

Université de Montréal

Le film de famille, héritier de la tradition orale

par

Élise Lecompte

Département d'histoire de l'art
et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Août 2008

© Élise Lecompte, 2008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le film de famille, héritier de la tradition orale

présenté par :

Élise Lecompte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse : Marion Froger

Directeur de recherche : Germain Lacasse

Membre du jury : Michèle Garneau

RÉSUMÉ

Ce mémoire veut démontrer que le film de famille ainsi que ses conditions de réception empruntent, et ce de façon instinctive, au fonctionnement communicatif et rassembleur de la tradition orale. La parole, l'oralité, devrait être considérée comme le catalyseur de la mise en commun du souvenir que le film de famille suscite. Elle est le véhicule de l'interprétation du message du film de famille en tant que discours familial.

D'ailleurs, si l'on compare l'influence des deux registres sensoriels présents dans le médium cinématographique (le visuel et l'oralité), le film de famille reprend davantage les modalités de l'oralité. Conséquemment, son contenu, sa forme et sa finalité correspondent à la définition d'un cinéma de l'oralité, un cinéma de la parole défini par Germain Lacasse.

En raison d'une absence de travaux portant spécifiquement sur le sujet, l'objectif de cette recherche est de rapprocher et de définir davantage ces liens qui se sont tissés entre la tradition orale et le film de famille. Dans ce dessein, l'approche théorique développée est basée sur les théories de la tradition orale, sur la théorie de la mémoire collective de Maurice Halbwach et sur les rapports entre le cinéma et l'oralité. Ainsi, les aspects suivants sont abordés : Le rôle de l'oralité dans la constitution de la mémoire familiale, l'apport de l'oralité dans les médias stimulateurs de mémoire familiale et finalement, la forme et le contenu du film de famille en tant qu'aspects distinctifs du cinéma oral. Quatre extraits de films de famille québécois des années 20 à aujourd'hui y sont également analysés.

Mots clés : film de famille, tradition orale, mémoire familiale, mémoire collective, cinéma oral

ABSTRACT

This research wants to demonstrate that the home movie and his reception context seem to be deeply marked by oral tradition and it's communicative and social system. Orality should be considered as the family remembrance catalyst in home movies. This spoken word is the main transporter of the interpretation of home movie message as the family discourse.

In fact, if we try to evaluate which one of the sensory mediums is more important for family communication (visual or oral medium), we would find out that orality plays a bigger part. Consequently, its form, content and finality correspond to the "oral cinema" definition of Germain Lacasse.

Because of an actual lack of literature on this specific subject, the purpose of this study is to connect and define theories of oral tradition and home movie. The theoretical approach developed is based on oral tradition theory, Halbwach's collective memory theory and on the relations between cinema and orality. Therefore, several aspects will be discussed : the contribution of orality in domestic memory constitution, the orality involvement in family memory stimulators or medias, and finally, the analysis of home movie's form and content as an oral cinema. In addition, four sequences of Quebec made home movies since the twenties until our days are studied.

Keywords : home movie, oral tradition, familiy memory, collective memory, oral cinema.

Table des matières

0. INTRODUCTION.....	1
1. CHAPITRE 1 : Cadre de référence.....	21
1.1. Le film de famille : précisions sur le corpus d'analyse choisi.....	21
1.1.1. Corpus d'analyse :	21
1.1.2. Définition du film de famille ou plutôt, du « projet film de famille »	23
1.2. La tradition orale.....	32
1.3. La mémoire familiale	36
1.4. Le cinéma oral.....	39
2. CHAPITRE 2 : L'apport de l'oralité dans l'évolution des médias stimulateurs de mémoire familiale.....	42
2.1. Art pariétal et oralité.....	47
2.2. Les stèles et l'oralité	53
2.3. Les sociétés traditionnelles orales et leurs stimulateurs de mémoire	58
2.4. Autres supports visuels d'enregistrement de la mémoire familiale.....	67
2.4.1. La peinture familiale (portraits et scènes de genres).....	68
2.4.2. Les albums photographiques et les diaporamas	71
2.5. Synthèse et comparaison	73
3. CHAPITRE 3 : Rôle de l'oralité dans la constitution de la mémoire familiale.....	77
3.1. Le type de mémoire sollicité par le film de famille	77
3.2. Constitution de la mémoire humaine et collective	80
3.3. Le langage et la mémoire	80
3.4. L'écriture ou l'oralité, comme support à la mémoire familiale ?	82
3.5. Film de famille et mémoire familiale.....	91
4. CHAPITRE 4 : Le film de famille et cinéma de l'oralité	96
4.1. Étude de cas : quatre extraits de films de famille tirés de quatre époques différentes.....	97
4.1.1. La famille Simon, muet, 16mm, N&B, Montréal, Québec, années 20, durée: 4 premières minutes du film :	97
4.1.2. Famille inconnue, muet, 8mm, couleurs, Mont St-Sauveur, Québec, années 50 ou 60, durée: 4 premières minutes du film :	100
4.1.3. La famille Naud, sonore, VHS, couleurs, Camping du Lac Normand, Rouyn- Noranda, Québec, été 1984, durée: 6 premières minutes du film :	104
4.1.4. La famille Lecompte-Trépanier, sonore, mini DV, couleurs, Baptême d'Éloi à l'Église Sacré-Cœur, Rouyn-Noranda, Québec, mai 2007, durée: 4 premières minutes du film :	106
4.2. La forme et le contenu du film de famille en tant qu'aspects distinctifs du cinéma oral (exemples de corpus)	108
4.2.1. Le cinéma oral est un cinéma qui privilégie la performance au détriment du vertige narratif.....	109

4.2.2. Le cinéma oral accorde beaucoup d'importance au registre verbal (la voix, les expressions et l'accent en tant que marques de l'identité individuelle ou vecteur de l'identité collective)	111
4.2.3. L'énonciation, autant visuelle que verbale, est déictique et renvoie à un auteur construit (utilisation de la voix-off, situations de communication où les traces du réel ne sont pas effacées mais mises en évidence).....	113
4.2.4. Ce sont des films où l'oralité relègue l'image au deuxième rang, créant ainsi une esthétique de la transparence qui maintient le spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique.....	115
4.3. Argument à contrario.....	116
4.4. Expérience d'observation d'un visionnement familial (deuxième phase du « projet film de famille ») avec un extrait tiré du corpus.....	118
4.5. Influence de la spécificité sonore sur l'oralité.....	123
4.6. Une énonciation ambiguë	125
5. CONCLUSION.....	132
6. BIBLIOGRAPHIE	139

Liste des tableaux

Tableau I.....	129
Tableau II	132
Tableau III.....	134

Liste des figures

Figure 1	98
Figure 2	99
Figure 3	99
Figure 4	99
Figure 5	101
Figure 6	101
Figure 7	102
Figure 8	102
Figure 9	103
Figure 10	104
Figure 11	105
Figure 12	105
Figure 13	105
Figure 14	107
Figure 15	107
Figure 16	107

Remerciements

Dans mon cas, la rédaction du mémoire fut un long processus de questionnement entrecoupé d'interminables pauses. En même temps, ce fut la plus grande réalisation de ma vie. À travers elle, j'ai découvert mon intérêt pour la recherche, pour l'analyse et pour la vulgarisation. J'y ai aussi découvert que c'est l'aspect humain derrière le cinéma qui m'intéresse vraiment.

En fait, la plupart de ces découvertes, je les dois à mon patient, amical et encourageant directeur de maîtrise, Germain Lacasse, qui est une personne très humaine, avant même d'être ce chercheur et professeur émérite.

Un chaleureux merci à mon amie Joëlle Gournay qui a minutieusement corrigé le français de mon mémoire et dont les précieux conseils m'ont été très utiles.

Un énorme merci également à mes parents, Ginette Harvey et Robert Lecompte, qui en plus de m'avoir soutenue moralement et financièrement dans ce long cheminement scolaire, m'ont apporté leur aide en fonction de leurs talents respectifs.

Un tendre merci à mon amoureux, Laurent Alexis Guertin, qui depuis le début de ma maîtrise, m'encourage dans les moments difficiles et les moments de procrastination. Merci aussi pour son amour, et sa compréhension.

Merci, enfin, à tous ceux et celles qui m'ont encouragé de prêt ou de loin à la concrétisation de ce mémoire.

0. INTRODUCTION

Médiatisation de la communication et bref historique du film de famille

Depuis que l'homo sapiens existe, la transmission d'informations entre les humains (en présence physique de l'émetteur et du récepteur) passe par deux modes primaires de communication synchrone : la communication orale et la communication visuelle qui comprend les mimiques et la gestuelle.

L'histoire démontre que, très vite, l'humanité a eu recours à des moyens de transmission de signaux porteurs de ces messages oraux et visuels afin de communiquer à distance spatiale et temporelle avec ses semblables. De l'écriture à l'imprimerie, de l'imprimerie à la photographie, de la photographie au cinéma, du cinéma à la télévision, de la télévision à l'ordinateur et à l'internet (registre visuel) - du télégraphe à la radio, de la radio au téléphone, du téléphone à la télévision (registre sonore), depuis, deux siècles, l'homme n'a cessé d'inventer de nouveaux médias d'information et de communication afin de se faciliter la vie.

Par contre, on se rend compte que la parole a trop longtemps été oubliée par l'histoire, l'art et la science au profit de l'écriture et de l'image. C'est d'ailleurs le constat de quelques chercheurs dont Walter J. Ong (1912 –2003) théoricien, chercheur et linguiste « *connu pour son travail sur la littérature de la Renaissance, sur l'histoire de la pensée et la culture contemporaine, mais également pour son travail plus large sur l'évolution de la conscience.* »¹

Dans son livre *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*², Walter J. Ong démontre qu'après avoir été trop longtemps réduite au silence par l'écriture et l'imprimerie, la parole reprend les droits qui lui reviennent grâce à l'ère technologique contemporaine. Ce sont ces nouvelles technologies qui la mettent sur le

¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Walter_J._Ong : consulté le 16 juillet 2006

² ONG, Walter, *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Paris, 1971, 317 pages, traduit en français à partir de l'œuvre originale "*The presence of the word*", New Haven, Yale University Press, c1967.

même pied d'égalité que l'écriture en lui permettant d'être enregistrée, reproduite et diffusée à distance.

« La parole est entrée au XIXe siècle, dans une phase nouvelle, dépassant l'expression orale, l'écriture et l'imprimerie et caractérisée par l'utilisation de procédés électroniques dans la communication verbale. Cette phase a également connu un développement progressif : elle a été marquée tour à tour par le télégraphe (traduction électronique de la parole alphabétisée), le téléphone (traduction électronique de la parole orale), radio (d'abord pour la télégraphie, puis pour la voix, c'est-à-dire extension du télégraphe, puis du téléphone), images sonores (où le son obtenu électroniquement s'ajoute à une image projetée électriquement), la télévision (qui conjugue le son et l'image électroniques), les ordinateurs (...) » .³

L'époque électronique contemporaine est de loin l'ère la plus centrée sur une socialisation globale. La mondialisation économique et politique n'a pas fait son apparition tout dernièrement par hasard. Ce sont les nouveaux médias de communication qui ont permis cette transformation sociale majeure. Walter J. Ong en est arrivé au même constat : *« Il est certain que l'ère électronique contemporaine est, de manière explicite et programmatique, plus centrée sur le fait social que toute ère antérieure ; cette socialisation est le résultat du développement des médias, dont le premier fut l'essor pris par les moyens de communication de masse. »⁴*

Et même si cette *« tentative d'expérience commune »⁵* a pris son premier envol avec l'imprimerie, il n'en reste pas moins que l'imprimerie n'est pas un média qui réunit. On constate aussi que sa diffusion est relativement lente comparativement aux médias de l'instantanéité tels que le téléphone, la radio, la télévision, etc. Enfin, l'écriture permet de communiquer à distance, mais elle isole généralement celui ou celle qui entre en contact avec le médium. La lecture et l'écriture sont avant tout des activités solitaires (même les lectures publiques doivent passer par la parole pour devenir sociales).

Contrairement à l'écriture et l'imprimerie, *« la transmission planétaire presque instantanée de l'information, engendrant une sensation d'omniprésence, porte à son*

³ ONG, *ibid.*, op.cit., p.98

⁴ ONG, *ibid.*, op.cit., p.98

⁵ ONG, *ibid.*, op.cit., p.99

maximum le sens de la cohabitation sociale »⁶ ajoute Ong, un peu plus loin dans son livre. Et cette sensation de présence communicationnelle découle directement de « *la possibilité qu'ont les médias électroniques d'utiliser la verbalisation en tant que son* »⁷.

Il poursuit en insistant sur l'importance justement de ce son dans la communication car c'est par le biais du son que passe l'impression de l'instantanéité, de la présence :

*« Le son est lié au présent : il n'existe que dans l'instant où il s'efface. Il signale la présence et l'intensifie dans le sens de la relation existentielle d'individu à individu (je suis en votre présence ; vous m'êtes présent) ; notre concept de l'instant présent, par contraste avec le futur et le passé, y est lié : le temps présent nous est lié de la même manière qu'un être dont nous ressentons la présence. Il est « là » ; il nous enveloppe. Même la voix d'un mort, exprimée par un enregistrement, nous enveloppe de sa présence d'une manière que ne saurait égaler l'image. Notre sens de l'unité universelle n'est donc pas simplement dû au fait que, de nos jours, l'information se répand presque instantanément d'un point du globe à l'autre. Il est également dû à la présence de la parole en tant que son, intensifiée par les procédés électroniques »*⁸

Les études existantes sur l'histoire de l'art semblent avoir pris la tangente de la science historique institutionnalisée dans les universités. Celle-ci a longtemps évacué la parole de ses reconstitutions historiques. Cette parole, sans les moyens électroniques de communication, n'était pas tangible et ne pouvait donc pas être reconnue comme preuve inébranlable de l'existence. Ce n'est que depuis l'expansion des puissances occidentales vers la conquête coloniale que l'on s'est rendu compte de l'apport essentiel des témoignages oraux pour la reconstitution historique. Ces grandes puissances cherchaient à « *mieux connaître les sociétés conquises ou à conquérir, à la fois pour assouvir une saine curiosité intellectuelle voire scientifique, mais également pour mieux asseoir les fondements de la domination* »⁹.

Selon le compte-rendu d'une conférence de Raphaël A. Ndiaye intitulée *La tradition orale : de la collecte à la numérisation* s'étant tenue dans le cadre du colloque

⁶ ONG, *ibid.*, op.cit., p.99

⁷ ONG, *ibid.*, op.cit., p.99

⁸ ONG, *ibid.*, op.cit., p.99-100

⁹ NDIAYE, A. Raphaël, *La Tradition Orale : de la collecte à la numérisation*, International Federation of Library Associations and Institutions, 65th Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 23 pages, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65rn-f.htm> : consulté le 4 mars 2005

international de l'IFLA (« Collecting and Safeguarding the Oral Tradition : an international conference »¹⁰), la collecte des données orales s'est largement popularisée d'abord grâce « *au souci de connaître les peuples des sociétés sans écritures* »¹¹. Cet intérêt était dû à la naissance de la recherche anthropologique et ethnologique (à cette époque, la collecte des données orales se faisait par écrit). Plus tard, nous dit Raphaël A. Ndiaye dans son compte-rendu de conférence, cette collecte de la tradition orale a été facilitée en raison de l'avènement de plusieurs moyens de fixation de l'oralité : l'enregistreuse (la bobine magnétique), puis le film cinématographique et enfin le film vidéographique qui ont pris en charge la dimension visuelle de la tradition orale.

Étonnamment, c'est par le film et la vidéo, dispositifs d'enregistrement qui furent d'abord de prédilection visuelle, que la dimension orale de la réalité est le plus couramment conservée aujourd'hui. Justement, le sujet de cette étude, le film de famille, est le médium par excellence de l'enregistrement des souvenirs visuels et oraux .

Le film de famille existe depuis les premiers balbutiements du cinéma. Ce fut en fait l'une des premières, si ce n'est pas la première forme de cinématographie qui a vu le jour (il faut se rappeler les premiers films des Lumières). Le cinéma étant à ce moment-là un nouveau dispositif d'enregistrement de la réalité, les sujets et les thématiques du film de famille ont d'abord été repris des pratiques de la photographie amateur et familiale, technologie qui s'apparentait le plus au cinématographe. Par contre, l'utilisation amateur massive du nouveau dispositif cinématographique ne se fit pas tout de suite comme l'explique Patricia Zimmermann, dans son livre *Reel Families : A Social History of Amateur Film*¹². Celle-ci dénote trois périodes distinctes pour le développement du film de famille ou du film amateur.

La première période se situe entre 1897 et 1923, période durant laquelle une définition du film amateur a été évincée par l'implantation du film 35mm en tant que

¹⁰ NDIAYE, *ibid op.cit.*, p.2

¹¹ NDIAYE, *ibid op.cit.*, p.2

¹² ZIMMERMAN, Patricia, *Reel Families : A Social History of Amateur Film*, Bloomington : University of Indiana Press, Etats-Unis, 1995.

standard professionnel. Cette période se termine par l'introduction et la standardisation du format 16mm, un équipement plus petit conçu strictement pour une pratique amateur.

Ensuite vient la période entre les deux guerres, dans laquelle se côtoient le 16mm et le 8mm qui vient de faire son apparition. L'emphase de la production amateur semi-professionnelle à des fins artistiques, éducationnelles ou documentaires sera mise sur le premier format, le 16 mm, tandis que le 8mm, plus facile à manipuler et plus abordable, sera vite adopté par les familles pour l'enregistrement de leurs souvenirs communs.

Dans la dernière période, celle de l'après-guerre, la popularité toujours montante du film amateur au sein du milieu familial est facilement explicable par deux raisons principales : l'une d'ordre socio-historique et l'autre d'ordre technologique.

D'abord, pendant la période de paix relative qui suit la deuxième guerre mondiale, la population renoue avec un enthousiasme vis-à-vis de l'image en partie grâce à la production cinématographique américaine (encore massive) de films à caractère divertissant et sa contrepartie cinématographique, la Nouvelle-Vague française. Mais ce qui va révolutionner l'imagerie collective est, sans contredit, l'arrivée de la télévision dans toutes les chaumières de l'occident.

Au plan technologique, c'est grâce à Eastman Kodak que les films de famille deviendront une pratique courante. C'est effectivement après le lancement de sa nouvelle caméra 8mm « Ciné-Kodak 8 » en 1932), accompagnée d'une grande campagne publicitaire qui se prolongera jusque dans les années 50, que le médium atteindra son apogée. Le discours promotionnel misait sur les nouvelles possibilités de démocratisation du média (dispositif et support filmiques plus petits et plus abordables) et il insistait sur le fait que le public cible devait être la famille puisque ce nouveau média était le meilleur moyen d'enregistrer les mémoires familiales. Non seulement les instants les plus importants de la vie familiale pouvaient être immortalisés comme des répliques en deux dimensions de la réalité, mais désormais, en raison des coûts réduits de l'appareillage, on pouvait filmer n'importe quel moment du quotidien.

En démocratisant le média, Eastman Kodak a créé un engouement irréversible pour l'archivage des mémoires familiales. L'article *Are we in the movie Now ?*¹³ de Stacy Johnson explore l'apogée de la production filmique amateur d'après-guerre, le film de famille, et démontre bien les raisons de cette vague de popularité du film de famille :

*« (...) the ongoing technological stimulation of personal historical consciousness, and its dissemination in terms of moving image. With its emphasis on family image conservation in the forms of first photograph and photographic negative albums, and later film duplicates and film slides, Eastman Kodak pushed the need for the image as the vessel of family memory, »*¹⁴

Aujourd'hui, la pratique amateur de l'archivage des moments familiaux est d'autant plus facilitée par la vidéo et l'avènement récent et expansif de la technologie numérique. L'appareillage vidéographique et numérique est maintenant plus que jamais abordable, miniaturisé et facile à utiliser. Cette accessibilité nouvelle fait du film de famille une activité qui prend part au quotidien d'un très grand nombre de familles occidentales. Parfois, même, on se demande si l'on n'enregistre pas davantage les moments de l'existence familiale qu'on ne les vit vraiment...

Le film de famille, est donc un médium qui se tient à la frontière du mode d'enregistrement de la tradition orale et de la cinématographie amateur. Conséquemment, cela en fait un média difficile à cerner pour les théoriciens du cinéma puisque non seulement celui-ci combine deux finalités : un moyen d'archivage des mémoires familiales et un produit dérivé des technologies et du langage cinématographique, mais il médiatise aussi deux registres sensoriels, le visuel et l'oral, par lesquels passe toute l'émotivité liée à la mémoire. De ces deux registres, l'oralité devient donc très importante pour ce genre de support puisque, comme il a été mentionné plus tôt c'est grâce à elle (et le son) que l'impression de l'instantanéité et de la présence est communiquée, permettant ainsi au film de famille de remplir son rôle de transmetteur des souvenirs collectifs.

¹³ JOHNSON, Stacy, « Are we in the movies Now ? », *Revue Cinémas*, printemps 1998, Vol 8 N°3, Québec, pp.136-157.

¹⁴ JOHNSON, Ibid, op.cit., p.140

Les théoriciens du film de famille : leur définition

Avant d'entrer dans le vif du sujet de la présente recherche, il est d'abord important de faire un survol des travaux qui ont été écrits sur le film de famille et d'en dégager les aspects significatifs.

À travers tout l'éventail des études scientifiques et des recherches portant sur l'histoire de l'Art, il existe beaucoup plus d'écrits sur la tradition orale que sur le film de famille. Il est d'ailleurs étonnant de constater que même malgré l'indéniable popularité du film de famille dès les années 40-50, les théoriciens du cinéma ayant écrit sur le film de famille sont rares. De fait, les textes significatifs sur le sujet sont difficiles à trouver. Et il est encore plus ardu voire même impossible d'en dénicher qui ont un lien direct avec le sujet de ce mémoire. Malgré tout, quelques-uns d'entre ceux qui ont osé s'aventurer sur le terrain pratiquement inexploré du film de famille ont regroupé leurs constatations dans le recueil intitulé *Le film de famille, usage privé, usage public*¹⁵ dirigé par Roger Odin, professeur des sciences de la communication et directeur de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel à l'Université de Paris III. Quelques articles épars sont aussi dignes d'attention.

Dans *Le film de famille, usage privé, usage public*, trois auteurs élaborent leur définition du film de famille : Roger Odin, Éric De Kuyper et Jean-Pierre Esquenazi. Ceux-ci développent la définition du film de famille sur trois angles connexes, mais différents en quelques points.

Le titre du texte de Roger Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*, indique bien dans quelle perspective celui-ci aborde le film de famille pour tenter d'en faire une définition : « *Par film de famille, j'entends un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de*

¹⁵ ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages.

cette famille. »¹⁶, nous explique-t-il. Dans cet article, il semble vouloir élaborer une pragmatique du film de famille, enfin, trouver, en quelque sorte, les constantes caractéristiques de ce type de cinématographie pour comprendre leurs fonctions par rapport à l'institution duquel il est issu.

Il définit donc le film de famille comme étant généralement, aux premiers abords, un film « mal fait », sans montage, qui consiste dans la détermination d'un axe communicationnel spécifique : la famille pour la famille. Ainsi, le film de famille est réalisé par un amateur qui ne connaît pas ou n'applique pas les règles du langage cinématographique des films institutionnels :

« Son système de figure se présente comme une énumération de maladresses, d'erreurs et de fautes qui semblent confirmer l'idée générale admise que le film de famille est du mauvais cinéma. Ces figures se laissent regrouper autour de deux grands défauts : le fait que le film de famille soit dépourvu de constructions susceptibles de l'organiser en un tout cohérent et l'existence de sautes et de figures de brouillage qui en font un film pénible à voir »¹⁷.

Selon lui, le film de famille possède souvent les caractéristiques d'une « photographie animée ». Il constate que : « *les amateurs restent prisonniers de leur ancienne pratique ; d'où de nombreux plans dans lesquels les films de famille ne sont rien d'autre que de la photographie (à peine) animée : photographie de groupe; photographie d'un membre de la famille posant devant un monument ou un paysage (...).* »¹⁸ Une caractéristique qui peut sembler assez diminutive, mais qui se retrouve parfois, il est vrai, dans les films de famille.

Mais attention, il ne faut pas en rester à cette première impression du film de famille car il nous dit justement que « *les films de famille ne fonctionnent correctement qu'à cause de cet ensemble de figures.* »¹⁹ Il ajoute qu'on ne peut juger ni comprendre un type de film sans tenir compte de l'institution de laquelle il est issu. Il est donc clair que si l'on compare le film de famille au cinéma de fiction, celui-ci aura l'air « mal fait » puisqu'on se trompe alors d'institution de référence. En résumé, Odin insiste sur

¹⁶ ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp. 27-41, op.cit., p.27

¹⁷ ODIN, ibid, op.cit., p.30

¹⁸ ODIN, ibid, op.cit., p.30

¹⁹ ODIN, ibid, op.cit., p.35

le fait que le film de famille se doit de ne pas être « parfait » techniquement et esthétiquement afin de servir son rôle d'outil déclencheur de la mémoire individuelle et collective des membres de l'institution familiale.

Tout dernièrement, Roger Odin semble avoir revu et amélioré son approche du film de famille. À l'occasion d'une conférence intitulée *Pour une histoire des médias en terme de communication*, qu'il a prononcée à l'Université de Montréal, le 29 janvier 2007 à l'endroit des étudiants, professeurs et chercheurs en cinéma, Odin a repris l'essentiel de sa première définition générale du film de famille (voir citation 16) comme cadre de référence (en n'y admettant plus la vidéo comme support au film de famille), mais il a défini davantage le champ ou l'espace de communication dans lequel film de famille fonctionne.

Dorénavant, Roger Odin fait une distinction nette entre le film de famille et le cinéma. Non seulement le film de famille ne doit pas être comparé au cinéma institutionnel, mais pour lui, le film de famille « n'est pas du cinéma ». D'ailleurs, il justifie son assertion sur le fait que dans tous les livres d'histoire ou dictionnaires du cinéma, le film de famille appartient seulement à « l'horizon d'attente du cinéma » et cela, seulement quand on daigne en parler. Le film de famille est donc « absent globalement de l'histoire » de l'art. Il ajoute que les films qui sont susceptibles de rentrer dans l'espace de l'Art et qui seront définis en tant qu'œuvres cinématographiques doivent être conçus par un auteur ». Or, le film de famille n'entre pas dans cette catégorie. Les enjeux du film de famille sont dans le champ familial et non pas dans le champ cinématographique. Conséquemment, le film de famille n'est pas du cinéma et n'est donc pas du cinéma « mal fait ».

D'après Roger Odin, le film de famille est un média d'enregistrement de la mémoire familiale au même titre que la photographie. Il va même plus loin en affirmant que le film de famille est de la photographie animée puisque la photographie et le film de famille partagent quatre grandes caractéristiques : premièrement, ils présentent essentiellement le même contenu; deuxièmement, en terme d'esthétisme, les regards à la caméra sont nombreux et constants dans les deux médias; troisièmement, le film de famille est vécu comme de la photo de famille animée par « ceux qui y sont

subjectivement engagés »²⁰ et la structure du film de famille est la même que celle d'un album de famille (un ordre chronologique déstructuré et propice à raconter une histoire, mais l'histoire n'est pas dans l'album). Le statut de l'image reste donc un indice stimulateur de production de sens davantage qu'une représentation concrète de la réalité préalablement filmée. Et cette production de sens joue sur deux niveaux : l'individuel et le collectif. Au niveau individuel, les images du film viendront remuer les souvenirs personnels de chacun des individus de la famille et au niveau collectif, cette production de sens est possible grâce aux commentaires et aux discussions que le film stimule chez les membres de la famille. Ceux-ci vont reformuler la narrativité du souvenir en un contretype mythique.

Aussi, une autre grande différence entre la première définition et la toute dernière, c'est que maintenant, Odin a complètement exclu du corpus constituant des films de famille, tous films comportant du son. Les films de famille vidéographiques et numériques ne font donc plus partie de sa définition puisque ce type de films ne fonctionne plus, selon sa logique, dans l'espace de la mémoire familiale à cause du son : lors de la projection, les membres de la famille n'ont plus tendance à raviver cette mémoire collective par des échanges puisqu'ils seront attentifs à ce qui se dit ou ce qu'on entend dans le film. Aussi, ce même son fait en sorte que la personne qui tient la caméra pourra faire entendre ses commentaires enregistrés lors du tournage et que, de ce fait, il deviendra en quelque sorte l'auteur du bout de film qu'il aura filmé. Et s'il y a auteur, le film bascule dans le champ cinématographique et n'est alors plus un film de famille. Et dans ce cas, suivant cette ligne de pensée, le film de famille perdra sa fonction principale d'outil collectif de préservation de la famille.

Un autre article de Roger Odin peut aussi être digne d'attention en ce qui concerne son apport à l'étude du film de famille. Cet article, « Du film de famille au journal filmé »²¹, fait aussi partie d'un ouvrage collectif intitulé *Le Je filmé*. L'objectif premier de cet essai était de voir s'il existait un rapprochement possible entre le film de famille et le journal filmé, production faisant partie de la production autobiographique.

²⁰ Mots repris d'une citation de Strip présentée par Odin lors de la conférence afin d'appuyer son discours.

²¹ ODIN, Roger, « Du film de famille au journal filmé », in *Le Je filmé*, Centre Georges Pompidou Scratch projection, Paris, 1995, pp. 1952-1944

La ressemblance la plus évidente lui apparaît tout de suite comme étant leur construction improvisée et dépendant en quelque sorte de la réalité : « le journal et le film de famille proposent une « suite d'instantanés »²² écrits/tirés au jour le jour sans visée préconçue, sans que leur auteur sache à l'avance où il va (ils commencent et finissent n'importe quand). Il ajoute que les auteurs des journaux filmés vont « eux-mêmes revendiquer une parenté avec le film de famille »²³ au niveau institutionnel, puisque le journal filmé fait partie des productions à statut amateur, et au niveau thématique puisqu'on vogue, dans ces deux types de réalisation, dans les « sphères du privé »²⁴.

C'est au niveau de leur logique communicationnelle respective que le film de famille et le journal filmé prennent différentes tangentes (et c'est là où le texte devient intéressant pour la présente recherche). Roger Odin dénote que, contrairement au journal filmé qui « a tendance à centrer sa thématique autour du privé le plus personnel »²⁵. Il ajoute que ce type de films amateurs est largement porté vers les thématiques négatives de l'ennui, de la solitude, la vieillesse, le mal-être psychologique, etc...(on utilise souvent le corps et la sexualité pour nous faire entrer dans l'intimité profonde de l'auteur), le film de famille lui, comporte une relation au social inhérente.

Le point le plus significatif de ce travail, pour la présente recherche, est en fait la définition de l'énonciation dans le film de famille qu'élabore Odin, puisque lorsqu'on aborde l'énonciation, on explore en quelque sorte l'une des fonctions de l'oralité. On cherche qui parle, qui est l'énonciateur. Question que l'on doit se poser quand on tente justement de trouver des traces de la tradition orale dans le film de famille :

« (...) le problème du film de famille est d'éviter d'être lu comme la manifestation d'un sujet. Le paradoxe du film de famille est que, tourné par un membre de la famille, il doit permettre à l'ensemble des membres de la famille de retrouver leur vécu propre, de se retrouver. Conséquence : en tant qu'il vise à fonctionner pour la famille, le film de famille se doit, impérativement, de ne pas être le journal de celui qui le filme. (...) D'un point de vue sémiologique, cette consigne peut se formuler de la façon suivante : le film de famille doit tendre vers une énonciation aussi neutre

²² Note de bas de page reprise du texte de Roger Odin : GUSDORF, Georges, Ligne de vie I. Les Écritures du moi, Paris, Odile Jacob, 1991, chapitre 13 : « Le journal : dire ma vérité », p.317.

²³ ODIN, *ibid*, op.cit., p.1951

²⁴ ODIN, *ibid*, op.cit., p.1949

²⁵ ODIN, *ibid*, op.cit., p.1949

que possible. D'un point de vue pratique, cela conduit à reconnaître une chose plutôt scandaleuse : plus le film de famille est « mal fait » (= non narratif, non construit), mieux il fonctionne. (...) »²⁶ Celui qui filme le moment familial « ne se considère pas comme un cinéaste et ne cherche donc pas à s'exprimer. Le véritable auteur du film de famille c'est l'institution familiale. »²⁷

Éric De Kuyper, de son côté, tente aussi de définir le film famille en essayant d'y détecter une espèce de force originelle, une pratique cinématographique qui serait, parmi tous les types de cinématographies, le plus naturel ou inné. Dans son texte *Aux origines du cinéma : le film de famille*²⁸, il nous met d'abord en garde : il ne prétend pas que le film de famille est, historiquement parlant, à l'origine du langage cinématographique établi car, instinctivement on serait tenté de faire tout de suite un rapprochement direct entre la source du cinéma et les premiers films des Lumière (certains films représentant la famille de ceux-ci), mais selon lui, il ne serait pas capable d'en faire suffisamment la preuve. Il trouve plus important « *de se demander ce qu'une telle affirmation (« aux origines du cinéma, était le film de famille ») pourrait signifier, et plus particulièrement ce qu'elle signifie pour le cinématographe.* »²⁹

Au moyen de son approche, il établit les caractéristiques primaires, les traits déterminants qui seraient à la base du film de famille. D'abord, selon lui, le film de famille détient un critère d'appartenance certaine avec la photographie amateur, puisqu'ils partagent le même sujet d'étude, la famille : « (...) *la famille sujet très proche de celui de la photo d'amateur.* »³⁰ Là où le film prend sa spécificité propre par rapport à la photographie, c'est, bien sûr, à travers le mouvement : « *Un élément différencie fortement le film de famille de la photo de famille : de toute évidence, c'est le mouvement. Pour l'amateur, le cinéma c'est de la photo qui bouge.* »³¹ Ce mouvement que permet le médium cinématographique engendre une durée, une

²⁶ ODIN, Ibid, op.cit., p.1949

²⁷ ODIN, Ibid, op.cit., p.1949

²⁸ DE KUYPER, Éric, « Aux origines du cinéma : le film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp.11-26

²⁹ DE KUYPER, Ibid, op.,cit. p.11

³⁰ DE KUYPER, Ibid, op.cit. p.14

³¹ DE KUYPER, ibid, op.cit. p.14

temporalité, une représentation de la réalité. Logiquement, vient donc ensuite le deuxième trait qui découle du premier : le désir de communication :

« Il y a un véritable dialogue - parfois même littéral - entre ceux qui se trouvent devant la caméra et celui qui se trouve par hasard derrière. (...) Il y va au-delà de la caméra, il la nie même, pour mettre en place non seulement un jeu de regards, mais une véritable communication physique avec celui qui manipule la caméra, l'autre derrière. C'est un dialogue qui s'installe là, et dans lequel le « spectateur » ultérieur n'est pas pris en compte. Ou s'il l'est, c'est qu'ayant participé au filmage, il redevient participant durant la projection.»³²

C'est le désir pour la famille de communiquer, ce qui constitue le troisième trait spécifique, *« des moments hautement significatifs dans la vie de famille ; ce sont des moments qui tentent d'exprimer la raison d'être de la famille : le bonheur. Ou plus précisément : ce sont des moments dont on se rend compte qu'ils signifieront plus tard « le bonheur », moments qui, en effet, seront ultérieurement comme autant de signes flagrants du bonheur. »³³* Ce qui en fait un mécanisme affectif et temporel visant à la remémoration du passé, mais un passé souvent remodelé en pur bonheur par les membres de la famille lors du visionnement.

Ensuite, De Kuyper fait des rapprochements entre les caractéristiques du film de famille et certains types de cinématographies dont celui-ci pourrait être l'origine ou, enfin une source d'inspiration. Il compare donc le journal filmé, les films d'Andy Warhol, certains films des premiers temps, les films d'auteurs, la Kino-Kontroverse allemande (cinéma populiste) et le cinéma naïf de Weimar, le cinéma d'avant-garde, le cinéma des formalistes et le film expérimental. En résumé, des cinématographies non-professionnelles qui, comme les films de famille sont en grande partie perdues ou éparpillées.

Il conclut en réalisant que si *« la dimension « photographie amateur » dans l'invention du cinématographe par les Lumière avait été plus soutenue et plus radicale... on aurait eu une histoire du cinéma un peu différente. »³⁴*

³² DE KUYPER, *ibid*, op.cit. p.16

³³ DE KUYPER, *ibid*, op.cit. p.11

³⁴ DE KUYPER, *ibid*, op.,cit. p.24

Finalement, le dernier auteur significatif pour sa définition du film de famille est Jean-Pierre Esquenazi. Contrairement aux définitions d'Odin et de De Kuyper, celle de Jean-Pierre Esquenazi du texte intitulé *L'effet film de famille*³⁵ réside non pas dans une série de caractéristiques distinctives, mais plutôt dans une définition plus globalisante qui inclut quelques caractérisations secondaires : c'est-à-dire qu'elle se trouve plutôt au niveau de la relation qui existe entre le film et le spectateur. Celle-ci doit donner l'impression au spectateur d'être interpellé directement par le film puisqu'il a préalablement été impliqué dans celui-ci ou, du moins, il vit une relation d'intimité avec une ou plusieurs personnes représentées dans le film :

« (...)les critères cités ne permettent pas de caractériser le fait pour un film d'être un film de famille : ce ne sont pas les conditions de production, ni le contenu, ni la « vérité », ni la « laideur » d'un film qui peuvent déterminer ce jugement »³⁶. Alors, « si nous devons renoncer à caractériser certains films comme des films de famille et uniquement comme des films de famille, nous sommes menés à l'hypothèse que c'est un certain type de relations entre un film et un spectateur qui produit une vision familiale du film, à savoir cette impression spectatorielle d'être concerné directement par le film. »³⁷

Cette définition semble, jusqu'à présent la plus globalisante puisqu'elle comprend autant les voyages filmés, que les événements importants de la vie familiale ainsi que les moments simples du quotidien. Cette définition inclut même les films de famille dans lesquels le spectateur membre de la famille n'est pas présent, mais dont il connaît ou reconnaît les membres de sa famille (au sens large, peut comprendre les amis).

Pour Esquenazi, le film de famille sera donc désigné « film de famille » s'il respecte ce type de relation puisque pour un public étranger aux événements présentés, le film de famille ne semble être régi par aucun ordre. Au contraire, même si on a l'impression qu'il ne fait que réunir des plans hétéroclites qui se succèdent sans faire de sens, le spectateur, membre de la famille, lui, y voit un sens. Il y voit en fait un ordre très précis et il est capable de dire avec certitude à quel événement de la réalité passée

³⁵ ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'effet film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp.207-224

³⁶ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.209

³⁷ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.210

se rattache chacun des fragments du film. Le film de famille serait donc, selon Esquenazi, régi par une espèce de structure ontologique qui pourrait être considérée assez facilement comme une certaine forme de récit : « *Il y a de l'ordre dans tout film, et même dans n'importe quel morceau de pellicule.* »³⁸ Le film garde, si on ne l'altère pas, le même ordre pour toutes ses projections. Le film de famille se tient alors à l'intérieur d'un cadre temporel bien spécifique, c'est sa fatalité :

*« L'affirmation de cette corrélation entre temporalité et récit donne tout son sens à la discussion précédente : si la vision familiale du film peut entrer en concurrence avec le souvenir de la circonstance que chaque membre de la famille peut posséder, c'est parce qu'il est capable de donner une forme au temps privé de la famille, de se constituer en souvenir, ou plutôt en bloc mémoriel capable de tenir lieu de souvenir. Nous dirons donc que l'aptitude d'un film à devenir mémoire pour une famille passe par sa capacité de devenir récit pour cette famille, ou même elle lui est identique. Nous trouvons donc, avec le film interprété familialement, devant une « organisation » d'images arbitraires et finalement involontaires (...), capable cependant de jouer le rôle qu'on lui a assigné, celui de donner une forme au temps, de configurer le temps vécu. »*³⁹

Mais l'ordre du film de famille ne se contente pas de résider uniquement dans une suite permanente de photogrammes, car le film de famille respecte d'ores et déjà l'ordre chronologique des événements réels filmés. Cet ordre prendra tout son sens seulement grâce à l'institution familiale : c'est grâce à « *une condition générale d'intériorité* »⁴⁰ (pour reprendre les termes d'Esquenazi) lors de la projection que le film deviendra film de famille puisqu'il rejoindra directement les affects et la mémoire des membres de son institution.

*« (...) le discours du film, entendu en tant que « film de famille », s'adresse à ses spectateurs comme à des particuliers et il ne devient compréhensible que pour un élément de cet ensemble de spectateurs interpellés physiquement. En effet, les significations produites par la projection d'un « film de famille » sont soumises à la condition générale d'intériorité que Habermas formule ainsi dans le premier tome de la Théorie de l'agir communicationnel : « Les significations, qu'elles soient incorporées dans les actions, des institutions, des produits du travail, des mots, des contextes de coopération ou des documents, ne peuvent s'ouvrir que de l'intérieur. »*⁴¹

³⁸ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.216

³⁹ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.219

⁴⁰ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.211

⁴¹ ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.211

En fait, c'est par le savoir empirique des membres de la famille et une mise en contexte communicationnelle que le film de famille fonctionne :

« C'est-à-dire que l'effet « film de famille » se produit pour un spectateur qui est lui-même le garant de la vérité des faits montrés par le film. Dans ce cas, effet et réception sont non seulement nécessaires pour que se produise la vision familiale du film, mais dans leurs définitions respectives, ils sont étroitement intriqués dans un contexte communicationnel. Contexte que l'on peut formuler de cette manière :

- *un film montre un événement particulier, dont il affirme qu'il a eu lieu, (cette affirmation peut engager le preneur d'images);*
- *et le spectateur, en tant qu'il est un particulier, est lui-même le garant de cette assertion. »⁴²*

On peut dès lors remarquer que les deux premiers auteurs cités plus hauts (Roger Odin et surtout Éric de Kuyper) vont, quand il s'agit de trouver des traits caractéristiques au film de famille, faire d'emblée un rapprochement analytique entre le film de famille et la photographie. Ce qui est tout à fait légitime puisque la photographie est le plus proche ancêtre technique du film de famille et elle comporte quelques-unes de ses caractéristiques. Toutefois, il y a, nous semble-t-il, une imprécision dans leurs travaux. Ils attribuent au film de famille la communication entre les membres de son institution comme fonction principale, mais sans relier directement ses modalités à un registre verbal de la communication. Ou du moins, s'ils le mentionnent vaguement, ils ne l'approfondissent pas. Pourtant, si l'on fait référence aux écrits de Walter J. Ong (*Orality and Literacy* et *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*) sur l'identité moderne de la parole, ce registre est certainement d'une importance capitale pour cette communication des souvenirs par le film de famille.

Ces deux théoriciens semblent donc cantonner davantage leurs observations dans un registre visuel de la transmission d'information que dans un registre oral. D'ailleurs,

⁴² ESQUENAZI, *ibid*, op.cit., p.213

ce n'est pas par hasard que De Kuyper qualifie les enregistrements filmographiques effectués par les membres de la famille de « moments visuels »⁴³.

De son côté, jusqu'à sa toute dernière conférence sur le film de famille, Roger Odin semblait partager, en quelque sorte, son analyse du film de famille avec celle d'Éric de Kuyper. Toutefois, ses récentes théories sur le film de famille abordent davantage la question de la communication, mais dans un but différent du nôtre. S'il admet clairement que, pour qu'il y ait film de famille, il faut que la narrativité ou les souvenirs communs que représente celui-ci soient reconstruits par les échanges entre les membres de la famille lors de la projection du film de famille, c'est simplement dans le dessein de construire un modèle de balisage formel de l'objet « film de famille ». Plus précisément, la logique de sa démarche veut déterminer le champ, l'espace communicationnel ou médiatique du film de famille. C'est-à-dire que Roger Odin fait l'hypothèse que le champ communicationnel du film de famille ne se situe pas dans l'espace cinématographique, mais plutôt dans l'espace de la famille. Comme mentionné dans l'État de la recherche, le film de famille se rapproche beaucoup plus, à ses yeux, de l'album photographique familial. Car dans les deux cas (album et film de famille), le statut de l'image est le même : « c'est un indice stimulateur de production de sens plus qu'une représentation » concrète ou réelle du souvenir et cette production de sens est possible grâce à la parole. En résumé, il aborde la parole seulement comme argument prouvant que le film de famille ressemble à l'album photographique et qu'il est, conséquemment, de la photographie animée, mais il n'approfondit pas la portée de l'oralité que suscite ce média mis au service de la famille.

Nous croyons justement que c'est par la parole collective, par l'oralité que se transmet la majeure partie de l'affect respectif de chacun des membres de la famille entre eux et que c'est grâce à elle que le film de famille fonctionne en tant que transmetteur des mémoires familiales. Cette transmission se fait pendant le tournage du film de famille et ensuite lors de la projection de celui-ci et comme le concède Odin, c'est par cette parole également que les fragments filmés de la vie passée de la famille pourront redevenir compréhensibles par chacun de ses membres. C'est pourquoi, nous

⁴³ DE KUYPER, Éric, « Aux origines du cinéma : le film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, op.cit., p.15

tenterons de prouver que le film de famille s'inscrit en tant qu'objet renforçateur de la tradition orale.

À ce sujet, cette réflexion, émise par Walter J. Ong, dans l'ouvrage *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*⁴⁴, citée plus haut concernant le son qui est lié au présent (p.3) confirme l'idée qu'étant donné la distance qui sépare les acteurs de la nouvelle communication technologique, c'est par le son, le langage verbal, l'oralité que passe toute la présence humaine nécessaire à ce type de filmographie.

Cette réplique de la présence humaine qui passe donc surtout par la parole dans le film de famille confortera l'affection que nous portons à notre groupe et, par la même occasion, celle-ci va renforcer la mémoire collective du groupe familial. Le film de famille est en effet un genre cinématographique (du moins, un médium filmique) qui est basé sur la remémoration de ce qui nous est le plus viscéral et qui nous définit justement comme êtres humains : les affects et les souvenirs de notre vie familiale, le milieu duquel nous sommes issus.

La définition du film de famille dans le travail de Jean-Pierre Esquanazi déjà mentionné plus haut, se rapproche davantage des réflexions de Walter J. Ong par le fait qu'il reconnaît que c'est uniquement par la relation entre le film et son spectateur qu'on peut caractériser un film en tant que « film de famille ». Sans que ce soit nettement indiqué dans son texte, nous pouvons déduire que cette importante condition relationnelle doit passer par la parole puisque, comme Walter Ong le spécifie, c'est le son, la parole, qui « *signale la présence et l'intensifie dans le sens de la relation existentielle d'individu à individu (je suis en votre présence ; vous m'êtes présent* »⁴⁵.

⁴⁴ ONG, Walter Jackson, *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Paris, 1971, 317 pages, traduit en français à partir de l'œuvre originale "*The presence of the word*", New Haven, Yale University Press, c1967

⁴⁵ ONG, Walter Jackson, *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Paris, 1971, 317 pages, traduit en français à partir de l'œuvre originale "*The presence of the word*", New Haven, Yale University Press, c1967, op.cit. p.99-100.

Esquenazi insiste d'ailleurs à plusieurs reprises dans son texte sur cette relation « *d'effet et réception* » régis par le savoir empirique des spectateurs membres de la famille et « *étroitement intriqués dans un contexte communicationnel* »⁴⁶.

C'est en conclusion de son essai qu'il en vient à l'idée que c'est non seulement « *la réception familiale qui sert de garant, qui témoigne de la vérité empirique particulière du film* »⁴⁷, mais en produisant un « effet testimonial », le film de famille affiche alors sa particularité en la destinant à l'universel :

Le film de famille « *ne contente plus de montrer (de désigner) son corps dans un geste qui dit « Voici! », il produit en même temps une « pensée » de ce corps : une position testimoniale qui exprime l'entrelacs de vu et de su, de corps et d'esprit, de subjectif et d'objectif, dont la personne est faite. Un tel effet produit pour le spectateur un fait et **une parole** particulière sur ce fait. Ajoutant **une parole réflexive** au fait lui-même, **parole qui est adressée non pas seulement à l'ensemble fini des spectateurs familiaux, mais surtout à l'ensemble extensif de tous ces particuliers qui sont devant leur particularité** »⁴⁸, **leur familiarité** (tous ceux qui se sentent rejoints de près ou de loin par les gens, les événements présentés dans le film de famille).*

On sent donc dans le travail de Jean-Pierre Esquenazi qu'il a une propension à admettre au film de famille, un caractère éminemment relationnel et communicationnel qui régit toutes ses fonctions. Il utilise le mot « parole » pour rendre compte de cette communication seulement qu'à la toute fin de l'article. Ne serait-ce pas la parole justement, l'oralité, qui ferait le lien entre les personnes et les événements représentés dans le film de famille avec la mémoire empirique des membres de la famille (leurs souvenirs particuliers à chacun d'eux) ?

Justement, cette parole qu'Esquenazi mentionne timidement vers la fin de son article, cette parole que Roger Odin juge nécessaire pour le bon fonctionnement du film de famille, ce dialogue ou cette communication, brièvement abordé(e) par De Kuypers, ne devrait-elle(il) pas être considérée comme le catalyseur de la mise en commun du

⁴⁶ ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'effet film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, op.cit. p.222

⁴⁷ ESQUENAZI, ibid, op.cit., p.213

⁴⁸ ESQUENAZI, ibid, op.cit., p.223

souvenir personnel de chacun ? Comme le lecteur du message visuel et sonore imbriqué dans la représentation de l'événement filmé ? Comme le traducteur qui rendra le message sensoriel compréhensible par la collectivité ? Comme le véhicule de l'interprétation de ce message en tant que discours familial ?

Puisque cette problématique soulève plusieurs questions, nous tenterons d'éviter toute confusion en posant la question principale de ce travail de recherche de la façon suivante : Le film de famille est-il héritier d'une tradition orale de transmission des souvenirs familiaux et répond-t-il ainsi à la définition d'un cinéma de l'oralité ?

Cette question nous amène donc à soulever l'hypothèse que, des deux registres sensoriels présents dans le médium cinématographique (le visuel et l'oralité), le film de famille québécois (pour restreindre le corpus à un cadre spécifique) reprend davantage, et ce de façon instinctive, les modalités de la tradition orale. Conséquemment, son contenu, sa forme et sa finalité répondent totalement à la définition d'un cinéma de l'oralité, un cinéma de la parole.

En raison d'une absence de travaux portant spécifiquement sur cette question, l'objectif de ce mémoire est donc de tenter de rapprocher et de définir davantage ces liens qui se sont tissés entre la tradition orale et le film de famille. Dans ce dessein, l'approche théorique que nous développerons sera basée sur les théories de la tradition orale, de la mémoire collective et sur les rapports entre le cinéma et l'oralité.

1. CHAPITRE 1 : Cadre de référence

1.1. Le film de famille : précisions sur le corpus d'analyse choisi

Si l'on veut amorcer une réflexion qui repose sur des bases solides, il est essentiel, avant tout, de déterminer une définition précise et sans faille de ce qui fait qu'un document filmique peut être considéré ou non en tant que film de famille. Il est également primordial de délimiter le corpus d'analyse.

1.1.1. Corpus d'analyse :

Ne se contentant pas d'être l'un des genres filmiques les plus répandus sur la planète (sinon le plus répandu), le film de famille existe sous plusieurs formes et sur plusieurs supports. Roger Odin par contre, dans ses dernières réflexions⁴⁹, arrive à la conclusion que le film de famille se limite aux films de famille muets, enregistrés sur pellicule et sans montage puisque pour lui, le film de famille n'est pas autre chose que de la photographie animée. Celle-ci ne doit pas comporter de son synchrone car il inciterait les membres de la famille à se concentrer davantage pour comprendre ce qui se dit dans le film. Générant ainsi un rapport strictement cérébral, la bande sonore créerait une barrière psychologique entre les souvenirs enregistrés et les affects des spectateurs. Cela restreindrait, par la même occasion, les échanges verbaux et ferait obstacle à la mission du « projet film de famille »: la reconstruction collective du souvenir pour raffermir le lien familial.

Même si cette hypothèse est intéressante, nous sommes convaincus que les films de famille sonores peuvent, eux aussi, susciter une communion affective entre les membres de la famille. Ayant fait l'expérience d'assister à une séance de projection sonore (qui sera décrite dans le chapitre 4), nous avons observé que les sons intra-

⁴⁹ Conférence intitulée *Pour une histoire des médias en terme de communication* prononcée à l'Université de Montréal, le 29 janvier 2007 par Roger Odin.

diégétiques n'empêchent pas les commentaires entre les membres de la famille de fuser puisque ceux-ci demeurent souvent très anodins et non explicites quant aux enjeux circonstanciels qu'ils suggèrent.

Dans le vaste ensemble des films de famille, on compte donc des films sonores et muets, enregistrés autant sur supports vidéographiques, numériques que filmiques, mais aussi des films ayant subi une restructuration par rapport à l'enregistrement initial, un montage, en d'autres termes. Ces derniers portent à confusion quant à leur aptitude à devenir souvenir collectif. On se rend compte que plus les films de famille sont manipulés, plus la vision du souvenir devient individuelle et ne permet plus à l'ensemble des membres de se reconnaître. Il arrive même que ce genre de montage transforme abusivement le souvenir au désavantage de certains des intervenants. Cela crée, plus souvent qu'autrement, un climat contraire à celui que le film de famille est supposé engendrer. Nous conviendrons que cet aspect paradoxal du film de famille mériterait d'être étudié plus en profondeur, mais pour les besoins du présent mémoire, nous devons restreindre le corpus.

Ainsi, le corpus de la présente recherche comprendra des films de familles enregistrés sur tous les médiums déjà mentionnés (pellicule, vidéo et numérique). En revanche, les extraits de films de famille analysés se limiteront aux films comportant plusieurs plans (selon la durée que permet le médium), mais dont la succession reste inaltérée. Les images respecteront donc l'ordre initial de la prise de vue, l'ordre chronologique des événements filmés. En résumé, l'analyse s'attardera à des films de famille n'ayant pas subi de montage ou autres restructurations au niveau du filmographique.

Plus précisément, le corpus sélectionné se résume en quatre extraits de films qui couvrent toute l'histoire du film de famille, de son apparition à aujourd'hui : un film de famille en noir et blanc, muet et enregistré sur pellicule 16 mm, à Montréal (Québec, Canada) dans les années 20⁵⁰, un film de famille muet mais en couleurs, enregistré sur pellicule 8 mm, dans les Laurentides, (Québec, Canada) dans les années 50 à 60⁵¹, un

⁵⁰ La famille Simon, riche montréalais, importateur de cigares, film recueilli dans une vente de garage et prêté par Sylvain Cormier, chroniqueur dans la section musique du journal *Le Devoir*.

⁵¹ Famille inconnue, film recueilli dans une vente de garage et prêté par Sylvain Cormier, chroniqueur dans la section musique du journal *Le Devoir*.

film de famille en couleurs et sonore, enregistré sur cassette VHS, à Rouyn-Noranda (Québec, Canada) au début des années 80⁵² et finalement, un film de famille plus contemporain (2007), enregistré sur cassette mini DV, à Rouyn-Noranda (Québec, Canada)⁵³. Les films ont été recueillis grâce à la famille de l’auteur de ce mémoire, à des amis, et surtout, à Sylvain Cormier, chroniqueur dans la section « musique » du journal *Le Devoir* de Montréal. Ces derniers seront examinés au niveau de leur contenu et leur forme selon leur aptitude à répondre à la définition du cinéma oral.

Étant donné que le film de famille s’adresse à un public restreint et qu’il n’est accessible, en général, que par l’institution familiale de laquelle il est issu, il est difficile de présenter un modèle tiré d’un cadre de référence accessible et connu du public, comme les grands classiques du cinéma hollywoodien, par exemple. Pour pallier le problème, nous tenterons dans le chapitre 4, l’expérience d’observer la mise en place d’une situation de visionnement d’un film de famille avec les membres du groupe concerné.

1.1.2. Définition du film de famille ou plutôt, du « projet film de famille »

Parmi toutes les ébauches de définitions des auteurs présentés précédemment dans l’état de la recherche, aucune ne s’avère entièrement satisfaisante pour la démarche théorique actuelle. Afin de remédier à ce constat, nous reprendrons certains aspects de deux définitions, mentionnées dans la problématique de départ, qui nous paraissent les plus justes et rigoureuses.

D’abord, reprenons de Roger Odin sa première définition concise du film de famille qui, contrairement à ses dernières révisions sur le concept, n’exclut pas la vidéo comme support efficace pour faire du film de famille. Car, nous le réitérons, nous sommes convaincus que les films de famille ne sont pas disparus avec l’apparition du son et des nouvelles technologies d’enregistrement d’images en mouvements (la vidéo et le numérique).

⁵² Famille Naud de Rouyn-Noranda, film prêté par la famille elle-même à l’auteur de ce texte.

⁵³ Famille Lecompte, famille de l’auteur de ce texte.

« Par film de famille, j'entends un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille. »⁵⁴

Afin de rendre plus explicite ce caractère relationnel ou communicationnel qui est abordé, mais de façon plutôt implicite dans la définition précédente, nous ajouterons, à la définition d'Odin, l'essentiel de la définition du film de famille de Jean-Pierre Esquenazi.

C'est-à-dire que pour la suite du présent travail de réflexion, nous prendrons pour acquit que « l'effet film de famille » réside dans le type de relation qui existe entre le film et le spectateur. Celle-ci doit donner cette impression au spectateur d'être directement concerné par le film soit en ayant préalablement été impliqué dans celui-ci au moment du tournage par exemple, ou par le fait de vivre une relation d'intimité familiale au sens large (elle peut être amicale à la limite) avec une ou plusieurs personnes représentées dans le film.

Il faudra aussi admettre que le film de famille ne peut fonctionner qu'en deux temps : le moment de la prise de vue (qui matérialisera le film de famille en tant qu'objet) et le moment de la projection devant les membres de la famille (qui se fait habituellement après un long intervalle temporel). Le relais de ces deux phases est essentiel si l'on veut que le film de famille remplisse le rôle qu'on lui a assigné. Étant donné que le film de famille est réalisé en fonction de ce qu'il deviendra plus tard, en fonction de son potentiel à devenir souvenir de famille, nous le nommerons « projet film de famille ». Cette appellation permettra d'inclure la phase clé de la projection du film devant les membres de la famille. Dans le quatrième chapitre, l'oralité sera donc abordée au niveau des deux phases indissociables du film de famille, le « projet film de famille », mais surtout, le lien entre la parole et le moment de la projection qui sera analysé avec précaution puisque c'est à cet instant précis que le film de famille remplit son dessein, celui d'objet déclenchant la transmission de souvenirs.

⁵⁴ ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp. 27-41, op.cit., p.27

a) *La première phase du film de famille : réalisation du film de famille en tant qu'événement et objet*

La première phase du film de famille consiste, on le sait, en sa réalisation (le tournage). Il en découle inévitablement, l'objet filmique en tant que tel, c'est-à-dire ce dont il est constitué au niveau de sa forme et de son contenu. En s'inspirant des figures stylistiques récurrentes du film de famille émises par Roger Odin dans l'article « Le film de famille dans l'institution familiale »⁵⁵, nous retiendrons cette idée, qu'à première vue, le film de famille peut avoir l'aspect d'un film « mal fait », mais qu'en réalité, il n'est pas vraiment « mal fait ». Ces caractéristiques lui permettent justement de bien fonctionner au sein de l'institution familiale.

Il est vrai qu'au premier regard, cet aspect du supposé « mal fait » peut paraître découler simplement d'un manque de savoir-faire de la part du caméraman, membre de la famille, et que, comme ces films ne répondent pas aux règles du schéma narratif classique et du langage cinématographique institutionnel, ils ne sont pas dignes d'un grand intérêt. Mais il n'en est rien, car cela reviendrait à dire que le film de famille est du cinéma institutionnel manqué. Or, et nous sommes complètement d'accord avec Odin, ce serait alors se tromper de champ d'analyse ou plutôt, pour reprendre ses mots, « d'espace de communication ». Car cet aspect du soi-disant « mal fait » sert en fait le dessein du film de famille. Ces trous narratifs permettent aux membres de la famille d'y insérer leur propre vision du souvenir et ainsi recréer un tout harmonieux pour chacun d'entre eux et ensuite pour l'ensemble de la famille. Comme Odin dans sa dernière conférence⁵⁶, nous affirmons donc que la nature profonde du film de famille ne provient pas du champ cinématographique institutionnel. Ses enjeux prennent source ailleurs et c'est dans le champ familial.

En revanche, contrairement au postulat d'Odin, il nous paraît réducteur de considérer le film de famille en tant que simples photographies animées et ce, même si

⁵⁵ Odin, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp. 27-41.

⁵⁶ Conférence intitulée *Pour une histoire des médias en terme de communication* prononcée à l'Université de Montréal, le 29 janvier 2007 par Roger Odin

le film de famille détient plusieurs des particularités de l'album photographique. Afin de ne pas entrer dans un débat de nature, disons simplement que le film de famille, car il s'agit bien ici d'appareillages techniques autant filmiques, vidéographiques que numériques, est un type de cinématographie à part. Un type de cinématographie qui répond uniquement aux besoins de la famille et dont le langage spécifique est régi par ses propres besoins. Enfin, voyons justement ces caractéristiques spécifiques de « l'objet film de famille ». Celles qui appartiennent à la première phase de son processus de communication : la forme et le contenu.

Au niveau de la forme, l'improvisation nous apparaît tout de suite comme le mot d'ordre du film de famille. Celui-ci fait preuve effectivement d'une approche structurale et esthétique qui délaisse l'homogénéité et la continuité narrative. Cet effet d'hétérogénéité est aussi amplifié par les habitudes photographiques reprises par les premiers amateurs de film de famille.

-Généralement truffé de sautes, de mauvais raccords, de sons incompréhensibles, d'images floues et instables : Les sautes résultent d'un choix (disons instinctif) effectué par le filmeur. Dû au coût et à l'espace d'emmagasinage restreint de chacun des médiums d'enregistrement (bobines de film, cassettes vidéo ou numériques), celui-ci filme, quelques extraits, les uns après les autres, au gré de la vie qui se déroule devant lui. Il choisit les moments qui lui semblent les plus intéressants en tant que futurs souvenirs. Les mauvais raccords, eux, découlent du fait que le film de famille est soumis aux contingences de la réalité qu'on ne peut manipuler afin d'éviter les jump-cuts, les sautes d'axes, etc..., (sinon, ce n'est plus la réalité, mais de la fiction) et de toute façon, il est rare que le filmeur connaisse les règles de continuité du langage cinématographique. Le caméraman se préoccupe plus de ce qu'il veut montrer que de la façon dont il le fait, et la plupart du temps, il ne connaît pas toutes les fonctions techniques de son équipement cinématographique. De là proviennent les images floues et instables ainsi que les sons dérangeants. Aussi, comme il est également actant dans l'interaction familiale, il doit souvent délaisser l'esthétique pour interagir avec certains membres de sa famille.

-Présence d'une narrativité incomplète dans laquelle il y a souvent absence de clôture: Comme le décrit Roger Odin, « *la construction d'un récit classique suppose, on le sait, que l'ensemble des actions proposées puisse être disposé sur un même axe sémantique et conduire à une transformation de contenu opposant le début à la fin. Bien que les mêmes personnages (les membres de la famille) apparaissent très souvent à l'écran, le film de famille n'explicite, en général, pas les relations entre les actions qui nous sont données à voir, de plus ces actions sont elles-mêmes, le plus souvent, traitées d'une façon incomplète. Le film de famille ne raconte pas une histoire : il égrène des bribes d'actions.* »⁵⁷ Ce qu'il faut comprendre, c'est que la construction de film de famille laisse, entre chacun de ses fragments, des ellipses temporelles et spatiales qui rendent difficile un rapprochement sémantique précis.

-La temporalité des événements est difficile à identifier et parfois le rapport à l'espace est diminué : il est rare que les bobines et les archives vidéos ou numériques de la famille soient bien identifiées et classées, c'est pourquoi, sans ces informations externes au film, il est difficile de déterminer la date du film, le véritable lieu. Ce sont les gens et leurs actions qui sont importants, le décor n'intéresse pas vraiment les membres de la famille (à moins, bien sûr, que ce soit le compte-rendu d'un voyage).

- Reprise des habitudes photographiques : surtout dans les premiers films de famille, ceux enregistrés sur pellicule, on avait tendance à reproduire les habitudes de poses statiques du médium photographique. Non seulement le « *amateurs restent (...) prisonniers de leurs anciennes pratiques photographiques* »⁵⁸ au niveau du filmage (caméra fixe, aucun changement d'angle), les actants du film de famille sont les premiers à rester figés devant l'objectif. Ils reprennent exactement le genre de poses qu'ils avaient l'habitude de tenir lorsqu'ils étaient photographiés :

« d'où de nombreux plans dans lesquels le film de famille n'est rien d'autre que de la photographie à peine animée : photographie de groupe ; photographie d'un des membres de la famille posant devant un monument ou un paysage (là encore il s'agit de dire : « nous étions là ») ; il arrive même que l'on voit celui qui filme entrer dans le champ, venir se placer avec les autres face à la caméra, puis quitter le groupe pour aller arrêter la

⁵⁷ ODIN, *ibid*, op.cit., p.28-29

⁵⁸ ODIN, *ibid*, op.cit., p.30

*caméra. »*⁵⁹

Cette tendance tend par contre à disparaître avec les nouveaux dispositifs d'enregistrement de la vidéo et du numérique. Aujourd'hui, les nouveaux faiseurs de films de famille sont constamment stimulés par l'image en mouvement présente à la télévision, au cinéma (cinéma en salle et cinéma-maison) et même sur internet.

Le contenu du film de famille, pour sa part, reflète bien le désir de communication des mémoires de la famille. En fait, le contenu du film de famille est réalisé lors du tournage, mais il est créé en fonction du deuxième espace-temps fondamental pour la réalisation du « projet film de famille », la projection devant les membres de la famille. Les actants sont conscients, en général qu'ils s'adressent à leur double du futur en plus de dialoguer avec la personne qui tient la caméra. Sans dire qu'il y a un dialogue qui s'installe entre les protagonistes du film et les spectateurs lors de la projection, car cela impliquerait qu'on puisse se répondre du futur au passé et du passé au futur. Il y a tout de même présence d'une communication dans un seul sens qui part des énonciateurs internes (le caméraman et les actants) qui sera transmis par l'intermédiaire du support médiatique filmique aux destinataires postérieurs à la création du film, c'est-à-dire, les membres de la famille qui se regrouperont quelques années plus tard pour regarder le film. Il y a donc un dialogue avec les personnages qui sont dans l'espace de l'énoncé et l'énonciateur primaire (l'homme à la caméra) et il y a une communication unidirectionnelle et intermédiatique entre les énonciateurs secondaires et les destinataires.

-Juste par les regards, les adresses à la caméra qui sont loin d'être timides, on sent ce profond désir de communiquer avec celui qui tient la caméra ou même avec le futur spectateur qui sera lui aussi membre de la famille : *« Le film de famille multiplie les regards à la caméra ou plus exactement les regards à celui qui tient la caméra (parfois doublés, depuis que l'enregistrement du son s'est généralisé, par une adresse verbale) : on lui fait des signes de la main, on lui dit bonjour, on lui parle, on l'implore*

⁵⁹ ODIN, *ibid*, op.cit., p.30

d'arrêter de filmer. »⁶⁰ Ici, contrairement aux films institutionnels où l'on évite à tout prix de regarder la caméra pour ne pas trahir le faux-semblant de la réalité que les artisans du cinéma classique s'acharnent à recréer, le but est de communiquer via le médium.

-Une subjectivité de la caméra paradoxale : On connaît celui qui filme, on entend sa voix et il nous montre ce qu'il juge digne de faire partie des souvenirs familiaux. Il n'y a pas d'ambiguïté quant aux traces de sa présence. Paradoxalement, cette subjectivité n'est pas uniquement personnelle. Il est indiscutable que nous sommes en présence du point de vue du filmeur, mais celui-ci ne filme-t-il pas avec cette conscience de la collectivité pour laquelle il enregistre des bribes de souvenirs ? Comme dans une famille où les parents tentent d'être justes avec chacun de leurs enfants, le caméraman, tente de filmer tous les membres de sa famille de façon équitable (ce n'est jamais totalement impartial puisque le filmeur reste assujéti par ses affects et son subconscient). Nous pourrions même aller plus loin en affirmant que si cette règle implicite de justice n'est pas respectée, des chicanes de famille explosent.

-Finalement, la voix, la langue, l'accent et les expressions, utilisés par les membres de la famille à l'intérieur du film de famille, sont comme des empreintes digitales : la voix, unique à chaque personne, est la première expression sonore de l'individualité. Les membres de la famille reconnaîtront sans hésitation la voix d'un des leurs, même s'il n'y a aucune trace visible de cette personne à l'écran. Par exemple, la voix hors-cadre du caméraman qui n'est pas représenté à l'image permet de le considérer, sans ambiguïté, comme l'un des actants principaux du film de famille. Au même titre que la voix permet l'identification d'un membre de la famille, l'accent, les expressions langagières ainsi que les mimiques de chacun d'entre eux traduisent leurs origines. Ces particularités verbales sont des preuves génétiques d'appartenance à une famille. En réalité, les traits distinctifs de la parole se répercutent directement sur le sentiment d'appartenance des membres de la famille. Par exemple, certaines expressions langagières auront une signification particulière pour la famille que les membres seuls peuvent décoder. De connivence, celles-ci produiront des schèmes sous-entendus bien

⁶⁰ ODIN, *ibid*, op.cit., p.30

définis.

b) La deuxième phase du film de famille : projection et réception

Une fois la conception du film de famille terminée, c'est au sein du champ familial extérieur à la diégèse que la deuxième phase de la consécration du « projet film de famille » prend tout son sens. La communication intermédiaire et unidirectionnelle amorcée dans la première phase (amplement décrite dans les paragraphes précédents) trouvera ici ses récepteurs. Par le fait même, elle provoquera un échange verbal entre les membres de la famille présents à la projection. Ce sont eux qui vont, par le biais de leurs interactions, compléter et transmettre leurs souvenirs. L'image du film ou l'image qui porte en elle les vestiges d'un moment vécu en famille ne peut faire autrement que de recourir à la parole puisqu'elle n'est, après tout, qu'un renfort visuel à la mémoire de tout un chacun. Sans la parole, le film perd beaucoup de sa signification. L'image et même la trame sonore ici ne sont qu'un soutien à l'incessante reconstruction des mémoires collectives par la parole extra-diégétique du bonimenteur ou des membres de ladite famille. Les échanges verbaux prendront différents aspects selon le médium utilisé pour enregistrer les souvenirs et selon la constitution formelle de chacun des films de famille.

Pendant la projection, le film de famille muet nécessite une association avec la parole à l'extérieur du film: le boniment, le commentaire explicatif de remise en contexte soit d'un seul membre de la famille qui va interpréter les images pour les autres membres selon sa vision du souvenir ou, tout simplement, ce que nous nommerons la parole collective, où tous les membres de la famille ajoutent leur grain de sel aux mémoires collectives.

Plus tard, l'arrivée de la caméra vidéo au début des années 80, va complètement changer la signification du souvenir de famille puisque dorénavant, le son synchrone à l'image s'inscrit sur la même bande magnétique que celle-ci. Cependant, même si les personnages de la diégèse ainsi que le caméraman parlent en général beaucoup entre eux, leurs propos renvoient souvent à des sujets inaccessibles pour le spectateur qui a oublié depuis longtemps de quoi il retournait vraiment à cet instant. Et inutile d'ajouter que les commentaires du caméraman sont en général très brefs puisqu'il essaie d'éviter d'altérer la réalité en s'immisçant trop dans l'action. C'est pourquoi un des membres du groupe familial, lors de la projection future, devra se faire bonimenteur ou alors, tout le

monde s'exprimera chacun son tour, encore une fois pour reconstruire le souvenir de famille.

Même avec la trame sonore synchrone, les images du film de famille gardent, en définitive, une capacité discursive assez faible :

« Plus généralement, voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble l'histoire de la famille; peu importe, en fait, que le film renvoie ou non à des événements vécus par tous les participants à la projection (il est fréquent qu'un film donne à voir des événements auxquels tel ou tel membre de la famille n'a pas participé), ce qui compte c'est le travail effectué en commun par les membres de la famille pour tenter de reconstruire le passé familial. (...) On comprend dès lors que l'incohérence du film lui-même importe peu, puisque la construction de la cohérence constitue la finalité même de la séance de projection. »⁶¹

On ressent donc le besoin d'allier, à l'image et au son de la projection, un commentaire énonciatif qui va d'ailleurs se faire tout naturellement pendant le visionnement. Instinctivement, les instigateurs du film de famille et la parenté apporteront commentaires, jugements, appréciations, explications en se mettant en présence du double d'eux-mêmes ou de leurs proches en interaction avec les autres actants du film. Ce média d'enregistrement qu'est le film de famille reprend les anciennes pratiques desquelles il est la continuité : la transmission des mémoires des sociétés orales traditionnelles, les séances de diaporama et les albums de photos (nous approfondirons cet aspect un peu plus loin) en alliant à l'« objet-souvenir », une reconstruction orale et commune du passé. Ce sont justement les commentaires énonciatifs de diverses instances, membres de l'institution familiale, qui vont créer les liens narratifs essentiels mais absents de la construction formelle du film de famille. Même si le discours de cette pratique intermédiatique est, la plupart du temps, vite perceptible : transmettre les moments de bonheur, les souvenirs qui valent la peine de ne pas être oubliés par les générations présentes et futures, les explications orales permettent de faire le pont entre le support filmique et les émotions des spectateurs.

⁶¹ ODIN, *ibid*, op.cit., p.31-32

1.2. La tradition orale

Comme le constate Pascal Boyer, professeur et chercheur, directeur de la chaire de recherche sur « Henry Luce and Individual and Collective Memory » à l'Université de Washington à St. Louis, il est extrêmement ardu de circonscrire définitivement le concept de tradition orale car il repose sur des phénomènes non tangibles issus du « *fonctionnement mental humain* »⁶² tels que les « *modes de communication et de mémorisation, sur lesquels nos connaissances sont surtout conjecturales.* »⁶³ De plus, ce concept peut-être lu et étudié en tant que *produit* communicationnel ou il peut être abordé en tant que *processus* de transmission d'information. « *Dans l'une et l'autre entreprise, il faut noter qu'ethnologues et historiens ont largement privilégié l'étude des « produits » par rapport à celle des « processus », aboutissant aujourd'hui à une situation paradoxale : alors qu'on dispose d'hypothèses nombreuses, riches et variées quant au contenu et à l'organisation des traditions orales (sous forme de contes, proverbes, dictons, chansons, paraboles, légendes et histoires de familles et de villages), il n'existe que fort peu de travaux sur le phénomène même de la transmission orale* ». ⁶⁴

Justement, il semble que les historiens et ethnologues conviennent, malgré quelques nuances, que la tradition orale représente « *la somme des données qu'une société juge essentielles, retient et codifie principalement sous forme orale, afin d'en faciliter la mémorisation, et dont elle assure la diffusion aux générations présentes et à venir* ». ⁶⁵

Pour la présente recherche, c'est davantage le processus, le contexte social, spatial et temporel de la tradition orale qui nous intéresse. Il faut entendre par « processus », le moment (temps privilégié dans la journée, dans l'année), l'environnement (lieux, personnes présentes), la façon (gestes, costumes, objets utilisés) et les raisons (sauvegardes de l'histoire, des souvenirs, de la culture et des techniques de travail de

⁶² Extrait d'article tiré de l'Encyclopédie Universalis sous la rubrique *ORALE (TRADITION)* rédigé par Pascal Boyer, <http://www.universalis.fr/imprim.php?nref=N131491>, 7 pages, op.cit. p.1, 7 pages : consulté le 16 novembre 2006.

⁶³ BOYER, *ibid*, op.cit., p.1

⁶⁴ BOYER, *ibid*, op.cit., p.1

⁶⁵ NDIAYE, A. Raphaël, *La Tradition Orale : de la collecte à la numérisation*, International Federation of Library Associations and Institutions, 65th Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 23 pages, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65rn-f.htm> : consulté le 4 mars 2005

l'institution sociale) qui réunissent les membres des sociétés orales et qui les poussent à codifier leurs mémoires collectives en divers produits oraux.

Alors, afin que les termes utilisés soient clairs, voici comment la tradition orale sera sous-entendue dans le texte : de par sa racine latine, *traditio*, le mot tradition du verbe *tradere* signifie « remettre », « transmettre »⁶⁶. L'oralité quant à elle, selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, se définit par ce qui « se fait, se transmet par la parole »⁶⁷, par opposition à l'écrit.

Walter J. Ong dénote dans son ouvrage *Orality and Literacy*⁶⁸ que l'oralité comporte deux niveaux, l'oralité primaire et secondaire : « *I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, 'primary orality'. It is primary by contrast with the 'secondary orality' of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print.* »⁶⁹

Et quand nous mentionnerons la tradition orale, c'est à la première forme d'oralité que nous renverrons la majorité du temps. L'oralité primaire définit un monde dans lequel il n'existe pas de système de communication à distance. La communication se fait par la voix, la parole (ou la langue vernaculaire) et la gestuelle qui l'accompagne inévitablement. En fait, le monde oral primaire requiert la présence de l'orateur à distance audible et visible du récepteur sans intermédiaire écrit, graphique ou technologique. La matière même de cette communication est le son. Tout comme le son qui disparaît aussitôt qu'il est extériorisé, la communication orale est immédiate, « elle se fait ici et maintenant », ce qui a pour effet de souder davantage le lien entre les membres de la communauté qui l'emploie : « *Primary orality fosters personality structures that in certain ways are common among literates. Oral communication unites people in groups.* »⁷⁰ C'est aussi la langue, l'accent, les expressions singulières qui, comme des empreintes digitales, vont accentuer ce sentiment d'appartenance au groupe.

⁶⁶ CUISENIER, Jean, *La tradition populaire*, collection encyclopédique : Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1995, 126 pages.

⁶⁷ ROBERT, Paul, *Nouvelle édition du Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996, 2551 pages, op.cit., p.1541.

⁶⁸ ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Routledge, London (Angleterre) et New York (É-U), 1982, 204 pages.

⁶⁹ ONG, *ibid*, op.cit., p.11

⁷⁰ ONG, *ibid*, op.cit., p.68

L'oralité secondaire quant à elle comporte un intermédiaire entre l'émetteur et le récepteur qui va transporter le message oral d'un endroit à un autre ou d'un espace-temps à un autre (dans le cas où il serait enregistré). On parle en fait de médiatisation de l'oralité par le biais de la radio, du téléphone, et l'on peut inclure sur cette liste, la télévision et le cinéma sonore, même si ces deux derniers médiums requièrent aussi le registre visuel (le film de famille est donc l'un de ces médias). En d'autres termes, ce sont des médias qui nous mettent en présence d'une espèce de « virtualisation » de l'oralité primaire. Mais attention de ne pas confondre cette « virtualisation » avec la « transcription » de celle-ci en un autre type de média, comme l'écriture, par exemple.

Il faut noter aussi que comme Walter J. Ong, nous observerons la tradition orale en tant que système de communication se situant à l'opposé de la tradition écrite, comme l'antagoniste de la littérature fonctionnant en l'absence de la personne qui crée le message :

« Writing makes 'words' appear similar to things because we think of words as the visible marks signaling words to decoders : we can see and touch such inscribed 'words' in texts and books. Written words are residue. Oral tradition as no such residue or deposit. When an often-told oral story is not actually being told, all that exists of it is the potential in certain human beings to tell it. »⁷¹

Même si nous sommes conscients que dans notre monde contemporain, l'oralité primaire côtoie quotidiennement la littérature, ces deux systèmes de communications détiennent des particularités⁷² qui sont vraiment l'antithèse les unes des autres, surtout quand on compare les sociétés à fortes tendances orales aux sociétés plus littéraires :

- *Natures diverses* : la nature première de l'oralité réside dans le son et non dans une quantité de marques visibles ou de signes qui renvoient aux mots (écriture). L'oralité est évanescence et constitue une forme de communication dynamique. Elle est engendrée par des êtres vivants et comme elle n'est pas un médium mais « Le langage », si elle n'est pas enregistrée grâce aux médias, aux techniques

⁷¹ ONG, *ibid*, op.cit., p.11

⁷² Certaines caractéristiques inspirées de celles émises par Ong dans *Orality and Literacy*, chapitre 3 : *Some psychodynamics of orality*, (pp. 31-49).

mnémoniques ou transcrite sur papier, elle n'a aucune chance d'être perpétuée.

- *Paramètres temps et espaces qui s'opposent* : en contexte d'oralité primaire, l'immédiateté est inéluctable. Il y a immédiateté de l'émission, de la réception et de la rétro-action. L'énonciation est donc explicite et déictique. Nous savons qui parle puisque nous sommes en sa présence. Nous nous parlons et nous nous entendons ici et maintenant. Cependant, dans les sociétés littéraires, l'écriture sert la communication à distance temporelle et spatiale. Elle favorise donc une énonciation implicite et réflexive, c'est-à-dire que l'énonciateur du document écrit est fictif. D'emblée, les signes (les mots alphabétisés) présents sur le papier ne renvoient pas directement à l'énonciateur physique du texte.
- *Plus près de la vie et de l'environnement humain* : la culture orale base son savoir sur des concepts et des mots qui proviennent du monde qui l'entoure, contrairement à l'écriture qui crée une distance par rapport aux expériences vécues. À l'intérieur du contexte d'oralité primaire, les mots acquièrent leur signification seulement au contact du monde concret et s'adaptent aux besoins des interlocuteurs. Ainsi, les champs lexicaux ne sont jamais complètement scellés comme chez les sociétés littéraires où l'on a établi des définitions strictes pour nommer autant le concret que l'invisible.
- *Formes d'enregistrements mémorielles distinctes* : contrairement à l'écriture qui fait figure d'aide-mémoire tangible et qui peut soutenir de longues réflexions ou des séries d'assertions complexes, la mémoire orale seule, ne peut soutenir des démarches analytiques trop longues. Elle nécessite un interlocuteur afin de soutenir le développement de la pensée. Le raisonnement analytique est donc davantage lié à la communication qu'aux formules mnémoniques réalisées dans un dessein de récitations répétées. Néanmoins, la redondance dans ce contexte d'oralité est spontanée et naturelle (on l'utilise pour s'aider à passer d'une idée à l'autre) et elle permet au locuteur de bien se faire comprendre.

- *Traditionaliste plutôt qu'évolutive*: comme les techniques mnémoniques demandent un certain conformisme au niveau de la répétition des formules, les mémoires orales, répétées depuis des siècles, encouragent un certain conservatisme culturel et social. L'originalité de l'élocution est donc due à la performance du narrateur plutôt qu'au contenu de l'élocution. Le bagage oral ancestral est alors étoffé plutôt que supplanté. L'écriture est aussi conservatrice à sa façon car le texte gèle les codes. Toutefois, elle libère l'esprit de la répétition. Il est donc plus facile pour une collectivité littéraire de faire des changements sociétaux radicaux.

- *Le savoir est concret plutôt qu'abstrait* : pour un membre d'une société orale, la personne qui sait représente le savoir, il est le sage qui détient la connaissance. L'écriture quant à elle, sépare le savant du savoir. Ce qui laisse davantage de place à une certaine objectivité (dans le sens d'un désengagement personnel ou distancié).

Ainsi, comme nous ferons constamment référence à une transmission des mémoires sociales et familiales orales fondamentales pour la continuité de l'humanité, les communautés ou sociétés orales traditionnelles feront objet de point d'ancrage pour la comparaison de l'institution qui régit notre sujet, la famille, avec le processus de transmission orale que nous croyons indissociable de la finalité même du film de famille.

1.3. La mémoire familiale

Le film de famille est un support médiatique pour la mémoire familiale qui a recours à l'oralité pour bien fonctionner au sein de l'institution familiale. Il serait donc logique de penser que la mémoire familiale fait également appel à la parole pour s'extérioriser et se transmettre entre les membres d'une même famille et de génération en génération. Ainsi, il est nécessaire de définir en quoi consiste la mémoire familiale

afin de déterminer dans les prochaines pages, si vraiment, elle fait appel à l'oralité. Il faut découvrir également de quelle façon cette verbalisation entre dans le processus de réactivation des souvenirs. La définition générale de la mémoire familiale à partir de laquelle nous bâtissons notre hypothèse sera reprise de l'ouvrage de Josette Coenen-Huther, intitulé *La mémoire familiale*⁷³.

Selon l'auteur, toute mémoire est munie d'une « double nature » : « *ensemble de souvenirs, d'images, mais aussi de représentations associées à des valeurs et des normes de comportement (...) et, « le passage du premier niveau au second n'est cependant pas toujours automatique.»*⁷⁴ Afin que ces images, ces valeurs, ces normes, ces traces du souvenir gardées quelque part au creux de la mémoire puissent redevenir intelligibles pour l'individu qui les sollicite, une organisation, ou plutôt une réorganisation logique de ces éléments est indispensable. Car comme le dit Joëlle Candau, professeur et chercheur travaillant spécifiquement sur l'anthropologie de la Mémoire, l'identité et cognition sociale, et son prédécesseur, Maurice Halbwachs, sociologue et philosophe connu comme le grand spécialiste de la mémoire collective, le processus de la mémoire humaine n'est pas répliatif, mais dynamique : « *Elle n'est pas répliatrice comme une mémoire électronique d'ordinateur mais dynamique : de ce fait imprécise, elle n'est jamais la copie conforme de l'objet mémorisé, elle modifie à chaque nouvelle expérience son propre schéma d'organisation, elle procède par association, généralisation et de manière probabiliste.* »⁷⁵

Dans le processus de remémoration, le langage est un élément indispensable et c'est seulement par le langage que cette reconstruction d'un souvenir en un tout cohérent est possible. Mais avant d'arriver à la compréhension d'un souvenir, il faut, dans un premier temps que le langage fasse son premier travail. Celui d'associer des schèmes, des significations et des conventions aux objets, aux images et aux concepts afin « *de les distinguer les uns des autres au moyen de leurs noms* »⁷⁶ et ensuite seulement, il pourra joindre ces signifiants les uns aux autres et permettre à l'ensemble d'être le véhicule de

⁷³ COENEN-HUTHER, Josette, *La mémoire familiale*, L'Harmattan, Paris, France, 1994, 268 pages.

⁷⁴ COENEN-HUTHER, *ibid*, op.cit., p.15.

⁷⁵ CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Presses universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, Paris, France, 1996, 127 pages, op.cit., p.10.

⁷⁶ HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, publié en 1950. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, Deuxième édition revue et augmentée, 204 pages, op.cit., p.82

la communication humaine. « *Les conventions verbales constituent donc le cadre à la fois le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire collective.* »⁷⁷

La mémoire collective qui caractérise plus précisément celle à laquelle la famille fait appel pour perpétuer la tradition de sa lignée, se divise en plusieurs catégories. En fait, Joël Candau, professeur et chercheur travaillant spécifiquement sur *l'Anthropologie de la Mémoire, Identité et Cognition sociale* a distingué trois formes de la mémoire de groupes familiaux dans son livre *Anthropologie de la mémoire*⁷⁸ : la mémoire généalogique (verticale), la mémoire générationnelle (horizontale) et la mémoire familiale (« la mémorisation tangible de la mémoire domestique »⁷⁹ de la famille).

La première forme mémorielle représenterait une mémoire en profondeur qui veut se rappeler l'ascendance familiale afin d'attester le niveau social de la famille. Elle couvre plusieurs générations d'ancêtres, et, quoiqu'elle semble disparaître de plus en plus dans les sociétés modernes, elle est encore suscitée chez les familles aristocratiques qui définissent leurs valeurs et caractéristiques familiales selon leur lignée d'ancêtres fortunés ou héroïques. La seconde catégorie, qui tend à remplacer la première, se dit horizontale car l'étendue de sa mémoire est longitudinale. C'est-à-dire que la mémoire générationnelle va privilégier l'étendue des alliances familiales (« filiation paternelle, maternelle ou indifférenciée, importance respective des alliés et des consanguins »⁸⁰). Candau affirme que ce type de généalogie est plutôt favorisé chez les peuples nomades d'une même région qui vont « compenser l'absence d'ancrage dans un terroir »⁸¹ pour retrouver un sentiment d'appartenance à un groupe et afin de s'assurer des alliés en cas de litige. La troisième catégorie, la mémoire familiale, est présente, quant à elle, chez les classes moyennes et ouvrières. Il mentionne d'ailleurs une enquête sur la mémoire familiale des Parisiens effectuée par Béatrix Le Wita⁸² à Paris dans les années 80 :

⁷⁷ HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique, Paris, Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Paris, 1952, 299 pages, op.cit., p.82

⁷⁸ CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Presses universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, Paris, France, 1996, 127 pages.

⁷⁹ CANDAU, op.cit., p.52

⁸⁰ CANDAU, op.cit., p.52

⁸¹ CANDAU, op.cit., p.52

⁸² LE WITA, Béatrix, *Ethnologie française*, La mémoire familiale des Parisiens appartenant aux classes moyennes, XIV, 1984, 1, p.57-66.

« Les familles du XIII^e arrondissement interrogées par l'ethnologue n'ont pas une mémoire généalogique « foisonnante », ni en profondeur ni, dans une moindre mesure, en étendue. En revanche, leur mémoire familiale est privilégiée : morts tragiques, vie au village, vie professionnelle, album de photographie, mobilier et bibelots représentant la « mémorisation tangible » de l'histoire domestique. C'est dans la vie quotidienne que s'ancre la mémoire familiale de cette population, moins intéressée par la reconstitution d'arbres de Jessé que les classes plus favorisées. »⁸³

Or, la majorité de la population occidentale et nord-américaine qui fait des films de famille ou qui a réalisé des films de famille depuis l'apparition des caméras amateurs « super 8 » de Kodak se situe généralement dans cette catégorie (voir chapitre 3, p.77).

1.4. Le cinéma oral

Si nous voulons attribuer au film de famille une fonction intrinsèque d'oralité, il est nécessaire de faire une corrélation entre notre hypothèse et une toute nouvelle théorie ou concept cinématographique présentement en émergence : le « cinéma oral ». Car il est clair que si nous démontrons que le film de famille rejoint dans sa finalité plusieurs des segments de la tradition orale, celui-ci entrera d'emblée dans ce type de cinématographie.

Nous reprendrons donc la définition du Cinéma Oral de Germain Lacasse, professeur et chercheur sur le « Cinéma oral au Québec » à l'Université de Montréal. Lacasse est l'un des premiers à avoir parlé de « cinéma oral » en tant que tel, même si plusieurs chercheurs (Diawara, Marsolais, Cham et Gardies) y ont fait allusion, mais plutôt en termes de tradition orale.

Dans son article intitulé « L'accent aigu du cinéma oral », paru dans le livre *Le cinéma au Québec, Tradition et modernité*⁸⁴, Lacasse trace les grandes lignes et les caractéristiques de ce que serait un cinéma de la parole au Québec. Il fait l'hypothèse de

⁸³ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.52

⁸⁴ LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », in *Le cinéma au Québec, Tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Éditions FIDES, Montréal, Québec, 2006, 349 pages, pp.47-60.

l'existence d'un corpus de films dont l'énonciation et la déixis tiendraient d'avantage de l'oralité que de l'écriture.

Malheureusement, l'article ne peint pas une définition exhaustive d'un cinéma marqué par l'oralité avec des particularités formelles et clairement déterminées. Lacasse l'admet d'ailleurs à la toute fin. Par contre, en lisant entre les lignes, il est possible de dresser un portrait tout de même assez précis de ce cinéma.

Dans la première partie de l'article, Lacasse tisse les liens entre oralité, déixis et énonciation en prenant pour exemple le cinéma des premiers temps. Selon lui, le cinéma oral au Québec trouverait ses sources dans une longue tradition de projections de vues animées. Majoritairement étrangères au Québec, ces vues devaient être expliquées et interprétées oralement par un bonimenteur qui se réappropriait les images par son discours dans le but d'aider à la compréhension du spectateur (en général) ou pour faire dire autre chose aux images. Or, Lacasse fait référence à un cinéma qui même après sa sonorisation résistera à la disparition du bonimenteur en conservant ses traces : au Québec - les documentaires commentés des prêtres cinéastes, les films de l'ONF dont les projections publiques étaient souvent suivies d'une discussion dirigée par un représentant, les premiers films de fiction adaptés des radio-romans, le cinéma direct dans lequel le cinéaste pénétrait dans le champ visuel afin de laisser sa trace et finalement, même le cinéma actuel multiplie les faux documentaires ou docu-fictions dans lesquels on fait une mise en abîme de la réalisation du film et où les personnages s'adressent directement à la caméra (ex : films de Robert Morin, *La moitié gauche du Frigo* de Philippe Falardeau) ; ailleurs – les films africains bonimentés par les griots, les films japonais des benchis, le cinéma de Passolini en Italie, etc...

En d'autres termes, ce serait une forme cinématographique qui représente tout le contraire du cinéma institutionnel qui a évolué vers un type d'énonciation abstraite, réflexive, qui efface toute trace de sa production et dont la forme narrative intègre le spectateur. Par conséquent, tout comme le cinéma bonimenté, les déictiques du cinéma oral situent la présence et la performance de l'énonciateur en maintenant son spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique. Ces déictiques renvoient à l'« auteur construit »⁸⁵

⁸⁵ JOST, François, « Chapitre 4 : Les masques de l'énonciation », in *Un monde à notre image, Énonciation cinéma télévision*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1992, pp.73-89.

proposé par François Jost qui n'admet pas la théorie de « l'énonciateur abstrait » de Metz. Le cinéma oral se distingue donc du cinéma institutionnel par ses stratégies énonciatives de type oral plutôt que littéraire.

Les traits distinctifs du cinéma oral sont donnés par bribes dans le texte, mais nous pourrions les regrouper et les lire ainsi :

-Le cinéma oral serait un cinéma qui privilégie la performance au détriment du vertige narratif.

-Le cinéma oral accorde beaucoup d'importance au registre verbal (la parole, les expressions et l'accent en tant que marques de l'identité individuelle ou vecteur de l'identité collective).

-L'énonciation, autant visuelle que verbale est déictique et renvoie à un auteur construit (utilisation de la voix-off, situations de communication où les traces du réel ne sont pas effacées mais mises en évidence).

-Ce sont des films où l'oralité relègue l'image au deuxième rang, créant ainsi une esthétique de la transparence qui maintient le spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique.

2. CHAPITRE 2 : L'apport de l'oralité dans l'évolution des médias stimulateurs de mémoire familiale

Alors que la mémoire humaine sollicite le langage verbal, l'histoire de l'évolution des supports matériels servant cette même mémoire est pavée de rapports de dépendance avec la tradition orale. Et cette interdépendance ne date pas d'hier. On peut même retracer ses origines dès les premières fresques préhistoriques : « *Derrière l'assemblage symbolique des figures a forcément existé un contexte oral avec lequel l'assemblage symbolique était coordonné et dont il reproduit spatialement les valeurs* »⁸⁶, nous dit André Leroi-Gourhan dans son livre *Le geste et la parole*.

Francis Ramirez, théoricien français du cinéma, affirme même que la parole est indissociable de l'œuvre visuelle. Il nomme ce concept « l'image-parole » :

*« Souvent, en regardant des images l'idée m'est venue que les images, ou tout au moins certaines d'entre elles, étaient aussi des paroles. Je ne veux pas dire par là que je pensais qu'en montrant, elles se substituaient à la parole, qu'elles voulaient dire et disaient à leur manière ; mais, de façon beaucoup plus fondamentale, qu'elles étaient en même temps image et parole. Une photographie, un dessin, un film, et peu être surtout un film muet, me paraissent toujours plus ou moins garder la trace de leur équivalent parole. On voit une image, et derrière elle, comme de l'autre côté d'une médaille, il y a sa parole, qui ne serait pas exactement ce que les sémiologues appellent sa dénotation, mais une parole ontologiquement liée à l'image tout en demeurant cachée, quelque chose comme un double invisible. »*⁸⁷

En d'autres termes, Francis Ramirez s'intéresse à l'aspect ontologique du lien de la parole avec l'image. En fait, pour lui, il faudrait « penser ensemble l'image et la parole »⁸⁸. Dans son essai, il aborde brièvement le rapport entre la parole et l'image par le biais de trois phases historiques de cette théorie : "l'image-parole archaïque", "la mémoire poétique de l'image-parole" et "le cinéma et la nuit des temps". La première phase concerne les images de l'art pariétal du paléolithique qui « auraient été un mixte, un biface de parole vocale et de signes visuels formant, comme aujourd'hui encore dans

⁸⁶ LEROI-GOUHRAN André, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Les Éditions Albin-Michel, S. A. Paris, 323 pages, 1964, op.cit., p.273.

⁸⁷ RAMIREZ, Francis, « L'Image-parole », in *L'Image et la Parole*, Cinémathèque française, musée du cinéma, France, 1999, p.159-174.

⁸⁸ RAMIREZ, ibid, op.cit., p.160

les *chirunga* d'Australie, un tout indissociable »⁸⁹ puisque ces paroles ou ces images ne signifient plus rien si elles sont analysées séparément :

*« En outre, cette image n'a pas non plus l'autonomie sémantique des représentations analogiques : elle ne signifie qu'autant qu'elle est aussi parole, et cela est si vrai qu'il suffirait que son environnement sociologique devînt totalement muet pour qu'elle cessât à jamais d'être intelligible, à l'instar des plus anciennes productions graphiques de l'humanité. »*⁹⁰

Dans les phases suivantes de son étude, Ramirez propose que ce concept s'applique également aux arts visuels et à la poésie, chez tous ces artistes qui, comme Claudel, étaient animés de cet espoir d'une restauration de l'unité image-parole perdue :

*« On voit, par exemple, un Claudel parvenu à la fin de sa vie, contempler longuement la forme graphique des mots pour retrouver en eux l'image même de leur sens. Il y a, dans cette entreprise antisaussurienne de remotivation des mots, une croyance sous-jacente en la réalité de l'image-parole. (...) Recherchant dans la graphie actuelle des mots ce qui garde la trace d'un sens image, le vieux poète rapatrie l'image dans la parole et, comme un archéologue, cherche à rétablir un dessin effacé. »*⁹¹

Quoique l'hypothèse de Claudel soit réfutable, l'artiste, convaincu de cette nouvelle idée, réfléchira aussi sur la nature de l'image analogique, la photographie. Pour lui, cette reproduction quasi exacte d'un moment réel est aussi une parole. Il affirme d'ailleurs écouter l'image plutôt que de la regarder : *« C'est que pour lui, de même qu'il y a dans toute parole écrite une survivance de l'image, il y a réciproquement dans l'image la plus mécaniquement analogique la possibilité de délivrance d'une parole. »*⁹²

Ramirez dénote également dans des œuvres poétiques de Rabelais telle que *Le Quart Livre*, aussi connu sous le titre d'*Histoire des paroles gelées*, une propension à rechercher l'image dans les paroles : Rabelais raconte en effet, de façon allégorique, une histoire dans laquelle des paroles prononcées antérieurement auraient, par l'action du gel, été rendues visibles beaucoup plus tard. Ramirez entrevoit dans ces écrits de Rabelais qu'il y a, *« entre la visibilité et la parole une liaison possible ; mais aussi que cette relation a son origine dans le passé. »*⁹³

⁸⁹ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.161

⁹⁰ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.163

⁹¹ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.163

⁹² RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.165

⁹³ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.165

Finalement, cette idée d'image-parole se retrouverait également dans le cinéma, et surtout, dans le cinéma muet des premiers temps. Alors nouveau, ce cinéma reprenait certaines fonctions des images archaïques de l'art pariétal : « *Le cinéma qui naît ne progresse pas seulement, mais aussi il régresse. Et de même qu'il doit, au plan institutionnel, réinventer la sépulture et la transcendance; il retrouve, au plan de l'expression, une forte relation à l'image-parole archaïque.* »⁹⁴ D'ailleurs, Ramirez appuie ses observations sur celles de plusieurs formalistes russes dont Boris Eichenbaum affirmant que la parole est présente au cœur même de chacun des photogrammes défilant devant la lumière du projecteur :

« *Ils inventent, pour le dire, la notion de « discours antérieur ». Pour eux, l'image animée, même lorsqu'elle ne montre aucun homme qui parle, s'accouple, à mesure que se déroule la projection du film, à une parole intérieurement proférée par le spectateur et qui lui donne son sens complet. Dans l'obscurité clignotante de la salle de cinéma, comme autrefois dans les diverticules sanctuaires de Lascaux, le spectateur murmure l'image.* »⁹⁵

Aussi farfelu qu'il le paraît, ce concept « d'image-parole » est loin d'être une fantaisie conceptuelle futile puisque les sciences, la paléontologie et la sémiologie de l'image s'intéressent de plus en plus à cette question. D'ailleurs, Jean Lohisse, anthropologue de la communication et professeur à l'Université catholique de Louvain en parle dans son ouvrage *Les systèmes de communication, une approche anthropologique*⁹⁶ en termes de « langage incarné ».

L'objet visuel est en fait l'objet fétiche qui comme une attraction, va déclencher la généalogie des souvenirs. Un support matériel de la mémoire qui a perduré jusqu'à nos jours dans notre conception de la mémoire. Il semble important pour l'homme contemporain de ramener des souvenirs matériels de ses voyages, de garder dans son portefeuille la photo d'un être cher pour raviver ses traits quand sa mémoire lui fait défaut et de filmer ses voyages ainsi que sa famille pour en garder un souvenir tangible. Le film de famille a la même fonction pour nous que les objets rituels avaient pour les sociétés préhistoriques. Dans les deux cas, au lieu de se fixer ou se figer dans l'écriture, l'histoire continue à vivre et à se métamorphoser grâce au discours oral qui accompagne l'objet producteur d'affects et de souvenirs.

⁹⁴ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.167

⁹⁵ RAMIREZ, *ibid*, op.cit., p.167

⁹⁶ LOHISSE, Jean, *Les systèmes de communication, une approche anthropologique*, Masson & Armand Colin, Masson, Paris, France, 1998, 191 pages.

En réalité, même l'écriture, la plus grande évolution de la transposition visuelle du langage, n'échappe pas à cette dépendance à l'oralité puisqu'elle représente pour les civilisations occidentales l'aspect phonétique du langage verbal. Les autres littératures mondiales axées sur un système de logogrammes (« *graphèmes uniques notant un lemme entier et non seulement une partie de ses phonèmes* »⁹⁷) telles que les écritures chinoises et japonaises sont aussi tributaires du langage puisqu'elles doivent être évoquées d'abord par le langage verbal émergeant de la pensée du calligraphe, avant d'être transposées sur le papier.

Quoique l'étude du lien oralité-écriture soit fascinante, ce qui nous intéresse spécifiquement concerne davantage l'évolution des ancêtres techniques du film de famille, supports visuels à la mémoire familiale.

D'ailleurs, André Leroi-Gourhan, dans le sixième chapitre du premier tome de son livre *Le geste et la parole* remarque, en faisant une analyse comparative entre l'écriture et les stimulateurs de mémoire familiale, que ceux-ci ne partagent pas du tout le même rapport à l'oralité :

*« La liaison du langage à l'expression graphique est de coordination et non de subordination. L'image possède alors une liberté dimensionnelle qui manquera toujours à l'écriture; elle peut déclencher le processus verbal qui aboutit à la récitation d'un mythe, elle n'est pas attachée et son contexte disparaît avec le récitant. »*⁹⁸

D'après ce constat, il serait pertinent d'approfondir ce lien distinct qu'entretiennent les ancêtres traditionnels et techniques du film de famille avec la tradition orale et ce, en gardant une certaine conscience de leurs aspects distinctifs vis-à-vis de leur milieu de réception.

Étant donné le spectre infini du nombre d'objets pouvant faire figure de stimulateurs de mémoire familiale (autant dans l'entourage immédiat de chaque famille qu'à travers l'histoire de l'humanité), il est pratiquement impossible, du moins dans le cadre de ce mémoire, de faire une analyse exhaustive de chacun des supports

⁹⁷ Tiré du site internet *Wikipédia* <http://fr.wikipedia.org/wiki/Logogramme> : consulté le 27 avril 2007.

⁹⁸ LEROI-GOUHRAN, André, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Les Éditions Albin-Michel, S. A. Paris, 323 pages, 1964, op.cit., p.272.

mémoriels familiaux. Ce chapitre se veut plutôt une ébauche d'analyse comparative qui tentera de démontrer, à travers quelques groupes ciblés d'objets stimulateurs de mémoire pertinents et évocateurs, que le film de famille utilise plusieurs des fondements langagiers de ses prédécesseurs : l'art pariétal, les objets fétiches des sociétés traditionnelles orales, les portraits et peintures de scènes familiales et certains ancêtres techniques du film de famille dont les albums photographiques ainsi que les séances de diapositives.

Bien que nous soyons conscients que les spécificités des images analogiques et mouvantes du cinéma soient complètement différentes de la forme symbolique des images du pariétal ou de la peinture, ces stimulateurs de mémoire, toutes natures confondues, s'insèrent dans la définition des stimulateurs de mémoire de Roger Odin.

Les études sur la question sont, à toutes fins pratiques inexistantes. Justement, seul Roger Odin, à l'intérieur de sa conférence présentée à l'Université de Montréal en janvier 2007, dénote un certain nombre de ces stimulateurs de mémoires intentionnels (objets créés par l'homme dans un but de commémoration) faisant partie de l'espace communicationnel familial. Parmi ces objets, Odin a particulièrement ciblé ceux se situant dans la catégorie des « médias ». Il mentionne, entre autres, les écrits, les lettres, les cartes postales, les portraits (peintures, scènes de genre), les pierres tombales, les photographies, les enregistrements audio, et finalement, le film de famille. Roger Odin aborde ces médias en se posant les questions suivantes : « *Est-ce qu'il y a une progression des médias intentionnels stimulateurs de mémoire au niveau de leur façon d'enregistrer la mémoire familiale ?* » et « *Quel est le meilleur moyen d'enregistrement des mémoires familiales ?* ».

Son raisonnement en vient à la conclusion que l'on ne peut pas décréter qu'un média stimulateur de mémoire familiale qui en remplace un autre est meilleur que le précédent puisque celui-ci reprend, en réalité, quelques-unes des modalités des anciens médias. Il donne l'exemple de la peinture et de la photographie. Pour résumer ses propos, la photographie n'a pas remplacé la peinture puisque, aujourd'hui, avec les nouvelles technologies numériques, nous avons la possibilité de retoucher une image avec des logiciels comme « Photoshop », par exemple. Nous reprenons donc les

modalités de la peinture pour modifier ce qui appartient au média photographique, tout comme on pouvait modifier un portrait avec le pinceau.

En définitive, nous sommes aujourd'hui, selon Odin, de plus en plus en présence d'espaces intermédiatiques qui ont le même objectif : raviver la mémoire familiale. Car dans le contexte de la remémoration, les enjeux de chacun de ces médias se situent davantage à l'intérieur du champ familial qu'à travers les spécifications techniques qui les différencient. Un public confronté à des images de familles qui ne le concernent pas au plan filial (des photos, des portraits ou des films de famille), ne sera probablement pas intéressé par ces images car, comme il l'a déjà été mentionné à maintes reprises, le public ne pourra pas y raccorder ses affects et sa mémoire personnelle.

Nous pourrions ajouter à cette observation que non seulement le champ familial détermine les enjeux des médias stimulateurs de mémoire familiale, mais répétons-le, c'est aussi en raison de leur affiliation à l'oralité dont la mission est de reconstituer le récit familial, que ces médias peuvent fonctionner.

2.1. Art pariétal et oralité

Remontons le temps et voyons comment, même les premiers représentants de l'humanité ont utilisé le langage verbal allié à l'iconographie pour raviver la mémoire familiale ou la mémoire d'une sorte de famille élargie dont les liens sont tissés serrés, c'est-à-dire celle du « clan »⁹⁹.

Plusieurs théories ont été avancées concernant les raisons d'être des fresques datant de la période pariétale. La première théorie, celle de l'art pour l'art ne semble pas tenir la route puisque ce type d'art est fait pour être vu, contrairement à la majorité des fresques du paléolithique qui sont situées dans des grottes et souvent, au fin fond des

⁹⁹ Définition de « Clan » selon le dictionnaire français en ligne du *Laboratoire d'Analyse et de Traitement Informatique de la Langue Française de l'Université de Nancy*, en France, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/fast.exe?mot=clan> : « Ensemble de familles se groupant autour d'un même chef et ayant un ancêtre commun. Division de la tribu placée sous l'autorité d'un ancêtre exploitant avec ses enfants et petits-enfants le territoire tribal. » : consulté le 28 avril 2007.

galeries où la lumière ne peut pas les atteindre. Les thèses les plus plausibles laissent entrevoir une certaine corrélation entre les dessins et la parole.

Ensuite, l'abbé Breuil (1877-1961) a imaginé qu'un pouvoir magique était lié aux représentations rupestres. Les hommes préhistoriques auraient, selon lui, tenté d'exercer un certain pouvoir sur les animaux destinés à la consommation alimentaire: « *Agir sur l'image, c'est agir sur l'animal figuré, et prendre en quelque sorte possession de lui, donc tenter de le contrôler. Les pratiques magiques auraient été de trois ordres: magie de la chasse, magie de la fertilité et magie de la destruction* »¹⁰⁰. On sent dans cette hypothèse une volonté des premiers humains d'influencer sur le cours des choses, mais non sans avoir procédé, par la même occasion, à des incantations et des réunions magiques impliquant tout le clan. Mais encore une fois, cette idée fut très vite réfutée car elle n'explique pas les autres figures répertoriées qui n'ont aucun rapport avec la chasse (mains, figures humaines, etc.).

Avant les années 90, date de l'introduction des radiocarbone dans l'analyse des pigments pariétaux, l'approche reconnue comme la plus plausible était l'explication structuraliste développée par Max Raphaël et A. Laming-Empeire suivis d'André Leroi Gouhran. Cette ligne de pensée tentait de relier des paramètres d'analyses statistiques afin de trouver, à travers les fresques préhistoriques, une constante au niveau des systèmes de pensée et des mythes communs à un certain nombre de fresques pariétales européennes. Cette théorie est maintenant réfutée en partie pour des raisons d'anachronismes et parce qu'elle ne répond pas à la question: « Pourquoi l'Art pariétal ? ». Cependant, la démarche structuraliste a le mérite d'avoir prouvé que les manifestations graphiques n'étaient pas vides de signification et qu'elles devaient être associées à un certain environnement oral.

Les nouveaux apports scientifiques du radiocarbone ont permis de préciser la datation des découvertes anthropologiques et de donner en partie raison à la prochaine théorie, le chamanisme. Celle-ci a été élaborée en majeure partie par Jean Clottes qui considère la grotte comme étant le lieu sacré de manifestations religieuses et magiques

¹⁰⁰ Extrait tiré du site internet intitulé *La Préhistoire et le Périgord*, créé par Nicole Rolin : <http://perso.orange.fr/nicole.rolin/prehistoire/Pages/Signification%20de%20l'art%20pari%E9tal.htm> : consulté le 1^{er} mai 2007.

dans lesquelles le chamane, prêtre-sorcier de la tribu, « *entre en transe pour restaurer l'harmonie entre l'homme et la nature...* »¹⁰¹. Les chercheurs contemporains (depuis les années 90), aidés de leurs procédés d'analyse physico-chimiques, ont pu démontrer que les « dessins mythiques » de Leroi-Gourhan et ses compatriotes ne peuvent être analysés ensemble puisqu'ils ne datent pas de la même époque. Conséquemment, on peut en déduire que la production artistique pariétale de certains sites archéologiques s'est poursuivie sur plusieurs générations.

Ces nouvelles avancées technologiques ont aussi permis de repérer des traces de substances hallucinogènes sur les parois des grottes, révélation qui nous ramène à la thèse du chamanisme :

*« Certains auteurs, dont J.D. Lewis-William, expliquent que les peintures pariétales préhistoriques représenteraient les visions du chamane en état de transe. Cette théorie se fonde sur l'étude des représentations mentales de drogués (mescaline ou LSD). Les chamanes obtiennent des résultats comparables soit par la prise de substances hallucinogènes soit par le rythme d'une danse rituelle. »*¹⁰²

Bien que les sciences modernes aient évolué autrement que certaines des approches anthropologiques précédentes, ces premières tentatives ont malgré tout participé à la compréhension des mystères de l'Art pariétal et elles ont surtout permis d'étoffer notre connaissance des premiers êtres humains. Ce qui est important de retenir pour notre présente réflexion est que malgré les nombreuses dissemblances entre toutes ces hypothèses sur l'art rupestre, elles permettent de mettre en lumière une constante fondamentale : sans leur discours antérieur, ces images n'ont plus vraiment de sens, enfin, si elles en gardent une parcelle, elles auront sans aucun doute perdu leur sens premier : « *Les interprétations fournies par les initiés des cultures contemporaines démontrent l'impossibilité de deviner le sens des figures lorsque la tradition qui les a*

¹⁰¹ Extrait tiré du site internet intitulé *La Préhistoire et le Périgord*, créé par Nicole Rolin : <http://perso.orange.fr/nicole.rolin/prehistoire/Pages/Signification%20de%20l'art%20pari%E9tal.htm> : consulté le 1^{er} mai 2007.

¹⁰² ROLIN, *ibid*, Nicole Rolin cite Sophie Serra : " L'Esprit dans la grotte " - David Lewis-Williams <http://www.parutions.com/pages/1-4-4-4003.html> (Texte de Sophie Serra)

engendrées est perdue. Les images ne parlent pas par elles-mêmes. »¹⁰³ Puisque le contexte oral permettant leur compréhension est disparu, leur signification s'en est allée par la même occasion : « La meilleure preuve qu'on puisse administrer (s'il le fallait encore) de l'existence d'un langage au Paléolithique supérieur, c'est précisément que les figures ne pouvaient se passer du secours des mots pour être intelligibles »

L'art préhistorique, pourquoi ? Comme personne n'est capable de donner une explication définitive et réelle à cette question, il est concevable de penser que les hominidés aient eu recours, pour chacune des manifestations graphiques, à l'une ou l'autre de ces raisons. Ainsi, il serait logique de croire que certaines tribus auraient pu user, à leur manière, de la paroi rocheuse pour garder une parcelle de la mémoire d'un souvenir commun. Un peu à la façon dont on enregistre aujourd'hui des souvenirs familiaux sur la toile, la pellicule argentique, la bande magnétique ou numérique.

Selon Francis Ramirez, il semble avéré, en effet que quelques-unes des premières manifestations graphiques aient été un mixte de parole vocale et de signes visuels formant un tout indissociable. Pour lui, l'exemple le plus évident est celui de ces gravures qui ont été retrouvées dans des grottes dotées d'une acoustique excellente. Ce n'est sûrement pas un pur hasard : une image placée dans un site choisi pour ses qualités sonores, a probablement été conçue afin d'être jumelée à une explication orale : « *Ainsi le salon noir de la grotte de Niaux, étudié par Jean Clottes, se caractérise-t-il par son extraordinaire capacité à conduire et à restituer les sons. »¹⁰⁴*

Dirigée par Jean-Dominique Polack, une équipe de recherche scientifique de l'Université Pierre et Marie Curie, à Paris, a d'ailleurs porté son attention sur la qualité sonore des grottes ornées de fresques pariétales (Laboratoire d'acoustique musicale) :

« Il s'agit d'étudier d'éventuelles correspondances entre les lieux de plus forte résonance acoustique naturelle et les emplacements choisis par les préhistoriques pour peindre, dessiner ou graver. L'étude acoustique a permis de confirmer les corrélations entre phénomènes acoustiques privilégiés (résonance, transmission) et certaines marques laissées par

¹⁰³ Extrait tiré du site internet : Le Sahara néolithique, voyage aux sources culturelles de l'Afrique, © Sahara Néolithique 2001-2007, <http://ennedi.free.fr/rupestre.htm> : consulté le 1er mai 2007.

¹⁰⁴ RAMIREZ, Francis, « L'image-parole » in *L'image et la parole*, Cinémathèque française, Paris, France, 1999, p.159-174.

*l'homme préhistorique sur les parois. Par ailleurs, les investigations se sont étendues à la présence de lithophones naturels réalisés par les formations de calcite qui recouvrent certaines parois. Ici encore, les mesures ont permis de vérifier que les positions de frappe utilisées par Cro-Magnon ont été choisies pour leur pertinence sonore. »*¹⁰⁵

D'autant plus que plusieurs de ces dessins sont davantage des points, des lignes, des traits assez abstraits qui ont dû servir de support visuel à des incantations, des déclamations de mythes ou des élocutions concernant l'histoire et la mémoire du clan.

Dans l'optique où l'on prend pour acquis que certaines grottes ont été choisies pour leur avantage sonore, la théorie du mythe d'André Leroi Gourhan développée dans *Le geste et la parole* devient intéressante. Malgré les nombreuses critiques à l'égard de son approche structuraliste, ses observations concernant la prolifération sur un grand territoire (« entre l'Oural et l'Atlantique, sur l'Europe tempérée »¹⁰⁶) d'un mythe dont les figures centrales représentent la dualité fondamentale mâle-femelle symbolisée par la présence conjointe du bison et du cheval, démontre un certain fondement mythique commun à une large peuplade. Sans s'attarder à sa signification puisqu'on ne peut la confirmer totalement, l'hypothèse de Leroi-Gourhan illustre toutefois qu'il y aurait eu une circulation du mythe par la transmission orale. On peut dès lors supposer qu'un ou plusieurs intervenants, comme les griots des sociétés traditionnelles, auraient expliqué aux visiteurs la signification et les récits liés aux figures.

Le même phénomène a été répertorié en Afrique dans la région saharienne au temps du néolithique, période à l'intérieur de laquelle, les chasseurs-cueilleurs se sédentarisent pour devenir agriculteurs-éleveurs. Jean-Loïc Le Quellec fait lui aussi une lecture structuraliste des images d'êtres mi-humains/mi-animaux du Sahara central en s'inspirant de la théorie de la pensée sauvage et des mythes de Lévi-Strauss.¹⁰⁷ Selon

¹⁰⁵ DAUVOIS M., BOUTILLON X., FABRE B., VERGE M.P. : "Sons et musique au paléolithique, Phénomènes acoustiques dans les grottes ornées », tiré de la revue *Pour la Science*, 253 (Nov. 98). <http://www.pourlascience.com/index.php?ids=NQdbiHPouubEWxoPbaJz&Menu=Pls&Action=3&idn3=1668#> : consulté le 3 mai 2007.

¹⁰⁶ LEROI-GOUHRAN André, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, Les Éditions Albin-Michel, S. A. Paris, 323 pages, 1964, op.cit., p.218.

¹⁰⁷ « La méthode structurale appliquée au totémisme et à la pensée sauvage montre que cette dernière n'est nullement « primitive » ou « pré-logique ». Il s'agit en réalité d'une pensée dont la logique est rigoureuse et qui vise à classer, ordonner, ranger. Il s'agit de construire une vision cohérente du monde, d'introduire un ordre. Se considérer comme le descendant de l'animal totem (par exemple le perroquet chez les Bororos) est une façon de se situer socialement et de se classer par rapport aux autres peuples. La seule différence entre la pensée sauvage et la pensée scientifique est le but poursuivi. Quand la science vise des

lui, on retrouve effectivement le même genre de personnages mythiques gravés ou peints sur le roc dans plusieurs secteurs de la région saharienne. C'est donc dire qu'il dut y avoir un échange au niveau verbal concernant les mythes et croyances que partageaient plusieurs tribus éloignées.¹⁰⁸ Également, le fait qu'elles aient été longtemps nomades a assurément contribué à la propagation de supports graphiques portant les schèmes de traditions orales semblables. Il semble avéré, en effet, qu'il existe plusieurs exemples de groupes de pasteurs nomades qui auraient incarné le rôle d'interprète de l'Art rupestre.

Cela étant, il est également plausible que certaines des manifestations picturales aient été utilisées pour relater le souvenir d'un événement marquant ou une parcelle de la mémoire des ancêtres :

« Les figures pariétales comme celles d'Afrique qui figurent des animaux dans des assemblages encore peu étudiés s'en rapprochent peut-être, mais on y voit intervenir des personnes agissantes, des scènes de guerre, de cueillette, de famille, des ensembles composés de caractères mythographiques mais chargés d'un contenu narratif identifiable. »¹⁰⁹

La propension à l'oubli dont parlait Candau, est omniprésente dans le cas de l'Art rupestre. Au fil de la succession des générations, la tradition orale qui accompagnait les fresques a dû inévitablement de plus en plus faire appel à la réinterprétation du souvenir ancestral. Une phase de réappropriation de la mémoire qui est justement propre à l'oralité. La tradition orale des hominidés désormais disparue,

*applications pratiques (maîtriser la nature, satisfaire des besoins), la pensée sauvage répond à des exigences intellectuelles : construire une vision cohérente du monde. Les mythes ont d'importantes fonctions sociales liées à la cohésion du groupe. Lévi-Strauss insiste sur le caractère rationnel du mythe. Entre la pensée mythique et la pensée rationnelle, il y aurait plutôt une différence dans les formes d'expression qu'une différence de nature. La fonction du mythe serait d'offrir des médiations logiques lorsqu'une société perçoit des oppositions qui lui semblent difficilement surmontables. La pensée mythique élabore des structures. Lévi-Strauss montre qu'on peut découper le mythe en mythèmes, à la manière des linguistes qui découpent le langage en morphèmes. Une fois les mythes classés et mis en relation, il montre que les mythes sont des jeux logiques mobilisant les structures universelles de l'esprit humain. Le mythe vaut davantage par ses structures sous-jacentes que par les personnages qu'il met en scène. Ainsi « Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux termes isolés qui entrent dans sa composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés ». Lévi-Strauss établit une grammaire générale des mythes qui ne tient pas compte des différences de temps, de lieu, de langue et prétend rendre compte de presque tous les mythes connus. Il cherche moins à découvrir la signification d'un ou plusieurs mythes qu'à définir la pensée mythique elle-même. Peu importe alors que le mythe ait ou non une signification, ce qui importe c'est que l'instrument qui le fabrique est, lui, susceptible d'une étude rationnelle. » - Définition tirée du site internet *Le Sahara Néolithique*, <http://ennedi.free.fr/ethno.htm> : consulté le 1er mai 2007.*

¹⁰⁸ LE QUELLEC, Jean-Loïc, « Lévi-Strauss au Sahara » in *Arts et symboles du néolithique à la protohistoire*, Séminaire du Collège de France sous la direction de Jean Guilaine, Éditions Errance, Paris, France, 2003, 300 pages, op.cit., p.85-86

¹⁰⁹ LEROI-GOURHAN, ibid, op.cit., p.243

toutes les fresques du paléolithique et du néolithique sont devenues une énigme pour l'humanité.

Par conséquent, le même sort a dû être réservé à une partie des figurines sculptées, ou autres objets décoratifs ayant fait office de support à la mémoire d'une tribu ou d'un groupe familial. Ce qui laisse présumer que dès le début de l'humanité, la famille ou le clan avait déjà trouvé un moyen de fixer, par l'image, l'idée du souvenir afin de le faire ressurgir ensuite, de temps à autre, par la parole.

2.2. Les stèles et l'oralité

Une manifestation significative de ces objets stimulateurs de mémoire est sans contredit la stèle, grand menhir commémoratif ou funéraire de la période préhistorique. Les stèles sont situées un peu partout en Europe de l'ouest, mais elles ont été retrouvées en grande quantité dans le nord-ouest de la France (en Bretagne surtout). De volume énorme (entre 1 m et 20 m de hauteur), elles occupent des espaces ouverts, des lieux où se rencontrent la terre, la mer et le ciel.

Serge Cassen et Jacobo Vaquero Lastres, deux archéologues affiliés au Laboratoire de Préhistoire de l'Université de Nantes, ont consciencieusement étudié les stèles armoricaines. Ils expliquent dans leur article « Le désir médusé ¹¹⁰ » que la situation géographique des stèles n'est pas une opération du hasard. Par l'érection et l'aménagement de celles-ci sur le territoire vierge de la côte atlantique, les hommes préhistoriques ont exercé une forme d'appropriation des lieux et créant ainsi un espace à la fois public et privé :

« En tant qu'élément placé et exhibé sans un antécédent à proximité, elle (la stèle) structure et soutient un espace qu'il n'importe pas, au minimum, de présenter comme le sien propre, mais auquel on peut supposer qu'il peut y avoir un intérêt certain à le montrer comme étant approprié. La stèle ainsi comprise, contraint l'utilisateur de l'espace. »¹¹¹

¹¹⁰ CASSEN, Serge et VAQUERO LASTRES, Jacobo, « Le désir médusé » (pp.91-111) in *Arts et symboles du néolithique à la protohistoire*, Séminaire du Collège de France sous la direction de Jean Guilaine, Éditions Errance, Paris, France, 2003, 300 pages.

¹¹¹ CASSEN et VAQUERO LASTRES, *ibid*, op.cit., p.92

L'impressionnante carrure des menhirs ne laisse personne indifférent. Elle inspire presque une certaine crainte, surtout pour l'éventuel voyageur qui s'aventurerait sur le territoire de la tribu instigatrice de l'exhibition. La position des pierres dressées vers le ciel (comparativement à une dalle couchée au sol) est aussi très évocatrice. C'est comme si on aspirait à joindre le terrestre à l'immensité, joindre le réel à l'imaginaire :

« Dans la situation frontière que nous venons d'exposer (terre, mer, ciel), les circonstances d'installation des stèles témoignent d'au moins deux extrêmes, deux positions, deux formes qui font référence à la communication prioritaire avec un monde idéal ou un monde réel, ou, si nous voulons, signale un contexte public et ouvert de communication, en face d'un autre qui sera compris d'une manière imaginaire. »¹¹²

Gravées de dessins uniques ou regroupées, les archéologues ont interprété ces manifestations en un besoin de communication entre le passé, le présent et le futur :

« Les stèles communiquent dans l'avenir ou dans le passé. Elles avertissent ou commémorent. La stèle exige une attitude. Contraint l'image réelle ou imaginaire de celui qui utilise l'espace. La stèle comme frontière est capable de fusionner : la commémoration annule seule l'avertissement quand celui-ci est méprisable ou superflu. La stèle nous est présentée comme un monde peuplé d'esprits, d'animaux et de choses. »¹¹³

Les dispositions spatiales et physiques des stèles laissent supposer qu'elles étaient également vouées à marquer le lieu de grands rassemblements. Sans savoir les réelles motivations de ces rassemblements (quoique nous savons fort bien que les monuments funéraires servent à la commémoration d'êtres perdus), ni le statut des membres convoqués, il est possible de penser que ces réunions imposaient un contexte verbal, une interprétation orale des gravures. Ou alors, on peut penser que ces stèles aient pu provoquer complètement l'inverse chez un public non-initié. L'imposante stature et l'étrange agencement des stèles gardent un aspect mystérieux et terrifiant pour tous ceux qui ne connaissent pas la tradition orale qui les a engendrées.

En résumé, il transcende des stèles et de leurs dispositions, une nécessité d'entrer en communication à plusieurs niveaux avec différentes instances. La stèle et ses

¹¹² CASSEN et VAQUERO LASTRES, *ibid*, op.cit., p.96

¹¹³ CASSEN et VAQUERO LASTRE, *ibid*, op.cit., p.103

gravures transmettent, à l'aide de la tradition orale, une réinterprétation des événements passés aux générations à venir d'une même tribu. Elle incarne également le lien entre le magique et le terrestre et, de par sa présence imposante, elle traduit un avertissement pour l'étranger qui s'aventurerait sur le territoire : « *La stèle fondamentalement stimule, contraint... communique... aussi bien la réalité que l'idée. Elle nous fait savoir un monde compris et réel aussi bien qu'elle nous fait valoriser un monde imaginaire qui combine la vérité de l'histoire et l'imposante raison mythique.* »¹¹⁴

De stature beaucoup moins imposante, une variante plus récente de la stèle sert encore aujourd'hui les mêmes dessins qu'au temps de nos ancêtres préhistoriques : la pierre tombale. La pierre tombale, dalle funéraire horizontale dont la partie verticale porte encore le nom de stèle, est gravée des inscriptions biographiques du défunt. Souvent même, on y a ajouté une pensée ou un poème afin d'évoquer la mémoire de la personne décédée. Quoique l'information présente sur les stèles contemporaines est plus précise qu'au temps des hominidés grâce à l'écriture, la pierre tombale crée le même type de contexte oral que la stèle ancienne. En fait, les deux monuments ne sont que la représentation visible d'une infime parcelle de la mémoire de l'être disparu. Ils servent surtout comme prétexte mémoriel suscitant le langage pensé ou parlé non seulement lors des funérailles, mais aussi lors des visites occasionnelles au cimetière. Tout le monde aura été témoin de ces séances où la famille se réunit autour de monuments funéraires pour se rappeler ce « bon vieux temps » ou pour se remémorer ces anecdotes dans lesquelles la personne décédée avait pris part. On présuppose donc qu'en plusieurs occasions, les pierres tombales sont des stimulateurs de mémoire sociale (sans nier par contre le côté « recueillement personnel » propre à ce type monument religieux). Dans le même groupe d'objets mémoriels funéraires, on retrouve également les urnes funéraires gardées à la maison ou dans les columbariums.

À la fin de leur article, Serge Cassen et Jacobo Vaquero Lastres arrivent à la synthèse suivante en ce qui concerne la représentation de la stèle. Notons que ces spécificités définissent tout aussi bien la stèle ancienne que la pierre tombale contemporaine :

¹¹⁴ CASSEN et VAQUERO LASTRES, *ibid*, op.cit., p.93

« *Un symbole* d'action présent et immédiat.
Un mythe, expression d'un passé imaginaire.
Une histoire, témoin du passé réel. »¹¹⁵

Ces trois grandes propriétés de la stèle et de tout monument funéraire ne sont pas sans rappeler celles du film de famille. Comme nous l'avons mentionné dans la présentation du cadre de référence, le film de famille est un projet qui prend forme au présent. On filme une scène de vie qui se passe ici et maintenant, dans l'action réelle. Bien sûr, il règne une conscience du visionnement futur dans l'esprit des initiateurs du film de famille, mais même ce futur envisagé sera, à son tour et au moment venu, un événement qui se vivra dans l'immédiat. Le film de famille est donc doublement « *symbole* d'action présent et immédiat »..

On peut aussi considérer ce qui résulte du visionnement du film de famille comme un mythe : le souvenir présenté n'est pas vécu en tant que souvenir réel et complet puisqu'il est évident qu'on ne peut véritablement revivre un même moment deux fois. Étant constitué en bribes de souvenirs (extraits de film fréquemment anarchiques mis bout à bout), le récit du film de famille est plus souvent qu'autrement détenu par les spectateurs membres de la famille situés à l'extérieur de la diégèse. Naturellement, puisque la nature humaine est faite ainsi, le souvenir sera réinterprété de façon à montrer un passé idéalisé et merveilleux.

En tant qu'objet technique servant à l'enregistrement en images et en durée des moments de la vie familiale, le film de famille témoigne, par définition, d'une parcelle de l'histoire de la famille. Aucun besoin d'en donner la preuve tellement elle est évidente, le film de famille est sans contredit « *Une histoire*, témoin du passé réel ».

Les trois dominantes repérées par Cassen et Vaquero Lastres sont des constantes que l'on retrouve finalement dans tout objet créé par l'homme pour servir la mémoire, « les stimulateurs de mémoire intentionnels », pour employer les mots de Roger Odin. On parle ainsi des peintures pariétales et des stèles bien sûr, mais également de tous les autres stimulateurs de mémoire dont le film de famille est le descendant en quelque sorte. Il s'agit des stimulateurs de mémoire familiale que nous avons déjà sélectionné

¹¹⁵ CASSEN et VAQUERO LASTRES, *ibid*, op.cit., p.111

dans l'introduction de ce présent chapitre (les portraits picturaux et photographiques ainsi que les diapositives). Nous nous emploierons donc, dans les paragraphes suivants, à les analyser.

Nous sommes persuadés justement que l'oralité est le vecteur permettant à ces trois caractéristiques de coexister à l'intérieur du mécanisme mémoriel de chacun des supports matériels du souvenir. On s'aperçoit également que ces trois grandes constantes définissent d'abord et avant tout l'oralité, nécessaire à une transmission plus complète de la tradition engendrée par chacun des stimulateurs mémoriels.

Incontestablement, l'oralité rend compte de la première caractéristique puisqu'elle fait partie intégrante du présent de l'homme au niveau de sa pensée et de ses activités sociales. Elle est synonyme d'action pour la majorité des sociétés traditionnelles africaines : « *La Parole n'est pas à prendre à la légère, elle n'est pas seulement mot, son, elle est aussi avant tout action.* »¹¹⁶ François N'SOUDAN, dans son essai sur le peuple eYe du Sud-Togo¹¹⁷, nous dit que pour cette société orale,

*« la parole n'est pas un mode passif de communication mais un mode d'action par excellence. Parler, c'est d'abord agir. (...) La parole se livre comme une arme redoutable et on l'utilise ; il en est ainsi des débats tant publics que privés. La force et le pouvoir sont très présents avec cette image d'arme de combat. Chez les eYe, ce combat ou joute verbale est appelé Halo et réunit deux communautés en conflit qui se livrent une guerre verbale. Le but de ces combats est de ridiculiser l'adversaire par la parole. Ces joutes réduisent les tensions et évitent le recours aux vraies armes. »*¹¹⁸

Nous avons déjà effleuré l'idée que lorsqu'elle sert à relater le passé, la parole ne peut qu'en évoquer un reflet. Elle est régie par la mémoire de ce passé qui est elle-même incomplète. L'actualisation du passé par la parole est donc un processus qui tient en partie de l'imaginaire et du mythe, deuxième caractéristique de la stèle et autres stimulateurs de mémoire.

Finalement, c'est aussi par le langage verbal qu'on retrace l'emprunte du passé réel et de l'histoire d'un peuple et cela se fait de deux façons. D'abord, de chacun des

¹¹⁶ Extrait tiré du texte « La parole dans les sociétés orales » du site internet *ContesAfricains.com*, http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=13 : consulté le 9 mai 2007.

¹¹⁷ GBLEMAGNON N'SOUGAN François, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire : les eYe du sud Togo*, Mouton, Paris-La Haye, 1969, 216 pages

¹¹⁸ Ibid

accents et expressions langagières, émanent des traces identitaires indéniables de l'histoire d'un peuple :

« La langue est empreinte du passé et de l'histoire d'un peuple. On peut déterminer grâce aux emprunts les populations qui sont entrées en contact avec un peuple donné. Ce passé commun crée la conscience dans le présent d'appartenir à un même groupe social avec une pensée et une manière d'agir communes. La langue est une des conditions d'appartenance à un groupe. Est étranger au groupe - et de son histoire - celui qui ne parle pas la langue ou qui la parle mal. »¹¹⁹

Ensuite, toutes les techniques mnémoniques des contes, proverbes, mythes et chansons des sociétés orales rendent compte de parcelles de l'histoire réelle des communautés autant traditionnelles que modernes. Toute nation a son lot d'histoires, chansons et traditions folkloriques perpétuées de génération en génération par la parole. C'est aussi grâce à la parole que l'on peut communiquer le souvenir d'événements récents et réels (conversations, télé-journal et radio-journal). La tradition orale rend donc compte de *« l'histoire, d'un passé réel »*.

« La parole est résolument traditionnelle puisqu'elle prend ses racines dans l'histoire profonde de la société. Mais elle est aussi tournée vers le futur puisqu'elle tend à transmettre ce patrimoine culturel. La parole est dualiste, elle existe dans une double perspective : l'échange immédiat et la tradition, conserver et évoluer. »¹²⁰

2.3. Les sociétés traditionnelles orales et leurs stimulateurs de mémoire

La transmission des mémoires sociales et familiales est fondamentale pour la continuité de l'humanité. Même si elle a pris source il y a des milliers d'années, celle-ci perdure aujourd'hui par la tradition orale dans nos familles, mais surtout dans les

¹¹⁹ Extrait tiré du texte « La parole dans les sociétés orales » du site internet *ContesAfricains.com* http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=13 : consulté le 9 mai 2007.

¹²⁰ Extrait tiré du texte « La parole dans les sociétés orales » du site internet *ContesAfricains.com* http://www.contesafricains.com/article.php3?id_article=13 : consulté le 9 mai 2007.

communautés traditionnelles. Ce sont des sociétés dites tribales ou premières, c'est-à-dire un groupe dont la communication se fonde sur le langage oral en raison de l'absence ou la quasi-absence de l'écriture. Dans ces tribus, situées en grande majorité dans les contrées rurales d'Afrique (en particulier au Burkina Faso, Sénégal, Niger, Mali, Mauritanie -car ce sont celles dont nous avons trouvé le plus d'études anthropologiques), les situations de communication déterminantes se déroulent en présence physique et immédiate de l'émetteur et du ou des récepteur(s), favorisant ainsi une proximité spatiale qui soude les membres de la communauté.

C'est quand vient le soir que la tribu se réunit, comme une famille élargie pour se divertir autour du feu. C'est à ce moment que les membres du clan laissent aller leur créativité artistique et intellectuelle. Les hommes, les femmes et les enfants parlent et chantent jusqu'à tard dans la nuit. Une nuit propice aux mystères, aux rêves puisque l'esprit est plus libre après les travaux du jour. On y commente les faits du jour qu'on rattache aux souvenirs. Les objets artistiques sont particulièrement sollicités pour raconter les mythes ou les généalogies du clan. Les généalogies sont en fait, des espèces de récits épiques qui relatent et embellissent les exploits de héros qui ont réellement existé et qui ont joué un rôle de première importance dans l'histoire du peuple en question. Et ces récits oraux sont gardés précieusement par les anciens ou les griots qui sont particulièrement écoutés en tant que professionnel de la parole et en raison de leur caractère magique.

*Pour ces sociétés, « le principal souci pour l'avenir est de maintenir un éternel présent. La transmission des traditions, de générations en générations, et la mémorisation fidèle apparaissent comme les conditions d'un organisme social durable. C'est à cette formation que s'emploient quotidiennement anciens, chefs, parents, bardes et tous les adultes en général. Aux aînés appartient le savoir, la sagesse pratique, l'expérience au sens large dans la mesure où la société prise dans le rythme cyclique des saisons et des jours, vit à l'abri des chaos de l'Histoire. »*¹²¹

- Jean Lohisse

Les griots ou les anciens sont les gardiens de la mémoire du clan puisqu'ils veillent, par la parole et la chanson, à la transmission du passé réel et religieux de la tribu. Les griots maîtrisent donc l'art de la mémorisation et de la récitation grâce aux

¹²¹ LOHISSE, Jean, *Les systèmes de communication, approche socio-anthropologique*, Masson & Armand Colin Éditeurs, Paris, 1998, op.cit., p.30.

formules mnémoriques telles que les généalogies, les mythes, les poèmes et chansons épiques, lyriques et pastorales, les contes, les fables, etc...

En revanche, la transmission de la tradition par le langage verbal n'est pas seulement le lot du griot. La famille est un vecteur essentiel pour la perpétuation de l'histoire du clan et de ses coutumes :

« En Afrique, la transmission de la tradition est l'affaire de tout le monde, surtout si elle doit se répercuter sur l'éducation des enfants. C'est ainsi que la famille proche est impliquée dans le processus de transfert des connaissances au même titre que les griots, vrais professionnels de la parole, mais aussi les conteurs, les chanteurs (...) »¹²²

Selon le type de mémoire à transmettre, (mémoire liée au passé de la tribu, à la productivité technique, au milieu naturel ou aux valeurs sociales) chaque génération adulte de la famille (les parents et les grands-parents surtout) détient un rôle essentiel à jouer dans la transmission de la tradition. Incluant le griot dont l'importance est indéniable dans la vie culturelle et religieuse de la tribu, chacune de ces instances fait appel, suivant le besoin, à des supports visuels spécifiques : objets techniques, peintures, masques, figurines, etc... Ces supports visuels serviront à imaginer les notions éducatives et techniques ou à faire offices d'agents déclencheurs de l'activité mémorielle cérébrale et orale, selon le cas. Il semble, en effet, que l'oralité a souvent besoin d'un support visuel pour rendre le récit, le compte ou le mythe plus réel aux yeux des membres de la communauté.

Il avère également que les activités graphiques et les coutumes culturelles de ces sociétés traditionnelles orales ayant subsisté jusqu'à nos jours, viennent confirmer, d'une certaine façon, celles des hominidés dont on ne peut vérifier avec exactitude les habitudes sociales et culturelles.

En faisant une corrélation entre certaines observations de Mbathio Sall à partir du compte-rendu de sa conférence intitulée *L'importance de la tradition orale pour les*

¹²² MBATHIO, Sall, « *L'importance de la tradition orale pour les enfants : cas des pays du Sahel* », International Federation of Library Associations and Institutions, 65th IFLA Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 9 pages, op.cit., p.3, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65mb-f.htm> : consulté le 17 mai 2007.

*enfants : cas des pays du Sahel*¹²³ et le dossier *Sur les traces de quelques objets sahariens : pistes de recherche croisées*¹²⁴ de Tatiana Benfoughal et Sébastien Boulay, on peut faire toute une liste d'objets stimulateurs de mémoire utilisés par les membres des sociétés traditionnelles orales.

Les parents dont le rôle est d'instruire les enfants sur les gestes et activités techniques nécessaires à la survie de la tribu, vont aussi leur transmettre « *toutes sortes d'informations sur le milieu naturel et la vie sociale, dont le prétexte est généralement trouvé dans la tâche qu'ils sont en train d'accomplir ou les rencontres faites en chemin.* »¹²⁵ Dans ce cas, les objets sont utilisés surtout en tant qu'illustrations visuelles des techniques de chasse pour les garçons (outils de pêche, armes de chasse, etc.) et du geste domestique pour les filles (instruments pour faire la nourriture, tisser les vêtements et les laver, la poterie -qui a une fonction utilitaire en général- , faire la cueillette, etc.). Même si ces objets ne sont pas, au premier regard, des stimulateurs de mémoire par excellence (c'est-à-dire les stimulateurs de mémoire intentionnels) puisque leur utilisation première est vouée à la pratique, certains d'entre eux gardent néanmoins, chez leur possesseur, une certaine valeur mémorielle et affective. En ce sens, on décèle ici le même type de rapport entre l'objet technique, la mémoire familiale et l'oralité que celui associé au film de famille. En contextes d'éducation, les objets rencontrent plus facilement les caractéristiques des stimulateurs de mémoire : devant l'enfant, auditeur avide de connaissances, le parent est souvent plus enclin à illustrer ses enseignements par des exemples concrets tirés de ses propres expériences. Il se fait alors un plaisir de les partager par le biais de la communication orale et de l'objet qui en est le vecteur.

Par exemple, tout en montrant son couteau et ses utilités à son fils, un homme peut

¹²³ Conférence prononcée dans le cadre du colloque *65th IFLA Council and General Conference* à Bangkok au mois d'août 1999

¹²⁴ BENFOUGHAL, Tatiana et BOULAY Sébastien, « *Sur les traces de quelques objets sahariens : pistes de recherche croisées* » in *Le journal des Africanistes*, numéro 76-1-2006, Société des Africanistes, Paris, France, 2006, pp.9-24. Site internet : <http://africanistes.revues.org/document172.html> : consulté le 15 mai 2007.

¹²⁵ MBATHIO, Sall, « *L'importance de la tradition orale pour les enfants : cas des pays du Sahel* », International Federation of Library Associations and Institutions, 65th IFLA Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – Auguste 28, 1999, 9 pages, op.cit., p.3, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65mb-f.htm> : consulté le 17 mai 2007.

tout aussi bien raconter une anecdote de chasse dans laquelle l'arme en question fut utile. Sans avoir été créé dans un but artistique ou commémoratif, le couteau garde tout de même les caractéristiques des stimulateurs de mémoire en raison de sa participation aux événements de la vie de ce père de famille. Chez la mère et sa fille, on retrouve le même genre de situations où les instruments de travail deviennent, pour un instant, des stimulateurs de mémoire non-intentionnels.

Dans les domaines qui ne sont pas reliés à la productivité, secteurs où l'on retrouve davantage de stimulateurs de mémoire intentionnels (ceux qui nous intéressent tout particulièrement), ce sont les grands-parents qui prennent le relais de la transmission orale :

« Leur rôle n'est nullement négligeable sur le plan de l'intégration proprement dite. Ils servent de trait d'union entre le passé et le présent. (...) C'est la grand-mère qui est la plus compétente dans la transmission orale des connaissances. En effet, dans toutes les sociétés, la grand-mère est ce personnage caractérisé par une grande tolérance, une expérience humaine qui en fait une « bibliothèque humaine ». Elle occupe une place de choix dans la conservation des valeurs traditionnelles. (...) Les personnes âgées sont des sources disponibles qui, dégagées des corvées quotidiennes, peuvent mettre leur expérience et leur mémoire au service de l'éducation des enfants. »¹²⁶

Comme le dit Sall Mbathio, les sociétés traditionnelles orales africaines vouent un véritable culte aux anciens car ceux-ci jouent un rôle essentiel dans la transmission des valeurs culturelles et sociales de la tribu. Les grands-parents ont définitivement plus de vécu et de temps que les parents. Ils ont, par conséquent, amassé un plus grand nombre « d'objets-souvenirs » au cours de leur vie. On parle ici de bijoux, artefacts et vêtements de cérémonies, de selles de mariage par exemple et autres objets traditionnels servant aux rites de rogations ou de passage à l'âge adulte. Objets de curiosité pour les enfants, les vieilleries ou reliques traditionnelles des grands-parents sont continuellement sujettes aux questions concernant leur utilité et leur histoire. Cette

¹²⁶ MBATHIO, Sall, « *L'importance de la tradition orale pour les enfants : cas des pays du Sahel* », International Federation of Library Associations and Institutions, 65th IFLA Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 9 pages, op.cit., p.3, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65mb-f.htm> : consulté le 17 mai 2007.

situation déclenche alors un flot de souvenirs et de paroles qui contribue à l'acquisition de connaissances chez les plus jeunes.

Aussi, étant « dégagés des corvées quotidiennes », les anciens ont plus de temps à consacrer à la confection de ces objets stimulateurs de mémoire intentionnels (sans insinuer pour autant que les parents n'y participent pas du tout). Ils se dédient donc plus aisément à des activités artisanales comme le batik, le tissage d'étoffes ou tapis représentant, par les dessins et décorations, une histoire ou un événement passés. On compte également parmi ces travaux artisanaux, la peinture sur des peaux animales, des toiles de jute, de lin ou encore sur les murs des habitations (très populaire chez les tribus Wé de la Côte d'Ivoire), la poterie, la sculpture des masques, la fabrication des instruments de musique ou tout autre objet qui cristallise les valeurs culturelles et traditionnelles du groupe. Certains sont exhibés fièrement tous les jours en tant qu'objets pratiques ou décoratifs, mais les autres, sont préservés et sortis uniquement lors des fêtes traditionnelles où l'on fera alors appel à leur pouvoir mémoriel.

Dans nos sociétés occidentales contemporaines, le culte des anciens s'est lamentablement détérioré. En les envoyant dans les résidences pour personnes âgées, ces institutions de gérontologie impersonnelles, on les a maintenus en marge de la société active. On a relégué du même coup les objets et souvenirs de nos anciens aux oubliettes et avec eux, la sagesse acquise au cours de leur vie et le contact humain nécessaire à leur transmission. On a, en quelques sortes, remplacé la mémoire des anciens par des moyens technologiques d'enregistrement du souvenir, dont le film de famille. Sans avoir réellement substitué les personnes âgées et leurs objets-souvenirs qui sont irremplaçables, le film de famille représente tout de même, au même titre que les objets précieux des anciens des sociétés orales, un soutien mémoriel dont l'enjeu se situe au niveau de la préservation de la cohésion familiale.

Quant aux griots, sorciers ou prêtres (dépendamment des croyances de chaque tribu) leur fonction est dualiste. Nous avons mentionné précédemment que leur tâche était de préserver la mémoire et la tradition orale ancestrale, mais l'on attend aussi d'eux qu'ils régissent tout ce qui a trait à la religion et au magique. Parmi toutes les instances

responsables de la transmission, ce sont justement les griots qui utilisent les objets stimulateurs intentionnels de mémoire les plus significatifs pour la perpétuation de l'héritage mémoriel et traditionnel de la société orale.

« Le griot a de tout temps été considéré comme le détenteur de la parole, par conséquent la mémoire sociale du groupe. Il retient les faits et les événements importants de son temps mais aussi des temps passés (...). On fait appel à lui lors des événements importants pendant lesquels il ne se fait pas prier pour reconstituer les généalogies d'une famille donnée au son de la kora ou d'un autre instrument de musique selon le type de société. »¹²⁷

Malgré que certains instruments de musique, comme la Kora, soient importants pour les rituels mnémoniques des griots, leur condition est ici plus rythmique que visuelle, c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur leurs propriétés spécifiques. D'autres objets ou constructions beaucoup plus proches du film de famille au niveau de leur charge visuelle et mnémonique sont encore plus probants pour l'usage cérémoniel. C'est le cas des sites sacrés, des tombes ou anciens autels (dont nous avons largement abordé les fonctions orales chez les sociétés préhistoriques), mais surtout celui du masque rituel dont nous approfondirons le lien entre sa fonction de stimulateur mémoriel intentionnel et la tradition orale.

Les masques sont donc un élément de la vie tribale qu'il ne faut surtout pas négliger quand on aborde les stimulateurs de mémoire intentionnels puisque pour les membres du clan, chaque masque est vivant. Pour ces sociétés, les masques ne sont pas seulement une représentation artistique des ancêtres et de leur passé, mais une présence réelle de l'esprit de ceux-ci dans le présent. Ce qui en fait des objets sacrés :

« Par projection de sa vision de l'art sculptural, l'Occident a donc surtout considéré le masque africain dans sa dimension esthétique et artistique plutôt que dans sa fonctionnalité au sein de la société qui le crée et qui l'utilise dans un ensemble d'actes sacramentels qui assurent son équilibre, objet d'une perpétuelle quête. »¹²⁸

¹²⁷ MBATHIO, *ibid*, op.cit., p.4

¹²⁸ Tiré du site *Les fonctions du masque dans les sociétés africaines* :

<http://www.culture.gouv.fr/ma/fr/fonctions.html> :

<http://www.pourlascience.com/index.php?ids=NQdbiHPouubEWxoPbaJz&Menu=Pls&Action=3&idn3=1668#>

Jean Lohisse dans son livre *Les systèmes de communication, approche socio-anthropologique*, parle d'une mémoire au présent pour traiter de la transmission des mémoires sociales. Afin d'assurer la continuité de la collectivité, la communication orale permet de fortifier le lien entre les vivants et les ancêtres. « *Le sens de la relation au passé est donc moins celui d'une « reliance » (sentiment d'appartenance) aux ancêtres que d'une projection de ceux-ci dans l'actuel.* »¹²⁹ Ils incarnent les ancêtres par des masques pour affirmer leur identité collective grâce à leur généalogie commune. Ces masques vont être les âmes vivantes des récits historiques. Ils vont même prendre part aux grands rites solennels par la danse, le chant, les contes à refrains, les gestes cérémoniels mais surtout, car c'est ce qui nous intéresse ici, ils seront invoqués en tant que supports visuels aux discours des grands récitateurs de la tribu.

*« Le rôle social du masque est donc tout à fait central, puisque c'est lui qui dévoile le secret du sacré et fonde le caractère divin du pouvoir : quand sortent les masques ce sont les Dieux qui parlent. Le masque n'est qu'un porte-parole, et le message qu'il délivre le transcende et le dépasse. »*¹³⁰

Ce qu'il faut comprendre de cette dernière citation est que lors de l'exhibition des masques portés par les acteurs dans les fêtes sacrées, les danseurs ne doivent jamais révéler leur vraie identité. À cet instant, ils ne sont plus eux-mêmes. Par une sorte de transe, ils prêtent leur corps aux ancêtres ou divinités pendant que le griot, au rythme de la musique, raconte par un chant, une fable ou un conte, leur histoire et leur implication dans la mythologie de la tribu.

Certains masques incarnent également des dieux, des génies naturels, des démons ou même des animaux qui seront implorés par les spécialistes de la parole pour faire en sorte que le clan soit épargné des désastres naturels et afin que l'harmonie et la prospérité règnent au sein du groupe.

¹²⁹ LOHISSE, Jean, *Les systèmes de communication, approche socio-anthropologique*, Masson & Armand Colin Éditeurs, Paris, 1998, op.cit., p. 29.

¹³⁰ ELZIÈRE Antoine, « Fonction sociale du masque dans la société traditionnelle burkinabé », extrait tiré du site internet *Artisanat du Burkina Faso* : <http://www.artisanat-burkina.com/Histoire.asp#> : consulté le 16 mai 2008

« En général les masques font leur apparition dans les phases de transition: la nuit, lors du renouvellement de l'an, à l'occasion de l'action de grâces, pendant les initiations, les funérailles et les commémorations des morts. C'est alors surtout les Ancêtres qui profitent de ces occasions pour évoquer et censurer les fautes commises au cours de la période écoulée. »¹³¹

Figure omniprésente chez les sociétés orales de l'Afrique noire, le masque est présent dans tous les secteurs de la vie tribale. On les retrouve entre autres sur les objets usuels et les vêtements. Autant les masques et les danseurs sacrés seront symbolisés sur les batiks, les peintures et les poteries, ils seront également évoqués par les statuaires (petites figurines) servant aux offrandes que l'on fait aux ancêtres.

Ainsi, le masque entretient les mêmes liens vis-à-vis de la tradition orale et de la mémoire que le film de famille. Il est prétexte à une réunion sociale et familiale qui implique l'oralité en tant que catalyseur des souvenirs communs. C'est par la parole du griot que la mémoire ancestrale de la tribu (dont le masque est le renfort visuel) peut survivre dans le cœur des vivants. Le masque est le représentant de l'identité de la tribu, mais sans le verbe, il n'évoque guère plus qu'une simple décoration folklorique. Ce qui est aussi vrai pour le film de famille. Si celui-ci n'est pas projeté dans son cadre de départ, la famille, et si la parole n'est plus l'ingrédient principal de la convergence de la mémoire, le film perd de sa signification. Avec un peu de chance, il aboutira aux archives nationales en tant que vestige historique, mais il sera vidé de son récit.

Même si le film de famille permet une représentation de la réalité beaucoup plus exacte comparée aux objets accompagnateurs des récits oraux des sociétés traditionnelles, il n'en reste pas moins qu'il n'est que la trace audio-visuelle d'un moment passé en famille. Tout comme la figurine, le batik ou le masque des sociétés traditionnelles, ce qui résulte du film de famille bascule finalement dans l'imaginaire de chacun de ses membres. « *La diégèse du film de famille est une recreation mythique du passé vécu* »¹³² et cela déclenche en nous un processus de création de sens et d'émotions individuelles qui vont renforcer notre sentiment d'appartenance au

¹³¹ Citation tiré du texte « *Signification des masques africains* » du site : http://www.afriyie-lines.ch/pages/african_mask.htm : consulté le 17 mai 2007

¹³² ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, Paris, 1995, op.cit., p. 32.

milieu familial. Et comme l'objet fétiche support à la mémoire de la société orale, le rôle du film de famille est d'être le gardien de la cohésion de l'institution de laquelle il est issu.

2.4. Autres supports visuels d'enregistrement de la mémoire familiale

Dans les sociétés modernes et occidentales, l'écriture a pris sur elle une très grosse part de la conservation de la mémoire humaine. Néanmoins, avec l'arrivée des nouvelles technologies, l'oralité est de plus en plus présente dans tous les secteurs de l'organisation sociale. Elle a seulement évolué autrement :

« La parole est entrée, au XIX^e siècle dans une phase nouvelle, dépassant l'expression orale, l'écriture et l'imprimerie, et caractérisée par l'utilisation de procédés électroniques dans la communication verbale. (...) Comment dans un tel univers, définir le rôle de la parole ? Nous ne sommes pas à même de décrire la complexité des changements survenus à l'intérieur du système sensoriel qui est le nôtre, considéré comme une entité ; mais, si l'on considère l'évolution de la parole en tant que telle, on remarque que le dernier stade, dont nous avons franchi le seuil, se rapproche de la nature orale et auditive de la parole. La voix renaît, après avoir été réduite au silence par l'écriture et l'imprimerie. En ce qui concerne les télécommunications, le téléphone, la radio et la télévision ont complété et largement dépassé la lettre écrite. »¹³³

Malgré toutes les innovations en termes de télécommunications sonores mentionnées par Walter J. Ong, la fonction fondamentale de la parole proférée dans l'espace communicationnel de la mémoire familiale est restée pratiquement intacte depuis la nuit des temps. De la société traditionnelle préhistorique à notre monde moderne, la parole accompagnant le stimulateur de mémoire familiale sert toujours à la recreation mythique du passé commun de la famille et par la même occasion, au renforcement du sentiment d'appartenance. Même si quelques-uns des médias employés au renfort de la mémoire familiale intègrent désormais la parole intradiégétique et médiatisée, tels les films de famille et les enregistreuses vocales, il n'en reste pas moins

¹³³ ONG, Walter J., *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Montréal, Québec, 1971, 317 pages, traduit de la version originale anglaise, *The Presence of the Word : Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, U.S.A. 1967, 378 pages, op.cit., 87.

que la vraie communication, la vraie transmission des souvenirs ne provient pas directement du médium vocal ou filmique. En premier lieu, c'est le travail cognitif de la remémoration individuelle de chacun des membres de la famille qui profite de la représentation du média. C'est seulement après cette première phase d'intériorisation que la vraie communion à la famille sera possible et celle-ci passera par la parole, par les commentaires, les discussions, les discours, et le simple fait de raconter.

Parmi les stimulateurs de mémoire familiale modernes considérés par Roger Odin comme intentionnels, voyons comment le portrait, les scènes de genres, la photographie et les diaporamas (de diapositives) emploient la parole dans un même dessein que celui de leurs prédécesseurs : une intention d'unification et de réappropriation du passé familial.

En raison d'une absence manifeste de documentation sur ce sujet, il faudra user de notre sens commun pour analyser le rôle de la parole pour chacun des contextes de réception des différents supports mémoriels précédemment énumérés.

2.4.1. La peinture familiale (portraits et scènes de genres)

La peinture familiale n'a pas encore trouvé, dans les encyclopédies et dictionnaires, sa définition propre. Nous assumerons donc, pour les besoins de la réflexion, que les portraits et scènes de genres évoquant des membres d'une même famille, œuvres servant le patrimoine familial, sont dignes de l'appellation « peintures de famille ».

L'idée d'une relation entre la parole et la peinture n'est pas tellement plus populaire dans les ouvrages scientifiques et théoriques actuels, même si les spécialistes du langage et de l'histoire de l'art commencent à s'y intéresser. De ce fait, nous n'avons guère trouvé d'études approfondies sur la question sauf le texte de Francis Ramirez qui offre davantage une réflexion qui reste à l'état d'hypothèse.

Dans son texte, Ramirez mentionne les aboutissements du raisonnement de Paul Claudel (1868-1955), poète, auteur dramatique, romancier, diplomate et philosophe à ses heures qui avait lui aussi réfléchi à ce concept de l'image-parole dans un livre consacré à l'analyse de tableaux intitulé, sûrement pas par hasard, *L'Œil écoute*. Même si l'interprétation de ce titre révélateur semble binaire, Claudel avoue clairement avoir

développé l'habitude d'écouter l'image plutôt que de la regarder. Il voit dans toute parole « *la survivance d'une image et il y a réciproquement dans l'image la plus mécaniquement analogique (il fait référence ici à la photographie), la possibilité de délivrance d'une parole.* » et « *avec la photographie, s'écrie-t-il enthousiaste, nous forçons la nature à parler, nous avons retrouvé la parole de Dieu* ». ¹³⁴

Ce peu d'information ne nous éclaire pas tellement plus sur cette idée de contexte oral entourant les oeuvres picturales modernes. Pourtant, sans même prétendre détenir les qualifications des grands spécialistes de la sémantique ou de l'histoire de l'art, il est facile de trouver plusieurs exemples de cette association nécessaire à la compréhension de l'art et de son histoire. Et cela est encore plus vrai pour les peintures à caractère familial : portraits et autres scènes de genre.

Depuis qu'elle existe, l'histoire de l'art n'a pas uniquement été transmise par l'écriture, au contraire. Il aura fallu des peintres pour expliquer la signification de leurs toiles et il aura fallu des professeurs pour enseigner aux étudiants l'histoire et le contexte derrière chaque objet d'art. Les musées emploient même des guides ou proposent des audio-guides aux visiteurs pour qu'ils puissent apprécier davantage chaque peinture. Il est important d'avoir une perspective complète de l'oeuvre à analyser pour bien comprendre son impact artistique et ses répercussions sociales. C'est par le repositionnement des oeuvres dans leur contexte de production socio-historique et par la connaissance de l'intention de l'auteur que cela peut se faire. Et, il n'y a pas d'autres moyens de communication plus efficaces que la parole pour informer l'amateur d'art tout en lui permettant d'admirer l'oeuvre sans même qu'il ait à la quitter des yeux. Il n'est pas rare également, de voir des visiteurs de musées émettre leurs appréciations ou discuter tout simplement d'une oeuvre en particulier.

Avant même que les oeuvres soient exposées et propices aux commentaires fugitifs des spectateurs, certains peintres élaborent leur toile dans un contexte où la parole est très présente et nécessaire. Sachant que plusieurs peintres préfèrent travailler dans la solitude et le silence, on s'aperçoit que d'autres artistes ont, au contraire, besoin de se nourrir de leurs relations avec les autres et des échanges verbaux que ces rapports

¹³⁴ RAMIREZ, Francis, « Limage-parole » in *L'image et la parole*, Cinémathèque française, Paris, France, 1999, pp.159-174, op.cit., p.165.

humains entraînent. Et c'est de plus en plus vrai aujourd'hui avec l'essor de l'art conceptuel.¹³⁵

Par exemple, il existe des artistes qui aiment créer à l'intérieur d'une démarche artistique très élaborée. Ceux-ci pensent donc d'abord à un concept qui générera par la suite toute une recherche artistique. Souvent, ces processus de création engendrent plusieurs discussions avec d'autres artistes, avec les clients, les agents ou alors tout simplement avec l'entourage immédiat du peintre. Même, certains artistes travaillent en groupe dans de grands ateliers afin de partager les frais de loyer. Cette situation se veut d'abord lucrative, mais il n'empêche qu'elle foment plusieurs échanges sur les œuvres en cours. Nous pourrions aussi extrapoler en s'imaginant que quelques-unes de ces peintures représentant des scènes familiales nécessitent une démarche artistique qui implique des échanges entre les membres de la famille et le peintre.

Enfin, ce qui est sûr, c'est que le portrait et les scènes de genre typiques sont conçus expressément à des fins de commémorations familiales. Bien avant les albums de photographies si populaires chez les familles occidentales contemporaines, les familles riches des siècles précédents avaient l'habitude d'immortaliser leurs membres par la peinture. Les plus conservateurs faisaient faire leur portrait dans un décor à peu près absent et les plus ambitieux prenaient la pose dans toutes sortes de mises en scènes, glorifiant ainsi leur bonheur familial, leur demeure, leur métier, etc...

Sans nommer tous les portraits célèbres des grandes familles nobles, nous pouvons affirmer sans crainte que les châteaux, manoirs et autres grandes maisons d'Europe en étaient remplis. Ne servant pas seulement à fixer les traits physiques des ancêtres sur la toile, ce type de tableaux était conçu d'abord et avant tout en tant que support à la mémoire collective familiale.

¹³⁵ Définition tirée du site internet Wikipédia (http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_conceptuel : consulté le 21 mai 2007) : « *L'art conceptuel n'est pas une période précise de l'art contemporain, ni un mouvement artistique structuré ou un groupe d'artistes précis. On peut dater l'origine de cette tendance avec des œuvres comme Porte-bouteilles (1914) ou encore Fontaine (1917) de Marcel Duchamp, à des peintures telles que la série Carré blanc sur fond blanc (1918) de Kasimir Malevitch. De telles œuvres constituent selon certains la forme la plus pure de l'art tel que le définissait Emmanuel Kant, ou tel qu'en parlait Léonard de Vinci en affirmant que l'art était « cosa mentale », une chose de l'esprit. L'art conceptuel ne se soucie en apparence plus du savoir-faire de l'artiste ni même de l'idée qu'une œuvre doit être « finie » car l'idée prime sur la réalisation : certains artistes ne proposent par exemple que des esquisses de ce que pourrait être l'œuvre ou encore des modes d'emploi permettant à tout un chacun de réaliser l'œuvre, c'est l'idée qui a de la "valeur", pas sa réalisation. De fait, une très grande partie de l'art actuel peut être qualifiée de « conceptuelle ».* »

Aujourd'hui encore, les portraits de famille sont exhibés et mis en valeur afin d'attirer le regard, l'intérêt et la curiosité des visiteurs et des membres de la famille eux-mêmes. On veut susciter ainsi la souvenance régulière des personnes illustrées sur les toiles. Nul besoin d'ajouter qu'en tant que stimulateurs de mémoire intentionnels par excellence, les portraits et scènes de genres provoquent inévitablement échanges verbaux et commentaires explicatifs concernant le passé familial.

2.4.2. Les albums photographiques et les diaporamas

Les aïeux plus récents du film de famille, les albums photographiques et les diaporamas de diapositives, ont beaucoup plus d'affinités avec la technologie du film amateur que la peinture et autres médiums des sociétés traditionnelles. Quoi qu'il en soit, même si, dans notre monde industrialisé on semble avoir remplacé le griot, le mythe, le chant, le patriarche, la présence humaine physique des sociétés traditionnelles par des technologies d'enregistrement des souvenirs passés, il n'en reste pas moins que la marque de l'oralité émane naturellement de ces médias.

Selon Roger Odin et ses comparses ayant constitué le recueil *Film de famille, usage privé, usage public*, le film de famille détient plusieurs critères d'appartenance avec la photographie amateur, dont, en premier lieu, le sujet : la famille. D'ailleurs, pour Odin, le film de famille est beaucoup plus près de l'album photographique que du champ cinématographique lui-même. En démontrant que l'espace communicationnel du film de famille ne se situe pas à l'intérieur de la relation « cinéma / public général », mais plutôt « images familiales animées / famille », il conclut que le film de famille n'est pas du cinéma, mais de la photographie animée. Stacey Johnson, auteur de « Are we in the movie now ? »¹³⁶ qualifie également la pratique du film amateur dans le contexte familial, de photographie animée et non de cinéma.

Sans partager complètement l'idée que le film de famille est uniquement de la photographie animée (en raison de l'aspect sonore du média filmique et maintenant numérique), il faut tout de même reconnaître que l'album photographique ne détient pas seulement des propriétés techniques similaires au film de famille, il entretient également les mêmes liens avec la tradition orale et la mémoire collective. Et ces similitudes sont

¹³⁶ JOHNSON, Stacey, « Are We in the Movies Now? » in *Revue Cinémas*, printemps 1998, Vol8 N°3, Québec, 192 pages, pp.135-158,.

encore toutes aussi actuelles aujourd'hui malgré le développement des technologies numériques qui sont en train de remplacer la pellicule. Odin dénombre cinq grands axes de parenté entre les deux médias dans sa récente conférence ¹³⁷ :

- 1) *« Argument en terme de contenu : Les deux médias détiennent essentiellement le même contenu;*
- 2) *Argument esthétique : Ils sont remplis de regards à la caméra;*
- 3) *Argument ethno-méthodologique : En citant Strip : « Une activité en cours (...) envisagée du point de vue de ceux qui y sont subjectivement engagés. »;*
- 4) *Argument structurel : Même structure qu'un album de famille, ordre chronologique déstructuré, on passe d'une image à l'autre;*
- 5) *Statut de l'image : Indice stimulateur de production de sens davantage qu'un indice de représentation. »*

Même s'ils sont de taille, les deux seuls atouts du film par rapport à la photographie est sa capacité à reproduire le mouvement et le son synchrone. C'est le défilement et l'impression de réalité versus la contemplation et le silence.

Un peu comme ces parcelles de vie enregistrées anarchiquement et grossièrement montées bout à bout pour la projection du film, les albums photographiques sont constitués de séries de photographies disposées par thématiques ou, plus souvent, placées dans un ordre chronologique assez discutable. Odin explique que le fait de passer d'une image à l'autre dans le film de famille comme dans l'album photographique, rend la situation propice à raconter une histoire, mais l'histoire n'est pas dans l'album, ni dans le film. L'espace de communication entre le média et les récepteurs est alors de l'ordre de la mémoire privée. Il y a donc production de sens individuelle, mais grâce à la parole servant de complément aux images, il y a aussi production de sens collective.

Il suffit de penser aux albums photos de notre enfance que l'on parcourt encore en famille, collés les uns sur les autres. Certaines photos ne nous disent strictement rien sans le commentaire complémentaire qui va relier l'image à nos affects.

Une autre activité de remémoration familiale devenue extrêmement populaire entre les années 60 et 80 présente le même processus communicationnel que celui qui entre en jeu dans la consultation d'albums photographiques. C'est la projection de diapositives. Là où les diaporamas diffèrent des albums photographiques, c'est au

¹³⁷ Conférence intitulée *Pour une histoire des médias en terme de communication* prononcé à l'Université de Montréal, le 29 janvier 2007 par Roger Odin

niveau du mode de présentation de l'image. Contrairement à l'album de photos qui présente les clichés photographiques sous la forme d'un livre d'images, les diaporamas par définition, sont des spectacles de diapositives. Les photos sont alors projetées sur un écran dans un ordre donné et souvent accompagnées de musiques ou carrément d'un commentateur. Par son discours ou ses commentaires, le bonimenteur rend les images plus vivantes en leur permettant de communiquer les histoires qu'elles sous-tendent et stimuler ainsi la discussion entre les spectateurs. Finalement, par la projection sur écran, les diaporamas se rapprochent encore plus des modalités du film de famille.

2.5.Synthèse et comparaison

Ainsi, dans l'espace de communication familiale, le concept d'« Image-parole » de Francis Ramirez prend tout son sens. Tout au long de son évolution historique, la famille a constamment eu recours à des objets ou images conçus pour porter une parcelle de sa mémoire. Elle a élaboré des traditions et des fêtes pour mettre en valeur ces objets et raviver par la même occasion, le récit mémoriel qu'ils sous-tendent. C'est la parole commune qui recrée le récit, c'est par elle que passent tous les affects. Et grâce à la parole, cette réminiscence du passé commun de la famille est en quelque sorte garante du tissu social. En faisant le lien entre l'objet, « *symbole* d'action présent et immédiat » et « l'*histoire* du passé réel », la parole fait émerger « l'expression d'un passé imaginaire » et elle fait jaillir un *mythe* qui assure la cohésion sociale. De l'histoire de la famille ainsi embellie, naît, chez chacun des membres de la famille ou du clan, un fort sentiment d'appartenance au groupe et un besoin de communier en lui pour exister. Du moins, c'est ce que pensent la majorité des anthropologues dont Joël Candau :

« Le concept de transmission est au centre de toute approche anthropologique de la mémoire. Sans transmission, à quoi peut bien servir la mémoire? Louis-Jean Clavet résume les enjeux de la transmission sociale en quatre questions : que conserver ? comment conserver ? pour qui conserver ? comment transmettre ? On peut ajouter la question : pourquoi transmettre ? Si mémoriser sert à transmettre, est-ce le contenu transmis qui prime ou le lien social que noue la transmission ? Musées, éducation, art ne sont-ils pas finalement des mises en scène de la transmission visant moins à transmettre une mémoire qu'à faire entrer dans les mémoires la croyance du corps social en sa propre perpétuation, la foi dans des racines communes et un destin partagé ? (...) Cette volonté d'adhésion à un système garantissant la perpétuation de la lignée se nourrit d'une mémoire domestique de longue durée utilisant des supports très divers : les papiers

de famille, bien sûr les lieux et le paysage qui entourent la propriété mais aussi les multiples relais des souvenirs intimes : objets réputés anciens, arbres plantés à l'occasion de la naissance de tel ou tel ancêtre, langes du siècle dernier rangés pieusement dans les armoires, films et photographies de famille, sépultures, itinéraires, etc. Tous ces signes mémoratifs servent moins à véhiculer des informations ou à rappeler des événements qu'à affirmer le caractère durable du lien familial. »¹³⁸

Il ne fait maintenant aucun doute que le film de famille s'insère dans cette lignée de stimulateurs de mémoire familiale qui ont fait ou font toujours appel à la parole pour raviver la mémoire latente du groupe filial et ce, malgré leurs nombreuses dissemblances en ce qui concerne leur mode de représentation et de réception respectif.

Effectivement, la nature de l'image chez les plus récents stimulateurs de mémoire, la photographie et le film de famille entre autres, n'est pas du même ordre que celle des figures pariétales. Les premières manifestations graphiques, qui sont, malgré tout, le produit d'une tentative d'immortalisation du passé, portent en elles un caractère beaucoup plus sacré et mythique que les photographies et films dont l'image est pratiquement un duplicata d'un instant de réalité. Ainsi, les images produites par le biais de la technologie analogique photographique ou cinématographique produisent des images qui restent généralement du côté profane et réaliste de la représentation. D'autant plus que les images filmiques reproduisent l'effet du mouvement, de la durée et du son synchrone.

D'une part, c'est leur rapport à la réalité qui distingue les stimulateurs de mémoire analogiques des anciens. Les groupes filiaux, issus de sociétés archaïques ou traditionnelles semblent aborder l'image en tant que représentation symbolique ou fictive de la réalité. Par exemple, les masques ou les peintures pariétales sont perçus comme des incarnations assez floues des figures mythologiques ou des véritables aïeux ayant marqué l'histoire de la tribu. Loin de présenter une quelconque similitude physique avec les êtres personnifiés, le masque, la sculpture ou tout autre objet visuel du même ordre, proposent principalement la reconstitution spirituelle d'un ancêtre ou l'élaboration d'un monde mythologique qui laisse beaucoup de place à l'imaginaire.

¹³⁸ CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Presses universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, Paris, France, 1996, 127 pages, op.cit., p.110.

Cette caractéristique résulte généralement de représentations très peu généreuses en informations et en détails visuels. C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle ce type de représentation nécessite l'apport de la parole qui fait le lien entre le mythe et le spectateur et qui lui permet aussi de rester vivante et actuelle.

Tandis que la photo ou le film de famille impose davantage, entre le spectateur et la représentation, un rapport d'individualité qui est dû à cette espèce de « clonage » bidimensionnel de personnes ou de fragments de la vie passée. La représentation des individus que permettent les médias analogiques est beaucoup plus physique et tangible : on peut voir une personne telle qu'elle est ou a été réellement en la regardant sur une photographie ou dans un film de famille. Son aspect extérieur et sa gestuelle y sont immortalisés et ne pourront être altérés par l'imagination des gens qui l'invoqueront. Nous pourrions en dire autant des paysages ou des objets photographiés.

D'autre part, le contexte historique de chacune des représentations mises en cause ici, joue aussi un rôle déterminant au niveau du contexte de réception. Il est évident que l'image familiale contemporaine, issue d'un monde surmédiatisé, n'a pas la même portée que celle provenant de l'époque préhistorique ou des sociétés traditionnelles. Étant donné que l'image est une création de l'homme et que l'homme est en quelque sorte le produit de son époque et de la société de laquelle il est issu, cette image ou objet stimulateur de mémoire ne peut faire autrement que d'en transporter les valeurs, les idéologies et les coutumes. Et comme tout ce bagage socio-historique est généralement fomenté par le groupe filial qui fera ensuite figure d'auditoire, il est évident qu'il influencera le contexte de réception.

En d'autres mots, si l'on comparait le contexte de réception d'un masque africain à celui d'une photographie d'une famille québécoise des années 50, on se rendrait probablement compte que les observations, commentaires et élocutions concernant l'objet et le souvenir ne porteraient pas sur les mêmes sujets. Probablement que les discussions concernant le film de la famille des années 50 devaient davantage être constituées de préoccupations concernant l'époque : une société de plus en plus industrialisée dont l'économie s'améliore et dont la classe moyenne détient beaucoup

plus de loisirs, et donc plus de temps en famille pour faire des activités récréatives et des voyages. Une société dont les préoccupations se situent du côté du quotidien, du concret, du matérialisme, etc... Tandis que la réunion autour du masque chez les sociétés orales se manifeste (au présent car il en reste encore plusieurs) par des danses ou des incantations implorant les ancêtres ou les Dieux. En d'autres termes, bien qu'ayant des tracas liés aux travaux du jour comme n'importe quelle société, le soir, ou lorsque vient le temps des fêtes sacrées, le contexte de réception des stimulateurs de mémoire des sociétés orales se transforme en un exutoire qui tend vers l'immatériel et le symbolisme.

Ainsi, le contexte, l'ambiance, et les commentaires qui fusent à l'intérieur des espaces de réception de chacun des stimulateurs de mémoire varient selon une multitude de facteurs même si ceux-ci tendent vers un seul et même dessein : la réminiscence d'un passé garant de l'identité du groupe social. Malgré toutes les particularités techniques, culturelles ou historiques qui différencient les divers stimulateurs de mémoire, l'aspect symbolique et mythique est une constante tout de même généralisée chez chacun d'eux. Elle se présente simplement sous différentes formes. En effet, le côté mythique est loin d'être évacué des nouvelles technologies reproductrices d'images familiales. Car en fait, c'est grâce à la succession des images prises ici et là dans la vie de la famille, que va renaître, dans le film de famille, cette forme mythologique et symbolique du passé caractéristique des supports mémoriels ancestraux, et ce, malgré son caractère analogique ou mouvant. Le flou syntagmatique subsiste même s'il n'est pas à l'intérieur de la monstration, mais entre chacune des photographies de l'album, entre chacune des séquences du film de famille. En fait, il réside dans l'imaginaire de chacun des membres de la famille et à travers le partage oral de chacune des perceptions individuelles du souvenir stimulées par le support visuel. On aura peut-être perdu le côté spirituel du rituel unificateur, mais comme le conclue Joël Candéau, tout ces stimulateurs de mémoire ne sont-ils pas de simples prétextes à la réaffirmation du « *caractère durable*

du lien familial »¹³⁹.

3. CHAPITRE 3 : Rôle de l'oralité dans la constitution de la mémoire familiale

Si l'on s'entend pour dire que le film de famille est un objet servant la mémoire familiale et que nous supposons que l'oralité y est pour une grande part dans la communication entre ses membres, il est essentiel de voir comment, justement cette mémoire est constituée au sein de l'institution familiale et si l'oralité y joue vraiment un rôle de premier ordre.

3.1. Le type de mémoire sollicité par le film de famille

Avant d'aborder en profondeur cette question, il faut d'abord définir le type de mémoire qui est le plus souvent sollicité dans l'activité familiale de réalisation et de visionnement de films de famille. Phénomène qui découle, en réalité, directement du fonctionnement de la mémoire généalogique familiale.

Des trois formes mémorielles sollicitées par la famille définies par Joël Candau dans le chapitre 1 (p.38), la mémoire généalogique (verticale), la mémoire générationnelle (horizontale) et la mémoire familiale (« la mémorisation tangible de la mémoire domestique »¹⁴⁰ de la famille), c'est probablement la troisième qui touche le plus notre sujet d'étude. En effet, comme nous l'avons spécifié antérieurement, les familles occidentales amatrices de films de famille situeraient leurs préoccupations mémorielles au niveau des événements qui touchent davantage le quotidien, le domestique.

D'ailleurs, pour donner une idée de la situation actuelle de la mémoire familiale, Candau et son équipe de recherche ont effectué un sondage¹⁴¹, en 1995, auprès de 81 étudiants qui a démontré que la profondeur de leur mémoire se limitait à un peu moins

¹³⁹ CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Presses universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, Paris, France, 1996, 127 pages, op.cit., p.110.

¹⁴⁰ CANDAU, ibid, op.cit., p.52

¹⁴¹ CANDAU, ibid, op.cit., p.51

de trois générations. Et seulement 10% d'entre eux pouvaient mentionner 4 générations. Et sur le continent américain, cette amnésie des générations précédentes est encore plus vraie. En effet, même les plus nantis d'entre eux, depuis longtemps coupés de leurs liens avec les grandes puissances royales européennes, ont beaucoup plus de difficulté à remonter la lignée généalogique jusqu'aux ancêtres issus de la noblesse.

C'est donc dire que le cadre familial dans lequel le film de famille est le plus souvent utilisé favorise une mémoire plus tangible, on pourrait dire une mémoire du quotidien qui rejoint des générations qui se côtoient. On entend d'ailleurs souvent dire par les archivistes des cinémathèques que leur banque de films de famille est majoritairement constituée de dons effectués par les héritiers du (de la) récent(e) défunt(e). Ne reconnaissant déjà plus les personnes représentées sur ces vieilles pellicules, ou encore n'ayant pas ce qu'il faut pour les projeter, ils désirent s'en débarrasser, sans quoi, ces vieilles reliques se transformeraient en ramasse poussière. Pire, on retrouve certains de ces films dans des ventes de garage. Ils sont vendus comme le reste des affaires jugées désuètes de la succession. C'est d'ailleurs le cas de plusieurs des films recueillis comme corpus d'analyse pour la présente étude.

Malheureusement, ces films, coupés de la mémoire familiale nécessaire à la résurrection mythologique du passé, ne sont plus guère bons que pour les archives nationales et les recherches anthropologiques générales (utilité non négligeable tout de même). Ils ne sont alors que de simples témoins des us et coutumes d'un groupe filial issu d'une certaine échelle sociale. Dorénavant, l'accès au récit que ces bouts de films sous-tendent est bloqué. Et nul besoin de mentionner qu'un amas de séquences dans lesquels un public général ne reconnaît ni les personnages, ni les lieux, ni la ligne conductrice, perd presque tout de son attrait. En résumé, du point de vue cinématographique, ces films de famille ne sont pas viables pour le grand public, ils ne représentent rien de plus que des images fragmentées d'un quotidien ordinaire et banal. Loin d'être une embûche pour la présente recherche, ce constat appuie notre argumentation et nous tenterons d'en découvrir les subtilités dans le chapitre 4.

Même si les événements filmés sont assurément perçus, du point de vue de la famille, comme des instants précieux et uniques puisqu'ils façonnent en quelque sorte le patrimoine mémoriel commun de ses membres, il n'en reste pas moins que, du regard

extérieur (ou anthropologique) « c'est dans la vie quotidienne que s'ancre la mémoire »¹⁴² de ce groupe, nous dit Candau. Nous ne sommes pas en présence de mémoires épiques qui peuplaient davantage les annales des grandes lignées ayant influencé le sort de la planète et de ses habitants. Les moments filmés touchent tout au plus trois, ou en très peu d'occasions, quatre générations de membres d'une même famille. Donc, par comparaison, les épisodes marquant le passage de la vie, les regroupements et les fêtes familiales des familles du 20^e siècle, se rattachent davantage à une mémoire du quotidien, une mémoire du tangible.

Non seulement la mémoire familiale est une chose du quotidien, mais plus que ça, elle est un processus qui appartient au présent car comme la mémoire est incomplète, elle nécessite les enjeux du présent pour devenir souvenir.

« Toute évocation du passé quel que soit son éloignement, « baigne dans une même durée » (...) L'acte mémoriel a une dimension téléologique. On pourrait dire que se souvenir consiste à configurer présentement un événement passé dans le cadre d'une stratégie pour le futur, que ce futur soit immédiat ou plus lointain.(...) Se souvenir permet de tenir ensemble ces trois dimensions temporelles, comme l'avait bien noté Kant pour qui la faculté mémorative et la faculté de prévoir servent « à nouer en une expérience cohérente ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore au moyen de ce qui est présent ». Le rappel du passé est un défi lancé à l'avenir consistant à mettre en balance aujourd'hui ce qui a été fait avec ce qui pourrait être fait. »¹⁴³

N'est-ce pas justement le même processus que le film de famille engendre ? Les membres de la famille filment, aujourd'hui, des moments de la vie de famille dans un but futur de projection en présence de ces mêmes membres de la famille. Ceux-là mêmes qui, plus vieux, visionneront le film et seront immergés dans ce passé devenu présent. Et c'est alors qu'ils ausculteront les images du passé afin de réaffirmer dans ce nouveau présent et un nouveau futur leurs liens et leur identité.

¹⁴² CANDAU, *ibid.*, op.cit., p.52

¹⁴³ CANDAU, *ibid.* op.cit., p.30, 31

3.2. Constitution de la mémoire humaine et collective

Maintenant que nous avons établi que la mémoire que touche le film de famille est une mémoire familiale du quotidien, une mémoire qui s'appuie sur des événements de la vie de générations qui se côtoient, il nous faut démontrer comment l'oralité y joue un rôle primordial. Pour bien comprendre comment l'oralité est le véhicule par excellence de la mémoire familiale, nous devons faire un voyage au cœur même de sa constitution. Nous devons également expliquer pourquoi l'oralité est plus apte que l'écriture à remplir les trous inévitables de la mémoire, du moins en ce qui a trait à la mémoire familiale.

D'abord, la définition de Josette Coenen-Huther définie dans le chapitre 1 (p.37) insistait sur le fait que la mémoire détient une double nature constituée de schèmes ou d'ensembles de représentations et d'un fonctionnement de réorganisation logique de ces schèmes. Ce qui en fait, selon Joël Candau et Maurice Halbwachs, une mémoire qui n'est pas répliquative mais dynamique. Elle est en constante modification :

« Pour lui (Halbwachs) en effet, le passé ne se conserve pas tel quel dans la mémoire : on ne le revit pas, on le reconstruit »¹⁴⁴

-Josette Coenen-Huther résumant Halbwachs

3.3. Le langage et la mémoire

Et c'est seulement par le langage que cette reconstruction d'un souvenir en un tout cohérent est possible. Mais avant d'arriver à la compréhension d'un souvenir, il faut, dans un premier temps, que le langage fasse son premier travail. Celui d'associer des schèmes, des significations et des conventions aux objets, aux images et aux

¹⁴⁴ Résumé du chapitre 3 de l'œuvre de Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, par Josette Coenen-Huther dans la *Mémoire familiale*, op.cit., p.18

concepts afin « *de les distinguer les uns des autres au moyen de leurs noms* »¹⁴⁵ et ensuite seulement, il pourra joindre ces signifiants les uns aux autres et permettre à l'ensemble d'être le véhicule de la communication humaine. « *Les conventions verbales constituent donc le cadre à la fois le plus élémentaire et le plus stable de la mémoire collective.* »¹⁴⁶

L'action de verbaliser ses souvenirs (soit par la récitation intérieure ou par son partage avec une autre personne) permet d'aller encore plus loin dans la remémoration de ceux-ci, puisqu'en les évoquant, le sujet emploiera, d'une narration à l'autre, des mots différents qui lui rappelleront d'autres aspects du souvenir. C'est pour cette raison que les ethnologues nous disent que la mémoire n'est pas répliquative, mais dynamique et donc, toujours réinterprétée.

Prenons l'exemple de la psychanalyse. La psychologie conçoit que certains troubles ou maladies mentales ne sont pas totalement physiologiques et contiennent une grande part de causes reliées aux événements du passé de l'individu. Pour l'aider à se libérer de celle-ci, le psychanalyste demandera au patient de relater ses souvenirs. Au fur et à mesure des séances de verbalisation, ce même patient trouvera des réponses à ses comportements dans des souvenirs enfouis depuis longtemps dans sa mémoire puisqu'il y trouvera de plus en plus d'éléments oubliés.

C'est donc dire que la verbalisation, va tenter de rattacher chacun des éléments du souvenir afin de le réorganiser dans un nouvel ensemble cohérent soit pour extérioriser ce souvenir ou, comme nous l'avons mentionné plus tôt, seulement pour la récitation intérieure de celui-ci par la pensée. En d'autres mots, la mémoire doit passer par l'évocation afin de prendre tout son sens. Josette Coenen-Huther confirme d'ailleurs cette idée et affirme que c'est le point de départ de la théorie de Maurice Halbwachs :

« De par la vertu du langage servant à transmettre les contenus de la mémoire, ces images – comme les odeurs ou les sentiments qui les accompagnent – ouvriront pourtant la voie à la mise en lumière de cet univers de significations auxquelles elles renvoient. En effet, par le choix de ses mots, par l'établissement de relations entre divers souvenirs, par leur organisation en un récit plus ou moins cohérent, celui qui raconte le passé

¹⁴⁵ HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique, Paris, Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Paris, 1952, 299 pages, op.cit., p.82

¹⁴⁶ HALBWACHS, ibid, op.cit., p.82

donne à voir beaucoup plus que des photographies, des ambiances, des odeurs, des sentiments, des acteurs, des événements... Il décrit une certaine conception du monde. Les mots ainsi – mais faut-il le rappeler ? – ne sont pas neutres : ce sont des concepts qui contribuent fortement, en eux-mêmes, de par leur agencement, à structurer la réalité et à lui conférer sens. Or c'est précisément de ce constat que part Halbwachs pour construire sa théorie de la mémoire collective. »¹⁴⁷

Maurice Halbwachs commence le premier paragraphe de son livre *Mémoire collective* en mentionnant sans équivoque l'association indéniable et obligatoire de la parole avec le processus mémoriel. Non seulement le langage permettra de relier les différents éléments du souvenir, mais c'est par le témoignage des autres que nous pourrons le compléter (en le confirmant ou l'infirmant).

« Nous faisons appel aux témoignages, pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons d'un événement dont nous sommes déjà informés de quelque manière, alors que, cependant, bien des circonstances nous en demeurent obscures (...). Si ce que nous voyons aujourd'hui vient prendre place dans le cadre de nos souvenirs anciens, inversement ces souvenirs s'adaptent à l'ensemble de nos perceptions actuelles. Tout se passe comme si nous confrontions plusieurs témoignages. C'est parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences, que nous pouvons reconstruire un ensemble de souvenirs de façon à le reconnaître. »¹⁴⁸

3.4.L'écriture ou l'oralité, comme support à la mémoire familiale ?

On sent donc ce consensus chez les sociologues de la mémoire à approuver sans hésitation la thèse générale de la mémoire collective d'Halbwachs: le *cogito* cartésien,

¹⁴⁷ HALBWACHS, *ibid*, op.cit., p.15

¹⁴⁸ Édition électronique réalisée par l'UQAC à partir du livre de Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, publié en 1950. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, Deuxième édition revue et augmentée, 204 pages., op.cit., p.7,

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html : consulté le 20 avril 2007

la pensée, l'intelligence et la mémoire « *se manifeste et s'exprime grâce à un langage, c'est-à-dire par un phénomène évidemment social* »¹⁴⁹:

*« Les hommes vivant en société usent de mots dont ils comprennent le sens : c'est la condition de la pensée collective. Or chaque mot (compris), s'accompagne de souvenirs avant de les évoquer ; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé. »*¹⁵⁰

Ce sont ces interactions sociales et culturelles qui permettent d'établir et de partager des « *connaissances* », des « *croyances* », des « *conventions* », qui permettent aussi « *la compréhension d'images, de métaphores, l'élaboration et la confrontation de raisonnements, la transmission d'émotions et de sentiments.* »¹⁵¹ Les sociologues emploient donc le terme « langage » pour déterminer le processus de communication sociale, mais selon la définition du dictionnaire, *Le Petit Robert* en l'occurrence, le langage est une « *fonction d'expression de la pensée et de la communication entre les hommes, mise en œuvre au moyen d'un système de signes vocaux (parole) et éventuellement de signes graphiques (écriture) qui constitue une langue.* »

On se demande donc si ce langage, utilisé par l'homme pour partager sa mémoire avec ses semblables, pour communier avec ses propres souvenirs, est, à la base, vraiment oral ou écrit ? Est-ce que l'oralité, la parole, ne serait pas plus apte, plus accessible, plus rapide que l'écriture pour répondre à cette fonction de coordination de la pensée et du souvenir ?

Bien sûr, nous pourrions réfuter cette hypothèse en disant que les écrits, contrairement, à la parole, restent. Mais ne serait-ce pas là se tromper de domaine d'analyse ? Car il est vrai que l'écriture a transformé l'histoire de l'humanité. Grâce à elle, il a été beaucoup plus facile d'avoir accès à une mémoire qui, après la disparition de ses messagers, n'avait plus vraiment d'autres moyens de pérennité et de transmission. Bien évidemment, l'histoire est une des finalités de la mémoire, mais à priori, la mémoire n'est pas encore de l'histoire puisqu'elle est subjective, fluctuante,

¹⁴⁹ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.13

¹⁵⁰ HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique, Paris, Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Paris, 1952, 299 pages, op.cit. p.279

¹⁵¹ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.13

changeante... Avant qu'un faux débat ne s'enclenche, car le but n'est pas de chercher quel est le meilleur moyen de transmission de la mémoire, disons seulement que la parole vient avant l'écriture dans tout processus de remémoration. Avant de coucher le souvenir sur le papier, il faut d'abord le formuler en parole, dans notre esprit :

« But, in all the wonderful worlds that writing opens, the spoken word still resides and lives. Written texts all have to be related somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings. 'Reading' a text means converting it sound, aloud or in the imagination, syllable-by-syllable in slow reading or sketchily in the rapid reading common to high-technology cultures. Writing can never dispense with orality. »¹⁵²

Or donc, on peut déduire des quelques paragraphes précédents que la parole est le premier outil d'intellectualisation et de transmission de la mémoire. Logiquement, comme les signes vocaux permettant la transmission d'informations entre humains sont apparus dans l'histoire de l'humanité en premier et comme la parole est le premier moyen de communication clair et précis que l'enfant utilise avec son entourage (par opposition aux pleurs et aux cris de bébé, entre autres), nous pouvons probablement conclure que l'oralité joue un rôle de première instance pour la mémoire. D'ailleurs, le fait que chacun d'entre nous soit incapable de se rappeler concrètement un souvenir antérieur à l'âge de la maîtrise satisfaisante de la parole, n'est-il pas une preuve de la primauté de l'oralité dans le processus de la remémoration ?

Joël Candau s'intéresse à cette question dans la troisième partie, *L'extériorisation de la pensée et de la mémoire*, du chapitre IV de son livre *Anthropologie de la mémoire*. Il insiste sur le fait qu'il y a une distinction à faire entre la mémorisation purement mentale (celle qui sollicite uniquement les ressources du cerveau humain) et tous les autres supports matériels à la mémoire (écriture, images, disques durs d'ordinateurs, etc...). En fait, ce qu'il faut comprendre c'est que l'écriture, autant que les autres médiums concrets de communication, ne sont que des « aides-mémoire ». Il convient que cette mémoire virtuelle, ces extensions mémorielles, sont essentielles puisque la mémoire humaine est insuffisante à retenir toutes les nouvelles données

¹⁵² ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Routledge, London (Angleterre) et New York (É-U), 1982, 2002, 204 pages, op.cit., p.8

scientifiques, historiques et culturelles que la société déculpé sans cesse, jour après jour, mais celles-ci ne sont pas considérées comme « la mémoire en tant que telle » :

« La tradition écrite va faciliter le travail des porteurs, gardiens et diffuseurs de mémoire (...) mais souvent, l'objectif est de transformer le lieu de lecture en espace commémoratif (...). Dans bien des cas toutefois, l'écrit est davantage un alibi qu'un instrument pour la mémoire ». « En fait, - poursuit-il plus loin - , dans ces cas précis, peu importe le contenu exact de la mémoire écrite qui n'est mobilisée que pour conforter et rendre vraisemblable la mémoire orale. »¹⁵³

Candau conclut la partie du chapitre en citant les thèses de Jack Goody qui isole deux formes de remémoration, « *l'une mécanique, l'autre générative ou constructive* ». ¹⁵⁴

La mémoire mécanique vise une exactitude presque totale. Ce processus nécessite la présence d'un modèle écrit qui « *contraindra et contiendra le procès mémoriel* ». ¹⁵⁵ Étant répliatif, ce mécanisme permet de faire une copie conforme d'un texte mémoriel informatisé ou transcrit à la main et ainsi ne rien perdre de cette mémoire codifiée en signes visuels et concrets.

La seconde forme de remémoration suppose un processus de reproduction et d'interprétation beaucoup plus libre. Celle-ci « *se développe essentiellement à partir de la parole* » et elle est vérifiable à l'intérieur de cadres sociaux dans lesquels la parole est favorisée : « *veillées, cercles, cafés, place du village, lavoir, etc.* ». Candau remarque que Goody conçoit bien que même si la transmission de la mémoire au sein des peuples traditionnels se déploie d'une façon différente de celle des sociétés littéraires, ces sociétés se situent à l'opposé de ce qu'on croyait être, lors des premières études anthropologiques, des sociétés sans mémoire. Les écrits restent comme preuves tangibles du passé, mais la mémoire orale est vivante et fluctuante. Ses « *contraintes formelles* » sont moins lourdes, toutefois la mémoire orale « *conserve, pour s'organiser, des points de repère, des noyaux de sens.* » ¹⁵⁶ :

¹⁵³ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.45

¹⁵⁴ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.49

¹⁵⁵ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.49-50

¹⁵⁶ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.49

« On peut remarquer que ce qui distingue les sociétés à mémoire générative des sociétés à mémoire mécanique, c'est leur plus grande aptitude à l'oubli. Effectivement, l'absence de sources écrites autorise une véritable interprétation de la mémoire transmise, interprétation qui peut passer par l'effacement pur et simple d'une partie de cette mémoire. Ceci est beaucoup plus difficile dans les sociétés d'écriture car, comme on le sait, « les écrits restent ». Or, nous soutenons que l'oubli est le signe manifeste d'une mémoire vivante et dynamique (...). Si les sociétés où la mémoire circule grâce à la parole autorisent davantage l'oubli que celle où la mémoire s'appuie sur l'écrit, les premières devront donc être considérées comme des milieux de mémoire par excellence, ce que ne sont plus les secondes selon Pierre Nora. »¹⁵⁷

Ce dernier paragraphe fait réfléchir sur ce que supporte chacune des modalités de la verbalisation de la mémoire. La mémoire orale semble construire plus naturellement des milieux sociaux que la mémoire écrite, qui nous le réitérons, n'est que support de la mémoire humaine : *« (...) un modèle écrit qui, d'une certaine façon, contraindra et contiendra le procès mémoriel, l'obligeant à une fidélité quasi absolue »¹⁵⁸* nous dit Candau dans ce même extrait. D'ailleurs, même si la lecture de documents écrits peut, en quelques occasions, fomenter des échanges concernant un souvenir, il n'en reste pas moins que plus souvent qu'autrement, la lecture d'une mémoire écrite est une activité solitaire qui ne requiert pas nécessairement la présence immédiate des autres. Alors, même si l'écriture est un moyen de communication qui entraîne la parole intérieure, elle n'engendre pas autant d'échanges humains que la mémoire orale :

« Primary orality fosters personality structures that in certain ways are more communal and externalized, and less introspective than those common among literates. Oral communication unites people in groups. Writing and reading are solitary activities that throw the psyche back on itself. »¹⁵⁹

Et ceci est observable quand on compare les sociétés littéraires aux sociétés orales. Sans dire que les sociétés littéraires ont un énorme penchant pour l'individualisme et l'égoïsme, ces dernières semblent former des communautés qui sont davantage unies par des moyens intermédiaires de communications qui négligent le

¹⁵⁷ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.49 et 50

¹⁵⁸ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.50

¹⁵⁹ ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Routledge, London (Angleterre) et New York (É-U), 1982, 2002, 204 pages, op.cit., p.68

rapport direct entre les individus. Ce qui crée un décalage avec les sociétés orales dont la population est en continuel contact physique, visuel et auditif avec ses semblables :

« Because in its physical constitution as sound, the spoken word proceeds from the human interior and manifests human beings to one another as conscious interiors, as persons, the spoken word forms human beings into close-knit groups. When a speaker is addressing an audience, the members of the audience normally become a unity, with themselves and with the speaker. If the speaker asks the audience to read a handout provided for them, as each reader enters into his or her own private reading world, the unity of the audience is shattered, to be re-established only when oral speech begins again. Writing and prints isolate (...) » - puis, il ajoute un peu plus loin – (...) « The spoken word forms unities on a large scale, too : countries with two or more different spoken languages are likely to have major problems in establishing or maintaining national unity, as today in Canada or Belgium or many developing countries. »¹⁶⁰

En fait, ce qui détermine le niveau d'échanges sociaux dus à la mémoire dans ces sociétés c'est, comme le soutient Candau, leur propension à l'oubli. Moins une société a de moyens matériels de retenir la mémoire (par écrit ou dans des banques de données, par exemple), plus elle aura recours à la réinterprétation du souvenir et plus les membres de cette collectivité auront besoin de conforter et de compléter leurs souvenirs avec ceux de leur entourage. Ainsi, cette société socialisera davantage grâce aux échanges oraux nécessaires au renforcement de la mémoire humaine et collective.

On se rend compte effectivement que la mémoire écrite ne permet pas à l'oubli de faire son œuvre puisqu'on peut s'y référer en tout temps et parce qu'elle ne se modifiera pas d'une lecture à l'autre. Par conséquent, elle laisse aussi moins de place à la réinterprétation du souvenir, à ce travail intellectuel qui reconstitue les bribes du souvenir dans un nouvel ordre logique. Le sujet qui se remémore à l'aide de l'écriture aura donc moins besoin de consolider et développer sa mémoire à l'aide des autres. Ce qui nous porte à croire que l'écriture ne favorise pas autant la socialisation que l'oralité.

C'est donc cette mémoire orale qui, limitée par les capacités restreintes d'emmagasinage du cerveau humain, fera appel au processus de remémoration collective, créant ainsi un lien social essentiel. C'est celui-là même qui confirmera le lien affectif d'un individu avec ses proches, sa famille entre autres. Car il est vrai qu'on

¹⁶⁰ ONG, *ibid*, op.cit., p.73

prend plaisir à se rappeler les moments heureux ou comiques que l'on a vécus avec nos parents et amis autant que l'on s'unit en se réconfortant dans le rappel d'événements tristes et d'êtres chers disparus. C'est d'ailleurs ce qu'exprime l'exemple donné par Halbwachs dans le premier chapitre de *La mémoire collective* :

« Lorsque nous rencontrons un ami dont la vie nous a séparé, nous avons quelque peine, d'abord, à reprendre contact avec lui. Mais bientôt, lorsque nous avons évoqué ensemble diverses circonstances dont chacun de nous se souvient, et qui ne sont pas les mêmes bien qu'elles se rapportent aux mêmes événements, ne parvenons-nous point à penser et à nous souvenir en commun, et les faits passés ne prennent-ils pas plus de relief, ne croyons-nous pas les revivre avec plus de force, parce que nous ne sommes plus seuls à nous les représenter, et que nous les voyons maintenant, comme nous les avons vus autrefois, quand nous les regardions, en même temps qu'avec nos yeux, avec ceux d'un autre ? »¹⁶¹

Or, la famille type qui fait du film de famille, est une microsociété qui affectionne tout particulièrement les objets, les meubles, les images (les albums de photographies et les films de famille) et elle les préfère à l'écriture en tant que témoins de son passé :

« Les familles du XIII^e arrondissement interrogées par l'ethnologue n'ont pas une mémoire généalogique « foisonnante », ni en profondeur ni, dans une moindre mesure, en étendue. En revanche, leur mémoire familiale est privilégiée : morts tragiques, vie au village, vie professionnelle, album de photographies, mobilier et bibelots représentant la « mémorisation tangible » de l'histoire domestique. C'est dans la vie quotidienne que s'ancre la mémoire familiale de cette population, moins intéressée par la reconstitution d'arbres de Jessé que les classes plus favorisées. »¹⁶²

La première cause est, comme nous l'avons déjà mentionné à l'aide de l'extrait du livre de Candau, que la famille moyenne s'attache particulièrement à l'espace-temps domestique plutôt qu'à de longues lignées ancestrales. Deuxièmement, parce que l'écriture de la mémoire familiale peut créer de la mésentente dans la famille : quand un membre de la famille écrit ses mémoires, celui-ci représente le passé familial d'une

¹⁶¹ Édition électronique réalisée par l'UQAC à partir du livre de Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, publié en 1950. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, Deuxième édition revue et augmentée, 204 pages., op.cit., p.8,
http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html : consulté le 20 avril 2007

¹⁶² CANDAU, ibid, op.cit., p.52

façon plus personnelle que collective. Ses mémoires donnent alors un point de vue unique et subjectif du souvenir qui est rarement accepté de tous. Les seules pièces écrites qui semblent être tolérées sont les papiers de familles peu élaborés, telles la correspondance et les cartes postales. En fait, ces papiers représentent, sous forme littéraire, des conversations dont les informations reliées au passé qui sont nécessaires à leur compréhension se trouvent en partie détenues par les correspondants impliqués dans la lettre (notons que ceux-ci sont souvent décédés). Ces pièces mémorielles peuvent donc représenter une forme de souvenir, mais en réalité, ces lettres sont généralement personnelles avant d'être réappropriées par le patrimoine familiale. L'ensemble de la famille ne pourra décrypter tous les sous-entendus de la correspondance, sauf si les personnes concernées veulent bien les partager. Alors même ces papiers de familles, ne sont pas si aptes à rejoindre la collectivité que constitue la famille.

En fait, pour ne pas trop s'écarter du sujet, la présente argumentation veut démontrer que, comme les familles adoptent plus facilement des objets que des textes explicites comme traces du passé familial, celles-ci paraissent favoriser, de façon non-intentionnelle, des supports mémoriels qui laissent davantage d'espace à l'oubli. C'est comme si l'on sentait le besoin d'alimenter le lien social ou le sentiment d'appartenance profond de la famille avec des discussions et des échanges sur le passé.

De la même manière, les sociétés traditionnelles orales vont faire référence aux objets issus de la nature qui les entoure afin d'extérioriser leur pensée et conséquemment, leur mémoire collective. Ces sociétés, coupées par définition des systèmes d'informations et de communications modernes (dont l'écriture entre autres), n'ont d'autres choix que de développer un langage qui réponde à leurs besoins quotidiens d'ordre primaire. Leurs moyens de subsistance ainsi que toute l'étendue de leurs connaissances dépendent entièrement de l'environnement direct. De ce fait, le vocabulaire est souvent très pauvre en mots abstraits. Non seulement la langue est truffée de références au monde palpable, mais l'usage de parures et d'accessoires (« peaux, dents de fauves, plumes de perroquets, écailles de reptiles, des pierres, de

peintures corporelles »¹⁶³, etc...), en particulier lors des grandes cérémonies de la tribu, servent à symboliser le lien intime qui s'est tissé entre la nature et l'histoire du clan.

Dans « *Les systèmes de communication, une approche anthropologique* », Jean Lohisse démontre que pour ces peuples à caractère oral, toutes les représentations issues de la nature composent le langage : « *La symbolique est le langage . Comme tel, elle exprime la réalité de l'univers conçu comme un monde humanisé, comme une vie dans laquelle le destin de l'homme et celui des choses se font mutuellement.* »¹⁶⁴ Pour eux, l'objet n'est pas vraiment une affaire d'esthétisme, les objets créés sont l'incarnation du passé renouvelé dans le présent. Les sculptures, les figurines, les masques, etc., sont fabriqués à partir d'éléments naturels qui ne sont pas des « *substances inertes et mortes, c'est une chair vivante habitée par les esprits* » et elles sont également « *porteuses des signes de la vie.* »¹⁶⁵ Les masques, autres éléments de parures sacrées, deviennent objets d'incarnation par excellence de la mémoire des défunts ou de l'esprit des bêtes protectrices :

*« Au sens premier, le masque est un être vivant. On ne porte pas un masque, on entre dedans, comme l'acteur entre dans la peau de son personnage. Cependant, à la différence de l'acteur, celui qui enfle le masque, ne joue pas ; il perd toute identité pour permettre à l'ancêtre, à l'animal totémique, au héros mythique de se manifester à visage découvert. »*¹⁶⁶

Il faut donc se rendre à l'évidence que dans les sociétés orales, l'objet devient l'accessoire qui permet la représentation orale et physique de la mémoire. En effet, l'objet en tant que support matériel de la mémoire du groupe social, est un élément essentiel pour la sauvegarde des origines et des singularités culturelles de la lignée.

Si l'on compare la famille aux sociétés orales, on remarque que dans la première institution, un système de remémoration semblable à celui des sociétés orales est présent. Dans ces deux milieux sociaux, les objets patrimoniaux concrets sont

¹⁶³ LOHISSE, Jean, *Les systèmes de communication, une approche anthropologique*, Masson & Armand Colin, Masson, Paris, France, 1998, 191 pages.

¹⁶⁴ LOHISSE, *ibid*, op.cit., p.17

¹⁶⁵ LOHISSE, *ibid*, op.cit., p.17

¹⁶⁶ LOHISSE, *ibid*, op.cit., p.17

privilégiés puisqu'ils donnent un point de départ à la réinterprétation des souvenirs oubliés. Une activité destinée à resserrer les liens sociaux qui unissent le groupe par la parole.

3.5. Film de famille et mémoire familiale

Maintenant que nous avons quelque peu démystifié le fonctionnement de la mémoire familiale, voyons quel est le rôle du film de famille en tant qu'objet stimulateur de cette mémoire collective et conséquemment, comment, il devient l'instigateur d'échanges oraux entre les membres de l'institution familiale.

Si les dessins sur la pierre, le papyrus, les parchemins, les papiers manuscrits ou imprimés, la peinture, la pellicule, la vidéo magnétique et numérique, les disques durs d'ordinateurs et les CD-roms sont des supports matériels servant la mémoire humaine, le film de famille en tant qu'objet réalisé grâce à la pellicule, à la vidéo ou à l'appareillage numérique, fait indéniablement partie de cette catégorie. Il ne peut donc être autre chose qu'un « aide-mémoire », une « mémoire virtuelle », une « mémoire iconique », qui ne peut remplacer la mémoire humaine.

Mais, comme nous l'avons expliqué dans la section du cadre de recherche de cette étude, le film de famille doit être analysé en tenant compte de ses deux espaces de fonctionnement : le moment de la prise de vue (et la fabrication de l'objet en tant que tel, donc l'aide-mémoire pour ainsi dire) et le moment de la projection devant les membres de la famille. Deux étapes qui sont inséparables et qui se doivent de l'être si l'on veut que le film de famille remplisse les rôles qu'on lui a assignés : celui de déclencheur de la transmission du souvenir et par conséquent, celui de renforçateur de la cohésion familiale. L'objet film de famille n'est donc qu'un support mémoriel qui doit prendre place dans le cadre social de la famille au moment de la projection afin d'être conforté par l'oral pour redevenir mémoire vivante de l'institution familiale.

Cette parole suscitée par le film, cette évocation du souvenir qui prend place individuellement dans l'esprit de chacun des membres de la famille et qui s'extériorisera ensuite collectivement est, en définitive, fondamentale pour la mémoire collective de la

famille. C'est celle-là même dont nous tentions de justifier, précédemment, la primauté à l'intérieur du processus de remémoration. Et, comme la mémoire familiale, dont nous avons établi qu'elle était davantage dynamique que répliquative, « *le film de famille ne constitue pas tant une entreprise de résurrection du passé qu'une opération de remodelage de l'histoire antérieure vécue (...)* » :

*« Enfin, recréant les événements vécus dans le cadre de la séance de projection familiale, les membres de la famille ont tendance à chercher à accroître au maximum leur plaisir présent, en introduisant, dans la diégèse qu'ils construisent, tout ce qu'ils auraient souhaité trouver dans ce qu'ils ont vécu. Ainsi même si les images du film de famille représentent des faits réels, ce qui en résulte bascule finalement dans l'imaginaire. La diégèse du film de famille est une recreation mythique du passé vécu. (...) Au demeurant, c'est cette construction fictionnelle qui permet au film de famille de jouer son rôle social (...), mais qu'il assume à sa façon : le rôle de garant de l'institution familiale. Donnant à la famille un ancrage mythique, il la met à l'abri des contingences temporelles et des épreuves du monde; il la fige dans une image toujours perpétuée, toujours réitérée; à chaque nouvelle projection du film de famille, les membres de la famille communient dans cette image de La Famille. »*¹⁶⁷

Cette parole qui vient faire les liens entre les schèmes du souvenir, celle qui va reconstruire le récit du moment représenté par bribes dans le film de famille est celle qui lui redonnera son aspect social : « *Le sentiment de la filiation demeure, entretenu par un va-et-vient permanent entre les traces matérielles du passé et la transmission orale* » (Éric Mansion-Rigau)¹⁶⁸.

Précisément, ce que la famille recherche dans ces moments de partage de souvenirs collectifs c'est, comme le dit aussi Halbwachs dans *La mémoire collective*, la preuve d'avoir vécu des événements en commun et de cette preuve, en récolter un sentiment d'appartenance, un sentiment d'avoir partagé, pour un temps, l'intimité de chacun des membres qui forment le groupe :

« Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et

¹⁶⁷ CANDAU, *ibid*, op.cit., p.32

¹⁶⁸ SEGALEN, Martine, *Sociologie de la famille*, Armand Collin, Paris, 2000, 293 pages, op.cit., p.202. Citation reprise de MANSION-RIGAU, Éric, *L'enfance au château, l'éducation familiale des élites au XX^e siècle*, Paris, Rivage/Histoire, 1990, p.195-196.

continuent à faire partie d'une même société. Ainsi seulement, on peut comprendre qu'un souvenir puisse être à la fois reconnu et reconstruit. »¹⁶⁹

Roger Odin, Éric De Kuyper et Jean-Pierre Esquenazi, auteurs d'articles sur le film de famille que nous avons déjà abondamment mentionnés et cités, démontrent bien la responsabilité sociale qu'implique le film de famille. Celui-ci ne peut effectivement fonctionner que dans le cadre social de l'institution familiale. C'est Odin, dans l'article *Le film de famille dans l'institution familiale* qui illustre le mieux cet aspect particulier du film de famille :

« (...) tout ce qu'on demande au film, c'est de raviver le souvenir, pour permettre aux membres de la famille de revivre ensemble les événements vécus. Plus généralement, voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble l'histoire de la famille; peu importe, en fait, que le film renvoie ou non à des événements vécus par tous les participants à la projection (il est fréquent qu'un film de famille donne à voir des événements auxquels tel ou tel membre de la famille n'a pas participé), ce qui compte, c'est le travail effectué en commun par les membres de la famille pour tenter de reconstituer le passé familial ; ainsi considéré, voir un film de famille tient un peu du jeu de société, un jeu sérieux dont l'enjeu est le renforcement du groupe familial. On comprend dès lors que l'incohérence du film lui-même importe peu, puisque la construction de la cohérence constitue la finalité même de la séance de projection. »¹⁷⁰

À bien y penser, le rapport intrinsèque des deux étapes (réalisation et projection) du film de famille, auquel nous accordions, tout à l'heure, une fonction fondamentale, va créer un espace-temps qui produira l'oubli propice à la dynamisation de la mémoire familiale, un oubli obligatoire pour cette recreation mythique (orale) dont parle justement Roger Odin. Manifestement, on dirait que la famille provoque tout naturellement ces longs moments où elle oublie (parfois des années) l'existence de ses films de famille. Soit parce que les membres de la famille sont pris dans le tourbillon des responsabilités de la vie, soit parce que certains d'entre eux ont quitté le foyer

¹⁶⁹ Édition électronique réalisée par l'UQAC à partir du livre de Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, publié en 1950. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, deuxième édition revue et augmentée, 204 pages., op.cit., p.15-16.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html : consulté le 20 avril 2007

¹⁷⁰ ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, op.cit., p.31-32.

familial. Peut-être aussi qu'on a enfoui les films dans une veille armoire qu'on découvrira seulement des années plus tard, en faisant du ménage, ou peut-être qu'on attend la grande réunion familiale bisannuelle pour les ressortir. Parfois, c'est même le médium en tant que tel qui décourage les membres de la famille à le sortir plus souvent parce que son installation est généralement assez compliquée. Mais le film de famille n'est-il pas fait, de toute façon, en fonction d'être visionné dans le futur ?

On notera également que les caractéristiques formelles du film de famille servent cet oubli nécessaire à la réminiscence du souvenir par la parole collective. On se souvient que le film de famille est, plus souvent qu'autrement, rempli de figures qui relèvent en quelque sorte du « mal fait », pour employer les termes d'Odin. De cet enregistrement audio-visuel truffé d'ellipses par rapport à l'événement réel filmé, émane une certaine incohérence. Il manque généralement, dans le film de famille, tous ces liens narratifs nécessaires au récit complet du souvenir. Ces ellipses ou ces oublis seront donc, eux aussi, appelés à être comblés par les échanges entre les membres de la famille durant la projection :

« Je voudrais maintenant (...) montrer que loin de fonctionner malgré les figures du « mal fait », le film de famille ne fonctionne correctement qu'à cause de cet ensemble de figures. En ce qui concerne son fonctionnement à l'intérieur du cadre familial, on peut affirmer que moins le film sera en lui-même cohérent, mieux les choses se passeront ; d'une part, parce que si le film ne présente pas de construction élaborée, il y a moins de risque pour qu'il entre en conflit avec le récit mémoriel que chacun des participants se fait des événements vécus ; d'autre part parce que moins le film sera construit, plus les membres de la famille auront à œuvrer ensemble à la reconstruction de l'histoire familiale, et plus la cohésion du groupe s'en trouvera renforcée. »¹⁷¹

En définitive, si l'on résume toute l'argumentation de ce dernier chapitre, on se rend bien compte que le film de famille, en tant que support matériel à la mémoire familiale, est justement l'un de ces supports qui, contrairement à l'écriture, favorise les échanges oraux au sein de la famille. En fait, on remarque que sa constitution est relativement semblable à celle de la mémoire humaine. Car comme elle, c'est par le langage, en l'occurrence, la parole, que chacun des membres de la famille relie les

¹⁷¹ ODIN, *ibid*, op.cit., p.35

schèmes, les images, les bribes de souvenirs contenus dans le film. Et pareillement à tous ces objets domestiques affectionnés et gardés précieusement comme souvenirs familiaux, le film de famille est un support mémoriel qui favorise l'oubli. Et c'est par cet oubli, propre au processus mémoriel des sociétés orales (en comparaison aux sociétés littéraires), que les échanges sociaux entre les membres de la famille deviendront indispensables pour reconstruire le souvenir que le film suscite. Voilà, ainsi résumé en quelques lignes, comment le film de famille fait parler la mémoire familiale.

4. CHAPITRE 4 : Le film de famille et cinéma de l'oralité

En faisant le bilan du rôle de l'oralité dans la constitution des mémoires familiales et au travers de l'évolution des objets stimulateurs de mémoire intentionnels, on se rend bien compte que la parole est indispensable à tout processus de remémoration familiale. Il faut se rendre à l'évidence : le film de famille, objet stimulateur de mémoire familiale et intentionnel par excellence, ne contient pas simplement quelques traces de la tradition orale, mais il en est tributaire.

Puisque le film de famille fonctionne seulement dans l'espace communicationnel de la famille où la tradition orale est responsable de la transmission des souvenirs, on peut comprendre l'hésitation de Roger Odin à le considérer en tant que cinéma comme tel. Il est concevable également qu'il puisse voir le film de famille davantage comme de la photographie animée puisque ces deux supports médiatiques (la photographie et le film de famille), lorsqu'ils servent les besoins de commémoration familiale, sont assujettis aux mêmes conditions. Dans l'optique de sa réflexion, la catégorisation du film de famille dans le champs de la photographie animée est d'autant plus nécessaire qu'Odin ne considère pas les films amateurs sonores comme pouvant faire partie de l'ensemble « film de famille » puisque, comme il l'a été mentionné dans l'introduction, le son annihilerait les commentaires des spectateurs, soit disant plus occupés à écouter les dialogues intra-diégétique qu'à en fomenter à l'extérieur de l'espace diégétique.

En raison des expériences d'observations de contextes de réceptions de films de famille sonores détaillés dans les pages suivantes et dans lesquelles le son intra-diégétique ne semble pas altérer d'aucune façon les échanges verbaux et les commentaires des membres des familles concernées, il est difficile de consentir à l'idée que les films amateurs sonores ne sont pas des films de famille.

En fait, il nous semble plus ou moins juste de confondre deux médias de reproduction du réel qui se distinguent complètement au niveau de la représentation : l'un (la photographie animée) comporte une image animée, mais muette et l'autre (le film de famille), depuis l'arrivée de la caméra vidéo, présente une image mouvante liée à

une atmosphère sonore synchrone.

Devant cet état de faits, il se pourrait alors qu'on ne puisse dissocier le médium cinématographique de la constitution du film de famille. Ainsi, même si le film de famille ne cadre pas dans la définition du cinéma institutionnel puisque ses enjeux se situent ailleurs, c'est-à-dire dans le milieu familial, il serait adéquat d'avancer l'hypothèse que le film de famille fait partie d'une autre forme de cinéma : un cinéma que Germain Lacasse qualifie de « cinéma oral »¹⁷².

Pour considérer le film de famille en tant que véritable « cinéma oral », il est important de retrouver à l'intérieur de chacune de ses phases, les particularités de ce cinéma de la parole. Il serait aussi pertinent d'évaluer l'influence de la spécificité sonore sur l'oralité ainsi que la ressemblance entre l'énonciation du film de famille et celle du cinéma oral. A cet effet, les pages suivantes s'attarderont à faire la preuve de cette corrélation en appuyant les assertions par des exemples concrets tirés du corpus mentionné dans le cadre de référence.

4.1. Étude de cas : quatre extraits de films de famille tirés de quatre époques différentes

4.1.1. La famille Simon, muet, 16mm, N&B, Montréal, Québec, années 20, durée: 4 premières minutes du film :

Les extraits du film de famille de la famille Simon permettent de déduire que cette famille, dont le père est un importateur de cigares, est une famille très aisée résidant dans le quartier huppé de Westmount, à Montréal. L'extrait n'est pas sonore et nous ne connaissons pas personnellement cette famille, c'est pourquoi les informations que nous

¹⁷² Voir chapitre 1, pp.40-42

en avons sont assez limitées. Nous croyons tout de même que c'est Monsieur Simon lui-même qui tient la caméra, car la majorité de temps dans le film, on voit sa femme, sa mère, ses enfants, mais Monsieur Simon y apparaît très peu souvent. Et pour l'unique fois où il est visible, le plan reste fixe comme si le trépied remplaçait le caméraman.

L'extrait choisi, dont la durée est de quatre minutes, montre d'abord, dans le premier plan, deux petits garçons d'environ 3 et 4 ans (voir **figure 1**). Ils sont tous deux vêtus de blanc et sont assis sur le capot d'une voiture. Ceux-ci prennent la pose pour la caméra, comme s'il s'agissait d'une photographie. Ils sont tout sourire et le plus grand des deux embrasse le plus jeune sur la joue à quelques reprises. La caméra est généralement fixe et elle cadre les sujets en plans pieds.

[Illustration retirée]

Figure 1

Par contre, il y a de nombreux « jump-cuts ». Dans les plans suivants, on voit, à deux reprises, les enfants qui courent en direction de la caméra, sur le stationnement devant la voiture.

Toujours en prenant des poses photographiques, les garçons, assis sur les branches d'un arbre assez bas, sont filmés par la caméra en plan fixe. Ceux-ci continuent de sourire et jettent des regards furtifs à la caméra. Les enfants jouent ensuite avec des petits camions dans le carré de sable, ils conduisent respectivement leur tricycle et leur boîte à savon dans le stationnement, ils descendent les escaliers et on les retrouve finalement, dans le plan d'après, assis à l'intérieur de la fameuse voiture utilisée comme décor dans presque toutes les scènes depuis le début de l'extrait. Ils saluent la caméra de la main et lui sourient. Le valet de la maison est debout, à droite de la voiture. Il se tient bien droit et regarde fixement la caméra, tout en gardant les bras derrière son dos.

Entre ce dernier plan et le suivant, on nous montre un intertitre dont la mention est la suivante : « Félix Lewis ». On voit alors un homme aux côtés de la voiture et du valet

[Illustration retirée]

(voir **figure 2**). On voit ensuite cet homme s'asseoir au volant de la voiture comme s'il l'essayait.

Figure 2

Simon ». On voit ensuite Monsieur Simon marcher tranquillement vers la caméra, un cigare au doigt, pendant qu'une vieille dame, en arrière plan, admire l'intérieur de la voiture par la fenêtre. On peut ainsi supposer qu'il en est le propriétaire et qu'il est bien Monsieur Simon lui-même (voir **figure 3**). D'ailleurs, à cet instant, la caméra semble être posée sur un trépied.

[Illustration retirée]

Figure 3

On peut également conclure que la dame qui regarde la voiture est la mère de Monsieur Simon puisqu'on la reconnaît dans les plans suivants qui ont été préalablement titrés par la mention : « Mother and children, 413 Roselyn ave. » (cette inscription laisse aussi présumer que la famille demeure à Westmount. Voir **figure 4**). Celle-ci prend donc d'abord la pose à côté de la célèbre voiture. Elle se tient bien droite et porte fièrement un chapeau extravagant. Ensuite, elle est filmée en plan poitrine en compagnie de ses deux petits-enfants. Ils sont tous trois, assis sur le perron de la maison.

[Illustration retirée]

Figure 4

Dans cette séquence, il y a très peu de mouvements de caméra. Les cadrages sont généralement fixes et il n'y a que quelques légers panoramiques assez bien réussis par ailleurs pour l'époque. Tout au long de la séquence, les actants du film ont, comme première réaction de poser devant la caméra comme devant un appareil photo. Cette caractéristique est particulière aux premiers films de famille suivant l'arrivée sur le marché américain des premières caméras amateurs 16mm de Kodak.

Comme il est impossible d'avoir un aperçu du contexte de réception d'une projection familiale de ce film, nous pouvons cependant imaginer qu'il devait être intrinsèquement lié à celui de réalisation du film. C'est-à-dire un contexte de réception qui devait reprendre les valeurs et mœurs en vogue dans les années 20 et 30. Comme la réserve et la pudeur était de mise à l'époque chez les familles huppées de l'ouest de la ville de Montréal, nous pouvons imaginer des commentaires et boniments empreints de réserve et de discrétion sur certains sujets sans pour autant évincer l'oralité de ce moment de réunion familial puisque pour reconstruire le souvenir, la communication verbale entre les membres de la famille est indispensable.

Des contingences techniques devaient aussi influencer le contexte oral. Il suffit de penser aux projecteurs extrêmement bruyants de l'époque et aux nombreuses maladresses esthétiques qui devaient créer une distance entre l'image montrée et l'intériorisation du souvenir collectif. Ainsi, il devait être plus facile de se détacher des images pour s'adonner d'avantage à la recreation mythique d'un passé heureux et parfait.

4.1.2. Famille inconnue, muet, 8mm, couleurs, Mont St-Sauveur, Québec, années 50 ou 60, durée: 4 premières minutes du film :

On se transporte maintenant, quelques dizaines d'années plus tard, dans une toute autre époque de l'évolution du cinéma amateur. L'extrait suivant aurait été tourné selon Sylvain Cormier, avec une caméra 8mm, dans les années 50 à 60. L'image est en couleur et l'événement familial, un voyage de ski en famille, semble avoir été filmé dans

les Laurentides, au Mont St-Sauveur, si l'on se fie à l'inscription lisible sur le bâtiment du remonte-pente. Le nom de la famille est inconnu et il est difficile d'en obtenir plus d'informations puisque le film est muet. D'ailleurs, dans ce film, le caméraman est complètement anonyme. Sauf le choix de cadres et les mouvements de caméra un peu maladroits, nous n'avons aucune indication sur la personne qui tient la caméra.

L'extrait commence donc en nous présentant une pente de ski d'où descendent, à vive allure, un garçon et une fille qui s'arrêtent à quelques pieds de la caméra. Une autre jolie fille au manteau gris arrive à pied et, en approchant son visage très près de la caméra, fait des grimaces et sourit. Bizarrement, ce plan est entrecoupé maladroitement de plans larges de la montagne de laquelle plusieurs skieurs anonymes descendent (voir **figure 5**).

[Illustration retirée]

Figure 5

Dans le plan suivant, la caméra, toujours au pied de la pente, capte l'image de la jolie fille au manteau gris qui, cette fois, se contente de s'approcher de la caméra avec son équipement sur l'épaule. Elle fait de gentils sourires.

Cette séquence à la montagne est toujours filmée du même point de vue, au pied de la montagne et toujours devant la même pente de ski. Les cadrages, quoique vacillants, sont généralement fixes (sans mouvement de caméra précis), sauf pour quelques panoramiques.

[Illustration retirée]

La séquence suivante semble se dérouler dans le grand salon d'un chalet car les murs sont en bois brut et l'on y trouve un gros foyer. La pièce est comble de jeunes gens ayant bière ou cigarette à la main et d'adultes de

Figure 6

40 à 60 ans, jasant dans le brouhaha. Tout le monde ou presque est adossé aux murs, formant ainsi un genre de grand cercle (voir **figure 6**). La caméra, à l'extérieur du cercle, est toujours fixe, mais pivotante. Elle décrit les lieux en faisant un long panoramique de gauche à droite, pour ensuite revenir sur ses pas.

À la droite de la pièce, près du foyer, une femme se met à danser en invitant les autres à la suivre. Comme personne ne se lève, elle exagère ses mouvements et tout en rigolant, elle fait une danse hawaïenne. La caméra cadre assez bien les mouvements de la danseuse tout en laissant voir la réaction de ses spectateurs qui rient un peu aux dépens de la bouffonne.

[Illustration retirée]

La caméra coupe et reprend le tournage à gauche de la salle et à droite d'une petite cuisinette. Cette fois, on y voit une jolie fille qui se fait inviter à danser (voir **figure 7**). Le couple dépose ses consommations et se met à danser un slow (ils ne sont pas collés, vu l'époque).

Figure 7

Puis, survient une autre coupe franche suivie de quelques plans fixes du foyer et des gens dans la pièce. Ensuite, la caméra se fixe sur un tableau blanc dont il est très difficile de lire les inscriptions, mais l'action se déroulant devant le tableau laisse deviner qu'il s'agit d'une liste des gagnants des activités de la journée. Pendant que la caméra maintient fixement un cadrage en plan moyen, se succèdent devant le tableau une suite de jeunes gens expressifs. Entre chacun d'eux, il y a un « jump-cut » : en premier lieu, on voit un garçon qui présente d'une main le tableau et boit sa bière de l'autre. Ensuite, deux garçons un peu fanfarons apparaissent à la caméra avec plusieurs cigarettes à la bouche (voir **figure 8**).

[Illustration retirée]

Figure 8

Ceux-ci, comme le premier, pointent le tableau de leur index en insistant particulièrement sur une ligne. Puis, un autre jeune homme intervient devant le tableau, mais cette fois, il utilise le tisonnier en guise de pointeur. Comme les autres, il semble fier et convaincu. Le garçon suivant, un nœud papillon au cou, sautille devant le tableau avec un grand sourire au visage. Finalement, deux filles, jolies et bien mises se présentent au tableau, cigarette entre les doigts. Elles pointent, comme leurs prédécesseurs, une ligne du tableau avec conviction.

La suite de l'extrait montre quatre garçons, coiffés de tuques féminines ou de cravates attachées sur la tête. Ils font les clowns dans le milieu du cercle en dansant maladroitement et en sautillant partout. La caméra fait de son mieux pour suivre l'action en plan moyen (voir **figure 9**)

[Illustration retirée]

Figure 9

Encore une fois, personne ne peut reconstituer le tableau exact du contexte de réception de ce film trouvé dans une vente de garage par Sylvain Cormier¹⁷³. Nous pouvons toutefois en déduire que les mœurs étant de plus en plus légères dans les années 50 et 60, les spectateurs de ce film de famille devaient être beaucoup plus bruyant et libre de toutes réflexions à haute voix que ceux de la famille Simon. Il est possible d'en juger par les images de fête, de danses et de bouffonneries des membres de cette famille qui s'en donnent à cœur joie.

¹⁷³ Sylvain Cormier est chroniqueur dans la section « musique » du journal *Le Devoir* de Montréal

4.1.3. La famille Naud, sonore, VHS, couleurs, Camping du Lac Normand, Rouyn-Noranda, Québec, été 1984, durée: 6 premières minutes du film :

Cet extrait présente la famille Naud alors en camping à l'été 1984. Sur la cassette VHS, on peut lire l'inscription « Camping au Lac Normand¹⁷⁴, été 1984 ». C'est Christian, le père de la famille qui tient la caméra. Les plus vieux de la famille, Marie-Claude et Sébastien sont adossés au canot déposé à l'envers sur le sol et ils examinent une souris morte qu'ils ont trouvée plus tôt (voir **figure 10**). Tout en filmant et en demandant aux enfants de bien la montrer à la caméra, Christian joue son rôle de parent afin d'atténuer les petites disputes (Marie-Claude et Sébastien voudraient examiner la bestiole en même temps).

[Illustration retirée]

Figure 10

Pendant l'exercice, Christian fait quelques « zooms-in » pour faire des inserts sur la souris. Les cadrages sont assez serrés et montrent beaucoup plus les enfants que le décor.

Les mouvements de caméra (un ou deux panoramiques seulement) sont en général assez stables, mais le film comporte un « jump-cut » car Christian a dû arrêter la caméra pour gérer une petite crisette de Sébastien (selon ses dires lors de la projection, voir le résumé de la projection aux pages 121-125).

¹⁷⁴ Camping situé sur la route 117, à une centaine de kilomètres de Rouyn-Noranda, Québec.

[Illustration retirée]

Une fois le problème réglé, la caméra délaisse les enfants et la souris pour filmer Lise (panoramique de gauche à droite), sa femme, qui s’amuse un peu plus loin avec le plus jeune, Jean-Philippe (**figure 11**). Impatient, Sébastien interpelle Christian car il voudrait aussi montrer les pattes de la souris à la caméra. Mais Christian lui

Figure 11

répond qu’il veut d’abord filmer Lise et Jean-Philippe qui décident finalement de s’approcher pour voir, eux aussi, la souris (voir **figure 12**). Lise demande à Sébastien d’approcher la souris de Jean-Philippe pour que celui-ci puisse la prendre dans ses mains (série de cadrages de plans assez rapprochés pour bien montrer la souris et le visage de Jean-Philippe, des enfants et de Lise).

[Illustration retirée]

Figure 12

[Illustration retirée]

Tout de suite après cet épisode, on voit Christian et les deux plus vieux dans le canot sur le lac (plan fixe, quoique tremblotant en raison de la position du zoom en téléobjectif et en raison du vent qu’on entend). Ils se dirigent vers un quai flottant sur lequel les deux enfants grimpent et font semblant de ramer avec leurs pelles en

Figure 13

plastique (plan d’ensemble). Il y a ensuite une coupe franche et l’on voit le canot qui revient vers la rive. Les enfants envoient la main à leur mère qui tient la caméra. Ils lui

racontent comment ils ont grimpé sur le quai flottant (**figure 13**). Du rivage, Lise répond à leurs salutations tout en surveillant Jean-Philippe.

Ici nul besoin de supposer les enjeux du contexte de réception de cette famille puisque l'auteur de ces lignes a pu assister à une projection et ainsi retranscrire la majorité des commentaires et boniments de tout un chacun à la partie 4.4. de ce présent chapitre¹⁷⁵.

4.1.4. La famille Lecompte-Trépanier, sonore, mini DV, couleurs, Baptême d'Éloi à l'Église Sacré-Cœur, Rouyn-Noranda, Québec, mai 2007, durée: 4 premières minutes du film :

Le dernier film de famille, plus récent cette fois, est celui du baptême d'Éloi, fils de Judith Lecompte et de Donald Trépanier. Étant un film tiré du répertoire vidéographique de la famille de l'auteur du présent texte, la description de l'extrait sera, en conséquence, plus complète.

Le film commence donc dans la cuisine des parents de Judith. Robert, le père de celle-ci se pratique en filmant une scène anodine (on comprendra pourquoi la caméra est instable, les cadrages un peu déficients et pourquoi il abuse littéralement du zoom): Élise, la future marraine d'Éloi et la sœur de Judith, est assise à la table avec Éloi sur ses genoux. Tout en parlant à son beau-frère assis en face d'elle, elle amuse Éloi avec les cordons de sa tuque. On entend la voix de Judith, qui passe comme un éclair en arrière-plan. Elle dit à Donald de mettre une tuque à Éloi car il fait froid dehors. Celui-ci lui répond en blaguant : « *Pas besoin... On est taught, nous autres qui sommes nés dans le froid et...* » (...) et Ginette, la mère d'Élise et de Judith d'ajouter : « *...et la froidure.* » On voit le bras de Ginette qui passe, vite fait, un linge sur la table.

La séquence suivante se déroule dans l'Église Sacré-Cœur, à Rouyn-Noranda. Malgré que Robert n'ait pas de trépied, il garde un cadrage assez fixe sur la main d'Élise

¹⁷⁵ Voir chapitre 4, p. 121-125

qui flatte la tête d'Éloi, couché dans son siège d'auto, posé sur le banc (**figure 14**). On voit aussi Ginette qui prend des photos, mais tout à coup, l'image sursaute et on entend la voix de Robert qui s'excuse d'avoir trébuché sur quelqu'un situé hors du cadre.

[Illustration retirée]

Après une transition en fondu orchestrée par un logiciel de montage, nous sommes témoin de la séance de

Figure 14

signatures dans le baptistère d'Éloi. Elise, guidée par le maître de cérémonie, signe d'abord en tant que marraine, Judith signe aussi et ensuite vient le tour de Donald et de son père, Michel, qui représente le parrain. Plusieurs enfants de la famille entourent l'autel (**figure 15**). Pendant cette séquence, Robert fait un travelling circulaire autour de l'autel. Malgré tout, la caméra reste assez stable. Robert fait usage du zoom pour bien voir en plan ceinture, le mouvement de chacun des signataires. Pendant qu'il filme, on entend, en hors-cadre, Robert qui chantonne sans se rendre compte que sa voix sera enregistrée.

[Illustration retirée]

Figure 15

Un long plan en demi-ensemble conclut l'extrait : plusieurs membres de la famille Lecompte et Trépanier s'attourent autour du bébé qui sera baptisé. Il y a d'abord Ginette qui tient Éloi dans ses bras tout en parlant avec Judith et Andrée, la mère de Donald (**figure 16**). Michel, le père de Donald prend ensuite Éloi pour le montrer à sa mère, la grand-mère de Donald et son frère, l'oncle de Donald. Pendant toute la durée de ce plan, on entend encore le caméraman chantonner.

[Illustration retirée]

Figure 16

Dans le cas de cet extrait comme dans celui du précédent, la nature des commentaires émis lors de la séance de projection n'est pas présumée, mais connue et vécue par l'auteur de ce texte.

Lors de la projection du film, les membres de la famille suivants étaient présent : Éloi et ses parents, Judith et Donald, Élise, la sœur de Judith ainsi que leurs parents Ginette et Robert. Étaient aussi de la soirée, Léon, le grand-père d'Élise et Judith et Fernand leur oncle. Sans se rappeler des paroles exactes de chacun, le ton de la rencontre était joyeux et les interventions verbales portaient beaucoup sur les sensations et impressions vécues pendant le baptême : la gêne des lecteurs de textes religieux, la joie d'avoir rencontré de nouvelles personnes (les membres de la famille de Donald entre autres), la fierté de la beauté et du calme d'Éloi pendant toute la cérémonie. Étant donné le lien très fort et la grande intimité présente entre chacun des membres de cette petite famille, la gêne était inexistante et l'ambiance désinvolte. Certaines remarques portaient également sur les nombreuses lacunes esthétiques du cadreur et de son chantonement inconscient. Cependant tout cela le rendait très sympathique aux yeux des autres spectateurs.

Ici, comparativement au visionnement du film de la famille Naud, personne n'a senti le besoin de combler le poste de bonimenteur, pas même le caméraman, puisque tous les spectateurs étaient présents au tournage.

4.2. La forme et le contenu du film de famille en tant qu'aspects distinctifs du cinéma oral (exemples de corpus)

Dans le premier chapitre, nous avons déjà décelé, dans l'article de Germain Lacasse intitulée « L'accent aigu du cinéma oral¹⁷⁶ », quatre traits spécifiques du cinéma oral. Un seul coup d'oeil à n'importe lequel des films de famille présentés juste avant suffit pour y repérer ces caractéristiques, mais même malgré la ressemblance évidente entre les deux types de cinématographie, la comparaison mérite un certain

¹⁷⁶ LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », in *Le cinéma au Québec, tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Éditions Boulais, Éditions FIDES. Montréal, Québec, 2006, 349 pages, pp.47-60.

approfondissement.

À partir des traits distinctifs du « cinéma oral », nous tenterons donc de démontrer que les exemples tirés du corpus choisi présentant les figures stylistiques récurrentes des films de famille¹⁷⁷ correspondent justement à la définition du « cinéma oral ».

4.2.1. Le cinéma oral est un cinéma qui privilégie la performance au détriment du vertige narratif

Les spécialistes du film de famille s'accordent : il y a présence d'une narrativité incomplète dans le film de famille qui engendre souvent une absence de clôture. La construction du film de famille laisse souvent, entre chacun de ses fragments, des ellipses temporelles et spatiales qui rendent difficile un rapprochement sémantique précis. De plus, les balises contextuelles (décors, lieux, dates) ne nécessitent pas le besoin d'être définies et détaillées à l'intérieur de la monstration puisqu'elles sont déjà connues ou même vécues dans le passé par les protagonistes-spectateurs. Comme on a pu le constater dans l'extrait de la famille de skieurs, quand on retire le film de son contexte familial, il ne reste aux spectateurs que très peu d'informations contextuelles liées au souvenir réel de l'événement. De ce fait, nous ne pouvons qu'en déduire quelques idées, sans toutefois en créer un récit soutenu. Heureusement, cette faiblesse au niveau narratif, n'en est pas une pour les membres de la famille. Si l'on présentait le fameux film du « party » d'après ski à la famille concernée, chacun des membres de cette famille pourrait nous dire ce qu'ils disaient devant le mystérieux tableau, par exemple. Ils pourraient nous expliquer pour quelle raison l'une des femmes s'est mise à danser comme un hawaïenne, etc. Toute l'importance du film et de son souvenir serait alors déportée à l'extérieur de la diégèse où la performance verbale des spectateurs prendrait le relais de la narration et en ferait un autre événement probablement tout aussi amusant que le « party » d'après ski.

¹⁷⁷ Voir chapitre 1

Aussi, tout comme le cinéma oral, le film de famille ne rencontre en rien les normes narratives des films institutionnels. Le film de famille n'est pas construit dans un contexte organisé qui, pour faciliter une meilleure compréhension de l'histoire par le spectateur, implique une utilisation adéquate du langage cinématographique. Contrairement aux films respectant le schéma narratif classique, la caméra du film de famille subit généralement l'action, elle ne la contrôle pas pour en faire une suite d'actions fluides. La seule manipulation se situe au niveau du choix de prise de vue qui est effectué par le caméraman devant le déploiement de la vie qui se déroule devant lui. Dans l'épisode de la souris morte, par exemple, Christian doit souvent intervenir entre Marie-Claude et Sébastien. C'est ce qui explique les quelques « jump-cuts ». Il filme ce qui se passe devant lui et il est tributaire de l'humeur de ses enfants. Christian a dû fermer la caméra à deux reprises pour modérer le conflit. Il n'a sûrement pas souhaité ces interventions, mais la vie est plus forte que sa volonté de faire un récit qui se tient.

L'oeuvre de la caméra dans le film de famille est donc aux antipodes des faux-semblants du cinéma classique qui masquent les marques du réel en cachant tous les indices qui pourraient trahir l'univers cinématographique construit : équipement technique, voix du réalisateur pendant le tournage, décors en carton, etc... En somme, ce n'est pas la qualité esthétique et narrative du produit fini qui prime lors de la conception d'un film de famille, c'est plutôt la performance du réel de la famille, cette improvisation naturelle de l'existence familiale. D'ailleurs, prenons l'exemple de Robert qui, dans l'extrait du baptême, ne pense même pas à éliminer toutes les traces de sa présence. Il chantonne gaiement sans se soucier de ce que ça donnera à la projection. Il n'est pas là pour cacher sa présence, au contraire. Sa présence est primordiale au baptême de son petit-fils.

Cela dit, non seulement la performance dans la première phase du film de famille est primordiale, mais un autre type de performance, encore plus importante, vient prendre le relais lors de la projection du film de famille. Ici, comme dans le cinéma oral des premiers temps, c'est la performance d'un bonimenteur, d'un commentateur ou tout simplement des commentaires collectifs du groupe filial qui permet la reconstruction d'un vertige narratif d'une toute autre nature que celui du cinéma institutionnel.

4.2.2. Le cinéma oral accorde beaucoup d'importance au registre verbal (la voix, les expressions et l'accent en tant que marques de l'identité individuelle ou vecteur de l'identité collective)

Évidemment, quand on parle de cinéma oral, on doit considérer l'importance de la voix, de la langue et de l'accent des bonimenteurs des premières vues muettes et plus tard, des films sonores étrangers. Ce sont eux qui transposaient ce qui était vu à l'écran dans la langue locale. Ainsi exposé à sa propre langue vernaculaire, le public pouvait davantage se reconnaître à travers les images des films étrangers. Car en effet, la langue et l'accent sont directement reliés au sentiment d'appartenance : « *Le boniment permettait d'apparier le film et son sujet à l'auditoire local par la production sur place d'une narration verbale*¹⁷⁸ » dans la perspective de « *donner une couleur locale à des récits venus d'ailleurs, modifier l'identité culturelle d'une œuvre* ». ¹⁷⁹

Lacasse mentionne également que certains cinéastes du cinéma direct québécois, comme Perreault par exemple, cherchaient à faire parler l'habitant des régions éloignées pour mettre en valeur son accent et ses expressions. Traduisant, de cette façon, sa culture et ses origines européennes. Il voulait ainsi révéler la nature et l'identité originelles des québécois : « *Au lieu de s'installer près de l'écran pour expliquer son film, le cinéaste pénétra dans le champ pour s'y montrer en s'attachant à une caméra mobile qui force le spectateur à suivre des yeux sa gestuelle, laquelle a surtout pour but de nous faire entendre la parole familiale et son accent.* »¹⁸⁰ Certains films de Robert Morin, cinéaste québécois contemporain, font aussi appel aux spécificités de la langue afin d'aborder le problème identitaire du bilinguisme au Québec et ailleurs au Canada : « *Yes sir Madame ! est un loufoque bricolage de films amateurs et d'improvisation où l'auteur joue un personnage égaré entre deux identités, caricature grotesque du citoyen bilingue de la Constitution canadienne rapatriée.* »¹⁸¹

¹⁷⁸ LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », in *Le cinéma au Québec, tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Éditions Boulais, Éditions FIDES. Montréal, Québec, 2006, 349 pages, pp.47-60, op.cit., p.52.

¹⁷⁹ LACASSE, ibid, op.cit., p.52.

¹⁸⁰ LACASSE, ibid, op.cit., p.56-57

¹⁸¹ LACASSE, ibid, op.cit., p.61

Un processus semblable de réappropriation du média par les pouvoirs identitaires de la parole joue un rôle de premier plan au sein du « projet film de famille ». L'accent et les expressions langagières qui fusent lors de la projection ainsi que les mimiques des membres de la famille, désignés comme commentateurs, traduisent les liens du sang et les origines du groupe. Ce sentiment d'appartenance est d'autant plus amplifié par l'avènement des films de famille sonores qui mettent en valeur toutes ces particularités à l'intérieur même du film. En mettant les bruits et la voix au premier plan de l'espace filmique, les membres de la famille s'identifient d'emblée aux personnages dès le premier contact auditif.

Ces particularités verbales sont donc des preuves génétiques d'affiliation à une famille. Par exemple, certaines expressions langagières auront une signification particulière pour la famille dont seuls les membres peuvent décoder. De connivence, celles-ci produiront des schèmes sous-entendus bien définis (voir l'expérience d'observation de la deuxième phase du film de famille- 4.4.).

Encore plus distinctive que les tournures de phrases et les expressions privées d'une famille, la voix, unique à chaque personne, est la première expression sonore de l'individualité à l'intérieur du film autant qu'à l'extérieur. Les membres de la famille reconnaîtront sans hésitation la voix d'un des leurs, même s'il n'y a aucune trace visible de cette personne à l'écran : la voix hors-cadre de Christian, dans l'épisode de la souris, ou celle de Lise un peu plus loin dans le même extrait, ne demande pas à être associée absolument à leur image pour permettre aux membres de la famille de les considérer, sans ambiguïté, comme les actants principaux de leur film de famille. Et c'est la même chose pour tous les membres de la famille, leur voix permet de reconnaître leur présence à l'intérieur des événements filmés même s'ils sont en dehors du cadre : lorsque Christian tourne la caméra vers Lise et Jean-Philippe en délaissant un peu la souris, il n'y a aucun doute que c'est la voix et les prononciations exclusives à Sébastien qu'on entend. Christian sait très bien que ce n'est pas Marie-Claude qui lui parle.

Ainsi, le registre verbal et toutes ses particularités représentent, dans la diégèse du film de famille comme dans la salle de projection, une partie considérable des conditions nécessaires à l'expression identitaire de la famille. Autant le peuple québécois se reconnaît davantage dans des films qui parlent sa langue et son accent, autant le membre

de la famille se sentira impliqué dans le film s'il y reconnaît les voix des membres de son groupe filial et encore davantage s'il comprend les expressions sous-entendues que seuls les initiés familiaux peuvent comprendre.

4.2.3. L'énonciation, autant visuelle que verbale, est déictique et renvoie à un auteur construit (utilisation de la voix-off, situations de communication où les traces du réel ne sont pas effacées mais mises en évidence)

Le film de famille est un projet dont le motif principal réside dans l'exhibition de la déictique énonciative. Le but, dans la première phase du projet, est de se filmer en groupe pour se revoir plus tard. Non seulement les membres de la famille connaissent intimement les auteurs du film puisque ce sont eux-mêmes, mais en plus, ils réalisent le film en instaurant un dialogue intermédiatique en parlant à leur double du futur. L'énonciation y est d'ailleurs souvent plus déictique que bien des films du cinéma oral.

D'abord, juste par sa forme qui semble manquer de continuité, on décèle tout de suite les choix du caméraman qui, devant la réalité, détermine ce qui mérite d'être préservé en tant que souvenir. Cette prise de décision est perceptible dans chacun des films de famille du corpus choisi. Autant, on sent que M. Simon favorise ses enfants et sa voiture au détriment de sa femme ou de sa maison, par exemple, autant, le caméraman du « party » d'après ski semblait choisir ce qui devait être mis de l'avant (entre la danse hawaïenne de la jolie femme ou la discussion de deux vieilles dames assises dans le fond...), autant Christian veut filmer toute sa famille de façon égale, autant Robert essaie de suivre l'action principale en utilisant le zoom pour cibler le plus important.

Aussi, les troubles de l'image parlent pour le caméraman en nous dévoilant les nombreuses contraintes de sa situation de monstre-actant : souvent, il doit interagir avec les membres de la famille, au détriment de l'image et des mouvements de caméra. Le film de la famille Naud en est un excellent exemple. Cette « non-esthétique », selon les règles du langage cinématographique, confirme bien la présence physique de l'énonciateur primaire qui est représenté par le caméraman (voir section 4.6. : *Une énonciation ambiguë*).

D'autre part, la caméra est indéniablement subjective car on connaît celui qui filme, on entend sa voix, il nous montre ce qu'il juge digne de faire partie des souvenirs familiaux. Il n'y a pas d'ambiguïté quant aux traces de sa présence. Paradoxalement, cette subjectivité n'est pas uniquement personnelle, puisque le filmeur doit filmer avec cette conscience de la collectivité qui veut pouvoir se retrouver dans chacune des parcelles du film. Dans le film de la famille Naud, quand Christian dit à Sébastien d'attendre un peu pour l'examen des pattes de la souris car il désire filmer Lise et Jean-Philippe, il démontre bien son esprit d'équité envers toute sa famille. M. Simon, en filmant davantage ses fils que sa femme, n'a sûrement pas voulu faire préjudice à son épouse. Cela a dû se faire inconsciemment, parce que de toutes façons, les images de leurs fils sont aussi importantes et sentimentales pour lui que pour elle.

Outre le caméraman, les autres actants du film prennent part, eux aussi, à l'énonciation. Les regards et adresses à la caméra sont nombreux et traduisent cette volonté d'être visible, d'être reconnu lors de la projection postérieure. « Nous y étions », « voici la preuve de notre réelle présence dans cette famille » disent-ils à la caméra. Certains des membres de la famille réussissent même à attirer l'attention de la caméra par des bouffonneries, par la séduction ou en l'interpellant carrément. Les actants sont conscients qu'ils s'adressent à leur double qui réside dans l'avenir.

C'est en effet le cas de la jeune skieuse faisant des grimaces à la caméra au début de l'extrait du film de la famille de skieurs. Inconsciemment, la présence de la caméra au « party » a sûrement encouragé certains membres de la famille à faire plus de bouffonneries qu'à l'habitude : les quatre garçons jouent vraiment à faire les clowns en dansant avec les chapeaux des filles et les cravates sur leur tête. C'est la même chose pour la dame qui se laisse aller à danser comme une hawaïenne.

Alors, afin de préciser l'interaction communicationnelle constituée par le film de famille, disons qu'il y a un dialogue qui se construit entre les personnages de l'espace de l'énoncé et l'énonciateur primaire (la personne à la caméra) et il y a une communication unidirectionnelle et intermédiatique entre les énonciateurs secondaires (autres membres de la famille de la première étape du « projet film de famille ») et les destinataires (les membres de la famille du futur). Une communication qui a comme mission première de maintenir la trace réelle du passé pour ainsi le magnifier dans le futur.

4.2.4. Ce sont des films où l'oralité relègue l'image au deuxième rang, créant ainsi une esthétique de la transparence qui maintient le spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique

Ici également, c'est par l'esthétique du « mal fait » que le film de famille répond à cette caractéristique du cinéma oral qui relègue l'image au deuxième rang. Il est clair que ce n'est pas la beauté technique ni esthétique qui rend le film de famille si précieux pour ses possesseurs. Une image pleine de sautes, de mauvais raccords, de flous et où l'éclairage est inadéquat n'est pas faite pour plaire à n'importe qui. Un public étranger aux personnes réelles représentées par le film de famille ne peut pas se laisser porter par lui comme s'il était devant un « blockbuster » ou n'importe quel film dont la mécanique scénaristique reste narrative et classique. Le spectateur est donc maintenu à l'extérieur de l'espace diégétique.

Tous les films de famille visionnés pour ce travail, en plus de ceux choisis pour l'analyse, présentent, sans exception ce type de construction hétéroclite sans continuité visuelle. Car en réalité, c'est justement dans la pièce où a lieu la projection du film de famille que sa narrativité est reconstruite. La forme discontinue du film de famille est donc nécessaire, selon Roger Odin, pour permettre aux spectateurs, membres de la famille, de prendre une distance face aux images. Ce qui leur permet de faire appel à leur mémoire qu'ils partagent ensuite avec les autres membres de la famille par la parole : « *Dire que le film de famille est « mal fait », c'est prendre pour norme le film de fiction, et donc se tromper d'institution de référence. Pris dans le cadre familial pour lequel il est fait, le film de famille ne fonctionne correctement que s'il met en oeuvre le système de figure décrit au commencement de cet article (caractéristiques du « mal fait »).* »¹⁸² conclut-il dans son article *Le film de famille dans l'institution familiale*. Toutefois, il ajoute dans sa conférence que le statut de l'image dans le film de famille est davantage un indice stimulateur de production de sens qu'un mode de représentation narratif.

Le film de famille comporte donc une esthétique de la transparence au même titre que les films du cinéma oral. On sent que toutes ces coupes, ces sautes, sont marquées par les contingences de la réalité qui traduisent la participation du caméraman dans le

¹⁸² ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, op.cit., p. 39

souvenir qu'il tente d'enregistrer : dans l'épisode de la souris morte, Christian doit souvent intervenir entre Marie-Claude et Sébastien. C'est ce qui explique les quelques « jump-cuts ». Christian a dû fermer la caméra à deux reprises pour modérer le conflit. Ce serait hasardeux de dire que le caméraman use de cette esthétique pour s'exprimer car c'est tout à fait accidentel. Par contre, cette non-esthétique confirme bien la présence physique de l'énonciateur. Les troubles de l'image parlent pour le caméraman en nous dévoilant les nombreuses contraintes de sa situation de monstre-actant. Christian se fiche bien de faire des fautes techniques puisque de toutes façons, il ne maîtrise pas très bien l'appareillage. Il privilégie davantage la vie qui se déroule devant la caméra que de la façon dont il va la présenter.

On a fréquemment vu des films de famille tellement remplis de défauts techniques, qu'ils deviennent insupportables pour les spectateurs membres de la famille. Ce sont des cas extrêmes de maintien des spectateurs à l'extérieur de l'espace diégétique du film. Aussi, en gardant naturellement implicites les informations concernant le récit, l'espace et la datation, les bribes de films demandent au spectateur de soutenir un état actif un peu comme le film de famille des skieurs qui ne donne aucune information tacite. Il est facile d'imaginer le travail intellectuel des membres de cette famille qui, en visionnant le film, devaient fouiller constamment leur mémoire afin de se resituer dans la chronologie des images. Cette activité mentale continue empêche alors le spectateur de se laisser porter par le récit et ainsi entrer dans un état aphasique et quasi végétatif.

4.3. Argument à contrario

La seule caractéristique du film de famille qui cadre plus ou moins dans la définition du cinéma oral et qui le fait pencher vers la photographie animée est celle de la reprise des habitudes photographiques nombreuses dans les premiers films de famille muets. Les gens avaient tendance à prendre la pose en se permettant seulement quelques mouvements timides comme une salutation de la main, un regard ou un sourire fugitif par exemple.

C'est éminemment le cas de l'extrait de film de la famille Simon. Dans cette séquence, la caméra est presque toujours fixe même si elle se permet quelques petits panoramiques minimes. On semble confondre la fixité de l'image photographique et l'enregistrement de la mouvance que permet le cinéma amateur. D'ailleurs, les enfants sont presque toujours en train de prendre la pose sur des accessoires différents (voiture, branches d'arbre, carré de sable, etc.), tout en souriant et en ayant l'air d'être très heureux.

Par contre, cette manie s'est considérablement atténuée depuis l'arrivée de la télévision et ensuite de la vidéo. Beaucoup plus exposés aux images mouvantes et sonores de la télévision, les caméramans amateurs ainsi que les actants des films familiaux se sont tous, très vite, convertis à la mouvance du média. Les poses statiques des films de famille des années 20 furent alors choses du passé. Depuis les campagnes publicitaires de la Kodak Super 8, les films de famille sont empreints de cette urgence d'action, comme si les actants se sentaient obligés d'utiliser les possibilités du média au maximum. Le film de la famille de skieurs en est un bon exemple. Dans cette séquence, il y a toujours du mouvement : soit on dévale les pentes de ski à toute allure, soit, on fait des bouffonneries et l'on danse pour la caméra.

Ce qui différencie l'attitude photographique des premiers films amateurs de celle des films de famille actuels, c'est que le film de famille contemporain manipule de moins en moins le réel pour montrer un bonheur mis en scène ou surfait. Car comparativement aux premiers amateurs qui n'avaient pas vraiment le pouvoir de transformer le film après le tournage (le montage était beaucoup trop technique et onéreux), on devait agir un peu sur le réel pour obtenir un certain contrôle sur le souvenir. L'avantage de la technologie numérique se situe désormais au niveau du prix du support d'enregistrement. Celui-ci est tellement abordable que tout peut être filmé en respectant la durée et le déroulement réels des événements. Désormais, la manipulation se fait davantage au moment du montage pour éliminer les surplus de séquences. D'autant plus que le montage est devenu tellement facile avec la généralisation de l'utilisation de l'ordinateur et de tous ses logiciels de montage pour amateurs.

Quoi qu'il en soit, cette particularité photographique des premiers films amateurs n'enlève rien à leur similarité avec le cinéma oral. Ces premiers films, étant muets, requéraient les services d'un bonimenteur désigné qui expliquait les bribes imagées du souvenir collectif. Le silence du support filmique laissait aussi libre cours aux commentaires collectifs et à la discussion.

Finalement, en récapitulant les caractéristiques du cinéma oral et en parcourant le corpus de films de famille tirés de quatre époques différentes au niveau de l'évolution du film de famille et de la société qui le produit, on se rend compte que les caractéristiques orales de tous ces films de famille sont intemporelles et s'appliquent, comme une règle mathématique, à tous films de famille qui se respectent. La relation entre les deux formes de cinéma est indiscutable.

4.4. Expérience d'observation d'un visionnement familial (deuxième phase du « projet film de famille ») avec un extrait tiré du corpus.

Il est difficile de comprendre tout ce qu'implique la projection, deuxième phase du film de famille, si l'on ne l'a pas expérimenté personnellement. Nous croyons donc qu'il est nécessaire de dresser un portrait détaillé de ce type de réunion familiale pour bien distinguer les enjeux qui s'y rattachent et pour identifier concrètement le rôle que la parole y joue. Pour ce faire, une observation consciencieuse d'un regroupement familial effectuée samedi, le 19 novembre 2005 chez la famille Naud, dans le salon de leur demeure, à Rouyn-Noranda (Québec, Canada) sera décrite dans les moindres détails et sera analysée par la suite. Le compte rendu de la séance représente une durée de 6

minutes, soit le temps de l'extrait décrit un peu plus haut (La famille Naud, sonore, VHS, couleurs, Camping du Lac Normand, Rouyn-Noranda, Québec, été 1984)¹⁸³.

Présentons d'abord la famille Naud présente au moment de la projection. Celle-ci comporte trois enfants : Marie-Claude, 25 ans, ses deux frères, Jean-Philippe et Sébastien, qui ont respectivement 23 et 27 ans lors de la projection ainsi que leur petite sœur chinoise Julianne, adoptée en 1995 à l'âge de 2 ans et ayant 14 ans à ce moment-là. Ainsi, dans l'extrait visionné, Julianne n'est pas présente puisqu'elle ne faisait pas encore partie de la famille. Les deux parents, Lise et Christian, professeurs au primaire, sont dans la mi-cinquantaine.

Pour le visionnement, toute la famille s'est réunie dans le salon. Avant la mise en marche du magnétoscope, Christian a fait sa mise en situation pour les membres de sa famille :

-Christian : « La cassette qu'on va regarder se passe à l'été 84, quand on avait décidé de faire du camping au lac Normand tout l'été avec vous autres... méchant contrat... mais on avait eu du plaisir en maudit. C'était le fun parce qu'on se baignait tout le temps pis en plus, on en a profité pour essayer notre nouveau canot. »

Marie-Claude : « Oh boy, ça fait longtemps en titi ça... »

-Sébastien : « Est-ce que c'est le vieux canot vert entreposé dans le cabanon de Mimie ? »

-Lise : « oui, oui, il a changé d'aspect après tant de camping, en ? »

-Christian : « Ok, regardez ça tout le monde, la belle souris... je me rappelle que Sébastien l'avait trouvée à côté d'une poubelle, près du petit bois où était la tente. Il était tellement content de sa trouvaille qu'on n'a pas voulu la lui enlever des mains. À la place, on en a fait un objet éducatif, pis on est

¹⁸³ Voir chapitre 4

tous allés se laver les mains dans le lac après. Il me semble même qu'on s'était baignés pour se décrasser... »

-Julianne : « Ark, vous étiez dégueulasses quand même de tenir une souris pleine de bactéries dans vos mains... (rire) ! »

-Christian : « Voyons, c'est juste drôle, les normes de propreté étaient pas les mêmes dans ce temps-là (sourire), pis c'était une expérience enrichissante. »

-Jean-Philippe : « (Rire), mmm, c'est vrai que c'est enrichissant d'analyser combien il y a de puces sur la souris (rire). »

Lise sourit

-Marie-Claude : « (Rire) regarde mon Sébastien encore en train de chigner parce que j'ai eu la souris une seconde de plus que lui dans mes mains, t'étais pomal drôle, mais une chance que t'es plus comme ça ! »

-Lise : « Ben, c'était un peu normal, c'était sa découverte après tout. »

-Sébastien : « Merci Mom, non mais sérieusement, au moins, on a appris à négocier depuis le temps... Dans le fond c'était une bonne formation... »

-Christian : « Pis moi, j'ai appris à régler les chicanes tout en filmant... Quand on est parents, il faut quasiment être une pieuvre pour surveiller tout notre petit monde. »

-Lise : « Oh regardez comme Jean-Philippe est « cute ». Je le mangerais tout rond. T'étais assez fin à cet âge-là toi, tu te collais tout le temps... tu nous donnais des beaux becs baveux sur le nez aussi... »

-Jean-Philippe (en s'adressant à ses parents) : « J'avoue que j'ai toujours été assez beau (rires)... Changement de sujet, est-ce que c'est après ces vacances-là que je me suis mis à parler pour vrai ? »

-Marie-Claude : « Oui, pis tu disais la « souhi », la « souhi » (rire) »... Pis moi, j'me rappelle que ça me faisait rire, j'sais pas trop pourquoi... »

Et ça continue ainsi, tout au long de la projection. C'est à se demander s'ils ont regardé l'image une fois de temps en temps tellement ils parlaient. Ce n'est probablement pas toutes les familles qui sont aussi bavardes, mais il n'en reste pas moins que, grâce aux images du film qui les ramènent à leurs souvenirs intérieurs, ils peuvent partager leur mémoire collective par la parole. Et ainsi, renforcer leur sentiment de communion familiale.

Cet exercice d'observation donne l'heure juste sur un vrai contexte de visionnement d'un film de famille. Même si chaque famille est unique et a ses particularités, ses propres habitudes, cet exemple permet de bien comprendre les enjeux généraux de la mémoire familiale et du rôle de la parole dans le processus de visionnement du film de famille. En outre, il démontre très bien la volubilité active des spectateurs vis à vis des images en dépit du son synchrone.

En posant quelques questions aux membres de la famille Naud à la fin de la projection, nous avons pu également préciser, pour chacun d'entre eux, leur façon d'aborder « le projet film de famille ».

D'entrée de jeu, en commençant la projection, Christian fait de lui le bonimenteur volontaire et informel de la soirée de projection. Il affirme que, tout naturellement, il a senti le besoin de situer les membres de sa famille dans le contexte du film, mais surtout, il lui a semblé important de le faire pour Julianne qui n'était pas encore née ni même membre de leur famille à cette époque. C'est ainsi, sans mise en scène pré-déterminée, que Christian s'est vu dans le rôle du bonimenteur. Il a favorisé d'emblée la performance pour pallier justement aux manques narratifs caractéristiques des films de famille. D'ailleurs, les autres membres de la famille ne se sont pas gênés pour en rajouter. Chacun y allait de son commentaire et de ses questions. Une communication s'est alors bâtie à l'extérieur du médium en réaction au fameux dialogue unidirectionnel et intermédiaire initié dans la première phase du film de famille.

C'est ainsi qu'ils ont relégué l'image au deuxième rang car c'est le présent de la projection qui est devenu la cible de l'activité. Ils ont avoué avoir beaucoup de plaisir

à se taquiner et à rire d'eux-mêmes et surtout à tenter de « re-contextualiser » dans le présent les informations données par le film. Par exemple, quand Sébastien demande à ses parents si le canot du film est le même que celui qui est entreposé chez Mimi, il prend plaisir à tester sa logique de déduction. Ou encore, quand Marie-Claude et Sébastien se taquent à propos de la petite dispute du film, ils constatent qu'ils ont bien changé depuis et qu'ils sont devenus beaucoup plus conciliants et matures aujourd'hui.

Mais qui est cette Mimi ? Est-ce le véritable nom d'une personne de leur entourage où c'est le surnom de quelqu'un ? Il avère justement que « Mimi » est ce mot ou expression qui renvoie à leur grand-mère Naud qui se nomme en réalité Jeannine Naud. Selon les dires des parents, ce surnom est resté du temps où Marie-Claude apprenait à parler et n'était pas capable de prononcer le « GR » de grand-maman. Depuis ce temps, tout le monde l'appelle Mimi. Aujourd'hui, tous les membres de la famille Naud connaissent ce surnom, mais pour une personne extérieure à leur famille, « Mimi » ne représente personne. C'est ainsi que les membres de la famille Naud ont développé au cours de leur vie commune, ce genre d'expression unique à leur petit groupe. Ce « Mimi », aussi banal qu'il puisse paraître, est en réalité une véritable marque langagière de l'identité collective de la famille.

Cet exercice d'observation a permis également de confirmer la présence de la déictique de l'auteur et des actants du film de famille, même au cours de cette deuxième phase du projet film de famille. En prenant tout de suite la parole afin de faire une mise en situation de l'action du film, Christian révèle son rôle d'auteur primaire du film. Non seulement, il se rappelle davantage les circonstances du tournage puisqu'il en était l'instigateur (selon ses dires, c'est lui qui avait insisté pour acheter la caméra, qui avait lu le manuel d'instruction et c'est aussi lui qui avait pensé à apporter la caméra en camping), c'est aussi lui qui s'occupait de compiler et d'archiver les cassettes VHS de tous leurs films de famille.

Au cours de la discussion, il mentionne également sa situation difficile de monstreur-actant : « Pis moi, j'ai appris à régler les chicanes tout en filmant... Quand on est parents, il faut quasiment être une pieuvre pour surveiller tout notre petit monde. »

Pendant la projection, Lise et les enfants prennent part, eux aussi, à l'énonciation

extérieure à l'action du film. Par leurs ajouts informatifs et leurs commentaires, ils reformulent le passé et ils se l'approprient. Ces derniers représentent alors, les énonciateurs primaires.

L'exercice de l'observation de la deuxième phase du « projet film de famille » fut très intéressant puisqu'il nous a permis de confirmer le caractère oral de ce cinéma. Une oralité qui s'exprime d'ailleurs davantage dans la deuxième phase que dans la première. Comme on l'a vu, plusieurs instances participent à l'énonciation déictique du film de famille. Cette situation énonciatrice peu commune dans le domaine cinématographique en fait un objet d'étude très intéressant. C'est pourquoi, les prochaines pages s'attarderont à son analyse.

Toutefois, il ne faut pas négliger le son intra-diégétique qui influence grandement le contexte orale de réception puisqu'il existe de bonnes raisons de croire que ce son est un atout positif dans l'émancipation de la communication inter-médiatique et temporelle initiée dans la première phase de la production filmique.

4.5. Influence de la spécificité sonore sur l'oralité

Qui entend « cinéma oral », pense d'emblée au son. Il serait donc inconséquent de ne pas considérer les films amateurs sonores comme de véritables films de famille. D'autant plus que, le son, les bruits, les voix sont essentiels dans le processus d'identification et de communion familiale :

« Le son est lié au présent : il n'existe que dans l'instant où il s'efface. Il signale la présence et l'intensifie dans le sens de la relation existentielle d'individu à individu (je suis en votre présence ; vous m'êtes présent) ; notre concept de l'instant présent, par contraste avec le futur et le passé, y est lié : le temps présent nous est lié de la même manière qu'un être dont nous ressentons la présence. Il est « là » ; il nous enveloppe. Même la voix d'un mort, exprimée par un enregistrement, nous enveloppe de sa présence d'une manière que ne saurait égaler l'image. Notre sens de l'unité

universelle n'est donc pas simplement dû au fait que, de nos jours, l'information se répand presque instantanément d'un point du globe à l'autre. Il est également dû à la présence de la parole en tant que son, intensifiée par les procédés électroniques. »¹⁸⁴

Par l'avènement des films sonores, films dont le son ambiant a été enregistré en synchronisme avec l'image (ce qui comprend autant les technologies récentes d'enregistrement dont le numérique et la vidéo que les plus anciennes comme le 16 mm ou 8 mm avec enregistreuse ou son optique), le bruit et la voix ont pris une place prépondérante dans l'énonciation propre au film de famille.

C'est d'ailleurs le cas des actants du film de famille qui, en interpellant le spectateur par le truchement de la caméra, rendent encore plus réelle cette communication inter-médiatique et unidirectionnelle, spécifique au film de famille. Dans les films de famille muets, les actants qui s'adressaient à la caméra, avaient uniquement leur image pour solliciter l'attention du spectateur. Ils étaient limités par des salutations et des courbettes mimées. Avec l'avènement du son, non seulement les membres de la famille peuvent maintenant faire des salutations de la main, mais ils sont désormais en mesure de formuler verbalement des demandes, des intentions, des souhaits, des témoignages, etc.

Pour le caméraman, c'est en fait le seul moyen de manifester sa présence en tant qu'acteur de premier plan, au même titre que les autres membres du groupe. Grâce au son, celui-ci peut s'exprimer afin de participer au souvenir commun. Qu'il chante, qu'il commente tel un bonimenteur intra-diégétique, sa voix, preuve tangible de l'individualité autant que du lien filial est indéniablement un élément renforçateur du sentiment d'appartenance et par le fait même, de la communication intime avec l'audience.

Le son a probablement agit également sur le besoin de mouvance et d'action chez les actants du film de famille. Sachant que les futures spectateurs entendront la musique

¹⁸⁴ ONG, Walter, *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Paris, 1971, 317 pages, traduit en français à partir de l'œuvre originale "*The presence of the word*", New Haven, Yale University Press, c1967, op.cit., p.99-100.

et les chants, il est plus facile de se laisser aller à la danse ou autres bouffonneries.

Toutefois, malgré toutes ces nouvelles possibilités sonores servant à attirer l'attention du spectateur, nous sommes persuadés, contrairement aux assertions de Roger Odin sur la sonorisation des films de famille, que justement, le son est loin de freiner l'oralité nécessaire à la résurgence des souvenirs collectifs familiaux à l'extérieur de l'espace diégétique. Même si le son du film peut attirer, par moments, l'attention des spectateurs sur les dialogues internes plutôt que sur d'éventuels boniments ou échanges verbaux, celui-ci amplifie, grâce à la reproduction de la voix des membres de la famille, le sentiment d'appartenance à la famille. Et de toutes façons, on a prouvé par le compte rendu du contexte de réception du film de la famille Naud que les bruits, les voix ou les sujets de discussions dans le film peuvent devenir le motif de nombreuses remarques chez les spectateurs, membres de la famille. Si ce n'est pas le cas, les dialogues et commentaires à l'intérieur du film sont généralement banals et non explicites quant aux enjeux circonstanciels qu'ils suggèrent. Ils ne briment donc pas le travail oral de reconstruction narrative du souvenir collectif.

4.6. Une énonciation ambiguë

Dès le début de cet essai, on a tenté de confirmer la thèse que le film de famille garde les traces de la tradition orale et que ce cinéma entre dans la définition du cinéma de la parole. Par définition cela voudrait dire que l'énonciation du film de famille est déictique (selon la théorie de François Jost sur l'énonciation dans son livre *Un monde à notre image*¹⁸⁵) et qu'elle renvoie directement au sujet parlant, à l'énonciateur. Mais tout n'est pas aussi facile, le film de famille produit un paradoxe intéressant au niveau sémantique puisqu'il est produit par plusieurs instances dont les déictiques sont évidentes. Toutefois, toutes ces instances parlent au nom d'une seule, l'institution familiale. La tentative d'identification de l'énonciation et des énonciateurs soulève donc

¹⁸⁵ JOST, François, « Chapitre 4 : Les masques de l'énonciation », in *Un monde à notre image. Énonciation cinéma télévision*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1992, p.73-89.

dans ce cas précis une montagne de questions.

Qui est l'énonciateur ? Est-ce le caméraman qui est le monstrateur? Puisqu'il nous montre sa vision, il dirige la caméra vers ce qu'il veut bien nous montrer du souvenir de famille ou alors le membre de la famille qui bonimentera le film lors de la projection ? Ou bien est-ce la famille, l'institution qui regroupe toutes ces instances : l'homme à la caméra, les acteurs filmés et les commentaires ou boniments hors-cadre ? Il y a plusieurs instances dont on doit tenir compte et chacune d'entre elles joue un rôle important dans la construction du souvenir familial. *Quelle est la deixis du film de famille ?* Quelle est sa position en tant qu'énonciateur ? La deixis est-elle interne au film ou externe, ou les deux ?

Tentons donc de faire la lumière sur le véritable auteur de l'énonciation dans le film de famille, car il faut d'abord le désigner avant de passer aux autres questions et c'est peut-être l'élément qui suscite le plus de controverses. Un autre texte d'Odin, « Du film de famille au journal filmé » qui répond en partie à ce questionnement traite de l'énonciation du film de famille de façon un peu radicale peut-être. Si on ne lit pas entre les lignes, il peut paraître faire sombrer la thèse avancée jusqu'ici dans l'incertitude. Par contre, en s'y attardant un peu plus longtemps, on se rendra compte qu'il engage un propos semblable. Odin écrivait que malgré le fait que le film de famille est filmé par un seul des membres de la famille, celui-ci doit être assez impartial pour répondre aux besoins mémoriaux de chacun d'eux. Il ne peut donc pas prendre la forme d'un journal filmé ou d'une vision personnalisante du souvenir. Odin ajoute alors que sémiologiquement, «le film de famille doit tendre vers une énonciation aussi neutre que possible. »¹⁸⁶

Est- ce que cela voudrait dire que l'énonciation du film de famille est réflexive ? Qu'elle renvoie au film lui-même et rien d'autre ? Que le film de famille reprend la structure énonciatrice du film narratif classique ? Et Odin de continuer sur sa lancée :

« D'un point de vue pratique, cela conduit à reconnaître une chose plutôt scandaleuse : plus le film de famille est « mal fait » (= non narratif, non

¹⁸⁶ ODIN, Roger, « Du film de famille au journal filmé », in *Le Je filmé*, Centre Georges Pompidou Scratch projection, Paris, 1995, op.cit., p. 1949.

construit), mieux il fonctionne. Comme les déterminations institutionnelles font bien les choses, le film de famille répond en général à cette condition : celui qui fait le film de famille n'a pas appris à filmer, se sert de sa caméra au petit bonheur la chance, ne se considère pas comme un cinéaste et ne cherche donc pas à s'exprimer. Le véritable auteur du film de famille c'est l'institution familiale. »¹⁸⁷

Dans une première lecture, cette analyse sémantique du film de famille nous rapproche et nous éloigne à la fois de l'hypothèse de départ qui veut faire du film de famille, un type de cinématographie faisant partie du « cinéma oral » de Germain Lacasse. Parce que si l'énonciation reste neutre, elle est automatiquement réflexive même si la forme du film de famille cadre sans contredit dans un cinéma de l'oralité. En regardant d'un peu plus près, sémantiquement parlant, il est impossible de dire qu'une énonciation est neutre car quand on dit quelque chose, on fait tout sauf être neutre et passif. Alors, ce qu'Odin a probablement voulu affirmer, c'est que l'énonciation du film de famille ne doit pas prendre parti pour un membre de la famille plutôt qu'un autre, car ce n'est pas un journal intime que le caméraman façonne, c'est un film qui représente la famille pour la famille. Les énonciations du film de famille ne sont donc assurément pas réflexives puisqu'elles renvoient clairement aux personnes qui parlent. Nous savons que ce sont les membres de la famille qui s'expriment ensemble. Pour Odin, si la lecture est bonne, l'énonciation renverrait plutôt à une organisation globalisante et empirique qui regrouperait toutes les instances énonciatrices pour n'en faire qu'une, l'institution familiale.

Disons que film de famille est une affaire collective certes, mais elle est restreinte par le cadre limitatif que créé la personne qui filme. C'est un peu comme l'auteur de la figurine utilisée comme support aux mémoires sociales des sociétés traditionnelles qui, lui non plus, ne cherche pas à s'exprimer en tant qu'individu par celle-ci. La figurine n'a pas été créée par tout le clan, or, l'artiste qui l'a mis au monde a été influencé par la vision traditionnelle et collective des ancêtres et par conséquent, son interprétation sera facilement acceptée par toute la tribu comme représentante de l'évocation commune de sa mémoire. Malgré sa forme désormais définitive, la représentation matérielle de la personne décédée ou du Dieu prend sa signification dans le discours oral qui se transmet par cette même collectivité, de génération en génération grâce à sa reconstruction incessante et collective.

En fait, il en est de même pour le film de famille. Le film de famille est tourné par un membre de la famille et son produit est généralement accepté par tous pour servir

¹⁸⁷ ODIN, Ibid, op.cit., p. 1949.

l'institution familiale puisque ce caméraman en est membre et que l'image qu'il a de sa famille a été forgée par la famille elle-même. C'est justement le caméraman qui décide de prendre la caméra et de filmer tel ou tel moment tout en prenant presque toujours en considération les désirs de chacun des membres de sa famille. Étant donné que, dans le film de famille, la représentation visuelle inclut plus d'une personne et que celle-ci est une copie analogique en mouvement, le nombre d'intervenants qui agissent sur sa conception est plus grand que lors de la création d'une figurine ou un masque sacré. Comparativement à la figurine prise en exemple précédemment, les actants prennent part à la construction du film malgré les balises de délimitation qu'installe la personne à la caméra.

Conséquemment, il faut consentir à l'idée que le film de famille sert l'institution familiale. Par contre, on doit ajouter un bémol à la notion d'auteur qu'attribue Odin à l'institution familiale car qu'il le veuille ou non, le caméraman guide l'œil du spectateur par ce qu'il choisit de montrer, par ce qu'il désire conserver de la famille à ce moment-là.

C'est pourquoi, notre approche rejoindrait davantage la théorie de l'énonciation polyphonique du linguiste Oswald Ducrot qu'on retrouve dans son livre *Le dire et le dit*¹⁸⁸. Même si le film de famille est fait par et pour la famille, l'instance de l'énonciation comme semble le croire Odin n'est pas vraiment empirique puisque on y décèle plusieurs instances énonciatrices hiérarchisées. L'idée de la mémoire familiale s'énonce dans le film de famille par les décisions et les commentaires subjectifs de plusieurs voix et celle du caméraman guide celle des autres.

En effet, Ducrot « *pense l'énonciation filmique en refusant a priori l'idée d'un (seul) producteur de la parole. L'énonciateur est construit à partir « des renseignements que l'énoncé apporte, dans son sens même sur le (ou les) auteur(s) éventuel(s) de son énonciation* ». *Dans une telle perspective, les « voix » qui participent à la polyphonie énonciatrice sont des êtres de discours « constitués dans le sens de l'énoncé, qui en donne une image d'échange, de dialogue ou encore d'une hiérarchie de paroles* » et , à ce titre elles sont fort différentes d'instances effectives.»¹⁸⁹

Voici son tableau descriptif (Figure 1) des instances de l'énonciation auquel il sera ajouté quelques changements afin de l'adapter à notre sujet, le film de famille qui

¹⁸⁸ DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris , Minit, 1984, p. 204-214.

¹⁸⁹ DUCROT, *ibid*, op.cit. p.79.

fait bande à part des autres cinématographies :

Instance empirique	« Êtres de discours »
Sujet parlant,	<p data-bbox="604 373 1435 485">-Locuteur L : locuteur en tant que tel responsable de l'énonciation considérée uniquement en tant qu'il a cette priorité = source de l'énonciation</p> <p data-bbox="604 533 1435 611">-Locuteur λ : locuteur en tant qu'être du monde, « personne complète » = locuteur en tant qu'objet de l'énonciation (cf. l'autocritique)</p> <p data-bbox="604 659 1435 770">-Énonciateurs : « ces êtres qui sont sensés s'exprimer à travers l'énonciation » (p.204) =l'énonciation est leur point de vue.¹⁹⁰</p>

Tableau I

Le locuteur L du film de famille n'aurait pas la même signification que celui de Ducrot. Contrairement à lui, notre locuteur L ne serait pas l'équivalent d'un narrateur implicite (une instance impersonnelle et anonyme) ou d'un supposé-réalisateur (ce serait à cette instance plus abstraite que renvoie l'ostension à chaque fois qu'elle n'a pas de pertinence au niveau diégétique, ex : contre-plongée qui ne correspond pas au regard d'un personnage), mais plutôt un locuteur L-λ qui est responsable de l'énonciation tout en étant un être du monde, une « personne complète ». Cet intervenant serait, en réalité, le locuteur/observateur intradiégétique, responsable de la source énonciatrice. En d'autres mots, c'est le caméraman, la personne qui tient la caméra. Tous les autres membres de la famille juste par le fait d'être dans le film participent à son élaboration. Les acteurs du film (les membres de la famille filmée) peuvent légèrement altérer la vision du caméraman en l'interpellant et en lui désignant de filmer ceci ou cela. Considérons les donc comme les « locuteurs λ » de Ducrot : « *locuteur en tant qu'êtres du monde*, « personnes complètes » » qui sont « *locuteurs en tant qu'objets de l'énonciation* » mais tout en ayant un quelconque pouvoir sur le Locuteur L/λ. À bien y penser, les *Énonciateurs* du film de famille restent dans la lignée des *Énonciateurs* de Ducrot : « *ces êtres qui sont sensés s'exprimer à travers l'énonciation* » qui représente

¹⁹⁰ **Tableau I** : Tableau non modifié : JOST, François, « Chapitre 4 : Les masques de l'énonciation », in *Un monde à notre image. Énonciation cinéma télévision*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1992, p.73-89., op.cit., p.79.

leur point de vue collectif, sont pour le film de famille, les membres de l'institution familiale.

Nous pouvons ainsi dire, pour répondre à la deuxième question émise plus tôt, que la deïxis du film de famille est un cas à part des autres productions cinématographiques autant « amateurs » que professionnelles. Car le « projet film de famille » nous met en présence de deux espaces-temps qui coopèrent : le présent de la projection et le substitut d'un instant passé en famille enregistré sur la bande. Ces deux espaces-temps ont leurs propres énonciateurs et énonciations, les uns internes et les autres externes à la diégèse. Il y a donc mixité ici entre oralité primaire (situation orale avec présence physique des énonciateurs) et secondaire (énonciation par le biais de la médiation).

En tant que spectateur du film de famille et en tant que membre de la famille, on ne se sent pas projeté dans une fiction narrative qui nous fait entrer dans la diégèse sans qu'on ne puisse s'en distancer. Au contraire, nous sommes conscients d'être aux devants d'un double de notre « nous » passé et nous restons critiques face à ces images. Le film de famille créé naturellement une distanciation du spectateur vis-à-vis de l'action filmée. C'est par ce recul que nous reconstituons à travers nos commentaires à l'extérieur de la diégèse, notre histoire collective.

L'énonciation externe à la diégèse est donc tout aussi importante, sinon plus, que l'énonciation interne, si on considère que le film de famille n'est après tout qu'un support à la mémoire des membres de la famille. Et cette énonciation est aussi polyphonique puisque le travail énonciatif du locuteur L/λ interne se transpose ici dans l'être de discours qu'incarne le bonimenteur. Celui-ci guide l'attention des autres membres de la famille sur tel ou tel détail par ses commentaires explicatifs subjectifs. Se faisant, il fait indubitablement varier le souvenir que chacun garde des événements filmés.

Les autres membres de la famille ont aussi leur rôle à jouer dans la construction de cette mémoire collective. Ils sont loin de rester passifs devant le film. Ayant eux aussi vécus les événements montrés, ils ne se gênent habituellement pas pour donner leur avis, leur vision des choses à tous moments. Nous pourrions nommer ces interventions des « commentaires énonciatifs émis à la bonne franquette » par les Locuteurs λ . Et toutes ces instances réelles qui sont parties intégrantes du monde physique, tiennent aussi le rôle d'Énonciateurs. C'est par eux que l'institution familiale exprime sa vision

des souvenirs familiaux.

En adhérant à cette hypothèse, on suggère alors qu'il y a une double énonciation dans l'expérience d'un visionnement d'un film de famille en famille et qu'elles sont toutes deux déictiques.

Ce qui nous mène à la conclusion suivante : plusieurs instances faisant partie de l'institution familiale peuvent faire changer ou non, pendant ou après, à l'intérieur ou à l'extérieur de la diégèse, la direction énonciatrice du film. C'est une construction collective, oui, mais qui n'est certainement pas neutre. Et c'est de là que va naître tout le plaisir de ce genre d'expérience familiale : une discussion animée sur le passé collectif d'un groupe d'individus reliés par le sang. Le film de famille est un processus unificateur en raison de la communication qu'il engendre entre les membres du groupe et de la communion de ceux-ci avec leur passé commun.

5. CONCLUSION

Avant même d'entreprendre la rédaction de ce mémoire, les éléments faisant la preuve du lien entre l'oralité et le film de famille étaient là, à notre disposition. Il s'agissait de les apercevoir et de creuser leurs fondements. Il aura donc été aisé de démontrer tous les rapports qui se sont tissés, et ce depuis le début des temps, entre l'oralité, la mémoire et les objets stimulateurs de mémoire, dont le film de famille fait partie.

En fait, l'élément clé de l'hypothèse, le maillon unificateur de la chaîne, résidait tout simplement, comme Odin l'avait pressenti, dans le processus de remémoration. Celui-ci nous a d'ailleurs grandement éclairé sur la nécessité du langage pour la mémoire sociale. Tout est intrinsèquement lié. Et le rôle de notre objet de recherche, le film de famille en tant que stimulateur de mémoire est justement d'être le moyen de perpétuation de tout cet engrenage mémoriel et collectif.

Visuellement, le processus de mémoire humaine et sociale pourrait se résumer ainsi. Et il est vrai pour toutes les formes de stimulateurs de mémoire, indifféremment de l'époque et du groupe concerné, puisque le film de famille en est en quelque sorte, l'évolution directe :

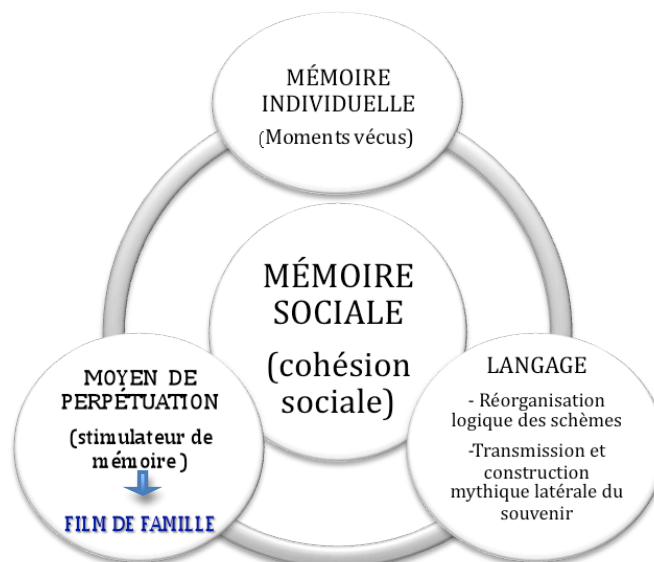
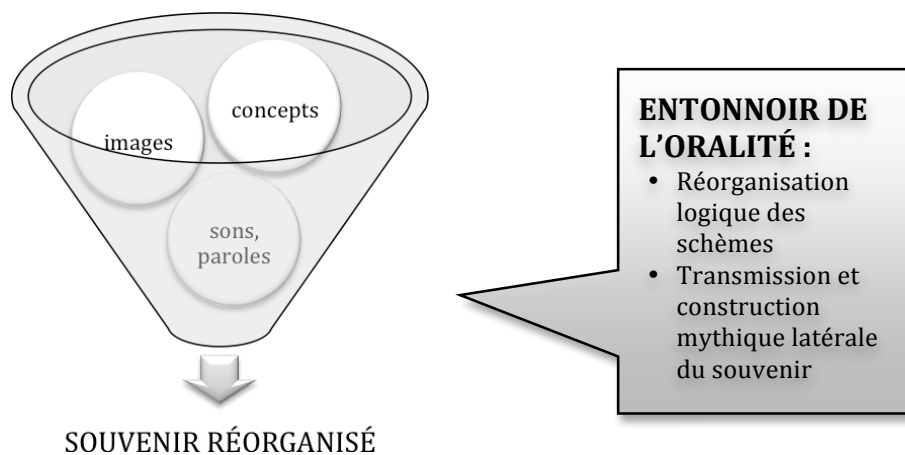


Tableau II

Ainsi, en tant que stimulateur de mémoire, le film de famille est un élément essentiel au processus de remémoration collective. Par contre, il est crucial de reconnaître sa spécificité technique qui implique un langage qui lui est propre : le langage cinématographique (sans nécessairement l'employer à la façon des films institutionnels). Ce qui fait du film de famille un objet qui combine deux types de langage (verbal et cinématographique) tout en servant un seul et même dessein : la mémoire familiale.

Cette association du registre visuel avec l'oralité primaire (commentaires pendant la projection) et secondaire (médiatisation de l'oralité dû à l'enregistrement sonore du cinéma) qui semblait si ambiguë au départ, est en réalité fondamentale puisque que les deux registres ne sont pas opposés l'un à l'autre, mais fonctionnent en complémentarité. Les deux formes de langage sont indispensables pour un bon fonctionnement de la mémoire. L'image contient les concepts ou les schèmes comme disait Halbwach¹⁹¹ dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, qui comme ceux existant au fond de la mémoire humaine, sont là en tant qu'aide-mémoire seulement. C'est l'oralité, le langage spontané, qui relaie et organise la pensée du souvenir, qui coordonne les éléments de l'iconographie mémoriel du film et des souvenirs individuels. Le travail de remémoration est donc essentiellement dû au langage qui va recréer le souvenir collectif.

¹⁹¹ HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique, Paris, Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Paris, 1952, 299 pages, op.cit., p.82



De ce point de vue, le film de famille est nullement différent de ses prédécesseurs, les stimulateurs de mémoire familiaux picturaux et analogiques dans leur rapport de dépendance avec l'oralité : l'art pariétal, les stèles, les objets mémoriels des sociétés traditionnelles, la peinture familiale, les albums et diaporamas photographiques.

De toutes façons, puisque le prétexte de la réalisation des films de famille est en définitive, la réunion familiale et la communication qui en découle, c'est donc l'oralité qui primera sur l'image lors de cette rencontre. D'ailleurs, on a vu dans le chapitre 4 qu'en opposant la littérature à l'oralité, le film de famille reprend davantage les spécificités de la tradition orale. Autant dans l'espace filmique que dans la salle, il évoque et encourage un certain dynamisme, une immédiateté et une communication de nature sociale. La linéarité ou l'intellectualisation individuelle a tendance à y être évacuée.

Ainsi, d'emblée, le film de famille entre dans la catégorie du « cinéma oral » défini par Germain Lacasse. Le film de famille est en effet un cinéma qui permet de maintenir le sens du collectif, il est produit par la famille pour la famille.

Sa structure est déictique car elle renvoie à des énonciateurs réels et connus des spectateurs. L'énonciation du film de famille est parfois encore plus orale que celle des films mentionnés par Germain Lacasse puisqu'elle est collective, interne et externe

(présente dans les deux phases du film de famille). On ne peut rêver d'une oralité plus complète.

Ce sont des films où l'oralité relègue l'image au deuxième rang, créant ainsi une esthétique de la transparence qui maintient le spectateur à l'extérieur de l'espace diégétique. En fait, il y a un juste milieu à respecter : le spectateur doit être capable de garder une certaine distance face aux images afin de pouvoir entrer en communion avec les autres spectateurs, mais en même temps, il doit se reconnaître suffisamment dans les images représentées afin de soutenir son intérêt envers le film. C'est d'ailleurs l'une des fonctions du registre verbal, dont la voix et les expressions langagières, mis en valeur dans le film de famille en tant que marque de l'identité individuelle ou vecteur de l'identité collective.

Et comme le cinéma oral, le film de famille est un cinéma qui privilégie la performance au détriment du vertige narratif. Bien davantage que dans le cinéma oral, l'improvisation est le mot d'ordre dans le film de famille. Non seulement les actants agissent au gré de leur vie dans le film, mais à l'extérieur de celui-ci il y a souvent un bonimenteur improvisé. Il est inutile de dire que les commentaires qui fusent lors de la projection ne sont pas prémédités.

Enfin, pour répondre à la question de départ « *Le film de famille est-il hérité d'une tradition orale de transmission des souvenirs familiaux et répond-il ainsi à la définition d'un cinéma de l'oralité ?* », nous n'aurions eu qu'à répondre par notre hypothèse de départ qui pressentait déjà les conclusions : « *Des deux registres sensoriels présents dans le médium cinématographique (le visuel et l'oralité), le film de famille – québécois du moins- reprend davantage et de façon instinctive, les modalités de la tradition orale. Conséquemment, son contenu, sa forme et sa finalité répondent totalement à la définition d'un cinéma de l'oralité, un cinéma de la parole.* »

Pourtant, les conclusions tirées ne considèrent pas toutes les formes de films de familles émergentes. On pourrait d'abord se questionner sur le destin de ces films de famille qui, grâce à l'accessibilité grandissante de tous ces nouveaux logiciels de

montage vidéographique, sont de plus en plus manipulés et narrativisés. Qu'advient-il alors de l'oralité après le montage du film de famille ?

Aujourd'hui, on assiste à une surabondance du support d'enregistrement filmique. Peu coûteuses, les cassettes VHS, Hi8 et MiniDV, sont fréquemment achetées et utilisées en grandes quantités. Ce qui permet de filmer pendant des heures sans arrêter la caméra. Il en résulte évidemment, de nombreux moments vides d'action, vides d'intérêt.

À l'époque des premiers balbutiements du cinéma amateur, la pellicule étant dispendieuse, on voulait la rentabiliser au maximum en faisant la mise en scène dans le pro filmique pour magnifier ainsi le souvenir en amont plutôt qu'en aval. Aujourd'hui, en raison de la quantité inépuisable de temps d'enregistrement, le problème de l'embellissement du souvenir est inversé. Certains amateurs, équipés en professionnels, vont choisir subjectivement, grâce aux merveilles du montage, les meilleurs moments des nombreuses heures d'enregistrement et en faire des œuvres se situant à la limite du film personnel.

C'est un jeu dangereux qui peut se terminer en un désastre total quant au rôle principal du film de famille : réunir la famille dans un état de communion sociale et mémoriel. En effet, monté par une seule personne, malgré tous les ajouts esthétisants que permettent ces nouveaux logiciels, il n'en reste pas moins, que le film se transforme en la vision unique du monteur. De surcroît, la chronologie des événements peut parfois être modifiée. Le nouveau film ne respecte alors plus la vision collective et unificatrice du film de famille originel. Le souvenir est manipulé et ne rejoint plus la majorité des spectateurs. Dans des cas extrêmes, on a même vu des familles se diviser suite à ce genre d'expérience.

Conséquemment, en évacuant les trous narratifs du film, l'oralité y est aussi évincée. La narrativité est alors dans le film et ne nécessite plus le travail verbal de reconstruction du souvenir collectif. Reste à savoir si ce type de film pourrait encore répondre à la définition du « Cinéma oral ».

Mais, heureusement, on vit dans une société où l'on a de moins en moins de temps pour les divertissements. Les gens préfèrent généralement passer de courts temps

libres en famille plutôt que devant l'ordinateur à monter des films. On accumule donc les cassettes qu'on a jamais le temps de monter et on les regarde telles quelles avec les membres de la famille. On retrouve donc les films de famille majoritairement à l'état de projet plutôt qu'à l'état de produit fini. Ce qui permet de préserver la vision collective du souvenir.

Dans un autre ordre d'idées, on peut également se demander quelle fin est réservée à l'oralité dans ces films de famille qui sortent du champ du privé pour aller s'exposer dans celui du public. On pense à leur mise en onde sur le web (les « websodes », les « blogs », les « podcasts » et « YouTube ») ou encore à ces fameuses émissions télévisuelles telles « Drôles de vidéos » où l'on montre les séquences comiques de vidéos amateurs.

Ne servant plus la mémoire du groupe dont ils sont issus, ces films de famille ne devient-il pas des objets de foire, des objets de divertissement au même titre que tous les autres produits télévisuels voués au grand public ? Et qu'est-ce qui pousse les gens à rendre leurs souvenirs intimes publics ? Est-ce le phénomène de la télé-réalité, le rêve de la gloire ? Ne sommes-nous pas dans une société où il devient plus important de se faire voir que de se voir tout simplement ? Le phénomène grandissant et envahissant de *Facebook* en est un exemple flagrant!

Et la famille dans tout ça. À l'ère de la famille reconstituée, qu'arrive t-il aux films de famille et à l'oralité qu'ils engendrent ? Peut-on encore les appeler « films de famille »?

Quoiqu'il en soit, le film de famille n'est pas près de mourir (à moins que l'institution familiale ne meurt elle-même, mais ne soyons pas trop pessimistes...). L'industrie de l'électronique multiplie l'appareillage filmique amateur centrée sur la cueillette de souvenirs familiaux. Les familles, de plus en plus attirées par ces nouvelles technologies toujours plus performantes, désireront comme maintenant, moderniser leurs façons d'exalter leurs souvenirs communs. Et il n'est pas difficile de prédire que l'oralité y sera importante. Par contre, sachant que la famille est constamment stimulée

par cette forteresse médiatique qui érige ses murs tout autour d'elle, la qualité esthétique des images tournées pour les films de famille se raffinera probablement.

Enfin, malgré toutes les hypothèses imaginables, seul l'avenir nous dévoilera ce qu'il réserve au film de famille ainsi qu'à sa relation avec l'oralité et la mémoire sociale.

6. BIBLIOGRAPHIE

CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Presses universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, Paris, France, 1996, 127 pages.

CASSEN, Serge et VAQUERO LASTRES, Jacobo, «Le désir médusé » (pp.91-111) in *Arts et symboles du néolithique à la protohistoire*, Séminaire du Collège de France sous la direction de Jean Guilaine, Éditions Errance, Paris, France, 2003, 300 pages.

COENEN-HUTHER, Josette, *La mémoire familiale*, L'Harmattan, Paris, France, 1994, 268 pages.

CUISENIER, Jean, *La tradition populaire*, collection encyclopédique : Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, France, 1995, 126 pages.

DE KUYPER, Éric, « Aux origines du cinéma : le film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp.11-26.

DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 204-214.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'effet film de famille » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages, pp.207-224.

GBLEMAGNON N'SOUGAN François, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire : les eYe du sud Togo*, Mouton, Paris-La Haye, 1969, 216 pages.

GUSDORF, Georges, *Ligne de vie I. Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, chapitre 13 : « Le journal : dire ma vérité », p.317.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925. Collection: Les travaux de l'Année sociologique, Paris, Les Presses universitaires de France: Nouvelle édition, Paris, 1952, 299 pages.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, publié en 1950. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967, Deuxième édition revue et augmentée, 204 pages.

HUET J., LAUDE J., PAUDRAT J.-L., *Danses d'Afrique*, Chêne, Paris, 1978, 132 pages.

JOHNSON, Stacy, « Are we in the movies Now ? », *Revue Cinémas*, printemps 1998, Vol 8 N°3, Québec, pp.136-157.

JOST, François, « Chapitre 4 : Les masques de l'énonciation », in *Un monde à notre image, Énonciation cinéma télévision*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1992, pp.73-89.

LACASSE, Germain, « L'accent aigu du cinéma oral », in *Le cinéma au Québec, Tradition et modernité*, sous la direction de Stéphane-Albert Boulais, Éditions FIDES, Montréal, Québec, 2006, 349 pages, pp.47-60.

LE QUELLEC, Jean-Loïc, « Levi-Strauss au Sahara » in *Arts et symboles du néolithique à la protohistoire*, Séminaire du Collège de France sous la direction de Jean Guilaine, Éditions Errance, Paris, France, 2003, 300 pages, op.cit., p.85-86.

LE WITA, Béatrix, *Ethnologie française*, La mémoire familiale des Parisiens appartenant aux classes moyennes, XIV, 1984, 1, p.57-66.

LEROI-GOUHRAN André, *Le geste et la parole, Technique et langage*, Les Éditions Albin-Michel, S. A. Paris, 323 pages, 1964, op.cit., p.273.

LOHISSE, Jean, *Les systèmes de communication, une approche anthropologique*, Masson & Armand Colin, Masson, Paris, France, 1998, 191 pages.

ODIN, Roger, « Du film de famille au journal filmé », in *Le Je filmé*, Centre Georges Pompidou Scratch projection, Paris, 1995, pp. 1952-1944.

ODIN, Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale » in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, 235 pages.

ONG, Walter J., *Orality end Literacy*, Routledge, London (Angleterre) et New York (É-U), 1982, 2002, 204 pages.

ONG, Walter, *Retrouver la parole : introduction à l'histoire de la culture et de la religion*, Hurtubise HMH, Paris, 1971, 317 pages, traduit en français à partir de l'œuvre originale "*The presence of the word*", New Haven, Yale University Press, c1967.

RAMIREZ, Francis, « L'Image-parole », in *L'Image et la Parole*, Cinémathèque française, musée du cinéma, France, 1999, p.159-174.

ROBERT, Paul, *Nouvelle édition du Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996, 2551 pages.

SEGALEN, Martine, *Sociologie de la famille*, Armand Collin, Paris, 2000, 293 pages, op. cit., p.202. Citation reprise de MANSION-RIGAU, Éric, *L'enfance au château, l'éducation familiale des élites au XX^e siècle*, Rivage/Histoire, Paris, 1990, p.195-196.

ZIMMERMAN, Patricia, *Reel Families : A Social History of Amateur Film*, Bloomington : University of Indiana Press, Etats-Unis, 1995.

SOURCES ÉLECTRONIQUES

BENFOUGHAL, Tatiana et BOULAY Sébastien, « *Sur les traces de quelques objets sahariens : pistes de recherche croisées* » in *Le journal des Africanistes*, numéro 76-1-2006, Société des Africanistes, Paris, France, 2006, pp.9-24 :

<http://africanistes.revues.org/document172.html> : consulté le 15 mai 2007.

BOTTIN Michel, Chef de projet Internet, Ministère de la Culture, Validation et expertise technique, « Les fonctions du masque dans les sociétés africaines » in *Exposition virtuelle et temporaire sélection de masques du Burkina Faso exposés ou en réserve au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris*, © MNAAO / AVICOM, France, 1998 : <http://www.culture.gouv.fr/ma/fr/fonctions.html> : consulté le 18 mai 2007

DAUVOIS M., BOUTILLON X., FABRE B., VERGE M.P. : "Sons et musique au paléolithique, Phénomènes acoustiques dans les grottes ornées », tiré de la revue *Pour la Science*, 253 (Nov. 98) :

<http://www.pourlascience.com/index.php?ids=NQdbiHPouubEWxoPbaJz&Menu=Pls&Action=3&idn3=1668#> : consulté le 18 mai 2007

ELZIÈRE Antoine, « Fonction sociale du masque dans la société traditionnelle burkinabé », extrait tiré du site internet *Artisanat du Burkina Faso* :

<http://www.artisanat-burkina.com/Histoire.asp#> : consulté le 16 mai 2008

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS sous la rubrique *ORALE (TRADITION)* rédigé par Pascal Boyer, <http://www.universalis.fr/imprim.php?nref=N131491> : consulté le 16 novembre 2006.

Laboratoire d'Analyse et de Traitement Informatique de la Langue Française de l'Université de Nancy (CNRTL), France, 2008 :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/fast.exe?mot=clan> : consulté le 28 avril 2007

Le Sahara néolithique, voyage aux sources culturelles de l'Afrique, © Sahara Néolithique 2001-2007 <http://ennedi.free.fr/rupestre.htm> : consulté le 1er mai 2007

MBATHIO, Sall, « *L'importance de la tradition orale pour les enfants : cas des pays du Sahel* », International Federation of Library Associations and Institutions, 65th IFLA Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 9 pages, op.cit., p.3, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65mb-f.htm> : consulté le 17 mai 2007

MOISANT, Laetitia, « *La parole dans les sociétés orales* » du site internet *ContesAfricains.com* : http://www.contesafricains.com/article.php?id_article=13 : consulté le 9 mai 2007

NDIAYE, A. Raphaël, *La Tradition Orale : de la collecte à la numérisation*, International Federation of Library Associations and Institutions, 65th Council and General Conference, Bangkok, Thailand, August 20 – August 28, 1999, 23 pages, tiré du site internet : <http://www.ifla.org/IV/ifla65/65rn-f.htm> : consulté le 4 mars 2005

ROLIN, Nicole, site internet intitulé *La Préhistoire et le Périgord* :
[http://perso.orange.fr/nicole.rolin/prehistoire/Pages/Signification%20de%20l'art%20pari%
%E9tal.htm](http://perso.orange.fr/nicole.rolin/prehistoire/Pages/Signification%20de%20l'art%20pari%E9tal.htm) : consulté le 1^{ier} mai 2007

« *Signification des masques africains* », dont les textes sont tirés du livre de Klaus E. Müller et Ute Ritz-Müller, *La Magie dans l'Âme Rites Charmes et Sorcellerie*, (trad. de l'allemand Robert Hasterman et Jean-Léon Muller), édition Könemann, avril 2000, »:
http://www.afriyie-lines.ch/pages/african_mask.htm : consulté le 17 mai 2007