

**UNIVERSITÉ BABEȘ-BOLYAI
FACULTÉ DES LETTRES
DÉPARTEMENT D'ETHNOGRAPHIE ET D'ANTHROPOLOGIE
HONGROISES**

**La domestication de l'image cinématographique dans le contexte familial
Analyse anthropologique**

Directeur de thèse :
dr. Vilmos Keszeg, professeur des universités

Doctorant :
Melinda Blos-Jáni

Cluj-Napoca
2012

TABLE DES MATIÈRES

1. Perspectives de recherche	2
2. L'histoire (histoires) du film privé	8
2.1. Amateur, familial et privé en même temps ?	8
2.2. Le film privé, objet de l'histoire de la société	11
2.3. Le film privé, objet des sciences sociales	15
3. Médium et société. La médialité du film privé	28
3.1. Dans le contexte et en dehors du contexte : sur le statut d'évidence des média visuels privés	29
3.2. Narrative et représentation dans les films privés	38
3.3. Les films privés comme les nomades de l'histoire des média	46
4. Des technologies d'amateurs aux pratiques médiatiques familiaux	55
4.1. Le filmage familial dans le contexte de l'histoire de la technologie	55
4.2. Les périodes intermédiaires des pratiques médiatiques familiaux	58
5. Sources et méthodes de recherche : l'histoire de la collecte	63
6. Les représentations de l'image cinématographique et de la photographie dans la réflexion quotidienne	72
6.1. La théorie médiatique implicite du langage	74
6.2. Théories naïves du film et de la photographie : les particularités des opinions liées aux média visuels	82
6.3. Image cinématographique versus image photographique	84
7. Collection des histoires familiales et des histoires médiatiques : les collections de film familiaux	97
7.1. Histoires sur la symbiose des familles et des films	97
7.2. L'archive de films de la famille Orbán	105
7.2.1. L'histoire (histoires) de la famille Orbán	105
7.2.2. Histoire des pratiques médiatiques de la famille Orbán	114
7.2.3. Présentation de l'archive de films des Orbán	124
7.2.4. Vie sociale de l'archive de films Orbán	138
7.3. L'archive (les archives) de films de la famille (des familles) Haáz	145
7.3.1. L'histoire (histoires) de la famille Haáz	145
7.3.2. Histoire des pratiques médiatiques de la famille Haáz	150
7.3.3. Présentation des archives de films des Haáz	161
7.4. L'archive de films de la famille Keresztes	170
7.4.1. Histoire de la famille Keresztes	170
7.4.2. Histoire des pratiques médiatiques de la famille Keresztes	171
7.4.3. L'archive de films de la famille Keresztes	173
7.4.4. Vie sociale de l'archive de films Keresztes et son rôle dans l'espace vital de la famille	188
7.5. Conclusions	191
8. Thèses	199
9. Bibliographie	203

Mots-clés : film familial, film privé, collection familiale de films, archive, archivage, pratiques médiatiques, domestication médiatique, généalogie médiatique, culture participative, intermédialité, remédialisation, représentation sociale, histoire familiale, micro-historiographie, analyse de contexte.

Résumé de la dissertation

Le réalisateur du film privé continue la série des activités culturelles ancestrales de l'observation, de l'enregistrement, de la contemplation humaine : „le *cinéma familial*, autrement dit le *film amateur* ou *privé*, qui continue la tradition de la galerie des portraits des familles bourgeoises, anciennement peints ou, depuis le siècle dernier, conservés par les photographies” (Forgács 1995. 109–111). Cette citation est une introduction adéquate du thème de la dissertation par de multiples raisons. L'essai de Péter Forgács formule une idée qui est devenue la pierre angulaire des théories de l'utilisation et de la culture des médias dans notre époque : les nouveaux médias se construisent sur les anciens, en ce sens que les médias fonctionnent comme une sorte d'archive de l'histoire des médias, ils comportent leur propre généalogie. L'utilisation des images du début du 20-ème siècle s'enchaîne à celle du début du 21-ème dans ce cadre conceptionnel : puisque l'interpénétration des médias n'est pas un phénomène nouveau, elle offre à la recherche une direction dans laquelle les modalités de réalisation des images très éloignées dans le temps peuvent être interprétées dans leur historicité. Le terme *film privé*, de plus en plus désuet, attire cependant l'attention sur la manière dont ont changé les exigences face aux images de l'homme vivant dans l'ère des médias nouveaux et produisant des films, ainsi que les règles sociales et le cadre de l'utilisation des médias par l'homme.

Dans la phase initiale de la recherche il me semblait que la littérature de spécialité a déjà formulé le processus de popularisation de l'image cinématographique, que les règles sociales et les fonctions culturelles de l'utilisation quotidienne du film ont été déjà décrites. Toutefois, l'époque médiatique transformée repose des questions, on dirait que le chercheur se retrouve dans la situation heureuse de pouvoir repérer les caractéristiques de l'utilisation des médias, en cours de transformation, et de pouvoir observer le dynamisme de la vie quotidienne et des technologies. Les questions visant l'aspect anthropologique de l'utilisation du film redeviennent d'actualité dans cette époque des nouveaux médias. Comment décrire la communication qui se réalise par la réalisation des films privés ? De

qui est constitué la communauté des réalisateurs de films et quel est la distribution des rôles qui agit lors du tournage ? Qu'est-ce qu'on est « obligé » de filmer ? Quelles sont les attentes face au contenu et à la composition des images ? Quel est le sort des enregistrements après leur réalisation ? Quel est le degré de technicisation de la communauté qui fait des films ? En plus, la question se pose : comment passent aux pratiques nouvelles les générations socialisées sur les « anciens médias », et en quelle mesure cela diffère par rapport aux habitudes des générations qui ont grandi dans d'autres époques médiatiques. La tendance d'archivage à l'époque des nouveaux médias comment se lie-t-elle au désir d'archivage qui se retrouve en général sur les images cinématographiques (et sur les films privés)¹ et aux ambitions d'éterniser, d'embaumer le temps ? Des questions de ce genre permettent d'esquisser la logique de l'utilisation du film dans la réflexion quotidienne d'une certaine époque.

L'approche des changements de l'utilisation privée du film constitue un défi d'un autre point de vue aussi : à l'opposé du déterminisme technologique, les discours contemporains sur l'histoire et la théorie des médias mettent en évidence que l'histoire de la technologie et des médias a été créée et façonnée justement par les exigences sociaux. Dans cette prémisse, l'histoire de la technologie et des médias ne peut pas être dissociée de l'histoire sociale. Le chercheur qui s'occupe des problèmes historiques et théoriques, est en effet un historien de la société et, en même temps, l'anthropologue de la consommation médiatique, de l'utilisation des médias, qui découvre un certain savoir lié à l'histoire et aux théories des médias. Dans ma dissertation je me suis proposée de suivre cette dernière direction de recherche et d'analyser les histoires médiatiques quotidiennes esquissées et les théories médiatiques révélées par les pratiques habituelles, par rapport aux grandes histoires et théories des médias. L'historicité acquiert ici un accent particulier puisque les films privés s'enchâssent non seulement dans l'histoire privée de l'individu, mais aussi dans le temps de la vie quotidienne, dans l'histoire des formes de représentation et dans les macro-contextes. Ainsi même une recherche analysant les habitus de filmage contemporains ne produit qu'une photographie instantanée et devenant document historique.

En fait, l'étude de l'image cinématographique symbiotique avec son espace de vie et son temps a une double orientation dans cette dissertation. Pour moi, le défi est de

¹ Selon l'argumentation de Mary Ann Doane, l'image cinématographique est apparue dans une époque caractérisée par un « fort désir d'archivage ». Le film a satisfait le désir d'enregistrement, de conservation du contingent, du temps historique (Doane 2002. 206–232).

trouver ce qu'on peut déceler – à partir des films privés, de cette pratique de médiatisation du quotidien – des mondes de vie qu'on peut observer sur les films et par leur intermédiaire. Plusieurs générations de gens ont grandi dès leur naissance sous les yeux des caméras photographiques ou vidéo, et elles ont collectionné pendant leur vie des quantités de matériel photographique et filmique différentes selon l'époque. Ces photos et films privés ont reflété/agi sur leur conduite de vie, sur leurs relations (l'écoute de l'autre), sur la culture de la mémoire, sur l'identité, sur la culture objective et visuelle. Sur ces représentations visuelles se sont reformulées des identités nationales, individuelles ou de groupe. En étroite relation avec ceci je me suis intéressée à la nature des représentations du film dans la réflexion quotidienne, et aux significations qui se forment sur le film en tant qu'objet.

Les images cinématographiques peuvent s'implanter sous différentes formes dans la texture de la vie quotidienne, c'est-à-dire la vie sociale des films peut évoluer différemment selon leur milieu. Un groupe d'excursionnistes, la communauté d'un village, la communauté d'une classe ou une collectivité de travail, une société informelle peut constituer selon le cas une collectivité de mémoire, dans laquelle les souvenirs visuels peuvent être oubliés, réduits à une seule projection ultérieure, ou bien ils peuvent être transférés dans une autre archive officielle ou privée. La famille est une communauté productrice et consommatrice de films qui conserve ou archive pour une période assez longue les documents, objets et produits visuels relatifs à la communauté. Sous l'influence conjointe de l'ensemble de ces facteurs j'ai décidé que l'utilisation des films par les familles constituera le domaine qui permettra l'étude des questions soulevées.

La famille constitue une unité ou collectivité sociale dans laquelle on peut observer la manière dont le tournage privé s'inscrit dans les mondes de vie, tout en les influençant. Dans ce cadre-là on peut étudier les attitudes liées au tournage des films, les différences entre les générations, et on peut comparer l'adaptation des membres de la famille socialisés sur différents médias à l'âge des nouveaux médias. La vie de la famille, l'univers du « foyer » est également le cadre de l'événement que je considère une tournure d'image : l'arrivée de l'enfant, le fait de devenir parent. Les films familiaux provenant de différentes périodes m'ont convaincu eux aussi que ce tournant de la vie est lié à la disposition de faire des photographies.

Après l'inventaire des perspectives de recherche, le **deuxième chapitre** fait un aperçu de l'histoire sociale et de l'évolution de la recherche du film privé, en essayant

ensuite de placer le tournage des films privés dans un cadre théorique qui rend explorable l'implantation de ces phénomènes dans la société et leurs représentations par la société.

J'ai dédié un sous-chapitre entier au champ associatif des dénominations « film amateur », « film familial », « film privé ». J'utilise l'attribut amateur comme terme collectif et par cette notion je distingue des cas caractérisés par une quasi-institutionnalisation, c'est-à-dire le tournage des films lié aux mouvements d'amateurs et aux cinéclubs. Les appellations *film familial* et *film privé* constituent dans ce sens des sous-catégories, elles se réfèrent moins aux particularités textuelles qu'aux contextes de la production et de l'utilisation et à l'attitude social par rapport à ces contextes.

Dans le sous-chapitre intitulé *Le film privé, objet de l'histoire de la société* je récapitule l'histoire des changements de statut de cette modalité de faire des films. Le tournage en privé a été considéré au début du 20-ème siècle un phénomène marginalisé : privé, c'est-à-dire sans importance sociale, et privé, c'est-à-dire opposé au professionnel et par conséquent sans pertinence esthétique. L'importance sociale et historique, la valeur documentaire du film amateur a été mis en évidence par des événements comme l'assassinat de Kennedy en 1963, filmé par Zapruder, ou le vidéo de George Holliday immortalisant l'attaque brutal contre Rodney King. Ce dernier cas s'est avéré paradigmatique, devenant l'exemple emblématique de la crise épistémologique de la représentation visuelle et de l'expression documentariste. Le changement de paradigme dans la science de l'histoire a impliqué un changement aussi dans le statut des films privés : après l'effondrement des grandes histoires objectives, l'importance des petites histoires alternatives, l'étude de la vie quotidienne a été réévaluée, des archives de films privés ont été fondés. La théorisation et la popularisation des collections privées de films en tant que documents historiques a commencé réellement dans les années 2000. Ce n'est peut-être pas par hasard que la multiplication des approches théoriques a coïncidé avec la propagation des médias digitaux, décrite par la littérature de spécialité comme l'âge des nouveaux médias. Tandis qu'au début du 20-ème siècle le film privé a été considéré marginal, à l'ère post-média on peut parler d'une médiatisation toujours croissante de la vie quotidienne.

Dans le sous-chapitre intitulé *Le film privé, objet des sciences sociales* je résume les affirmations de l'anthropologie de la communication visuelle. J'analyse les approches constructivistes, sémiotiques de la photographie privée et du film privé, apparues dans les années 1980, qui se sont concentrées sur les images en tant que systèmes de signes et en tant que dérivés. Richard Chalfen a fait la distinction entre la représentation et son

utilisation par la société, tout en étudiant ses aspects sémiotiques : quels sont les systèmes de signes et les significations qui conditionnent la création et l'interprétation des représentations ? Il a abordé l'analyse de la communication réalisée par les images dans l'espace social du *foyer* (*home mode pictorial communication*) par les méthodes de l'ethnographie de la parole. La théorie de la communication de Dell Hymes a été appliquée également par le théoricien français des films familiaux, Roger Odin, mais il n'a pas été préoccupé autant par les formes de communication au sein de la famille, que par les types de communication à travers le film, en partant de la sémiologie de l'image cinématographique. Les approches de Chalfen et d'Odin identifient le film familial avec ses fonctions, en suggérant que les significations culturelles sont des composantes essentielles de cette forme de communication. L'étude du médium de la communication est ainsi éclipsée, les différences médiales sont estompées et les évolutions des technologies des médias restent elles aussi en dehors de la réflexion.

Je mets en évidence dans ma mémoire le fait que le modèle de Hymes, qui semble en général applicable à la communication sociale, implique malgré tout la métaphore du monde en tant que texte. En revanche les théoriciens de la culture visuelle soulignent que « cette culture séparative et fragmentée qu'on appelle aujourd'hui post-moderne, est visuellement le plus imaginable et compréhensible, de même que le 19-ème siècle est représentée de manière classique par le journal et le roman » (Mirzoeff 2000. 28).

La pratique du film familial est structurée aussi par des motivations individuelles, toujours est-il que la communauté familiale filtre ou intègre selon ses propres préférences de valeur l'histoire des conventions de la méthode du filmage privé. Leur pratique est ainsi soumise aussi à des fonctions appartenant également à autres familles, indépendamment du milieu ou de la classe (Moran 2002. 56). Le tournage n'est pas seulement un moyen technologique, utilisé dans le milieu privé par les membres d'une communauté de parole (Hymes 1997) dans des situations de communication – cette pratique doit être reconsidérée comme un effet d'ensemble des déterminations technologiques, sociales et culturelles, « comme un espace liminal où les pratiquants [de cette méthode de filmage] peuvent découvrir et mettre d'accord les attentes concurrentielles relatives à leur identité publique, communautaire et privée/intime » (Moran 2002. 60).

Par ailleurs, la littérature de l'âge des nouveaux médias, formulée dans les années suivantes, a constaté un renversement des habitus du film amateur. La vie quotidienne est saturée par les médias à tel point que la démarche stratégique caractéristique aux institutions, aux structures du pouvoir, a été remplacée par le jeu tactique qui est le propre

de la vie de tous les jours des individus. Dans ma mémoire j'apporte des arguments pour soutenir le fait que le filmage familial peut constituer dans le contexte des nouveaux médias un domaine de recherche dans lequel les problèmes de l'histoire des médias peuvent être également étudiés. En paraphrasant James Moran : l'habitus du film familial est un discours qui médiatise aussi la représentation sociale des médias en évolution permanente. Les films de famille deviennent de ce point de vue des sources historiques des médias collectifs, de la culture participative. Par conséquent ce type de source permet l'étude de la vie quotidienne vécue dans le cadre de la communauté, qui devient de plus en plus l'objet de la médiation, mais en même temps il rend explorable aussi la dissémination du médium de l'image cinématographique.

Dans le **troisième chapitre**, en partant des thèses antérieures, je mobilise des considérations sensibles aux expériences visuelles de la vie quotidienne, aux modèles de la culture visuelle. Je fais référence à l'anthropologie de l'image de Hans Belting, basée sur la distinction entre l'image et le médium. Si la visualisation des images se fait par des médias, le médium est celui qui transmet l'image vers l'espace social, nous devons étudier la manière dont l'image en mouvement, dans le cas des films de famille, assume le rôle du médium. Je réexamine la notion du médium pour rendre plus facile l'interprétation du comportement de l'homme actif du point de vue médial, de la perception médiale et de la transmission à travers les différentes époques.

En faisant le résumé des théories liées à la narrativité, je me rapproche des aspects plus concrets de la recherche et de l'analyse. Je résume d'abord les rôles que la littérature des médias visuels privés attribue au contexte du point de vue de la définition des types d'images et en quelle mesure elle le considère comme partie inhérente de la conception. **Les recherches contextuelles et culturelles** constatent donc que la possibilité de la représentation est moins influencée par la matière des deux média que par l'utilisation et la fonction. Je souligne que l'attribut *home* peut s'appliquer non seulement à la description des contextes primaires, mais il peut impliquer également le style naïf des images. Chalfen distingue des contextes fondamentaux des images privées : le privé et le public. Ces deux contextes désignent en même temps les deux paradigmes du statut d'évidence et de la production de signification (Chalfen 2002. 142).

Dans le sous-chapitre *Narrative et représentation dans les films privés* mon point de départ est la question : « quand est-ce qu'une photo ou un film peut être considéré privé ? » Elle attire l'attention sur le fait que les films privés doivent être pris non pas pour des « choses », mais plutôt considérés des expériences. Cette interprétation a été cependant

conçue de manière variable, sur la base des méthodologies et des terminologies de recherche différentes. Tandis que l'approche phénoménologique constate une structuration de la perception des images en mouvement par les formes du savoir existentiel et de l'attention (Sobchack 1999), les chercheurs de la communication visuelle privée attirent l'attention sur l'expression narrative, discursive des expériences des spectateurs. Pour résumer les approches des images privées : les formes du savoir des spectateurs sont les *narratives* ou les domaines du sous-entendu qui réunissent les expériences liées au thème de l'image dans un cadre plein de significations, mais elles ne prennent pas nécessairement une forme discursive, ainsi que les textes, les *discours* formulés, textualisés d'une certaine façon lors de la vue ou de la projection des images. Dans les situations où les images sont utilisées dans leur contexte primordial, dans le but de la démonstration ou de l'évocation, l'information transmise par l'image ne s'articule pas seulement du point de vue médial, il est caractérisé plutôt par l'*externalité* de la signification. Dans ce cas la représentation n'est rien d'autre qu'une vraie *illocution visuelle*, dans laquelle l'image elle-même compte pour une action : qu'elle soit remémoration ou démonstration.

Dans le sous-chapitre *Les films privés comme les nomades de l'histoire des médias* j'inventorie les aspects d'analyse contemporains de l'historicité des médias. Un modèle d'interprétation capable de saisir les processus d'évolution des médias a été élaboré par la généalogie des médias. La généalogie des films (de famille) qui deviennent de plus en plus banals peut être significatif aussi dans la réflexion sur la dissémination et sur le caractère caméléonique des médias. Le modèle de la théorie de la communication concernant la surélévation des médias est proposé aussi par la théorie de la remédialisation. Leur conception peut être également significative du point de vue des films de famille, lorsqu'elle se réfère à la relation entre les médias et la réalité : toute médiation est réelle en elle-même (donc elle n'est pas simulation) et les produits finaux sont réels en tant qu'artéfacts. La remédialisation peut être étudié aussi comme un fait social, dont les aspects évoluent au cours de l'histoire (cf. généalogie des médias). Le médium ne transmet pas que des images et d'autres médias, mais il est capable, en tant que partie de la réalité, de transmettre aussi certaines normes et décisions enregistrées, inscrites dans leur matière par d'autres personnes.

Si l'on veut connaître, quelles significations du film se sont formées dans l'espace, la réalité du foyer, la domestication des objets et des technologies peut être aussi significative. Tandis que la représentation sociale étudie la nature des variantes quotidiennes de telle ou telle notion et elle est plutôt une « théorie », en revanche les

spécialistes de la domestication des médias étudient la manière dont les diverses technologies de l'information et de la communication s'implantent dans les foyers : quels sont les raisons des membres de la familles pour choisir une technologie quelconque, comment adaptent-ils ses fonctions à leur milieu, à leurs habitudes quotidiennes, et quelles sont les structures de pouvoir, les répartitions des tâches et les rites qui prennent naissance à la suite de cette adaptation.

Parmi les directions de recherche présentées ci-dessus je considère la généalogie des médias comme un cadre théorique capable de réunir les données et les images cinématographiques recueillies. Les théories naïves des médias, la domestication, la remédialisation, l'intermédialité, la convergence constituent des notions et en même temps des perspectives de l'histoire des médias et sociales qui peuvent affiner, à mon avis, la texture de cette image du filmage familial.

Dans le **quatrième chapitre**, intitulé *Des technologies d'amateurs aux pratiques médiatiques familiaux* j'ai récapitulé les technologies destinées à l'usage privé ou amateur. L'historiographie factuelle, la reconstruction de la « grande histoire » du film privé n'est pas l'objectif de cette mémoire, toutefois la mise en situation, le contexte plus large des cas individuels inclut aussi des remarques concernant la nature et l'apparition des technologies, leur mise à disposition pour le public plus large.

Le **cinquième chapitre** présente les sources et les méthodes d'exploration. Il traite du processus de préparation et de déroulement de la recherche, les techniques de recueil (interviews, questionnaires) et les médias (audiovisuels, digitaux) employés.

Au cours du **sixième chapitre**, intitulé *Les représentations de l'image cinématographique et de la photographie dans la réflexion quotidienne*, j'analyse la théorie des médias implicite, catégorisée aussi du point de vue linguistique, l'« image naïve » des médias visuels qui s'est formée dans la pensée et la pratique quotidiennes. En partant de la théorie des représentations sociales j'ai réalisé un sondage par questionnaire à Cluj et à Tîrgu Mures, dont l'évaluation qualitative est effectuée dans ce chapitre. Mon hypothèse était qu'en parallèle avec la démocratisation des démarches un mode de réflexion particulière s'est formé sur la photogénéité des objets et des événements du monde, sur les marques distinctives du *film*. Les réponses recueillies ont indiqué que la photo est devenu le modèle de la mémoire, du document, tandis que l'image cinématographique apparaît comme le modèle du divertissement et de la fiction. Il y a cependant une conclusion méthodologique qui s'est avérée le plus utile : la comparaison

avec la photographie privée, l'étude des films privés dans le contexte des photos privées peut être significative pour la compréhension des attitudes liées aux films privés.

Dans le **septième chapitre** je contextualise et analyse des collections de films familiales, en fait c'est leur recensement, la recherche concernant leur création et utilisation qui m'ont amenée à la structure actuelle et au cadre théorique de ma mémoire. J'ai abordé les trois collections des perspectives suivantes : du point de vue de la vie et de la généalogie de la famille, à partir des pratiques médiatiques de la famille, à partir des particularités de la structure, du contenu et de la forme des collections, ainsi que du point de vue des *habitus* de conservation. Par la mise en parallèle des collections je dévoile également des relations diachroniques et des variantes locales, puisque les films ont été produits à Cluj et à Tîrgu Mures dans diverses périodes. De cette section résulte une série de données chronologiques dans laquelle on peut délimiter les périodes distinctes par l'analyse collective de la technologie, de la famille, de la vie quotidienne et du film familial. L'accent repose ici sur les pratiques de chacune des familles, sur l'implantation de cette pratique dans la vie quotidienne. J'ai étudié la manière dont les technologies de tournage se sont intégrées, dans une certaine époque, dans l'espace vital de la communauté (au sens physique et métaphorique également) et comment l'ont structurée. Quelle est l'identité dont elles ont revêtu leurs médiums, quelles sont les pratiques médiatiques qui ont caractérisé le quotidien des familles dans une certaine époque de l'histoire de la société ? Comment ces films familiaux ont-ils réuni les individus au moment du tournage, de la projection et de la conservation ?

Le **huitième chapitre** comprend les conclusions. Les affirmations les plus importantes de la dissertation sont les suivantes :

1. *La notion du médium.* J'ai retrouvé la clef de la contre-plongée de l'histoire quotidienne (des médias), de la compréhension des pratiques de filmage dans une conception du médium qui ne fait pas de distinction hiérarchique entre l'histoire du support et l'étude du contexte socio-culturel. A travers la notion du médium on peut dévoiler un système complexe des relations dans lequel on peut analyser aussi des problèmes de narratologie. Le médium n'est pas un milieu neutre, les récits sont modelés aussi par les particularités du médium dans lequel ils prennent naissance. Ainsi on peut rendre visible non seulement les histoires ; souvenirs et expériences qu'on peut rassembler à propos des images, mais aussi leurs moyens et milieux qui évoluent en fonction de l'époque.

2. *Le film familial n'est pas le recyclage d'un médium institutionnalisé*, il constitue la « contre-partie » de l'image cinématographique, qui dispose d'un habitus relativement indépendant. L'apparition des technologies appartient à l'histoire de la création des médias : comment l'image filmique est-elle devenue le médium de la communication en famille et partie de la culture participative ?

3. *Les médias sont en même temps des objets et des relations humaines consolidées*. Le film familial n'est donc pas seulement un film, il peut être aussi un objet, il peut refléter la cohabitation avec les technologies média, il peut relier les espaces intimes, les cadres formels de notre vie de tous les jours, il peut parler des amitiés, de la maternité et de la paternité, de la vie en communauté, des généalogies...

4. L'histoire du film familial est indissociable de *l'histoire des familles* : j'analyse dans ma mémoire trois collections familiales, dans lesquelles l'histoire de la famille miroite l'histoire médiatique de l'image filmée et inversement, j'essaie de dévoiler par les films les changements de structure, la généalogie et le monde de vie des familles.

5. La recherche des films familiaux peut dévoiler des *micro-mondes*, l'histoire des relations humaines. Les films de famille représentent non seulement les épisodes facilement reconnaissables de la vie, d'une perspective appropriée ils peuvent paraître aussi faisant partie d'un système de relations complexe, subtil, nous aidant à dévoiler des mondes de vie.

6. On peut déceler de ces films *les périodes, les histoires de l'attention réciproque*, les scènes de la vie de famille. Plus concrètement, on peut lire dans ces collections l'histoire du père regardant ses enfants (une suite possible de la recherche serait l'analyse de la transformation de cette attention dans l'histoire de la mère qui surveille). Le regard de la caméra se dirige plus rarement vers la génération des parents de l'opérateur. Il semble que les enfants représentent non seulement un ordre social différent, ils ont été considérés dans les différentes époques un thème photographique et cinématographique d'une importance inaltérable. En même temps on peut témoigner du fait que le filmage fait désormais partie des devoirs parentaux et que l'immortalisation de l'enfance est devenue une attente sociale.

7. *Domestication*. Le suivi de l'évolution des familles et des individus rend visibles les voies par lesquelles la caméra pénètre dans la sphère intime, devient une partie du foyer, se met dans le ton des coutumes de la famille. L'histoire des trois collections familiales porte les différentes variantes de la domestication. Une caméra Ciné Kodak, introduite sur le marché partout dans le monde en 1923, a été achetée dans un magasin de

photo de Cluj pour arriver dans la cour d'une maison bourgeoise et quelque fois sur les rues de la ville au tournant des années 1920/1930. Le geste du maître de danse, qui a enregistré sur la pellicule ses enfants en 1962, a été unique, mais il représente l'histoire d'un utilisateur des médias qui agit sous le contrôle des institutions publiques. La suite de l'histoire précédente peut être observée dans celle des caméras que le fils a achetées à partir des années 1970. On peut surprendre derrière les aventures des caméras usées, des achats de seconde main, et de la matière brute des films, difficile à se procurer, le contrôle plus intensif exercé sur les moyens de représentation, qui a dû obliger l'individu à des tactiques toujours plus subtiles. En revanche, l'histoire de la famille Keresztes qui a commencé à filmer à la fin de 1989 et à partir de témoigne de la perspective de l'individu qui échappe aux contraintes du cinéclub du syndicat et emprunte la voie de la professionnalisation.

8. *Les étapes de l'intermédialité.* Le film familial évolue en tandem avec la pratique d'autres médias domestiqués, il se trouve constamment dans l'état d'intermédialité. Les pellicules conservées des années 1930 avaient été soumises aux habits de la photographie et du dessin. Cette tendance a continué dans les années 1960/1970, lorsque l'utilisation de la caméra photo semble plus intensive par rapport à celle de la caméra de filmage. Les habitudes de filmage des années 1990 ont été en revanche transformées en grande mesure par la télévision, la location de vidéos, tandis que de nos jours l'utilisation de l'ordinateur joue un rôle déterminant.

9. Les collections de films représentent le processus de *l'informalisation*. Dans le cas des films produits dans les années 1930 on sent la mise en scène, le comportement spécial devant la caméra, le caractère préconçu. La pose destinée aux yeux de la caméra, la performance ont été remplacées à partir des années 1980 par l'idéal de la spontanéité, comme si l'appareil n'était qu'un participant voyeur d'un spectacle qui se dévoile dans sa virginité. Les enregistrements vidéo des enfants, pris à la fin 1990 et en 2000, suivent eux aussi cette tendance, y compris le fait que le regard dirigé vers la caméra est devenu un tabou, tandis que sur les films des années 1930 il était très fréquent.

10. *L'archivage*, le recueil caractérise les différentes périodes du filmage privé. Ces situations peuvent dévoiler les significations variables des archives, les différentes époques de l'archivage témoignent du changement de l'expérience du temps et, en même temps, du fait que les films construisent leur communauté de manière différente selon l'époque.

11. A l'âge des nouveaux médias, l'utilisation de l'image cinématographique s'inscrit de plus en plus dans l'espace de vie de ceux qui produisent des images, l'espace

de vie s'est réorganisée à la suite de leur pratique médiatique, il s'est enrichi de nouveaux endroits, le filmage s'est implanté dans la stratégie journalière de la conduite de vie, cette attitude communicative a réorganisé les *formes du rapport au passé*.

Bibliographie représentative

Aasman, Susan

2004 *Ritueel van huiselijk geluk. Een cultuur-historische verkenning van de familiefilm* (Rituals of domestic happiness: A cultural history of the home movie). Het Spinhuis, Amsterdam. Online változat: <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2004/s.i.aasman/thesis.pdf>

Bán András

2000 Dorka úszik. A privát fotó keresése. *Ex Symposion*, 32–33. 23–27.

Belting, Hans

2003 [2001] *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Kijárat Kiadó, Budapest.

2008 [2005] Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Ősz 4 (1). <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (ford. Matuska Ágnes).

Boerdam, Jaap–Martinius, Warna Oosterbaan

2000 [1980] Családi fényképek szociológiai megközelítésben. In R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény I*. Miskolci Egyetemi Kiadó, 157–176.

Bolter, Jay David–Grusin, Richard

1998 *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

2011 [1998] A remedializáció hálózatai. *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat. Tavasz 6(3). <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin> (az angol kötet 64–88-ik oldalán olvasható alfejezet magyar nyelvű fordítása, ford. Babarcsi Katica).

Borgos Anna

2002 Naiv testelméletek. A testtel kapcsolatos népszerű diskurzusok alakulása és jellemzői. In: Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.) *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest, Új Mandátum, 21-45.

Bourdieu, Pierre

1982 [1965] A fénykép társadalmi definíciója. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 226–244.

1990 [1965] The Cult of Unity and Cultivated Differences. In (uő.) *Photography: A Middle-brow Art*. Polity Press, Cambridge. 13-72.

Buckingham, David–Willett, Rebekah

2009 *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. Palgrave Macmillan.

Buckingham, David–Willett, Rebekah–Pini, Maria

2011 *Home Truths? Video Production and Domestic Life*. University of Michigan Press.
Online is olvasható: <http://hdl.handle.net/2027/spo.9362787.0001.001>

Chalfen, Richard

1975 Cinema Naivete: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication, *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2(2). 87–103.

1986 The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Explanation. *Journal of Film and Video* (tematikus különszám: Home Movies and Amateur Filmmaking) 38 (3-4). 102–110.

1987 *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press.

1998 Family Photograph Appreciation: Dynamics of Medium, Interpretation and Memory. *Communication and Cognition* 31(2-3). 161–78.

2002 Snapshots “r” Us: the Evidentiary Problematic of Home Media. *Visual Studies*, 17 (2), 141–149.

2004 Hearing What is Shown and Seeing What is Said. In: Michael Bamberg–Molly Andrews (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 143–150.

Chalfen, Richard–Ruby, Jay

1974 The Teaching of Visual Anthropology at Temple. In: *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*. 5 (3). 5–7.

Csabai Márta–Erős Ferenc (szerk.)

2002 *Test-beszédek. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről*. Budapest, Új Mandátum.

van Dijck, José

2005 Capturing the Family. Home video in the Age of Digital Reproduction. In Patricia Pisters–Wim Staat (eds.): *Shooting the Family. Transnational Media and Intercultural Values*. Amsterdam University Press. 25–40.

2007 *Mediated Memories in the Digital Age* (Cultural Memory in the Present Series). Stanford University Press.

Forgács Péter

1995 A családi mozi archeológiája. In: Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (szerk.): „Jelbeszéd az életünk”. Budapest, Osiris, 109–124.

Füredi Zoltán

2004 Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis* 8 (2). 94–108.

Gagy József

1999 *Ismerős terepen*. Pro-Print, Csíkszereda.

2010 Tom Boellstorff: A Second Life serdülőkkora. Egy antropológus feltárja a virtuális emberit. *Reconnect* 2 (2). 142–150. (www.reconnect.org)

Gaudreault, André–Marion, Philippe

2000 Une média naït toujours deux fois. *S&R*, avril, 21–36.

2002 The Cinema as a Model for the Genealogy of Media. *Convergence* 8 (12). 12-18.

Gyáni Gábor

1997 A mindennapi élet mint kutatási probléma. *Aetas* 12 (1). 151-161.

Harrison, Barbara

2004 Photographic Visions and Narrative Inquiry. In: Michael Bamberg–Molly Andrews (eds.): *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 113–136.

Heim, Michael

1998 Az elme klasszikus modellje és a könyv. In: Nyíri Kristóf–Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Budapest, Áron Kiadó, 231-243.

Horányi Attila

2001 A képekről. In: Béres István–Horányi Özséb (szerk.): *Társadalmi kommunikáció*, Osiris, Budapest, 178–188.

Ishizuka, Karen L.–Zimmermann, Patricia R. (eds.)

2008 *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press.

Keszeg Vilmos

2002 A genealógiai emlékezet szervezése. In: Árva Judit–Gyarmati János (szerk.): *Közelítések az időhöz. Tabula könyvek 3*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 172–212.

Kuball, Michael

1984 [1980] *Családi mozi. Vizuális antropológiai kutatás*. Budapest, Művelődéskutató Intézet.

Lange, Patricia G.

2011 Video mediated nostalgia and the aesthetics of technical competencies. *Visual Communication*. 10 (1). 25–44.

László János

1999 *Társas tudás, elbeszélés, identitás. A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*. Budapest, Scentia humana/Kairosz, 7–41; 79–94.

Maksa Gyula

2007 *Mediativitás, médiumidentitás, „képregény”*. Doktori (PhD) értekezés, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar.

2008 A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet. In: Havasréti József–SzijártóZsolt (szerk.): *Reflexió(k) vagy “mélyfúrások”?*. A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után. Gondolat, Budapest–Pécs. 69–96.

Manovich, Lev

2009 The Practice of Everyday (Media) Life. *Critical Inquiry*, 35 (2). (Winter 2009), 319–331.

McLuhan, Marshall

1994 *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge.

Mead, Margaret

1975 Visual Anthropology in a Discipline of Words. In Paul Hockings (ed.): *The Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, New York. 3–10.

Mirzoeff, Nicholas

2000 Mi a vizuális kultúra? *Ex Symposion* 32–33. 27–32.

Moran, James

2002 *There’s No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press.

Moscovici, Serge

2002 [2000] *Társadalom-lélektan. Válogatott tanulmányok*. Osiris, Budapest.

Musello, Christopher

1984 [1980] A családi fényképek és a vizuális kommunikáció vizsgálata. In: Bán András–Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás. Munkafüzetek 2*. Budapest, Művelődéskutató Intézet. 27–69.

N. Kovács Tímea

2003 Utazás, kultúra, szöveg: történetek és etnográfiaiak. In: Biczó Gábor – Kiss Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*. Debrecen, 26–35.

Norris Nicholson, Heather

2001 'Seeing it how it was? Childhood, memory and identity in home-movies', *Area*, Special issue on Geographies of Childhood, 33 (2). 128–140.

Novitz, David

2003 [1977] Képek és kommunikatív használatuk. In: Horányi Özséb (szerk.) *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, Typotex, 363–400.

Odin, Roger

2008 Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach. In Karen L. Ishizuka–Patricia R. Zimmermann (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press. 255–271.

2010a [1995] El cine doméstico en la institución familiar. In Efrén Cuevas Álvarez (ed.): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. 39–60. Madrid: Ocho y Medio. A spanyol fordítás a francia eredeti alapján készült: Le film de famille dans l'institution familiale. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Meridiens Klincksieck, Paris, 1995, 27-41.

2010b Home Movie and the Notion of „Space of Communication”. Az előadás a *Saving Private Reels. An International Conference on the Presentation, Appropriation and Re-contextualisation of the Amateur Moving Image* konferencián hangzott el 2010 szept. 17-én az írországi Corkban.

Pethő Ágnes

2002 A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In: uő. (szerk.): *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia kiadó, 17-61.

Renov, Michael

1995 New Subjectivities. Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age. *Documentary Box 7* (July). Online verzió: <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>

Roepke, Martina

2007 *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945*. Medien und Theater. Hildesheim, Georg Olms Verlag - Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

Silverstone, Roger

2006 Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept. In Berker, T.–Hartmann, M.–Punie, Y.–Ward, Katie (eds.): *Domestication of Media and Technology*. Open University Press, New York. 229-248.

Silverstone, Roger–Hirsch, Eric–Morley, David

1991 Listening to a Long Conversation: an Ethnographic Approach to the Study of Information and Communication Technologies in the Home. *Cultural Studies*, 5 (2). 204–227.

Sobchack, Vivian

1999 Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. In Gaines, Jane M.–Renov, Michael (eds.): *Collecting Visible Evidence*. University of Minnesota Press. 241–254.

Worth, Sol

1980 Margaret Mead and the shift from ‘visual anthropology’ to the ‘anthropology of visual communication’. *Studies in Visual Communication* 6 (1). 15–22.

Zimmermann, Patricia R.

1995 *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

2008 Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. In Karen L. Ishizuka–Patricia R. Zimmermann (eds.): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. University of California Press. 1–29.