
7

LE MONTAGE INTERCULTUREL ET INTERMÉDIAL DE L'IDENTITÉ ARMÉNIENNE CHEZ LES CINÉASTES CANADIENS ATOM EGOYAN ET GARINÉ TOROSSIAN

Hudson Moura

Comment s'approprier une image historique ou sa propre histoire ? Deux cinéastes canadiens d'origine arménienne s'engagent sur des chemins différents avec, comme même objectif, celui de se demander ce que signifie d'être Arménien sans avoir jamais vécu en Arménie¹. Ils ne prétendent pas reconstruire l'histoire arménienne, celle d'un peuple marqué

1. L'Arménie, stratégiquement et précairement située à un carrefour entre l'Asie, l'Europe et le Moyen-Orient, est un pays reconnu pour sa résistance face à de nombreuses invasions, violences et mauvaises gouvernances. L'Arménie a été décrite, par l'historien du XVIII^e siècle Edward Gibbon, comme la « scène d'une guerre perpétuelle ».

par la dispersion, mais veulent apporter une réflexion en vue de raconter et de comprendre leur identité. Dans *Calendar*, Atom Egoyan narre l'histoire d'un photographe engagé pour prendre des photos d'églises et de monuments anciens de l'Arménie afin d'en faire un calendrier pour la diaspora arménienne. Dans *Girl from Mowb*, Gariné Torossian réalise un retour à la maison par un photo-collage où elle inonde l'écran d'images de paysages et de photos d'Arméniens.

Mis à part leur appartenance à l'identité diasporique arménienne, ces deux cinéastes partagent un souci pour l'interculturalité et l'intermédialité dans leur film respectif. Dans chacun de ces deux films, on retrouve un souci d'utiliser des langues étrangères, et une tension s'installe entre la découverte et le refus de l'identité arménienne. De plus, l'image réelle en tant que représentation domine : les deux films sont marqués par un même rapport aux médias (cinéma, photo et vidéo), ainsi que par le cadrage dynamique qui révèle un processus d'individuation et d'appropriation de l'identité culturelle. Une question se pose alors : comment construisons-nous l'image mentale d'un espace ou d'un pays si ces images que nous fournissent les médias ne sont ni « réelles » ni vérifiables ?

Cette question des cinéastes sur la reconnaissance de leur condition diasporique est fortement liée à la question des images en tant que médium. C'est l'*intermédialité* qui permet aux deux réalisateurs de pouvoir habiter dans l'*entre-cultures*. Cet *entre-cultures* (ou *interculturalité*) au cinéma présuppose une émergence² des formes et des discours, ce qui rend le genre difficile à saisir³. L'approche, unique pour chaque film,

2. Je discute davantage du caractère émergent du cinéma interculturel dans mon analyse du film *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche (France, 2004) : « Le cinéma émergent et ses pratiques interculturelles », dans *Les enjeux de l'information et de la communication*, Université Stendhal-Grenoble 3, France, 20 avril 2007 (http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006-supplement/MOURA-Hudson/index.php).

3. Laura U. Marks, *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham et London, Duke University Press, 2000, p. 7.

dévoile son caractère singulier, tant du point de vue technique qu'en ce qui concerne les sujets. L'interculturel, ce n'est pas une donnée fixe qui demande une analyse mais un processus, une communication, une mise en relation : l'analyse elle-même. Comme le précise Martine Abdallah-Pretceille : « Ainsi, si le multiculturel s'arrête au niveau du constat, l'interculturel opère une démarche, il ne correspond pas à une réalité objective⁴. » Le cinéma interculturel est un cinéma qui se forme dans la production d'un devenir chez le spectateur. Comme dans la littérature mineure selon la conception de Deleuze-Guattari, le privé devient en quelque sorte une affaire publique et socio-politique qui va chercher chez le spectateur une réaction. L'interculturel est une affaire de culture, entre des individus, des identités et des groupes, entre le singulier et l'universel. Le cinéma interculturel représente en ce sens un agent collectif car l'interculturel est toujours fondamentalement conçu à partir du relationnel en mettant la culture de l'Autre à l'épreuve dans une forme d'échange. Ainsi, le cinéma interculturel se caractérise comme une possibilité d'un « devenir-film » dont le spectateur est appelé à faire la synthèse.

Ces questionnements et caractéristiques du cinéma interculturel montrent les enjeux esthétiques et narratifs qu'engagent les œuvres de Torossian et d'Egoyan. Dans cet article, j'interroge, entre autres, les nouvelles procédures médiatiques et narratives d'un cinéma interculturel et intermédial canadien qui, en essayant d'appréhender les enjeux identitaires de l'entre-cultures, arrivent à donner une nouvelle « image » à tout un peuple.

4. Martine Abdallah-Pretceille, « Interculturel (... et Multiculturel) », article du *Dictionnaire critique de « la mondialisation »*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2002.

L'IDENTITÉ DIASPORIQUE ARMÉNIENNE

La diaspora arménienne est autant présente dans *Girl from Moush* que dans *Calendar*. Il s'agit de deux points de vue sur une même histoire, et, dans les deux films, la diaspora y est présente d'une façon presque marginale, souterraine et subtile. Le mot n'est pas dit mais sous-entendu. Les ruines et les destructions des églises dans *Calendar* correspondent au vieillissement des photos chez *Girl from Moush*.

La diaspora est surtout une « expérience collective⁵ », contrairement à l'exil, le nomadisme ou l'immigration. Le terme désignait auparavant tout simplement la dispersion d'une population en dehors de ses terres d'origine, le cas le plus connu étant la dispersion du peuple juif, expulsé de Jérusalem par les Romains en 135. Aujourd'hui, le terme « diaspora » suppose surtout un réseau de compatriotes vivant dans une relation communautaire soutenue par des moyens de communication et d'échanges et partageant une culture commune (langue, rituels, etc.) afin d'assurer la survie de la mémoire collective. Et, nécessairement, ces compatriotes partagent aussi le trauma de la séparation, la dénonciation de leur situation et une conception généralement idéalisée de la terre d'origine.

La dernière dispersion violente que le peuple arménien a subi date du début du XX^e siècle, entre 1915 et 1917, à la suite du génocide contre les Arméniens d'Anatolie commis par le gouvernement ottoman des Jeunes Turcs. Bien que la majeure partie de la communauté internationale admette aujourd'hui l'existence du génocide arménien, jusqu'à présent le gouvernement turc refuse toujours de le reconnaître. À la suite du génocide, les Arméniens ont été accueillis par

5. John Durham Peters, « Exile, nomadism, and diaspora », dans Hamid Naficy (dir.), *Home, Exile, Homeland : Film, Media, and the Politics of Place*, New York et London, Routledge, 1999, p. 20.

plusieurs pays comme la Russie, le Liban, l'Égypte, la Grèce, la France, entre autres. Ils ont formé depuis une sorte de communauté virtuelle au sein de laquelle circulent des images, des histoires et des symboles arméniens. La langue arménienne et une vie communautaire dans ces divers pays étrangers ont généralement permis aux Arméniens de préserver leur identité culturelle, en particulier au Moyen-Orient d'où viennent les familles des deux réalisateurs étudiés ici. Une identité culturelle, selon Stuart Hall⁶, ne doit pas être comprise comme un événement historique déjà accompli mais comme une production qui n'est jamais complète, toujours en progression. Elle est définie dans son sens collectif : une culture partagée par une communauté avec une histoire et des ancêtres communs. Mais dans un second sens, c'est une question de « devenir » : elle appartient autant au passé qu'au futur.

La leçon qui ressort du fait de la diaspora est que « personnes et terres ne sont pas naturellement et organiquement connectées », comme le remarquent Daniel et Jonathan Boyarian⁷ – ce qui n'empêche pas les compatriotes d'essayer d'avoir ce contact intime et viscéral avec la terre d'origine. Paradoxalement, plusieurs vont confier cette tâche aux médias.

Le court métrage expérimental *Girl from Moush*, réalisé par une femme, touche à des sujets comme les origines culturelles de la réalisatrice, dans une perspective autobiographique et dans une relation organique avec les images. Ce film personnel est comme un acte performatif à la première personne par le truchement de la caméra. Gariné Torossian montre cet enjeu d'un pont entre passé et futur en faisant défiler sur l'écran plusieurs images de l'Arménie, de son peuple, de ses

6. Stuart Hall, « Cultural Identity and Cinematic Representation », dans Robert Stam et Roby Miller (dir.), *Film and Theory*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 707.

7. Cité dans John Durham Peters, *op. cit.*, p. 38.

églises et de figures célèbres pour cette culture, comme le réalisateur géorgien d'origine arménienne Sergueï Paradjanov. Le film a recours au re-filmage d'écrans de toutes sortes, de tous formats et de plusieurs grandeurs – la réalisatrice marche parfois entre la caméra et la reproduction de photos et d'images de films projetées sur un mur : les détails en vidéo du visage de la réalisatrice se mêlent aux autres images. Parfois, les photos du peuple, les églises et les villes arméniennes se multiplient sur les écrans. La musique arménienne nous rapproche encore davantage de cet univers lointain et la présence historique se fait sentir aussi par le vieillissement des images. À l'arrière-fond, Torossian parle au téléphone en voix-*off*, d'abord en arménien, puis répétant le texte en anglais. En écoutant plus attentivement, on arrive à saisir les paroles de la réalisatrice :

Je me sens liée à chaque Arménien que je rencontre. L'Arménie sera toujours dans mon cœur... Elle me fera toujours sentir... me fera sentir... complète en sachant que j'ai cette culture merveilleuse même si je ne suis jamais allée là-bas... Je sens que je suis déjà allée là-bas parce que c'est toujours avec moi et n'importe où je vais, n'importe où je pars, je suis toujours Arménienne et j'aurai toujours ma culture... aurai ma... culture et je raconterai à tout le monde que quand j'écouterai une mélodie ou une musique arménienne ou encore d'autres mots d'un poète arménien, cela me fera sentir qu'il y a quelque chose à l'intérieur... quelque chose...⁸.

Girl from Moush est le portrait d'un peuple et d'une culture créés à partir du point de vue d'une « fille » sur sa terre ancestrale. Une terre que la fille n'a connue que par des photos et des souvenirs racontés par sa famille. La ville de Moush, qui autrefois appartenait à la Grande Arménie, se situe actuellement sur le territoire turc. Torossian fait un retour intermédial à ses origines à travers des collages complexes, en coupant et

8. Il s'agit de notre traduction.

en suturant ensemble différents formats filmiques et vidéographiques, par l'entremise de surimpressions et de différents écrans divisés ou surcadrés, signifiant ainsi l'éclatement identitaire. En se « plaçant » entre les images, la réalisatrice construit métaphoriquement une image arménienne d'elle-même.

On reconnaît cette quête à la fois de symbiose et de tension entre un réalisateur et les images dans le travail d'un autre réalisateur canadien d'origine arménienne, Atom Egoyan. Dans *Calendar*, Egoyan raconte l'histoire d'un photographe (joué dans le film par lui-même) qui va en Arménie, accompagné de sa femme qui fait office d'interprète, prendre des photos d'églises et de ruines pour la création d'un calendrier demandé par un organisme de la diaspora.

Dans ce film personnel, les jeux de miroir ne sont pas simplement esthétiques et narratifs ; ils touchent aussi à la vie privée du réalisateur. Non seulement Egoyan personnifie lui-même le photographe d'origine arménienne (une conséquence du hasard, selon l'auteur), mais sa femme Arsinée Khanjian, actrice présente dans la majorité de ses films, joue le rôle de la femme du photographe. L'effet-miroir entre le couple Egoyan-Khanjian et le couple fictif du film, photographe et interprète, se retrouve aussi dans le rapport à la langue arménienne : autant dans la vie que dans la fiction, Khanjian a grandi dans une communauté arménienne au Liban et à Montréal, et donc parle l'arménien, tandis qu'Egoyan⁹, qui n'a jamais vécu dans la communauté, ne le parle pas.

Dans *Calendar*, le photographe et sa femme interprète sont accompagnés en Arménie par un guide local qui leur raconte l'histoire des monuments, la relation des églises à la terre et les coutumes du peuple. Alors que sa femme, qui se positionne au centre du cadre, interagit et s'intéresse aux

9. Né en Égypte, à l'âge de deux ans il est venu avec sa famille s'établir au Canada dans la ville de Victoria, en Colombie-Britannique.

histoires, le photographe, quant à lui, reste distant derrière la caméra, et le spectateur n'entend que sa voix. L'image ainsi se révèle être une image subjective du photographe invisible, qui n'apparaît jamais devant la caméra lorsqu'il se trouve en Arménie. Dans les plans où l'histoire se déroule à Toronto, à l'inverse, la caméra est fixe, montrant généralement le photographe au centre du cadre dans son appartement. Les images subjectives en Arménie et objectives au Canada s'entrelacent pendant tout le film. En Arménie, l'image cinématographique est toujours en plan fixe, et le cadre rappelle les photos de calendriers conventionnelles avec les monuments et les objets typiques. Par contre, l'image vidéo non fixe, en alternance avec l'image cinématographique, s'approche davantage des gens et décrit l'espace en détail en pénétrant dans les ruines.

LA PERSISTANCE DU CADRE ET LE PROCESSUS D'INDIVIDUATION DU DISCOURS CINÉMATOGRAPHIQUE : DES AFFECTS ET DES IMPULSIONS

Tant le film d'Egoyan que celui de Torossian dénotent une obsession pour la (re)composition du cadre cinématographique par le biais d'une interaction intermédiale entre vidéo, peinture et photo et d'une volonté d'engagement personnel. La caméra adopte le point de vue des deux artistes et eux-mêmes s'intègrent aux images qu'ils ont créées. Ce travail d'intégration du réalisateur aux images donne au film à la première personne une raison d'être. La caméra devient en quelque sorte une extension de la pensée de ses créateurs, et les histoires arméniennes qu'ils racontent constituent incontestablement leurs histoires.

Le point de vue de Torossian est certainement influencé tant par les images et les sons arméniens¹⁰, que par d'autres

10. Quelques images photographiques arméniennes de *Girl from Mowab* ont été reprises de *Calendar* d'Egoyan. Et, quelques années plus tard, Torossian a répété

images-icônes, photographiques¹¹ et cinématographiques. Il y a ainsi chez Torossian un profond ancrage dans les œuvres de deux cinéastes expérimentaux contemporains : Stan Brakhage et Sergēi Paradjanov. Si le montage et le style visuel bricoleur viennent des expérimentations de Brakhage, comme on le verra plus loin, le côté mythique et musical du film vient des œuvres du réalisateur géorgien, Sergueï Paradjanov¹². Le désir de ces deux artistes était en quelque sorte de composer des images proches des images de l'« esprit ». Par leurs films, ils se sont intéressés à la transposition à l'écran de leurs imaginaires et de leurs sensations du monde plutôt qu'au fait de narrer des histoires.

Ce qui impressionne dans *Girl from Mowab*, c'est que la cinéaste montre constamment la photo du réalisateur Paradjanov plutôt que les images qu'il a créées dans ses films, ses collages ou ses peintures. Cela montre l'influence que la figure de l'artiste lui-même a exercée sur la communauté diasporique arménienne. L'originalité des films de Paradjanov réside dans son esthétique d'assemblage. Chaque cadre filmique est composé comme une peinture. Dans ses collages visuels, il rehausse la force de la matérialité des objets dans l'image en donnant à cette dernière une fonction de langage : « matière lourde soulevée par l'esprit », selon Deleuze¹³. Ceci

la même expérience en retravaillant certaines images d'un autre film d'Egoyan, *Ararat* (2002), dans *Garden in Khorghom* (2003).

11. Bart Testa voit dans les films expérimentaux de jeunes réalisateurs canadiens comme Torossian, quant à leur utilisation de la photographie dans la narration filmique, une grande influence de cinéastes vétérans canadiens comme Chambers, Snow, Wieland et Rimmer.

12. Paradjanov fut une des principales voix artistiques qui a mis en valeur les mythes de la terre arménienne. Il est né en Georgie de famille arménienne, juste après le Génocide de 1915, et il a appris le cinéma à Moscou avec le célèbre réalisateur russe Alexandre Dovjenko. Ses films les plus connus sont : les fictions *Les chevaux de feu* (1964), *La légende de la forteresse de Souram* (1984) et *Achik Kerib* (1988), ainsi que des documentaires comme celui sur le peintre arménien Hakob Hovnatanyan.

13. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 43.

est précisément un point commun avec le film de Torossian. Dans *Girl from Moush*, où la matière filmique est mise à l'avant-plan, la réalisatrice rend hommage à l'univers de Paradjanov. Elle développe une approche esthétique du monde fantaisiste du conteur. Les contes chez Paradjanov ne s'ancrent pas tant dans la narration des faits que par la visualité filmique et leur contemporanéité sociale. Les images sont pleines autant de significations et de symbolisme que de pesanteur et d'actualité – passé et présent sont indissociables dans la composition de ses cadres visuels. La musique est aussi riche en couleurs, bruits et voix et d'une texture dense qui immerge le spectateur dans des espaces atemporels : un mélange entre l'ancien et l'actuel. Les collages chez Torossian rassemblent aussi les espaces et les temporalités. Les images du passé sont revisitées et apprivoisées. Chez elle, par ailleurs, le montage engendre un rythme intense des images, ce qui crée une tension dans le discours narratif. Cette technique est inspirée des œuvres de Brakhage¹⁴ dans lequel on retrouve le même dérangement répétitif¹⁵.

Brakhage définit sa technique et son style comme *la lumière et le mouvement de l'esprit*. Il essaie ainsi de transposer à l'image non tant le son – la majorité de ses films sont muets – que l'image de sa pensée sans avoir recours à des intermédiaires comme des acteurs ou encore des objets. Il vénère la visualité sous toutes ses formes. Cela se remarque facilement dans ses films non sonores où l'on ressent les décisions artistiques du réalisateur encore plus aisément. Le son n'est pas là

14. Le cinéaste américain Stan Brakhage, né en 1930 et mort en 2003, fut l'un des pionniers du cinéma expérimental, et l'un des plus actifs, réalisant en quarante ans de carrière environ 380 films. Certaines de ses expérimentations dans les années soixante montrent des situations personnelles très intimes, telles que lui et sa femme en train de faire amour ou la naissance de ses enfants à la maison.

15. Que ce soit dans *Girl from Moush* ou *The Dante Quartet* (1987), de même que dans *The Garden of Earthly Delights* (1981) de Brakhage, les images pivotent dans un rythme hypnotique et frénétique.

pour nous déranger dans notre contemplation de la technique et de sa puissance imagée. Les objets deviennent pures abstractions d'une *pensée-caméra*. La caméra incorpore en quelque sorte les intentions de son réalisateur. Les images sont le plus souvent abstraites et intègrent parfois d'autres images en recourant à la peinture, le coloriage ou le collage des matériaux sur une pellicule déjà exposée. Ce n'est plus un acte pur et simple de filmer, c'est aussi un acte d'incorporation et d'interférence au sein même du filmé, au sein même de la matérialité de la forme. Il y a une relation organique avec les objets et la matière filmique. Le contact physique est profond et intrinsèque ; c'est la même interaction que l'on voit chez Torossian (et chez Egoyan). Brakhage filme, et sur le filmé – la pellicule – il retrace des mouvements, des mots ; il repositionne des objets et d'autres couches de pellicules, multipliant les signifiants et les significations. Le résultat donne une profusion visuelle d'une virtuosité technique sans égal. L'art cinématographique devient *digital* dans le sens propre du terme : par le touché. On appréhende, comme dirait Deleuze, des affects, des impulsions. On peut presque voir et sentir les empreintes et les angoisses du cinéaste. L'articulation prodigieuse des images dans un espace et un temps très court forme une sorte d'assemblage visuel. Brakhage applique par ailleurs ces mêmes procédures au son : la musique et les effets sonores sont restructurés, retouchés, réordonnés en plusieurs couches, un effet particulièrement réussi dans *I... dreaming* (1988). La musique s'interrompt à tout moment et reprend à un autre endroit de la chanson, sans continuité nécessairement linéaire.

Le rythme du montage interne (c'est-à-dire, le montage des cadres internes entre eux) chez Brakhage est très rapide et fragmenté. Ce montage vertigineux et névralgique est aussi une marque de *Girl from Moush*¹⁶. Le spectateur n'a pas le temps

16. Lors d'un entretien recueilli par Hoolboom, Torossian dit que le travail méticuleux du montage de son film fait allusion au tricot de sa grand-mère et de ses

de contempler les objets qui composent les cadres. Toutes les images défilent sur l'écran très rapidement, dans un impressionnant jeu de bricolage – un croisement entre le montage cinématographique et la technique du collage picturale car les images ont été rayées, retouchées, re-découpées, ré-encadrées, re-filmées. Au préalable, les différentes images (cartes postales, portraits, photos, peintures et films) ont été filmées en super 8 puis agrandies en 16 mm. Le montage joue aussi avec les différents formats et les différentes textures des films, la texture étant encore plus marquée par la granulosité de la pellicule super 8, ainsi que par des effets de vieillissement (rayures, etc.).

Pour Torossian et Egoian, cette tension filmique liée à la matérialité du médium est une tentative d'appropriation de leur histoire. Les deux cinéastes touchent à des sujets sensibles pour leur communauté comme le fétichisme et le sacré. Dans leur film respectif – *Girl from Moush* et *Calendar* – les images créent une « pression » dans le cadre filmique au centre duquel se situent les réalisateurs eux-mêmes et où ils laissent des traces en essayant de s'insérer à l'intérieur des multiples cadres internes que sont la vidéo, la photo ou la peinture. Il ne faut pas simplement raconter l'histoire mais la faire devenir soi. Les réalisateurs essaient ainsi de s'ajuster aux images. Ils tentent aussi de comprendre ce que c'est que d'être Arménien hors de l'Arménie, tout en vivant entouré de symboles arméniens (images sacrées du christianisme orthodoxe, cartes postales des églises, figures des artistes arméniens). Symboles qui ne semblent pas avoir d'écho dans la communauté d'accueil canadienne.

Dans la démarche de ces deux cinéastes, on peut voir un processus d'identification en même temps qu'un refus de

tantes. Cité dans Marie-Aude Baronian, « *Filmic Foreignness, filmic homecoming : on Gariné Torossian's Girl from Moush* », dans Atom Egoian et Ian Balfour, *Subtitles : on the Foreignness of Film*, Cambridge et London, 2004, p. 223.

correspondre aux images d'antan. Si les cadres deviennent une obsession dans les deux films, c'est que ces derniers essaient de les composer tout en voulant y échapper. Les films sont, en quelque sorte, des regards tournés davantage vers l'intérieur¹⁷, c'est-à-dire des regards que les réalisateurs portent sur leurs images, à la fois les images historiques et les images qu'ils projettent d'eux-mêmes. Quête personnelle d'une appartenance à l'Histoire.

UNE RENCONTRE CINÉMATOGRAPHIQUE : L'INTERCULTUREL ET L'INTERMÉDIAL

Les images de l'Arménie chez Egoyan sont fugaces et tournées en caméra vidéo – des enfants, des paysages de la ville et de la campagne. C'est grâce aux images vidéos qu'il est permis d'enregistrer quelque chose tentant de dépasser la représentation. Dans les images du photographe de *Calendar*, la terre arménienne gagne en substance et se concrétise. Pour Egoyan, les images vidéo diffèrent des images cinématographiques quant à la croyance du spectateur : les images vidéo sont très accessibles et compréhensibles car elles sont proches de nos expériences quotidiennes et sont non mystifiées contrairement aux images cinématographiques¹⁸. Quand Egoyan superpose une image vidéo dans le film, le spectateur est averti sur le fait que les images sont fragiles, délicates et précaires. Le rôle de la vidéo dans ses films est d'être un contrepoint à la force narrative des images, à leur puissance sur notre mémoire collective. Les films apportent une vérité incontestable sur ce qu'ils montrent, « sur le processus de la mémoire et de la construction de la mémoire, sur la façon dont nous

17. Alors que Brakhage crée un mouvement du dedans vers le dehors, Egoyan et surtout Torossian semblent faire l'opposé.

18. Atom Egoyan et Paul Virilio, « Video Letters », dans Carole Desbarats *et al.*, *Atom Egoyan*, Paris, Dis Voir, 1993, p. 106.

pouvons manœuvrer notre propre état de conscience afin de servir ou d'améliorer nos rapports avec les autres et d'altérer nos rapports avec les autres », souligne Egoyan¹⁹. Se remémorer un fait est seulement possible s'il a été d'une manière ou d'une autre enregistré en images. Pour que la mémoire enregistre, il faut passer par la technique. La technique ne remplace pas une mémoire vécue mais la rend crédible.

La fragmentation des textures des images et des cadres dans *Calendar* et *Girl from Mowh* font apparaître de nouvelles qualités en rehaussant toutes les subtilités et potentialités des médias. Les réalisateurs forcent le spectateur à expérimenter l'extradiégèse filmique à l'intérieur du film, à travers les changements des cadres : photo, vidéo et cinéma. Les films alternent entre perfection représentationnelle de l'image analogique dans *Calendar* – la mémoire préservée des églises pour la communauté diasporique – et imperfection de l'image électronique.

Egoyan voit une qualité commune à ces images analogiques et électroniques que les nouvelles images numériques ne possèdent pas, et cela pose certains problèmes quant à l'expérience de l'enregistrement :

Nous enregistrions sur des bandes. Nous filmions sur des bobines. Notre mémoire tombait des boîtes, se déroulait sur le sol, était captée par des projecteurs. Le son en était grésillant et, avec l'âge, toujours plus flou. De nos jours, la technologie numérique, qui ne porte aucun des signifiants de notre processus mental naturel, est en train d'effacer *l'image gravée* de l'expérience enregistrée et de la fonction de mémoire²⁰.

L'expérience de l'enregistrement est aussi puissante que l'enregistrement en tant que tel. Ce n'est pas complètement anodin que l'image la plus marquante de *Calendar* soit née au hasard

19. *Ibid.*, p. 106. Ma traduction.

20. Egoyan cité dans Louise Ismert, *Atom Egoyan. Hors d'usage*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 24.

du tournage, enregistrée par une caméra vidéo. C'est le troupeau infini de moutons sur la route ; il sert à prolonger le mouvement et à souligner l'idée de déplacement. Dans *Ararat*²¹, ce pourrait être dans les images vidéo du personnage Raffi. Une femme marche dans la campagne avec un enfant dans les bras ; en arrière-plan on voit une église en ruine. Cette séquence recèle plus d'intensité que les images construites de Saroyan, personnage incarnant dans le film un réalisateur, principalement par la fugacité du moment saisi par la caméra : une petite silhouette au loin, comme perdue dans un espace atemporel.

C'est par ailleurs grâce au médium qu'on ressent que les personnages d'Egoyan ont conscience de leur état d'aliénation et du fait d'être en rupture. La caméra elle-même assume le rôle de personnage, elle devient « l'esprit ou l'incorporification du personnage manquant²² ». Dans *Calendar* ce manque se fait sentir encore plus par le refus du photographe de faire partie du paysage ou même d'écouter les histoires du guide. Figé dans le cadre photographique, l'image cinématographique ne vise pas à apprivoiser l'espace-temps arménien. Comment pourrait-elle faire advenir une histoire d'un espace absent ? Ces ruines sont-elles une preuve du génocide ? Quelques années plus tard Egoyan sera étonné de voir combien le film

21. *Ararat* (2002) d'Atom Egoyan, met en scène le conflit entre fiction et mémoire historique sur l'Arménie, et le jeu de miroir fiction-réalité y est aussi présent. Son récit se fractionne en trois histoires-cadres parallèles : le film du réalisateur Saroyan (Charles Aznavour) qui reconstitue l'histoire du génocide ; le tableau « L'artiste et sa mère » créé par le peintre Arshile Gorky dans son studio à New York et décrit par Ani (Arsinée Khanjian) ; et les images numériques dans *Ararat* (David Alpay) ramène de la Turquie. Les trois trajectoires individuelles dans *Ararat* convergent grâce au tournage à Toronto du film second intitulé aussi *Ararat*. Ce film-dans-le-film, cadre-dans-le-cadre, reconstitue le massacre qui a eu lieu dans la ville arménienne de Van en 1915, à l'époque déjà occupée par les Turcs ; il est basé sur le livre « An American Physician in Turkey » (1917) du médecin américain Clarence Ussher.

22. Atom Egoyan et Paul Virilio, *op. cit.*, p. 106.

dévoile de son intimité. Il se forge une identité provisoire et fictionnelle pour jouer dans *Calendar*. L'identité d'un homme qui présente des difficultés d'attache et de compréhension. Cette personne disparue ou cachée derrière la caméra est dans une *quête d'absence*. Elle ne veut pas faire partie. Tout spectateur qui s'identifie aux films d'Egoyan est ainsi le personnage *manquant* de la trame. Il y a en quelque sorte un déni de l'expérience plutôt que de l'enregistré.

Cette dynamique engendrée dans *Calendar* est le fait du désaccord des cultures et des langues. Les histoires du guide ne présentent pas le tout de l'histoire arménienne ; on n'apprend rien sur les enjeux politiques, sociaux ou même historiques du pays récemment sorti d'une occupation russe. La grande Arménie a fait partie de l'Union soviétique pendant près d'un siècle mais il y a encore une partie de son territoire historique qui est sous le commandement turc, et une autre dont l'Azerbaïdjan détient la possession.

Il y a certainement une forte présence des langues étrangères dans le film, et la bande sonore offre une expérience particulière. La compréhension n'est pas tant recherchée qu'une certaine étrangeté, une distance, une différence. Dans son appartement de Toronto, seul espace construit dans lequel apparaît le photographe, les femmes qu'il engage sont chacune d'une origine différente, provenant des divers pays qui ont accueilli le peuple arménien lors de sa déportation et de sa dispersion. On entend parler l'hébreu, l'espagnol, l'arabe, le grec, le russe, l'allemand, ainsi que l'anglais et l'arménien tout au long du film. La multitude de langues qu'on entend est aussi un symbole du Canada multiculturel qui abrite plusieurs peuples de tous les endroits du monde. Les langues étrangères deviennent une sorte de code que certains des personnages partagent mais qui laissent la majorité des spectateurs, ainsi que le photographe, à l'écart du vrai contenu des entretiens. C'est le cas des conversations téléphoniques que les femmes

ont avec leurs amants dans l'appartement canadien ou des dialogues chaque fois plus intimes entre le guide et l'interprète qui s'échangent des histoires.

L'incommunicabilité entre le photographe et sa femme interprète, à la rencontre de leurs origines, est un cas particulier. Pendant que le photographe reste impassible derrière la caméra, occupé à prendre des photos clichées, sa femme s'éloigne jusqu'à disparaître du cadre. Elle est enchantée de visiter la terre de ses ancêtres et ravie de connaître les particularités de la région, celles qui vont au-delà des généralités des livres d'histoire. En effet, c'est le familier qu'elle partage avec le guide arménien. Le guide lui raconte le même style d'histoires, appartenant à l'imaginaire et à la mémoire collective, que sa famille lui racontait. Le film présente ainsi deux extrêmes, celui du retour aux sources et celui de la résistance et du refus.

L'approche d'Egoyan quant à la culture arménienne a été construite progressivement dans ses films jusqu'à son complet accomplissement dans *Ararat*. Selon Desbarats²³, cette particularité de sa filmographie est le signe qu'il s'agit d'un réalisateur qui envisage les êtres humains à travers certaines connaissances préservées dans la culture populaire, notamment en ce qui concerne les mécanismes mentaux et émotionnels ainsi que la sexualité, et qui, surtout, travaille la matière de l'image en essayant d'engendrer de nouvelles formes visuelles.

CONCLUSION

Le cinéma sert de processus d'individuation et de reconstitution de ce qu'est une culture et ce que cela peut bien vouloir dire d'appartenir à une nation tout en étant loin de la terre et de l'évolution de son peuple d'origine. Torossian a dit à

23. Carole Desbarats *et al.*, *Atom Egoyan*, Paris, Dis Voir, 1993, p. 29.

propos de son film qu'il lui fait penser autrement son rapport à l'Arménie : « Je montre une idée de l'Arménie, voulant en faire partie. Après avoir fait le film, j'ai réalisé que cela est juste un rêve, un fantasme au sujet d'un pays que je ne pourrais jamais visiter. Personne ne le pourrait²⁴. »

Girl from Moush et *Calendar* sont des retours à la terre « natale » des réalisateurs, la terre de leur culture d'origine et de leurs ancêtres. C'est un retour possible car il est intermédial. Il y a beaucoup de ressemblances entre les deux films, tant du côté du récit que du côté de la narration. Cela démontre deux expériences communes, d'abord de la distance et ensuite de la discontinuité, car le passé et son histoire sont toujours construits par des mémoires, des fantaisies et des mythes. Cette discontinuité ne peut pas être comprise comme une simple évolution du passé au présent car sa complexité dépasse celle d'une structure binaire²⁵.

L'alternance des différents médias chez Egoyan et Torossian, du cinéma à la vidéo jusqu'à la photographie et à la peinture, est le lieu d'une réécriture de l'espace-temps de la diaspora. Chaque médium permet de percevoir et de décrire différemment le temps dans l'espace « étranger ». Le film lui-même incarne l'expérience qu'il tente de retransmettre à l'écran et participe à la réalité d'une autre culture ou société. L'étrangeté que les réalisateurs éprouvent en racontant les histoires du peuple arménien devient un retour aux sources imaginaires de tout un peuple dispersé.

Baronian souligne cette étrangeté dans *Girl from Moush*²⁶. Cette sensibilité de l'exil n'est pas présente seulement dans le

24. Entretien avec Torossian recueilli par Hoolboom, cité dans Marie-Aude Baronian, « *Filmic Foreignness, filmic homecoming : on Gariné Torossian's Girl from Moush* », dans Atom Egoyan et Ian Balfour, *Subtitles : on the Foreignness of Film*, op. cit., p. 222. Ma traduction.

25. Stuart Hall, op. cit., p. 707.

26. Marie-Aude Baronian, op. cit., p. 223.

sujet, mais elle l'est aussi par rapport au médium. Le film ne met pas l'accent sur le côté expérimental comme un genre cinématographique, mais il attire l'attention sur les origines culturelles des réalisateurs comme un acte de transmission, un acte de connexion et de substitution. Le film devient un retour chez soi, mais ce retour n'a lieu que dans l'imaginaire.

Nous vivons dans un temps où l'expérience médiatique est presque aussi importante que l'était l'expérience physique dans la première moitié du XX^e siècle, bien que nous connaissions sa précarité et ses limites. Toucher les images, les redessiner, les fragmenter ou ré-encadrer différemment les mêmes vieilles images-icônes-clichés font partie de la nouvelle donne médiatique. Torossian et Egoyan réinventent une rencontre avec les mémoires arméniennes. Le cinéma est un terrain fertile pour une rencontre atemporelle. Il rassemble plusieurs espaces et temporalités et ouvre un dialogue contemporain avec l'histoire tout en en faisant déjà partie.

L'interculturalité dans les films existe parce que subsistent l'idée et la possibilité d'une intermédialité. Egoyan²⁷ croit qu'il est maintenant possible d'y trouver le même niveau de transcendance, de représentation et de stimulation que dans le cinéma narratif classique, mais à travers une réelle identification avec l'image sur l'écran. Car l'intermédialité permet une plus grande proximité de nos expériences. Il s'agit d'une procédure technique mais aussi d'une forme d'expression puissante qui, dans les cas qui nous occupent, démontre sans contester l'effort des cinéastes comme Torossian et Egoyan d'interpeller les images et de forcer le spectateur à partager leur engagement paradoxal à l'égard du besoin et du refus des images *mémoires-icônes*.

27. Atom Egoyan et Paul Virilio, *op. cit.*, p. 104-115.