



**4. MORT A  
VIGNOLE d'Olivier  
Smolders ou la syntaxe  
du temps familial**

Giuseppina Sapio

## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

L'article vise à étudier l'œuvre d'Olivier Smolders, notamment son film *Mort à Vignole* réalisé en rassemblant une partie des *home movies* appartenant à la famille du cinéaste. Le film affiche une véritable « syntaxe du temps familial » dans laquelle plusieurs couches temporelles opèrent à la construction d'une archéologie familiale. L'étude de *Mort à Vignole* permettra d'éclaircir les principaux enjeux identitaires s'activant dans la pratique des *home movies* ; pour cela, nous introduirons un nouveau concept, celui de *méta-famille*, afin de montrer comment les images participent de la constitution de l'identité et de la mémoire du groupe familial.

Dans le cadre d'une réflexion sur le temps dans son rapport au réel, nous nous proposons d'étudier les liens existants entre la scansion du temps familial et la pratique des *home movies*, généralement connus comme « films de famille ». Dans la première partie, on s'attardera sur l'analyse des couches temporelles qui caractérisent cette pratique filmique familiale, plus particulièrement sur le temps des fêtes de famille englobant à son tour le temps du filmage et/ou celui du visionnage des *home movies*. Cette réflexion nous permettra d'introduire l'analyse du film *Mort à Vignole* d'Olivier Smolders et de montrer comment le cinéaste détourne les codes classiques des *home movies* en réfléchissant sur des thèmes généralement bannis de ce type de production filmique, notamment celui de la mort.

>>>

### Les fêtes de famille, le temps du bonheur

Au fil des années la pratique des *home movies* a subi de nombreux changements, notamment grâce aux innovations techniques et technologiques, à l'amélioration des conditions de vie des familles et à une croissante « privatisation » de ces dernières (De Singly). Pourtant, tout au long de cette évolution, une valeur temporelle constante s'affiche : la connexion étroite entre cette pratique filmique d'amateur et une scansion particulière du temps familial. En effet, la vie de famille est régulièrement ponctuée par des événements hétérogènes qui réunissent les membres du groupe familial et que l'on peut nommer de manière générale « fêtes de famille ». Or, malgré le caractère hétéroclite de ces événements, une classification a été proposée par les auteurs de l'ouvrage collectif *La fête de famille*. Alberto Eiguer, Christine Leprince et Florence Baruch suggèrent de distinguer *commémorations*, rappel de dates significatives telles que les anniversaires ou les mariages par exemple ; *célébrations*, actes qui sacrent quelque chose, comme les baptêmes ; *cérémonies*, moments n'ayant aucun lien avec les festivités religieuses ou culturelles et revenant régulièrement dans la vie du groupe sous la forme d'une panoplie de gestes habituels : c'est le cas, par exemple, des repas du dimanche (Eiguer, Leprince, Baruch : 13). Dans l'ensemble, ces fêtes de famille participent de la constitution d'une mémoire familiale et, par conséquent, de l'identité du groupe. Elles affichent un caractère répétitif qui opère à deux niveaux : d'un côté, la répétition de dates significatives tout au long de l'année et de l'autre côté, la répétition, lors du déroulement de ces événements, de gestes et de discours qui vont renforcer ce qu'on pourrait définir comme une version « concertée » de l'histoire familiale. En effet, en reprenant la distinction proposée par Roger Odin dans son dernier ouvrage *Les espaces de communication*, la famille agit à l'intérieur de trois dimensions différentes : publique, privée et intime. Si dans la sphère *publique* c'est souvent le père

#### 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

de famille qui se charge de représenter le groupe auprès d'institutions externes au groupe (l'école ou l'état, par exemple), dans la sphère *intime* chacun a le droit d'agencer les événements de l'histoire familiale en fonction de ses exigences, de ses souvenirs et des émotions éprouvées lors des expériences passées. Or, la dimension *privée* se tient au milieu entre les deux sphères mentionnées : elle n'est pas entièrement confiée à une figure unique, notamment le père de famille, ni exclusivement aux besoins aléatoires de chaque membre du groupe. Autrement dit, l'identité privée de la famille découle d'une co-construction opérée régulièrement par les individus, en particulier lors des occasions de rencontre (Odin : 103-122). A ce propos, les fêtes de famille ont une fonction de symbolisation fondamentale dont Serge Tisseron, dans le texte « Nous avons tous besoin de fêtes » [1], a indiqué l'importance des effets sur trois niveaux différents : d'abord, la fête opère une « intégration culturelle de la famille » (Tisseron : 19) puisque, de par son caractère social, religieux ou culturel, elle permet au groupe de se placer sur une plus grande échelle, celle de la société ; ensuite, la fête favorise l'« intégration symbolique au groupe familial » (Tisseron : 19) en lui rappelant de manière plus ou moins explicite son rôle et, par conséquent, son identité. Enfin, le troisième niveau est représenté par le « travail de symbolisation personnel » (Tisseron : 19) que chacun peut faire, en réinterprétant les événements importants en fonction de son vécu psychique. En résumant, les fêtes constituent des moments privilégiés dans la vie familiale car les individus sont appelés à construire ensemble, à renouveler et à confirmer l'histoire de famille tissée auparavant par d'autres membres du groupe appartenant aux générations précédentes. Or, le cadre festif et un éventail de gestes apparemment anodins, tels que le fait de s'asseoir toujours à la même place lors des repas de famille, contiennent en germe cette tendance à la confirmation de la part de chacun de son propre rôle au sein du groupe.

La connexion étroite entre les fêtes de famille et la pratique des *home movies* (et des photographies de famille) s'esquisse comme la tentative de figer ces rencontres afin d'enrichir le réservoir imagé de la mémoire familiale et de consolider, ainsi, l'identité du groupe. En effet, au moment de sa réalisation, le film constitue déjà la promesse d'une rencontre future pour la famille et il œuvre comme un vecteur de symbolisation sur deux plans distincts : sur le plan du « filmage » quand le film est encore un objet *in fieri* et sur le plan du « visionnage », une fois qu'il a été achevé. A ce propos, il est important de souligner le fait que les études sur les *home movies* ont souvent négligé l'étape du filmage pour s'attarder sur celle de la projection en famille des images : or, bien que l'objet-film n'existe pas concrètement lors de la première étape, l'analyse de la pratique des *home movies* met en relief comment cette expérience de réalisation se configure en tant que processus de symbolisation fondé sur un certain type d'énonciation et sur un ensemble d'interactions s'activant entre les membres du groupe et dont les effets sont très denses en termes identitaires. Ainsi, on soutient que la pratique des *home movies* se déroule sur deux temps (filmage et visionnage) qui, tout en constituant deux dimensions distinctes de la temporalité familiale, peuvent être indépendants l'un de l'autre : on peut mentionner à ce propos le cas de sujets qui, tout en ayant participé à une expérience de filmage en famille, n'ont jamais regardé le film qui en est dérivé et, de manière équivalente, on peut citer le cas d'individus n'ayant jamais participé à la réalisation de *home movies* au sein de leur famille, mais qui ont tout de même regardé des films tournés par d'autres membres du groupe. Or, si l'on devait s'exprimer en termes de syntaxe, on pourrait affirmer que, si deux temps distincts existent au sein de la même pratique, il n'est pas évident que l'un (le visionnage, par exemple) soit subordonné à l'autre (le filmage), puisque ces deux temps peuvent être séparés. Certes, on n'exclut pas le cas typique de « subordination » qui se produit lorsque l'expérience de filmage est suivie, même des années plus tard, par le visionnage du film réalisé.

### Briser le temps du bonheur : *Mort à Vignole* de Smolders

Dans *Mort à Vignole* la dimension temporelle engendrée par les *home movies* se complexifie puisque le cinéaste, Olivier Smolders, décide de s'approprier le temps familial *privé* et de le rythmer en suivant une scansion *intime*. Avant toute réflexion, il nous paraît indispensable d'établir le cadre dans lequel Smolders a opéré lors de la réalisation de ce film. A sa sortie en 1998, *Mort à Vignole* est accompagné de la mention « film solitaire », il dure vingt-cinq minutes et il est tourné en 35 mm (en noir et blanc) : une partie du film a été réalisée lors d'un voyage à Vignole, une petite île de pêcheurs au large de Venise, dans laquelle le cinéaste s'est rendu muni de la caméra 8 mm que son père utilisait jadis pour réaliser les *home movies* de sa famille. Le film est accompagné par la voix *off* du cinéaste s'alternant à des moments de silence ou à des morceaux de musique jouée au piano : le contenu des commentaires en voix *off* du cinéaste a été intégralement publié dans l'ouvrage *La part de l'ombre* [2]. Le *modus operandi* de Smolders est assimilable à une opération chirurgicale effectuée sur le « corps familial », un corps qui résulte de l'assemblage d'images issues de films familiaux (les siens et ceux tournés par d'autres membres de sa famille, notamment son père). Par ailleurs, le cinéaste affirme dans son ouvrage *La part de l'ombre* : « Les collections de souvenirs de famille cherchent désespérément à rassembler les membres épars d'un grand corps monstrueux, un corps qui n'a en réalité ni début ni milieu ni fin, quelque chose comme une hémorragie tentaculaire qu'on ne parvient jamais à juguler » (Smolders : 33). L'obsession pour les corps, les greffes et les prothèses revient à plusieurs reprises dans le cinéma de Smolders et affecte non seulement son style mais également les contenus qu'il choisit d'aborder. En effet, en 2008 le cinéaste tourne *Voyage autour de ma chambre*, accompagné de la mention « film immobile », d'une durée de 27 minutes et tourné en couleurs (HD & 35 mm, Dolby Digital). Dans une des séquences du film, on voit les locaux de « La Specola », un musée d'histoire naturelle situé à Florence et connu pour ses collections de cires, notamment celles issues de la collection de Gaetano Zumbo (1965 - 1701), appréciée pour la beauté troublante des modèles anatomiques dont elle se compose. Cette séquence du *Voyage* devient le sujet central du film *Petite anatomie de l'image* réalisé l'année suivante et accompagné de la mention « film à l'eau de rose ». L'œuvre est constituée de plusieurs « volets » qui déclinent l'un après l'autre les différents types de « regards » pouvant se poser sur les cires anatomiques de « La Specola ». Grâce à des effets visuels, Smolders abstrait les corps de leur contexte, en les rendant méconnaissables jusqu'à ce qu'ils se métamorphosent en un tourbillon de couleurs et de formes géométriques : le résultat est un film hypnotique et psychédélique. Or, bien que le sujet de *Mort à Vignole* paraisse bien plus éloigné des réflexions tissées autour des modèles anatomiques de *Voyage autour de ma chambre* et de *Petite anatomie de l'image*, nous voulons montrer que ce film est le plus représentatif du style « chirurgical » d'Olivier Smolders. A ce propos, il est important de souligner ce que le cinéaste affirme en regardant les images des anciens *home movies* de son père :

« Le cinéma d'amateur avait cet avantage sur la vidéo qu'il marquait le temps par le bruit saccadé de la prise de vue puis du projecteur, paraissant débiter chaque seconde comme autant de parcelles d'un présent toujours inaccessible. Si, comme on l'a beaucoup répété, le cinéma filme la mort au travail [sic], c'était encore plus vrai avec ces images granuleuses, déchirées de blancs trop blancs et de noirs infernaux, fourmillant à l'écran comme autant de vermillon à l'assaut des corps et des visages » (Smolders : 12).

>>>

## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

Comme le suggère le titre, *Mort à Vignole* est une réflexion sur le temps passé et plus particulièrement sur la mort. Le film décline ce thème en suivant des parcours différents et pourtant complémentaires entre eux : la mort s'affiche dans les images vivantes de ceux qui ne sont plus présents à la vie, dans les images de ceux qui sont morts et dans « la mort des images ».

↳

### Le temps de la mort

Commençons par cette dernière déclinaison du thème de la mort qui est, par ailleurs, l'élément déclenchant le film entier. Comme Smolders le dit en commentant par le biais de la voix off les images qui défilent, l'exigence de tourner *Mort à Vignole* naît d'une image absente ou, plus précisément, d'une image « interdite », celle du visage de sa fille mort-née lors du séjour à Venise. En effet, dès les premières minutes du film, le spectateur entend la voix du cinéaste qui partage avec lui les émotions controversées éprouvées en regardant la petite « endormie » à l'hôpital : il affirme avoir ressenti l'exigence de filmer pendant quelques instants le visage de l'enfant mais qu'un sentiment de honte, lié à ce que les autres auraient pu dire en regardant son geste, l'avait aussitôt éloigné de son propos. Ainsi, le film découle d'une image manquée, d'un visage interdit à l'objectif de Smolders et cette image, elle aussi « mort-née » comme la petite fille, déclenche la réflexion du cinéaste sur l'interdiction sociale qui touche la représentation des morts. Or, il s'agit d'un sujet à la fois très sensible et contradictoire si l'on considère que l'une des pratiques photographiques les plus répandues au début du XX<sup>ème</sup> siècle était celle du « dernier portrait » (Héran), autrement dit celle qui se consacrait à la représentation des visages des défunts. Ensuite, des changements importants des valeurs sociales liées à ce genre de représentation sont intervenus et permettent ainsi d'expliquer en quelque sorte le sentiment de honte éprouvé par Smolders, la honte relevant de l'influence de la dimension sociale sur la vie psychique.

Ainsi, le temps de la mort est banni des images familiales qui doivent, au moins en théorie, représenter le bonheur ; à cela font écho les mots du cinéaste : « Entre la triste mise en scène des mariages et celle des enterrements, il n'y a de différence que les images, d'un côté préméditées et obligatoires, de l'autre impensables et presque interdites. Les albums de photos de mariage broient les individus au profit d'un corps collectif d'autant plus despotique qu'il est imaginaire » (Smolders : 20). Or, le binôme privé/intime proposé dans l'introduction de l'article afin de décrire les différentes dimensions de la vie familiale semble pouvoir également s'appliquer aux *home movies* : les films relèvent, eux aussi, d'une co-construction produite par les membres de la famille et respectent en quelque sorte la version « concertée » de l'histoire familiale. Le « corps collectif » résultant des images familiales, dont Smolders parle, constitue la représentation en termes symboliques des liens biologiques existants parmi les membres du groupe : ce corps est la concrétisation d'une dimension privée de la famille. En revanche, à cela il faut ajouter que chacun peut produire une interprétation intime de ces images, même si cette dernière contredit l'histoire familiale : à titre d'exemple, on peut mentionner le cas de la cinéaste australienne Merilee Bennett qui réalise, en 1987, le film *A song of air* dans lequel elle assemble à sa manière les *home movies* tournés et montés par son père. Son œuvre représente une rébellion à l'interprétation paternelle (qu'elle considère comme despotique) de la vie familiale. En revenant à ce que Smolders affirme à propos de ce « corps collectif d'autant plus despotique qu'il est imaginaire », il nous semble essentiel de remarquer que la perception du temps que l'on a en regardant les *home movies* dépend de la construction imaginaire qu'on se fait du

## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

groupe auquel on appartient. A ce propos, nous voulons introduire dans les études sur les *home movies* un nouveau concept que l'on a nommé *méta-famille* et qui est voué à décrire la prise de conscience de la famille - grâce aux images filmiques - des lois (explicites et implicites) qui la régissent ainsi que des rôles que chacun revêt. Notre thèse consiste à soutenir le rôle actif des images filmiques dans le processus identitaire de tout groupe familial s'activant à la fois au moment du filmage et au moment du visionnage : en d'autres termes, l'autoréflexivité que les *home movies* engendrent découle des propriétés matérielles des vidéos et du type d'énonciation qui caractérise ces deux étapes où la métacommunication prime en impliquant ainsi la capacité de chacun de savoir faire abstraction du contexte réel pour présenter à un destinataire futur - incarné par la famille elle-même - la famille du présent. La voix *off* d'Olivier Smolders dans *Mort à Vignole* condense notre concept :

« Toutes les familles sont imaginaires. Elles se bâtissent sur des légendes, des secrets, des histoires qu'on ne raconte qu'à voix à basse. C'est même là ce qui les fonde, les mystères préservés, les gouffres qui opposent les paroles prononcées et, par ailleurs, les drames qui se jouent à l'abri des murs, des fenêtres closes et des cœurs meurtris. Les films de famille ne sont eux-mêmes au service que des apparences, accumulant les scènes de baptême, d'anniversaire, de mariage succédant aux nouveaux anniversaires, bébé grandit, c'est encore Noël, il se marie » (Smolders : 33).

Pour conclure cette partie relative au temps de la mort, on ne pourra négliger l'intérêt porté par Smolders aux images de cadavres : en effet, on s'est attardé sur l'importance de la mort de l'image incarnée par la photographie interdite de la petite fille du cinéaste ainsi que sur l'absence significative des images de mort(s) à l'intérieur des *home movies*, mais on n'a pas évoqué la manière dont le réalisateur décide d'exorciser cet interdit. Dans *Mort à Vignole*, Smolders filme, pendant de longues minutes, des cadavres se trouvant dans une morgue à Venise, lors d'une séance de dissection menée par des étudiants. Il affirme n'avoir choisi pour les spectateurs que les images les plus granuleuses, les moins nettes, en affichant ainsi sa difficulté, survenue seulement *a posteriori*, à gérer la distance avec ce genre de sujets. Malgré les avis divergents reçus par les spectateurs de son film, Smolders soutient que ces minutes troublantes sont complémentaires à celles de bonheur familial, le cinéaste s'interrogeant sur la raison pour laquelle « [...] les conventions [...] veulent que le mort, le mourant parfois même, ne relève plus de ceux qui l'ont aimé » (Smolders : 18). Ainsi, le cinéaste semble condenser, de par l'insertion de cette longue séquence dans son film, le sentiment lié à la précarité de l'existence que tout spectateur peut ressentir en regardant ses propres *home movies*.

Or, la scansion temporelle établie par le réalisateur dans *Mort à Vignole* se déploie sur plusieurs niveaux, nous proposons une analyse de ces différents « temps » s'emboîtant l'un dans l'autre et composant une véritable syntaxe du temps familial chez Smolders.

↳

### Le présent de la voix

La voix du cinéaste accompagne le défilement des images tout au long du film en établissant une première hiérarchie temporelle, celle subordonnant les images filmiques aux mots. D'un point de vue

## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

sémiotique, la parole prime sur le plan temporel car elle attribue aux images que l'on voit un temps passé : « *Cet hiver-là, nous avons décidé de passer quelques jours de vacances à Vignole...* », dit le cinéaste dès les premières secondes du film. Il est intéressant de noter comment les marqueurs déictiques (signalés par l'italique) opèrent dans le discours du réalisateur en plaçant le spectateur dans un espace défini, le *hic et nunc* de son expérience passée. Cela est très significatif dans la mesure où la nature « contingente » des *home movies* - leur statut de singularité - dicte en quelque sorte les modalités discursives du cinéaste. La voix de l'auteur (pour reprendre la définition d'*authorial voice* donnée par Sarah Kozloff dans son ouvrage *Invisible Storytellers*<sup>1</sup>) marque un temps, celui de l'écoute, qui se définit « présent » par opposition à un contenu filmique « passé », lié à la vision. Ce détachement entre les images et les mots du cinéaste relève d'une première mise à distance de l'expérience vécue, une verbalisation de celle-ci vouée à exorciser le trauma qu'elle a comporté, notamment la mort de la petite fille.

Un tel choix n'est pas nouveau chez les cinéastes qui ont travaillé dans le but de réinterpréter la réalité qu'ils avaient vécue et/ou filmée : on peut citer à ce propos le cas de Jonas Mekas qui commente ses *home movies* dans *Walden* ou dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* et opère, lui aussi, une « mise en mots » du trauma subi en tant que réfugié lors de la Seconde Guerre mondiale. On soutient que l'ajout de l'*authorial voice* permet à des œuvres constituées à partir de l'assemblage de *home movies* de sortir de la sphère du « singulier », de l'intime et d'être ainsi mieux comprises par les spectateurs. La voix de l'auteur opère à la création d'un sens et d'une réponse emphatique chez le spectateur sur deux plans distincts : celui du contenu, en donnant des informations temporelles, spatiales et relationnelles aptes à situer les expériences filmées dans un cadre précis et celui de la forme, en introduisant une valeur *physique* constante tout au long du film, constituée principalement par le timbre vocal du sujet. Ainsi, on considère que la proximité corporelle qui est absente lors de la vision de *home movies* « étrangers » à notre groupe familial est en quelque sorte compensée et subvertie par l'élément physique introduit par la voix du cinéaste.

⋮

### Le temps des images

Pour revenir sur la syntaxe du temps familial dans *Mort à Vignole*, il faut s'attarder maintenant sur le temps des images et sur son ultérieure hiérarchisation. Dans *Mort à Vignole*, la structuration temporelle ne se réduit pas à l'opposition entre le présent de la voix et le passé des images, car le matériau filmique dont se compose cette œuvre se fragmente ultérieurement, en suivant trois axes temporels que l'on illustrera dans les lignes qui suivent.

⋮

### La famille « passée »

Comme on l'a dit, le film se compose en partie d'images tournées lors du séjour à Vignole et cet ensemble de *home movies* constitue la première couche temporelle de l'œuvre. Le film s'ouvre avec un long panoramique de la lagune vénitienne : Smolders se trouve sur un bateau avec sa femme et

## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

ses enfants et la première personne que l'on voit apparaître à l'écran est l'un de ses fils. Ce n'est pas un hasard si la voix du réalisateur évoque à ce moment les films réalisés jadis par son père : « En filmant la lagune, je me rappelais avec émotion les moments que nous avons passés à regarder inlassablement sur un écran les quelques secondes qu'il avait ainsi sauvées d'une enfance définitivement perdue » (Smolders : 11). Face à ces images, le spectateur est dépaysé car il ne sait pas si l'enfant qu'il voit à l'écran est Smolders ou son fils, les images étant tournées en 8 mm comme les films du père du cinéaste. Or, ce manque partiel de repères auquel le spectateur est soumis possède en réalité une fonction de cohésion tout au long du film car le « corps familial », qui découle de la vision globale de ces images très variées, en gagne en unité : la cohérence formelle permet d'atteindre une cohésion symbolique. D'un point de vue temporel, les enfants constituent une valeur constante dans *Mort à Vignole* : leurs visages reviennent à plusieurs reprises dans les *home movies* de Smolders et de son père. Ils scandent un temps cristallisé et peuplent symboliquement les « limbes » de la vie familiale. A ce propos, il ne faut pas négliger le rôle des enfants aux débuts de la pratique du cinéma d'amateur. En effet, depuis l'introduction des caméras d'amateur sur le marché, plusieurs publicités ont mis en valeur la fonction de ces appareils en tant qu'outils voués à figer à jamais les visages des enfants. A titre d'exemple, on peut citer le texte qui accompagnait la sortie de la caméra Movette (1916, pellicule 17 ½ millimètres) : *Remember them always as children*, « Souvenez-vous d'eux toujours comme des enfants » (Auer, Ory : 77). Le détail des enfants est un autre élément participant de la cohésion de l'œuvre qui nous permet de passer à la deuxième couche temporelle de notre syntaxe.

>>>

⋮

### **La famille « imparfaite »**

Les *home movies* tournés par le père de Smolders constituent le deuxième niveau du « temps des images » : on a dit que le matériau filmique se configure comme un temps passé en opposition au présent de la voix, mais à cela il faut ajouter que le passé de l'enfance de Smolders est antérieur au passé des images tournées à Vignole. Ainsi, les films vénitiens en noir et blanc se mêlent au noir et blanc des *home movies* réalisés par le père du cinéaste : on est à Léopoldville, au Congo, où Smolders a vécu les premières années de sa vie. Les enfants reçoivent les cadeaux de Noël par un Saint Nicolas improvisé dans un contexte colonial qui se détache de l'ambiance très posée de Vignole. Or, une distinction doit être faite entre le temps du passé et la perception que l'on peut en avoir en regardant les films de famille puisque leur vision nous restitue à la fois l'image de nous-mêmes dans le passé et notre image dans le présent, mais le présent de la vision représente le futur pour ceux qui se meuvent dans les *home movies*. Cette double dimension temporelle est très bien illustrée par le cinéaste qui, pendant que les images coloniales défilent, affirme : « Et je ne puis m'empêcher d'être troublé par le devenir qui se cache déjà derrière ces images, cet avenir que je sais et qu'ils ne savent pas encore et que je ne puis leur dire, cet avenir auquel j'appartiens » (Smolders : 29). Cette perception du devenir constitue un autre élément capital afin d'argumenter notre concept de *méta-famille*, puisque seules les images (filmiques et/ou photographiques) peuvent développer chez les individus cette capacité de s'abstraire du contexte présent en produisant une vision globale de la famille, dans laquelle l'héritage génétique et les liens familiaux s'affichent



## 4. MORT A VIGNOLE d'Olivier Smolders ou la syntaxe du temps familial

---

clairement. La lucidité et la distance qu'offrent les images familiales de « se voir soi-même autrement que dans un miroir » (Barthes : 27) deviennent encore plus explicites dans la troisième couche temporelle du film, lorsque le cinéaste nous montre les photographies d'ancêtres appartenant à sa famille et dont souvent il ignore l'identité.

↳

### **La famille « plus-que-parfaite »**

Cette dernière partie concerne des photos de famille sur lesquelles Smolders s'attarde en produisant une réflexion très intéressante, il s'agit en effet d'images qui ont partiellement perdu pour le cinéaste ce « sens familial » dont on parlait auparavant. Un cortège d'hommes, de femmes et d'enfants défile sous nos yeux : pour certains d'entre eux, le réalisateur ne se souvient plus de leurs noms, pour d'autres il réussit encore à nous raconter des bribes de leurs vies. En revanche, tous affichent pour lui une proximité familiale, l'enseigne d'une lignée à laquelle, malgré lui, il appartient. En regardant ces images à l'écran, on entend Smolders dire : « Je possède ainsi dans une boîte un désordre de photographies qui rassemblent des hommes, des femmes, des enfants dont je partage parfois le nom et le sang. Etrange communauté que je ne me suis pas choisie mais qui a fait, par une obscure lame de fond, ce que je suis » (Smolders : 30). Ce temps « plus-que-parfait » de la famille, en opposition aux deux présentés auparavant, favorise l'abstraction en affichant de manière très rigoureuse le concept de lignée : proportionnellement à la distance temporelle, pour celui qui regarde les images de ses ancêtres, la « familialité » s'affiche de manière de plus en plus intuitive car, tout en ayant oublié les noms et les rôles de ces personnes, un ensemble de traits (l'expression particulière d'un visage, par exemple) surgit en confirmant et en renouvelant une idée d'appartenance.

## **Conclusion**

Pour conclure, *Mort à Vignole* est un exemple significatif de la temporalité fragmentée qui est à l'œuvre dans la pratique des *home movies* où plusieurs temps s'emboîtent et chacun répond à des exigences psychiques différentes pour les individus. La distinction fondamentale entre le temps des images et la perception qu'on peut avoir de celui-ci permet de développer une capacité d'abstraction et de réflexion. Les films, les images familiales (filmiques et photographiques), contribuent ainsi à cette construction « imaginaire », à cette *méta-famille*, qui identifie la prise de conscience des familles de leurs propres dynamiques de fonctionnement et des lois qui les régissent. Le film de Smolders se fonde sur cette réflexivité induite par les images, notamment grâce aux différents temps qui le composent et à la manière dont le cinéaste les fait interagir entre eux, et *Mort à Vignole* concrétise la simultanéité temporelle entre la vision des *home movies* et le flux de réflexions les plus intimes que l'on produit à partir des images familiales, « ces images de ce qu'on a été et que l'on est encore [qui] semblent échapper à tout commentaire rationnel et [qui] parfois [...] nous parlent de la mort, avec une tendresse que les mots n'atteindront jamais » (Smolders : 43).

### Références bibliographiques

- Auer Michel, Ory Michèle, *Histoire de la caméra ciné amateur*, Genève : Éditions Big S.A., 1979.
- Barthes Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.
- Eiguer Alberto, Leprince Christine, Baruch Florence, *La fête de famille*, Explorations Psychanalytiques, Paris : Éditions In Press, 1998.
- Héran Emmanuelle, *Le dernier portrait*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.
- Odin Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- Singly François de, *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris : Nathan, 1996.
- Smolders Olivier, *La part de l'ombre*, Paris, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2005.
- Kozloff Sarah, *Invisible storytellers*, Berkeley : Los Angeles : University of California Press, 1988.

### Notes

- [1] Serge Tisseron in Eiguer Alberto, Leprince Christine, Baruch Florence, *La fête de famille*, Explorations Psychanalytiques, Paris : Éditions In Press, 1998, pp. 17-21.
- [2] Smolders Olivier, *La part de l'ombre*, Paris, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2005.