



Un œil « moyen » Les films de famille entre assujettissement idéologique et profanation

Giuseppina SAPIO,

Université Jean Jaurès, LERASS

L'article développe une réflexion théorique et politique sur la pratique des films de famille. En considérant les caméras d'amateurs comme des dispositifs, entendus dans leur acception foucauldienne, nous montrons comment les familles négocient en permanence les principes guidant leurs représentations : d'une part, en s'appropriant et en reproduisant les injonctions idéologiques propres à la société dans laquelle elles vivent ; d'autre part, en essayant de les « profaner » au sens d'Agamben. Dans cette perspective, l'étude de la pratique des films de famille permet de tracer une histoire des « manières » de voir et de représenter le monde, en insistant sur le potentiel subjectivant des images privées, puisque ces productions audiovisuelles ne se contentent pas de « refléter » des modèles sociétaux mais contribuent activement à les fonder ou à les subvertir.

MOTS-CLÉS : FILMS DE FAMILLE, CINÉMA D'AMATEUR, PHOTOGRAPHIE, FAMILLE, SUBJECTIVATION, ASSUJETTISSEMENT, PROFANATION

The article develops a theoretical and political reflection on the practice of home movies. By conceiving amateur cameras as "apparatus", understood in a Foucauldian sense, we point out how families constantly negotiate the principles guiding their representations: on the one hand, by appropriating and reproducing the ideological injunctions of the society in which they live; on the other hand, trying to "profane" them in the sense of Agamben. In this perspective, the study of the practice of home movies enables us to trace a history of the "ways" of seeing and representing the world, insisting on the subjectivating potential of private images. These audiovisual productions indeed do not simply reflect societal frameworks, but actively contribute to found or subvert them.

KEYWORDS: HOME MOVIES, AMATEUR FILM MAKING, PHOTOGRAPHY, HOME VIDEOS, FAMILY, SUBJECTIVATION, SUBJECTION, PROFANATION

En nous consacrant à un travail de recherche, même le plus théorique qui soit, nous savons qu'au-delà de ce que nos recherches donnent à voir, une sorte de hors-champ se dessine, dans lequel on finit par semer des traces qui relèvent de notre vécu personnel ; et, si, de surcroît, le sujet de ce travail touche aux images de famille, se tenir à l'abri de ces « petites trahisons » du texte devient à peu près inévitable.

« Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait », a écrit Pierre Bourdieu (2004, p. 15) : ainsi, les images familiales des « autres » nous interpellent et nous appellent – inévitablement – à penser les nôtres, à interroger le régime visuel qui nous a forgés. Je me souviens, en l'occurrence, de cette photographie, encadrée et posée sur la table de la cuisine de la maison de mes parents, devant laquelle, souvent, j'ai pensé : « Pourquoi ce cliché ? Mais, surtout, pourquoi pas un autre ? ». Prise lors d'un anniversaire, cette photo n'avait rien d'extraordinaire à mes yeux et ne méritait pas (plus que d'autres) la place privilégiée qu'on lui avait attribuée ; au contraire, je l'aurais plutôt rangée parmi ces images ratées que l'on destine aux fonds de tiroirs. La scène est simple : un gâteau, les bougies, des enfants autour de la table, la grand-mère, une balançoire dans le fond. Un jour, le mystère de la présence privilégiée de cette image a été élucidé : ma mère l'avait choisie car aucun des sujets qui y apparaissent ne s'aperçoit qu'il est photographié, sauf l'enfant qui est figé, le doigt dans la bouche, après avoir goûté le gâteau. Le *punctum*, ce détail qui « emplit toute la photographie » (Barthes, 1980, p. 77), détermine le *spectator* et ne cesse de le « poindre », était dès lors défini.

Si, selon Roland Barthes (1980 : p. 73), « donner des exemples de *punctum*, c'est d'une certaine façon, *me livrer* », ce *punctum* m'apprenait quelque chose de nouveau sur celle qui avait encadré le cliché. Depuis cette découverte, je ne peux m'empêcher d'être accaparée par ce détail, mon regard a été transformé par le regard de l'autre.

L'étude de la pratique des images familiales consiste principalement à observer la manière dont les regards des membres d'une famille s'emboîtent les uns dans les autres, selon un processus de reconnaissance mutuelle et de formation identitaire. Cet article portera donc sur la manière dont le regard de l'autre – celui qui fabrique l'image, celui qui la regarde – est le lieu de l'apprentissage de soi et d'autrui, mais aussi le lieu de luttes et d'idéologies.

1. Une histoire de regards « modestes »

Le regard que l'on porte sur soi ou sur sa famille, à travers les images, n'est pas l'émanation d'une subjectivité idéalement affranchie de toute construction sociale ; au contraire, il est façonné par celle-ci (Boidy, 2017, p. 67). Les films de famille sont des images à la fois *socialement constituées* et *socialement constitutives* d'un groupe et d'une institution particuliers, puisque, comme le rappelle W.J.T. Mitchell, « voir et être vu participent d'une expérience qui n'est pas

simplement “socialement construite”, mais qui constitue un moment clé de la construction du social » (2018, p. 290). Ainsi, si d’une part, ces images racontent une histoire de la vie privée, des rituels et des relations propres à une société donnée, d’autre part, elles contribuent activement à fonder le monde qu’elles racontent.

Les études sur la dimension esthétique ou sociopolitique de cette pratique ont souvent convergé vers l’idée que les images fabriquées *dans* et *par* la famille émanent de regards que l’on pourrait qualifier de « modestes ». Cet adjectif désigne ici le paradigme souvent – légitimement – adopté par les chercheurs travaillant sur le sujet. En effet, sur le plan esthétique, l’analyse de la rhétorique visuelle du film de famille se fait principalement sous le signe de la « maladresse » dans les pages que Roger Odin consacre au sujet. Le cinéma d’amateur est évalué en fonction d’une norme esthétique décrétant que si « dans l’art, une façon de se tromper, de ne pas savoir regarder, d’être maladroit devient style, [...], ici la gaucherie ne provoque pas d’heureuses trouvailles » (Sevestre, 1995, p. 32). L’esthétique des productions d’amateur est alors considérée comme étant défectueuse, puisqu’elle est comparée à celle des productions professionnelles, tout en étant – précisément pour cette raison – *fonctionnelle* au groupe : « un film de famille “bien fait” ne peut être qu’un mauvais film de famille, car il impose aux autres membres de la famille un point de vue (un récit) sur le récit familial vécu » (Odin, 1995, p. 36).

Sur le plan sociopolitique, la « modestie » de ces regards amateurs se décline autrement dans la mesure où la norme esthétique est inféodée à la norme sociale qui « définit en même temps ce qui doit et ce qui peut être photographié » (Bourdieu, 1965 : p. 56-57), une perspective également partagée par Patricia Zimmerman considérant le film d’amateur comme un « processus historique de contrôle social sur les représentations » (1995, P. XV). Tout en reconnaissant le rôle crucial d’une lecture idéologique (Mitchell, 2018, p. 291) de ces images, notre contribution visera à identifier les stratégies de « profanation » (Agamben, 2014) idéologique que, malgré tout, les amateurs essaient *modestement* de mettre en place.

1.1 L’œil d’un cyclope

Avant de nous attarder sur les ressorts visuels du pouvoir au sein de la sphère familiale, nous allons présenter les critères épistémologiques et méthodologiques ayant guidé l’étude que nous avons menée. En postulant le principe d’une historicité des regards, nous avons adopté une perspective diachronique, en nous intéressant à la pratique des films de famille en France des années 1960 à aujourd’hui, ce qui nous a permis d’identifier les éléments de continuité et de discontinuité dans la production et la circulation de ces images au sein des groupes. Inscrite dans une perspective sémio-pragmatique (Odin, 2011), l’étude se nourrit de l’apport de l’interactionnisme goffmanien (1975) : des entretiens

ont été menés avec les membres de six familles françaises, inspirés de la méthode des « récits de vie » et accompagnés par le visionnage des images familiales (Sapio, 2016). Dans la mesure du possible, nous avons rencontré séparément les informateurs, le but étant de briser le consensus éventuel autour d'un récit fédérateur inspiré par les films, en favorisant ainsi l'émergence d'une multiplicité de discours à partir des mêmes images.

Les thèses de certains de nos prédécesseurs (Bourdieu, 1965 ; Sontag, 1978 ; Chalfen, 1987 ; Odin, 1995, 2011 ; Zimmermann, 1995), centrées autour d'une prééminence des injonctions idéologiques liées à l'institution familiale dans la production et la réception des images, ont été confirmées en correspondance avec des informateurs ayant filmé entre les années 1960 et 1970. Cela ne revient pas à affirmer que le joug idéologique s'affaiblit dans les productions d'amateur suivantes, mais qu'il évolue vers d'autres formes.

L'idéologie propre à l'époque mentionnée est celle du « familialisme », correspondant à « la constitution de la "famille" comme catégorie spécifique de l'action politique » (Lenoir, 1985, p. 69), située au croisement de plusieurs champs (juridique, religieux, médical, académique, médiatique). Considérés comme les produits d'un « dispositif » (la caméra d'amateur), les films de famille contribuent à instituer une certaine manière d'entendre la conjugalité, l'enfance et les rapports de genre. Dans ce sens, ils sont fonction du pouvoir patriarcal et reproduisent le « *male gaze* », ce regard masculin désirant et réifiant les femmes, théorisé par Laura Mulvey (1999). À propos des films de familles américains des années 1950-1960, Patricia Zimmermann pointe les dérives despotiques des caméras d'amateur dirigées par les hommes sur leurs femmes, « momifiées avec leur enfant en une sorte de pantomime digne des couvertures des magazines pour parents » (1995, p. 112). Les films de notre corpus datant de la même époque confirment la présence d'un énonciateur individuel (le père de famille), tandis que les femmes (et les enfants) demeurent les objets passifs de la représentation et, si elles sont sollicitées pour filmer, elles se doivent de respecter les consignes dictées par leurs conjoints, soucieux de célébrer leur réussite économique et sociale à travers la valorisation d'objets liés à l'imaginaire traditionnel de la masculinité, comme l'explique l'une de nos informatrices (59 ans, fonctionnaire, séparée, un enfant) :

« Ma mère recevait les instructions de mon père. Il commandait carrément, il disait par exemple "Stop! Arrête maintenant!". La nouvelle voiture qu'il venait d'acheter, il avait envie de l'essayer et de rouler le plus vite possible sur une route. Il demandait à ma mère de prendre la caméra et de filmer le compteur : "Tu vas me filmer quand j'arrive à 200 km/h" ».

Dans le film d'un autre enquêté (73 ans, retraité, anciennement expert dans le domaine de l'automobile, marié, deux enfants) les mêmes logiques se produisent : tourné en 1972, on y voit le père de famille conduire à une vitesse soutenue sa Citroën SM. Après un gros plan sur le compteur, s'enchaînent des plans où sa femme lustre la voiture dans le jardin de leur maison.

À cet égard, Bernard Germain nous rappelle qu'aucune publicité dans « *Paris-Match* (le support grand public privilégié par les fabricants de caméras d'amateur) entre janvier et octobre 1965 ne représente une femme derrière la caméra » (1999, p. 175) et que, si la publicité s'adresse à elles, c'est pour vanter la simplicité d'usage de l'appareil (p. 174).

Les hommes s'attestent donc comme les énonciateurs privilégiés du récit filmique et, même lorsque le filmeur n'est pas le père, l'œil qui raconte la vie familiale demeure toujours le sien – tel l'œil d'un cyclope, dans lequel convergent et se noient ceux des autres, comme s'ils n'étaient que les terminaisons nerveuses d'un grand corps tentaculaire.

Si l'idéologie, entendue dans son acception gramscienne comme « une conception du monde qui se manifeste implicitement dans l'art, dans le droit, dans l'activité économique, dans toutes les manifestations de la vie individuelle et collective » (1983, p. 77), permet de cimenter les groupes, les productions d'amateur de l'époque du familialisme participent de la consolidation d'un modèle familial bourgeois, patriarcal et nucléaire.

1.2 Entre idéologie et censure : des regards « situés »

Dans sa définition de « dispositif », Michel Foucault indique que celui-ci est une « formation, qui à un moment historique donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence » (1994, p. 299-300). Ainsi, la démocratisation du Super 8 à partir du milieu des années 1960 semble répondre à une redéfinition profonde de la vie familiale. Depuis la Seconde guerre mondiale, de nombreux changements se sont produits (Ariès, Duby, 1999) : réaménagements urbains et reconfigurations domestiques qui vont augmenter l'espace habitable ; transformations juridiques ; recul progressif des entreprises familiales ayant pour effet de dissocier la sphère professionnelle de la vie privée. À cela s'ajoute une diminution importante du temps de travail : « 40 heures en 1936, 39 heures en 1981 et 35 en 2000 ; deux semaines de congés payés sont obtenues en 1936, trois en 1956, quatre en 1969 et cinq en 1981 » (Pawin, 2013, p. 71).

Le dispositif-caméra intervient dans un contexte déjà caractérisé par l'urgence d'un surinvestissement de la vie privée, à travers les loisirs et le temps des vacances, et renforce le discours politique ou médiatique célébrant la primauté des sentiments (et non des patrimoines respectifs) au sein du couple. Le développement de la publicité contribue également au phénomène à travers une opération radicale de marchandisation de la vie privée. Les bases pour une

tendance progressive vers la valorisation de l'individualisme, pivot des familles contemporaines (de Singly, 2003), sont ainsi jetées. Nourrie par les discours institutionnels, médiatiques et politiques, la pratique des films de famille *constitue* les membres d'un groupe : le régime visuel instauré par le dispositif-caméra cristallise les rôles de chacun et naturalise les ressorts idéologiques de l'institution familiale.

Néanmoins, il serait réducteur de penser que les sujets s'adonnant à cette pratique ainsi que les représentations qu'ils fabriquent soient uniquement le fait d'une soumission idéologique : c'est pourquoi, en référence au concept de « savoirs situés », nous introduisons l'idée que les amateurs ont des « regards situés » que l'on se doit d'analyser de manière critique, sans tomber dans le piège d'une idéalisation politique de leur assujettissement (Haraway, 2007, p. 118). Ces « regards situés », et les images qui en découlent, seraient alors le résultat d'une négociation complexe entre savoirs et pouvoirs au sein de la famille.

2. Profanations familiales

Si un dispositif opère – au même titre que le sacrifice dans la religion – une séparation entre ce qui est sacré et ce qui demeure humain (Agamben, 2014, pp. 38-40), le dispositif-caméra sacre les liens familiaux en les figeant en une représentation de la vie quotidienne idéalement épurée de ses frictions et imperfections. Ceci dit, au sacrifice peut s'opposer la profanation, ce « contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé » (*ibidem*). Mais, comment peut-on profaner un film de famille ?

Commençons par un exemple issu de notre vécu personnel : nous visionnions avec une amie les films de son enfance, quand les jolies images de vacances réalisées par son père ont été soudainement interrompues par l'intrusion d'un plan tourné à l'intérieur d'un appartement, que notre amie ne reconnaissait pas comme étant familial. Un certain malaise s'est emparé de nous : nous entendons une musique et nous voyons les jambes d'une fille en mini-jupe en train de danser. Le sens de cette scène s'éclaircit progressivement, car un plan sur un bureau nous dévoile un tas de vêtements froissés et une voix (celle du filmeur) intervient :

« Salut papa ! C'est l'appartement d'Émilie et, comme tu peux le voir, on s'amuse bien ensemble ! ».

Le mystère est dévoilé : notre amie reconnaît la voix de son frère aîné qui, à l'époque du film, était un adolescent en conflit avec son père. Le garçon n'avait pas seulement utilisé la caméra paternelle pour filmer sa copine, mais il avait aussi procédé à l'effacement des films tournés auparavant par son père. Un tel exemple illustre assez bien le concept de profanation comme contre-dispositif

qui destitue l'instance énonciatrice « officielle », restitue les liens familiaux à leur réalité (défaillante) et efface les traces du passé du groupe, en privilégiant l'insouciance du présent à la préservation de la mémoire collective.

Il nous semble que la profanation agambienne affiche des similarités avec l'opération de « démystification » décrite par Roland Barthes (1957) car, si d'une part le récit filmique contribue à la fabrication d'une mythologie familiale, naturalisant un imaginaire social, évacuant les crispations du quotidien et conférant un caractère d'éternité au groupe ; d'autre part, une fois soumis à la critique, le pouvoir fédérateur d'un tel récit s'affaiblit aussitôt.

Au-delà de l'exemple « extrême » que nous avons présenté, d'autres cas de profanation du dispositif – plus subtils – sont possibles.

2.1 Subjectivation, dé-subjectivation et re-subjectivation

Dans une étude menée entre les années 1970 et 1980, Richard Chalfen rend compte des normes sociales qui façonnent le regard des familles ainsi que des « comportements prescriptifs » que les manuels adressés aux amateurs induisent. Il nomme « Culture Kodak » la culture visuelle de laquelle les familles s'inspirent afin de fabriquer des versions personnalisées de leurs expériences de vie. Selon l'auteur, les amateurs négocient en permanence les principes guidant leurs représentations avec des valeurs de « justesse » : la nudité est acceptée, mais seulement lorsque c'est le bébé qui prend son bain, et non ses parents ; l'amour est « *right* » quand il est cristallisé dans le mariage, il ne l'est plus quand il finit : les disputes et les divorces sont donc bannis ; il en va de même pour la maladie et la mort, bien que cette dernière ait été un sujet particulièrement exploité au début de la pratique photographique (Mary, 1993 ; Heran, 2002).

En dépit des transformations que la famille a subies au fil du temps, un principe d'autorégulation, voire de censure, semble toujours à l'œuvre. À titre d'exemple, l'un de nos enquêtés (73 ans, retraité, anciennement expert dans le domaine de l'automobile, marié, deux enfants) tourne en 2008 un film pour le cinquantième anniversaire de sa nièce, dans lequel il intègre plusieurs entretiens avec les invités, dont celui avec le fils adolescent de la femme :

« Il a avoué des choses qu'il ne lui avait jamais dites par rapport à son caractère autoritaire, [...] il disait qu'il retrouvait sa grand-mère chez sa mère, alors que ma nièce ne voulait pas reconnaître cette ressemblance. Il n'a rien dit de grave ni de méchant, en plus aujourd'hui on peut dire les choses, les gens sont plus ouverts ».

Or, bien qu'il reconnaisse l'importance d'une communication plus « libre » au sein des familles, l'informateur a tout de même décidé en phase de montage d'occulter cette scène qui, dans la version définitive, est soudainement interrompue par un faux problème (annoncé par le message « Veuillez nous excuser de cet incident technique ») nous empêchant d'entendre ce que le jeune dit au sujet de sa mère.

Les changements juridiques (la réforme du divorce en 1975 et, en parallèle, l'augmentation du nombre de familles recomposées ; les lois concernant les adoptions) et sociaux (l'affaiblissement de l'autorité patriarcale et la tendance croissante à l'individualisme) ont profondément changé la pratique des films de famille, notamment sur le plan énonciatif, et ce grâce aussi à l'évolution des supports techniques et technologiques (d'abord le VHS, ensuite le numérique), puisque le fonctionnement des caméras se simplifie et les coûts s'amortissent. Les images sont désormais le résultat d'un processus de coopération, puisque la caméra tourne plus facilement parmi les membres de la famille : idéologiquement parlant, elles se doivent de renvoyer l'image d'une famille dans laquelle chacun exprime son point de vue selon une conception de l'amour désormais fondée sur l'« intercompréhension » (Morin, 2014, p. 282). À cet égard, l'un de nos informateurs (58 ans, retraité, anciennement employé chez EDF, marié, trois enfants) émet une critique du modèle familial passé à partir des films de son père :

« Les filmeurs faisaient le film, décidaient l'ambiance. Mon père c'était comme ça, ma mère ne pouvait pas y toucher. Il posait la caméra sur un trépied et on devait manger. C'était il y a vingt ans. C'était à vomir ! C'était pas vivant ! ».

Si la pratique des films de famille engendre un processus de subjectivation selon lequel les individus se constituent à travers les images et les discours qui les entourent, la profanation de celle-ci est également une pratique subjectivante dans la mesure où elle implique d'abord une dé-subjectivation et, ensuite, une re-subjectivation des sujets, qui se repositionnent par rapport au récit fédérateur que les images portent, notamment en s'y opposant.

2.2 Un œil, des yeux

La diffusion massive des technologies numériques et, plus particulièrement, des téléphones mobiles équipés de caméras ont produit un changement énonciatif important. Après être passée d'une instance énonciative individuelle « Je » (correspondante à la figure du père) à un énonciateur collectif « Nous », la pratique des films de famille enregistre un nouveau glissement énonciatif avec l'apparition d'une pluralité de « Je », incarnés par les regards des membres du groupe

qui s'expriment individuellement, notamment à travers leurs téléphones. Contrairement au passé, le même événement est filmé de plusieurs points de vue, ce qui contribue à confirmer la tendance générale à l'individualisme comme l'un des traits essentiels des familles contemporaines.

Le rôle des enfants a aussi profondément évolué : d'objets de la représentation, ils sont devenus des sujets dont le regard compte pour les parents. Ainsi, dans l'une des familles que nous avons interviewées (le père, 50 ans, cadre dans une banque, séparé ; la mère, 39 ans, femme au foyer ; pacsés), les deux enfants de cinq et six ans utilisent un vieil appareil photo numérique pour s'auto-filmer ou se filmer réciproquement en train de jouer. Le résultat est extrêmement « modeste » puisque les plans sont décadrés, flous et en contre-jour, et la caméra bouge excessivement, secouée par les fous rires. Cependant, loin d'être considérées comme ratées, ces images contribuent à la constitution de la mémoire familiale, au même titre que celles tournées par les parents. Si le coefficient phénoménologique des films de famille est prioritaire par rapport à leur dimension sémantique, dans la mesure où ils comptent plus en tant qu'émanation – directe ou indirecte – du corps des filmeurs et des filmés, que pour les informations qu'ils transmettent, ces vidéos importent car elles transposent à l'écran le regard que les enfants portent sur le monde. Certes, si les films de jadis toléraient moins le droit à la maladresse, cela s'explique, entre autres, par les aspects matériels liés à la réalisation, qui ne permettaient pas le gaspillage de pellicule : c'est aussi pour cette raison que les images ratées étaient accueillies avec amertume.

Conclusion

L'étude de la pratique des films de famille permet de tracer une histoire des « manières » de voir et représenter le monde. En mobilisant les notions de dispositif et de profanation, nous avons mis l'accent sur le potentiel subjectivant de pratiques médiatiques à la marge, qui ne sont pas pour autant insignifiantes. Loin d'être idéologiquement neutres, ces productions audiovisuelles ne se contentent pas de « refléter » des modèles sociétaux mais contribuent activement à les fonder. Au vu des modalités actuelles de mise en scène familiale, l'on pourrait être tenté de penser que la dimension idéologique aurait laissé la place à une valorisation des points de vue de chacun, exprimés à travers les téléphones mobiles. Cependant, nous nous demandons si l'individualisme de la famille contemporaine ne se serait pas cristallisé en une nouvelle idéologie, dont les dérives seraient à chercher dans le potentiel dé-subjectivant des dispositifs actuels – dérive déjà signalée par Giorgio Agamben (2014, p. 44) – qui finiraient par atomiser le groupe et par évacuer la possibilité d'une mise en commun des regards de chacune et chacun.

Références

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Ariès, P., Duby, G. (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée. De la Première Guerre Mondiale à nos jours.* Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie.* Paris : Éditions de l'étoile ; Gallimard ; Seuil.
- Boidy, M. (2017). *Les études visuelles.* Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie.* Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse.* Paris : Raisons d'agir éditions.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot versions of life*, Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State University Popular Press.
- Foucault, M. (1994). *Dits et Écrits II. 1976-1979.* Paris : Gallimard.
- Germain, B. (1999). Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8, *Communications*, 68, 171-189.
- Goffman, E. (1975). *Les cadres de l'expérience.* Paris : Éditions de Minuit.
- Gramsci, A. ([1917-1934] 1983). *Textes.* Paris : Éditions sociales. http://classiques.uqac.ca/classiques/gramsci_antonio/textes/textes.html
- Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes.* Paris : Exils éditeurs.
- Heran, E. (2002). *Le dernier portrait.* Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- Lenoir, R. (1985). L'effondrement des bases sociales du familialisme, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol 57-58, 69-88.
- Mary, B. (1993). *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne.* Paris : Éditions Métailié.
- Mitchell, William J.T. (2018). *Iconologie : image, texte, idéologie.* Paris : Éditions Amsterdam, Les Prairies Ordinaires.
- Morin, C. (2014). L'amour et les théories de la communication, *Questions de communication*, 26, 281-298.
- Mulvey, L. ([1975] 1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy L. et Cohen M. (dir.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (833-844). New York : Oxford University Press.
- Odin, R. (dir.) (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- Odin, R. (2011). *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Pawin, R. (2013). *Histoire du bonheur en France depuis 1945.* Paris : Éditions Robert Laffont.
- Sevestre, A. (1995). *L'art modeste.* Paris : Gallimard.
- Sapio, G. (2016). La pratique des home movies en France de 1960 à aujourd'hui, *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, vol. 1, 17, 51 à 61.
- Singly (de), F. (2003). *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien.* Paris : Armand Colin.
- Sontag, S. ([1978] 2001). *On Photography*, New York : Picador (Farrar, Straus et Giroux).
- Zimmermann, P.R. (1995). *Reel families: a social history of amateur film.* Bloomington : Indiana University Press.