

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HAUT PAYS, DOCUMENTAIRE SUR LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE  
D'ARMÉNIENS DE LA DIASPORA DANS LA CONCEPTUALISATION D'UNE  
ARMÉNIE IMAGINAIRE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
HASMIG MAKDESIAN

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon père Sebouh Makdesian sans qui ce projet n'aurait jamais existé. Merci de m'avoir fait confiance et de m'avoir supportée dans toutes les étapes de ce processus. Ce film est le reflet de notre cheminement en tant que père et fille ainsi qu'à la belle complicité qui en ressort. Un énorme merci à ma directrice de recherche Diane Poitras pour ses précieux conseils et pour m'avoir éclairée durant cette longue aventure identitaire. Merci à Guillaume B. Turenne qui m'a écoutée, lue et encouragée du début jusqu'à la fin. Et finalement, je remercie ma famille, mes collaborateurs pour leur aide sans oublier celles et ceux qui ont contribué à leur manière au projet.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE .....	4
1.1 L'histoire des Arméniens.....	4
1.1.1 La grande Arménie et la petite Arménie.....	4
1.1.2 Le génocide arménien.....	5
1.2 La diaspora au 21e siècle.....	6
1.2.1 La diaspora arménienne.....	6
1.2.2 Relation de la diaspora avec l'Arménie.....	7
1.3 La pratique de la culture arménienne.....	8
1.3.1 La communauté.....	8
1.3.2 Coutumes et traditions .....	9
1.4 La question de recherche .....	9
CHAPITRE II	
ANCRAGES CONCEPTUELS.....	10
2.1 Concept de l'imaginaire.....	10
2.1.1 L'Arménie racontée .....	10
2.1.2 Le futur, prisonnier du passé.....	11
2.1.3 La transmission d'une culture détruite.....	13
2.2 Concept de l'identité.....	15
2.2.1 L'identité hybride .....	15
2.2.2 Lien avec le pays ancestral .....	17
2.3 Dégagement des buts et des objectifs du mémoire .....	18

CHAPITRE III	
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL .....	21
3.1 Les œuvres choisies .....	21
3.1.1 <i>Nobody's Business</i> de Alan Berliner .....	21
3.1.2 <i>Question d'identité</i> de Denis Gheerbrant.....	24
3.2 Dégagement des aspects retenus pour l'œuvre .....	28
3.2.1 L'entrevue .....	28
3.2.2 La caméra.....	29
3.2.3 Le montage .....	30
3.2.4 L'archive .....	31
3.2.5 Justification .....	32
3.3 Perspective communicationnelle et pertinence.....	34
CHAPITRE IV	
PRÉSENTATION DE L'OEUVRE.....	35
4.1 Présentation du projet .....	35
4.1.1 Le sujet.....	36
4.1.2 L'entrevue.....	36
4.1.3 Les fragments.....	37
4.1.4 Les archives .....	38
4.1.5 La voiture.....	38
4.1.6 Ottawa.....	39
4.2 Présentation de la diffusion.....	40
4.3 Variations du projet de mémoire .....	40
Chapitre V	
COMPTE RENDU DE L'OEUVRE.....	42
5.1 Compte rendu de la diffusion et méthode de recueillement des données .....	42
5.2 Analyse/rétrospective.....	45
CONCLUSION.....	46
BIBLIOGRAPHIE.....	48
FILMOGRAPHIE .....	51

## RÉSUMÉ

Cette recherche propose une quête sur la construction identitaire d'Arméniens de la diaspora au Québec dans la conceptualisation d'une Arménie imaginaire. Une expérimentation sur la perception de l'imagination d'un pays ancestral lointain qui, pourtant, définit une partie de mon identité. Une discussion entre mon père et moi sur notre lien avec l'Arménie présente différentes pistes de réflexion sur le sujet de l'identité. La recherche consiste à questionner l'héritage fragmenté par le génocide et la construction de notre identité à travers cette transmission culturelle.

Mots clés : identité, imaginaire, transmission, arménien, documentaire.

## INTRODUCTION

Fille d'une mère québécoise et d'un père arménien, le conflit identitaire m'est apparu assez tôt, compte tenu des valeurs parfois contraires des deux cultures transmises. Ma langue maternelle étant le français, j'ai dû aller à l'école arménienne pour apprendre la langue et la culture arménienne. Je suivais alors les cours de formation générale du ministère en plus d'un cours de grammaire, de religion et d'histoire arménienne. Dès la pré-maternelle, on me racontait les récits des héros de « notre Arménie ». On me faisait voir des photos du pays et on s'assurait que je parle arménien avec mes camarades. Dans cette école, tout m'était étranger. Je ne m'intéressais pas à la culture arménienne. J'ai quitté cette école pour un établissement francophone et ce, en coupant pratiquement toutes relations avec la communauté arménienne. Malgré les efforts de mon père à m'introduire aux associations arméniennes, je repoussais tout ce qui avait trait à cette culture. Ce déni identitaire, étant peut-être causé par la relation avec mon père, m'a troublé durant plusieurs années. Je me considérais comme québécoise, pas arménienne. Je ne comprenais pas pourquoi on m'introduisait à une culture, alors qu'elle était loin de son pays. La notion de diaspora est une chose bien complexe qui m'a pris du temps à saisir. Petite, on nous présentait le pays de « nos ancêtres » comme étant la plus belle terre du monde. On nous transmettait une image tellement merveilleuse de celle-ci, qu'il était inconcevable de ne pas y habiter. Il y a deux ans, je découvris, à travers le documentaire *Figure d'Armen* de Marlène Edoyan, la véritable Arménie. Le contexte socio-économique n'est pas très solide d'où la fragilité du système administratif concernant la gestion. Dans ce film, il est aussi question de la situation de l'exode rural et de l'avenir de ces villages. C'est à ce

moment que j'ai décidé d'entreprendre des recherches sur mon arménité<sup>1</sup>. La fierté de mon père envers la culture arménienne m'a toujours marqué et a constitué un non-sens à mes yeux. Comment était-il possible d'être fier de quelque chose qu'il n'avait jamais vu, touché ou senti? Comment pouvait-on appartenir à une communauté dont la majorité n'est pas née en Arménie? Tout me paraissait abstrait. Dans mes recherches académiques, j'ai pu étudier les problématiques identitaires, individuelles et collectives, de la diaspora arménienne. Dans le flux d'idées qui me traversaient l'esprit, je façonnais tranquillement morceau par morceau ce projet. Une problématique flagrante à mes yeux méritait d'être approfondie. Comment les Arméniens de la diaspora construisent leur identité dans le rapport d'une Arménie imaginaire? En ce sens, cette recherche m'a non seulement fait comprendre ce qui m'a toujours été difficile à accepter, mais m'a aussi permis de redécouvrir cette culture définissant une partie de qui je suis aujourd'hui.

Il arrive de nous poser des questions sur qui nous sommes, sur nos origines, sur notre place dans la société. De plus en plus, des mouvements de population s'activent. Ces gens quittent leur pays pour venir s'installer dans un autre, pour fuir la guerre, pour de meilleures conditions de vie, etc. Qu'en est-il de leur rapport au pays d'accueil et à celui qu'ils ont laissé derrière eux? Comment transmettre leur culture à leurs enfants nés ailleurs? Comment leur faire comprendre leur histoire? C'est probablement des

---

<sup>1</sup> «Forgé en diaspora, [l'] arménité sous-tend [...] une tentative de reconquête du familial, mais à partir d'un lieu où il n'exerce plus. [...] sorte de contrée imaginaire, bâtie dans la séparation, rend compte d'un inaccessible, car aucune spéculation ne peut remplacer le rapport direct à la terre des ancêtres.» Hovanessian, M. (1992). *Le lien communautaire : Trois générations d'Arméniens*. Paris : A.Colin. p.252-253.

questions auxquelles m'ont père a été confronté lorsqu'il a formé une famille à Montréal. Il devient difficile de s'associer au pays d'origine de nos parents. Encore plus lorsqu'un enfant, qui n'a jamais visité le pays ancestral, se retrouve avec une identité qu'il ne connaît pas. Je tenterai de comprendre les enjeux identitaires chez les membres de la communauté arménienne dans les prochains paragraphes. Dans un premier temps, je contextualiserai la situation des Arméniens de la diaspora au Québec et, de manière plus générale, l'histoire de l'Arménie. Ceci me permettra d'aborder la problématique identitaire chez ces membres vivant à l'extérieur de leur pays d'origine. Ensuite, j'étudierai les concepts de l'imaginaire, entre autre développé par Anderson, et de l'identité élaboré par Nichanian et Hovanessian, dans un cadre théorique. Par la suite, j'aborderai le travail de Alan Berliner et de Denis Gheerbrant, deux cinéastes qui m'ont inspirée dans la réalisation de ma création. Suivra la présentation de mon projet de mémoire, un documentaire s'intitulant HAUT PAYS, ainsi que le compte-rendu de cette recherche. Cette dernière m'a permis d'approfondir ma compréhension plus globale de ma réflexion identitaire.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE

Dans ce chapitre, une introduction à l'histoire du peuple arménien sera détaillée pour assurer une meilleure compréhension du mémoire et de sa problématique. Les Arméniens existent depuis très longtemps. Beaucoup d'événements survenus ont influencé la communauté qu'ils forment aujourd'hui.

#### 1.1 L'histoire des Arméniens

##### 1.1.1 La grande Arménie et la petite Arménie

Considérée comme l'une des plus vieilles civilisations du monde, le peuple arménien, dans la région transcaucasienne, aurait fait son apparition vers l'an 1200 av. J.-C. À la croisée de plusieurs empires grandissants (i.e l'Empire Perse et l'Empire Macédoine et plus tard, l'Empire Romain), l'Arménie s'est affaiblie de tous les côtés par ces derniers qui voulaient dominer la terre. Tigrane II est celui qui parviendra à offrir aux Arméniens et aux autres ethnies le plus grand royaume à cette époque. L'expansion du territoire arménien alarme les Romains et enclenche une guerre que perdra Tigrane II. Sous le contrôle romain, les Arméniens sont les premiers à se convertir au christianisme vers l'an 301. Forçant ceux-ci à adopter le mazdéisme, la religion perse,

le moine Mesrop Machtots crée un alphabet unique qui protégera les Arméniens des tentatives d'assimilation. Malgré la dispersion du peuple arménien et la perte de leur territoire, causée par les conflits impériaux, les Arméniens préservent leur identité par la langue arménienne. Vers l'an 600, l'éparpillement du peuple arménien crée la grande-Arménie, localisation actuelle de l'Arménie, et de la petite-Arménie en Anatolie. La diaspora arménienne se forme peu à peu à la suite de ces changements territoriaux, s'établissant dans plusieurs pays.

### 1.1.2 Le génocide arménien

L'Empire ottoman est créé au 15e siècle sous la gouverne du sultan Abdülhamid II. Le territoire, sous son règne, allait de l'ouest de la Turquie jusqu'au plateau arménien, englobant l'Iraq, la Syrie et le Liban. Son empire était composé d'une majorité de musulmans, ainsi qu'une minorité chrétienne (Grecs, Arméniens, etc.) Au 19e siècle, réclamant l'égalité face aux musulmans, la population arménienne organisait de nombreuses révoltes contre le régime Hamidien. Le sultan voyait son empire se détériorer lentement. La résistance devenait de plus en plus intense à la suite des protestations dans les rues. La réponse intransigeante du dirigeant entraînait des massacres, faisant plus 20 000 morts entre les années 1894 et 1896. Des nationalistes ont formé un parti du nom de Jeunes-Turcs, s'opposant au Sultan Abdülhamid II. Ce nouveau groupe revendiquait une réforme de la part des minorités chrétiennes. Se présentant comme un parti à l'écoute des demandes de la population, les Jeunes-Turcs ont obtenu facilement les votes et ont renversé le sultan. Les Arméniens avaient quelques places au sein du Parlement et un peu plus de reconnaissance dans l'empire. Voyant que sa domination commençait à s'affaiblir et que l'empire russe devenait plus puissant, le gouvernement ottoman craignait la fin de son règne et tentait de trouver une solution pour sauver ce dernier. Ce n'est qu'à la de la Première Guerre mondiale que le régime a dévoilé son plan; un empire uniforme, turquifié, voyant les

Arméniens et autres minorités comme des nuisances. Ces populations, présentes un peu partout sur le territoire, étaient la menace qui pouvait faire chuter cette domination. Les Jeunes-Turcs s'alliaient à l'Allemagne et accusaient les Arméniens de trahison pour avoir fraternisé avec les Russes. Ce n'est qu'en 1915 que ce gouvernement a mis en action son projet d'extermination de la population arménienne dans son empire. 1,5 million d'Arméniens ont été assassinés, torturés et portés disparus. Ceux qui survivaient se convertissaient à l'Islam ou réussissaient à fuir vers la France et les États-Unis. À ce jour, la Turquie ne reconnaît toujours pas le génocide arménien perpétré par ses ancêtres et condamne toute parole y ayant trait.

## 1.2 La diaspora au 21<sup>e</sup> siècle

### 1.2.1 La diaspora arménienne

Un peuple est considéré comme une diaspora lorsqu'il est forcé de quitter son pays d'origine. Il s'étend alors dans le monde, sur plusieurs générations et il conserve son identité culturelle. Le terme diaspora provient de la langue grecque ayant comme définition le mot « dispersion » (Dufoix, 2012). Depuis longtemps, les Arméniens forment une diaspora. Pendant plusieurs siècles, les frontières du royaume arménien, ainsi que des empires suivants, sont demeurées peu stables. Les guerres s'enchaînant une à la suite de l'autre, le peuple arménien devait fuir ou accepter le nouveau souverain du territoire. Il est même arrivé que ce dernier n'ait plus aucune référence territoriale après avoir vu son pays disparaître. Cependant, dispersés, les Arméniens ont maintenu leur identité et ont préservé leur culture. En 1915, la diaspora devient plus importante et répandue à la suite de l'exil et de la fuite de milliers d'Arméniens. À l'extérieur de leurs terres, n'ayant plus rien, leur premier réflexe est de trouver un semblable. Une idée que développe Chantal Bordes-Benayoun, « la référence à un

lieu plus particulièrement chargé de valeur, la terre d'origine promise et rêvée, a souvent contribué à faire lien entre les dispersés» (Bordes-Benayoun, C. 2006, p.78). En ce sens, le partage d'un rêve commun renforce les individus d'une même appartenance culturelle.

### 1.2.2 Relation de la diaspora avec l'Arménie

Après la Première Guerre mondiale, l'Arménie a eu des difficultés tant financières que territoriales. Longtemps sous la tutelle des pays avoisinants, elle tente de mettre sur pied un gouvernement et un système administratif pour aider rapidement à son développement, ainsi qu'à sa population. La situation étant critique, le pays fait la promotion d'une belle vie. Plusieurs Arméniens sont convaincus et migrent. Par contre, ils ont un choc à leur arrivée. Rien n'est tel que décrit et promis. Certains y demeurent, la plupart quittent pour de meilleures conditions de vie. Lentement, la diaspora arménienne prend de l'expansion sur plusieurs continents et avec un réseau de contacts élaboré, les communautés communiquent et s'entraident. Longtemps sous le régime soviétique, l'Arménie peine à se rebâtir après la chute de l'URSS. La forte population arménienne dans le Haut-Karabakh, situé en Azerbaïdjan, exige le rattachement à l'Arménie. Malgré les manifestations sanglantes, les Azéris refusent et relancent la guerre.

En 1988, un puissant séisme détruit une grande partie des bâtiments dans la région de Gyumri. Jusqu'à maintenant, plusieurs habitants sont encore privés d'eau ou même d'un toit. Les conditions de vie des Arméniens se détériorent face aux actions gouvernementales. Malgré les conflits entre pays voisins, ainsi que les frontières

fermées avec la Turquie et l'Azerbaïdjan, l'Arménie se développe tranquillement. De son côté, la diaspora a réussi à établir un lien important avec l'Arménie, qui autrefois restait passive face à ces tentatives de rapprochement. En ce sens, la diaspora offre aujourd'hui une aide précieuse, notamment financière au pays depuis plusieurs décennies. À travers les différents moyens de communication, la diaspora a permis de faire connaître l'Arménie mondialement. Cette dernière accueille progressivement les membres de la diaspora qui tente de s'y reconnecter depuis longtemps et, par la même occasion, permet aux Arméniens de découvrir le pays de leurs ancêtres. On compte actuellement environ 3 millions d'Arméniens dans le pays, alors que plus de 7 millions se retrouvent à travers le monde.

### 1.3 La pratique de la culture arménienne

#### 1.3.1 La communauté

Cette recherche se concentre sur la communauté arménienne à Montréal et à Laval, des premiers arrivants en 1960 jusqu'à aujourd'hui. Venant principalement du Liban et de la Syrie, ces personnes d'origine arménienne forment leur communauté en se rassemblant. Tout en construisant rapidement un petit quartier arménien, le réseau professionnel se structure. Tout y est: enseignants, comptables, avocats, dentistes, médecins, etc. La communauté arménienne s'installe dans le quartier montréalais et a pour fonction de faire émerger et transmettre sa culture. On remarque la présence d'écoles arméniennes, mais aussi beaucoup d'associations culturelles pour rassembler la communauté. Actuellement, on peut noter trois grandes communautés arméniennes : une à Laval, une à Montréal et une dans la ville Saint-Laurent.

### 1.3.2 Coutumes et traditions

Étant fiers de leur religion et de leur identité culturelle, les Arméniens respectent les traditions et s'assurent que leurs enfants continuent à les respecter. Compte tenu de la situation diasporique arménienne, qui dure depuis plusieurs décennies, la crainte de l'assimilation et la perte de la langue sont des inquiétudes chez les plus âgés. Il en résulte une pression sur les jeunes à se marier entre Arméniens et d'assurer la transmission de la culture arménienne à la future génération. En ce sens, les traditions sont importantes au sein de la famille et sont prioritairement transmises de génération en génération. Ainsi, tout en perpétuant celles-ci, le peuple arménien demeure ancré profondément dans sa culture. Très proches l'un de l'autre, certains Arméniens sont réticents au mariage mixte puisqu'ils le perçoivent comme la fin de l'arménité chez la personne concernée.

### 1.4 La question de recherche

Ainsi, en tenant compte du contenu historique, de la situation diasporique et du fonctionnement de la culture arménienne, ma recherche porte sur la construction identitaire chez les membres de la diaspora arménienne à Montréal en rapport avec une Arménie imaginaire. De quelle manière se perçoivent-ils dans la société québécoise? Comment la diaspora préserve-t-elle une identité arménienne chez ces personnes originaires d'ailleurs ?

Par la suite, les concepts de l'imaginaire et de l'identité seront appliqués à la problématique. Ils seront expliqués plus amplement pour une meilleure compréhension.

## CHAPITRE II

### ANCRAGES CONCEPTUELS

Au tout début, ma recherche était de comprendre cet attachement des Arméniens de la diaspora à leur terre ancestrale. J'avais en tête de travailler le génocide et le traumatisme légué aux générations futures. Dans mon parcours, j'ai changé de direction pour aborder la dimension imaginaire dans la diaspora arménienne. L'identité, étant au cœur de la création, semble évidente pour plusieurs, mais cache une complexité qui mérite d'être étudiée.

#### 2.1 Concept de l'imaginaire

##### 2.1.1 L'Arménie racontée

En diaspora, le besoin de maintenir une éducation de la langue arménienne aux jeunes est important. Évoquant l'Arménie, le pays ancestral, les jeunes sont projetés dans un univers dans la conceptualisation de l'imaginaire. Jean-Jacques Wunenburger définit « l'imaginaire [...] comme une formation de représentations et de croyances en des réalités qui excèdent le plan de l'expérience sensorielle et qui forment un monde propre » (2003). C'est par l'éducation que cet imaginaire est transmis aux plus jeunes. Leur perception est déformée (Wunenburger, 2003) lorsque cet imaginaire prend

place autour de l'histoire de l'Arménie. À partir de récits héroïques des chevaliers arméniens, les élèves entretiennent une belle image d'une Arménie forte et extraordinaire. On renforce alors un imaginaire arménien qui influencera l'« arménité » (Hovanessian, 1992) des jeunes. Alors que certains élèves partent visiter l'Arménie avec une association, plusieurs jeunes découvrent le pays de leurs ancêtres à l'aide de livres, de reportages et des cours donnés à l'école. Pourtant, Martine Hovanessian soulève que ce rapport chez les Arméniens de la diaspora avec l'Arménie demeure mythique. (Hovanessian, 1992). L'enseignement présente une Arménie figée au premier siècle, à son apogée en épargnant l'actualité. Il va sans dire que le génocide arménien est aussi un élément important dans le corpus des cours. Montrer aux jeunes ce que leur peuple a subi et comment il s'est relevé sous-tend l'idée d'invincibilité par la survie. Jacques-Jouvenet explique que c'est par la transmission que la mémoire se préserve (J.-Jouvenet et Marchiset, 2012). Ainsi, cette sauvegarde assure une longévité de l'histoire, donc la vie : « En effet, l'acte de transmettre des uns aux autres, de donner-recevoir et rendre se fait par cette permutation des places et nourrit ainsi un fantasme d'immortalité » (J.-Jouvenet et Marchiset, 2012). L'idée qu'une civilisation soit immortelle peut amener un certain questionnement sur les conséquences du génocide. Ce traumatisme engendre le refus de la fin d'un peuple et la force démesurée à se reconstruire.

### 2.1.2 Le futur, prisonnier du passé

Si on s'attarde à l'évolution de la diaspora arménienne, plusieurs éléments rendent celle-ci complexe. On remarque, comme le nomme Nichanian, une « arriération mentale » (Nichanian, 2010) causée par divers facteurs. L'auteur utilise ce terme pour décrire la posture des Arméniens de la diaspora. En effet, les mots de Nichanian peuvent s'avérer forts, il soulève pourtant une vérité concernant la volonté d'évoluer

en tant qu'individu. Les victimes du génocide ne voient pas les changements et le développement industriel dans le monde. Démunis et orphelins, ils se débrouillent avec leurs connaissances arriérées et rebâtissent leur ancienne vie en s'entraïdant. Sur cette problématique, Marc Nichanian interroge la méconnaissance, cinquante ans plus tard, des premiers écrivains survivants du génocide, ayant écrit des ouvrages portant sur la diaspora elle-même :

Les Arméniens de la diaspora dans leur ensemble n'ont pas de mémoire propre. Ils n'ont pas de vision d'eux-mêmes. Ils n'ont pratiquement pas d'institutions universitaires. Ils consacrent donc leurs forces à s'ignorer eux-mêmes [...] au lieu de faire l'apprentissage de leur propre présent.<sup>2</sup>

Pour lui, tout passe par la littérature arménienne. Avec la découverte des écrivains de leur peuple et les écrits traitant de cette dispersion, les Arméniens pourraient porter une réflexion sur la situation actuelle de la diaspora. Par manque de volonté ou d'intérêt, la plupart ne connaissent pas ces écrits qui renferment la mémoire d'un peuple meurtri et les informations utiles à leur rétrospection. Il faut ainsi tenter de déconstruire le paradoxe dans lequel la diaspora se trouve piégée. Nichanian souligne le rôle du nationalisme dans ce problème, le catégorisant par la même occasion comme un « effet pervers de l'orientalisme » (Nichanian, 2010) dans la création d'une nation utopique (Nichanian, 2010). Comme Ernest Gellner définit le terme, « nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness : it invents nations where they do not exist.»<sup>3</sup> Le nationalisme représente ce qu'une diaspora n'est pas,

---

<sup>2</sup> Nichanian, M. (2010). «La diaspora, sujet de son histoire», dans *Arménographie*, sous la dir. de Barseghian, A. et Kristensen, S. Genève :MetisPresse. p.69.

<sup>3</sup> L'auteur (B. Anderson) se réfère à une citation tirée de «Thought and Change» de Ernest Gellner. Anderson, B. (2006). *Imagined communities : Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso. p.6.

une union imaginée vide de sens. L'idée du nationalisme a été imposée aux Arméniens de la diaspora et a influencé leur pensée en créant l'image forte d'un peuple historique. Le peuple n'existe pas et n'entretient pas ce lien avec le territoire (Anderson, B. 2006) Nichanian explique le fait que les Arméniens de la diaspora ont accepté facilement cette pensée nationaliste sans même prendre le temps de penser l'histoire et le contexte politique. Dans une diaspora sans identité, ils pensent être simplement arméniens dans une communauté imaginaire hors de l'Arménie. Pourtant, l'apport historique est nécessaire pour se définir pleinement arménien sans oublier le contexte actuel dans lequel vivent les Arméniens. Bien que l'histoire de cette civilisation remonte à l'époque médiévale, l'impression est qu'elle s'arrête tout juste au génocide sans penser à l'ensemble des événements survenus du début jusqu'à aujourd'hui. C'est de construire sa vie en dehors de cette balise. Martine Hovanessian abonde dans le même sens: « il ne s'agit plus de transmettre les seuls fragments de l'Histoire, mais plutôt de pratiquer sa propre histoire afin d'accéder à la connaissance de soi » (Hovanessian, 1992). Recomposer l'histoire de son peuple ne résoudra pas la crise identitaire que possède l'Arménien. Au fond, qu'est-ce qu'être arménien en diaspora ?

### 2.1.3 La transmission d'une culture détruite

C'est par les histoires des autres que l'on construit la nôtre. Or, lorsqu'il s'agit d'un génocide, les récits sont vides de sens. Ils ne transmettent rien. Par le concept du *muselmann*<sup>4</sup>, Agamben montre qu'il n'y a pas de véritables témoignages, puisque les

---

<sup>4</sup> Dans son ouvrage *Ce qui reste d'Auschwitz*, le « muselmann » est un prisonnier du camp représentant « l'intémoignable » (p.43), qui se situe « entre la vie et la mort, entre l'humain et l'inhumain » (p.49).

vrais témoins, ceux qui ont tout expérimenté jusqu'à la mort, ne peuvent témoigner de leur expérience. « Les rescapés, les pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant. [...] De l'impossibilité de témoigner » (Agamben, 1999). Marc Nichanian reprend les propos d'Agamben et les expose ainsi : « le témoignage ne fait pas preuve, [ni] mémoire ». Puisqu'un témoignage est la preuve de « l'impossibilité de témoigner et de prouver » (Nichanian, 2006a, 2006b). Les survivants de la Catastrophe ne peuvent témoigner dans une langue compréhensible puisqu'elle est fragmentée, détruite. La transmission des récits et du savoir est alors bafouée. Les futures générations ont des informations-clés pour leurs constructions identitaires, mais intraduisibles. Nichanian explique qu'un survivant n'a plus la capacité de décrire l'impossible, il ne peut transmettre ces expériences, puisqu'elles ne sont pas reproductibles, même chose pour la parole. « Quand la langue et le pays, donc la mémoire elle-même, ont été frappés d'interdit, quelle mémoire faut-il pour se souvenir, malgré tout? »<sup>5</sup> (Nichanian, 2010). La destruction de l'être anéantit toute mémoire, toute identité. Toujours selon Nichanian, les membres de la diaspora oublient les auteurs arméniens et ignorent les ouvrages de ces derniers portant sur les conditions de l'Arménien hors de l'Arménie. Ces écrits auraient pu inciter les Arméniens à porter une réflexion sur eux et par là, je veux dire qu'ils auraient pu démêler les propos transmis par la famille des ouvrages publiés sur la condition de la diaspora arménienne. Les récits des survivants ont entaché la pensée des jeunes, amputant toute ambition de progresser en tant qu'individu. Je prends l'exemple de la haine envers les Turcs d'aujourd'hui. Il est possible de dépasser la charge émotionnelle et de penser à cette situation plus rationnellement en déliant le passé du présent. Au lieu de ruminer continuellement le génocide, les

---

<sup>5</sup> Nichanian, M. (2010). «La diaspora, sujet de son histoire», dans *Arménographie*, sous la dir. de Barseghian, A. et Kristensen, S. Genève :MetisPresse. p.89.

Arméniens doivent se pencher sur les solutions possibles et se défaire de cette catastrophe.

Il est encore bon de se questionner sur la diaspora elle-même, qui est-elle? L'évocation du génocide est perpétuée par la transmission, puisque c'est durant cet événement que les Arméniens ont perdu leur identité, c'est de là où la diaspora a grandi d'un coup. La peur de perdre son arménité et l'idée d'être assimilé sont des raisons qui encouragent l'homogénéité des communautés arméniennes. On tente de réparer le passé alors qu'il est irréparable. En effet, qu'y aura-t-il après la reconnaissance du génocide par la Turquie? Vers quoi se tournera la diaspora? Il y aura matière à réflexion sur la fonction de la diaspora suite à cet événement tant revendiqué.

## 2.2 Concept de l'identité

### 2.2.1 L'identité hybride

L'importance de préserver son identité en diaspora devient cruciale pour la survie des Arméniens. Dans sa thèse, Marie-Blanche Fourcade définit l'identité comme « une construction et une reconstruction élaborée au fur et à mesure des interactions individuelles » (Fourcade, 2011). En ce sens, l'identité d'un individu est en constante évolution. Elle se développe par différents facteurs auxquels elle est exposée. La première génération, celle immigrant vers un pays d'accueil pour différentes raisons, qualifie la relation qu'elles ont avec ledit pays, comme une société d'accueil. Cette dernière est loin d'être similaire à leur patrie. Les conditions de survivant n'apportent

aucun réconfort, mais plutôt de la nostalgie. Or, la génération qui est née ici, soit la dernière, possède une perception distincte du pays de ses parents. Les terres de leurs ancêtres servent à définir les origines de cette dernière génération. Par contre, l'intégration dans le pays d'accueil de leurs parents est bien faite, puisque ces jeunes ont grandi dans ce dernier. Ils ont été introduits à un mode de vie différent de ceux des générations précédentes. Ils parlent possiblement le français, l'anglais et l'arménien, ils consomment de la nourriture nord-américaine, etc. Dans ce cas-ci, le concept d'identité est mixte. Comme le mentionne Gina Stoiciu, les membres d'une diaspora, ayant différentes origines, représentent une communauté hétérogène et par là, leur identité est hybride<sup>6</sup>. En d'autres mots, elle explique qu'en diaspora, le mélange de plusieurs cultures, celle d'origine et celle du pays, tend vers une complexité identitaire. Alors que ces jeunes jonglent avec deux cultures différentes, les parents tiennent souvent à ce que leurs enfants conservent les traditions arméniennes puisqu'il devient plus difficile de les pratiquer en dehors de la terre d'origine. Les jeunes sont aptes à s'immiscer dans les deux univers sans pour autant s'y perdre. Toutefois, cette multiethnicité peut engendrer des difficultés face à sa propre identité. Par exemple, les origines arméniennes de leurs grands-parents, celles libanaises de leurs parents et les valeurs québécoises actuellement sont de nombreux bagages à transporter. Paul Haidostian note : « While the new generation struggles to assert and find itself in a new world, the more the old generation feels the pressure of losing it all »<sup>7</sup>. L'auteur insiste sur le choc de deux mentalités, soit celle de la première génération qui demeure dans son époque, soit celles des plus jeunes qui,

---

<sup>6</sup> Stoiciu, G. (2013). « Diaspora dans tous ses états: carte et territoire », dans *Identités diasporiques et communication* sous la dir. de Agboli, C., Kane, O. et Hsab, G. Québec : Presses de l'Université du Québec.

<sup>7</sup> Haidostian, P. (2010). « Armenian in the Middle East : Revisiting the Role of Education » dans *Arménographie*, sous la dir. de Barseghian, A. et Kristensen, S. Genève : MetisPresse. p.119.

tout en gardant leur héritage culturel, grandissent selon les habitudes de la société québécoise.

### 2.2.2 Lien avec le pays ancestral

L'identité hybride soulève toutefois une question. Comment se peut-il qu'une personne puisse passer facilement d'une culture à une autre, tout en s'identifiant aux deux? Maalouf illustre bien le problème : « Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. (Maalouf, 1998) D'origine libanaise, il est français, mais cherche continuellement à définir son identité. Pourtant, il l'explique bien, ce n'est pas de choisir, mais d'accepter les deux. Si je reviens à la situation des Arméniens, l'identité arménienne est plus considérée que les autres. La peur de l'assimilation peut être une raison de cette action. La transmission intergénérationnelle est un élément primordial dans la culture arménienne. Il importe de connaître l'histoire de cette dernière et de continuer à pratiquer les traditions. Rien n'empêche d'explorer les autres cultures, tant et aussi longtemps que celle de nos origines demeure la première. Pour Martine Hovanessian explique que ce drame, le génocide ayant marqué la diaspora arménienne au niveau identitaire, a été raconté de façon répétitive le désignant comme élément déclencheur de la condition des Arméniens de la diaspora. « La perception de l'exil est modifiée. Le sujet évoque les prolongements existentiels de cet événement, rupture qui s'est transformée dans la durée en une sorte d'événement « nœudal » de l'histoire individuelle» (Hovanessian, 1992). Dans leur quête identitaire, les jeunes n'ont pas le réflexe d'aller au-delà du génocide. Tel un trou noir, tout est concentré autour de cette Catastrophe, coupant la possibilité d'avancement de la communauté. Gaïdz Minassian suggère que l'éducation encourage le cheminement identitaire de chacun de même qu'une

introspection personnelle. Il remarque cependant « l'absence de toute réflexion collective en diaspora »<sup>8</sup>. Le génocide devient alors l'héritage de leurs ancêtres, le fardeau à porter jusqu'à ce que justice soit faite. La reconnaissance et le dédommagement pour les victimes d'un génocide deviennent cet héritage légué aux nouvelles générations d'Arméniens. Paul Haidostian souligne le fait qu'être arménien est appréhendé négativement. Partant de la catastrophe, tout ce qui a été transmis est malheureux. Il est moins intéressant pour un jeune de s'identifier à la culture arménienne lorsqu'on met uniquement l'accent sur la mort, le regret et la haine (Haidostian, 2010). En ce sens, les jeunes doivent percevoir un côté positif à être Arménien, sinon l'intérêt à partager la culture tragique des Arméniens sera moindre. C'est ainsi qu'ils pourront penser au futur et se redéfinir en tant qu'individu de la diaspora.

### 2.3 Dégagement des buts et des objectifs du mémoire

Dans le documentaire HAUT PAYS, résultat de cette recherche-création, les thématiques de l'identité et de l'imaginaire seront développées autour d'une conversation portant sur le fait d'être arménien en diaspora. Le but est de créer une réflexion consciencieuse sur la construction identitaire de la diaspora arménienne. L'idée de développer sur l'imaginaire et ses limites sera mise à l'œuvre dans un cadre expérimental. Le documentaire aura pour objectif d'éclaircir ce qu'est un Arménien

---

<sup>8</sup> Minassian, G. (2010). « La diaspora arménienne, une actrice politique. Logique, défis et enjeux » dans *Arménographie*, sous la dir. de Barseghian, A. et Kristensen, S. Genève :MetisPresse. p.110.

en situation diasporique sans oublier cette identité hybride qui sera expliquée plus tard. J'en profiterai pour interroger le statut du génocide au sein de l'identité des Arméniens de la diaspora. Je ne manquerai pas d'étudier son influence sur la perception collective de la communauté. Dédié principalement aux personnes d'origine arménienne, le film demeure ouvert à tous pour se questionner ensemble et individuellement sur le concept de l'identité, mais aussi de repenser l'histoire et les archives qui la constituent. Un de mes objectifs est de faire connaître les enjeux identitaires des Arméniens de la diaspora et d'amener ces derniers à réfléchir sur ce pays ancestral, l'Arménie. Partant du concept de l'imaginaire, j'amènerai ces interrogations à faire des liens avec nous, Arméniens de la diaspora. Une introspection est suggérée tout en mettant l'emphase sur la conceptualisation de l'Arménie imaginaire et de l'origine de notre attachement à cette dernière en tant qu'Arménien.

Le questionnement identitaire n'étant pas naturel pour tous, ce film est d'autant plus pertinent dans cette optique puisqu'il aura un deuxième défi, celui d'aller susciter un intérêt chez ces jeunes Arméniens. Ainsi, plusieurs réflexions découleront de cette idée et, je l'espère, feront réagir sur ce sujet. La question arménienne étant un sujet largement discuté, elle attire tout de même les curieux à venir participer au développement de la problématique. Bien consciente que l'intérêt envers ce film sera plus marqué chez les Arméniens, je souhaite tout de même qu'il y ait des personnes externes à cette communauté afin d'échanger sur la question. Étant d'avis que la question identitaire chez les Arméniens est très complexe, je pense qu'il y a matière à approfondir le sujet. Initiée par mes interrogations personnelles, cette recherche tente une approche expérimentale par le biais de l'imaginaire. Cette vision de l'Arménie que je me suis créée sert de pont entre le public et la problématique. Il va sans dire

qu'il n'y aura pas d'unanimité sur la question, somme toute, il en restera des réactions et des discussions sur cette problématique identitaire, je le conçois.

## CHAPITRE III

### CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL

En entamant cette recherche, j'avais une idée bien précise de ma création. J'ai visionné une panoplie de films documentaires traitant la plupart de l'identité. Ce concept étudié par plusieurs cinéastes n'en demeure pas moins inépuisable. Chacun aborde ce sujet d'une manière différente et personnelle ce qui rend le film encore plus intéressant. Il nous permet de prendre conscience de notre entourage et de notre perception de l'univers dans lequel nous vivons, le même qui nous définit en tant qu'individu.

#### 3.1 Les œuvres choisies

##### 3.1.1 *Nobody's Business* de Alan Berliner

Résumé - Après *Intimate Stranger*, un film sur son grand-père, Alan Berliner éprouve le besoin de creuser plus loin dans son héritage familial. Il décide de faire *Nobody's Business* sur son père Oscar, un homme ordinaire. Pourtant, à travers ce film et la conversation qu'il entretient avec lui, le cinéaste tire le portrait d'un individu attachant. À travers ce dialogue, il pose des questions sur ses origines, sur ces ancêtres, en lui montrant des photos, des extraits de vidéo de famille. Ce film

touchant introduit les questionnements identitaires du cinéaste et démontre sa quête désespérée d'obtenir des réponses de son père.

À travers sa série de films, Alan Berliner développe le thème de l'identité dans ses collages d'archives. Notamment dans son documentaire *Nobody's Business*, il bombarde son père Oscar de questions intimes sur leur identité, leur famille, leur histoire. Ces thématiques sont bien importantes pour lui. On ressent dans ses films un sentiment d'urgence de savoir<sup>9</sup>. Par exemple, lorsqu'il parle avec son père de ses ancêtres, il s'énerve et ne veut pas prendre part à la découverte de Berliner «I have to know». Sa recherche d'archives, ainsi que le montage de son film renforcent cette idée de l'identité et de la mémoire familiale dans *Nobody's Business*. Sa réalisation sous-tend que le montage est un construit qui prend forme au fil de la conversation et qui évolue (Berliner, 2002). Les différentes strates d'informations présentées, soient les photos, les séquences filmées, la musique, le montage sonore, sont chargées de signification et de métaphores. Un exemple symboliquement fort serait l'image d'une maison qui tombe et s'écrase dû à un glissement de terrain sur les paroles de Alan Berliner abordant le divorce dévastateur de ses parents. Elles dirigent le spectateur dans le flux de pensée du cinéaste et permettent une très grande liberté d'interprétation à ce dernier. Les successions de photos d'archives entre les scènes d'entrevues transmettent bien ce fil de la pensée. Le cinéaste laisse l'impression que ces images spécifiquement le touchent personnellement lorsqu'un sujet est abordé.

---

<sup>9</sup> Le cinéaste se confie en entrevue. Cuevas, E. et Mugueros, C. (2002). The man without the movie camera : The cinéma of Alan Berliner. Madrid : Ediciones internacionales universitarias. P.70.  
Récupéré de :  
<http://alanberliner.com/pdf/MAN%20WITHOUT%20THE%20MOVIE%20CAMERA.pdf>

*Nobody's Business* est une source d'inspiration pour mon film, pour sa réflexion sur la thématique de l'identité. Comprendre qui il est aujourd'hui constitue un grand défi face à la réticente et à la nonchalance de son père et des réponses sèches. Travaillant autour de la notion de la mémoire, il décortique ce qu'elle apporte à son identité, à son histoire : « It's not about recounting the memory of that family, but questioning that memory »<sup>10</sup>. La recherche de tous les infimes petits détails se retrouvant dans son film remet en cause cette mémoire qu'on transmet d'une génération à une autre, qui forme cette identité. On peut le voir dans *Intimate Stranger* lorsqu'il présente son grand-père par une série de différentes photos et qu'une voix en hors champ commente : « He's the only one in white. » Alan Berliner provoque une certaine conscience historique dans son collage d'archives. Ses ancêtres familiaux s'animent à travers leur conversation, s'appuyant sur des photos et une trame sonore minutieusement travaillée. Un imaginaire se construit autour de ces échanges, un tableau de famille, de souvenirs, d'identité se dessine tout au long du film.

En se penchant sur le travail de Alan Berliner, on s'aperçoit que ses films sont basés sur ses questionnements personnels. À travers la vaste collection d'archives qu'il possède, il réussit à trouver et superposer des images et des sons, la plupart trouvés dans une vente de garage, et à créer un nouveau sens. Dans son entrevue, il parle de l'importance de chaque détail ayant un rôle pour constituer le film, tel que le son de la machine à écrire qui suggère l'autobiographie de Joseph Cassuto dans *Intimate*

---

<sup>10</sup> Réponse de Berliner à une question en entrevue. Cuevas, E. et Mugueros, C. (2002). The man without the movie camera : The cinéma of Alan Berliner. Madrid : Ediciones internacionales universitarias. P.89 Récupéré de : <http://alanberliner.com/pdf/MAN%20WITHOUT%20THE%20MOVIE%20CAMERA.pdf>

*Stranger*. Alan Berliner construit ses films de la réalisation au montage. Dans une entrevue, il aborde son travail comme d'une chose malléable avec laquelle chacun peut jouer. « All of my films and installations are highly edited constructions, trying to re-imagine and re-frame our relationships to things we often take for granted.»<sup>11</sup> Revenons à *Nobody's Business*, dans la scène où il aborde le divorce de ses parents, il utilise l'image d'une maison qui s'écroule dans un glissement de terrain. Créant un autre double sens visuel, il permet au spectateur de comprendre la gravité de cet événement sur sa vie. Un autre exemple serait les sons reliés à une partie de boxe pour accentuer certaines paroles dites lors de l'entrevue avec son père, comme si cette conversation était un jeu et que chacun gagnait des points à avoir raison. Et pourtant, malgré la simplicité de cette discussion, dans un cadre droit et stable, une complexité se fait sentir, par les archives, par les sons, par l'interprétation du sujet par nos propres repères. Berliner travaille minutieusement autour de cette thématique, tricotant chaque élément ensemble créant avec les images d'archives un imaginaire dans lequel prennent vie ses ancêtres qu'il tente de connaître à travers son père. À plusieurs moments dans le film, on entend Oscar menacer Alan de quitter, on entend des bruits de micros, des voix éloignées, simplement par le son, le spectateur peut imaginer la scène visuellement et de faire sa propre interprétation.

### 3.1.2 *Question d'identité* de Denis Gheerbrant

Résumé - Suivant de jeunes Algériens vivant dans la cité Aulnay-sous-Bois, en France, Denis Gheerbrant pose un regard fureteur sur la perception identitaire de

---

<sup>11</sup> Berliner, A. et Lewis, A. S. (s.d.) *The art of process*. Récupéré de <http://alanberliner.com/pdf/theartofprocess.pdf>

chacun. Il les filme à l'école, au travail, à la maison, à la boxe, il va même jusqu'en Kabylie, leur pays d'origine. Tout en construisant un lien de confiance, Farid, Naguib et Abdel Ouab se laissent prendre au jeu, celui de réfléchir à l'identité, à leur identité.

L'arpenteur, le coffret qui rassemble plusieurs films, entre autres *Question d'identité*, reflète la méthode de Denis Gheerbrant. Ce cinéaste, arpentant les rues de la France, se laisse guider par les gens qui habitent ces rues, définissant ces portraits. Caméra à la main, il est seul à filmer et à rencontrer ces personnes qui se retrouveront dans ses films. Par exemple, dans *Amour rue de Lappe*, il filme des gens dans un bar, la plupart des habitués. Il s'immisce dans les conversations de ces personnes et les suit parfois jusqu'à leur appartement, dans leur intimité. Par cette approche, la relation filmeur et filmé devient beaucoup plus solide et crée ainsi un espace d'échange en toute confiance. Dans l'œil de Gheerbrant, l'image est toujours bien composée. Il filme ses personnages en les cadrant plus serré lors de certaines confidences touchantes, parfois le contraire lorsqu'il sent qu'ils ont besoin d'espace et de liberté. Un portrait humain devient le point fort des films de Gheerbrant. Il filme attentivement selon ce que lui donnent ses personnages. Son cadre instable, fait à l'épaule, donne l'impression au spectateur d'être à la place du réalisateur. Par cette technique de filmer et réaliser seul, il évite alors tout triangle relationnel dans le film, c'est-à-dire filmeur, filmé et intervieweur et permet au spectateur l'accès à l'intimité entre le réalisateur et son sujet (Gheerbrant, 2002). Comme le note Gheerbrant: « En revanche, lorsque je mets la caméra sur l'épaule, Denis devient le cinéma, il devient celui qui aide, qui soutient, qui interroge, mais il rappelle aussi qu'il y a un autre

absent, le spectateur.»<sup>12</sup> Le personnage s'adresse dès lors au cinéaste et au spectateur d'un même regard. Il ne s'agit plus du spectateur qui assiste à cette conversation d'un point de vue externe à cette relation. Il fait partie du film, puisque c'est de cette relation que se crée le film. Suivant ses protagonistes, il se plie au tempérament de ceux-ci et se laisse guider par leurs paroles et leurs questionnements. Revenons à *Question d'identité*, la scène d'ouverture montre bien cette démarche. Les personnages, ces trois frères vivant en banlieue, flânent dans leur quartier et s'amuse avec une glissade dans un parc. Ils s'adressent à Gheerbrant et parfois l'excluent de leur conversation. Puis, le cinéaste pose une question banale et écoute ce qu'ils ont à dire en intervenant très peu. Un cercle de la parole se crée et, par la caméra de Denis Gheerbrant, le cinéaste invite le spectateur à y prendre place. Sans forcer l'entrevue, le cinéaste entreprend une conversation normale dévoilant la complicité dans sa relation avec son sujet. En les plaçant dans leur confort naturel, les personnages sont beaucoup moins nerveux et sont moins enclins à paraître faux à l'écran.

Intéressé par l'identité culturelle de ses protagonistes, Denis Gheerbrant intervient dans le cheminement identitaire des personnages dans son documentaire *Question d'identité*. Des jeunes hommes français ayant des origines algériennes se laissent entraîner dans l'exercice du cinéaste, portant une réflexion sur eux-mêmes et sur leur position dans la société par des questions posées par ce dernier. Gheerbrant alloue une grande place à la parole dans son cinéma, dans sa relation à l'autre, dans ses

---

<sup>12</sup> Entretien. Mikles, L. (2001). *Denis Gheerbrant : «L'entre-deux» ou l'art de filmer la parole*. (Positif, Mars (481), p.94.

longues conversations filmées. La personne qui filme devient à travers la caméra le premier spectateur à voir l'autre. (Gheerbrant, 2000) Gheerbrant explique ceci: « C'est le fait de filmer qui est la relation. Un film [...] n'est jamais l'enregistrement d'une relation.»<sup>13</sup> En ce sens, il ne s'agit plus d'une représentation, mais bien d'un compte rendu d'une expérience vécue entre le filmeur et le filmé. Dans son cinéma, on est témoin des problématiques sociétales qui touchent leur communauté, et par le fait même, leur conscience identitaire. Denis Gheerbrant souligne ce point : « Ce qui m'intéresse, c'est de travailler avec des gens qui sont en transformation.»<sup>14</sup> La construction de la relation avec l'autre crée le cinéma. C'est entre autres la confiance des participants du film envers le réalisateur qui permet cette conversation touchante, nourrissant ces questionnements.

Arpentant seul les rues de la France, la caméra à la main, il rencontre des personnes dans les rues, les cafés, les bars. Fréquentant sur une longue période ces gens, il développe une relation de confiance avec ces derniers. C'est au terme de quelques années de repérage et de rencontres que Gheerbrant sait ce qu'il veut aller chercher chez ces gens pour son documentaire. Cette approche permet au cinéaste d'avoir un rapport intime avec ces protagonistes. De cette manière, lors du tournage, ceux-ci sont plus confortables et se confient plus aisément à la caméra. Toujours la scène du

---

<sup>13</sup> Le cinéaste était en discussion avec d'autres cinéastes. Association des cinéastes documentaristes (France), Bizem. C. (2002). *Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée : Addoc 1992-1996*. Crisnée : Yellow Now.p.170.

<sup>14</sup> Entretien. Mikles, L. (2001). Denis Gheerbrant : «L'entre-deux» ou l'art de filmer la parole. (Positif, Mars 2001, #481, p.91.

début dans *Question d'identité*, on sent les jeunes hommes un peu timides, mais ils s'adressent au cinéaste comme s'il le connaissait. D'ailleurs, ces personnages l'interpellent en disant qu'il pose trop de questions, qu'il cherche à en connaître trop. On remarque même tout le long du film que les personnages démontrent plus d'aise avec lui et par cette occasion, Gheerbrant est capable de pousser un peu plus loin leur réflexion sur le sujet de l'identité et de poser des questions plus personnelles. En tant que spectateur, on remarque un changement émotionnel chez les personnages. Une scène en particulier pointe cet exemple. Lors d'un souper de famille en Kabylie, les parents des frères parlent de leur identité. Par la suite, les frères leur font part chacun de ce qu'ils ressentent. Un dit français, l'autre dit algérien. Le père s'exclame jugeant qu'il faut choisir un camp, qu'il est impossible d'être entre les deux. Le spectateur assiste à un moment fort du film, celui d'un bref aperçu de cette réflexion travaillée avec Gheerbrant. Considéré comme un moment riche dans son cinéma, le cinéaste recherche ce pivot personnel chez ses protagonistes. Une petite transformation qui prend tout son sens dans le développement de la problématique travaillée du film.

### 3.2 Dégagement des aspects retenus pour l'œuvre

#### 3.2.1 L'entrevue

La méthode d'entrevue d'Alan Berliner est très naturelle, c'est-à-dire son approche recherche la banalité, elle relève d'une conversation simple et habituelle avec son père. Elle consiste à poser des questions sur la famille et les origines de cette dernière pour diriger la discussion, le tout se déroulant dans un contexte très simple. Au niveau du visuel, on retrouve un plan poitrine, fixe avec un éclairage réaliste. La complicité des Berliner favorise la confrontation avec son père en le poussant à répondre à ses questions au point où ce dernier le menace de quitter l'entrevue. Dans

la scène, Alan Berliner pose une question à son père qui refuse de répondre. Il tente d'obtenir une réponse alors que son père lui dit qu'il n'a pas envie. Une série d'images d'archives apparaît alors qu'on entend le reste de la conversation en voix off. Le père se lève, les micros frottent sur les vêtements, Alan Berliner le retient et la séquence se termine là. Une impression d'authenticité se dégage de cette conversation animée, puisque les réponses sont spontanées et libres, elles ne répondent pas forcément à la question. Le personnage est libre de dévier le sujet s'il le désire, comme il le ferait dans son quotidien. Contrairement à Denis Gheerbrant qui est un peu plus effacé et observateur dans son film, Alan Berliner prend plus position dans son film en répliquant à son père naturellement.

### 3.2.2 La caméra

Dans sa démarche solitaire, Denis Gheerbrant réalise, filme et prend le son de son film. Il tient sa caméra à l'épaule, instaure dès le début sa présence par le cadre visuel instable. Il établit ce rapport filmeur-filmé (Gheerbrant, 2002) en amenant le personnage à parler directement à la caméra, à lui. Sentant que le cadre est mobile, on a la possibilité, en tant que spectateur, de se mettre à la place du cinéaste et avoir l'impression d'être dans la pièce pendant cette conversation. Une relation de confiance s'installe plus rapidement avec un cinéaste filmant seul qu'une équipe de tournage entière. Le fait que Denis Gheerbrant filme nous fait découvrir sa vision des choses et ce qui attire son attention. Contrairement à Alan Berliner qui utilise une lumière supplémentaire à son éclairage, Denis Gheerbrant n'apporte aucun changement à la lumière naturelle du lieu dans lequel il est. Parfois, on ne verra pratiquement rien, simplement des silhouettes floues. La perception d'un cinéma réaliste découle de ses relations avec ses protagonistes, accentuant l'authenticité particulière de ses films par ses méthodes de réalisation.

### 3.2.3 Le montage

Les deux cinéastes choisis ici sont responsables du montage de leurs films. Cette pratique permet une possibilité d'essayer différentes avenues sur le plan narratif et structural du film. En travaillant le matériel filmique, les éléments retenus tels qu'une scène, une image, une parole, etc., deviennent les piliers importants à la formation et à la compréhension du film. Dans une entrevue, Berliner explique sa méthode de montage : « For me, editing is an act of faith. I never really know where I'm going or how I'll get there. It's all trial and error. Sometimes a bad idea leads to a good solution. I make commitment to a process of discovery. »<sup>15</sup> L'étape du montage peut être laborieuse lors de la construction de la structure du film, c'est-à-dire de conceptualiser l'ordre des scènes. Ainsi, plusieurs cinéastes préfèrent travailler du début à la fin du projet et de ce fait, de l'amener à terme eux-mêmes, alors que d'autres délèguent les tâches de la postproduction. Un film personnel devient difficile à travailler au montage par un inconnu, la charge émotionnelle personnelle s'avérant sans doute complexe. Il peut néanmoins devenir encore plus laborieux si le réalisateur effectue le montage lui-même. Si je me prends en exemple, en travaillant sur mon film, il fallait constamment que je me mette dans la position du spectateur pour m'assurer qu'il ait suffisamment d'informations sur la communauté arménienne pour comprendre le film. Par ce fait même, un problème de distanciation peut survenir et embrouiller le but premier du projet. La clarification du contexte et de la problématique pour permettre au public de voir le film à sa juste valeur fluctue selon

---

<sup>15</sup> Réponse de Berliner à une question en entrevue. Cuevas, E. et Mugueros, C. (2002). *The man without the movie camera : The cinéma of Alan Berliner*. Madrid : Ediciones internacionales universitarias. P.182. Récupéré de : <http://alanberliner.com/pdf/MAN%20WITHOUT%20THE%20MOVIE%20CAMERA.pdf>

la teneur personnelle dans le projet. Le réalisateur doit vraisemblablement oublier les suppositions concernant les connaissances du spectateur et a la responsabilité d'anticiper toutes incompréhensions possibles. Le processus de montage est, dans ce cas, plus long, mais il élimine toutes les lacunes de clarté.

#### 3.2.4 L'archive

Du symbole du passé à la réappropriation du sens de ces images oubliées, Berliner crée un nouvel univers avec ses archives trouvées, prises à différentes époques, lieux, familles, et les rassemblent en faisant une nouvelle histoire, leur donnant un nouveau rôle dans son film. Dans son film *The Family Album*, il crée un collage avec des archives achetées dans des ventes de garage. Pourtant, à la vue de cette séquence, le spectateur voit un album familial et fait le lien aisément. Il comprend ce que Berliner tente de montrer, soit la banalité extraordinaire de ces images de famille. Le concept bien généralisé, voir une image superposée sur de l'audio, présente plusieurs avenues d'interprétation. La dimension temporelle suggère un imaginaire historique. Si je prends l'exemple de l'introduction du film *Intimate Stranger* de Berliner, il présente son grand-père à partir de photos qu'il a trouvé chez son défunt parent. Dans un montage très frénétique, il nous transporte en Égypte et anime le personnage de son grand-père grâce à ses photos. Au niveau du public, l'impression d'être dans le tourbillon du marchandisage égyptien du protagoniste semble réelle. Un supplément d'informations pour compléter cet univers imaginé est donné par la présence de la parole en voix off. Par notre volonté de sortir du cadre conventionnel établi, nous permettons à notre imagination d'attribuer diverses représentations d'une simple image. Berliner redonne une autre histoire à ces images et révèle l'immensité imposante de possibilités. Il fait ressortir le potentiel de chaque archive et sa valeur

dramatique dans son histoire, tel que l'exemple de la maison qui tombe mentionné plus haut dans le texte.

### 3.2.5 Justification

Par ces comparaisons, j'ai décidé d'utiliser certaines techniques tirées des démarches des cinéastes Alan Berliner et Denis Gheerbrant. Pour commencer, le choix d'utiliser la caméra épaulement a été une décision longue à prendre. Puisque filmer seule est pour moi une première expérience, le degré de difficulté est élevé. Pour assurer une continuité dans les images, toutes les images seront tournées à l'épaulement. L'utilisation de la lumière disponible des lieux est une contrainte, ou plutôt une étape, de moins dans la préparation du tournage. Je peux ainsi travailler simplement avec la caméra, à laquelle un micro est rattaché, et réduire mon équipement. En filmant à l'épaulement, je me suis incluse dans le film, puisqu'il n'y a pas de narration hors champ. Cette instabilité dans le cadre renforce ma position et ma présence lors des conversations eues avec mon protagoniste. Exceptionnellement, la scène dans la voiture a été filmée par un caméraman pour avoir des plans à différentes échelles. L'idée d'une caméra fixée à la fenêtre arrière a été abandonnée, après avoir étudié la possibilité d'avoir plusieurs échelles de plan et surtout, de pouvoir me concentrer totalement sur l'entrevue et la prise de son.

L'entrevue avec ce dernier doit être naturelle. Puisque la relation et la confiance sont bonnes, j'ai travaillé et guidé la conversation avec mes questions et mes interventions. Par ce procédé, mon but est de faire ressortir la richesse des propos et d'amplifier la pertinence du sujet. Le spectateur pourrait se sentir transporté dans cette quête par le

personnage auquel il se rattache tout au long du film. J'ai pris la décision d'effectuer le montage du film. Il est plus simple pour moi de le faire en raison de la langue du projet et du fait que ce film m'est personnel. Je veux vraiment construire la conversation entre mon père et moi en développant certains aspects plus que d'autres. L'appel à un avis externe est très important car l'exercice de distanciation peut être difficile dans ce type de projet. Confortablement assis dans le salon, la conversation entretenue avec mon père est toute simple, d'où se dégagent la complicité et l'authenticité de notre relation. Placé contre le mur, sa position suggère qu'il ne peut pas se défiler, qu'il doit répondre à mes questions. On doit parler de son identité. Préalablement monté à même l'entrevue avec mes interventions, j'ai pu aller rechercher tous les petits détails nécessaires pour faire un portrait juste de notre relation. Entre les tournages, et durant le processus de la postproduction, je vais même jusqu'à appeler mon père pour lui parler de certaines choses et sa réponse me donne souvent une nouvelle idée dans le montage du film.

La présence de l'archive, de différents contextes, a été questionnée également. Évitant une apparence de reportage, j'ai minutieusement utilisé des photos et des extraits vidéo de famille dans mon film pour me contextualiser enfant. Cette scène ajoute une autre dimension lors de la présentation de mon passé par ces archives, elle présente le point culminant de ma quête identitaire. Par l'introduction de ces documents, la compréhension du spectateur du contexte particulier de mon enfance est assurée. De cette manière, il a quelques pistes pour établir des liens avec le sujet du film et l'origine de mes questionnements. Mais d'abord, cette scène donne le ton pour l'entrée de la séquence suivante, soit mes questionnements identitaires. Il ne faut pas oublier que ces archives évoquent aussi une mémoire. Un temps passé, mais qui définit et explique la quête d'aujourd'hui. Cette mémoire est imaginée par ces

archives et offre un aperçu d'une vie ce qui amène le spectateur à avoir plus d'informations pour une meilleure compréhension du film.

### 3.3 Perspective communicationnelle et pertinence

De son étymologie latine « *communicatio* », la communication désigne une « mise en commun, échange de propos, action de faire part » (CNRTL, 22 juillet 2017). Le film offre un point de vue sur un peuple très ancien possédant un énorme bagage culturel et historique. Il présente ce bel héritage par la richesse artistique et ecclésiastique, tantôt dramatique par divers événements survenus. Se basant sur les concepts de l'identité et de l'imaginaire, le documentaire propose une observation de la question identitaire chez les personnages du film. Même si le concept d'identité est présenté dans le contexte de la diaspora arménienne, j'aimerais que les spectateurs puissent se questionner sur leur propre construction identitaire en visionnant le film. Le projet implique chez le spectateur une prise de conscience de son rôle dans sa société ainsi que de l'influence politique au sein de chaque communauté culturelle sur le plan fonctionnel. Le documentaire démontre non seulement une pertinence culturelle, mais aussi communicationnelle, car il transmet sa problématique à autrui et l'invite à réfléchir sur celle-ci en l'appliquant sur son quotidien. Bien que le film soit constitué d'une conversation entre père et fille, un véritable voyage de la transmission s'opère dans son entièreté. Par les images et le son, il communique un monde, une culture, un message aux spectateurs, à ceux qui ont la volonté de découvrir. En ce sens, même si ce projet est plus personnel puisqu'il implique un membre de ma famille et qu'il porte sur mon questionnement identitaire, je souhaite qu'il demeure accessible aux curieux qui veulent découvrir l'univers dans lequel j'ai toujours vécu.

## CHAPITRE IV

### PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

De longues recherches, discussions et introspections m'ont permis de créer ce film qui dormait depuis longtemps en moi. Il est évident que mon père se devait d'être dans ce documentaire et je savais qu'il fallait que je travaille cette relation éclatée avec lui. De fil en aiguille, ma curiosité a grandi envers cette culture et mes questions ont augmenté en nombre. Dans ma démarche, je pose le sujet dans ma représentation de l'Arménie imaginaire.

#### 4.1 Présentation du projet

Ma recherche-crédation se concentre sur ma quète identitaire dans la conceptualisation d'une Arménie imaginaire. Dans une conversation avec mon père, l'idée préconçue de l'identité est remise en question. Ce projet est une approche intime sur la réflexion d'être arménien au 21<sup>e</sup> siècle à Montréal. Tantôt comique, tantôt touchant, ce documentaire, d'environ 30 minutes, plonge le spectateur dans un univers nouveau explorant la construction identitaire d'un Arménien en diaspora.

#### 4.1.1 Le sujet

J'ai choisi mon père comme sujet puisqu'il est la personne qui m'a transmis cette culture et qui m'a appris la langue. Fier de sa culture, il tient absolument à faire connaître au monde entier ce qu'un Arménien est capable de faire. C'est par lui que mes questionnements identitaires se sont manifestés et c'est entre autres lui qui aurait les réponses à ces derniers. Une conversation entre lui et moi renforce la dimension intergénérationnelle du film.

#### 4.1.2 L'entrevue

Établissant un rapport de confiance, notre relation se développe au fur et à mesure de la conversation. Le choix de parler en arménien permet à mon père d'exprimer facilement ses réflexions. Il illustre aussi une certaine intimité entre nous deux. Malgré la caméra, l'arménien crée aussi une petite barrière sans pour autant empêcher le public d'y prendre part. Pour les spectateurs qui me connaissent ou pas, ma personne se dévoile peu à peu. Par ce fait, l'enjeu identitaire se dévoile au fur et à mesure. Pour les personnes comprenant la langue, l'arménien parlé dans les entrevues reflète une particularité historique, celle de la provenance de la famille. Le contexte diasporique s'amplifie puisque l'arménien est teinté différemment d'une région à l'autre. Il est aussi pertinent, et important selon moi, de constater les erreurs lexicales et syntaxiques dans l'arménien parlé par mon père et moi. Quelques mots intrus anglais ou français dans notre conversation se glissent dans nos échanges. Une perte de sens culturel est mise en perspective avec toute la fierté nationaliste évoquée par mon père dans l'entrevue. Dans cette légère contre-plongée que l'on voit à l'image, j'instaure un déséquilibre léger entre lui et moi, illustrant par cet axe un rapport d'autorité et de respect. De plus, comme il est mentionné plus haut, la caméra à

l'épaule souligne ma présence ainsi que l'aspect familial qu'il y a entre nous et le public. Or, c'est par ce rapport que le spectateur peut entrer dans l'univers.

#### 4.1.3 Les fragments

Ces images ont été prises lors du voyage en Arménie par des membres de ma famille. Ne pouvant pas quitter Montréal, j'ai demandé à ma tante de me ramener des images du pays. Lorsque je les ai vues, je ne pensais pas les utiliser en raison de leur basse résolution. Puis, à force d'essai erreurs, j'ai réalisé que ces images allaient constituer la trame narrative du film. Les fragments représentent l'idée floue de l'Arménie, créée en courtpointe, de mon imagination. N'étant jamais allée au pays de mes ancêtres, la représentation du pays s'est construite à travers des récits, des photos et vidéos que j'ai vues au fil des ans. Mon imagination complète cet univers qui se forme à partir de cette documentation introduite premièrement à l'école. Ces images modifiées, je les appelle fragments, suscitent un déséquilibre et une interrogation quant au fonctionnement normal de ces dernières. L'absence du mouvement fluide dans l'image cause un doute sur la nature du problème. Elles évoquent une cassure dans mon rapport à l'Arménie. Pour moi, cette terre est loin, floue, difficile à cerner. Mon intention est que le spectateur baigne dans cet univers onirique, révélant un peu ce qu'est l'Arménie sans trop pouvoir la palper, la voir correctement, jusqu'à la dernière scène où elle paraît plus présente et se définit un peu plus avec un mouvement de caméra fluide ressenti. Cette déconstruction représente alors la mémoire, fragmentée, défectueuse de sa propre histoire. Ainsi, comme je le mentionnais plus haut dans le texte, il s'agit de renseignements clés qui aident la personne à lier le tout pour accéder à une information plus complète sans jamais l'avoir entièrement.

#### 4.1.4 Les archives

Des mois durant, j'ai numérisé des boîtes de photos et des cassettes VHS de famille. J'ai découvert des moments oubliés de ma jeunesse en famille. Tout cela était étrange et nostalgique. Les archives étaient importantes au sein de ce film présentant un aperçu de mon enfance. On voit des photos de moi dans la neige rappelant le Québec, d'autres accompagnée de mes parents. Une insouciance et une innocence se dégagent de ses images. La dernière est toutefois le point de tournant où ces questions identitaires basculent du confort de cette enfance laissant place à la complexité de l'adolescence. À l'exception de ces archives, la caméra n'arrive pas à saisir mon visage, il n'y a qu'une partie de mon profil qui est présentée au spectateur dans la scène de la voiture. Mes motivations de m'inclure par ces archives sont très simples. Par ce désir de trouver mon identité, je cherche ces éléments manquants chez mon père. Ainsi, le spectateur me découvre petite et puis soudain, je disparaiss derrière la caméra lorsque j'aborde la problématique identitaire. Dès lors, les rôles s'inversent, ce ne sont plus mes parents qui me donnent une identité, c'est moi qui la définis en recherchant les réponses dans ma quête identitaire. Sans trop m'y attarder, par ces souvenirs, par ces images fragmentées, j'invite le spectateur à entrer dans le flux de ma pensée pour bien sentir cette quête dans laquelle je prends part.

#### 4.1.5 La voiture

Dès le début, je voulais que le film se tourne dans la voiture. Symbole du voyage, elle est bien importante dans la représentation de l'intimité. Dans ce cubicule, la relation prend un autre sens, elle devient l'espace d'une conversation qui se déroule et qui se

termine dans le développement émotionnel des deux. Au début du film, le plan nous dévoilant les deux pour la première fois est silencieux, aucune interaction ne se passe. Cela change à la fin, lorsque nous nous garons et que je lui dis sur un ton moqueur qu'il va « accrocher le trottoir ». Ainsi, nous terminons cette discussion sur une note plus légère et, sans aucun doute, plus complice. La voiture assure une certaine continuité avec les fragments qui évoque un trajet. Notamment dans la scène où mon père raconte d'où il vient, à l'image, le paysage semble défiler comme si nous étions dans une voiture. Tout le film reste basé sur un voyage en voiture qui parfois change de dimension et bascule dans celle de l'imaginaire.

#### 4.1.6 Ottawa

Longtemps questionnée, la scène de la manifestation à Ottawa prend place dans le film organiquement pour exposer le contexte sociopolitique de la diaspora arménienne. Sans vouloir s'y attarder, ni prendre un tournant engagé dans le documentaire, ce segment peint l'immense communauté vivant en diaspora. Par ces images, je veux démontrer cette union entre chacun vers un but précis, la reconnaissance du génocide arménien. Cet événement est partie prenante de l'identité arménienne et reste une lutte politique importante. Par ce fait même, le génocide devient alors un des pôles référentiels dans la construction identitaire. Par cette scène, nous entrons dans une dimension très mouvementée et actuelle grâce à un montage plus rapide et plus dynamique. Notamment le plan où on voit les manifestants arméniens debout côte à côte, drapeaux à la main alors que des protestataires turcs campés devant eux scandent cette commémoration. Cette scène fait écho à la résistance d'une population fragmentée, mais unie. Elle rappelle que malgré tout, cette Arménie tient toujours et, comme nous pouvons le voir par la puissance des images de gravures suivant ce segment, que ce peuple existe encore, telle qu'une

entaille dans la pierre. Sans oublier la participation de mon père à cette marche, cette scène démontre l'humain avant tout, dans ce tourment qui perdure depuis plus de cent ans. L'importance de cet événement est soulignée par la transmission intergénérationnelle, rendant cette implication obligatoire à tous Arméniens.

#### 4.2 Présentation de la diffusion

Avant tout, une présentation privée du film avec mon père était primordiale. Étant le principal concerné, il me fallait avoir son autorisation, mais aussi son opinion par rapport au documentaire. Cette étape cruciale complétée, et les corrections apportées, j'ai pu présenter par la suite HAUT PAYS à la famille, aux amis proches, aux membres du jury et bien sûr, aux collaborateurs du film dans le cadre d'une première diffusion publique. Afin de recueillir les commentaires des spectateurs sur l'œuvre, une période de questions a été prévue à la fin de la projection.

#### 4.3 Variations du projet de mémoire

Mon projet a beaucoup changé depuis le tout début. Plusieurs réflexions ont aiguillé la direction à prendre dans ma recherche. Avant la présentation de mon projet de mémoire, mon sujet portait sur la mémoire et sur la communauté arménienne. Plusieurs recherches ont été faites sur l'aspect psychologique du traumatisme transmis entre générations. Après discussions, j'ai décidé de ne pas travailler sur ce que la plupart des Arméniens vont développer. Je ne voulais pas construire sur le génocide arménien, mais bien sûr l'identité des Arméniens et leur rapport à la

communauté. Dans le plan initial, je voulais interviewer différentes personnes de cette diaspora représentant une catégorie chacune (âge, sexe, politique, etc.). J'avais filmé en entrevue mon cousin, ainsi que son mariage et la marche pour la prévention des crimes contre l'humanité qu'il avait organisée avec d'autres. Mes intentions toujours vagues, je sentais que deux personnages allaient être de trop pour un court-métrage. À sa grande déception, j'ai décidé de retirer la présence de ce cousin du film. De longues réflexions m'ont amenée à revenir aux sources du projet. Dès le début, il avait été question de trouver ma position, un commentaire récurrent chez le jury, que je n'affirmais pas encore. J'ai réalisé que cette quête était la mienne et que ces réponses devaient être trouvées par moi. Par élimination, le squelette du film a été établi: un voyage à partir d'une conversation, symbolisé par la voiture, entre mon père et moi. Une quête identitaire entreprise par le biais de l'imaginaire et la confrontation compose la trame du film.

## CHAPITRE V

### COMPTE RENDU DE L'ŒUVRE

#### 5.1 Compte rendu de la diffusion et méthode de recueillement des données

Tout au long de la réalisation de ce film, j'ai effectué quelques projections privées avec différentes personnes pour avoir leur opinion et leurs incompréhensions. La plupart ont répondu avec curiosité et intérêt à mes questions. À partir de ces échanges, j'ai apporté des changements au montage en fonction de leur pertinence. Malgré tous les bons commentaires, il a fallu que je garde en tête le but premier du film et de prendre ce qui va mener ce dernier à terme. J'ai rempli mon calepin de notes les idées, les questions, les suggestions amenées lors de ces visionnements. Souvent, je posais des questions précises pour confirmer ou infirmer mes incertitudes face à certains aspects du film.

Puisque ce projet est bien personnel et présente un sujet délicat, j'appréhendais une réaction négative et désapprobatrice face au film. L'idée de tout recommencer due à l'insatisfaction de mon père me rendait anxieuse. Ceci dit, j'ai préalablement présenté le documentaire à mon père dont l'écoute s'est faite avec quelques commentaires. N'étant pas habitué à l'art expérimental, il a fallu que j'explique mes intentions pour

qu'il comprenne l'ensemble de la création. Une discussion en a découlé et des idées ont été proposées. Néanmoins, après considération, plusieurs ont été abandonnées en cours de route puisqu'elles ne respectaient pas la démarche artistique du film ni l'esthétisme que je souhaitais avoir. Je pense que mon père a été touché émotionnellement, par la fierté et par l'excitation d'apparaître dans un film. D'ailleurs, il a été critique envers lui, sur sa posture, sur sa manière de parler, etc. Sa concentration a été plus axée sur son apparence à l'écran lors du visionnement que sur le film même. Hormis cette série de commentaires, il m'a fait part de ce qu'il pensait et ce qu'il en comprenait. Cette projection s'est terminée avec une discussion sur nos origines et sur cette transmission intergénérationnelle familiale. Malgré ma nervosité et ma peur qu'il rejette tout le film, étonnamment, la vision de mon père était très intéressante. Sans non plus déroger de son opinion que ce film s'adresse principalement aux gens externes à cette culture, son interprétation du film m'a laissé bouche bée, voyant des choses auxquelles moi-même je n'avais jamais pensé. Dans la scène d'ouverture, par exemple, j'ai utilisé les feux d'artifice pour symboliser cette diaspora, cet univers onirique dans lequel le film se passe. Alors que lui voyait la représentation de la guerre et le feu, le combat des Arméniens contre les Turcs et les Azéris. Mon intention n'était pas d'appliquer une teinte engagée au film, toutefois, son intervention était pertinente puisqu'elle venait introduire cette désillusion nationaliste de cette diaspora. Mis à part cet aperçu, mon inquiétude était qu'il change son opinion d'ici là, je l'ai relancé quelques fois suite à la projection. J'avais tort, il acceptait le film tel quel et s'empressait de m'en reparler plus tard.

La première diffusion s'est bien déroulée. Le public comptait une vingtaine de personnes ayant participé ou non au film. Plusieurs ne connaissaient rien du projet alors que d'autres avaient déjà eu un aperçu lors d'une des étapes de sa réalisation.

Parmi les spectateurs se trouvaient mes parents, mes frères, mes collaborateurs et ma directrice de recherche. Nerveuse, je présentais HAUT PAYS sans entrer dans les détails. Il était important pour moi que le spectateur interprète le film par lui-même. Par ce fait, de dire que ce projet était le résultat d'une expérimentation sur l'imaginaire me paraissait suffisant pour guider vaguement le public. À la fin de la projection, la salle semblait encore en train de méditer sur le film. D'ailleurs, beaucoup affirment qu'ils étaient restés sur leur faim, qu'ils voulaient en savoir plus à ce sujet. Plutôt silencieux, certains ont questionné la présence des fragments, d'autres ont commenté la complicité entre père et fille. La réception de HAUT PAYS fut bonne, malgré son format peu conventionnel. La plupart sont venus me parler suite à la projection. Mon père a été agréablement surpris de la réception du film par les autres. Il a d'ailleurs été approché par quelques spectateurs à la suite de la projection qui souhaitaient lui donner leur opinion sur le sujet. Plusieurs membres de ma famille ont été pris par un mélange de nostalgie et de surprise en voyant les archives du film. Sans oublier, un de mes frères qui m'a confié qu'il ignorait beaucoup de choses sur notre père avant de voir ce film. Une réflexion s'est enclenchée chez plusieurs spectateurs, alors que d'autres n'ont pas senti le besoin d'aller plus loin avec cette question. Il va sans dire que quelques personnes ont même été surprises par mes questionnements et ma quête identitaire dans ce film. Une réflexion s'est tout de même faite sur le sujet, sans pour autant la faire sur leur identité. Le tout a été noté dans mon calepin, pour être certaine de ne rien oublier. Ainsi, j'ai pu relever certaines idées et évaluer leur pertinence au sein du projet.

## 5.2 Analyse/rétrospective

Après la projection, j'ai senti que mon objectif avait été atteint, mais une partie de moi reste insatisfaite. Je voulais provoquer une réaction chez les jeunes Arméniens par rapport à leur identité, mais aussi chez les Québécois. Plusieurs sont restés insensibles face à cette question. Il m'a semblé que le film n'ait pas eu un impact sur une possible réflexion identitaire chez eux. En contrepartie, les spectateurs externes à cette culture ont tout de suite été interpellés par l'enjeu identitaire du film. Une tentative de représentation de soi dans cette situation implique l'engagement émotionnel du public. Les différentes interprétations du film prouvent que l'identité est un concept difficile à définir en un mot. J'ai pu le constater durant les projections; chaque personne trouve un moment plus marquant qu'un autre et ce qu'elle y voit sera influencé par ses propres expériences. En somme, mon objectif demeure atteint, celui d'inviter le spectateur à prendre part à cette conversation et se laisser entraîner dans cet exercice de réflexion.

## CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater dans les chapitres précédents, définir ce qu'est être Arménien en dehors de son pays d'origine peut s'avérer bien complexe. Le contexte sociohistorique, tel que les conséquences du génocide, ne facilite pas l'épanouissement identitaire de ceux vivant en diaspora, loin de leur terre d'origine. À travers ma recherche portant sur la construction identitaire des Arméniens de la diaspora, j'ai pu élargir mon champ de connaissances au sujet de ce peuple et sur les différentes avenues sur leur perception identitaire. Par les concepts de l'imaginaire et de l'identité théorisés entre autres par Nichanian et par Hovanessian, mon constat est que les diverses représentations du génocide demeurent vitales au sein de la communauté arménienne tant sur le plan identitaire que sur le plan politique. Le traumatisme des survivants fige la conscience collective, mais aussi individuelle des Arméniens de la diaspora. Les plus jeunes, ceux nés au Québec, reçoivent donc deux identités : celle du Québec et celle de leurs parents, soit l'Arménie. Ils forment donc la première génération d'une identité hybride, la complexifiant encore plus qu'une identité d'une culture. Mon but était par cette recherche-crédation de questionner ce lien imaginaire entre la « terre ancestrale » et cette conceptualisation de l'Arménie pour un membre de la diaspora qui n'y est jamais allé. À partir de cet attachement imaginé, les Arméniens se définissent et se construisent une identité. Je voulais m'attarder sur ce supposé acquis aux yeux de ces derniers, qui m'apparaît comme intrigante. Mon constat fait état des diverses représentations du génocide qui demeurent vitales au sein de la communauté arménienne tant sur le plan identitaire que sur le plan politique.

Ma création, le documentaire HAUT PAYS, explore ces assises théoriques associées à l'imaginaire. Mon expérimentation a été de travailler des images d'Arménie et de les remanier pour tenter de représenter ma propre perspective sur mon imaginaire identitaire. Cet exercice avec mon père a été des plus difficiles, mais regorge de beaux moments qui nous ont rapprochés. D'ailleurs, comme plusieurs l'ont souligné durant la projection, c'est cette complicité transparaît à travers le film et allège l'atmosphère. Par ma situation identitaire unique, j'ai voulu partager avec le public un type de réflexion sur l'identité. Cette vision qui m'est propre a pu présenter cette approche et inviter les gens à se questionner à leur tour par cette méthode. Il n'empêche que pour moi cela demeure un sujet actuel qui mérite d'être encore d'être plus approfondi. De plus en plus, les gens voyagent, quittent leur pays d'origine pour diverses raisons et fondent une famille dans la société d'accueil. Cette problématique, appliquée sur le cas des Arméniens dans ce texte, pourrait se présenter chez d'autres populations vivant ce changement. Il serait pertinent d'élaborer la question de ces constructions identitaires avec ces mouvements de populations et de se pencher plus spécifiquement sur ces enfants qui seront nés à l'extérieur des frontières. Je pourrais prendre un exemple d'actualité, celui des réfugiés syriens. Une diaspora s'est créée créant une Syrie imaginaire pour la prochaine génération. Il est évident que tout ceci est hypothétique. Ma recherche propose une réflexion unique sur la construction identitaire, mais cela ne veut pas dire que d'autres méthodes n'existent pas.

## BIBLIOGRAPHIE

Akçam, T. (2008). *Un acte honteux : le génocide arménien et la question de la responsabilité turque*. Paris : Denoël.

Agboli, C., Kane, O. et Hsab, G. (2013). *Identités diasporiques et communication*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Association des cinéastes documentaristes (France), Bizem. C. (2002). *Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée : Addoc 1992-1996*. Crisnée : Yellow Now.

Agamben, G. (1999). *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris Rivages : Rivages.

Altounian, J. (2000). *La survivance : Traduire le trauma collectif*. (Collection : Inconscient et culture). Paris : Dunod.

Altounian, J. (2005). *L'intraduisible : Deuil, mémoire, transmission*. (Collection : Psychismes). Paris :Dunod.

Anteby-Yemini, L., Berthomière, W. et Scheffer, G. (2005). *Les diasporas, 2000 ans d'histoire*. Rennes : PUR, 2005.

Anderson, B. R. O'G. (1991). *Imagined communities reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres : Verso.

Arrien, S.-J., Sirois-Trahan, J.-P. (2008). *Le montage des identités*. (Coll.: Colleccion Kairos). Québec : Presses de l'Université Laval.

Barseghian, A. et Kristensen. (dir.). (2010). *Arménographie*. S. Genève : MetisPresse.

Berliner, A. et Lewis, A. S. (s.d.) *The art of process*. Récupéré de <http://alanberliner.com/pdf/theartofprocess.pdf>

Bordes-Benayoun, C. et Schnapper, D. (2006). *Diaspora et nations*. Paris : Odile Jacob.

Bruneau, M. (2004). *Diasporas et espaces transnationaux*. (Collection : Villes-géographie). Paris : Anthropos.

Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL). (22 juillet 2017). *Communication*. Récupéré de : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/communication>.

Cuevas, E. et Mugueros, C. (2002). *The man without the movie camera : The cinema of Alan Berliner*. Madrid : Ediciones internacionales universitarias. Récupéré de : <http://alanberliner.com/pdf/MAN%20WITHOUT%20THE%20MOVIE%20CAMER A.pdf>.

Dorais, L.-J. (2004). *La construction de l'identité*. Québec : Presses de l'Université de Laval.

Dufoix, S. (2012). *La dispersion : une histoire de l'usage du mot diaspora*. Paris : Édition Amsterdam.

Fourcade, M.-B. (2011). *Habiter l'Arménie au Québec : Ethnographie d'un patrimoine domestique en diaspora*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gheerbrant, D. (2011). *Question d'éthique*. Paris : Images documentaires.

Hovanessian, M. (1992). *Le lien communautaire : Trois générations d'Arméniens*. Paris : A. Colin.

Jacques-Jouvenet, D. et Vieille Marchiset, G. (2012). *Socio-anthropologie de la transmission*. Paris : Harmattan.

Laplantine, F. (2010) *Je, nous et les autres*. Paris : Le Pommier.

Lenoir-Achdjian, A. (2001). *Appréhender la nation, vivre le diaspora : Regards arméniens*. ProQuest Dissertations Publishing. Récupéré de : <https://search.proquest.com/docview/304778412/>

Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset & Fasquelle.

Mikles, L. (2001). *Denis Gherbrant : « l'entre-deux » ou l'art de filmer la parole*. Mars (481). Montréal : Positif.

Morin, Olivier. (2011). *Comment les traditions naissent et meurent : la transmission culturelle*. Paris : O. Jacob.

Mouradian, C. (2009). *L'Arménie* (Collections : Que sais-je?: 851). Paris : Presses universitaires de France.

Nichanian, M. (2006). *Une perversion historiographique : une réflexion arménienne*. Paris : Lignes.

Niney, François. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. (Collection : 50 questions, 47). Paris : Klincksieck.

Prévélakis, G. (1996). *Les réseaux des diasporas*. (Collection : Géographie et cultures). Nicosia : Chypre Kykem.

Roy, A. (2011). *Denis Gheerbrant : le cinéaste de la parole*. (152). Montréal : 24 images.

Safran, W. (2003). *The secular and the sacred : nation, religion, and politics*. Londres : Frank Cass.

Sénégal, G. (1992). *Aspects de l'imaginaire spatial : identité ou fin des territoire?*. *Annales de Géographie*, 101, (563). Récupéré de : [http://www.persee.fr/doc/geo\\_0003-4010\\_1992\\_num\\_101\\_563\\_21064](http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1992_num_101_563_21064)

Wunenburger, J.-J. (2003). *L'imaginaire*. Paris : Presses universitaires de France.

## FILMOGRAPHIE

- Berliner, A. (réal. et prod.) et Independent Television Service.  
(1996). *Nobody's Business*. [DVD]. New York, N.Y. : Lorber HT Digital.
- Berliner, A. (réal. et prod.) et Independent Television Service.  
(1986). *The Family Album*. [DVD]. New York, N.Y. : Lorber HT Digital.
- Berliner, A. (réal. et prod.). (1991). *Intimate Stranger*. [DVD]. New York, N.Y. : Lorber HT Digital.
- Berliner, A. (réal. Et prod.). (1996). *The sweetest sound*. [DVD]. New York, N.Y. : Lorber HT Digital.
- D'Entremont, P.-É. (2006). *Reema, allers-retours*. [DVD]. Montréal : L'office National du Film du Canada.
- Edoyan, M. (2012). *Figure d'Armen*. [DVD]. Montréal : Fauvefilm.
- Gheerbrant, D. (réal.). (1984). *Amour rue de Lappe*. [DVD]. Paris : Éditions Montparnasse.
- Gheerbrant, D. (réal.). (1986). *Question d'identité*. [DVD]. Paris : Éditions Montparnasse.
- Goudsouzian, H. (2005). *Mon fils sera arménien*. [DVD]. Montréal : L'office National du Film du Canada.
- Gurchiani, T. (2012). *The machine which makes everything disappear*. [DVD]. New York, N.Y. : Icarus Films.
- Otero, M. (réal.). (2004). *Histoire d'un secret*. [DVD]. Chicago, Ill. : Facets Video.
- Polley, S. (réal.). (2012). *Stories we tell*. [DVD]. Toronto : Mongrel Media.