

Laurence ALLARD  
Université Lille 3

Roger ODIN  
Université Paris 3

### ***Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel***

Pour contribuer à une ethnologie de la relation esthétique, les pratiques audiovisuelles amateurs constituent un terrain d'enquête fécond. Sous la dénomination de pratiques audiovisuelles amateurs, nous réunissons : les films de famille, les films de clubs amateurs, le cinéma scolaire, les vidéos personnelles et les émissions de télévision de proximité. Ces pratiques partagent, en effet, un " air de famille " (Wittgenstein) à la fois au plan de leur thématique (du privé institutionnalisé du film de famille à l'intime des vidéos personnelles), de leurs conditions de production (statut amateur des réalisateurs, formats, etc.) et des conditions communautaires de réception (groupe familial, classe, etc.).

Cet article cherche d'abord à recontextualiser certains enjeux liés à la figure de l'amateur dans le champ culturel contemporain dans la perspective d'une respécification des pratiques audiovisuelles amateurs en termes " d'esthétiques ordinaires ", respécification que nous déplierons principalement en tant que produit d'une esthétisation des institutions de la vie ordinaire autour de l'exemple du film de famille dans un deuxième temps.

#### *De quelques pratiques audiovisuelles amateurs expressives contemporaines*

Aujourd'hui, la place des amateurs dans le champ culturel a été largement redéfinie, et le domaine des pratiques artistiques amateurs est doté d'une légitimité accrue.

D'un point de vue quantitatif, on peut noter un accroissement significatif des activités artistiques amateurs en général puisqu'en 1996, 47% des français de plus de quinze ans déclarent avoir pratiqué la musique, le théâtre, la danse, les arts plastiques ou une activité d'écriture pendant leurs loisirs (Donnat, 1998). En ce qui concerne la culture des médias de masse, les " pratiques artistiques amateurs informatiques " sont en plein essor. En 1999, 22% des utilisateurs d'ordinateurs ont des pratiques artistiques en amateur sur leur matériel ; 19% dessinent, 15% traitent du son et 6% de l'image. De fait une grande partie de la création de contenus sur Internet émane de simples particuliers, amateurs en tout genre, bricolant depuis leur chez-soi des sites afin d'exprimer leurs propres goûts et passions. Le dernier média du XXème siècle, Internet, se développe d'abord comme un moyen d'expression personnelle et les pages et sites personnels sont reconnues comme des formes culturelles authentiques nées des réseaux de communication informatisés. Elles sont d'ailleurs encouragées par le Ministère de la Culture français, puisque les politiques culturelles en faveur de l'Internet favorisent la dynamique des usages. Une ancienne Ministre de la Culture, Catherine Trautman, pouvait ainsi résumer sa politique : "Qu'est-ce que l'Internet culturel ? Ce sont les internautes qui s'expriment ."

Dans la conclusion de son enquête sur *Les pratiques culturelles des Français*, le sociologue Olivier Donnat constatant que " de plus en plus de Français, quel que soit leur âge, sont tentés d'aborder l'art par la pratique en amateur ", émet l'hypothèse que les " pratiques amateurs sont le siège de réels enjeux culturels puisque même sans grande valeur artistique, elles sont investies de fortes aspirations en matière d'expression de soi et de recherche d'authenticité et, à ce titre, porteuses d'identités personnelles ou collectives " (Donnat,

1998 : 16).

Cette hypothèse, articulant besoin d'expression de soi et de quête d'authenticité à un nouveau régime participatif d'accès à la culture, est stimulante et vient faire écho à certaines théories sociologiques contemporaines dites de " l'identité réflexive ". Il s'agit d'interroger les pratiques amateurs comme le support d'une " invention de soi ", c'est à dire comme pratiques expressives venant caractériser notre époque dite de " seconde modernité " <sup>3</sup>.

L'idée de base de la théorie de l'identité réflexive, développée par Anthony Giddens et Ulrich Beck (1995), est que les individus seraient désormais libérés des contraintes socio-culturelles, telles que celles, par exemple, qui ont trait à la classe, la religion ou la nation. Depuis que les formes de vie traditionnelles ont perdu leur légitimité pseudo-naturelle, elles ne sont plus reproduites automatiquement et aveuglément. Ainsi on peut toujours être croyant et même dévot comme avant, bien sûr, mais si on l'est, c'est par choix et non par convention ou par habitude. Dans la mesure où la reproduction des traditions présuppose une intervention délibérée des individus, ces traditions deviennent optionnelles, ce qui n'est pas sans incidence pour les identités. A l'ère de la modernité tardive, certaines catégories sociales de population, auraient donc, en principe sinon de fait, la possibilité de choisir la biographie et la forme de vie qui leur convient le mieux, ainsi que le style de vie afférent. En insistant sur l'inégalité des conditions matérielles d'existence qui rendent l'individualisation possible, on peut donner une tournure " expressiviste " aux théories de Beck et de Giddens, à travers la notion " d'individualisme expressif " et énoncer que l'identité n'est pas seulement une question de choix, mais aussi une question d'expression et d'authenticité. Comme le manifestent les bricolages esthético-identitaires des pages perso., à travers lesquelles les individus fabriquent une image personnalisée de soi qu'ils exposent et émettent une prétention à l'authenticité, qui consiste à évaluer si la page perso. exprime de façon exemplaire la personnalité de l'auteur, donc si elle exprime une identité réflexive méritant l'admiration virtuelle de tous <sup>4</sup>.

Il est remarquable que ces formes d'expressions personnelles informatisées émergent alors même que jamais le champ d'expressivité individuelle n'a semblé aussi large et les moyens aussi variés. Dans différents domaines (littérature, cinéma, ...), on peut ainsi noter le développement de formes artistiques auto centrées et la démultiplication des formes et supports d'expression de soi, une floraison d'usages culturels expressifs.

Pour qualifier un mouvement dont Internet apparaît être l'aboutissement actuel en permettant " la mondialisation de n'importe quelle expression individuelle ", a été avancée par Philippe Lejeune l'hypothèse de " l'ère autobiographique." (Lejeune, 1998 : 14).

Déplions cette hypothèse dans le cas du champ cinématographique. On peut noter, depuis environ la fin des années 1990, un regain tout à fait remarquable d'un cinéma autobiographique. Ce regain peut plus précisément se décrire comme une expansion du projet autobiographique dans des genres audiovisuels traditionnellement préservés de la tentation du retour sur soi, tel le genre documentaire. Et si l'autobiographie cinématographique s'avère être l'une des nouvelles frontières de l'esthétique cinématographique, c'est en partie autour du film de famille que cette nouvelle frontière s'élabore, tant que du côté du documentaire que de la fiction. Dans certains festivals dévolus au cinéma documentaire, à la fin des années 90, on a pu assister à une consécration du courant dit de l'autodocumentaire, du documentaire intime <sup>5</sup>. L'une des particularité de ce type de productions est soit d'intégrer des home movie authentiques (*Sur la plage de Belfast*, H.F Imbert, 1996), soit de détourner le genre : c'est le cas d'*Omelette* (Rémi Lange), réalisé en 1993 et sorti en salles en 1998. Tourné grâce à une bourse et dans des conditions de prise de vues qui n'ont rien à voir avec le filmage d'un ordinaire film de famille, *Omelette* peut être qualifié " d'anti-film de famille " : l'intention explicite de Remi Lange son auteur est de " reprendre les codes du film de famille, [...] tout en subvertissant le fond " c'est à dire

en substituant au sujet “ heureux ” du film de famille un sujet “ malheureux ” (Lange, 1998 : 29-30)<sup>6</sup>. Le film de Rémi Lange est selon nous un exemple intéressant, puisqu’il se réapproprie non pas tant la thématique du film de famille, que son “ esthétique ” : le film de famille avec ses “ surexpositions, sous-expositions, ses flashes d’images, son montage à la hache, ses changements brusques de mise au point, ses flous, ses tremblements, ses images qui sautent, ses bruits de micro ” (Lange, 1998 : 29-30). Ce recours à “ l’esthétisation du film de famille ” apparaît être pour ce cinéaste la solution formelle pour concrétiser son projet cinématographique<sup>7</sup>.

Du côté de la fiction, l’autobiographie filmée semble s’est développée avec les films de Nanni Moretti, *Journal Intime* (1986) et *Aprile* (1988) projetés sur les écrans du festival de Cannes, tandis que le film de famille y était consacré comme modèle formel avec le Prix du jury 1998 pour *Festen* de Thomas Vinterberg. Ce dernier film tourné avec une caméra numérique légère, extrêmement mobile et sans éclairage, et dans lequel sont révélées, lors d’une fête de famille, les pratiques d’abus sexuels du père, est selon l’interprétation de son auteur danois “ beaucoup plus provocant parce que ‘fait maison’. C’est plus nu ainsi. Certains peuvent se retrouver dans le film une sorte de ‘déjà vu’ et pense que c’est un oncle qui l’a filmé par exemple. L’œuvre devient plus proche du spectateur que si elle était en film ” (Vinterberg, 1998 : ). L’intentionnalité esthétique est ici explicitée par l’auteur en se référant au film de famille comme matrice formelle.

### *Les pratiques audiovisuelles amateur comme esthétiques ordinaires : des objets-frontières entre mondes de l’art et de la vie.*

A travers ces différents exemples, s’observe une redéfinition esthétique toute contemporaine du film de famille, dans lesquels il se trouve revendiqué comme matrice formelle, comme patron-modèle esthétique tant dans la fiction que dans le documentaire. Inversement, et c’est ce que valident encore les enquêtes menées pour la Mission du Patrimoine Ethnologique<sup>8</sup>, les enseignants et intervenants en milieu scolaire membres de cette équipe de recherche ont repéré combien la production de jeunes amateurs dans les ateliers vidéo s’inspirait d’une constellation d’images bigarrées issues des séries télévisées ou des jeux vidéo, de ce que l’on peut appeler une “ culture de l’écran ” (Pasquier, Jouet, 1998). Dans celles-ci se trouvent réappropriés et reconfigurés, on pourrait presque dire “ remixés ” certains traits formels et ressources thématiques d’œuvres cinématographiques ou de productions télévisuelles (clips, etc.). A travers les pratiques audiovisuelles amateurs circulent donc des contenus d’expérience, des schèmes formels issus des œuvres cinématographiques, mais aussi des thématiques et des pratiques sociales (histoire de vie, liens amicaux etc.) renvoyant au monde de la vie ordinaire.

Nourrissant des documentaires et des films de fiction et nourries par d’autres fictions et réalisations audiovisuelles, dotés de propriétés esthétiques et artistiques issues de différents mondes de l’art (Becker, 1988), entrelacés dans des pratiques quotidiennes, notamment de sociabilité, on peut situer ces “ pratiques audiovisuelles amateurs ” à la croisée des mondes de la vie ordinaire (la sphère domestique, une classe d’école, un café... ) et de différents mondes de l’audiovisuel. Et de part ce positionnement, ces pratiques audiovisuelles amateurs peuvent être qualifiées d’“ objets-frontières ” (Star et Griesemer, 1989) d’objets positionnés à l’intersection de plusieurs mondes sociaux, mais répondant en même temps aux nécessités de chaque monde.

C’est cette dimension d’objets frontières entre mondes de l’art et de la vie que veut pointer la notion d’esthétiques ordinaires appliquées aux pratiques audiovisuelles amateurs. En tant qu’“ esthétiques ordinaires ”, ces différentes pratiques audiovisuelles amateurs offrent alors des perspectives précieuses d’analyse de modalités de passages à l’esthétique des objets culturels, de saisie des significations nouvelles, et s’avèrent des objets pertinents pour qui veut étudier comment les formes et les jeux de langage proposés dans les mondes de l’art

circulent, irriguent, nourrissent, enrichissent les mondes de la vie ordinaire et quotidienne et contribuent à l'élaboration de liens sociaux.

Dans le cadre de cette recherche sur les Esthétiques ordinaires, nous avons ainsi saisi trois régimes " d'esthétiques ordinaires " grâce à trois séries d'enquêtes. Une première série a concerné les cinémathèques régionales en tant qu'institutions de patrimonialisation des productions audiovisuelles amateur qu'elles invitent à lire sur le mode documentaire et esthétique ; une seconde série a visé à questionner une mise au public de certains films d'amateurs produits dans des contextes privés (famille, cercle d'amis...) au sein de réseaux d'associations culturelles (cafés-culture, espaces culturels pluri-disciplinaires ...) qui se positionnent en alternative au monde de l'art institutionnel, contribuant ainsi à une appréhension des effets sociaux en termes de " lien civil esthétique ". Enfin, une troisième série s'est intéressée aux pratiques familiales (film de famille, internet) et scolaires ainsi qu'au va et vient entre ces pratiques et les pratiques professionnelles (films de fiction, productions télévisuelles) en termes de modèles esthétiques de références<sup>9</sup>.

Afin de présenter plus avant quelques unes des conclusions de cette enquête, il nous a paru logique de nous attarder sur les productions les plus amateurs de toutes, à savoir par le film de famille.

### *Esthétique du film de famille*

Par film de famille, on entend les films faits par un membre d'une famille pour les autres membres de la famille à propos de la vie de la famille. Il n'est pas besoin d'une enquête bien poussée pour constater que le film de famille fait l'objet d'une appréciation tout à fait négative dans la société, une appréciation qui n'en est pas moins une évaluation esthétique. Une approche systématique d'un corpus de ces productions montre que le film de famille se caractérise, en effet, par toute une série de figures qui semblent justifier cette évaluation : au niveau de la forme de l'expression, le film de famille donne à voir des images floues, bougées, à l'exposition incertaine, qui se succèdent sans montage ni construction ; au niveau de la forme du contenu, il est stéréotypé, fragmentaire et incohérent (il égrène des bribes d'actions et passe d'un sujet à l'autre sans justification). En même temps, ces figures du " mal fait " sont si caractéristiques du film de famille que les professionnels les reprennent lorsqu'il s'agit de produire un effet " film de famille " dans un film de fiction (ex. : *Muriel* ou dans une publicité (ex. : la série *Tang*)<sup>10</sup>.

Il semblerait donc qu'il existe une véritable *forme* du film de famille, une forme étonnement stable au point que l'on peut parler d'une véritable "rhétorique du " mal fait ".

Dans la tradition esthétique, la notion de "forme" occupe, on le sait, une place centrale ; pour Henri Focillon, par exemple, "l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme"(Focillon, 1943). Cela ne signifie pas toutefois que toute forme relève de l'art : la nature nous donne à voir de très belles formes (les cristaux, les pierres si bien chantées par Roger Caillois qui ne sont assurément pas en elles-mêmes artistiques. On attend d'une forme artistique qu'elle ait un statut *intentionnel*<sup>11</sup>. Certes, l'art admet une part de hasard, mais contrôlée (ex. : Pollock et le *dripping*) ; au moins le rôle du hasard doit-il être intentionnellement assumé (ex. : l'écriture automatique des surréalistes). Or il est clair que les cinéastes familiaux, bien qu'ils fassent intentionnellement du film de famille (*Je fais des images pour le souvenir, pour le futur, pour quand je serai vieux, pour les enfants, pour qu'ils voient plus tard comment ils étaient ; je fais plaisir à ma femme ...*) ne font pas exprès de mettre en œuvre la rhétorique du "mal fait" : elle résulte du manque de savoir faire de ceux qui tournent ce genre de films (c'est ce manque que les innombrables revues, les manuels, les cours dans les clubs, visent à combler). Ainsi décrit, le film de famille apparaît comme *une réalisation intentionnelle avec une forme non intentionnelle*. Toute la question de la relation du film de famille à l'esthétique découle de cette situation paradoxale. Peut-on dans ces conditions parler d'une esthétique du film de famille ? Un petit parcours à travers

deux espaces où le manque de savoir faire semble également évident aidera à poser le problème.

Le premier est celui de l'art naïf. Ce qui rend l'artiste naïf intéressant, ce qui le sauve du point de vue artistique, nous dit Michel Thevoz, c'est "son incapacité — très féconde — à se conformer à des principes académiques qu'il prétend pourtant faire siens. De l'académisme, il adopte d'abord les thèmes : sujet religieux, mythologiques ou allégoriques, peintures d'histoire, scènes de genre, paysage et portraits. Il paraît aussi en adopter les valeurs [...]. Mais il échoue "ingénuement" à en pratiquer le style : ses perspectives sont désarticulées ; l'espace procède d'une combinaison de points de vue ; ni les rapports de grandeur ni les proportions anatomiques ne sont respectées ; la pratique du cerne et de l'aplat contredit les prétentions illusionnistes ; les simplifications irréalistes alternent avec des détails hypertrophiques" (Thevoz, 1981 : 87). On notera qu'aussi productive soit-elle, cette lecture est radicalement extérieure au projet artistique de l'artiste naïf : il s'agit de la lecture d'un critique d'art qui valorise des éléments de l'œuvre que l'artiste n'a nullement voulus, des ratés. Bien évidemment, une telle lecture est également possible sur le film de famille : je peux voir un film de famille en prenant plaisir à la qualité plastique des ratés de l'image (tremblés, flous, filés, etc.) ou en me laissant fasciner par le "déroulement hasardeux des plans" (Ferniot, 1995 : 129), mais cette lecture esthétique ne dit pas que le film de famille *est* esthétique (tout peut relever d'une telle lecture) ; elle ne nous apprend rien, non plus, sur le fonctionnement esthétique du film de famille dans son contexte propre (elle est d'ailleurs le fait de quelqu'un qui ne se positionne pas en membre de la famille, mais en esthète).

L'examen de l'espace des productions enfantines sera plus éclairant sur ce dernier point. Les ressemblances entre films de famille et productions enfantines sont multiples : comme les auteurs de films de famille, les enfants ne prétendent pas être des artistes et n'ont pas le sentiment de faire de l'art (ils ne savent même pas ce que signifie le mot art) ; comme les films de famille, les productions enfantines ont une forme propre (traitement de l'espace, centrage sur le moi, structures logico-imaginatives de la représentation) et fixe (pour une classe d'âge donnée, les imageries enfantines sont assez fortement réglées, avec la répétition constante des mêmes motifs et des mêmes structures) (Duborgel : 1976) ; enfin, comme les auteurs de films de famille, les enfants manquent de savoir faire. Cette absence de savoir faire donne lieu à deux jugements esthétiques contradictoires. Il y a ceux qui y voient le garant de la créativité enfantine (certains, comme A. Stern et P. Duquet, vont même jusqu'à dire que l'éducation artistique tue la créativité de l'enfant : "le dessin scolaire épuise les ressources de la création"). Il y a ceux qui, au contraire, soulignent que cela conduit à des productions stéréotypées d'un faible intérêt esthétique : une pure production de nécessités psychologiques (Duborgel, 1976 : 186). Bruno Duborgel propose une troisième lecture plus intéressante pour notre propos : il souligne que l'imagerie enfantine présente, certes, un caractère déterminé et répétitif très marqué, mais il suggère que cela "ne signifie pas forcément stéréotypie, mais commerce de l'âme avec des images tonifiantes pour elle, avec des images si riches de résonances symboliques qu'elles semblent moins se répéter mécaniquement que naître et renaître à chaque instant comme des figurations multiples et fugitives d'un sens inépuisable" et que cela n'empêche pas ces images d'être "l'expression d'un sujet actif et capable de métamorphoser une nécessité en une découverte" (Duborgel, 1976 : 188-190). Si "une image banale peut désigner les forces diverses et extérieures qui l'imposent, être un stéréotype [...] elle peut tout autant désigner une image *originelle* et qui à l'inverse de l'apparente originalité de l'image conforme à quelque réalisme du pittoresque, est aussi fondamentale qu'un *archétype*" (Duborgel, 1976 : 200-21). Ainsi, la force esthétique du dessin d'enfant n'est pas dans la "lettre" du dessin, mais dans ce qui s'y exprime et qui provient de l'imaginaire de l'enfant.

Cette idée d'une production esthétique qui n'est pas dans la "lettre" de ce qui est donné à voir me semble essentielle pour comprendre la relation du film de famille à l'esthétique. En effet, voir un film de famille, c'est à partir des images très pauvres que propose le film faire retour sur son vécu et se faire son cinéma intérieur, un cinéma dont il n'est pas nécessaire de souligner l'extrême richesse ; c'est aussi, parler avec les autres membres de la famille, pour reconstruire ensemble le passé de la famille.

On peut ainsi montrer que loin d'être un handicap, la rhétorique du mal fait est une forme qui répond à une nécessité communicationnelle : pour bien fonctionner, le film de famille se doit d'être " mal fait ". Si le film de famille est trop bien fait, c'est à dire s'il est monté et structuré, il donne un point de vue particulier sur la vie de la famille (le plus souvent celui du père), point de vue qui peut-être ressenti comme une véritable agression par les autres membres de la famille ; au mieux, il entre en conflit avec le récit mémoriel que chacun des participants se fait des événements qu'il a vécus. D'autre part, un film de famille structuré bloque les interactions entre les membres de la famille en imposant un récit familial déjà construit ; inversement, face à un film mal fait, les membres de la famille auront à œuvrer ensemble à la reconstruction de l'histoire familiale et la cohésion du groupe familial s'en trouvera renforcée (c'est la fonction idéologique du film de famille : produire du consensus, perpétuer la Famille) (Odin, 1995). Ainsi ce n'est que pour quelqu'un qui se situe en dehors du contexte familial et qui prend pour norme de référence le film professionnel que le film de famille est mal fait.

Non seulement la forme du film de famille est parfaitement adaptée à sa fonction, mais la réception du film de famille, manifeste toutes les caractéristiques de l'expérience artistique telle que Gadamer la décrit (Gadamer, 1992). Rappelons que pour Gadamer l'art se rattache au besoin fondamental chez l'homme du jeu et de la fête. Or voir un film de famille, c'est participer à une sorte de fête et au jeu de la création du " texte familial ". De même, le film de famille avec ses figures du " mal fait " se présente comme une " forme à remplir " (c'est pour Gadamer, une des définitions de l'œuvre d'art) et exige une réponse que chaque spectateur doit produire activement lui-même. On peut ici parler d'une véritable exigence herméneutique. Le film de famille ouvre de la sorte la possibilité de faire l'expérience du monde comme d'une totalité où est intégrée la position ontologique de l'homme. Tout film de famille renvoie à l'Homme tel qu'il est, là, en chacun de nous. C'est pour cela qu'on peut, sans s'ennuyer, voir les films de famille des autres. L'expérience du film de famille relève de cette grande esthétique qui implique tout l'être et met en jeu la totalité du sujet dans sa relation à l'autre et au monde (Caune, 1999 : 219-20).

Ainsi décrite, l'esthétique du film de famille apparaît en prise directe avec ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de l'art : l'art comme expérience de vie, la vie comme art. En concluant de façon paradoxale on dira que cet objet ordinaire relève en fin de compte d'une esthétique bien peu ordinaire...

En respécifiant de la sorte ces pratiques, nous avons formulé notre réponse aux questions soulevées par une ethnologie de la relation esthétique autour des métaphores de la circulation et des passages entre sphères d'activité. Venant rendre compte du passage continu entre sphère pratique et sphère esthétique, ces métaphores renvoient à l'image du cercle herméneutique qui " s'élève de la vie, traverse l'œuvre et retourne à la vie " (Ricoeur, 1985 : 228). Cette problématisation rejoint ainsi, en partie, le programme conceptuel de l'Esthétique de la réception formulé par Hans Robert Jauss, Hans Georg Gadamer et Paul Ricoeur, dont l'un des enjeux principaux est de rendre compte de la portée sociale des œuvres d'art en s'attachant au mouvement " d'appropriation " de leurs ressources symboliques par un lecteur ou un spectateur, pour comprendre leurs effets sociaux et la place qu'elles occupent dans la vie de chacun d'entre nous.

Laurence Allard, maître de conférences en sciences de la communication, Université Lille 3-GERICO  
et Roger Odin, professeur de sciences de la communication, Université Lille3-IRCAV.

#### Notes

*Développement culturel. Les pratiques informatiques de loisir.* n°130, oct.1999.

<sup>2</sup> " Bibliothèques et nouvelles technologies ", 2 juillet 1998, discours à la BNF.

<sup>3</sup> Sur l'historicité de l'expressivisme, cf Taylor (1998).

<sup>4</sup> Pour un approfondissement de la réflexion centrée sur les pages perso abordées à travers la double problématique de la " self culture " et de " l'individualisme expressif ", cf. Allard et Vandenberghe (2003).

<sup>5</sup> Comme ce fût le cas au festival " Vue sur les docs ", Marseille, 1999 avec le prix ex-aequo, au film *Papa et moi* (Linda Västrik), basé sur des *home movie*, pour rétablir symboliquement un lien avec un père qui ne l'avait pas reconnue à la naissance.

<sup>6</sup> Dans le film, ce sujet va s'avérer double : Rémi Lange qui voulait rendre publique à sa famille sa vie avec un garçon devra écouter son père et sa mère lui révéler les problèmes sexuels qui les ont conduit à divorcer.

<sup>7</sup> De fait, cette esthétisation produit un effet de dé-institutionnalisation du film de famille. En effet, dans la quasi totalité des films de famille, le "privé institutionnalisé" renvoyant à l'institution familiale dans son espace social, constitue le représenté. Dans *Omelette*, c'est un membre du groupe familial, qui vient porter un regard singulier sur sa propre famille. Le cinéaste a travaillé à la dénaturation de la " famille en représentation " pour dévoiler l'intimité d'un sujet. Il démontre ainsi comment la dimension privé institutionnelle vient masquer, dans le film de famille ordinaire, l'intimité singulière des sujets composant une famille.

<sup>8</sup> Cf notamment les études de Michèle Gellereau et Roselyne Abramovici, " Formation d'une culture de l'image chez de jeunes réalisateurs de vidéo amateur du Nord de la France " et de Bernard Weidman, " Je me souviens du collège Marcel Pagnol " in Allard et Odin (2002).

<sup>9</sup> On trouvera l'intégralité de ces enquêtes dans le rapport (Allard, Odin, 2002)

<sup>10</sup> Sur le film de famille dans le film de fiction, cf. Journot (1995).

<sup>11</sup> "Les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une œuvre au sens humain du mot et encore moins une œuvre d'art" (Caillois, 1970 : 6).

## BIBLIOGRAPHIE

Allard, L. et Odin, R. dir., 2002, *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel*, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche " Ethnologie de la relation esthétique ", Mission du Patrimoine Ethnologique.

Allard, L. et Vandenberghe F., 2003, " Express yourself ! Les pages perso. entre légitimation techno-politique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer " in *Réseaux n°117. Les nouvelles formes de la consécration culturelle*, Hermès.

Beck, U., Giddens, A and Lash, S., 1995, *Reflexive Modernization*, Polity Press, Cambridge.

Becker, M. 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion.

Caillois R., 1970, *L'écriture des pierres*, Skira.

Caune J., 1999, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, PUG.

Donnat O., 1998, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, La Documentation française.

Donnat O., 1998, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, La documentation française.

Duborgel B., 1976, *Le dessin d'enfant*, Jean-Pierre Delarge ed.

Ferniot M., 1995, "La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille", in

- Le film de famille, usage privé, usage public*, sous la direction de Roger Odin, Klincksieck.
- Focillon H. 1943, *Vie des formes*, Quadrige, Presses universitaires de France, 1996.
- Leigh Star S. et Griesemer J., 1989, "Institutionnal Ecology, Translations and Boundary Objects : Amateurs and Professionnels in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology (1907-1939)" in *Social Studies of Sciences*, vol.19, Sage.
- Lejeune P., 1998, " L'ère autobiographique " in *La sphère de l'intime. Photographies et arts visuels*, Catalogue du festival Le printemps de Cahors, Actes Sud.
- Gadamer G.H, 1992, *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Alinéa.
- Journot M T., 1995, "Le film de famille dans le film de fiction. La famille " restaurée """, in *Le film de famille, usage privé, usage public*, Klincksieck.
- Lange R., " Entretien " in *Repérages. Filmer l'intime*, Hiver 1998-1999.
- Odin R., 1995, "Le film de famille dans l'institution familiale" in *Le film de famille,usage privé, usage public*, R. Odin dir., Méridiens-Klincksieck.
- Pasquier D. et Jouet J. in *Réseaux n°74, La culture de l'écran*, 1998.
- Ricoeur P., *Temps et récit*, Le Seuil, 1985.
- Taylor C., 1998, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Le Seuil.
- Thevoz M., *L'art brut*, SKIRA, 1981, réédition 1995.
- Vinterberg T. Un film fait maison ", entretien in *Repérages n°4. Filmer l'intime*.
- Warnke G., 1990, *Gadamer. Herméneutique et Raison*, De Boeck.
- Développement culturel. Les pratiques informatiques de loisir. Développement culturel, n°130, oct.1999.*