au paradigme exilique, les structures émotionnelles dominantes, exprimées par le genre exilique, sont celle de « l'inquiétante étrangeté » (Régine Robin 1993, 207).

La notion de « l'inquiétante étrangeté » ("*Das Unheimliche*", Freud 2003, 212) telle qu'élaborée par Freud est étroitement liée à l'idée de "chez soi", *Heim* en allemand et *home* en anglais, enfin, à l'idée du familier. D'ailleurs, d'autres

traductions de cette notion de 'Unheimliche' sont : "le non-familier", "l'étrange familier", ou même "le (familier) pas comme chez soi" (Bertrand Féron 2003, 212).

Freud écrit que "l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier" (Ibid., 215). Le mot allemand *unheimlich* est manifestement l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays)... (Ibid., 215). À la lumière de ces définitions, nous pouvons dire que pour le photographe de *Calendar*, ce qui est supposé être familier est, en vérité, étranger. Son pays d'origine ne peut pas lui offrir cette sécurité et familiarité du chez soi, du « home » ; c'est ainsi qu'il l'explique à sa femme, dans une de ses lettres :

We're both from here; yet being here has made me be from somewhere else.

Pour le photographe, l'Arménie, comme la langue arménienne, relève de l'inquiétante familiarité (Altounian 2000, 63).

Le photographe ne connaît pas sa langue maternelle ; il est donc sujet à un étrangeté profond lors de son séjour dans son propre pays d'origine. Pour lui, la langue arménienne relève de « l'étrange familier » de celui qui avait connu, mais qui ne connaît plus, sa propre langue maternelle⁵¹. Ici, le photographe formule une

⁵¹ La notion de l'étrange figure aussi dans les discours de la survivance. Pierre Fédida, par exemple, parle d'une présence qui possède quelque chose d'étrange, comme un ancêtre absent, inconnu, mais qui continue à agir sur le présent (Fédida 2000, viii; voir section 4.2. « Culture survivante et langue maternelle », chapitre 4 ici).

philosophie de l'identité et de l'appartenance qui est celle d'Egoyan lui-même. Ayant perdu sa langue maternelle, l'arménien, dans son enfance pour en gagner une autre, notamment l'anglais, le cinéaste avoue être fasciné par la perte d'un code si intime et si déterminant pour les liens affectifs de l'enfance que la langue maternelle : « The idea that someone loses his first language fascinates me... » (Egoyan 1987, 18; voir aussi chapitre 2 ici, section 2.5. "Logique de la dissociation et contradiction"). Egoyan se sert de cette perte comme matière première pour la structuration de son œuvre. En effet, l'impossibilité de communication (et de connexion) constitue un thème central dans *Calendar* (Naficy 2001; Romney 2003).

Cette langue ancestrale, à la fois familière et étrangère, a cessé d'être la langue maternelle du cinéaste depuis son intégration, à un très jeune âge, dans la vie scolaire canadienne anglophone. Dans *Calendar*, le photographe reproduit cette étrangeté en écoutant les douze actrices qui parlent des langues étrangères au téléphone à leurs amants fictifs. La langue « maternelle » du photographe est l'anglais, et rien ne l'incite tout au long du film à apprendre l'arménien, à renouer avec cette langue coupée. En fait, le photographe est si bien ancré dans sa langue canadienne qu'il écrit à sa fille adoptée d'Arménie en anglais, sachant qu'elle ne comprend pas cette langue --quelqu'un la lui traduira, certes--, mais l'invitant à l'apprendre pour qu'il puisse un jour converser avec elle :

I hope that your English lessons are going well. It's my dream that one day we'll be able to speak to each other.

L'arménien est pour Egoyan une langue perdue ; et s'il est vrai, comme le dit le philosophe français d'origine arménienne, Marc Nichanian, que « la seule 'expérience' de la perte, le seul 'dire' de la perte est dans la traduction » (Nichanian 2001, 155), nous comprenons alors pourquoi cette problématique de perte, de traduction domine dans *Calendar* : tout au long du film, dans les scènes qui ont lieu en Arménie, le photographe est assujéti à la traduction, à cette condition de perte.

Pour Egoyan, l'arménien occidental est une langue qui ne peut plus jamais être parlée. « Une langue existe à l'intérieur de liens sociaux. Si l'on déporte les gens, les extermine, tous les liens sont coupés, et la langue qui subsiste n'est pas celle qui est vivante. Elle survit à l'état de forme sclérosée » dit Janine Altounian dans une entrevue (Altounian 2001, 43). Auteure de plusieurs essais sur l'arménité et les questions d'identité et de représentation à partir de perspectives psychanalytiques, Altounian se dit "une Arménienne parlant un arménien de bric et broc. Si je veux parler un meilleur arménien, je peux évidemment l'apprendre, mais ce n'est pas cet arménien que j'aurais appris, et qui serait *ma* langue" (si le génocide n'avait pas eu lieu) (Altounian 2001, 43).

Le langage psychanalytique d'Altounian est à propos pour expliquer certains patterns récurrents chez Egoyan. « Ne pouvant ni parler cette langue, mais en même temps, ni la faire se taire, il s'agit d'un 'traumatisme répété' » (Altounian 1990, 125), dont le pattern est on ne peut plus présent dans *Calendar*. Cet étrangeté performé

et répété nous est présenté par le biais des actrices invitées qui parlent des langues étrangères, ce qui éveille à chaque fois le sentiment d'étrangéité chez le photographe.

4. Mémoire des lieux de l'origine : esthétique de ruines et d'absence

La distance temporelle et spatiale qui sépare Egoyan des lieux de son origine complique les notions de patrie et de « pays d'origine », mais surtout parce qu'historiquement, l'Arménie a été divisée en deux. Le cinéaste travaille donc avec deux mémoires arméniennes distinctes : celle de l'Arménie occidentale, et l'autre ex-soviétique ou orientale ; et ses représentations de ces Arménies sont multiples. L'Arménie contemporaine ex-soviétique --celle que nous voyons dans *Calendar* et où on parle le dialecte oriental (celui que parle le guide)-- est supposée être, d'après les discours nationalistes, la patrie de tous les Arméniens (les natifs, aussi bien que les diasporiques). Cependant, les diasporiques post-génocidaires et post-exiliques sont les descendants des Arméniens qui ont vécu en Arménie occidentale (où se parle le dialecte occidental, celui d'Arsinée, aussi bien que celui de la famille d'Egoyan). Dans *Ararat*, nous voyons l'Arménie occidentale de 1915, où plusieurs massacres, génocide et déportations ont eu lieu entre la fin du 19^e siècle et les débuts du 20^e siècle (Voir chapitre 4 ici, section 3.2. "Première mise en abyme : Mémoire survivante des lieux"). Quant à l'Arménie ex-soviétique --dite orientale--, elle figure tout au long de *Calendar* sous forme de ruines et de restes de l'antiquité. Dans les deux films, l'« Arménie » est représentée sous deux ensembles de représentation.

Dans *Calendar*, Egoyan offre une représentation de l'Arménie ex-soviétique qui est semblable à celle de l'Arménie post-génocidaire que nous verrons dans le film de Raffi dans *Ararat*. C'est une représentation de destruction, qui dépeint non seulement la véritable déchéance de ce qui a existé en tant que « patrie » d'origine, mais qui, de plus, accentue la distance temporelle qui sépare les deux personnages diasporiques -le photographe et sa femme- de leur passé historique. La représentation qu'offre Egoyan de la détérioration physique des premiers symboles ancestraux de la nation arménienne, c'est-à-dire, les églises et les monuments religieux, évoque la mort d'une symbolique dans son imaginaire de l'origine. Pour lui, l'origine, comme la langue maternelle, est morte ; et le deuil en est impossible. La seule chose qui soit possible, c'est la répétition et la représentation de l'irreprésentable. De plus, la dégradation organique représentée par les ruines symbolise la dégradation métaphorique des liens entre le cinéaste et sa patrie d'origine ainsi que sa lignée arménienne.

Au niveau cinématographique, les ruines de l'Antiquité sont distancées à travers de multiples stratégies de médiation : la narration/présentation du guide, la traduction/interprétation d'Arsinée, aussi bien que les photographies, les bandes vidéos et les films super-8 que le cinéaste/vidéaste/photographe manipule dans son studio à Toronto.

De plus, Egoyan offre une présentation a-temporelle de l'Arménie. En insistant sur les paysages ruraux tout au long du film, ainsi que sur d'autres

symboles d'éternité et de non-temporalité --comme le troupeau interminable des moutons--, Egoyan, encore une fois, met en lumière la distance qui sépare les personnages du film de l'Arménie contemporaine et actuelle, sujette à, et limitée par le temps (time-bound).

Dans *Calendar*, une véritable Arménie vivante se voit absente, ce qui accentue l'absence d'une patrie d'origine dans la construction de l'identité post-exilique des personnages. L'Arménie actuelle, qui connaît des transformations majeures depuis l'effondrement de l'Union Soviétique, quoique noyée dans la misère, ne figure guère dans les films d'Egoyan. Ceci se contraste de manière significative avec d'autres films d'artistes arméniens post-exiliques, comme nous le voyons, par exemple, dans *Last Station* de Nora Armani (1994).

Dans ce film autobiographique, le personnage principal, une comédienne, décide de rester en Arménie après sa première tournée dans la capitale, Érévan. S'étant séparée de son mari afin de poursuivre sa carrière de comédienne, Nora vit un désespoir profond lorsqu'elle témoigne des files interminables pour acheter le pain lors de sa première matinée dans la capitale arménienne. Contrairement aux personnages de *Calendar*, qui se promènent, presque errants, dans les paysages ruraux, la protagoniste de *Last Station* se trouve pleinement au cœur de la première ville du pays, où elle assiste aux activités quotidiennes d'une Arménie contemporaine, en vie, même si lésée et appauvrie.

5. Étrangement de l'origine : performer l'absence, l'abstraction, la dissociation

Étranger à son origine, le photographe performe l'absence en ne figurant guère dans les scènes qui se déroulent en Arménie. Sa voix hante le texte, mais jamais son corps n'entre dans le cadre des multiples appareils visuels : il ne paraît ni dans les photographies, ni en vidéo, ni en super 8, ni dans le film lui-même en territoire armémien. Par son éloignement des représentations visuelles de l'Arménie, Egoyan impose le paradigme de la distance et va au-delà des limites du paradigme exilique de la représentation et des structures émotionnelles nostalgiques. Dans *Calendar*, Egoyan présente un défi au cinéma exilique : ce qu'il veut accentuer, c'est la présence d'une voix qui interroge, incessamment, tout au long du film et qui est dissociée du corps, métaphore pour la dissociation du sujet post-exilique de son pays d'origine. Ces questionnements incessants sur les lieux et la langue d'origine sous-tendent l'absence d'une arménité intégrale dans l'identité du photographe, et il est à jamais impossible de guérir la césure d'avec l'origine.

Le sens d'appartenance pour le photographe prend une dimension différente de celui manifesté par sa femme. Lorsque le guide lui demande (c'est Arsinée qui traduit) s'il n'a pas envie de s'approcher, de toucher et sentir les églises, il répond : « Hasn't really occurred to me ... No, I don't really ». Pour lui, l'identification repose sur la manipulation dans son studio de Toronto du support

technologique du matériel cueilli dans le pays d'origine. Ce qui reste de l'origine pour le cinéaste est un imaginaire de ruines et d'absence.

La distance qui figure dans les représentations qu'offre Egoyan de la patrie d'origine « homeland » et de l'identité nationale reflète la relation abstraite qu'a le cinéaste avec les communautés arméniennes en diaspora aussi bien qu'avec les lieux de son origine. Dans « Calendar » (texte inédit), il souligne « la nature précaire de l'identité nationale » et maintient que son expérience de l'« Arménie », comme celle de sa femme -Arsinée Khanjian-, est « très abstraite » (Egoyan 1994, 94). Egoyan explique :

[Arsinée] est née à Beyrouth, mais, contrairement à moi qui ai été élevé dans un environnement complètement étranger, elle a grandi au sein de la plus importante communauté arménienne de la diaspora. Elle avait une idée précise de ce que peut signifier le fait d'être "arménien," idée fondée sur une expérience tangible et durable des valeurs et des traditions de la communauté. En revanche, son rapport à l'actuel territoire de l'Arménie était moins net. Sa communauté exilée l'avait certainement élevée dans l'idée d'une patrie historique rêvée, et, même si son expérience de l'Arménie était moins « voyeuriste » que la mienne, elle restait quand même très abstraite.

(Egoyan 1994, 93)

Ici, Egoyan observe comment les différents sujets diasporiques migrants vivent leur relation avec leur pays d'origine. À travers deux personnages diasporiques, Egoyan montre deux manières différentes de traiter les questions d'une origine distante. Comme Atom Egoyan et Arsinée Khanjian eux-mêmes, le photographe et sa femme (rôles interprétés par Egoyan et Khanjian) sont des diasporiques de la troisième génération qui ont des «idées» différentes de ce que signifie d'être arménien. Il n'est pas certain que la décision de la femme du photographe de rester en Arménie soit motivée par le fait qu'elle « avait une idée précise de ce que peut signifier le fait d'être 'arménien' » -ce qui n'est pas le cas pour le photographe. Ce qui est certain, cependant, est le fait que la relation directe qu'entretient Arsinée avec le guide, ainsi que son approche physique et son attachement aux sites historiques de l'Arménie, s'opposent de façon évidente et significative à l'attitude détachée et fugitive du photographe. Lorsque sa femme l'invite à faire un tour pour découvrir et « sentir » les lieux, il refuse et préfère s'exclure --il demeure un observateur, un spectateur distancé :

What I really feel like doing, is standing here and watching you, watching, while the two of you leave me, and disappear into the landscape that I'm about to photograph.

La relation abstraite qu'entretient Egoyan avec l'Arménie devient encore plus claire lorsque nous comparons l'œuvre de ce cinéaste canadien d'origine arménienne avec celle de son homologue, Don Askarian, un exilé de l'Arménie

ex-soviétique résidant en Allemagne. Dans une discussion du film *Avetik* (Askarian 1992), Hamid Naficy maintient qu'Askarian travaille dans le contexte d'un « projet nationaliste », exposant non seulement les impressions et les sentiments du personnage principal, Avetik, envers la destruction dans son pays natal, mais aussi ses réflexions sur l'Histoire de ce pays en guerre avec ses voisins (Naficy 2001, 159). Plus loin, Naficy, dans sa discussion du même film, écrit : « Like many exiles, [Avetik] is bifurcated: physically in exile, he is mentally and emotionally in the homeland » (Naficy 2001, 160).

Nous pouvons donc observer une distinction majeure entre les deux représentations de l'Arménie offertes par les deux cinéastes : dans le cas d'Askarian, il s'agit d'un discours exilique, dans le cas d'Egoyan, il est question d'une approche post-exilique. Le premier donne à voir un personnage principal submergé dans sa condition d'exilé, le deuxième ne cesse de construire de la distance -à plusieurs niveaux- entre ses personnages et leur pays d'origine. Avetik existe dans des conditions de survie en Allemagne. Il est physiquement en exil, sous l'emprise de la nostalgie, et mentalement et émotionnellement dans le pays quitté. Il ne *vit* pas en Allemagne, mais a une adresse à Berlin (Naficy 2001, 160). Dans *Calendar*, par contre, le photographe *est* physiquement dans le pays d'origine, mais le spectateur ne l'y voit jamais. Ceci marque un moment transgressif majeur dans l'art de Atom Egoyan. Ce que le photographe fait en Arménie, c'est maintenir une position qui diffère de celle présentée par les discours principaux sur l'exil en général, et par ceux nationaux de la diaspora

arménienne en particulier.

Alors que Askarian jouit du fantasme d'un possible retour, ce qui constitue « la marque d'une continuité psychique de soi dans l'espace et le temps » (Altounian 2000, 86), pour Egoyan, il s'agit d'une « discontinuité brisant à la fois le temps du sujet et son lien aux lieux de son insertion initiale dans le monde » (ibid., 86).

Dans *Calendar*, Egoyan n'entame pas les questions de la nation et de l'Histoire de la même façon qu'Askarian. Tandis qu'Askarian montre des scènes de l'Arménie contemporaine --les tueries des Arméniens par les Azéris dans les années quatre-vingts et le tremblement de terre de 1988--, ce que nous voyons dans *Calendar*, aussi bien que dans le deuxième film dans le film dans *Ararat* (celui tourné par Raffi en Turquie), ce sont les ruines d'une autre Arménie, une Arménie lointaine, historique, et qui n'existe que dans l'imaginaire de la diaspora post-génocidaire et post-déportations.

La relation du photographe avec l'Arménie est « voyeuriste » (Egoyan 1994, 93). Sa position stable *derrière* la caméra dans toutes les scènes qui ont lieu en Arménie suggère qu'il est un spectateur qui se dissocie de ses territoires ancestraux par le biais de son art. Le personnage de Khanjian, cependant, opte pour un emplacement dans la « patrie » : elle « retourne » à l'origine et favorise l'intimité avec « home », une attitude qui s'insère dans la dichotomie stéréotypique de l'exil/patrie. Son approche est physique et fusionnelle ; son contact direct avec les figures de l'héritage national arménien relève d'un désir de

renouveler ses liens avec l'origine discontinuée. Mais en réalité, il s'agit d'une simulation de retour ou de ré-intégration de l'origine chez le personnage de Khanjian ; car l'Arménie soviétique ne représente pas nécessairement sa patrie d'origine. Cette « origine » reste étrangère aux Arméniens occidentaux qui n'ont jamais vraiment connu l'Arménie soviétique ou orientale. Mais en fait, ce qui est intégré, si intégration il y a, ce sont les ruines d'un pays qui n'a jamais été l'origine. Ou, qu'il l'avait été une fois, peut-être, dans un passé mythique, dans l'Antiquité.

Le personnage d'Egoyan demeure détaché des lieux de l'origine, et lors de son retour à son studio de Toronto, il reproduit l'état d'étrangement et d'aliénation qu'il avait ressenti dans son « pays ». Ainsi, le cinéaste présente deux visions différentes sur la condition post-exilique d'abstraction et d'absence du « Même ». Le refus du photographe de « sentir » et de « toucher » les monuments et les ruines de son pays d'origine marque son détachement de l'identification à l'appartenance nationale et territoriale. Il y a chez le personnage du photographe un refus de l'intimité avec l'organique. L'organicisme, selon Michael Ignatieff, est une composante centrale dans la définition de l'appartenance nationale (Ignatieff 1993 et Hedetoft, Ulf & Mette Hjort 2002). Ainsi, l'attitude du photographe suggère une coupure d'avec la dimension organique de l'appartenance nationale.

En fait, dans *Calendar*, la photographie sert comme métaphore pour la rupture avec l'intime ; il s'agit d'un positionnement distancié propre au sujet post-exilique --«a stance in which one stands at a distance from one's own emotions »

(Gabriel 1999, 78). Le voyage du photographe en Arménie est motivé par le projet d'un calendrier qui lui avait été proposé par un organisme de la diaspora. Lorsque le guide demande s'il serait allé en Arménie s'il n'y avait pas eu ce projet, le photographe répond : « Not really, not if I didn't have a specific reason to come here ». Le photographe n'est évidemment pas concerné non plus par l'idée de « retourner » pour vivre en Arménie. Lorsque le guide dit à Arsinée qu'il serait probablement préférable pour les enfants --si elle en avait avec Atom-- de vivre sur les terres de leur ancêtres, le photographe répond d'un ton désaffecté : « He thinks if we had children we'd come and establish ourselves in Armenia ? » Ainsi, le photographe confirme sa séparation définitive et continue de sa patrie ancestrale.

6. Le Père de la Nation

La croyance en des ancêtres communs, réels ou putatifs, est ce qui distingue le groupe ethnique d'autres catégories sociales et culturelles [...] la croyance en des liens de sang, sur des liens primordiaux opposant des groupes aux frontières immuables, définies de façon étanche et irrévocable [...] une conception naturaliste des rapports sociaux.

(Juteau 1999, 178)

En créant le personnage du guide, Egoyan construit une figure archétypale qui représente l'Histoire et la culture arméniennes, mais incarne aussi

l'ancêtre commun des trois identités arméniennes présentées dans ce film. D'après la diégèse, le guide représente aussi le lien avec le passé. Pour Arsinée, il est possible de découvrir ce lien en conversant avec le guide, mais ce lien ne peut s'établir de façon directe pour le photographe, car la communication entre lui et le guide doit passer par l'interprétation de sa femme. Ce lien au passé est aussi discontinu: une bonne partie de la conversation entre le guide et Arsinée reste non-traduite, non-médiatisée, et donc non-transmise. Ainsi, le photographe, comme le spectateur non arménien ne peut avoir un accès total à l'Histoire, ni à la culture arménienne, et son rapport avec la figure de l'ancêtre est rompu.

Pour reprendre les termes de Michael Ignatieff, le guide est le Natif arménien par excellence: l'homme en relation harmonieuse et organique avec le territoire arménien, sécurisé par une langue et culture nationales et ancestrales. Arsinée, même si elle appartient à la diaspora, est capable de comprendre le Natif sur les terres natales de celui-ci. Par contre, son « retour », cette reconnexion à l'Arménie n'est pas un retour au sens chronologique du mot. « Le retour sur un territoire d'origine ne peut plus être un retour à une situation antérieure ». (Bruno Lonchamp 1995, 241)

Le guide possède une connaissance viscérale des monuments de la patrie ; sa perception intuitive de la culture, de l'histoire des églises et des lieux visités le place à l'autre extrême du pôle identitaire qu'Egoyan nous donne à voir dans ce film, notamment à celle du photographe incapable d'entrer en contact avec cet

environnement physique, mais aussi incapable d'entrer à l'intérieur des églises et des monuments. Nous pouvons aussi opposer cette distance avec laquelle travaille le photographe à la proximité que désire sa femme, non seulement aux lieux ancestraux, mais aussi à la figure nationale du guide. En se distanciant du guide, le photographe refuse d'appartenir organiquement à cette généalogie arménienne.

Le personnage du guide établit non seulement une figure d'ancêtre fondateur mythique ; il représente aussi l'autorité officielle étatique impeccable. C'est ce père national qui détermine l'identité de ses citoyens, mais aussi, c'est lui qui autorise le passage de l'étranger sur son territoire. Dans la scène où le guide joue le rôle d'un officier KGB, le photographe remet son passeport canadien à celui-là aux fins d'une inspection minutieuse de son identité. Par ce geste qui donne à voir une identité canadienne, le photographe affirme son extériorité au territoire arménien. Mais le passeport ne représente qu'une seule dimension de l'appartenance. Arsinée, même si elle possède un passeport canadien, ses affinités avec la culture arménienne, son désir pour le territoire arménien, mettent à l'avant une autre façon d'appartenir. Il s'agit d'une appartenance basée sur un sentiment affectif, celui qu'aucun passeport ne pourrait désigner. Pour elle, le guide pourrait représenter un père national-substitut pour le père diasporique « en faillite » (Altounian 2003). Comme nous avons vu dans le chapitre précédent, le père arménien en diaspora est incapable de « produire du sens national » (B. Stora, cité dans Piralian 1999, 150). Il est donc logique d'aller en Arménie pour chercher une culture qui peut produire des pères fondateurs et qui permet à Arsinée de

s'identifier avec cette origine arménienne. En ayant ce rapport intime et direct avec la figure de l'ancêtre mythique, Arsinée s'approprie une mémoire nationale ancestrale native de ces terres millénaires. Mais quoiqu'il en soit, cette construction ou cette symbolisation de l'identité arménienne a une valeur de substitution, car cette Arménie ex-soviétique n'est pas l'Arménie d'où est issue la diaspora. Et c'est le personnage du photographe qui incarne cette identité post-exilique, qui refuse de s'approprier cet héritage ancestral.

Ainsi, le film établit, à travers le personnage d'Arsinée, une relation entre la diaspora et l'Arménie afin de construire une symbolisation non seulement des racines organiques aux identités diasporiques flottantes, mais aussi, et en même temps, afin de marquer une coupure définitive avec cette origine à travers le personnage du photographe. De cette manière, Egoyan reproduit la fissure dans l'ordre symbolique au niveau de la transmission de l'Histoire en diaspora, comme nous l'avons constaté dans l'analyse des deux premiers films (chapitre 1 de cette thèse).

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les pères dans *Next of Kin* et dans *Family Viewing* ne pouvaient pas transmettre les signifiants de l'identité nationale arménienne. Le guide reste, avant tout, le Père national de l'Arménie ex-soviétique et non pas de la diaspora. Il est une figure associée étroitement à l'identité nationale de l'Arménie soviétique, en connexion organique avec le territoire de cette Arménie orientale. Il s'agit d'une identité "stable", légitimée par

l'État arménien indépendant au lendemain de l'écroulement de l'Union soviétique. Cette identité pourrait servir de constant et d'origine organique pour le Sujet de la diaspora en quête de racines, comme nous le montre l'exemple d'Arsinée. Mais les efforts du guide de regagner le photographe, ce fils banni de la patrie, ne pourront se réaliser.

7. Représentation/présentation

Dans *Le lien communautaire*, l'anthropologue française d'origine arménienne, Martine Hovanessian, relève chez les Arméniens de la troisième génération de la diaspora des comportements « contre la tradition figée », et met en lumière « une culture vivante et recomposée » (Hovanessian 1992, 260). Elle observe un mouvement de la représentation totalisante vers la présentation qui se penche sur l'individuel :

Les connivences artistiques semblent les supports culturels favorisés pour exprimer l'intensité de l'appartenance.

(ibid., 261)

C'est bien la complicité artistique que le photographe désire de sa femme, privilégiant ainsi la présentation d'une identité individuelle à celle collective. Arsinée lui semble de plus en plus éloignée de leur couple. Tout en connaissant les sentiments de Atom envers l'Arménie, elle lui demande des

réponses définitives aux questionnements du guide. Serait-il allé en Arménie si le projet du calendrier ne lui avait pas été proposé, par exemple ? Atom se sent aliéné

:

How can you ask me to respond to all these questions, when you **know** of the answers? Why can't you refer to **our** history of each other? **You make me feel like a stranger.**

[...]

We're both from here; yet being here has made me be from somewhere else.

En Arménie, Arsinée est prise par les histoires que lui raconte le guide ; elle se sent appartenir à l'Histoire du pays. Atom se sent exclu de cette Histoire ; nous entendons sa voix déçue demander à sa femme:

Has this place made you forget **our** history? Has this place that you've dreamed of made you forget **our** dreams?

Le photographe voudrait se présenter lui-même et non pas être représenté par l'Histoire. Dans une entrevue avec Julia Reschop, Egoyan commente sur la représentation et la présentation dans *Calendar*:

L'histoire [de *Calendar*] est racontée par la "représentation" des endroits, en "présentant" le processus de leur création. [...]

L'idée de se présenter implique que vous vous exhibiez, que vous ayez une forte conscience de votre propre personnalité.

(Reschop 1993, 63)

Et c'est justement pour cette raison que le photographe ne paraît que dans son studio de Toronto. C'est dans cet espace de rencontres des références hétérogènes où il nous présente son matériel, insistant sur son identité d'artiste. Ainsi, Egoyan sauve le personnage du photographe d'un certain déterminisme identitaire ; le photographe ne se contentera pas d'adopter une identité arménienne reçue ou pré-déterminée. Ceci pourrait refléter l'épuisement de la part du cinéaste d'avec la politique canadienne du multiculturalisme --une stratégie qui, dans les mots de Stuart Hall, « aims at a convenient Othering and exoticisation of ethnicity » (cité dans Gandhi 1998, 126).

Le cinéaste essaie de nous dévoiler quelques aspects de sa personne, de son identité personnelle ainsi que collective lors de la dernière scène dans son studio. En fait, paradoxalement, c'est dans l'espace où le photographe insiste sur son identité d'artiste qu'il va enfin connecter, pour la première fois, ouvertement à ses origines. Car il ne peut s'identifier à l'Arménie qu'à distance, qu'en dehors de l'Arménie. Il s'agit de sa rencontre intime avec l'actrice égyptienne, avec qui il s'ouvre pour se présenter dans le film sans aucune médiation, car à ce point, il se débarrasse de son cahier et son crayon et demande à l'actrice d'arrêter son acte ; là, nous les voyons converser, face à face, autour de l'identité, des généalogies, des

origines ethniques d'un point de vue on ne peut plus personnel. Certes, le photographe, sent une affinité avec elle dont le père est arménien, né en Égypte, comme Egoyan lui-même et ses parents. Alors il l'interroge :

-When you said before that your father was Armenian, I mean he's not really Armenian ...

-Well he *considers* himself to be Armenian

-That's ridiculous, it's like saying I *consider* myself from Yugoslavia or from anywhere else; I mean just because his grandfather was Armenian... I mean my ...

-I *consider* myself to be **Egyptian** and I grew up in **Canada**.

Cette expression de l'identité à la première personne, ce discours du je (« I *consider* myself »), cela vient amplifier les aspects personnels au niveau de la représentation de l'identité ethnique: chacun se présente à son sens. Mais ce processus d'identification se complique lorsqu'à la fin de cette scène chacun reconnaît « un certain air » égyptien chez l'autre. Lorsque le photographe dit à l'actrice "You *look* Egyptian", elle lui dit à son tour : "I can *see* it in you too ... I wouldn't say you were Canadian." Que signifient ces remarques dans la construction de l'identité individuelle et collective? La question qui se pose ici ne concerne pas le fait qu'un personnage « a l'air » égyptien, arménien, ou canadien. Ici, les perspectives personnelle et collective de l'identité sont fusionnées. Il n'y a pas de distinctions analytiques entre les différentes manières de présenter

l'identité. Il est plutôt question de « se sentir », « se considérer », « avoir l'air » ; et le cinéaste nous laisse avec des questions plutôt qu'avec des réponses (pourquoi a-t-il l'air non-canadien ? pourquoi se considère-t-elle égyptienne ?). Egoyan insiste ici sur la malléabilité et la multi-dimensionnalité de l'identité, ainsi ouvrant le terrain pour les contradictions et les paradoxes, et mettant en avant la précarité et l'aléatoire, mais aussi la dimension fictive de l'identité.

8. L'entre-deux

Les deux faces de l'identité –individuelle et collective, celle de l'origine-- ne constituent pas une simple dichotomie d'opposition binaire, d'autant plus que leur union ne constitue pas non plus une unité pré-déterminée. Il s'agit plutôt d'habiter un entre-deux qui est lieu de mouvance, de prégnance, de création. Daniel Sibony élabore la notion de l'entre-deux dans le contexte de l'origine et des racines :

Les deux parties, liées du fait de la coupure qui les sépare, ne forment pas un tout (encore moins sont-elles le tout) quand elles sont réunies. Qu'est-ce qui les fait échapper à la totalité ? Le temps qui s'écoule, la génération [...] qui fait qu'une alliance passée entre les ancêtres et leur Autre, un lien solide pourtant, peut se retrouver trahi à la génération suivante, ou renouvelé, ou repris tout autrement.

(Sibony 1994, 17)

Nous témoignons cette impossibilité de "former un tout" ou ce non-désir de renouer avec l'origine chez le photographe qui se montre détaché de l'appartenance à l'Arménie : il se "montre" absent. Egoyan présente bien cette séparation : tout au long du film, le spectateur ne voit pas le photographe ; ainsi nous sentons cette absence physique du pays d'origine dans sa vie, à travers l'absence de son corps dans le film. Egoyan préfère un lieu de multiplicité et de fusion, ainsi qu'un espace de manque et d'étrangéité. Nous ne le voyons qu'au Canada, pays symbolique de la pluralité culturelle, noyé dans une multiplicité de langues étrangères et de musiques diverses dont la juxtaposition choque le spectateur. C'est là où le cinéaste se permet de ressentir le manque et la mélancolie. Egoyan reproduit l'étrangéité en écoutant les différentes femmes parler à leur amant dans une langue qu'il ne comprend pas –un rituel de rencontre qui met en relief les tensions et l'anxiété de la séparation. La situation l'inspire : nous le voyons écrire avec nostalgie à sa femme qui décide de rester en Arménie, ainsi qu'à sa fille adoptive, toutes deux absentes.

8.1. *La séparation constitutive*

Comme le soulignent de nombreux critiques, *Calendar* présente avant tout le récit d'une séparation qui est déchirure et distance (Rollet 1997 et Roy 1993). La métaphore de la séparation est récurrente à plusieurs niveaux dans le film. Non seulement entre Arsinée et Atom, mais aussi au niveau des paysages d'Arménie : toutes les scènes en Arménie sont coupées de l'Arménie

contemporaine ; on ne voit que des ruines et des monuments historiques. Les églises, par exemple, ne se rattachent pas à la vie quotidienne des Arméniens, mais ont une vie en elles-mêmes --elles sont éternelles: désertées, isolées, elles sont fétichisées et représentent l'Arménie intérieure du photographe. Même la scène de la fête a lieu dans un paysage rural, qui, pour Egoyan, "suggère une conception du temps totalement autre, [...] intemporel[le]" (Egoyan 1993, 66). En outre, il n'est guère besoin de rappeler l'insistance du cinéaste sur la distance présente dans l'entourage technologique des personnages. Incarnant à la fois plusieurs personas, son studio, avec la pluralité et complexité au niveau de la représentation (juxtaposition de références hétérogènes : images d'églises sur le mur, musique rock --guitare électrique--, plusieurs langues étrangères) et de présentation (la manipulation des enregistrements vidéo, téléphone, répondeur) sert comme une métaphore de son identité hétérogène et palimpsestique. À ce titre, il est pertinent de citer la constatation de Paul Willemen qui soulève le surgissement de nouvelles stratégies esthétiques et cinématographiques --celles de la déconstruction qui émane de l'idée "traumatique" que "le langage n'est pas un système homogène et autosuffisant" (Willemen 1989, 7⁵²). L'emploi excessif de la technologie dans le film, à la fois symbolisant et créant la distance, représente la brèche qui existe entre le cinéaste et son matériel --dans ce cas, l'Arménie. Dans *Calendar*, l'identité du photographe se mêle avec celle du spectateur, qui est essentiellement un Autre ; ceci intensifie la distance importante avec laquelle l'artiste travaille

⁵² Dans Pines 1989, *Questions of Third Cinema*.

déjà. Mais ce qui reflète, de façon encore plus directe, la volonté du cinéaste de se dissocier de ses origines nationales, c'est la nomination de sa compagnie de production « *Ego Film Arts* », effaçant le suffixe *-yan*, la marque par excellence de l'arménité. Par ce geste, Egoyan voudrait entrer dans le symbolique de la société d'une manière différente que celle choisie par son père. Ce devenir « Ego », relève d'une séparation à la fois du Nom du Père et du Père de la Nation. En d'autres mots, la dissociation du cinéaste d'avec sa filiation généalogique, ce « désengagement de la loi du père⁵³ » pourrait être lue comme une métaphore pour l'impossibilité de nouer avec sa nation d'origine, et annonce « l'expérience d'une liberté identitaire. Le nom n'est pas figé⁵⁴ ».

L'écroulement de ce lien originaire, cette disjonction d'avec la corde ombilique onomastique nationale, non seulement vient-elle marquer une coupure avec sa nationalité ou son ethnicité d'origine; en même temps, elle constitue une reproduction de la scène traumatique originelle du peuple arménien, c'est-à-dire, leur séparation violente de leurs terres natales, de leur communauté, et de leur familles au début du vingtième siècle. Cette thématique constitue l'objet central de *Ararat* (chapitre 4 ici).

⁵³ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, p. 48.

⁵⁴ *Ibid.*, 48.

9. La Déterritorialisation

La représentation de l'« Arménie » dans *Calendar* peint une entité historiquement perdue, existant seulement sous forme de ruines, et accessible uniquement par l'imagination qui se construit et se reconstruit sur quatre générations diasporiques. Les images qui représentent l'Arménie post-génocidaire dans l'œuvre d'Egoyan (voir chapitre 4) donnent à voir un territoire déserté, en ruine, un *no man's land* qui, en réalité, fait partie de la Turquie orientale qui est inaccessible sous forme vivante aux Arméniens de la diaspora aujourd'hui. Ceci reflète une composante significative de l'imaginaire propre au cinéaste, un imaginaire qui abrite un pays d'origine, non viable dans la reconstruction de son identité post-exilique, non filmé encore, mais transposé à l'Arménie soviétique, “ce bout de terre symbolique, [...] présent seulement dans mon esprit” (Agoudjian 2006, dernière page, pas de pagination). Ainsi, jusqu'ici, avec les trois films que nous avons analysés dans cette thèse, nous pouvons dire que l'identité post-exilique que peint Egoyan, à travers le personnage principal du photographe, est, avant tout, basée sur la déterritorialisation.

En effet, le personnage du photographe dans *Calendar*, incarne cette condition de la déterritorialisation de façon percutante. Même si *Calendar* se situe, pour la première fois dans le cinéma d'Egoyan, entre le Canada, son pays d'adoption et l'Arménie, son pays ancestral, le film est loin de vouloir suggérer une unification nationale sur le terroir d'une Arménie historique. Par la mise en

scène du photographe détaché de l'entité organique du pays d'origine comme personnage principal, *Calendar* insiste plutôt sur la déterritorialisation du Sujet post-exilique, mais aussi de l'artiste. Gilles Deleuze, dans *Mille Plateaux*, propose l'absence de territoire ou la "déterritorialisation" comme l'une des conditions qui favoriseraient l'écriture ou la création artistique. Pour lui, parmi les meilleurs écrivains, sont ceux qui se trouvent dans l'entre-deux des cultures, les écrivains appartenant à des minorités, ou encore les individus en exil de leur pays natal. Egoyan se situe justement à la croisée de ces assises favorisant la création originale dont parle Deleuze. Pour le photographe de *Calendar*, l'enracinement dans un territoire d'origine s'avère impossible. Son identité s'insère dans le modèle deleuzien du rhizome_ le réseau horizontal_, c'est-à-dire, « qui ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo » (Deleuze 1980, 36). Ici, l'adverbe 'entre' de l'entre-deux devient verbe: le Sujet de l'entre-deux *entre* toujours dans une nouvelle alliance, contrairement au Sujet de la filiation:

L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. [...] une autre manière de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir.

(Deleuze 1980, 36)

Mais la réflexion de Deleuze s'interroge avant tout sur la notion de « sens » et de signification. Les interrogations de Deleuze sur la déterritorialisation font partie de ses préoccupations principales : « qu'est ce qui fait qu'une signification existe ? quel

logique a le sens ? (et, par la même occasion comment penser l'être des significations multiples...?) (Hervé Regnauld 2004-5, 1).

C'est cette dernière question qui nous préoccupe ici, car elle constitue une thématique centrale dans la réflexion d'Egoyan sur l'identité post-exilique plurielle. Pour Egoyan, l'identité nationale est de nature précaire, fragile et instable:

Dissociée de son origine, l'identité nationale peut devenir artificielle et perdre toute signification. Où chercher l'origine d'un phénomène si profond et si complexe ? faut-il le limiter à une dimension physique ? Peut-il être défini à l'aide d'autres critères ? Autant de questions que je continue de me poser, et je suis heureux que *Calendar* m'ait aidé à trouver un commencement de réponse.

(Egoyan 1993, p. 94)

L'analyse du film *Ararat*, continue cette réflexion du cinéaste sur l'identité nationale et collective. Le métissage et la communion avec d'autres communautés culturelles ou nationales font partie des réponses d'Egoyan à ces questionnements complexes.

10. Conclusion

Dans *Calendar*, la conscience post-exilique du photographe renverse les théories de l'exil sur la relation au pays d'origine. Les processus de re-

construction par le biais de son film *Calendar* ne présentent qu'un côté de la médaille diasporique. La nostalgie pour l'origine perdue, par exemple, ne figure pas dans son discours identitaire. Son séjour en Arménie est motivé par le projet du calendrier qui lui avait été proposé par un organisme de la diaspora. Au niveau stylistique, la narration non linéaire, les fragments dispersés mettent en place une esthétique de l'hétérogène et du discontinu : mémoires brisées, identités plurielles. Les trois consciences de l'identité arménienne, national/étatique, exilique et post-exilique, peuvent co-exister. Egoyan est loin de vouloir peindre des portraits identitaires homogènes.

Chapitre IV

Réclamer l'Histoire : génocide, transmission, et (post-)survivance dans *Ararat*

Court résumé du film

Ararat, 2002

« *Ararat* is not so much about the past as it is about the present. It is about the responsibilities of people living now », écrit Egoyan dans un essai sur ce film, longtemps attendu par les Arméniens de la diaspora. *Ararat* rassemble plusieurs artistes, chercheurs et personnages issus des quatre générations de la diaspora pour raconter et représenter l'histoire du génocide arménien, à travers la réalisation du film-dans-le film nommé aussi *Ararat*. Mais naturellement, comme l'a déjà indiqué le cinéaste, *Ararat* ne prétend pas représenter le génocide de façon directe, mais de dépeindre plutôt, les conséquences de cette catastrophe, ainsi que de son déni officiel, sur les générations post-génocidaires. *Ararat* est donc un film sur la transmission du trauma collectif, sur les familles disloquées et les vieilles et nouvelles identités bouleversées.

1.0. Introduction

Ararat is a story about the transmission of trauma. It's cross-cultural and intergenerational. (Egoyan 2004, 900)

La première génération est mise à mort, la deuxième survit, la troisième parle. Elle parle la mort et la survie des précédentes.

(Janine Altounian 1990, 197)⁵⁵

⁵⁵ J. Altounian, *Les chemins d'Arménie* [...], p. 197.

Nous avons jusqu'ici associé les trois films analysés avec les discours théoriques postmoderne, post-national, post-ethnique et post-exilique. Ces cadres théoriques, même si pertinents, ne sont pas suffisants pour l'analyse de *Ararat*. Dans ce chapitre seront explorées les questions de mémoire, d'histoire et de transmission dans le contexte de la survivance et du trauma collectif, et ce, à travers les représentations des quatre générations de la diaspora arménienne. Ce quatrième et dernier film que nous analysons dans cette thèse est, jusqu'à date, le dernier film dans lequel Egoyan traite de l'identité arménienne ainsi que du génocide de 1915 et de son déni. Quelles sont les stratégies de survivance chez les personnages arméniens post-génocidaires dans *Ararat* ? Comment le déni du génocide affecte-t-il les stratégies de survivance et de transmission chez ces individus diasporiques ? Quelle est la fonction du témoignage tardif dans ce film ? Ces questions seront étudiées en tenant compte de la dimension intergénérationnelle et interculturelle de la transmission de la mémoire et de la culture diasporique arméniennes. Seront ainsi examinées les notions de postmémoire et du témoignage du génocide tout en inscrivant l'identité arménienne dans un contexte plus large que celui de ses réalités historiques exilique et génocidaire, c'est-à-dire, en rapport avec les réalités interculturelles canadiennes.

Ararat est l'œuvre d'Egoyan la plus communautaire : elle regroupe les quatre générations de la diaspora arménienne autour d'une même quête : la représentation de la mémoire du génocide arménien de 1915 dans un contexte de déni et de non-reconnaissance. *Ararat* est ainsi, le film d'Egoyan le plus politiquement et historiquement conscient ; le film se distingue, en effet, des autres films du cinéaste,

dans la spécificité de sa mission politique de quête de reconnaissance du génocide auprès du gouvernement canadien--représenté par l'agent d'immigration--qui, jusqu'à 2006, n'a pas reconnu les « événements » débutant bien avant 1915 en tant que génocide, malgré les efforts obstinés de la communauté arménienne du Canada à cet effet⁵⁶. *Ararat*, en tant que production culturelle engagée, amène à l'écran une réalité canadienne peu connue, sa problématique s'insère dans le tissu socio-politique et historique du Canada. Le déni du génocide perpétré et maintenu par le gouvernement responsable et par plusieurs pays occidentaux, ainsi que les conséquences de cette dénégarion sur les générations post-génocidaires, constituent la thématique centrale du film. L'article écrit par Atom Egoyan en 2004, intitulé « In Other Words : Poetic Licence and the Incarnation of History », et publié dans the *University of Toronto Quarterly*, nous renseigne sur l'approche lucide et consciencieuse du cinéaste envers l'histoire et les questions politiques et internationales concernant sa communauté d'origine. Egoyan écrit :

I arrived in Toronto [from Vancouver] in the fall of 1978. Convinced that I would make an excellent diplomat, I enrolled myself in the study of International Relations at Trinity College at the University of Toronto. At this point, my path was interrupted by two fortuitous meetings. The chaplain of Trinity College, Harold Nahabedian, was

⁵⁶ Voir les travaux de Lorne Shirinian, notamment, *Quest for closure : The Armenian Genocide and the Search for Justice in Canada* et *The Armenian Genocide : Resisting the Inertia of Indifference*.

Armenian. I began to take Armenian lessons from him in an attempt to retrieve my mother tongue. Secondly, there was a very active Armenian Student's Association on campus, and I became a member. Although I was aware of the Armenian Genocide, its full impact was suddenly revealed to me, and I began to gear all my studies to the analysis of this event. My graduating thesis was an independent studies project on Western responses to the Armenian call for national self-determination on the part of Armenians in the aftermath of this atrocity.

(Egoyan 2004, 887-8)

Le bagage académique d'Egoyan en études internationales, ainsi que son penchant vers la psychanalyse⁵⁷, donnent à *Ararat* une profondeur particulière : le film peut être considéré comme une psychanalyse collective de la diaspora arménienne. D'une part, Egoyan met en scène la perte des lieux d'origine et le déplacement des symboles de la nation arménienne et la dissociation de leur sens original; d'autre part, le cinéaste crée des personnages qui cherchent à représenter et à intégrer l'histoire du trauma collectif de leurs familles ou leurs ancêtres.

⁵⁷ Egoyan avoue être séduit par le métier de cinéaste après avoir vu *Persona* d'Ingmar Bergman. Dans une entrevue il dit que s'il n'était pas devenu cinéaste, il serait devenu psychanalyste.

1.1. Les enjeux de l'interculturel, ici et ailleurs

S'ajoutent aux réalités se rapportant à l'identité arménienne post-génocidaire celles qui touchent à d'autres composantes de cette identité diasporique canadienne, telles que les relations avec des personnages issus d'autres communautés culturelles, comme Célia, la Québécoise (Nous y reviendons). De plus, le film traite d'autres préoccupations qui touchent à l'identité sexuelle et religieuse, comme nous le présentent les discussions entre les personnages de Philip, le gardien canadien-anglais de la galerie à Toronto et son père, l'agent de l'immigration canadienne. Dans ce contexte, le film nous transmet les tensions qui existent entre le fils et son père au sujet de Ali, personnage moitié turc--l'acteur qui interprète le rôle de Jevdet Bey de l'Empire ottoman dans le film-dans-le-film. Il n'est pas clair, cependant, si le conflit entre le fils et le père canadien concerne le rapport homosexuel entre Philip et Ali, ou le fait qu'Ali est un Musulman qui croit en un dieu différent. Cette dernière information est, en fait, source d'un malaise familial provoqué par les interrogations de l'enfant de Philip au sujet des questions de l'appartenance religieuse. Egoyan n'a jamais cessé de souligner le travail que doit entreprendre l'enfant de parents mixtes ou de familles recomposées dans un Canada multiculturel ; dans cet exemple, l'enfant est préoccupé par les différences au niveau de la croyance de son père biologique et l'amant musulman de son père.

Dans une scène où le grand-père rend visite à son fils, Philip (qui vit avec son enfant d'environ huit ans et Ali), une discussion sur la différence religieuse pressent un

conflit entre Philip et son père. Les quatre personnages sont autour de la table et le grand-père demande à l'enfant de réciter une prière avant le repas. À la fin de la prière, seuls l'enfant et le grand-père disent « Amen ». L'enfant se manifeste alors :

-Dad, why didn't you say Amen ?

-I said it inside.

-Inside where ?

-Inside in my head.

-Can God hear inside your head ?

Philip s'adresse alors à son propre père : « What do you think Dad ? » Mais c'est Ali qui répond : « God can hear your thoughts everywhere ». À ce moment-là, l'enfant est bouleversé ; s'adressant à Ali, il dit : « I thought you didn't believe in God ! » (Plus tard on comprendra que le grand-père avait dit à l'enfant que Ali croit en un dieu différent).

Cette discussion servira de provocation entre Philip et son père. Lorsque les deux s'embarquent dans la voiture, le fils accuse son père d'être oppressif à l'égard de Ali, et que s'il ne change pas son attitude de « disgust » envers Ali, il ne sera plus admis chez eux.

Ce conflit résultant des relations interculturelles, qui met en opposition le dieu chrétien au dieu musulman, est important pour le développement du film, car le film-dans-le-film reprend cette dichotomie chrétien/musulman, ainsi que d'autres éléments identitaires, pour donner un aperçu du discours politique du gouvernement ottoman à la veille de son effondrement. De ce fait, les chefs nationalistes turcs ont entrepris de

régler les problèmes de leur empire en se débarrassant de leurs minorités religieuses non musulmanes. C'est justement en association avec la religion chrétienne qu'intervient la mission américaine, présidée par le médecin Clarence Ussher (dont l'autobiographie-témoignage--publiée aux États-Unis en 1917--sert de document historique pour la réalisation du film-dans-le-film). Dans une scène à Van, Dr. Ussher récite une prière aux jeunes garçons arméniens avant qu'ils n'aillent livrer une lettre au gouverneur dont le titre est : « *Appeal for Christian help* ». Lorsque le jeune Gorky, lettre en main, ira dire au-revoir à sa mère, elle lui dit en arménien : « Si les Turcs te prennent, tu ne renonceras jamais à ta religion ! Tu ne renonceras jamais à ta langue maternelle ! ... etc. ». Dans une autre scène, où Jevdet Bey s'adresse au jeune Arshile Gorky, le gouverneur mentionne à Gorky le fait de sa religion : « your prophet Jesus Christ », mais rajoute d'autres traits distinctifs de la minorité arménienne, « My streets are overrun with your markets and moneylenders » pour souligner la « responsabilité » des Arméniens eu égard à la décadence de l'Empire ottoman : « Your greed has led us to corruption and ruin. And now, you yourselves will be ruined ».

D'autres scènes du film-dans-le-film exhibent les symboles de l'identité chrétienne des Arméniens, comme le prêtre que nous voyons passer dans les rues de Van au début du film, et le rosaire dans la main de la femme qui est en train d'être violée par le soldat turc vers la fin du film. Ce détail est important dans le sens où la religion chrétienne ou l'Église est l'un des symboles les plus connus de la nation

arménienne⁵⁸. Cette mise en scène des symboles du christianisme est aussi importante dans le contexte du génocide et de sa médiatisation initiale en Occident, car c'est cette différence religieuse qui est soulignée, parmi d'autres, en rapportant les nouvelles des massacres. Par exemple, *le Devoir* au Québec écrit :

des massacres d'Arméniens par des *Mahométans* [sic] se font sur une plus grande échelle qu'auparavant. Tous les habitants des villages près de Van, en Arménie, ont été mis à mort. (*Le Devoir*, 26 avril 1915, p. 3, cité dans Chabot et Godin, c'est nous qui soulignons).

Quant au film principal, il affiche des symboles du christianisme telle que la croix dans la chambre de Raffi, et des images et texte accompagnant les conférences de sa mère, Ani, sur la peinture d'Arshile Gorky. Finalement, nous voyons les images numériques des icônes, des églises et des monastères que Raffi doit montrer à l'agent d'immigration canadienne pendant l'entrevue à la douane de l'aéroport.

1.2. La question du Père et le métissage

Les questions du Père dans *Ararat* sont présentées sous un angle problématique : pour Raffi et Célia, le père est mort ; pour Philip, le père--avec ses croyances actuelles--n'est plus admis dans la maison du fils : « Dad, you either change your attitude, or

⁵⁸ Egoyan écrit que les trois piliers de l'identité arménienne sont la communauté, l'Église, et la langue (Egoyan 2004, 887).

you're not welcome at our place anymore ». Cette thématique du père problématique est mise en relief à travers les histoires de Raffi et de Célia, qui sont préoccupés, tout au long du film, par le spectre de leur père. Raffi s'interroge sur le legs de son père décédé dans un attentat « terroriste » et Célia se questionne sur l'histoire non-résolue de son père, notamment, sa mort « accidentelle ». Ce parallèle pourrait servir à établir un rapport d'affiliation entre les deux minorités canadiennes : arménienne et québécoise. La relation amoureuse entre ces deux jeunes, ainsi que leur lien de solidarité, dès le début du film, traduisent une réalité socio-historique dans laquelle il y a une compréhension et une reconnaissance mutuelle entre les deux entités culturelles, soit le Québec post-colonial et les Arméniens de la diaspora, tout deux en mal d'une figure paternelle qui serait associée au sens national⁵⁹. La complicité entre Célia et Raffi reflète aussi la réalité politique dans laquelle le gouvernement du Québec reconnaît officiellement le génocide arménien (Chabot et Godin 2005), contrairement au gouvernement canadien. Cette complicité est contrastée par l'affrontement entre Raffi et l'agent d'immigration canadien, représentant de l'autorité canadienne, qui ne connaît pas l'histoire du génocide arménien. Dans ce sens, *Ararat* voudrait montrer l'importance de l'Autre, le tiers, dans le contexte de l'interculturel. Autrement dit, la relation entre Raffi et Célia dépeint un « métissage nécessaire » (Altounian 2005, 120) pour Raffi--précisément dans le contexte du témoignage tardif du génocide--, afin de sortir de l'empiétement dicté par l'héritage de son père « terroriste ».

⁵⁹ Pour des analyses sur la figure paternelle au Québec au niveau national, voir l'essai de François Ouellet (2002), *Passer au rang de père*. Sur la diaspora arménienne, voir les travaux de Janine Altounian et Hélène Piralian.

2. Passé, Présent et représentation

La distance temporelle et spatiale qui sépare Atom Egoyan de son pays d'origine et de sa communauté (voir l'introduction) mériterait la représentation primaire dans son dernier *Ararat*, un film qui ne traite pas directement de l'ultime séparation du pays d'origine suite au génocide et aux déportations, mais qui traite de la médiatisation et la représentation de ces événements historiques, de la communication et la représentation des conséquences et des répercussions de ces événements sur les générations post-génocidaires. Dans ce dernier film, Egoyan traite des discours nationaux et exiliques à partir d'une position distanciée, post-nationale et post-exilique. Le film entier tourne autour du tournage et de la mise en scène d'un film, c'est-à-dire, le film-dans-le-film nommé aussi *Ararat*, et qui est en train d'être réalisé par un artiste de la deuxième génération de la diaspora arménienne—Edward Saroyan (rôle interprété par Charles Aznavour). Ces techniques de distanciation, de mise-en-abyme du film, reflètent l'impossibilité pour Egoyan, un Arménien de la troisième génération de la diaspora, de traiter directement des questions du génocide et de la patrie d'origine. La préoccupation primaire du cinéaste est le déni du gouvernement turc qui a suivi le génocide et qui persiste encore, quatre générations plus tard.

Dès le début du film, nous savons que le film concerne le présent et les processus de représentation d'événements d'un passé douloureux. La mémoire et l'anxiété de la séparation brutale des lieux d'origine et des êtres aimés, ou des

membres de la famille--un trauma qui constitue les racines de l'identité arménienne diasporique--sera traité à travers le personnage nostalgique et souffrant d'un exilé de la première génération : le peintre Arshile Gorky. Gorky, survivant du génocide, voit sa mère mourir dans ses bras pendant les déportations de 1915 avant d'émigrer à New York en 1920, où plus tard, s'étant noyé dans la mélancolie et la folie, s'enlève la vie en 1948.

La distance qu'établit la mise-en-abyme du film entre le présent et ce passé horrible défère la gravité du chagrin auquel le spectateur s'attend ou auquel les critiques du film s'attendaient. Cette représentation de la représentation pourrait être responsable d'étouffer l'impact de l'émotion, car le spectateur est constamment interrompu par le processus de la représentation, de la mise en scène du film-dans-le-film. Quatre générations après le génocide, s'imposent la complexité et la convolution dans le processus de travailler sur l'histoire, l'historiographie, et la politique. La complexité de la représentation de ces événements du génocide, couplée avec le style étourdissant du cinéaste, pourrait empêcher l'engagement dramatique direct du Sujet post-exilique avec ces émotions lointaines.

2.1. Distanciation et Histoire

Dans son essai « In Other Words : Poetic Licence and the Incarnation of History », Egoyan écrit :

[T]he real issues for me have been why ‘what happened’ has been so systematically ignored, and what the effects of that ignorance have been on successive generations. (Egoyan 2004, 892-3)

Notons ici, que pour parler du passé, de l’Histoire, Egoyan emploie les mots « what happened » du consul allemand, Roessler, qui écrit à Alep, le 27 juillet 1915, que le gouvernement turc ne pourrait jamais « deny responsibility for all that has **happened**⁶⁰ » (cité dans *ibid*, 892).

Dans ce discours historico-politique, ainsi que dans le discours filmique d’*Ararat*, Egoyan vise à objectifier les événements autour de 1915. Non seulement emploie-t-il les techniques cinématographiques de distanciation pour extérioriser l’objet, comme la mise-en-abyme, par exemple, mais aussi, il a recours au document historique d’un non-Arménien. Ce détail est important dans la mesure où Egoyan aurait pu se servir d’un témoignage d’un survivant arménien, dans quel cas, l’émotion aurait été plus directe et plus subjective. Pourquoi cette impossibilité du témoin survivant arménien dans *Ararat*? Nous pouvons nous servir des analyses de Janine Altounian pour

⁶⁰ C’est moi qui souligne. Il s’agit d’un document historique qui se trouve dans les archives de l’État allemand.

expliquer l'absence de la voix du témoin original du génocide arménien chez Egoyan. Dans son dernier essai, *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Altounian (2005) maintient que chez le survivant, il y a un dysfonctionnement au niveau psychique quant au processus d'objectalisation--relié étroitement au travail de deuil--de sorte que le deuil se voit empêché (Altounian 2005, 95). La « fonction objectalisante » (André Green 1993, cité dans Altounian 2005, 96) permet d'investir « les objets du monde présent », par opposition aux objets du monde passé. « [L']absence d'investissements des objets du monde présent, cette 'déobjectalisation', entrave le travail de deuil d'un monde pourtant disparu » (Altounian 2005, 95).

Egoyan est conscient de la difficulté qu'éprouve le survivant à se distancier de l'objet du passé. Toujours dans son article sur *Ararat*, Egoyan souligne la nécessité de la distance critique dont on a besoin pour comprendre un événement (Egoyan 2004, 893). Mais comme d'habitude, le cinéaste ne nous laisse qu'avec des questionnements sur la nature du témoignage, sur la légitimité ou l'autorité impliquées dans l'acte de raconter :

If we acknowledge that survivors might tend to exaggerate the crime, does that make them unreliable ? Can an actor, who is only playing a role, give the viewer the critical distance needed to understand an event ? Can a director ? can a film ? Who has the authority--be it moral, spiritual, or artistic--to tell a story ?

(Egoyan 2004, 893)

Le choix de la voix non-arménienne pour le témoignage direct des événements du génocide confirme l'importance de la distance dans la représentation du trauma. Ce choix parle aussi de l'impossibilité pour le survivant de témoigner de son propre trauma. Ainsi Egoyan nous donne à voir une représentation, vers la fin du film-dans-le-film, basée sur le récit autobiographique d'une missionnaire allemande, qui témoigne par sa fenêtre d'une scène d'horreur abominable, soit la dance des mariées brûlées vivantes par les soldats turcs un dimanche matin.

Finalement, l'histoire d'*Ararat* est basée, comme l'annonce le générique du film, sur le témoignage du médecin américain, Charles Douglas Ussher, sous le titre, *An American Physician in Turkey : A Narrative of Adventures in Peace and in War*, publié aux États-Unis en 1917. Ainsi, le film cherche à établir la distance nécessaire que l'Histoire--au sens classique du terme-- pourrait nous fournir⁶¹.

3. Post-mémoire

Dans son article « Surviving Images », Marianne Hirsch (2001) définit la post-mémoire comme un concept qui met en relation les enfants des survivants d'un trauma collectif avec les expériences que ces enfants reçoivent sous forme de narrations et d'images. Avec ce concept, Hirsch souligne la différence entre la mémoire expérientielle des survivants et celle de leurs enfants, cette dernière étant

⁶¹ Henry Rousso, *La hantise du passé*.

secondaire, médiatisée, représentée et différée (ibid., 9). Il s'agit d'une mémoire déplacée, qui se base sur la représentation et l'imaginaire, car elle émane souvent du silence et de l'invisible (ibid., 9). En ce sens, la post-mémoire se relie plutôt au présent, car elle constitue une réaction (« a response ») au trauma vécu par une génération précédente (ibid., 8). Nous pouvons mieux cerner cette « présence » (et pourquoi pas *présance*?) ou l'absence du passé dans la construction de la post-mémoire en citant l'interprétation de Régine Robin au sujet des analyses de Hirsch : « ... différents modes de présence d'un passé qui n'arrive pas à se convertir en passé » (Robin 2003, 323).

La post-mémoire constitue un élément crucial de l'imaginaire des descendants des survivants, et crée une relation strictement médiatisée à l'histoire (Hirsch, op. cit., 12). Egoyan, qui est membre de la troisième génération post-génocidaire, arrive justement à faire passer le passé par les diverses stratégies et techniques de distanciation. Mais aussi, en créant le personnage du tiers--l'agent d'immigration--chez qui le passé est déposé, archivé.

3.1. Déplacements et dissociation

En ce qui concerne le matériel d'Egoyan, il s'agit d'une dissociation perpétuelle, qui connaît plusieurs antécédents de séparation et de brisure. L'on pourrait parler d'une dissociation profonde qui repose sur une tradition de rupture et de coupure collective ainsi qu'individuelle. L'histoire de la diaspora arménienne dévoile un cas de dissociation

répétée et constitutive. La première dissociation fut celle de la séparation des ancêtres -- survivants, déportés, disparus, ou morts-- dans l'Empire ottoman, celle de l'arrachement et du déracinement absolu de leur maisons, et de la séparation définitive par la mort des membres de leur famille, pendant les massacres et les déportations, tel le fils du photographe dans *Ararat*, telle la mère de Gorky qui meurt de faim pendant les déportations. La deuxième dissociation fut suscitée par le déplacement des exilés de leurs lieux de transition --camps de réfugiés, orphelinats, lieux de passage, notamment au Moyen Orient (Presque tous les déportés sont passés en premier par la Syrie) et qui se sont installés en grande majorité au Moyen Orient et en Europe. La troisième dissociation fut celle de l'émigration et d'autres vagues de migration de ces exilés et de leurs descendants. La grande majorité de cette vague de migrants sont partis pour l'Amérique ou pour l'Europe, comme la famille d'Egoyan, qui ont quitté l'Égypte pour le Canada dans les années 1960, plus précisément, pour Montréal⁶².

Egoyan crée une esthétique de la distance et de la dissociation inhérente à la post-mémoire et au post-exil en employant les techniques cinématographiques de la distanciation : deux mises en abîme. Dans *Ararat*, nous voyons l'Arménie occidentale de 1915, où plusieurs massacres, génocide et déportations ont eu lieu entre la fin du 19^e siècle et les débuts du 20^e siècle, à travers deux ensembles de représentation. Premièrement, à travers le film d'Edward Saroyan, un Arménien de la deuxième génération de la diaspora, c'est-à-dire, le film-dans-le-film, dont le titre est aussi

⁶² La famille d'Egoyan s'est déplacée très tôt en Colombie Britannique.

Ararat. Le deuxième ensemble de représentation dans ce film se fait à travers la bande des images digitales enregistrée en Turquie par Raffi, un diasporique de la quatrième génération.

3.2. Première mise en abyme : Mémoire survivante des lieux

Pour Saroyan, le souvenir de l'Arménie vient de ce que sa mère lui a raconté. Il s'agit en effet d'une post-mémoire, c'est-à-dire, une mémoire médiatisée, dissociée de son objet. Pour cet artiste de la deuxième génération de la diaspora, étant conscient de l'impossibilité de retour à un territoire ravagé et perdu, la représentation du pays d'origine est une affaire d'une construction imaginée.

Le choix du nom du réalisateur du film-dans-le-film, Saroyan, fort probablement d'après le nom du dramaturge et romancier américain d'origine arménienne, William Saroyan, pourrait être une reproduction visant à établir une généalogie d'artistes de la diaspora arménienne. Certes, c'est le legs de la création artistique *diasporique* de William Saroyan qui devrait être soulignée ici, pour les fins du film *Ararat*, notamment pour analyser le déplacement des symboles de l'identité arménienne dans le film. Parmi les écrits les plus célèbres de William Saroyan, deux vers ne cessent d'être évoqués par les artistes de la diaspora arménienne et de hanter leur imaginaire. Il s'agit des deux vers qui bouclent son poème intitulé *Armenia*.

Après quelques lignes qui lamentent la destruction et la dispersion des Arméniens du génocide, c'est l'Arménie imaginaire qui habitera l'esprit des survivants⁶³ :

For, when two of them meet anywhere in the world,
see if they will not *create a New Armenia*. (C'est nous qui soulignons)

En effet, c'est une Arménie imaginée que le réalisateur du film-dans-le-film, Edward Saroyan, représente, en déplaçant le Mont Ararat et l'installant dans la région de Van. Dans une scène dans ce film-dans-le-film, nous voyons une peinture murale du Mont Ararat, installée pour le tournage dans ce qui est supposé être la ville de Van. Ani, l'historienne de l'art se doit de commenter:

-You wouldn't be able to see Mount Ararat from Van.

Saroyan lui reponds :

-Well yes ! But I thought it would be important.

Et Saroyan insiste sur la préservation de ce déplacement. Même si Ani le rappelle que l'existence de cette montagne dans ce lieu n'est pas vraie ("It's not true !"), Saroyan maintient : " It's true in spirit ".

En déplaçant le Mont Ararat, à travers la représentation de Saroyan, Egoyan transgresse la mémoire géographique nationale des lieux de l'origine et déconstruit le mythe exilique de l'authenticité tel qu'exprimé par les cinéastes exiliques. Alors

⁶³ Voir l'annexe.

qu'une montagne chez ceux-ci pourrait exprimer la nostalgie et évoquer la mémoire authentique d'un lieu quitté, ainsi que le désir de retour à ce lieu (Naficy 2001, 160), dans ce film, le Mont Ararat devient un signifié portable qu'on peut installer et ré-installer dans différents lieux selon le contexte, selon la situation, sans aucune indication ou allusion de retour à un lieu spécifique. Car au niveau de la catastrophe de 1915, il s'agit absolument d'une "dispersion sans retour" (Nichanian 2001, 164). En déplaçant cet ancien symbol de la nation arménienne, Egoyan abandonne le sol stable de la patrie et entre dans un terrain de constructions mémorielles inédites et fluides. Il s'agit d'une mémoire deterritorialisée qui se transmet par la représentation.

Il s'en suit, donc, que malgré le fait que le mot "spirit" à la fin de la réponse de Saroyan résonne avec le discours nationaliste du documentaire de Bogosian (voir l'introduction), la présentation qu'effectue Egoyan des multiples narrations individuelles tout au long de son film nous en dit long sur l'intention qu'a le cinéaste de s'écarter des discours unitaires et homogénéisants sur l'identité, sur l'appartenance et sur la transmission de la mémoire. Si, comme le dit Martine Hovanessian, l'écriture du génocide est "un texte à plusieurs voix" (Hovanessian 1998, 63), il en est du même pour les récits mémoriels dans *Ararat*. Pour rendre compte du passé collectif qui hante ses personnages, Egoyan ne se limite pas à l'Histoire. Dans ce film, les histoires et mémoires individuelles viennent remplir le silence qu'impose l'Histoire, et souvent pour soupçonner celle-ci.

3.2.1. Le Mont Ararat, Ani, ou les symboles de déplacements

Si en nommant son film *Ararat*, Egoyan a choisi le Mont Ararat pour représenter l'identité arménienne de la diaspora, c'est avant tout dans les termes du déplacement et de l'absence que ce symbole se présente dans le film. Paradoxalement, ce symbole, au niveau des discours identitaires de la diaspora arménienne, est associé avec l'origine, les racines, et ainsi avec la continuité et la tenacité du mythe identitaire fondateur arménien malgré des siècles de dispersion :

The roots of the Armenian nation were thus established around Mount Ararat [...] it makes Mount Ararat the national symbol of all Armenians, and the territory around it the Armenian homeland from time immemorial.

(Panossian 2006, 51-2)

Mais la dimension universelle que le Mont Ararat évoque, est probablement, pour Egoyan, aussi importante que le sens collectif et diasporique. Car le Mont Ararat, symbole national des Arméniens, lie symboliquement les Arméniens à l'humanité (chrétienne) à travers le texte biblique, puisque selon le mythe fondateur de la nation arménienne, les Arméniens indigènes étaient les descendants directs de Noah et vivaient dans la région d'Ararat--territoire où a atterri l'Arche de Noah (Ibid., 51).

Dans le film d'Egoyan, les personnages le répètent : le Mont Ararat, comme une bonne partie du territoire arménien historique, que nous voyons dans les images digitales de Raffi, par exemple, se trouvent aujourd'hui en Turquie⁶⁴. Un autre espace territorial, symbolisant la perte mais aussi la destruction, est celui représenté par le choix du nom de l'historienne de l'art dans le film principal, soit le nom 'Ani'. Ce choix pourrait aussi suggérer la substitution des espaces territoriaux et culturels par le personnage d'un membre de la diaspora, qui incarne non pas la continuité culturelle au sens plein du mot, mais la recherche et la reconstruction de cette culture survivante puisqu'elle est discontinuée par la dépossession et l'éloignement historiques. Ani, la capitale de l'Arménie historique autour de l'an 961 A.D., associée fortement aussi à la religion chrétienne (« the city of 1001 churches », était un centre important pour les arts et les études (Panossian 2006, 60)). Aujourd'hui, et depuis le milieu du deuxième millénaire de notre ère, la ville est déserte. Les images digitales de Raffi, ainsi que son discours, témoignent de cette perte, mais aussi de l'impacte de l'histoire de ce centre artistique et intellectuel sur la culture survivante diasporique et son influence sur la construction de l'imaginaire des Arméniens de la diaspora : « By the seventeenth century it was completely abandoned, and remains so to this day. But Ani, in its splendour, never left Armenian popular imagination » (Panossian 2006, 60). Le choix d'Egoyan du nom 'Ani' nous suggère que le symbole de Ani occupe une place importante au niveau de la pensée contemporaine en diaspora (« the city of

⁶⁴ Qui plus est, dans la réalité, l'image du Mont Ararat figure sur la lira turque.

Ani, not least for its important place in current Armenian thinking » (Ibid., 60) ; et ce, non seulement par son histoire de « magnificent metropolis » (Ibid., 60), mais surtout par sa perte irrévocable. Ainsi, Ani ne pourrait jamais être filmé directement dans le film principal, mais son nom, déplacé dans le personnage de l'historienne de l'art, fera état de sa symbolisation au niveau de la culture diasporique.

3.3. Deuxième mise en abyme : au delà de la post-mémoire

La deuxième représentation de l'Arménie occidentale dans *Ararat* est dépeinte à travers les images digitales que l'agent des douanes canadiennes visionne pendant son entrevue élaborée avec Raffi. Les images ont été prises en Turquie, dans les régions du génocide de 1915 dans le but de les intégrer comme preuve dans le film de Saroyan. Dans ce deuxième film-dans-le-film, qui n'a jamais pu être intégré dans le film de Saroyan, Egoyan donne à voir et à sentir l'absolu lointain de ces lieux qui avaient été--il était une fois dans l'histoire-- « homeland ».

À travers cette impossibilité d'intégrer le matériel enregistré en Arménie/Turquie, Egoyan maintient, reproduit, mais aussi prolonge la thèse de la dissociation de la mémoire ainsi que de l'origine arméniennes. D'une part, il y a absence de la mémoire du génocide pour le jeune Raffi: "the loss of any way to remember it" (voir le récit de Raffi plus bas). D'autre part, Raffi est complètement dissocié de l'Arménie ancestrale et n'a aucune relation mis à part celle d'un étranger avec les lieux de son origine.

Le sens de rupture et de brisure est donc transmis métaphoriquement non seulement à travers les stratégies de distanciation et de médiation utilisées dans ce contexte, mais aussi par le moyen du récit de Raffi qui accompagne ces images. Il s'agit d'une brisure si ancrée dans la conscience du jeune homme que celui-ci n'a pas d'accès aux émotions associées à cette brisure. La dissociation est achevée. Raffi ne sait quelle émotion éprouver devant ces réalités et événements d'il y a presque quatre-vingt-dix ans. Et pourtant, il est là, physiquement, réellement. La distance qui le sépare de ses origines est trop grande. Ici, l'approche d'Egoyan dans la représentation du territoire historique est celle qui émane d'une pensée et d'une conscience différenciées et critiques. Son jeune personnage, Raffi, doit tout interroger : que doit-il sentir ? Que doit-il croire ? Où est la vérité ? Où est la preuve ? Nous l'écoutons demander à sa mère, car c'est à elle qu'il s'adresse dans la bande sonore accompagnant les images :

What am I supposed to feel when I look at these ruins ? Do I believe that they're ravaged by time, or do I believe they've been willfully destroyed ? Is this proof of what happened ? Am I supposed to feel anger ? Can I ever feel the anger that Dad must have felt when...

[...]

When I see these places, I realize how much we've lost. Not just the land and the lives, but *the loss of any way to remember it*. There is nothing here to prove that anything ever happened.

En intégrant consciemment la perte, les ruines et la destruction dans la construction de sa mémoire, Raffi annonce l'absence d'une patrie réelle dans la représentation de son identité post-exilique. Pour Raffi, comme pour le photographe dans *Calendar*, l'identification procède d'une référence étrange à une origine devenue étrangère, à un ailleurs dont les lieux lui sont inconnus, voire inaccessibles. En fin de compte, il s'agit d'une conscience post-diasporique, où l'identité individuelle ne peut plus se définir par rapport à un lien avec un territoire d'origine.

Egoyan maintient la thèse de la rupture et la dissociation qu'il exposait dans ses premiers films (chapitre I): le sens de l'aliénation persiste chez le personnage de Raffi malgré ses efforts de re-connecter avec l'origine. Il s'agit d'« affections aliénées », pour reprendre le syntagme de José Arroyo (1987). Comme il le spécifie lors de son entrevue avec *Cinema Canada*, Egoyan travaille avec l'impératif de souligner le thème d'un « passé perdu » (Arroyo, 1987, 19). Ce thème est si important dans la construction de l'identité diasporique pour Egoyan que le père WASP dans *Family Viewing* (qui s'oppose radicalement au père arménien dans *Next of Kin* --voir chapitre 1) ne peut s'exciter érotiquement que lorsqu'il efface concrètement le passé sur les bandes vidéos (Egoyan dans Arroyo 1987, 19).

Ce que Raffi intègre, ce n'est pas une vérité ou une représentation d'un lieu ancestral qui existe physiquement en Turquie. En fait, Raffi intègre une conscience de la perte radicale. Dans ce deuxième film-dans-le-film, Raffi raconte à sa mère l'absence totale d'une connexion réelle à ces lieux désertés. Pour lui, malgré

le fait qu'il se trouve physiquement sur ces terres ancestrales--en « Arménie »--, il s'agit d'un monde rêvé, qu'il construit dans son imagination grâce aux histoires et aux mythes qu'il a entendus oralement, abstraitement :

I'm here, Mom. Ani. *In a dream-world, the three of us would be here together. Dad, you and me.*

I remember all the stories I used to hear about this place, the glorious capital of our kingdom. Ancient history. Like the story that Dad was a freedom fighter, fighting for... the return of this, I guess.

Mais la seule possibilité de connexion imaginaire, pour Raffi, est celle familiale. (“In a dream-world, the three of us would be here together. Dad, you and me.”) Le jeune Raffi rêve de se retrouver dans ce lieu imaginé avec sa mère et son père disparu. Encore une fois, comme les personnages dans les films étudiés précédemment, Raffi désire la communion avec des membres de famille perdus ou absents. En fin de compte, le récit dans le film de Raffi au sujet du territoire fait allusion au discours post-national et post-exilique comme dans *Calendar*. Il y a rémediation et reprise de la thèse de dissociation et d'étrangement du même qui domine tout au long de l'œuvre égoyanesque.

4. Génocide, culture et Histoire

[D]étruire les traces, les inscriptions culturelles d'un groupe humain, ses assises terrestres, fait partie intégrante de ce qui anime tout projet génocidaire, qui est de détruire non seulement les vivants mais avec eux leur passé.

(Hélène Piralian 1994⁶⁵)

4.1. La Culture survivante

[A]ll of these characters are involved in a process of cultural transmission.

(Atom Egoyan 2004, 896)

Pour les personnages d'Egoyan, dire le « génocide », nécessite la représentation des traces et des symboles de l'arménité. Raconter et représenter le génocide ne peut se faire sans la mise en scène de la culture et l'histoire arméniennes, la symbolisation et la reproduction, à tout prix, de celle-ci, sous sa forme survivante, car menacée. Il s'agit, en fait, d'une transmission discontinue mais reprise. Cette culture dissociée de ses fondations matérielles et de ses inscriptions terrestres trouve comme racine, dans *Ararat*, une simple représentation picturale. Il s'agit du tableau, *L'artiste et sa mère*, -condensé de sens--d'Arshile Gorky, qui prend une valeur historique primordiale ; voilà ce que l'historienne de l'art, Ani, dit à propos de cette peinture basée sur une photographie prise vers 1912 : « That painting is the repository of our history ; it is a

⁶⁵ H. Piralian, *op. cit.*, p. 59.

sacred code that explains who we are and how and why we got here. »⁶⁶ Donnée familiale, tout d'abord, issue du contexte du trauma collectif du génocide, qui devient une donnée nationale et historique, et sur un autre niveau, ontologique : dans tous les films d'Egoyan, la présence de l'absence est généralisée et associée étroitement à la condition postmoderne propre à ses personnages contemporains. En effet, cette coupure du passé est mise en relief dans ses trois premiers long métrages, dans lesquels les personnages sont privés d'une mémoire historique. Il s'agit d'une mémoire "exclu[e] de l'identité historique du sujet"⁶⁷, car elle se rapporte à une vie « différée, [...] dissociée de son sens⁶⁸ ». Premièrement, dans *Next of Kin* (1983), la famille immigrée commence une nouvelle vie avec une histoire de séparation de leur fils donné à l'adoption pour faciliter leur immigration. Ce que nous savons de l'histoire de cette famille avant leur arrivée au Canada est presque insignifiant, et ne représente que leur dernier lieu de passage, alors qu'il s'agit d'une famille migrante dont la dispersion commence il y a presque un siècle et s'étend sur plusieurs continents.

Dans *Family Viewing* (1987), alors que des vidéos nous montrent le passé familial à travers les scènes d'enfance du jeune protagoniste Van, aucune mention d'un passé historique n'y figure. Mais même cette mémoire familiale est sujette à

⁶⁶ Peu après la prise de cette célèbre photographie, la mère de Gorky périt dans ses bras pendant les déportations. Pour plus, voir la biographie de Gorky par Nouritza Matossian (1998), *Black Angel* [...].

⁶⁷ J. Altounian, *Les chemins* [...], p. 84.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 176.

disparition, car le père est obsédé par l'enregistrement, et pour filmer ses relations sexuelles sado-masochistes avec sa nouvelle femme, il utilise les cassettes-vidéos où nous voyons sa première femme. Parallèlement, la mémoire du passé historique s'avère aussi instable dans le film. Dans une scène où le jeune Van fait ses devoirs en étudiant son livre d'histoire, sa mère-substitut qui lui demande s'il avait besoin d'aide, ne se rappelle pas des histoires que son père lui avait racontées au sujet de la deuxième Guerre mondiale. Il y a donc une abolition du passé historique en parallèle avec la désinscription du passé familial.

Nous pouvons relier ces effacements à celui perpétré par le génocide et perpétué par son déni, suite logique, selon la philosophe et psychanalyste Hélène Piralian, au projet génocidaire⁶⁹. Pendant vingt ans de sa carrière de cinéaste, Egoyan préparait son spectateur, de manière rituelle, à la narration de cette Histoire, de ces histoires passées sous silence. Pour lui, la mémoire du trauma familial se trouve dans l'Histoire collective refoulée. Alors que le sujet n'avait pas accès aux émotions "secrètes"⁷⁰, dans *Ararat*, il y a presque un débordement de celles-ci : colère, haine, terreur, et frustration--celles qui poussent le peintre Gorky à effacer les mains de sa mère sur son célèbre tableau, le contact s'avérant impossible.

⁶⁹ Pour plus sur l'œuvre d'Egoyan, voir N. Hogikyan (2006) et L. Siragarian (1997).

⁷⁰ J. Altounian, *Les chemins [...]*, p. 83.

4.2. Culture survivante et langue maternelle : l'intime et le publique

Au niveau du langage, la psychanalyse distingue entre langue maternelle et langue paternelle. La langue maternelle est la langue des « échanges affectifs », la langue érotisée de la communication entre la mère et son nourrisson. La langue paternelle est celle des « échanges sociaux », la langue de la « nouvelle loi » que l'enfant apprend au niveau scolaire⁷¹. Chez les populations migrantes, le sujet subit une dissociation significative au niveau du langage. Pour l'immigrant et ses descendants, la langue maternelle représente le cadre culturel interne et est réservée à un usage limité (voir introduction, ethnopsychanalyse). Tandis que la langue paternelle est la nouvelle langue que l'enfant de l'immigrant apprend dans le nouveau pays, et que souvent ses parents ignorent⁷². Dans *Ararat*, ces deux types d'échanges--intime et social--sont représentés par l'emploi de langues différentes. L'univers intime--affectif et culturel--de la famille arménienne est représenté par l'emploi de la langue arménienne. Par exemple, lorsque la mère, Ani, et son fils, Raffi, se parlent au sujet de la relation amoureuse entre lui et Célia, ils se parlent en arménien pour la première fois. La deuxième fois que nous entendons la mère parler en arménien à son fils--au téléphone--, c'est dans le contexte d'un « secret », moment auquel la mère est supposée cacher quelque chose à l'agent d'immigration canadien qui est en train d'interviewer Raffi : « Devrais-je mentir? », demande-t-elle à son fils en arménien. Ici,

⁷¹ Yeghicheyan, op.cit., p. 982.

⁷² Pour des analyses sur le rapport à la langue maternelle de la deuxième génération de la diaspora, voir l'article de Janine Altounian, « Faute de parler ma langue ».

la complicité de la mère avec son fils contre l'autorité canadienne, contre la Loi du pays d'accueil, passe par la langue maternelle du Sujet minoritaire. La mère, pour protéger son fils des accusations de l'agent d'immigration du pays d'accueil, a recours à un autre code linguistique que celui du Canada anglais. La dissociation est claire : les deux langues, arménien et anglais, (ou français et anglais pour l'histoire de Célia), ont des fonctions distinctes, l'une intérieure, presque clandestine, l'autre extérieure, majeure.

Cette dissociation entre le cadre culturel interne et externe est maintenue et renforcée par l'emploi métaphorique d'une autre dissociation identitaire, représentée par le choix de Célia--qui parle anglais avec un accent québécois--comme l'amoureuse de Raffi. Le pays d'accueil est le Canada, puisque dès le début, nous sommes à la douane avec Charles Aznavour, interrogé par un agent d'immigration canadien à l'aéroport international de Toronto, où nous entendons les annonces en deux langues, anglais et français. Il s'agit là de la dissociation fondatrice au niveau de ce pays, le Canada, où « les deux solitudes » se sont récemment multipliées. L'accent de Ani en français, parisien ou standard, représente les autres solitudes qui peuplent le Canada actuel.

Le lien amoureux entre Raffi et Célia, ainsi que leur quête solidaire du spectre de leur père respectif représente une autre appartenance pour Raffi. Non seulement Raffi est intégré dans la culture anglophone du Canada, mais sa relation intime avec Célia fait appel à cette autre identité canadienne, c'est-à-dire, québécoise. Ici, encore

une fois, la différence culturelle est représentée par l'emploi de la langue française dans un contexte intime, chargé d'affect. C'est dans leur demeure privée que Célia parle à Raffi dans sa langue maternelle à elle, le français québécois. Le fait que Raffi la comprenne et la défende dans sa revendication de « l'histoire » de son père relève d'une identification mutuelle entre les deux personnages à leur histoire nationale. Les deux jeunes ont un problème commun : l'absence de leur père et leur affectation par cette absence. Qui plus est, Célia semble comprendre l'histoire collective de Raffi. C'est elle qui expliquera à Philip, le gardien de la galerie de Toronto, à propos du tableau de Gorky--tableau qualifié de « miroir de l'histoire » par l'historienne de l'art Nouritza Matossian--, le trauma de l'artiste qui le pousse à se suicider :

When you look at this painting, can you understand? [...] That he would kill himself.

His home was lost, his land destroyed, his people murdered. This painting shows us pain. So much pain he couldn't stand it.

Quant à Ani, elle s'adresse à Célia en français lors des moments chargés émotivement. Dans la scène où Ani donne une conférence sur le peintre Arshile Gorky en anglais, Célia pose des questions à la conférencière en anglais. Même si Ani répond à Célia en anglais dans la galerie, une fois que les deux femmes se retirent derrière les rideau--à l'abri du public--pour se parler du père disparu de Célia, c'est en français que Ani s'adresse à Célia : « Quelle est ton putain de problème ? » dit-elle, essayant d'aller dans les profondeurs des émotions de celle-là.

Encore une fois, l'univers intime, familial, est habité par la langue maternelle, cette fois-ci le québécois de Célia. Cet univers interne, symbolisé par la langue française, est dissocié du monde externe public, la galerie d'art où l'on parle l'anglais.

4.3. Les héritiers de la survivance

Dans son essai *La survivance : traduire le trauma collectif*, Janine Altounian (2000) définit la survivance comme « la stratégie inconsciente que les survivants d'une catastrophe collective et leurs descendants mettent réciproquement en place, pour reconstruire sur pilotis les bases précaires d'une vie possible parmi les normalement vivants du monde où ils ont échoué⁷³ ». Ce qui retient notre attention dans cette citation concerne la dimension intergénérationnelle de la survivance, car le trauma collectif du génocide, un meurtre qui a comme but de détruire « le lien généalogique des survivants⁷⁴ », exerce un impact non seulement sur les survivants, mais aussi, et de façon inhérente et constitutive, sur leurs descendants. Selon les théories freudiennes du trauma, l'expérience traumatique dépasse la conscience individuelle et présuppose un trauma générationnel, voire historique. En d'autres mots, la transmission de la survie ne peut être contenue que dans une histoire plus large que celle de l'individu, plus large, aussi, que celle d'une seule génération :

⁷³ J. Altounian, *La survivance* [...], p. 1.

⁷⁴ H. Piralian, *Génocide et transmission* [...], p. 52.

This notion of trauma also acknowledges that perhaps it is not possible for the witnessing of the trauma to occur within the individual at all, that it may only be in future generations that « cure » or at least witnessing can take place⁷⁵.

Dans le contexte de la diaspora arménienne, quatre-vingts-dix ans après le génocide, le « témoignage » et la transmission du trauma constituent un fond sur lequel se reconstruisent de nouvelles vies, de nouveaux récits. Comme si le témoignage n'avait pas de fin, comme le génocide de 1915 lui-même qui est accompagné de déni. Les spécialistes de la diaspora arménienne parlent d'un « génocide blanc » pour désigner le processus continu de l'assimilation forcée--débutant par la turkification des orphelins et des survivants restés sous le pouvoir turc⁷⁶--des descendants des survivants. Ainsi, l'assimilation à une autre culture chez les survivants du génocide arménien évoque le meurtre collectif, la scène traumatique primaire de la diaspora arménienne. L'angoisse d'anéantissement et du morcellement se voit répétée lors d'une situation de perte ou d'absence, comme si chaque déplacement, chaque exil évoquait le trauma collectif du génocide et des déportations.

4.4. Trauma et transmission intergénérationnelle de la survivance

⁷⁵ C. Caruth, *Unclaimed Experience* [...], p. 136.

⁷⁶ Rita Kuyumjian 2003.

Dès ses débuts, l'œuvre d'Egoyan est associée avec l'expérience du trauma, ou plus précisément, avec la différence d'une expérience traumatique. Les réalités du manque ou de l'absence qui hantent les films d'Egoyan, ainsi que le silence ou le non-dit, l'effacement au niveau de la mémoire et du passé sont des réalités propre à l'expérience du trauma ou d'une scène traumatique, une expérience implicitement présente, dont l'événement n'est jamais explicité (Siraganian 1997).

Le trauma collectif du génocide se traduit, tout d'abord, en une crise double. D'une part, de l'insoutenable expérience de s'être rapproché de trop près de la Mort ; et d'autre part, de l'incompréhensible réalité d'avoir survécu à la Mort. Ainsi, la survivance, en plus de sa relation intime avec la Mort, concerne le fait d'avoir vécu--malgré tout. Selon Cathy Caruth, qui se base sur les travaux de Freud, le véritable trauma consiste en un éveil de la conscience du survivant à cette réalité d'avoir survécu, ou d'avoir la possibilité de vivre⁷⁷. Ainsi, pouvons-nous comprendre le « normalement » dans la citation de Janine Altounian mentionnée ci-dessus : pour le survivant, la vie ne va pas de soi. Vivre, après le trauma, c'est avant tout « réclamer sa propre survie⁷⁸ », et « convaincre les autres de [son] existence⁷⁹ ».

Caruth renvoie au second plan l'événement traumatique lui-même. Elle souligne, d'après sa lecture profonde des analyses de Freud au sujet de la névrose

⁷⁷ C. Caruth, *Unclaimed Experience* [...], p. 136.

⁷⁸ Ibid., p. 64.

⁷⁹ J. Altounian, *Les chemins d'Arménie* [...], p. 23.

traumatique⁸⁰, que ce n'est pas l'événement ou l'accident lui-même qui instaure le trauma, mais plutôt, le risque de mourir⁸¹. D'autre part, l'événement traumatique n'est pas vécu de manière directe et immédiate. Pour Freud, la peur causée par le choc, par le manque de préparation à l'horreur empêche l'individu d'assimiler cet événement-là consciemment⁸². Ainsi, ce qui est en question au niveau de la survivance, c'est la prise de conscience tardive d'une réalité jusqu'alors omise et restée en suspens. Pour Cathy Caruth, ce fait de déférence grâce à l'impossibilité d'une compréhension immédiate de l'événement traumatique permet l'émergence d'une histoire (Caruth 1996, 11-13). Par ailleurs, le psychanalyste Serge Tisseron maintient que l'intégration psychique des traces d'événements non symbolisés dans une génération peut avoir lieu chez les membres des générations suivantes⁸³. La survivance intergénérationnelle se rapporte alors à la revendication perpétuelle d'une expérience manquée, dont la formulation concerne non seulement le survivant mais ses descendants. Cette prise de conscience tardive de l'expérience suggère, selon Caruth, que la transmission de l'indicible est doublée inéluctablement de la transmission de la conscience de la survie⁸⁴. Ainsi, la complexité paradoxale de l'événement de la survie impliquerait naturellement une mémoire

⁸⁰ Il s'agit des analyses de Freud sur la névrose traumatique (causée par les accidents ou par la violence de la guerre) exposée dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), cité dans Caruth, p. 60.

⁸¹ C. Caruth, *Unclaimed Experience* [...], p. 60.

⁸² cité dans C. Caruth, p. 62.

⁸³ S. Tisseron, *Le psychisme* [...], p. 137.

⁸⁴ Caruth, p. 71.

intergénérationnelle et historique. Dans *Ararat*, c'est justement l'approche qu'entreprend Egoyan pour transmettre le trauma collectif définissant ses origines arméniennes.

Le génocide vécu par les Arméniens au début du vingtième siècle engendre une condition traumatique qui reflète la lourde imposition inéluctable des événements historiques et les réalités socio-politiques sur la psyché à travers les générations. Accompagné par le déni dès ses débuts, le témoignage et le deuil de ce génocide en seront aussi suspendus. La survivance concerne ici des générations issues d'une population déracinée, morcelée et forcée à quitter pour toujours ses terres ancestrales--l'Arménie occidentale, comme nous donne à voir la scène des déportations et la marche dans le désert où périt la mère de Gorky. Les descendants de ces survivants ont alors leurs racines, avant tout, dans la mémoire et l'angoisse de l'anéantissement et du morcellement. Il s'agit, enfin, des héritiers d'une culture discontinuée, à qui l'on a transmis « les incertitudes et les illusions d'un projet si difficile et si étrange--celui de (sur)vivre-- que l'on pourrait qualifier d'une gageure, un pari que ces successeurs doivent soutenir⁸⁵.

⁸⁵ J. Altounian, *La survivance* [...], p. 2.

5. Raconter l'Histoire

This is a huge theme for me, how to remember history.... how we need to keep history alive.

(Egoyan, cité dans Romney 2003, 192)

From the beginning, my goal was to make a film that would tell a *part* of who I was.

(Egoyan 2003, A1, c'est moi qui souligne)

Cette deuxième citation d'Egoyan nous confirme que le film *Ararat* donne à voir des représentations de l'identité ou des réalités historiques qui constituent une partie de l'identité diasporique. Condition dictée par la multiplicité des appartenances et des affinités/affiliations non seulement du Sujet diasporique arménien, mais aussi du Sujet canadien interculturel en général. Par exemple, même si le jeune Raffi est lié par son ascendance à des parents arméniens, parle et lit l'arménien, son affiliation avec sa demie-sœur Célia, la Québécoise, ainsi que son appartenance officielle au Canada, par sa citoyenneté et son anglais-canadien impeccable (contrairement à sa mère qui parle l'anglais avec un accent arménien), le peignent comme un Sujet à une multiplicité d'appartenances.

5.1. L'intégration de la part (de l'histoire) arménienne

Si Sandra, la mère-substitut dans *Family Viewing* (1987) refuse d'accepter le passé (incarné par la grand-mère arménienne) de Van, c'est-à-dire de la part arménienne de son identité, en lui déclarant « It's part of your life I have nothing to do with », c'est qu'il y a aussi une part de la vie de Van qui l'intéresse, et cette part-là est la part WASP qu'Egoyan présente comme cruciale dans la constitution de son identité diasporique canadienne : « The WASP young man is the blank canvas in my films. That's the character that for me is easiest to paint, who I can also feel very close to » (Egoyan 1987, 18). Et si les deux composantes de l'identité de ce jeune homme en partie WASP et en partie arménien, qui refusait de s'intégrer dans les films précédents, s'étaient intégrée ou réconciliées dans *Ararat* ? En effet, Raffi, le Canadien d'origine arménienne peut parler l'arménien. Contrairement aux autres jeunes personnages WASP comme Peter de *Next of Kin*, Van de *Family Viewing*, et le photographe de *Calendar*, qui tous ne parlent pas cette langue ancestrale, Raffi peut aussi lire sa langue maternelle, comme nous voyons dans la scène d'ouverture, où il lit un célèbre poème du 19^e siècle, intitulé *Le cœur de la mère*. Qui plus est, Raffi, contrairement à ces personnages coupés de leur histoire, raconte cette histoire-là, et souligne le sens qu'elle a pour sa propre personne. Lorsque l'agent d'immigration lui demande pourquoi il lui raconte cette histoire, Raffi répond : « Because it meant something for me. » Les perspectives de Sathya Mohanty sont utiles pour l'analyse de cette modification dans la représentation de l'identité chez Egoyan. Pour Mohanty, l'Histoire et l'expérience vécue de l'individu sont des éléments fondateurs qui se

trouvent en étroite association au niveau de la construction de l'identité. L'auteur argumente que la construction de l'identité constitue en soi une narration qui rend compte des liens entre l'expérience individuelle contemporaine et la mémoire historique du groupe auquel l'individu appartient (Mohanty 2000, 43). En effet, il s'agit d'un changement radical au niveau de la construction identitaire des personnages d'*Ararat* par rapport aux films précédents : de la mise sous silence de l'histoire ou de la dissociation du sujet de son passé historique dans les trois premiers films que nous avons analysés, les personnages procèdent à la narration de l'histoire et à son intégration dans la construction de leur identité individuelle.

5.2. Réclamer l'Histoire: identité, communauté et émotion

L'individu est un groupe intériorisé dont la psyché est soumise à l'épreuve des générations⁸⁶.

Dans *Ararat*, Egoyan rassemble les quatre générations dispersées de la diaspora arménienne pour raconter le trauma collectif. Ces personnages, venant de Van (Arménie occidentale), New York, France et Canada, sont tous liés par une même quête, celle de la représentation et de la transmission. Les théories post-coloniales récentes sur la narration du trauma et la dimension collective sont ici pertinentes:

⁸⁶ S. Tisseron, *op.cit.* [...], p. 1.

[H]istorical memory might be available to human subjects only if we expand our notion of personal experience to refer to ways of both feeling and knowing, and to include collective as well as individual selves. This braiding and fusing of voices and emotions make possible the new knowledge we seek about our post-colonial condition⁸⁷.

La reconstruction de la communauté arménienne dans *Ararat* s'avère être en même temps une connexion avec les réalités historique et politique, une prise de parole et de mémoire collective. Le lien avec la communauté est alors significatif pour la dimension historiographique de l'identité. Selon Mohanty, nos expériences personnelles les plus profondes se construisent socialement et s'expriment par l'intermédiaire des valeurs et des visions de nature politique. Ces valeurs ont une référence qui se situe à l'extérieur de l'individu. Mohanty entreprend à construire une théorie réaliste de l'identité culturelle et sociale, une théorie qui se base sur une nouvelle interprétation de l'expérience. Ces perspectives que Mohanty envisage ne dissocient pas l'Histoire de l'expérience vécue :

[O]ur emotions provide evidence of the extent to which even our deepest personal experiences are socially constructed, mediated by visions and values that are « political » in nature, that refer outward to the world beyond the individual. (Mohanty 2000, 34)

⁸⁷ S. Mohanty, « The Epistemic Status of Cultural Identity [...] », p. 48.

Ainsi, l'identité est une construction ou un processus qui conjugue la subjectivité individuelle avec la mémoire commune. Les théories du réalisme positiviste marient la connaissance de soi (self-knowledge) avec les réalités culturelles et communautaires.

5.3. Génocide et discours social : résistance et terrorisme

The name Van is associated in Armenian history with the idea of resistance and rebellion.

(Egoyan DVD commentary, dans Romney 2003, 192)

Malgré la mise sous silence de l'Histoire dans les premiers films d'Egoyan, la voix de la résistance y est présente dès le début, quoique de façon symbolique. Dans *Family Viewing*, le nom du jeune homme est directement lié au mouvement de la résistance arménienne historique, soit Van, nom de la célèbre ville arménienne qui fait l'objet central du film-dans-le-film d'*Ararat*. Dans ce film, les scènes principales se situent dans cette région montagneuse de Van, où quelques jeunes militants arméniens se préparent à tirer sur de nombreux membres de l'armée turque. Cette narration de la résistance constitue une composante importante du discours diasporique, et le nom de Van constitue un symbole identitaire majeur au niveau de la conscience collective des survivants et leurs descendants

Selon les théories du discours social, l'univers symbolique qui façonne l'imaginaire d'un artiste ou d'un intellectuel appartient à la dimension collective d'une société, dépasse la conscience individuelle. Se basant sur les travaux de Marc Angenot (1989), François Ouellet--qui travaille sur les questions de la figure paternelle au niveau de l'identité socio-historique au Québec--maintient qu'

il n'y a pas d'interprétation individuelle qui ne se rapporte à un champ interprétatif plus général, d'ordre social--et par là, symbolique. Toute intervention intellectuelle situe systématiquement l'intervenant dans une dynamique sociale signifiante qui relève d'un univers symbolique dont il n'est pas complètement le maître et qui le dépasse largement.

(Ouellet 2002, 25-6)

Quel est l'univers symbolique au niveau de la dynamique sociale signifiante de la diaspora arménienne ? Dans son essai intitulé *Un état du discours social*, Marc Angenot maintient que le discours social se rapporte à des événements qui ont lieu à l'extérieur des consciences individuelles. Selon l'essayiste, ces événements sociétaux « sont doués d'une puissance en vertu de laquelle ils s'imposent » (Angenot 1989, cité dans F. Ouellet, 2003, 26). Dans le cas du génocide, les théories psychanalytiques identifient plutôt un *processus* que d'événements. Selon Pierre Fédida,

Un génocide passé, c'est peut-être cela : *un crime portant en lui l'insigne perversité diabolique de pouvoir se perpétuer de génération en génération et dont on ne pourrait jamais reconstruire l'événement ni reconstituer les enjeux.*

(Fédida 2000, ix, souligné dans l'original)

Fédida distingue, à mon sens, d'une part, les événements politiques du génocide et, d'autre part, la portée et les répercussions de ces événements sur les membres de la collectivité qui les a subis ; mais surtout, une attention particulière à la dimension intergénérationnelle s'avère essentielle ; cette dimension, constitue d'ailleurs l'objet fondamental des histoires racontées dans *Ararat*. Janine Altounian, travaillant dans la tradition freudienne, n'a cessé tout au long de sa réflexion sur la survie de ses parents de souligner l'impact des « données inintégrables » sur les héritiers de la survivance et la tâche qui leur incombe : « nommer les conséquences traumatiques des meurtres de masse sur les descendants de survivants » (Altounian 2005, xv).

5.3.1. Terrorisme arménien

Le discours du terrorisme paraît assez tôt dans *Ararat*, et il est étroitement lié à la construction de la mémoire et de l'identité du jeune personnage, Raffi, le fils du terroriste. Cette recherche est aussi inséparable de la question du territoire, comme nous l'indique les paroles de Raffi vers la fin du film : « fighting for the return of this, I guess ». Ainsi, les questions de père et de patrie sont liées dans *Ararat*, comme le suggère d'ailleurs le mot *Hayrénik*, qui, tout comme en français (patrie), désigne le pays du Père. Pour analyser la référence au terrorisme dans *Ararat*, nous pouvons considérer deux discours en parallèle. Pour la psychanalyste Hélène Piralian, il s'agit d'une des conséquences de la non symbolisation de la Mort du génocide, soit le « retour de la Mort dans le Réel » (voir section 6.2. “Transmission et meurtre du Symbolique”). Quant à Khatchig Tololyan, expert du terrorisme arménien et des

réalités de la diaspora en général, il maintient que le discours du terrorisme arménien reflète le discours social populaire (Tololyan 1987, 221). Tololyan souligne la spécificité du discours de la résistance arménienne, dont les racines remontent non pas aux événements du génocide, mais à la culture et à la mythologie populaires arméniennes datant de plus que quinze siècles ; la tradition de résistance arménienne se puise dans la littérature et la religion. Plus précisément, selon le théoricien, la figure du terroriste arménien renvoie au Saint et Père mythique de « tous les Arméniens », soit le martyr chrétien du cinquième siècle, Katch Vartan (Vartan le Fort), qui, avec ses disciples, résistaient mais risquaient leur vie devant les forces persanes qui voulaient les convertir au militantisme zoroastre (Ibid., 222-3). Notons que dans *Ararat*, Raffi parlera de cette figure et temps mythique que Raffi parlera à l'agent d'immigration canadienne lorsqu'il raconte l'histoire du génocide. Le jeune arménien de la quatrième génération de la diaspora ne saura se limiter aux événements de 1915 pour raconter toute « la vérité ».

Le discours de résistance et de terrorisme des années quatre-vingt que rapporte Egoyan dans *Ararat*, est intertextuel et s'insère mais aussi perpétue le discours social populaire. Il émane de l'expérience actuelle d'injustice (génocide et son déni) et est étroitement lié à la mémoire collective de la diaspora post-génocidaire. Pour Tololyan, cette résistance et cette expérience d'injustice font partie des histoires de famille et des discours nationaux, les deux étant profondément

imbriqués (Ibid., 221). Ceci nous est transmis dans le film du fait que le terroriste est un père de famille⁸⁸.

5.4. Identité et post-témoignage

Si l'histoire du génocide des Arméniens a façonné la pensée d'Egoyan, ce n'est qu'en se connectant à leur communauté d'origine--les quatre générations de la diaspora--que les personnages du film pourront dire l'histoire de façon directe et explicite, voire politique. Cette Histoire, ces histoires qui racontent des expériences et une mémoire commune transmettent une vulnérabilité psychologique spécifique liée au clivage sur lequel les enfants des survivants se sont structurés⁸⁹ et que les générations suivantes ont hérité. À travers les différents personnages, Egoyan présente cette dissociation constitutive et met en scène les stratégies d'intégration et de post-témoignage qui œuvrent vers la réparation ou du moins vers la libération.

Notons donc ici que les questions posées par l'agent d'immigration, telles que : « Qui êtes-vous, que faites-vous, où étiez-vous et pourquoi ? qu'avez vous à

⁸⁸ Dès lors, nous comprenons la démarche de Tololyan de souligner la spécificité du terrorisme arménien. Pour lui, le terroriste arménien ne correspond pas au portrait pathologique, typique du terroriste : « estranged from the mainstream of [his] society » (Tololyan 1987, 220). Nous tenons ici à noter que cette analyse ne veut en aucune manière justifier le terrorisme arménien ou insinuer un portrait 'sain' du père terroriste.

⁸⁹ M.R. Moro, *Parents en exil*, p. 24.

déclarer ? », etc... sont pour Raffi des questions existentielles qui le lient directement à la collectivité diasporique, mais aussi à la nation arménienne historique, et donc à l'ethnicité. C'est parce que pour le Sujet diasporique, les questions identitaires touchent à l'expérience de la rupture primaire ou l'exil originel, en général, et de la condition arménienne de survivance post-génocidaire, en particulier. Les réponses aux questions de l'agent d'immigration ne relèvent pas de l'ordinaire et du présent uniquement, mais d'une histoire lointaine dont les conséquences sont significatives pour le jeune Raffi. Alors qu'un jeune Canadien WASP (pour rester dans la dichotomie chère au cinéaste) pourrait simplement répondre par un ordinaire « je suis étudiant, assistant, ou chercheur, ... etc. », Raffi donne à entendre une lourde et longue histoire de toute une nation. Ses réponses s'insèrent dans une histoire collective non seulement traumatique, mais aussi controversée et non-résolue. Mais ce qui est important ici c'est son témoignage de la perte et de l'intégration de cette histoire dans sa conscience identitaire.

De même, nous sommes exposés encore une fois à cette question existentielle « Qui êtes vous ? », mais cette fois, de façon plus grave, car la question se situe au cœur d'une scène qui raconte des horreurs abominables, soit la scène du film-dans-le-film où le médecin américain Clarence Ussher (rôle joué par Martin Harcourt) est en train de soigner un enfant blessé. Ani, l'historienne de l'art de la troisième génération de la diaspora, qui participe (en tant que spécialiste de l'œuvre de Gorky) à la réalisation du film-dans-le-film avec Saroyan, entre dans la scène avec un message

urgent et interrompt le travail de l'acteur-médecin Harcourt/Ussher. Celui-ci est perturbée et s'adresse à Ani dans un esprit qui penche sur le surréel :

What is this, God damn it?! We are surrounded by Turks. We've run out of supplies, most of us will die. The crowd needs a miracle. This child is bleeding to death. If I can save his life it may give us the spirit to continue. This is his brother. His pregnant sister was raped in front of his eyes, before her stomach was slashed open to stab her unborn child. His father's eyes were gauged out of his head and stuffed into his mouth and his mother's breasts were ripped off. She was left to bleed to death. So who the fuck are you?

Cette superposition surréelle des deux temporalités constituantes du film d'Egoyan, d'une part, le temps des massacres de Van, englobant les événements historiques du génocide, et d'autre part, le temps de la diaspora, incarné par Ani l'historienne de l'art, complique les questions de l'identité de la troisième génération. La question « Qui êtes-vous », posée à Ani, connote des interrogations complexes et conséquentes, comme le suggère les autres éléments furieux de la phrase : « So who *the fuck* are you ? ». Ne s'agissant pas d'une identité reçue, car discontinuée brutalement par le meurtre collectif, la définition de soi, pour les personnages de la diaspora nécessite des analyses dont la multiplicité d'histoires implique une trahison pour l'identité authentique restée sur les terres du génocide et puis disparue dans le désert. Nous comprendrons mieux cette réflexion qu'Ani doit porter sur son identité diasporique-canadienne à la lumière d'un commentaire qu'elle avait fait plus tôt à

Ruben Bogosian⁹⁰, le co-directeur du film-dans-le-film. Ne sachant que penser ou sentir au sujet du personnage--le jeune Gorky--qui doit être intégré dans ce film, et pourtant, ses recherches académiques portent sur ce peintre rescapé de Van, ici, dans la scène du médecin Ussher, Ani semble être obligée de sentir ou comprendre le rôle du survivant dans la construction de son identité. Le « Who the fuck are you ? » est décidément lié à une autre phrase subordonnée: « par rapport à ces gens qui sont en train d'être massacrés ».

Scène très puissante alors et qui invite à une réflexion profonde sur l'identité des Arméniens de la diaspora par rapport à leurs ascendants, les Arméniens du génocide⁹¹,

⁹⁰ Notons bien que Ruben est le prénom du cinéaste américain Ruben Mamoulian, et Bogosian, le nom du documentariste Theodore Bogosian (voir chapitre 1 ici, section 1.1.2. "Paradigmes actuels: postnationalisme, post-ethnicité". Pareillement, Raffi est le prénom du chef d'orchestre torontois, Raffi Arménian, mais aussi le prénom du chanteur pour les enfants à qui il y a une référence à travers une chanson que l'enfant Van chante en anglais dans une des home-vidéos. Ainsi, la répétition des noms d'artistes arméniens servirait à perpétuer les symboles la production culturelle de la diaspora arménienne. Mais elle peut aussi fournir au spectateur non arménien de point de repère pour une minorité peu visible.

⁹¹ Lors de mon voyage en Arménie en 2003, un des Arméniens d'Arménie ex-soviétique était soupçonneux par rapport à l'authenticité de l'identité, de la mémoire, et de l'expérience arméniennes au niveau de la diaspora, surtout lorsqu'il s'agissait d'Egoyan. « D'ailleurs, qui est cet Egoyan? et que connaît-il du génocide? », me dit le natif, comme si seuls les Arméniens « authentiques », c'est-à-dire, de la République d'Arménie, détenaient la « Vérité » et la « juste » mémoire du génocide.

ainsi que, au niveau des discours politiques, à ceux qui détiennent le droit légitime à la parole « authentique » de l'Histoire, c'est-à-dire, les fils de l'État de l'Arménie actuelle (ex-soviétique). Ani reste sidérée dans cette scène, non seulement à cause de l'horreur qu'elle vient d'entendre d'après la narration du médecin, mais aussi, parce que la question « Who the fuck are you ? » relève d'une telle distance entre les générations en question (temporelle et géographique), au point qu'elle exige une mise au point au sujet de l'identité diasporique strictement par rapport au génocide. La stupeur d'Ani que cette scène nous transmet est d'une force profonde et révélatrice : non seulement parce que le silence d'Ani traduit l'indicible de l'horreur, mais parce que l'histoire du génocide, c'est-à-dire le trauma collectif, est toujours efficiente (opérante) et que le passé n'est pas tout à fait passé.

Et pourtant, la fonction de ce mutisme n'est pas de supprimer les autres préoccupations quotidiennes post-génocidaires, comme il peut nous sembler dans cette scène. En fait, Egoyan donne à voir une temporalité diasporique dans laquelle présent et passé sont mêlés. Ani, dans cette scène, est à la fois au présent et au passé : elle est obligée d'être dans le passé pour sentir une émotion commune. À mon sens, la fonction de cette juxtaposition surréelle de ces deux temporalités est que Ani, la diasporique de la troisième génération, est désormais (post)témoin de l'histoire traumatique.

6. L'empire du déni

... cette réparation ultérieure des discours qui nient [...]. Ces discours se retrouvent en guerre mutuelle sans qu'on puisse parler de dialogue de sourds : il s'agit même du contraire d'un dialogue, car une des deux paroles est là pour continuer de déturire et faire taire, tandis que l'autre tente de se dégager de cette continuité meurtrière en reconstituant un fil d'humanité par un effort discontinu d'énonciation, qui devient la marque éthique propre de la vie du témoin.

(Catherine Coquio 2003, 36-7)

Le génocide des Arméniens a comme spécificité le déni décisif et le maintien actif de ce déni par les autorités responsables ainsi que par leurs successeurs et une bonne partie de la communauté internationale occidentale. La France, pays d'accueil d'une des plus grandes communautés diasporiques arméniennes, n'a reconnu ce génocide qu'en 1998. Les États-Unis et le Canada ne l'ont pas encore fait. Dès ses débuts, le génocide des Arméniens avait comme but non seulement la « liquidation⁹² » des Arméniens sur leurs terres ancestrales, mais aussi l'effacement de la mémoire publique et du souvenir subjectif de ce génocide même. Ainsi, à la suite des massacres à l'échelle nationale, les traces des Arméniens ayant vécu sur leurs terres ancestrales furent détruites ou défigurées par les autorités turques. De

⁹² Terme employé par Talaat Pacha, l'un des Jénisséries (Jeunes Turques) ayant orchestré le génocide, lors d'une conversation avec l'ambassadeur des États-Unis, Henry Morgenthau en 1916. En réponse à l'ambassadeur qui demande ce que Talaat Pacha comptait faire des Arméniens, ce dernier dit : « À quoi bon reparler d'eux,... nous les avons liquidés, c'est fini » (cité dans H. Piralian 1994, 15).

plus, ces dernières ont formulé la résolution tenace d'éradiquer le souvenir même de cette catastrophe à l'intérieur du territoire turc : « que soient labourés les cimetières⁹³ ». Si le droit de vivre avait été enlevé au peuple arménien, alors le droit à la mort ne lui fut pas non plus possible. Plus encore, le souvenir individuel fut aussi interdit : « que soient déportés tous les enfants en âge de se souvenir⁹⁴ ».

Selon Hélène Piralian, le déni « a pour fonction, au-delà de l'extermination des personnes, d'entretenir la disparition de leur existence passée de manière à ce que celles-ci deviennent non des morts mais des « n'ayant-jamais-existé⁹⁵ ». Le déni « continue d'agir comme un véritable trauma psychique sur les survivants et leurs descendants »⁹⁶. Ainsi, l'entretien actif de la disparition des victimes empêche le travail de deuil chez les survivants et chez leurs descendants.

6.1. Déni et médias

A film that sought [only] to depict the horrors of the Armenian Genocide would have no doubt been emotional, but it would not have dealt with the issues Armenians must live with today.

Atom Egoyan 2004⁹⁷

⁹³ Cité dans H. Piralian, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁷ A. Egoyan, *op. cit.*, 893.

Dans *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Régine Robin (2001) écrit au sujet de la transmission chez les descendants des survivants de la Shoah : « [L]a troisième génération qui a eu accès aux films, aux images d'actualités retrouvées, aux témoignages, à la fiction sous toutes ses formes, cette troisième génération est parfois plus atteinte encore⁹⁸ ». Comment ne pas être encore doublement atteint, lorsque le témoignage n'est pas possible, car les autorités responsables maintiennent encore aujourd'hui le déni et que pour qu'il y ait témoignage, il faut que l'Histoire ait entendu et recueilli ce témoignage, lorsque l'accès à la vérité est interdit, lorsque les images d'actualités sont rares⁹⁹? Dans son article sur *Ararat*, Atom Egoyan parle des réalités qu'il devait prendre en considération lors de la conception de son film, soit un premier film sur le génocide arménien qui aurait une distribution commerciale, destiné à un public surtout occidental, qui, en grande majorité, n'aurait rien entendu auparavant de cette histoire, ni de ce peuple. Un film, en fait, qui raconte une histoire qui a commencé il y a presque un siècle, mais pas encore médiatisée. Parlant des personnages qui représentent les quatre générations de la diaspora arménienne dans *Ararat*, le cinéaste écrit : « These are contemporary characters whose collective history has never been made into a popular miniseries, or a ground-breaking

⁹⁸ R. Robin, *Berlin Chantiers*, p. 48.

⁹⁹ Le seul témoignage que les descendants des Arméniens du génocide possèdent est le témoignage du déni. Et nous témoignons de l'impossible, car il est impossible que le génocide n'ait pas eu lieu!

television movie¹⁰⁰ or an artistically hailed film seen by millions of people all over the world¹⁰¹ ».

Pour Egoyan, les scènes qui dépeignent le génocide « ne peuvent, elles seules, compenser au déni qui date de plus de quatre-vingt-cinq ans¹⁰² ». Faute de reconnaissance des structures émotives qui découlent de l'acte génocidaire chez les survivants et leurs descendants, un désir d'authentification de ces éléments affectifs s'avère essentiel. Selon Catherine Coquio, la situation cauchemardèsque du déni fait appel à une « pulsion testimoniale » et déstabilise, en même temps, le statut de la « vérité » (Coquio 2003, 37). Ainsi, le jeune Raffi dans *Ararat* doit aller en Turquie, sur les terres où la violence a eu lieu afin de témoigner, d'authentifier (de valider ?) et de se confronter à l'expérience subjective par rapport au passé nié.

6.2. Transmission et meurtre du Symbolique

Hélène Piralian définit le génocide comme ayant comme cible non seulement le corps collectif des sujets d'une communauté, mais aussi, l'ordre symbolique de celle-ci. Pour Piralian, le meurtre collectif d'un génocide implique en

¹⁰⁰ Comme *Roots* sur la violente histoire de l'esclavage et du déracinement des Afro-américains, par exemple.

¹⁰¹ Sans doute, comme *Schindler's List* de Steven Spielberg sur le Holocaust des Juifs; A. Egoyan, *op. cit.*, p. 896.

¹⁰² *Ibid.*, 896. Notre traduction.

même temps, et au delà du meurtre réel et physique, « le meurtre du Symbolique lui-même et de sa transmission¹⁰³ ». Sans banaliser la perte physique de toute une population massacrée, l'auteur de *Génocide et transmission* se concentre sur les conséquences psychiques de la destruction du Symbolique sur trois générations d'Arméniens, la première ayant survécu mais « gard[é] les morts en elle pour les transmettre » (car ces derniers n'ont pu être inhumés), la deuxième génération, comme la première, n'ayant pu symboliser la Mort, et la troisième devant subir « le retour de la Mort dans le Réel, retour dont certain terrorisme serait l'une des expressions¹⁰⁴ ». Ainsi, nous pourrions tenter d'expliquer ce que Raffi, appartenant à la quatrième génération, cherchait à comprendre¹⁰⁵ du legs de son père mort dans un attentat terroriste, dans *Ararat*. La reconnaissance du génocide, au niveau public, c'est-à-dire, la reconnaissance par les autorités internationales de la disparition des deux tiers de la population arménienne en 1915, offrirait un espace symbolique et libérerait les descendants de cette blessure, de ce poids de la dénégation. C'est pour cela que dire le génocide publiquement, pour Egoyan, aurait une valeur et une fonction réparatrices. Si comme le dit Egoyan, la narration du génocide se fait dans l'anxiété de ne pas être écouté, cette narration même fait partie d'un acte libérateur. Mais en ce faisant, en racontant la « vérité » comme le fait Raffi à la douane canadienne, le jeune homme risque de diffuser une information illégitime, puisque

¹⁰³ Ibid., p. 11.

¹⁰⁴ Ibid., p. 21.

¹⁰⁵ Sans vouloir justifier par l'Histoire cet acte criminel de terrorisme.

l'histoire du génocide arménien ne fait pas partie du discours officiel du Canada, et qu'elle est même interdite par la « toute-puissance¹⁰⁶ » turque.

Egoyan symbolise l'interdit de la narration du génocide à travers la scène des boîtes de drogue que Raffi ramène de la Turquie, forcément interdite à la douane du pays d'accueil. Cette scène à la douane, cette entrevue avec l'agent d'immigration-- une toute-puissance canadienne--, qui ponctue la réalisation du film-dans-le-film est d'une importance capitale. Nous sommes face à face avec une autorité arbitraire, car seul l'agent d'immigration peut décider de ce qui peut entrer dans son pays. En écoutant et acceptant l'histoire de Raffi et en le laissant entrer au pays malgré la substance interdite qu'il apporte, l'agent d'immigration canadien fait de l'histoire du génocide une vérité au niveau politique, et l'inscrit dans l'espace concret de son pays. Ainsi, cette histoire sort de la dimension personnelle pour devenir publique, pour faire partie du corpus collectif de la communauté humaine. Dès lors, l'Autre--autre que celui du couple bourreau-victime--s'avère indispensable pour le processus de témoignage et de libération, pour que les héritiers des survivants puissent se délier de la scène traumatique de leurs ascendants.

¹⁰⁶ Ibid., p. 42.

7. Conclusion : témoignage et réparation

Le témoignage en souffrance, le travail du deuil impossible, c'est la présence d'absence¹⁰⁷ qui se transmet d'une génération à l'autre. La préoccupation par le passé informulé, ainsi que par la mémoire non-disponible au niveau des discours officiels de la collectivité humaine, prend la forme d'une nécessité au niveau de la survivance intergénérationnelle.

Pour qu'il y ait réception, le témoignage exige la présence d'un tiers, une personne autre que l'exterminateur. Piralian écrit :

Si être témoin se dit à la fois de celui qui parle de ce qu'il a vu, vécu ou entendu et de celui qui l'écoute, entend et recueille son témoignage, il ne peut y avoir de témoignage que si ces deux sortes de témoins sont réunis¹⁰⁸.

Ainsi, dans *Ararat*, sont réunis à la douane canadienne Raffi qui vient de rentrer de la Turquie et l'agent d'immigration, l'autorité qui détient le pouvoir d'admission d'une personne à l'intérieur d'un pays. Cette admission correspond aussi à l'entrée du génocide dans l'histoire du pays. En racontant la « vérité » de ce qui s'est passé en Turquie à l'agent d'immigration canadien, Raffi non seulement se déclare sujet en

¹⁰⁷ P. Fédida, « Préface », *La survivance* [...], p. viii.

¹⁰⁸ Ibid., p. 23.

prenant la parole, mais il inscrit aussi le génocide dans la mémoire d'un pays qui n'a pas encore reconnu le génocide des Arméniens¹⁰⁹.

Il s'agit ici d'un témoignage tardif et différé, qui est malgré tout un témoignage, offrant la possibilité d'une « réparation », ou du moins d'une « libération », pour que la mort des ancêtres devienne intégrable. Pour que commence le travail de deuil.

La réparation au niveau psychique de l'histoire du trauma collectif est symbolisée à la fin du film par la raccomodage du bouton manquant du manteau d'Arshile Gorky. Dans une atmosphère idyllique et rêvée, la mère de Gorky, se trouve, en chaire et en os, au même endroit où la célèbre photographie avait été prise à Van en 1912, scène dans laquelle elle remarqua le bouton manquant. Reprenant le chant nostalgique avec lequel le film commence--*La grue*--, la mère de Gorky replace le bouton qui avait été conservé par son fils-peintre dans son atelier de New York.

¹⁰⁹ Jusqu'à date, le gouvernement canadien ne reconnaît pas les événements de 1915 en tant que génocide.

V. Conclusion

1.0. Familles imag-inées ou la passion de la représentation

Seule la représentation des objets de l'amour rend possible de s'en
endeuiller, de consentir à les quitter pour les rencontrer autrement.

(Janine Altounian 2000)

La décision d'Egoyan de nommer sa compagnie de production « *Ego Film Arts* », supprimant le signifiant *-yan*, accentue le manque d'un signifié arménien dans sa filiation et parle de la discontinuité de ces attaches à l'arménité (Rollet 1997, 104). En reproduisant la séparation de sa généalogie originaire par la suppression du suffixe *-yan* pour nommer sa compagnie de production *Ego Film Arts*, Egoyan non seulement met en relief la fragilité des symboles nationaux, mais aussi, il problématise les questions de généalogie et de parenté. Dans ce contexte, le cinéaste traite des questions de perte et d'absence à travers les stratégies de médiation et de substitution, les deux mécanismes agissant de manières contradictoires. D'une part, la médiation est un symbole et une condition de la distance, et d'autre part, la substitution est une stratégie qui comble le vide provoqué par les techniques de médiation, ainsi que résultant d'autres conditions sociales de perte et d'absence. Dans un monde où la technologie modifie toute activité humaine (Hedley 2002, 166), les relations extrêmement médiatisées

promettent de l'intimité virtuelle, de l'immédiateté virtuelle, laissant l'être désirant de liens intimes et stables.

2. Médias et distance

Distance is the opposite of closeness. The essentially distant object is the unapproachable one. . . . True to its nature, it remains "distant, however close it may be." The closeness which one may gain from its subject matter does not impair the distance which it retains in its appearance.

Walter Benjamin, *Illuminations*

Les conséquences de la globalisation, les « tragédies de déplacements » (Arjun Appadurai 2000, 39) touchent à quelque chose de crucial dans le contexte de la dynamique familiale, soit la présence et le contact physique direct. L'avancement constant de la technologie donne l'illusion d'une interaction et d'une communication sans borne et couvre un autre type de perte, celui de la proximité physique qui permet le contact organique, direct, à travers lequel pourraient se nourrir sensualité, affection et intimité. Dans le contexte des migrations de masse, les relations familiales sont de plus en plus volatiles ; le processus d'imaginer la famille mériterait donc une attention particulière. L'emploi de la stratégie de substitution à l'intérieur du contexte familial, aussi bien que la métaphore de l'inceste associé à la substitution, surtout dans les trois premiers long métrages d'Egoyan, *Next of Kin*, *Family Viewing*, et *Speaking Parts*, constituent de nouvelles façons de représenter les relations familiales ainsi que les drames et les fantaisies familiales de notre époque.

Dans le contexte du (post)exil arménien, l'écroulement des structures nationales et familiales suite à la dispersion originaire du peuple arménien d'une part, ainsi que la migration perpétuelle et le déplacement sur l'échelle globale d'autre part, suscite une dépendance quotidienne intense sur les médias et sur la représentation. Dans le dernier film d'Egoyan, *Ararat*, la photographie d'Arshile Gorky et sa mère qui a été prise en Arménie occidentale autour de l'an 1915, destinée à son père déjà installé à New York, n'est qu'un exemple du rôle crucial que jouent les médias dans la maintenance de la construction de l'identité individuelle et collective ainsi que dans la continuation des relations familiales après l'exil, après la rupture violente. Rappelons-nous de ce que dit Ani, l'historienne de l'art, au sujet du tableau basé sur cette photographie de l'artiste et sa mère : « That painting is the repository of our history ; it is a sacred code that explains who we are and how and why we got here. » Le médium photographique est, en fait, ce qui rend Gorky capable de survivre spirituellement (quoique pas pendant longtemps car il se suicide à l'âge de 44) en ré-crédant l'intimité avec sa mère à travers les nombreuses reproductions--les tableaux--de « L'artiste et sa mère » pendant son exil à New York¹¹⁰. En d'autres mots, l'obsession de Gorky pour la mémoire de sa mère se transforme en une passion pour la représentation, pour le médium de la peinture. Sa mère qui meurt dans ses bras pendant les déportations, ne peut jamais plus être qu'une représentation chimérique, une image. À la fois absente et (re)présente.

¹¹⁰ Pour plus, voir Nouritza Matossian 2001.

3. Reconstruction (Re-membering) de la famille

Fearful of losing his childhood and his identity, he placed himself next to his mother and he painted her back to life. Vartoosh [his sister with whom he emigrated] described to me how Gorky warned her before letting her see [the painting] for the first time. Then he sat down, facing the portrait . . . and said, “Vartoosh dear, here is Mother. I am going to leave you alone with her.” He shut the door.

“Oh, I was so shocked! Mother was alive in the room with me. I told her everything and I wept and wept.”

Nouritza Matossian 2001

La plupart du temps, la distance entre les membres de famille qui est reproduite ou créée dans les films d'Égoyan est compensée par la substitution, et dans les cas extrêmes, par les désirs fusionnels, incestueux. La reconstruction ou 're-membrement' de la famille est une pratique qui préoccupe nombre d'artistes diasporiques. L'obsession de la connexion aux proches parents et la substitution des membres absents de la famille se fait remarquer surtout chez un contemporain d'Égoyan, le poète, écrivain et théoricien canadien d'origine arménienne, Lorne Shirinian¹¹¹.

¹¹¹ Fils d'un membre des Georgetown Boys (voir chapitre 2 de cette thèse).

Dans la fiction de Shirinian, les personnages, qu'ils soient grecs, juifs ou arméniens, sont présentés comme des "orphelins de la mémoire" (*Memory's Orphans*). Il s'agit de personnages diasporiques, exilés, qui découvrent de la famille à Toronto, et qui "s'interrogent sur leurs grand-parents"; des personnages qui désirent des relations impossibles avec des "frères meurtris" (Shirinian 2002, 52-56). Dans une nouvelle intitulée "Hotel Diaspora," le narrateur qui s'installe dans le *Café des âmes perdues* est en train d'imaginer le scénario suivant à propos d'un nouvel arrivé qu'il rencontre à l'hôtel. Notons que ce nouveau réfugié pourrait venir d'Albanie, de Rwanda, ou de n'importe quel lieu où des catastrophes humaines ont eu lieu dans un passé récent. Shirinian écrit:

One afternoon, he runs through the lobby, excited, incoherent. "My family. They're alive. My family survived." After the attack on their column, they had become separated. Each thought the others dead. Through some miracle, some perverted fiction, he finds his family intact in another hotel in the city. They see each other on Jacob Street and run to each other. "Papa," his daughter yells, "Papa." They hug each other tightly and kiss, tears flowing.

(Shirinian 2002, 51)

Ailleurs, dans un chapitre qui traite des questions de liens, de coupures, et de post-mémoire, Shirinian (2004) commente sur son propre poème intitulé “Evolution (On looking at a photograph taken in Western Armenia in 1915 and one taken of me in 1997¹¹²), l’auteur écrit qu’en regardant la photographie de 1915, conscient que la personne qu’il fixait n’était pas de sa famille, il l’accepte comme un substitut pour remplacer sa famille disparue :

I accepted him as a surrogate to fill in for my murdered grandparents, aunts, uncles, and cousins in an attempt to create a connection and some form of continuity, knowing full well that such forms of intimacy were impossible.

(Shirinian 2004, 40)

Les artistes de la diaspora arménienne, surtout les générations post-exiliques, manifestent un désir profond de connexion avec des êtres absents, plutôt qu’avec un lieu perdu. Dans *Calendar*, par exemple, même si le photographe n’exprime pas d’intérêt pour les lieux d’origine, il s’engage à écrire avec nostalgie à Lucinée, la jeune fille qu’il a adoptée en Arménie. En adoptant cette fille d’Arménie, le photographe est en train d’essayer de gagner métaphoriquement la connexion avec les gens de son origine. La fille arménienne adoptée pourrait donc être un substitut pour la grande famille, comme la grand-

¹¹² Le poème apparaît dans son recueil de poésie *Rough Landing*.

mère de *Family Viewing*. Sur un autre niveau, les douze actrices qui visitent le studio du photographe à Toronto, dans ce même film, sont aussi des substituts pour sa femme qui vient de le laisser pour rester en Arménie. Il y a donc une récompense à travers le lien avec des individus arméniens de l'Arménie ainsi qu'avec des artistes arméniens de la diaspora, comme nous le voyons dans *Ararat*. Cette communauté réclamée serait surtout importante pour la mémoire du génocide.

Mais la « mélancolie ineffable pour intimes » (Altounian 1990, 30) ne se traduit pas toujours en un désir pour le Même. Dans *Next of Kin* (1984), par exemple, la substitution du fils arménien, Bedros, par le Peter canadien permet au fils-substitut et à la mère-substitut de regagner un contact physique qui avait été interrompu pour tous les deux, quoique dans de différentes circonstances. La mère arménienne avait donné son fils à l'adoption pour faciliter l'immigration de la famille. Peter avait été mécontent avec ses parents canadiens et quitte sa thérapie de vidéo pour s'installer dans une famille arménienne, prétendant qu'il est leur fils biologique, ainsi finit-il par être en une thérapie familiale organique.

Egoyan transpose ce désir de re-membrer et retrouver la famille sur les personnages postmodernes de ses films. La stratégie de substitution d'un membre de famille pour un Autre permet au cinéaste non seulement de faire hommage aux membres absents de la famille, mais aussi, il déstabilise l'institution familiale traditionnelle en déconstruisant la filiation biologique en tant que fondation ultime

de l'unité familiale. En optant pour une telle filiation imaginaire, Egoyan souligne la fragilité et l'instabilité de l'identité et passe aux représentations plus fluides des communautés et des réseaux de parenté.

4. Substitution et inceste

La stratégie de substitution dans les films d'Egoyan est souvent liée à une tendance incestueuse. En fait, le thème de l'inceste anime une bonne part de l'œuvre d'Egoyan et émerge très tôt dans sa carrière. Sauf pour *Aux Beaux Lendemain/The Sweet Hereafter* (1997) et *Exotica* (1993), dans tous les films où l'inceste se présente, la relation « tabou » a lieu entre deux adultes qui consentent à cette relation. L'inceste dans ces films ne viole pas le code éthique de la société diégétique du film, puisque l'un des deux partenaires est toujours un substitut. Dans *Family Viewing*, Van vit une relation sexuelle avec sa mère-substitut; dans *Speaking Parts*, Clara a une relation incestueuse avec le jeune acteur, Lance, qui ressemble à son frère décédé. Dans *Exotica*, il y a un risque d'inceste entre le père et la fille substitut, la danseuse ; et finalement, dans *Ararat*, les demi-frère et sœur, Raffi et Célia entretiennent aussi une relation sexuelle. Egoyan a même regretté le fait de ne pas avoir réalisé la possibilité d'une relation incestueuse entre la sœur et son frère-substitut dans son premier long métrage, *Next of Kin*. Dans une entrevue avec Mario Falsetto, Egoyan dit:

One of the ideas I'd take further, if I were to do it now, is the notion of an incestuous relationship between Khanjian's character and the boy she obviously knows is not her brother. There's an attraction between the two of them, but I made a decision not to develop that. More could have been made of it, but it was something murky at the time. I think it was a real opportunity lost. It could've been very interesting.

(Egoyan 2000, 129)

La persistance du thème de l'inceste affirme certainement son inévitabilité dans une œuvre pour laquelle les métaphores principales sont le déplacement, la séparation et l'aliénation. Si ces notions constituent la condition associée avec la globalisation et la haute technologie, elles sont aussi des métaphores pour la séparation originaire des ancêtres d'Egoyan de leurs terres natales et de leurs familles, ainsi que pour la migration continue de sa famille dispersée. Les répercussions de cette rupture violente sur la culture arménienne diasporique, dont les racines sont, pour la plupart, l'orphelinat et l'adoption, constituent une composante majeure dans l'imaginaire des artistes d'origine arménienne¹¹³. Ici, les relations fusionnelles évoquent une anxiété d'annihilation,

¹¹³ Notons ce que relate l'historienne canadienne au sujet des immigrants arméniens de la première génération:

la menace existentielle qui hante et à laquelle se rattache la peur de la discontinuité, l'angoisse du morcellement¹¹⁴, d'être perpétuellement exterminé. L'inceste, dans ce contexte, insinue métaphoriquement la reproduction du Même/Autre, ou le devenir Même/Autre.

L'attraction qu'exprime Egoyan pour les pôles extrêmes du comportement humain ("the more extreme sides of human behaviour" (Egoyan 2000, 122)) ainsi que la préoccupation compulsive avec la séparation et la communion, résulte dans l'étirement de la métaphore de la reconnexion à ses limites. Le cinéaste travaille avec une esthétique de l'extrême : la séparation d'un côté, et la fusion de l'autre. Sa présentation de l'inceste sert comme une métaphore de la réunion dans la fusion, la fusion qui annule la distance, la fusion avec le Même, ce Même qui est aussi un Autre, toujours fidèle à l'identité diasporique complexe et paradoxale. En diaspora, les relations de parenté sont contaminées par des distances sans proportions; telle dispersion constitue une condition parfaite, irrésistible, pour imaginer les réunions absolues.

After World War I, the mostly male settlers in Canada set about to reconstitute family life. They tried to locate surviving family members and to find suitable wives in orphanages and refugee camps (Kaprielian 2005, xxviii).

¹¹⁴ V. Yeghicheyan, « Des problèmes de filiation [...] », p. 976.

VI. Bibliographie

- Aghazarian, Annette, "My Grandmother's Silence", *Montreal Gazette*, 24 juillet, 2006.
- Agoudjian, Antoine, *Les yeux brûlants, mémoire des Arméniens*, Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2006.
- Alemany-Galway, Mary, "'Family Viewing,'" Dans *A Postmodern Cinema: The Voice of the Other in Canadian Film*. Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2002.
- Altounian, Janine, *L'intraduisible: deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.
- Altounian, Janine, « Famille sous terreur et conflits 'œdipiens'. Peut-on aimer/haïr père et mère sous la terreur de l'extermination ? », dans Jean-François Chiantaretto et Régine Robin, *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Altounian, Janine, « Entrevue avec Ara Toranian », *Nouvelles d'Arménie Magazine*, n° 54, p. 42-43, 2001.
- Altounian, Janine, *La Survivance: traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.
- Altounian, Janine, *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie: Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, Collection confluent psychanalytiques, 1990.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Bailey, Cameron, « Scanning Egoyan », *CineAction*, n° 16, printemps 1989, p. 46.
- Bal, Mieke, « Introduction », dans Mieke Bal et coll., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover et Londres, University Press of New England, 1999.
- Binet, Marie. 2002. *Noir Comment ?* Documentaire, RTBF Liège, Kréol Productions-Atipa-RFO. (France, 52')

- Bissoondath, Neil, *Le marché aux illusions: la méprise du multiculturalisme*. Montréal, Boréal, Liber, 1994.
- Bissoondath, Neil, *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*, Toronto, Penguin Books, 1994.
- Bissoondath, Neil, "Insecurity." In *Digging Up the Mountains*, 68-77. Toronto, Macmillan of Canada, 1986.
- Blaise, Clark, « Introduction », dans Michael J. Arlen, *Passage to Ararat*, Minnesota, Hungry Mind Press, 1996.
- Burnett, Ron, « Between the Borders of Cultural Identity : Atom Egoyan's Calendar », *CineACTION!*, automne 1993, p. 30-34.
- Butler, Judith, « After Loss », dans David Eng et David Kazanjian, *Loss : The Politics of Mourning*, California, University of California Press, 2003.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Chabot, Jocelyne et Richard Godin, « Histoire, mémoire et médias : connaissance et reconnaissance du génocide arménien dans la presse québécoise, 1915-2005 », dans Martin Pâquet (dir.), *Faute et réparation au Canada et au Québec contemporains : Études historiques*, Québec, Nota Bene, 2006.
- Cheetham, Mark A., *La mémoire postmoderne : Essai sur l'art canadien contemporain*, Québec, Liber, 1992.
- Coquio, Catherine, *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003.
- Chow, Rey. 2002. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Columbia University Press.

- De Vos, George A. « Ethnic Pluralism : Conflict and Accomodation », dans *Ethnic Identity : Creation, Conflilct, and Accomodation*, U.S.A., Altamira Press, 1996, p. 15-47.
- Delaney, Marshall, « Ethnic Humour », *Saturday Night*, juin 1985, p. 53-55.
- Delvaux, Martine, *Histoires de fantômes: Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Les Presses de l'Unviersité de Montréal, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Éditions Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- Egoyan 2006, "Introduction", Agoudjian, Antoine. 2006. *Les yeux brûlants, mémoire des Arméniens*, Paris, Photo Poche, Actes Sud.
- Egoyan, Atom, « In Other Worlds : Poetic Licence and the Incarnation of History », *University of Toronto Quarterly*, vol. 73, n° 3, été 2004, p. 886-905.
- Egoyan, Atom, « Director draws on family ties to tragedy » *National Post*, A1, 2003.
- Egoyan, Atom, "entrevue", dans Hamid Naficy "The Accented Style of the Independent Transnational Cinema: A Conversation with Atom Egoyan", dans *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1997, p. 179-231.
- Egoyan, Atom, « Calendar » (texte inédit). Trad. Michel Sineux. *Positif*, n° 406, décembre 1994, p. 93-94.
- Egoyan, Atom, « Entretien avec Atom Egoyan » Interview by Julia Reschop. 24 *Images*, n° 67, été 1993, p. 62-66.
- Egoyan, Atom, « The Alienated Affections of Atom Egoyan », Interview with José

- Arroyo, *Cinema Canada*, n° 145, October 1987, p. 14-19.
- Faimberg, H., « Le télescopage des générations », dans René Kaës (dir.), *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, Collection « Inconscient et Culture », 1993.
- Fédida, Pierre, « Préface », dans Janine Altounian, *La survivance : Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.
- Féron, Bertrand, « Note liminaire », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003, p. 211-212.
- Freud, Sigmund (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003.
- Gabriel, Teshome H. « The Intolerable Gift: Residues and Traces of a Journey », dans Hamid Naficy (dir.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, New York, Routledge, 1999
- Gaillard, Jean-Michel, *La famille en miettes*, Paris, Sand, 2001.
- Gandhi, Leela, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1998.
- Harel, Simon, ed, et al, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002.
- Hatoum, Mona. 1988. *Measures of Distance*. Montréal, Canada: Groupe Intervention Vidéo.
- Hedetoft, Ulf et Mette Hjort (dir.), *The Postnational Self : Belonging and Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Hogikyan, Nellie, « Les récits de survivance de la diaspora arménienne: raconter

- l'histoire, sauver la communauté », dans Christiane Kègle et Richard Godin (dir.), *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, à paraître en 2007.
- Hovanessian, Martine, « L'écriture du génocide des Arméniens : un texte à plusieurs voix », *Journal des anthropologues*, n° 75, p. 63-84, 1998.
- Hovanessian, Martine, *Le lien communautaire. Trois générations d'Arméniens*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.
- Hutcheon, Linda, *The Canadian postmodern : a study of contemporary English-Canadian fiction*, Toronto : Oxford University Press, 1988.
- Ignatieff, Michael (1993), *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*.
- Iverson, Barry. 1998. "Van-Leo: Master Cairo Portrait Photographer." Exhibition catalogue essay. Van-Leo: A Moveable Feast, Cairo:Adham Centre, Sony Gallery For Photography, October 14 to November 5, 1998. [Webpage]. 1998 [cited October 28, 2004]. Available from <http://www.adhamonline.com/Sony%20Gallery/Van%20Leo/iverson.htm>.
- Jeammet, Phillipe, « Au risque de l'attachement », dans Dekeuwer-Défossez et coll., *Inventons la famille !*, Paris, Éditions Bayard, 2001.
- Juteau, Danielle, *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- Kaprielian-Churchill, Isabel, *Like Our Mountains : A History of Armenians in Canada*, Montréal, McGill Queens Press, 2005.
- Kaës, René et coll., *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, Collection « Inconscient et Culture », 1993.

- Kassabian, Anahid and David Kazanjian. 1999. "Melancholic Memories and Manic Politics: Feminism, Documentary, and the Armenian Diaspora." In *Feminism and Documentary*, ed. Diane Waldman and Janet Walker, 202-223. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Katchatrian, Haroutiun et Nora Armani, *Last Station*. Erevan : Armenfilm Studios and Pev Productions, 1994. Shirinian, Lorne. 2000. *Rough Landing*. Kingston: Blue Heron Press.
- Kureishi, Hanif, *My Son the Fanatic*, Prod. British Broadcasting Corporation, 87 min, 1998.
- Kuyumjian, Rita Soulahian, « I Will Not Be Sad in This World », Review, *Armenian Forum*, Gomidas Institute, Mars 2002.
- LaCapra, Dominic, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 2001.
- Leach, Jim, "The Reel Nation: Image and Reality in Contemporary Canadian Cinema", *Journal of Canadian Film Studies*, 11:2 (Fall 2002) pp. 2-18.
- Leutrat, Jean-Louis, « Next of Kin », dans Murielle Gagnebin (dir.), *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Champ vallon, p. 101-105, 2003
- Lonchamp, Bruno, « L'identité culturelle en exil : la culture tibétaine à la recherche de ses territoires », dans Jean-Pierre Saez (dir.), *Identités, cultures, et territoires*, 1995, p. 241-252.
- Marks, Laura, Dans *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham & London, Duke University Press, 2000.
- Matossian, Nouritza (1998), *Black Angel : A Life of Arshile Gorky*, London, Pimlico,

2001.

Mohanty, Sathya, « The Epistemic Status of Cultural Identity : On Beloved and the Postcolonial Condition », dans Paula Moya et Michael Hames-Garcia (dir.), *Reclaiming Identity : Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*, Berkley, University of California Press, 2000, p. 29-66.

Moro, Marie-Rose, *Parents en exil : Psychopathologie et migrations*, Paris, PUF, 1994.

Moro et Revah-Lévy, « Soi-même dans l'exil », dans René Kaës et coll., *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, Collection « Inconscient et Culture », 1993.

Naficy, Hamid, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

Naficy, Hamid (dir.), *Home, Exile, Homeland : Film, Media, and the Politics of Place*, New York et Londres, Routledge, 1999.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

Nichanian, Marc, « Avons-nous vraiment perdu la langue à l'étranger ? » *TTR : Études sur le texte et ses transformations*, vol. 14, n° 2, 2001, p. 141-166.

Nichanian, Marc, *Writers of Disaster: Armenian Literature in the Twentieth Century*, Vol.1, Princeton and London, The Gomidas Institute Press, 2002.

Nichanian, Marc, "...” dans Khatoune Témisjian et al, *La langue arménienne: défis et enjeux*, Montréal, Centre des langues patrimoniales de l'Université de Montréal, 1995.

Nichanian, Marc, *Âges et usages de la langue arménienne*, Paris, Entente, 1989.

Nouss, Alexis. « La traduction, qu'est-ce à dire ? Phénoménologies de la traduction », sous la direction de Alexis Nouss, in *META*, vol. 40, n° 3, 1995, p. 335-342.

- Ong, Aihwa and Donald Nonini, eds., *The Underground Empire: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. New Jersey, Routledge, 1997.
- Ouellet, François, *Passer au rang de père: identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2002.
- Panossian, Razmik, *The Armenians: From Kings and Priests to Merchants and Commissars*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Perec, Georges, *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*. Paris: Éditions du Sorbier, 1980.
- Perroomian, Rubina, *Literary Responses to Catastrophe. A Comparison of the Armenian and the Jewish Experience*, Atlanta, Scholars Press, 1993.
- Pines, J. et Paul Willemen, *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989.
- Piralian, Héléne, « Rupture de transmission et violence », dans Anny Combrichon (dir.), *Psychanalyse et décolonisation*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Piralian, Héléne, *Génocide et transmission: sauver la mort sortir du meurtre*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Reschop, Julia, « Entretien avec Atom Egoyan », *24 Images*, n° 67, été 1993, p. 62-66.
- Regnauld, Hervé (2004-5), Cours de Master 2 Géographie 2004-05, G.A.S.E., (Géographie, Aménagement, Société, Environnement), Université de Rennes2, Département de Géographie, Cours 10: L'Espace dans la philosophie française contemporaine (partie 2).
- Robin, Régine, *Berlin chantiers: essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.
- Robin, Régine, « Postface ». *La Québécoise*. Montréal: Editions Typo, 1993.

- Robin, Régine. 1993. *Le deuil de l'origine: une langue en trop, une langue en moins*. Paris : Éditions Kimé, 2003.
- Rollet, Sylvie, « Le lien imaginaire: une poétique cinématographique de l'exil », *Positif*, mai 1997, n° 435.
- Romney, Jonathan, « Explotation », *Sight and Sound 5.5 New Series*, 1995.
- Romney, Jonathan. *Atom Egoyan. World Director Series*. London: British Film Institute, 2003.
- Rouso, Henry, *La hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998.
- Rowe, Victoria, *A History of Armenian Women's Writing: 1880-1922*, London, Cambridge Scholars Press Ltd., 2003.
- Roy, André, « Une machine Célibataire », *24 Images*, n° 67, été 1993, p. 65.
- Said, Edward, "Reflections on Exile." *Granta* 13 (Autumn), 1984, 157-172.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 1999.
- Shary, Timothy. 1995. "Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egoyan." *Film Criticism* 19 (Spring), 1995, 2-29.
- Shirinian, Lorne, *Rough Landing*. Kingston, Blue Heron Press, 2000.
- Shirinian, Lorne, *Memory's Orphans*. Kingston, Blue Heron Press, 2002.
- Shirinian, Lorne, *The Landscape of Memory: Perspectives on the Armenian Diaspora*. Kingston, Blue Heron Press, 2004.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Points, 1991.
- Siraganian, Lisa, « 'Is This My Mother's Grave ?' : Genocide and Diaspora in Atom Egoyan's Family Viewing », *Diaspora*, vol. 6, n° 2, 1997, p. 127-154.

- Strauss, Frédéric, « Family Viewing », *Cahiers du cinéma*, n° 421, 1989, p. 51.
- Tchilingirian, Hratch. 2000. "Reinventing Life." *Armenian International Magazine* 11, no. 4 (April): 42-47.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.
- Tisseron, Serge et coll., *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme*, Paris, Dunod, 1995.
- Tisseron, Serge, « Récit de soi et nouvelles technologies », dans *Identités narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- Tololyan, Khatchig, « Cultural Narrative and the Motivation of the Terrorist », *Journal of Strategic Studies* 10, n° 4, 1987, p. 217-233.
- Vanier, Alain, « Érosion de la fonction paternelle dans le monde 'décolonisé' », dans Anny Combrichon (dir.), *Psychanalyse et décolonisation*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Yeghicheyan, Vahan, « Des problèmes de filiation après le vécu collectif d'un génocide (à propos de la minorité arménienne en diaspora) », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, 1983.
- Zaatari, Akram. Van-Leo, The Discipline of a Rebel. The Arab Image Foundation [Webpage]. [cited December 3, 2004] Available from http://www.adhamonline.com/Sony%20Gallery/Van%20Leo/virt_vanleo.html.11.

VII. Annexe 1

Poème de William Saroyan¹¹⁵

Armenia

I should like to see any power in this world destroy this race,
this small tribe of unimportant people whose history is ended,
whose wars have been fought and lost,
whose structures have crumbled,
whose literature is unread,
whose music is unheard,
and whose prayers are no more answered.

Go ahead, destroy this race! destroy Armenia!

See if you can do it.

Send them from their homes into the desert.

Let them have neither bread nor water.

Burn their homes and churches.

Then, see if they will not laugh again, see if they will not sing and
pray again.

For, when two of them meet anywhere in the world,

see if they will not create a New Armenia.

William Saroyan (1908-1981)

¹¹⁵ <http://www2.shore.net/~narbey/armen/saroyan.html>

Traduction française¹¹⁶

J'aimerais bien voir qu'une quelconque puissance au monde

Parvienne à détruire cette race,

Cette petite tribu de gens sans importance

Dont toutes les guerres menées ont été perdues,

Dont les structures se sont effondrées,

La littérature cessée d'être lue,

La musique d'être entendue,

Et dont les prières ne reçoivent plus de réponse.

Allez-y, détruisez l'Arménie.

Voyons si vous y arrivez.

Envoyez-les dans le désert sans pain ni eau.

Brûlez leurs maisons et leurs églises.

Et vous verrez s'ils ne rient,

Ne chantent et ne prient à nouveau.

Car quand deux d'entre eux se rencontrent quelque part dans le monde,

Voyez s'ils ne créent pas *une nouvelle Arménie*.

¹¹⁶ <http://www.acam-france.org/armenie/resume/index.htm#P1>

