



HAL
open science

Introduction

Marie-France Chambat-Houillon, Barbara Laborde, Sarah Leperchey

► **To cite this version:**

Marie-France Chambat-Houillon, Barbara Laborde, Sarah Leperchey. Introduction. Mise au Point, 2021, Images au quotidien, images du quotidien, 14. hal-03335438

HAL Id: hal-03335438

<https://hal.science/hal-03335438>

Submitted on 6 Dec 2021

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.

Introduction

Marie-France Chambat-Houillon, Barbara Laborde et Sarah Leperchey



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/map/5138>

DOI : 10.4000/map.5138

ISSN : 2261-9623

Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



Référence électronique

Marie-France Chambat-Houillon, Barbara Laborde et Sarah Leperchey, « Introduction », *Mise au point* [En ligne], 14 | 2021, mis en ligne le 01 août 2021, consulté le 23 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/map/5138> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.5138>

Ce document a été généré automatiquement le 23 novembre 2021.



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction

Marie-France Chambat-Houillon, Barbara Laborde et Sarah Leperchey

- 1 Notre rapport aux images en général, et aux images en mouvement en particulier, est devenu extrêmement familier et quotidien¹. Le *smartphone* emblématise cette évolution : écran nomade, appareil connecté, il permet d'avoir accès en permanence à tous types de contenus audiovisuels – en les « tenant » au creux de la main. En outre, une réversibilité technique rend possible aussi bien le visionnage que la production des images : les conditions de leur lecture et de leur enregistrement sont réunies sur le même appareil. Il faut enfin tenir compte d'une troisième relation aux images permise par cette technologie numérique couplée à celle du Web, celle de pouvoir mettre en circulation des images (autoproduites ou non) instantanément, sans dépendre d'aucun intermédiaire.
- 2 Ces nouvelles formes d'expériences méritent d'être mises en relation avec une fascination croissante pour la vie quotidienne qui a marqué la vie culturelle de ces trente dernières années, donnant lieu à des œuvres nombreuses et variées, se situant au croisement de différents genres et de différents médias². Dès lors, il semble intéressant de se pencher sur les productions audiovisuelles récentes qui se consacrent à la question du quotidien, en les interrogeant à plusieurs niveaux : comme pratique de production, comme représentation et/ou objet de médiation et comme modalité de réception. Ce questionnement pourra également s'appuyer sur l'analyse de productions moins contemporaines, afin de mettre en valeur des variations et des reconfigurations possibles dans la prise en charge du quotidien par les images animées et sonores.
- 3 Le quotidien relève à la fois de l'évidence et de l'énigme³. La notion soulève plusieurs problèmes, et notamment celui de savoir si, dans les œuvres étudiées, le quotidien se définit comme un contenu (à savoir un certain type d'activités et de situations qui reviennent chaque jour), s'il constitue une forme d'expérience (et dans ce cas on le pensera à travers des concepts comme le familier, l'évident, la sérialité, le générique, etc.) ou encore s'il se présente comme l'héritier de traditions narratives ou discursives préalables aux médias audiovisuels (chronique, journal intime, biographie, etc.). De façon surprenante, malgré son caractère banal, ordinaire, *insignifiant*, le quotidien

donne lieu, lorsqu'il est saisi ou construit par les images et les sons, à une grande pluralité formelle, énonciative, narrative et générique.

- 4 Face à une production foisonnante, ce double numéro de *Mise au Point* privilégie trois axes de réflexion. Ceux-ci s'organisent autour de différents médias pour, chaque fois, interroger un nouvel enjeu de la représentation ou de la médiation du quotidien par les images audiovisuelles. Le premier axe, qui se consacre aux séries télévisées, s'attache principalement à penser la place que les récits fictionnels peuvent accorder aux événements a priori insignifiants de la vie quotidienne. Le deuxième axe, lui, porte sur des films de cinéma (cinéma documentaire et cinéma de fiction) et s'intéresse à la portée politique de la mise en scène du quotidien, en montrant notamment que ce niveau d'expérience offre la possibilité de convoquer l'histoire événementielle et collective. Le troisième axe, enfin, prend pour objet d'étude des productions qui s'élaborent à partir de fragments accumulés au jour le jour (notes prises dans un carnet, films de famille...). Il s'agit ici de comprendre ce qu'engage la médiatisation d'images personnelles, voire intimes – qu'il s'agisse de renouer avec une mémoire collective ou de mener une réflexion personnelle, identitaire, sur les rôles sociaux auxquels nous sommes assignés au sein même de la vie quotidienne.
- 5 En ce qui concerne les séries télévisées, un double questionnement s'impose d'emblée. En s'interrogeant sur la place que peut prendre le quotidien au sein de la fiction, les auteurs se demandent si la forme sérielle se révèle – ou non – particulièrement apte à rendre compte de ce niveau d'expérience. Dans le texte qu'elle consacre à *Girls* (Lena Dunham, HBO, 2012-2017), Fanny Cardin examine le défi que représente, d'un point de vue narratologique, le fait de raconter qu'« *il ne se passe rien* » – surtout dans le cadre d'une fiction plurielle, où le récit peut se déployer sans limites. L'auteure analyse l'absence de systématisme qui marque la construction des épisodes écrits par Lena Dunham et, ce faisant, montre que la sérialisation, d'une part, et la fragmentation du récit, d'autre part, permettent la mise en scène du quotidien, en empêchant le plein déploiement d'une logique narrative habituellement fondée sur la succession d'événements liés entre eux par un principe de causalité.
- 6 Hélène Monnet-Cantagrel approfondit ce questionnement en prenant pour objet d'étude *Buffy* (The WB, 1997-2001, puis UPN 2001-2003) : elle cherche à repérer quels procédés contribuent à construire l'effet-quotidien de la série. L'auteure souligne notamment que, dans cette production qui mêle l'épisodique et le feuilletonnant, quelques lieux récurrents figurent les différentes sphères de l'existence journalière des protagonistes, et que l'interaction entre ces différents espaces crée un rythme, rythme qui reconduit au sein de chaque épisode l'aspect cyclique qui caractérise la vie quotidienne. Comparant le film *Buffy The Vampire Slayer* (Fran Rubel Kuzui, 1992) à la série du même nom, Hélène Monnet-Cantagrel avance l'idée que le film s'attache à offrir une image *du* quotidien, alors que la série en propose une expérience – une image *au* quotidien. En effet, dans cette « *teen série* » qui s'intéresse à la transition vers l'âge adulte, la formule décrite par Eco (1994), fondée sur le principe de répétition/variation, s'assouplit pour faire intervenir un principe de transformation : les rites de passage, événements marquants scénarisés comme des *climax* ou des *cliffhangers*, jalonnent une quête intime, « *au quotidien* », qui relève de la construction identitaire.
- 7 Hélène Monnet-Cantagrel revient également sur un point qui ne relève pas de la construction narrative de *Buffy*, mais qui tient à la forme sérielle elle-même : les séries s'inscrivent dans la vie quotidienne des spectateurs à travers leur rythme de diffusion,

qui institue un processus d'habitation et de familiarisation. Le problème de la réception des séries soulève la question de ce qui se joue dans la proximité (ou l'écart) qui existe entre le quotidien des spectateurs et le quotidien qui est représenté au sein même de la fiction. Fanny Cardin rappelle notamment que Lena Dunham avait pour but affiché, en créant *Girls*, de restituer de manière véridique une expérience partagée par de nombreuses femmes de sa génération, mais que de nombreuses critiques (sur les réseaux sociaux, dans la presse ou dans des publications universitaires) sont venues contredire ou nuancer cette prétention.

- 8 Stéphane Thévenet apporte une contribution intéressante à la réflexion sur les liens qui se nouent entre une série et son public en s'intéressant à la série coréenne *Let's Eat* (TvN, 2013-2014). Ce programme de télévision, qui montre un jeune homme, célibataire, partageant de bons repas avec des amis au restaurant, rebondit sur un phénomène médiatique et culturel qui a marqué les années 2010 en Corée : la multiplication des vlogs consacrés à la consommation de nourriture (les *meokbang*). Chez les internautes, l'acte de manger donne lieu à une performance de soi, le goût (culinaire) devenant un marqueur identitaire. Avec *Let's Eat*, l'industrie télévisuelle s'empare d'un format à la mode et le transforme en un rendez-vous programmé pour nouer avec son public des rapports quotidiens et scénarisés. Stéphane Thévenet souligne que c'est le même conglomérat, CJ (CheilJedang) qui produit *Let's Eat* et détient la chaîne de supérettes⁴ qu'on voit apparaître dans la série. Ici, donc, on assiste à une esthétisation du quotidien qui correspond à une stratégie industrielle – stratégie qui dépasse de loin le simple placement de produits. Il s'agit, plus largement, de promouvoir un *style de vie*, c'est-à-dire de chercher à remodeler l'existence journalière des spectateurs pour l'adapter aux exigences du capitalisme tardif (Mandel 1976).
- 9 Dans cette perspective, il est intéressant d'analyser les effets d'une série comme *Kidding* (Dave Holstein, 2018-2020, Showtime), qui cherche à porter un regard critique sur les cadres structurants de la vie quotidienne (le mariage, la famille, la télévision elle-même). Comme le note Marta Boni, *Kidding*, portée par Jim Carrey, a l'apparence d'une comédie, mais elle s'inscrit plutôt dans le registre du grotesque, dans la mesure où elle met en scène, sur deux saisons, un processus de deuil. Le rire, l'absurde surgissent de la mise en scène de la routine journalière d'un homme enlisé dans la dépression. La porosité entre ces différents registres – typiquement postmoderne – semble souligner que la dénonciation des normes est devenue elle-même une norme télévisuelle. À cet égard, Marta Boni cite notamment Silverstone (1994, p. 24) : la télévision est un moyen de nous intégrer dans une culture de la consommation qui tout à la fois façonne et met en scène notre vie domestique. Lorsque la critique subversive côtoie jour après jour des contenus pleinement normatifs, les programmes de télévision prennent le risque d'une déréalisation des discours. La « feel good TV » se noie dans l'humour grinçant des séries disruptives, et la télévision comme média de l'intime et du quotidien reflète finalement une réalité altérée, incompréhensible, dépourvue de repères sécurisants.
- 10 Les textes qui, dans ce numéro, sont consacrés aux fictions sérielles tendent à pointer les effets aliénants d'une trop grande proximité entre le quotidien des spectateurs et la dimension quotidienne de la télévision (qu'il s'agisse du contenu des programmes ou de leur rythme de diffusion). Face à ces analyses, les auteurs qui ont travaillé sur des films de cinéma ont plutôt choisi, eux, des œuvres instaurant une certaine distance – par leur dimension réflexive, par la singularité et la complexité de leurs propositions formelles.

À rebours de la réflexion menée sur les séries, ces articles interrogent la portée potentiellement émancipatrice des mises en scène du quotidien.

- 11 Comme le rappelle Raphaël Jaudon, dans une perspective marxiste par exemple, prendre en compte le quotidien d'une société s'avère indispensable pour en saisir l'organisation politique. Si l'on part de ce postulat, il faut aussi, bien entendu, se demander ce que produit, en propre, le processus de représentation filmique. Dans cette perspective, Raphaël Jaudon examine les procédés dont dispose le cinéma pour donner à voir des actions ou des gestes en leur conférant une dimension pleinement critique. Les articles de Clément Dumas et de Macha Ovtchinnikova prolongent et élargissent ce questionnement en s'intéressant à la façon dont certains documentaristes partent du quotidien pour renvoyer à l'histoire événementielle. Clément Dumas rapproche ainsi la démarche de Rithy Panh et celle de Wang Bing, qui cherchent à faire surgir les traces du génocide khmer rouge et de la répression anti-droitière qui a suivi, en Chine, la campagne des Cent Fleurs. Chez les deux cinéastes, la vie quotidienne dans les camps est mise en scène grâce à des dispositifs qui visent à la fois à la retrouver et à la *construire*, à travers différentes configurations plastiques, scéniques ou énonciatives. Cette dimension « performative » (Caillet 2014) se retrouve dans le film analysé par Macha Ovtchinnikova, *Août (avant l'explosion)* (Avi Mograbi, 2002). Citant Philippe Dubois (2016), l'auteure note que Mograbi aborde le quotidien comme un matériau, c'est-à-dire « une matière vouée à être travaillée pour devenir une forme ». En effet, le cinéaste intègre à son documentaire sur le conflit israélo-palestinien les bribes d'une autofiction qui met en scène sa routine familiale et professionnelle. Ce pas de côté lui permet de faire apparaître l'étrangeté et l'horreur d'événements auxquels tout le monde semble malheureusement s'être habitué. Paradoxalement, la fiction que Mograbi invente à partir de son quotidien lui permet d'attaquer le processus de « *quotidianisation* » (Bégout 2005) qui mène à la banalisation de la violence au sein de la société israélienne.
- 12 L'interrogation sur la portée critique de la mise en scène du quotidien au cinéma est reprise, un peu différemment, par Ignacio Albornoz Fariña, dans l'article qu'il consacre à deux films réalisés par des cinéastes chiliens en exil : *Dialogue d'exilés* (Raoul Ruiz, 1975) et *Il n'y a pas d'oubli* (Mallet, Fajardo et Gonzalez, 1975). L'auteur revient sur la réception initiale de ces deux œuvres en rappelant qu'à l'époque, on avait reproché à leurs auteurs d'avoir abandonné la lutte politique : en effet, les deux films sont marqués par un repli sur la sphère privée, et se contentent de retracer la vie menée au jour le jour par les réfugiés chiliens dans leur pays d'accueil. En fait, pour Ignacio Albornoz Fariña, les cinéastes élaborent une poétique du quotidien à travers laquelle ils parviennent à dire l'expérience de l'exil. S'ils se dérobent à l'injonction d'un positionnement militant, cela ne veut pas nécessairement dire que leurs films sont dépourvus de toute portée critique. Raphaël Jaudon souligne notamment, à la fin de son article, que le fait même de s'intéresser à de petites choses insignifiantes peut s'avérer pertinent sur le plan politique, dans la mesure où ce geste introduit une fracture dans l'ordre productif. S'appuyant sur la pensée de Rancière (2011, p. 149), il note que le cinéma peut être un « *art de l'égalité* », propre à remettre en cause les hiérarchies inhérentes à notre organisation sociale et politique fondée sur la concurrence et la lutte permanente contre l'improductivité.
- 13 Là où les textes de Macha Ovtchinnikova, de Raphaël Jaudon, de Clément Dumas et d'Ignacio Albornoz Fariña s'interrogent sur les enjeux de la *mise en scène* du quotidien,

les articles de Frédérique Brisset, Sylvain Louet et Julie Picard tentent plutôt de saisir quelles démarches s'inventent autour de traces – écrites ou filmiques – venues du passé, témoignant de vies anonymes. Il s'agit, en examinant les modalités de la médiatisation qui fait passer dans la sphère publique des journaux ou des films autrefois destinés à un usage personnel, de montrer que le vécu quotidien se situe au cœur de la construction d'une mémoire collective. Frédérique Brisset s'intéresse ainsi à la question de la patrimonialisation, en revenant sur le dépôt d'un fonds constitué de films de famille auprès de l'agence régionale *Ciclic*. Les bandes 8 mm en couleur tournées par Robert Brisset tout au long des années 1960 et 1970 sont devenues des documents historiques : le quotidien est ici envisagé comme partie prenante d'un patrimoine immatériel. Dans cette perspective, la mise en ligne des films de Robert Brisset permet la transmission d'un héritage culturel (Génot 2003). Le cas de figure étudié par Sylvain Louet complète de façon intéressante cette réflexion sur les liens qui se nouent entre mémoire, histoire et quotidien. L'auteur étudie un documentaire, *Monsieur M* (Berteletti et Cibien, 2011), qui se fonde sur un document singulier : un agenda datant de l'année 1968 dans lequel un « *homme sans qualité* » avait relevé au jour le jour les petits faits qui rythmaient son existence bien réglée. Les événements de mai 68 s'effacent derrière le quotidien ritualisé du diariste, un vieux garçon vivant chez ses parents, employé de bureau à l'Institut géographique national. Le journal de M. agit dès lors comme un révélateur paradoxal, désignant une histoire événementielle qui ne se dit jamais mieux que dans sa négation, en échappant aux récits académiques faits a posteriori.

- 14 En examinant la façon dont les films amateurs contribuent à la construction d'une mémoire collective, on voit que ce processus peut aussi donner lieu à des propositions artistiques sous-tendues par une visée militante. Julie Picard analyse ainsi *Sink or Swim* (1990), dans lequel Su Friedrich réemploie des films de famille tournés par son propre père pour en faire un usage subversif, en les mettant au cœur d'une réflexion féministe. Revenant sur son histoire personnelle, la cinéaste cherche à comprendre à quels modèles de féminité elle s'est trouvée confrontée, à quelles injonctions elle a été soumise. Dans *Sink or Swim*, elle mêle ses films personnels à des images appartenant à la culture populaire (publicités, sitcoms, etc.). Grâce à ce travail de montage, les films de famille sont confrontés aux représentations normatives qui circulent quotidiennement au sein de l'espace domestique. Su Friedrich parvient ainsi à montrer la façon dont les films amateurs s'inscrivent dans un quotidien qu'ils informent, déforment et conforment, en relation avec un ordre social plus large, qui se trouve reconduit au niveau de la structure familiale.
- 15 Par rapport aux films de famille qui sont destinés à la sphère privée, les vlogs représentent une pratique filmique bien différente, au sein de laquelle le quotidien est d'emblée appréhendé comme un vécu qu'on souhaite partager avec le plus grand nombre. Ce format instaure une tension entre médiation et représentation, comme le montre l'exemple choisi par Angélica Rigaudière et Pierre-Yves Connan. Leur texte propose une analyse sémio-discursive du vlog *Entrez dans ma classe*, créé par une professeure des écoles : on voit que les vidéos mises en ligne tendent à valoriser l'action scénarisée et les situations types. L'auteure ritualise son métier et médiatise ses gestes professionnels. Cette modalité spécifique du vlog invente une façon nouvelle de dire son savoir-faire, entre partage de compétences et scènes de vie, dans un équilibre renouvelé entre intimité et vie professionnelle.

- 16 Les articles de ce numéro, qui relèvent de différentes approches des études cinématographiques et audiovisuelles (ancrées dans l'esthétique, les sciences de l'information et de la communication, l'histoire, les *gender studies* et la sociologie), font bien apparaître la dimension interdisciplinaire qui caractérise les recherches sur le quotidien (Sheringham 2013, p. 20). Si cette question a été déjà bien traitée dans le champ de la littérature et de l'art contemporain, elle n'a donné lieu qu'à un nombre restreint de travaux en ce qui concerne le cinéma, la télévision ou les nouvelles formes d'écriture audiovisuelle qui se sont développées avec l'usage d'Internet. Par rapport à l'ouvrage collectif *Filmer le quotidien* (Leperchey et Moure 2019), qui s'inscrivait uniquement dans le champ de l'esthétique du cinéma, ce numéro de *Mise au Point* permet d'élargir la réflexion, en faisant notamment apparaître l'importance de la prise en compte de ce qui a trait à la réception des œuvres. Ce point s'avère crucial, dans la mesure où nos vies quotidiennes sont, en elles-mêmes, à la fois envahies et façonnées par des images – des images qui sont de plus en plus souvent tournées, diffusées et partagées au quotidien. La façon dont les fictions sérielles jouent de ces interactions permanentes, de même que les liens étroits qui se nouent entre les programmes de télévision et les vidéos mises en ligne par les internautes, ouvrent de nouvelles perspectives pour comprendre la façon dont le quotidien est un enjeu central pour interroger les productions culturelles contemporaines et leur réception.
-

BIBLIOGRAPHIE

- Bégout 2005** : Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.
- Blanchot 1969** : « La parole quotidienne », in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Caillet 2014** : Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Dubois 2016** : Philippe Dubois, « Quelques éléments de définition en vue d'une matériologie », texte non publié, journée d'études « Matérialismes esthétiques », Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 29 juin 2016.
- Eco 1994** : Umberto Eco, « Innovation et répétition, entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, *Les théories de la réception*, 1994, p. 9-26.
- Gaudreault et Marion 2013** : André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Génot 2003** : Pascal Génot, « Cinémathèques régionales et études cinématographiques : quelles relations pour quels apports ? », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 41, 2003, consulté le 24 octobre 2020, <<https://doi.org/10.4000/1895.713>>.
- Leperchey et Moure 2019** : Sarah Leperchey et José Moure (dir.), *Filmer le quotidien*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2019.
- Mandel 1976** : Ernest Mandel, *Le Troisième âge du capitalisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
-

Rancière 2011 : Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

Sheringham 2013 : Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Lignes d'art », 2013.

Silverstone 1994 : Roger Silverstone, *Television and Everyday Life*, Londres, New York, Routledge, 1994.

NOTES DE FIN

1. André Gaudreault et Philippe Marion (2013, p. 208) estiment notamment que la révolution numérique a débouché sur une « désacralisation » du cinéma.
2. Michael Sheringham (2013, p. 18) parle ainsi d'une « remarquable explosion d'intérêt pour le quotidien qui a caractérisé la culture française à partir des années quatre-vingt ».
3. De façon liminaire, Bruce Bégout (2005, p. 37-38) définit par quotidien « tout ce qui, dans notre entourage, nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière ». En retour, Maurice Blanchot (1969, p. 355) écrit dans « La parole quotidienne » que le quotidien est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir ».
4. Il s'agit de la chaîne de *convenience stores* C.U., qui vend les nombreuses marques alimentaires du conglomérat CJ.