



**HAL**  
open science

## La noce à l'écran

Giuseppina Sapio

► **To cite this version:**

Giuseppina Sapio. La noce à l'écran. Recherches en sciences sociales sur Internet/Social science research on the Internet, 2014, TIC, familles et célébrations, 3, 10.4000/reset.390 . hal-01398259

**HAL Id: hal-01398259**

**<https://hal.science/hal-01398259v1>**

Submitted on 17 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

Giuseppina Sapio

## La noce à l'écran

### Interactions et représentations familiales dans les home movies

---

#### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

#### Référence électronique

Giuseppina Sapio, « La noce à l'écran », *RESET* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 24 novembre 2015. URL : <http://reset.revues.org/390> ; DOI : 10.4000/reset.390

Éditeur : Association Recherches en sciences sociales sur Internet

<http://reset.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://reset.revues.org/390>

Document généré automatiquement le 24 novembre 2015.

© Association Recherches en sciences sociales sur Internet

Giuseppina Sapio

## La noce à l'écran

Interactions et représentations familiales dans les *home movies*

### Introduction

- 1 Depuis maintenant quelques décennies, il est devenu de plus en plus facile, pour les familles, de filmer les événements heureux qui ponctuent leur vie : mariages, naissances, vacances à la plage, cadeaux de Noël sont désormais des moments dont le déroulement peut être enregistré par certains dispositifs, leurs captations audiovisuelles venant, à leur tour, alimenter les représentations collectives que les individus se font de leur propre famille. Du Super 8 aux vidéos numériques actuelles, les exigences techniques et symboliques de ces pratiques ont évidemment changé, tandis que les familles ont connu leurs propres transformations. Aussi ce répertoire d'objets audiovisuels constitue-t-il, du point de vue du chercheur, un matériau précieux où s'inscrivent les événements historiques, les changements sociaux et culturels d'un pays, ainsi que l'évolution des groupes familiaux et de leurs représentations. Les films tournés par les amateurs ont le mérite de restituer un regard sur le monde, qui, contrairement à une croyance généralisée, n'est pas un regard naïf, puisqu'il absorbe, reformule et parfois même dénonce : ainsi en est-il du citoyen qui enregistre avec sa caméra une parade militaire, du grand-père qui décide de garder le souvenir filmé de sa Citroën « déesse » ou, encore, de l'époux qui filme son épouse en train d'allaiter leur enfant...
- 2 Dans cet article – issu d'un doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles où nous explorons les enjeux symboliques des films d'amateurs tournés et visionnés en famille, que nous nommons *home movies* –, nous étudions les représentations du mariage en France dans une perspective diachronique, tenant compte de l'évolution historique des outils employés par les individus dans cette pratique d'autoreprésentation.
- 3 Nous voudrions justement montrer comment les *home movies*, en tant que tels, mais aussi en tant que pratiques, à la fois de réalisation et de réception, créent pour la famille des occasions de se mettre en scène, pour elle-même ainsi que pour les générations suivantes. En effet, le visionnage (réel ou envisagé) est une forme d'autoreprésentation, qui conduit les individus en charge du filmage à réfléchir à l'image du groupe familial, ce qui peut infléchir les modalités de production comme de diffusion. Cette prise de conscience, que nous désignons sous le terme de « méta-famille » – parce que les sujets y interrogent et tentent de comprendre leur statut au sein du groupe –, a dès lors des conséquences aussi bien sur des choix formels (montage, format, échelles de plan, mouvements de caméra, sons et musiques) que sur les circonstances du tournage, ou encore les commentaires que suscitera le *home movie*, à l'intérieur de la famille ou aujourd'hui sur les plateformes en ligne où ils peuvent être hébergés. Pour le dire autrement, nous questionnons la manière dont les *home movies* reflètent la réflexion (dont il reste à préciser la nature) des individus quant à leur rôle au sein du groupe ou à leur sentiment d'appartenance au groupe, et nous nous demandons s'ils confirment, au passage, les évolutions objectives de la famille, telles qu'elles ont pu être décrites notamment par la sociologie.
- 4 Nous commencerons ici par préciser quels sont les avantages à parler de « *home movies* » en études cinématographiques, ce qui soulève des enjeux esthétiques formels, mais de légitimité culturelle. Signe de la dimension encore exploratoire de notre travail, nous présenterons ensuite la manière dont nous étudions ces films, en dépassant les approches purement esthétiques et sémiologiques, grâce à la prise en compte, entre autres, de la matérialité des dispositifs de filmage et des témoignages des individus. Nous pourrions alors mettre tout cela en pratique, en nous limitant ici à l'analyse de films de mariage français, que nous avons prélevés sur la plateforme YouTube<sup>1</sup> : la « noce » présentait pour nous le double intérêt d'être une célébration fortement investie émotionnellement, et où le rôle de chaque membre de la famille émerge clairement ; c'est la raison pour laquelle les films d'amateurs qui l'illustrent ont été de parfaits terrains pour observer les convergences comme les écarts entre les représentations

individuelles et les changements sociaux en cours, notamment ceux concernant les rôles conjugaux ou parentaux.

## Du cinéma d'amateurs aux *home movies*

### Amateurisme et cinéma : de quelques précautions terminologiques

5 Lorsqu'il s'intéresse à des objets filmiques circulant hors du circuit « officiel » du cinéma, le chercheur en études cinématographiques est encore aujourd'hui confronté à la question du statut de tels objets. En d'autres termes, des préjugés pèsent sur les films d'amateurs, dans le sens commun comme chez certains de nos collègues qui les stigmatisent comme production audiovisuelle marginale. En effet, si les pratiques photographiques ou filmiques d'amateurs ont été depuis longtemps constitués en objets ordinaires de disciplines telles que l'ethnologie, l'anthropologie ou l'histoire, pour qui ces images sont des outils de compréhension des dynamiques collectives ou des processus de constitution et de diffusion de la mémoire collective, la situation est bien différente au sein de notre champ disciplinaire. Pour l'approche esthétique en particulier, le film d'amateurs apparaît fragile de par ses caractéristiques de réalisation : matériel inadéquat, budget minime, maîtrise du langage cinématographique absente ou très réduite chez l'amateur, qui s'adonne d'ailleurs à cette pratique de manière plutôt ponctuelle.

6 À la critique esthétique portant sur ces productions fait écho l'idée que les amateurs eux-mêmes considèreraient leur pratique comme un « simple hobby », et ne vivraient bien souvent la qualité artistique de leurs productions que comme un heureux hasard. Le travail de Julia Hirsch sur la photographie familiale en est représentatif puisqu'il fait l'hypothèse, chez les photographes amateurs, d'un « affranchissement » de toute attitude morale et/ou artistique dans la réalisation des œuvres qui sont qualifiées de « *candid shots* », c'est-à-dire de prises de vues « naïves » (Hirsch, 1981 : 102). Mais ce point de vue apparaît contestable dès que l'on constate que les amateurs ne sont jamais complètement dépourvus de repères formels empruntés à leur culture visuelle, ni de connaissances sur certains codes expressifs, comme l'a montré, entre autres, Richard Chalfen : ainsi, loin d'être naïf, l'amateur choisit toujours un code expressif plutôt qu'un autre, même s'il choisit sans doute moins pour des raisons théoriques qu'à travers un jugement de goût (Chalfen, 1987).

7 En conséquence, nous revendiquons ici la catégorie de « cinéma d'amateurs » qui nous est apparue préférable, d'un point de vue terminologique tout d'abord, à celle de « cinéma amateur » dans laquelle l'adjectif « amateur » vient qualifier la production audiovisuelle elle-même plutôt que le statut des sujets impliqués, avec une forte connotation négative de surcroît. Dans cette perspective, nous adhérons à la définition que donne Marie-Madeleine Mervant-Roux du « théâtre d'amateurs », lorsqu'elle affirme que :

Faire du théâtre en amateur, ce n'est donc pas faire le même théâtre que les professionnels, gratuitement et plus gauchement. C'est sans doute avoir moins de "métier" puisque, statistiquement, l'expérience est bien moindre. C'est, sans doute, ne pas en vivre et ne pas même le tenter. Mais l'écart décisif concerne la nature de la scène dramatique où l'on joue, sans solution de continuité avec la scène du social (Mervant-Roux, 2011 : 163).

8 Il y a tout intérêt selon nous à transposer cette définition au cinéma d'amateurs, puisqu'il s'y relève également cette absence de solution de continuité avec la scène du social, au sens où celui-là implique une participation complète des sujets à leur autoreprésentation en images.

9 L'expression « cinéma d'amateurs » permet donc d'affirmer sa spécificité et de ne plus être pris au dépourvu face à des exemples cinématographiques « ambigus » : nous pensons par exemple aux films de fiction analysés par Marie-Thérèse Journot (2011), c'est-à-dire à ces films issus du circuit du cinéma professionnel et dans lesquels apparaissent, principalement pour des raisons diégétiques, des « films amateurs ». Ces œuvres sont représentatives du fait que la production filmique d'amateurs présente des caractères propres, au point que certains cinéastes professionnels peuvent s'en approprier les figures de style et créer eux-mêmes des « faux »<sup>2</sup>, mais sans devenir pour autant des films d'amateurs.

10 Enfin, l'usage du pluriel (« films d'amateurs », « *home movies* ») ainsi que le rejet, en parallèle, de la catégorie de « *home cinema* » permettent de souligner la nature extrêmement fragmentée

et hétérogène de ces objets audiovisuels (dont nous observerons quelques unes des catégories) et de ne pas plaquer sur eux les grilles esthétiques à destination du cinéma officiel. Mais cela ne signifie pas non plus qu'il faille s'arrêter à leurs caractéristiques formelles.

## Les *home movies* comme pratique

- 11 En 1979, quand Roger Odin publie son article précurseur « Rhétorique du film de famille » dans la *Revue d'esthétique*, il prend acte du fait que cette pratique filmique d'amateurs n'a jusque-là reçu aucune systématisation théorique digne de ce nom dans les études scientifiques relevant du domaine audiovisuel<sup>3</sup>. Dans son texte, Odin élabore à cet effet une première définition en affirmant qu'« un film de famille est un film réalisé par un membre d'une famille, à propos d'objets ou d'événements liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille, et à usage privilégié des membres de cette famille » (Odin, 1979 : 345).
- 12 Il précise que sa définition est de type communicationnel, au sens où elle relie un « actant Destinateur » à un « actant Destinataire » dans « l'axe familial », ce qui lui permet de distinguer la production d'amateurs d'autres types d'expressions filmiques, notamment les films expérimentaux ou « *underground* » dont la diffusion se fait dans des circuits plus larges que celui de la famille.
- 13 L'article est également l'occasion pour l'auteur de mettre l'accent sur un ensemble de figures internes et récurrentes chez les familles tournant ce genre de films, figures qu'il présentera de manière systématique dans son ouvrage *Le film de famille, usage public usage privé*, en 1995 et qui témoignent d'une approche qui n'est plus seulement esthétique ou sémiologique, mais « sémio-pragmatique ». Nous regrettons toutefois chez Odin l'ambiguïté de la formule « films de famille » qui, bien qu'elle mette en relief l'aspect hétérogène de cette sous-catégorie du « cinéma d'amateurs » (encore une fois grâce à l'usage du pluriel), reste problématique à cause du « de » renvoyant à l'idée d'un classement thématique de cette production.
- 14 L'expression anglo-saxonne « *home movies* », que nous retenons dans cet article, nous semble dès lors plus pertinente. La double dimension évoquée par le terme « *home* », parce qu'il désigne à la fois la maison et la famille (ou, de manière générale, un espace familial et familial)<sup>4</sup>, est un premier atout. Reprenant ses connotations liées à l'espace domestique tout d'abord, les « *home movies* » sont à voir comme des films inscrits dans des cadres temporels et spatiaux précis ; cela permet de souligner que ces objets filmiques sont affectés non seulement par le type de matériel à disposition de l'amateur, mais aussi par les « conditions de tournage », c'est-à-dire par les caractéristiques des lieux s'offrant comme décors pour le film. À titre d'illustration, la recherche réalisée par Alice Cati à partir de sept collections de *home movies* tournés en Italie entre 1926 et 1942 consacre une section entière de son ouvrage à la manière dont les représentations filmiques se laissent imprégner par les lieux où ont vécu les membres de la famille (Cati, 2009 : 133). En retenant maintenant du mot « *home* » son sens de famille, les « *home movies* » se présentent parallèlement comme des vecteurs de socialisation, dans la mesure où ils interviennent en accompagnant les interactions se produisant parmi les membres des familles et en constituant, une fois réalisés, un matériau pour des échanges ultérieurs.
- 15 Nous suivons en cela l'usage abondant que fait la littérature anglophone de la formule « *home movies* » pour souligner la dimension familiale dans la production et l'usage qui sont faits de ces objets filmiques : nous nous référons, entre autres, aux travaux de Patricia Erens (1986), Richard Chalfen (1987), Patricia Zimmermann (1995), James Moran (2002), José van Dijk (2005), ou encore Karen Ishizuka (2008). Précisons toutefois que nous adoptons ici l'un des sens les plus généraux donné aux *home movies*, c'est-à-dire celui de films réalisés par la famille et sur la famille. Cela permet, d'un côté, de maintenir un critère de recrutement, les films devant mobiliser un ou plusieurs membres de la famille : les films familiaux incluent par conséquent autant ceux qui sont tournés par le noyau parents-enfants que ceux qui mobilisent d'autres membres de la famille (tantes et oncles, grands-parents, cousines et cousins, etc.), ou encore ceux qui prévoient également la participation d'amis, dans la mesure où au moins un membre de la famille est impliqué, à l'écran et/ou derrière la caméra. Mais cela conduit, de l'autre, à prendre en compte un critère diégétique, puisque les événements filmés doivent correspondre à des moments familiaux « réels », par opposition à des créations fictionnelles<sup>5</sup> : cela apparaît

bien, par exemple, dans trois genres de *home movies* que nous avons identifiés : les films de fêtes (anniversaires, mariages, repas de Noël, etc.), les films du quotidien (les premiers pas de l'enfant, le bain, le premier jour d'école, le pique-nique du dimanche, etc.), ou encore les films de vacances (comprenant à leur tour les films de voyage).

- 16 Notre dernière précaution terminologique touche à notre usage préférentiel de l'expression « pratique des *home movies* » : celle-ci permet de ne pas limiter l'analyse aux seuls films, mais de les réintégrer au sein des interactions et des discours qui ont pu se développer parmi les membres de la famille, et ce dès le stade de la réalisation des films, c'est-à-dire même quand ces derniers étaient encore loin d'être achevés. Nous évitons ainsi de réifier cette activité, en la réduisant à l'objet qu'elle produit, et nous nous offrons la possibilité d'analyser son potentiel historique et identitaire *in fieri*, c'est-à-dire « en train de se faire ». Cette préoccupation pour les pratiques renvoie d'ailleurs précisément au cadre théorique que nous avons élaboré pour étudier les films de notre corpus.

## Sociosémiotique des *home movies*

### Reconstruire le « regard » social des *home movies*

- 17 Le lecteur l'aura compris, une de nos principales sources d'inspiration est l'approche sémiopragmatique de Roger Odin dont nous avons déjà posé les premiers jalons. En plus de redéfinir les films de famille pour en faire un objet d'étude à part entière, ses travaux sont en effet une réelle incitation à les contextualiser, et ce que nous avons commencé à faire en parlant de *home movies* tout en évoquant tant leur production que leur réception. Mais le sémiologue note aussi qu'une des particularités du film de famille est « d'être fait pour être vu par ceux-là mêmes qui ont vécu (ou vu) ce qui est représenté sur l'écran » (Odin, 1979 : 355), ce qui engendre une problématique de la « croyance » chez le spectateur, différente de celle qui existe pour les films de fiction : en particulier, il ne doit pas mobiliser un processus de « vraisemblabilisation », car les images le renvoient à un univers concret et connu (Odin, 1979 : 357). Le membre de la famille qui regarde ses propres films n'est par conséquent pas spectateur mais participant (Odin, 1979 : 363), et cela au moment de la prise de vue comme lors de la projection.
- 18 Constatant que les figures de style habituellement attribuées aux films de famille<sup>6</sup> ne sont pas suffisantes pour les distinguer d'autres productions comme le cinéma expérimental par exemple, il désignera justement le « contexte » (de réalisation et de visionnage de ces films) comme leur trait le plus distinctif (Odin, 1995), puis en le présentant comme « un système de contraintes », il en fera même le point de départ de toute analyse sémiopragmatique (Odin, 2011 : 23). En suivant ce chercheur, le film de famille doit donc toujours être envisagé dans son contexte d'origine, ce qui implique d'interpréter son fonctionnement à l'aune de la mémoire familiale.
- 19 Nous avons toutefois complété cette approche à l'aide du cadre posé Pierre Bourdieu dans *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. L'auteur s'y intéresse à la photographie d'amateurs au sein de familles issues de classes sociales et d'origines géographiques variées (communautés rurales et urbaines), en qualifiant la pratique de « rite du culte domestique dans lequel la famille est à la fois sujet et objet » (Bourdieu, 1965 : 39). L'attention portée par le sociologue à la dimension sociale de la pratique innerve le discours dans sa globalité et finit par définir la nature même de la prise d'images par les individus ; cela dit, l'auteur précise que, relativement à la période de son enquête, le mariage constitue la cérémonie la plus significative dans la pratique de la photographie familiale et ce, de manière assez proportionnée, au sein des communautés rurales, ouvrières et bourgeoises (Bourdieu, 1965 : 40) :

Rien ne peut être photographié en dehors de ce qui doit être photographié. La cérémonie peut être photographiée parce qu'elle échappe à la routine quotidienne et doit être photographiée parce qu'elle réalise l'image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. Ce qui est photographié [...], ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le marié, le premier communiant, le militaire, ou des relations sociales, l'oncle d'Amérique ou la tante de Sauvignon (Bourdieu, 1965 : 45).

- 20 Si le social peut sembler ici très de déterministe, au point de niveler les photographies d'amateurs dans la volonté d'affirmation identitaire du groupe et à noyer (quand ce n'est pas nier) les identités individuelles, la position du sociologue se comprend au regard de l'époque où a été réalisée l'enquête : la codification et le caractère solennel des clichés d'amateurs y étaient bien supérieurs à aujourd'hui. Il reste que la photographie induit toujours une sélection entre ce qui est photographiable et ce qui ne l'est pas, ce qui sera d'ailleurs avancé, mais avec d'autres justifications, par d'autres chercheurs, telle Susan Sontag pour qui les clichés représentent une sorte de « grammaire » du regard et une « éthique du voir » (Sontag, 1978 : 3)<sup>7</sup>. De cette façon, et en déplaçant le curseur sur les *home movies*, nous avons tenté de comprendre en quoi ces derniers pouvaient eux aussi refléter des sélections et des regards socialement construits, en particulier à propos la famille.
- 21 Même s'ils peuvent apparaître très éloignés du sociologue français, parce qu'ils ne mettent pas forcément au centre la distribution sociale des pratiques, ce sont des auteurs anglophones et italiens, à l'ancrage disciplinaire varié, qui nous ont permis de parachever notre modèle : ces travaux ont en effet le mérite de mettre en évidence les idéologies au cœur des choix de filmage en n'ignorant pas l'identité du filmeur. Patricia Zimmerman en particulier, dans son ouvrage fondateur sur les *homes movies* des années 1950 et 1960 aux Etats-Unis, a développé une analyse en termes de genre en soulignant le caractère patriarcal des *home movies* (Zimmermann, 1995 : en particulier le chapitre « *Do-it-Yourself* »), notamment à travers l'identité père/caméra. À partir d'un matériau encore plus ancien, dont nous avons déjà parlé, l'italienne Alice Cati, tout en discutant à la fois Odin et Zimmerman, a apporté un éclairage résolument ethnographique à ce type d'approche, en allant interroger certains des pères de famille – là encore ! – qui ont tenu la caméra (Cati, 2009). Cette démarche a particulièrement influencé notre travail puisque, dans la mesure du possible, nous avons tenté de donner la parole aux protagonistes effectifs de la pratique des *home movies*, afin d'approfondir nos analyses tirées des seuls films.

### Étudier les *home movies* : de l'intérêt des fêtes de famille

- 22 Pour pouvoir mettre en pratique cette approche et ne pas nous perdre dans l'infinie variété des *homes movies*, nous avons restreint notre champ d'étude à certains d'entre eux, à savoir ceux tournés lors des fêtes de famille. Ce choix découle du potentiel symbolique que ces occasions de rencontre impliquent, et dont la valeur a été soulignée, notamment, par A. Eiguer, C. Leprince et F. Baruch :
- La fête comporte des aspects codés, pratiques et concrets, mais également cristallise des vécus hautement symboliques. Elle réaffirme et fait renaître des liens entre les membres de la famille. On y trouve des individus et une dynamique collective : un esprit de fête qui rassemble. Ayant une fonction de réparation, étant un rappel de l'appartenance au groupe, de la référence aux lignées, la fête crée un espace de mémoire (Eiguer et al., 1998 : 11).
- 23 Plusieurs éléments typiques de la fête de famille apparaissent donc particulièrement propices à la pratique des *home movies* : la fête rassemble les membres du groupe, elle permet d'enrichir un réservoir d'expériences qui iront ensuite constituer la mémoire familiale et elle « ouvre à la créativité » (Eiguer et al., 1998 : 13).
- 24 Il existe par ailleurs un processus de symbolisation à l'œuvre lors des fêtes de famille, ce que le psychanalyste Serge Tisseron rappelle au travers de trois fonctions qui caractériseraient ces événements (1998 : 18-19), à savoir l'intégration culturelle de la famille (qui replace la famille sur un plan plus large, notamment en l'insérant au sein de la société dans laquelle elle vit, en raison du fond culturel, social ou encore religieux indéniable des fêtes de famille), l'intégration symbolique au groupe familial (qui permet à chaque individu de retrouver et de confirmer sa place lors des fêtes de famille), et le travail de symbolisation personnel (qui agit au niveau individuel, chacun pouvant intégrer psychiquement des événements importants qui appartiennent au groupe familial).
- 25 Or, la pratique des *home movies* redouble ces caractéristiques et, en quelque sorte, les intensifie : si un geste apparemment anodin, comme celui de s'asseoir toujours à la même place lors d'un repas de famille (ou d'interrompre soudainement un tel rituel), permet déjà

de confirmer (ou de nier) le rôle que l'on a au sein du groupe, et de conduire les membres de famille (et ce, bien avant le chercheur) à réfléchir aux dynamiques familiales, que ce soit dans les termes d'une adhésion ou d'un refus de celles-ci, le *home movie* qui va capter ce geste initial pourra prolonger cette réflexion des individus sur leur place au sein du groupe, même lorsque la représentation « officielle » qui en résulte ne les satisfait pas. Cela illustre bien le rôle que nous voulons donner à la notion de « *méta-famille* », entendue comme potentiel autoréflexif de la famille sur elle-même, dans l'analyse de ces films de fêtes de famille : non seulement elle est au cœur de ces événements, mais le *home movie* en est à la fois le reflet et le support, ce qui a guidé nos analyses.

### Constituer et étudier des corpus de *home movies*

- 26 Au-delà des dispositifs, la volonté d'autoreprésentation des familles a évolué au fil du temps, l'élaboration des images reflétant certaines transformations sociales intervenues au sein même des familles : encore faut-il déterminer lesquelles et faire le lien avec la « méta-famille » des individus concernés. C'est le travail auquel nous nous sommes livré à partir d'un cas de *home movie*, le film de mariage : nous avons donc tenté de suivre ses évolutions à partir du moment où il a été suffisamment diffusé dans les foyers, à savoir avec l'avènement du format Super 8 commercialisé en France à partir de 1965.
- 27 Dans le cadre de cet article, nous nous sommes toutefois orientée vers des objets filmiques déposés sur Internet, et en particulier sur la plateforme YouTube car, lors de nos recherches, nous avons pu saisir toute la difficulté, et peut-être la frustration, qui peut naître de ne pouvoir accéder au matériau mobilisé par les chercheurs : cela est souvent dû au fait que ces derniers étudient des films déposés dans des archives physiques, dont la plupart sont loin d'offrir l'accès en ligne à tout leur catalogue. Nous sommes conscients que cela a des conséquences sur nos corpus : les *home movies* auxquels nous avons eu accès sont sortis de leur contexte d'origine, pour être publiés sur une forme de sphère publique, ce qui influence profondément les dynamiques de réception. Cependant, comme dans le cadre de cette étude nous nous intéressons en premier lieu aux textes filmiques et à leurs caractéristiques formelles (sans naturellement oublier de situer les objets d'un point de vue historique et social), il ne nous a pas semblé nécessaire d'engager davantage la discussion sur les causes et les possibles effets de cette sélection.
- 28 Nous avons par conséquent visionné et répertorié des vidéos présentes sur YouTube en nous focalisant sur le critère thématique (le sujet étant la célébration d'un mariage), géographique (en excluant celles tournées par des familles non françaises) et technique (en écartant les vidéos réalisées à travers un montage de photos). Nous avons essayé de disposer d'un nombre proportionné de films tournés dans chacun des trois principaux formats qui ont été le plus employés par les familles pour réaliser des *home movies* : le Super 8 (bien que nous ayons repéré quelques films en 8 mm), la VHS et le numérique ; YouTube présente effectivement la particularité d'héberger des films nativement analogiques, ce qui nous a permis d'utiliser cette archive pour les trois dispositifs. Nous avons abouti à un corpus de vingt-quatre films de mariage au sein de familles françaises qui couvrent une période allant de la seconde moitié des années soixante à nos jours<sup>8</sup> : dans un souci de clarté et pour rester dans les limites de cet article, nous mettrons avant une vidéo que nous avons jugée particulièrement représentative de chacun des formats, tout en appuyant nos réflexions sur le reste des vidéos.
- 29 Par ailleurs, nous avons souhaité relier les informations que nous offraient ces *home movies* en eux-mêmes, en tant que textes filmiques, aux témoignages d'informateurs réels, lors d'entretiens. Nous avons dès lors réuni les témoignages d'une dizaine de familles françaises ayant donné leur accord pour montrer leurs films de mariage et discuter avec nous des modalités de réalisation et de visionnage de ces derniers : ce dernier matériau alimente ici à la marge nos analyses, mais nous permet de retrouver cette idée de pratique du *home movie*.



## Les noces de l'amateur : quand le film de mariage atterrit sur YouTube

### Les mariés en Super 8

- 30 Notre analyse débute avec le premier format de pellicule à s'être diffusé rapidement parmi les familles, les formats précédents étant plus chers et moins aptes à satisfaire les exigences des amateurs. Pour les familles qui avaient pu réaliser auparavant des *home movies*, généralement en 8 mm, les avantages sont en effet nombreux.
- 31 L'image est de 50 % supérieure en surface grâce aux perforations plus étroites sur la pellicule : se situant sur différentes rangées de la pellicule en fonction du format, celles-ci permettent au film de défiler sur les enrouleuses du projecteur au moment du visionnage qui en est facilité. Le Super 8 est aussi intéressant, parce qu'il présente des perforations plus petites et plus centrales par rapport à l'image, ce qui réduit les risques de détachement ou de rupture de la pellicule. Cela mérite d'être souligné car la projection en famille de *home movies*, compte tenu de ce genre de limitations matérielles, pouvait être ponctuée d'interruptions et imposer l'intervention d'un sujet devant maîtriser le projecteur et réparer au besoin la pellicule à l'aide de colle et ciseaux. Or, retrouvant en cela la littérature scientifique (Zimmermann 1995 ; Chalfen 1987 ; Odin 1995 ; Cati 2009), notre enquête de terrain suggère que c'est généralement au père de famille que revenait la tâche de manipulation du matériel filmique en phase de réalisation, de montage et de projection. Cette dimension genrée (au masculin) de la pratique semble déjà puiser dans le modèle familial dominant, celui de « la famille patriarcale bourgeoise telle qu'elle a dominé dans les années 1945-1975, la grande période du *familialisme* » comme le dit Roger Odin (2011 : 84).
- 32 Une des autres innovations majeures du Super 8 est le chargeur (c'est-à-dire une boîte en plastique protégeant l'émulsion de la lumière) qui permet le conditionnement du film : en d'autres termes, la cassette évite les manipulations pouvant endommager la pellicule et simplifie son chargement dans l'appareil de prise de vue. Un chargeur a une capacité de quinze mètres, ce qui se traduit en trois minutes et vingt secondes de prise de vues : ce simple détail matériel n'est pas négligeable, car il permet de distinguer fortement les films de mariage en Super 8 de ceux tournés dans des formats ultérieurs. La durée de l'enregistrement impose encore une rigidité temporelle, mais aussi, en quelque sorte, une rigidité quant à la représentation familiale, notamment dans les poses quasi obligatoires demandées à la famille, qui semblent donc hériter du caractère figé de la photographie d'amateur des premiers temps (*cf.* Bourdieu, 1965 : 112).
- 33 Nous avons sélectionné une première vidéo de mariage dans notre corpus en raison de sa structure « diégétique », organisée autour de plusieurs moments essentiels de la cérémonie, alors que d'autres films ne montraient que le cortège ou la sortie de l'église, notamment. Ce film de mariage date de 1976 et a pour titre sur YouTube : « Mariage Odile et Roger Super 8 (1976) »<sup>9</sup>. La première séquence du film se déroule à la mairie et se caractérise par plusieurs panoramiques latéraux de droite à gauche (ou inversement) sur les invités et par un zoom sur le couple. L'usage des mouvements de caméra est très codifié car si, d'un côté, la caméra balaie la pièce dans le sens horizontal selon un mouvement très discret et de type descriptif, voué à « appeler » les présents dans la salle, de l'autre côté, elle produit une « hiérarchisation » des sujets par le biais du zoom qui brise l'horizontalité en intervenant optiquement dans la profondeur et en valorisant ainsi le couple.
- 34 La séquence suivante nous montre la famille sortant de la mairie. Tout au long du document, le filmeur est assez statique, sans doute parce que le format Super 8 est très sensible aux changements de lumière ; cela produit parfois des images surexposées, dues à la couleur blanche des robes féminines par exemple. La rigidité du filmeur semble provenir, non seulement de ces faiblesses du format, mais aussi des continuités avec la photographie familiale. La sortie de la mairie est significative à cet égard car, en profitant du fait que le groupe s'est arrêté sous le portique pour être pris en photo, la caméra assume elle aussi une fonction de « signalisation », tel un doigt indiquant quelqu'un sur une photographie de famille.

En d'autres termes, elle s'attarde sur les visages des invités pour qu'ils puissent ensuite être reconnus par les mariés une fois le film achevé.

35 Cet usage descriptif de la caméra est réitéré lors de la séquence de repas, car les invités n'interagissent pas avec le filmeur et, parfois, ils semblent même ignorer qu'ils sont filmés. La dimension peu participative des sujets filmés dans les *home movies* en Super 8 est certainement justifiée par les restrictions temporelles (couplées au coût de la pellicule) et, par conséquent, par l'exigence, pour le filmeur, de réaliser en peu de temps une représentation familiale satisfaisante<sup>10</sup>. Ainsi, l'objectif du cinéaste est de faire en sorte que le film réponde au minimum à la fonction de reconnaissance des visages des présents et participe à une hiérarchisation des rôles en fonction de la cérémonie<sup>11</sup>.

36 De tels films semblent également refléter le maintien de des rôles conjugaux traditionnels dans certaines familles, dont il faudrait connaître plus exactement l'origine sociale. Les lois de 1965 sur les régimes matrimoniaux et de 1970 sur l'autorité parentale ont fait disparaître l'infériorité juridique de la femme envers le mari (Ariès, Duby, 1999 : 65), prélude, en 1975, à la réforme du divorce ; comme le soutient François de Singly, le mariage ne se base plus sur une évaluation au préalable des biens matériels, mais son fondement devient le sentiment (de Singly, 1996 : 81)... Pourtant, malgré cela, les rôles dans ces familles restent visiblement encore très définis et codifiés, notamment en ce qui concerne l'autorité paternelle : en effet, à ce stade, la représentation familiale reste sous la responsabilité de l'homme, à qui l'on attribue une maîtrise plus grande de la technologie du Super 8 qu'à sa femme ou à ses enfants. Cela se retrouve d'ailleurs dans d'autres matériaux liés aux *home movies*, comme les manuels pour amateurs, et dans d'autres contextes : il suffit de penser que dans son enquête, qui porte sur les Etats-Unis, Richard Chalfen n'a trouvé qu'un seul texte ne s'adressant pas qu'aux hommes, mais incluant également les femmes dans la pratique (Chalfen, 1987 : 60).

37 De la même manière, la totalité des familles interviewées dans le cadre de notre travail de recherche, reconnaît dans la figure du père le protagoniste absolu de la réalisation des films à l'époque du Super 8. Cela a de lourdes conséquences, car la primauté du père lui permet de gérer l'écriture de l'histoire familiale, à la fois lors du filmage et du montage. En effet, la construction d'une structure narrative liant les images n'est pas dépourvue d'enjeux identitaires. Elle implique le pouvoir de disposer librement des représentations des autres membres du groupe et de structurer une image globale de la famille dans laquelle les autres points de vue, éventuellement discordants, sont totalement nivelés.

## Les mariés en VHS

38 Le passage du Super 8 à la vidéo en VHS n'a pas modifié automatiquement le statut du père de famille dans l'écriture de l'histoire familiale. Cependant, l'introduction du nouveau format a certainement contribué à apporter un changement significatif dans la pratique filmique.

39 Les publicités de l'époque peuvent être un bon indicateur des changements induits par l'arrivée de la VHS<sup>12</sup> : elles soulignent par exemple le fait que, contrairement aux films tournés avec les anciens formats, qui devaient être développés afin d'être visionnés, le nouveau format permet de diminuer l'attente entre la réalisation et la réception du film. Elles insistent également sur la possibilité, offerte par ce type d'appareil, de filmer un événement dans l'immédiat mais, surtout de pouvoir le partager en très peu de temps avec les autres. Ainsi, le mythe de la simultanéité que l'on attribue hâtivement au numérique, parce qu'il permettrait de partager en « temps réel » des contenus audiovisuels, est en réalité déjà présent à ce stade.

40 Un autre avantage des caméscopes analogiques est la durée du film, car on passe des trois minutes du Super 8 à une durée d'environ trois heures pour le format Betamax par exemple, commercialisé en France en 1983 par Sony avec le caméscope Betamovie<sup>13</sup>. Parmi les *home movies* tournés en VHS et visionnés sur la plateforme YouTube, nous avons justement sélectionné un film de mariage de plus d'une heure, dont le titre est « VHS 1995 mariage Véronique »<sup>14</sup>. Le premier élément qui nous frappe est effectivement la durée de la vidéo. Elle a un effet immédiat sur la « narration » de la cérémonie, car le filmeur est délivré des contraintes temporelles propres au format précédent.

- 41 Pourtant, nous remarquons que persistent certaines marques de styles caractérisant les films en Super 8. Tout d'abord, les panoramiques latéraux permettent de visualiser les visages des invités, notamment lors de la séquence à l'église, comme dans l'exemple précédent. Le moment des signatures, ensuite, est marqué par l'ajout à l'écran de deux cœurs encadrant chacun des mariés (artifice obtenu grâce à un effet de surimpression relativement rudimentaire, déjà proposé par certains modèles de caméscopes en VHS), ce qui reste finalement assez proche de la fonction du zoom qui mettait en valeur les protagonistes de la cérémonie dans le film du Super 8. Enfin, dans la séquence de sortie de l'église, le couple marche lentement en traversant la nef de l'église et s'arrête sur le parvis pour les photographies, moment dont le filmeur profite pour s'attarder, comme avec le Super 8, sur les visages des invités.
- 42 Toutefois, le format a bien ses spécificités. Une fois la séquence des portraits terminée par exemple, nous voyons que le filmeur continue de se déplacer parmi les invités. De même, nous notons une attitude pour ainsi dire « décontractée » de sa part, au moins en termes de contraintes temporelles, puisqu'il s'attarde sur des moments moins formels de la cérémonie, comme les échanges entre les invités une fois la messe terminée, à la différence du cinéaste filmant en Super 8. Cette attitude est diffuse et peut être aussi relevée à travers la participation plus active des sujets au film : par exemple, lors du repas, la mariée et deux invitées s'adressent à la caméra en levant leurs verres.
- 43 Tout au long du film, nous remarquons des passages très brusques d'une séquence à l'autre alors que le son est globalement de bonne qualité. Cela est dû au fait que, depuis leur introduction, les caméscopes analogiques imposent la maîtrise d'une nouvelle technique, le « tourné-monté » ou « montage direct ». En effet, les caméscopes en VHS tels qu'ils ont été conçus ne permettent pas, en règle générale, de visionner les séquences réalisées (à cause du risque de détériorer la bande) et les amateurs sont obligés de filmer en anticipant déjà le montage final. On tourne alors en tenant toujours compte de la séquence suivante. Cela confère à la représentation une sorte de rigidité, en contradiction, d'une certaine façon, avec la liberté offerte par l'augmentation de la durée des films.
- 44 Enfin, la vidéo débute par un plan sur le carton d'invitation sur lequel on peut lire le nom de l'enfant du couple qui annonce le mariage de ses parents : « Valentin est heureux de vous faire part du mariage de sa maman et de son papa »<sup>15</sup> : cette présence de l'enfant hors mariage<sup>16</sup> illustre ici le modèle de la famille élective, relationnelle, dont le fondement est le sentiment et non plus une évaluation réciproque des biens matériels dont disposent les conjoints, selon François de Singly (2005). Le sociologue indique d'ailleurs que l'échange continu avec autrui lors de la vie quotidienne devient l'un des instruments fondamentaux au service de l'épanouissement des individualités au sein de la famille (*ibid.* : 20). Du point de vue du film, le carton d'invitation avec le nom de l'enfant annonçant le mariage de ses parents se charge donc d'une signification profonde, car il concrétise cette reconnaissance mutuelle des membres du groupe indispensable à la co-construction identitaire de chacun. Autrement dit, si les parents décident de conférer à l'enfant le pouvoir d'introduire l'événement en lui attribuant un rôle actif, c'est parce qu'ils pensent qu'une fois plus grand, il leur sera reconnaissant de cet acte de confiance.

## Les mariés en numérique

- 45 L'introduction du numérique a constitué un changement capital dans la pratique à la fois du point de vue de la réalisation et de la réception des *home movies*. En effet, les modalités de filmage ont profondément changé en fonction des caractéristiques des caméras (plus légères et simplifiées), installées sur différents dispositifs, dont les téléphones portables. De même, la diffusion des films a également subi de multiples changements grâce aux possibilités de partage offertes par les réseaux sociaux sur Internet, par exemple.
- 46 En 1995, le premier caméscope DV (pour « *Digital Video* ») est commercialisé en France, mais c'est plus généralement le numérique qui révolutionne les *home movies*, en affectant plusieurs aspects de la pratique : les appareils photographiques permettent également de réaliser des vidéos, ainsi que les téléphones portables (cette même année 1995, apparaissent les premiers téléphones équipés de caméras) ; en 1998 se diffusent DVD et lecteurs de salon, remplaçant

les magnétoscopes VHS, et en 2001, apparaît le premier graveur de DVD, tandis que, pour la première fois, les ventes des caméscopes numériques dépassent celles des caméscopes analogiques (Joubert, 2003 : 9). Les innovations apportées par le numérique sont nombreuses aussi du point de vue des modalités de partage de contenus privés, en particulier grâce au succès des réseaux sociaux : des dispositifs, comme le courrier électronique ou la messagerie instantanée, rendent l'envoi de fichiers simple et rapide, avant que des plateformes en ligne ne permettent de publier librement des vidéos sur Internet.

47 Ainsi, la pratique des *home movies* subit des changements profonds : tout d'abord, les caméscopes et autres appareils de prise de vue, plus compacts, peuvent dorénavant circuler parmi les membres du groupe, en multipliant ainsi les points de vue sur le même événement. Par ailleurs, le bilan de l'Observatoire des Professions de l'Image de 2012 (c'est-à-dire avec des chiffres relatifs à l'année 2011) nous informe notamment que « [p]armi les 72,6 % de foyers français convertis au numérique, 14 % d'entre eux possèdent deux appareils ou plus : cette tendance au multi-équipement s'accélère et progresse deux fois plus vite que le taux d'équipement des foyers (+ 1 %) »<sup>17</sup>. Cette tendance au multi-équipement s'associe à la diffusion de téléphones portables, ce qui produit un éclatement des regards sur les événements familiaux.

48 Lors de notre recherche sur YouTube de films de mariage en format numérique, nous avons dû exclure par définition les vidéos tournées par des professionnels (présentes sur la plateforme notamment à des fins publicitaires), mais aussi celles réalisées en assemblant des photographies et en les accompagnant d'un fond musical, en raison des figures de style propres à ce genre de production audiovisuelle, que nous assimilons à de la photographie animée. En revanche, du côté des vidéos prises par les membres de la famille lors des mariages, nous avons été frappés par la récurrence de deux catégories de séquences, à savoir celle où est filmé le moment de l'entrée des mariés dans l'église, dans la mairie ou encore dans la salle de fête, et celle que les internautes désignent régulièrement comme l'« ouverture de bal », en référence à la partie dansante des soirées de mariage, généralement inaugurée par les mariés.

49 Leur importance provient peut-être d'un de leurs points communs les plus apparents : la présence d'une musique d'accompagnement. Comme José van Dijck le rappelle dans *The Culture of Connectivity*, YouTube a été conçu en 2005, dans le but de partager des contenus audiovisuels : la plateforme a dès lors été célébrée dès sa naissance comme un espace d'expression privilégié des amateurs, où abondent les extraits musicaux qu'ils plébiscitent, accompagnés ou non de performances personnelles, à l'image de ces adolescents chantant dans leurs chambres les morceaux de leurs idoles (van Dijck, 2013 : 116-117)<sup>18</sup>. Ainsi, nous pensons que la profusion de ces vidéos de mariage en format numérique mettant en scène des performances de la part des mariés et des invités n'est pas fortuite, mais qu'elle est à relier à la nature du site les hébergeant. De cette façon, parmi les films les plus récents que nous avons visionnés, nous avons souvent observé des couples très jeunes se livrant à diverses chorégraphies, présentées à des moments-clés du mariage. Dans le cadre de cette analyse, nous avons choisi la vidéo « Ouverture de bal de folie !!! »<sup>19</sup>, issue d'un mariage célébré en 2010, car elle montre bien, d'une part, cette tendance à la pluralité des points de vue au moment d'une performance des mariés. Lors de l'ouverture du bal justement, nous pouvons voir à l'écran plusieurs participants filmer la danse entre les mariés, dont un professionnel. Cela se produit également dans un autre film de notre corpus, plutôt à classer dans la catégorie des « entrées de mariés » et intitulé « Entrée Originale Mairie de Saintes - Mariage Alina & Johann »<sup>20</sup> : nous y voyons la chorégraphie des invités et des mariés entrant ici dans la mairie filmée là encore par plusieurs invités munis de téléphones portables et appareils photographiques.

50 Le contenu des commentaires laissés sur la page YouTube de la vidéo de l'ouverture de bal sont, d'autre part, intéressants car la question la plus récurrente concerne la liste des chansons employée : à titre d'exemple, « juste magnifique, serait-il possible d'avoir la liste des chansons ! merci » (Ptite céline), « Bonjour, Tout d'abord félicitation je viens de voir votre merveilleuse représentation. Je me marie le 15 septembre de cette année et aimerais faire ce genre de chose aussi ! ! pourriez vous juste me donner quelques renseignements pour la réalisation du CD avec les coupures de chansons, comment avez vous procédé ? s'il vous

plais » (Minisissi68), « La mariée est vraiment magnifique ! ! ! Quelle est la musique à 3 :38 s'il vous plaît ? La playlist est vraiment géniale ! ! C'est possible d'en avoir une copie ? Si possible me l'envoyer à angelique\_71@[...]. Merci par avance » (Angélique M.), « Juste parfait. Superbe robe et ambiance. Auriez vous svp la playlist déjà préparée au format mp3 de façon à préparer mon propre mariage. Cdl et félicitation (cyril.p.[...]1145@[...]) » (Cyril P.). La fréquence des questions relatives la musique est certainement en lien avec les spécificités et potentialités de YouTube ; la plateforme met en valeur combien le partage des vidéos constitue l'occasion pour les internautes de réfléchir à la manière dont leur propre mariage sera ensuite « mis en scène », ce que les anciens formats ne pouvaient permettre que de manière assez restreinte, dans la mesure où leur visionnage impliquait l'usage d'outils spécifiques (projecteur, poste télé, etc).

- 51 Nous terminerons par quelques mots sur la centralité du couple dans ces séquences : tandis les films tournés dans les formats antérieurs se concentraient sur les mariés et plus particulièrement, sur leur intégration dans la famille (entre autres, par le biais des panoramiques latéraux sur les participants), ce qui ne disparaît pas totalement dans les films numériques, l'accent est mis sur l'enthousiasme du couple et leur relative autonomie par rapport aux autres membres de la famille, puisque les chorégraphies se configurent comme un spectacle offert en guise de cadeaux aux invités. La rigidité des poses et des structures narratives des anciens films est ainsi remplacée par une participation active de la part des individus à la fois lors des danses et de la réalisation de vidéos. Cela est visible à la fois sur le plan de la danse et sur celui du filmage : dans le premier cas, la performance est exécutée par les mariés à travers des mouvements codifiés (certainement empruntés à la culture populaire d'appartenance) décidés par le couple. Contrairement aux films tournés avec des formats anciens, qui imposaient des contraintes audiovisuelles importantes, le numérique permet de filmer avec une relative liberté même les moments de la cérémonie les moins « officiels », puisque le souci des limites temporelles est aboli. De plus, les films de mariage en numérique ont également suivi les transformations subies par la famille contemporaine, devenue progressivement plus individualiste (de Singly, 1996), ce qui est souligné, par exemple, par le fait que chacun des invités puisse filmer la danse du couple par le biais de son téléphone portable. Nous considérons que cette multiplication de regards constitue une manière, certes différente par rapport au passé, d'afficher l'intégration des mariés à la famille. Si l'on admet, avec Durkheim, d'abord, et Bourdieu ensuite, que la fête revivifie les liens familiaux, et que les images d'amateur y jouent un rôle, nous nous apercevons que l'histoire des films de mariage est principalement composée par l'évolution des formes et des interactions réalisées afin de signifier la création de nouveaux liens et la confirmation des anciens.

## Conclusion

- 52 Notre analyse souligne tout l'intérêt d'une plateforme en ligne telle que YouTube dans les reconfigurations des représentations familiales, en ce qu'elle rend possible à un tout autre univers audiovisuel que celui des archives des cinémathèques de devenir plus librement accessible. L'un de ces intérêts est de pouvoir puiser dans un immense réservoir d'objets audiovisuels, d'ailleurs pas nécessairement numériques à l'origine, et de fournir les conditions d'un visionnage immédiat pour le chercheur aussi bien que pour ses futurs lecteurs ; cela peut aussi faciliter des échanges féconds, notamment avec les auteurs des vidéos.
- 53 Reste qu'une étude de cas sur des *home movies* est au risque d'une tentation déterministe, et même plus précisément techno-déterministe, ce qu'ont redouté de nombreux auteurs ayant traité du même sujet. En effet, il est indéniable que les conditions matérielles de réalisation contribuent à structurer la pratique des *home movies* et de manière générale le cinéma d'amateurs. Il ne faut pas pour autant, comme nous l'avons montré, confondre les corrélations d'ordre technique avec la logique de cette pratique. Il est important, au contraire, d'ouvrir le discours sur d'autres horizons interprétatifs, en tenant compte des facteurs sociaux et culturels influençant les dynamiques de réalisation et de réception en famille et en considérant le potentiel de diffusion et de partage que le web possède, favorisant des emprunts formels

entre les individus (nous pensons notamment aux internautes demandant la *playlist* de la chorégraphie des mariés).

54 Un autre risque est, symétriquement, de ramener trop vite la pratique des *home movies* à sa fonction sociale et de la réduire aux seuls modèles familiaux dominants. Cela peut entraver une vision plus juste et plus ample, où les films témoignent, par la variabilité de leurs styles, tout aussi bien de permanences que de la présence en germe d'autres modèles familiaux. Même si nous n'avons fait ici que les ébaucher, nos idées autour de la notion de méta-famille nous paraissent utiles : en effet, lors des entretiens au sein de familles, nous avons pu constater la variété des points de vue exprimés autour du même film par les différents membres de la famille. Les discours, affects et réflexions qu'appellent le *home movie* sont donc à la base d'échanges qui ne touchent pas seulement à la mémoire familiale, mais également aux identités de chacun et à la reconnaissance mutuelle (ou non) des rôles que l'on s'attribue ou qu'on nous attribue dans les *home movies*. Cela suscite un discours sur les rôles « réels » de chacun et sur la manière dont ils sont en accord (ou non) avec les individualités en jeu.

55 Enfin, dans notre analyse des vidéos, nous avons surtout insisté sur leurs traits formels plutôt que sur leur paratexte. Il y aurait pourtant encore beaucoup à creuser de ce côté : les *home movies* sont ces formes qui s'inscrivent, encore plus aujourd'hui d'ailleurs, dans une réception large, au-delà de leur usage au sein de la famille par et pour laquelle ils ont été produits. En effet, au-delà de leur usage privé, les caractéristiques formelles des films d'amateurs publiés sur Internet invitent d'autres individus à les regarder sans en connaître les protagonistes, ce qui peut alimenter leur propre « méta-famille ». L'accès à des versions numérisées des films en formats anciens (le 8 mm, le Super 8 ou même le VHS) et leur présence parfois répétée sur le Web (YouTube utilisé ici, mais aussi les autres plateformes telles que Dailymotion) permettent dès lors de tracer, du moins intuitivement, une généalogie des *home movies* et de les inscrire ainsi dans une iconographie allant au-delà des histoires familiales concernées.

---

### **Bibliographie**

ALLARD Laurence (1995). « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Odin Roger (dir.) *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris, pp. 113-125.

ARIÈS Philippe & DUBY Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée. De la Première Guerre Mondiale à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil.

BOURDIEU Pierre (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.

BURGESS Jean & GREEN Joshua (2009). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge/Malden, Polity Press.

CATI Alice (2009). *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore : Vita e Pensiero.

CHALFEN Richard (1987). *Snapshot versions of life*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.

DIJCK (VAN) José (2005). « Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction », in Pisters Patricia & Staat Wim (dir.) *Shooting the family: transnational media and intercultural values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 25-40.

DIJCK (VAN) José (2013). *Culture of Connectivity: a critical history of social media*, Oxford, New York, Oxford University Press.

EIGUER Alberto, LEPRINCE Christine & BARUCH Florence (dir.) (1998). *La fête de famille*, Paris, Éditions In Press.

ERENS Patricia (1986). « Home Movies in Commercial Narrative Film », *Journal of Film and Video (ARCHIVE)*, n° 3/4, pp. 99-101.

HIRSCH Julia (1981). *Family Photographs: content, meaning, effect*, Oxford, Oxford University Press.

ISHIZUKA Karen L. & ZIMMERMANN Patricia R. (2008). *Mining the home movie: excavations in histories and memories*, Berkeley, University of California Press.

JOUBERT Patrick (2003). *La vidéo numérique. Faire son cinéma*, Nantes, Éditions ENI.

- JOURNOT Marie-Thérèse (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, Armand Colin.
- MERVANT-ROUX Marie Madeleine (2011). « Les deux théâtres » [texte de l'intervention devant le groupe de recherche/traduction de "Qu'est-ce que le théâtre ?", Waseda University, 14 décembre 2007], "Theatre and Film Studies 2010", vol. 5, Tokyo, International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University.
- Moran James M. (2002). *There's no place like Home Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Observatoire des Professions de l'Image (OPI) (bilan 2011). URL : <http://www.uspii.org/pdf/OPI2012.pdf>.
- ODIN Roger (1979). « Rhétorique du film de famille », *Rhétoriques, sémiotiques ; Revue d'Esthétique*, n° 1-2, Paris, Union Générale d'Éditions, pp. 340-373.
- ODIN Roger (dir.) (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- ODIN Roger (2011). *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- SINGLY (DE) François (1996). *Sociologie de la famille contemporaine*, Paris, Nathan.
- SINGLY (DE) François (2005). *L'individualisme est un humanisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- SONTAG Susan (1978). *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- TISSERON Serge (1998). « Nous avons tous besoin de fêtes ! », in Eigner Alberto, Leprince Christine & Baruch Florence (dir.) *La fête de famille*, Paris, Éditions In Press, pp. 17-21.
- VOUILLOUX Bernard (2007). « Portrait », in Morizot Jacques & Pouivet Roger (dir.) *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- YOUNG Clive (2008). *Homemade Hollywood: Fans Behind the Camera*, New York, Continuum International Publishing Group Ltd.
- ZIMMERMANN Patricia R. (1995). *Reel families: a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press.

---

## Annexe

Les liens des vidéos font référence à la date de dernière consultation de la part de l'auteur, le 2 mars 2014.

1. [1966] Titre : « Mariage 1966 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « François Bonneville » le 6 décembre 2009. URL : [http://youtu.be/wcStsQcv\\_fU](http://youtu.be/wcStsQcv_fU).
2. [1970] Titre : « Eured ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « p4t4k35 » le 7 septembre 2007. URL : <http://youtu.be/jcA4NB3MHcM>.
3. [1970] Titre : « Mariage Chantal et Michel ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Frédéric Orain » le 28 septembre 2009. URL : <http://youtu.be/khOkMXqABis>.
4. [1975] Titre : « Mariage, 1975 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « videoslebreton » le 9 septembre 2007. URL : <http://youtu.be/ebLYuwWS89k>.
5. [1976] Titre : « mariage Odile et Roger Super 8 (1976) ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « fredorain » le 28 septembre 2009. URL : <http://youtu.be/OQD5tV4FlgM>.
6. [1977] Titre : « Mariage Alain, 1977 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « videoslebreton » le 10 septembre 2007. URL : <http://youtu.be/HSOwidqZGTs>.
7. [1979] Titre : « 1979, leur mariage... ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « radenec » le 13 novembre 2008. URL : <http://youtu.be/HDK5Mgn2pIs>.
8. [1980] Titre : « 1980-06-21 Mariage Monique et Jean ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Yves Chevallier » le 2 avril 2011. URL : <http://youtu.be/AWplhoJOSJE>.
9. [1981] Titre : « Mariage Viviane & Raymond 12 septembre 1981 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Ludivine57510 » le 29 juillet 2010. URL : <http://youtu.be/jIg68wziFgE>.
10. [1982] Titre : « Mariage Valerie Legall 14 aout 1982 Plozevet ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « cdmultimedia » le 22 juillet 2013. URL : <http://youtu.be/hLmp9BoDMJw>.
11. [1982] Titre : « Début de Noce à Ouessant en 1982 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « tatanka747 » le 19 janvier 2012. URL : [http://youtu.be/mtOldC\\_21PM](http://youtu.be/mtOldC_21PM).
12. [1983] Titre : « Cortège mariage Ouessant.wmv ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « tatanka747 » le 28 mars 2012. URL : <http://youtu.be/911Xre8oLog>.
13. [1990] Titre : « Mariage 1990 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Itrig » le 28 février 2011. URL : <http://youtu.be/pRON1Rfx4wk>.
14. [1990] Titre : « Mariage Nathalie et Pascal - 1990 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Arnaud Poard » le 16 septembre 2013. URL : [http://youtu.be/PwpzY\\_Y2BIY](http://youtu.be/PwpzY_Y2BIY).

15. [1990] Titre : « Le “mariage” des cousins et cousines (1990) ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « danseur29 » le 11 décembre 2012. URL : <http://youtu.be/uMLnGvb6Sz0>.
16. [1990] Titre : « Mariage 1990 extraits ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Gérard Piconnet » le 10 décembre 2010. URL : <http://youtu.be/XIpsa1FKJzA>.
17. [1995] Titre : « VHS 1995 Mariage Véronique ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Nicolas B » le 12 septembre 2011. URL : [http://youtu.be/7g26su\\_TC2s](http://youtu.be/7g26su_TC2s).
18. [1995] Titre : « Mariage (3) de Chou et Véronique le Samedi 25 Mars 1995 à Laval ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Yvon Chaval » le 30 octobre 2012. URL : [http://youtu.be/\\_XrgqMZfP\\_M](http://youtu.be/_XrgqMZfP_M).
19. [2010] Titre : « Ouverture de bal de folie ! ! ! ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Zouzouni121 » le 30 juillet 2010. URL : <http://youtu.be/m5BpTyuhxdU>.
20. [2011] Titre : « Mariage Amélie et Benjamin - Ouverture de bal surprise ! ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Marjorie Vignau » le 29 juillet 2011. URL : <http://youtu.be/JdoLWvPHOhg>.
21. [2011] Titre : « Entrée des Mariés, Ouverture de Bal Virginie et Marc ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « marcvirginie1 » le 5 mai 2013. URL : <http://youtu.be/PPw3JcdWXqE>.
22. [2012] « Ouverture de bal de folie surprise / originale mariage wedding dance ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « Cindy Belmont » le 27 juin 2012. URL : <http://youtu.be/4wYhi1BsrrM>.
23. [2012] « Ouverture de bal : la choré qui déchire ! ! ! ! ! ». Vidéo mise en ligne par l'internaute « amandine guillou » le 12 octobre 2012. URL : <http://youtu.be/32zlt0Y5juo>.
24. [2013] « Ouverture de bal Marc & Laurie 29062013 ». Vidéo mise en ligne par l'internaute par « marcetlaurie brs » le 31 août 2013. URL : <http://youtu.be/sIigo8kLxx0>.

---

## Notes

1 Ce matériau étant accessible en ligne, il pourra être consulté par le lecteur, qui pourra ainsi se confronter directement à nos analyses : la liste des films étudiés est à retrouver en annexe.

2 Voir aussi sur ce point le travail de Laurence Allard sur le « cinéma personnel », c'est-à-dire sur les productions audiovisuelles se situant à mi-chemin entre le cinéma expérimental et les films de famille, où ce dernier se configure comme un « référent formel » pour les cinéastes, comme chez le cinéaste Jonas Mekas (Allard, 1995).

3 À l'exception peut-être du travail de Pierre Bourdieu sur la photographie familiale en France (sur lequel nous reviendrons dans quelques pages), encore que ce dernier ne concerne pas directement le cinéma.

4 L'équivalent français du terme serait sans doute à rechercher dans le mot « foyer ».

5 En cela, nous excluons donc les films impliquant des membres de famille qui proposeraient une histoire « inventée », qu'elle soit originale ou reprise d'œuvres existantes comme dans les films de fans, qualifiés pourtant de « *homemade* » (nous pourrions dire « faits maison ») par un chercheur comme Clive Young (2008).

6 Tels absence de clôture, émiettement narratif, temporalité indéterminée, rapport paradoxal à l'espace, photographie animée, adresse à la caméra, brouillages de la perception, etc. Voir Odin, 1995 : 28.

7 Comme pour tous les ouvrages non traduits en français dans le reste de l'article, il s'agit de notre traduction.

8 Nous présentons en annexe à cet article la liste de ces films, classés par ordre chronologique (en fonction de l'année correspondante à l'événement filmé) et accompagnés de leur URL.

9 Vidéo publiée le 28 septembre 2009 par l'internaute « fredorain » dans la catégorie « Films et animations », durée de 4 minutes et 4 secondes, film sans piste sonore ; URL : <http://youtu.be/OQD5tV4FlgM>. Consulté 02.03.2014.

10 Voir également la vidéo « Cortège mariage Ouessantin », publiée le 28 mars 2012 par l'internaute « tatanka747 », dans la catégorie « Voyages et événements », durée de 4 minutes et 28 secondes, film sans piste sonore (l'ajout d'une musique s'est fait en postsynchronisation) ; URL : <http://youtu.be/911Xre8oLog>. Consulté 02.03.2014.

11 Ce qui, là encore, est très proche de l'art du portrait : « Le mobile commun à tous les types de portraits est la fonction de reconnaissance : reconnaître l'individu dans son image, c'est lui donner un gage de reconnaissance soit en le distinguant de ses “semblables”, soit en lui assurant la survie. La figuration de l'individu joue ainsi entre la remémoration et la distinction » (Vouilloux, 2007 : 379).

12 Voir, par exemple, cette publicité pour un caméscope de la marque Brandt, diffusée par l'agence Bazaine et produite par Hamster Productions : <http://www.ina.fr/notice/voir/PUB3216391025>. Consulté 02.03.2014.

13 Dans les années suivantes, Sony et d'autres sociétés diffuseront un format plus petit, utilisant une bande de 8 mm, appelé « Video 8 ». Entre 1987 et 1988, le Hi8 (une évolution du 8 mm) et le Super VHS (S-VHS) apparaissent sur le marché et se distinguent par la définition plus élevée de leurs images.



14 Vidéo sonore de la durée de 1 heure, 1 minute et 49 secondes, publiée le 12 septembre 2011 par l'internaute Nicolas B dans la catégorie « Sport » ; URL : [http://youtu.be/7g26su\\_TC2s](http://youtu.be/7g26su_TC2s). Consulté 02.03.2014. Le film n'a pas été « retouché » *ex post* par des logiciels, mais a été numérisé et partagé directement sur le Net.

15 L'enfant, encore bébé à l'époque, sera d'ailleurs mis en valeur dans le film, comme lors de la sortie de l'église notamment.

16 Comme nous le rappellent Ariès et Duby, « l'étude minutieuse des résultats du recensement de 1982 et d'enquêtes qui lui sont contemporaines ou postérieures remet en cause la thèse selon laquelle la cohabitation juvénile ne serait qu'un mariage ajourné. En 1982, 800 000 couples ne sont pas mariés, en pourcentage à peu près égal dans toutes les catégories socioprofessionnelles (les exploitants agricoles exceptés). Pour les seuls couples où l'homme a moins de trente-cinq ans, 456 000 vivent en union libre en 1982, contre 165 000 en 1975 [...]. A Paris même, plus de la moitié des jeunes couples sans enfants vivent maritalement. [...] Fait nouveau : nombreux sont désormais les couples qui ont un enfant sans se marier. En 1982, 113 400 enfants naissent d'une mère non mariée. Plus de la moitié d'entre eux, reconnus par leur père, sont le fruit de la volonté des amants, et non de leur inconséquence » (Ariès & Duby, 1999 : 249).

17 L'Observatoire des Professions de l'Image (OPI) présente et analyse les chiffres officiels du marché de la photo et de l'image en France et en Europe. Une réflexion sur le comportement des consommateurs, les équipements de prise de vue, les consommables, les services et la photo professionnelle complète ces statistiques ; URL : <http://www.uspii.org/statistiques.php>. Voir OPI 2012, bilan de l'année 2011, p. 4 ; URL : <http://www.uspii.org/pdf/OPI2012.pdf> (consulté 01.11.2014).

18 Rappels au passage que les industries culturelles musicales sont elles aussi très présentes et actives sur le site : elles y publient notamment les clips des artistes, tout en exerçant une pression sur les contenus « non officiels » diffusés par les internautes, avec la possibilité de les faire supprimer, menace à laquelle n'échappe pas une partie des *home movies*. Sur ces questions, nous renvoyons, entre autres, à l'ouvrage de Burgess et Green (2009).

19 « Ouverture de bal de folie !!! », durée de 5 minutes et 38 secondes, publiée par l'internaute Zouzouni121 le 30 juillet 2010, dans la catégorie « Divertissement » ; URL : <http://youtu.be/m5BpTyuhxdU>.

20 Vidéo publiée le 20 février 2011 par l'internaute « Johann BALLON » dans la catégorie « Divertissement » ; durée de 4 minutes et 37 secondes. URL : [http://youtu.be/aRrZe71Z\\_AA](http://youtu.be/aRrZe71Z_AA). Consulté 02.03.2014.

---

### ***Pour citer cet article***

#### Référence électronique

Giuseppina Sapio, « La noce à l'écran », *RESET* [En ligne], 3 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 24 novembre 2015. URL : <http://reset.revues.org/390> ; DOI : 10.4000/reset.390

---

### ***À propos de l'auteur***

#### **Giuseppina Sapio**

Université Sorbonne Nouvelle, IRCAV

---

### ***Droits d'auteur***

© Association Recherches en sciences sociales sur Internet

---

### ***Résumés***

Le présent article se propose d'analyser la pratique du film de mariage en France afin de comprendre comment les familles s'auto-représentent devant l'objectif de la caméra et quels sont les enjeux identitaires ou affectifs d'une telle « mise en scène ». À cet égard, nous nommons « méta-famille » le potentiel autoréflexif de la pratique des *home movies*, qui, selon nous, encourage les individus à s'interroger sur leurs rôles au sein du groupe familial. Dans une perspective diachronique, attentive aux changements technologiques et sociaux intervenus au

fil du temps, nous avons établi un corpus de films de mariage, publiés en ligne sur la plateforme YouTube, mais réalisés en plusieurs formats (Super 8, VHS, numérique). Nous proposons ici une étude sociosémiotique des textes filmiques mêlant sémiologie, analyse des supports et remises en contexte, qui analyse l'articulation entre les modalités représentatives adoptées par les amateurs et les liens familiaux qui transparaissent dans ces formes filmiques.

## Wedding on Screen. Interactions and Family Representations in Home Movies

The objective of this article is to analyze the practice of wedding home movies in France. The study of this category of audiovisual production seeks to understand how families represent themselves in front of a camera and the identity or emotional issues of such a representation. In this respect, « *meta-family* » is identified as the self-meditative potential of the home movies practice, in that it encourages the individuals to question their own roles within the family group. In a diachronic perspective, considerate of the technological and social changes that take place over time, a body of wedding home movies, published online, more specifically on YouTube, and realized in several formats (Super 8, VHS, digital), is selected. The study of such a collection of home movies aims at analyzing through a social-semiotics perspective the connection between the representational methods adopted by the home movie makers, and the family tie that such techniques imply.

### *Entrées d'index*

**Mots-clés** : home movies, films de famille, cinéma d'amateur, films de mariage, célébrations familiales

**Keywords** : home movies, amateur films, amateur cinema, wedding films, family celebrations