

# Le goût du quotidien dans la pensée, la littérature et la culture visuelle françaises depuis 1945

Fabien ARRIBERT-NARCE

En guise d'introduction à cette étude, je souhaiterais prendre comme point de départ une citation de Roland Barthes extraite du *Plaisir du texte*. Voici donc ce que se demandait le célèbre sémiologue dans ce livre de 1973 :

Pourquoi dans des œuvres historiques, romanesques, biographiques, y a-t-il (pour certains dont je suis) un plaisir à voir représenter la « vie quotidienne » d'une époque, d'un personnage ? Pourquoi cette curiosité des menus détails : horaires, habitudes, repas, logements, vêtements, etc. ? Est-ce le goût fantasmatique de la « réalité » (la matérialité même du « *cela a été* ») ? Et n'est-ce pas le fantasme lui-même qui appelle le « détail », la scène minuscule, privée, dans laquelle je puis facilement prendre place ? Y aurait-il en somme de « petits hystériques » (ces lecteurs-là), qui tireraient jouissance d'un singulier théâtre : non celui de la grandeur, mais celui de la médiocrité (ne peut-il y avoir des rêves, des fantasmes de médiocrité ?)<sup>1</sup>.

Décrivant ici un goût personnel qu'il présente comme presque embarrassant, Barthes pose une question qui a sans doute concerné avant lui de nombreux lecteurs mais aussi peut-être spectateurs de peinture, de sculpture ou encore de théâtre, et qui s'est posée de façon de plus en plus insistante et partagée dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : comment expliquer le plaisir qu'il y a à voir représenter dans des œuvres artistiques et littéraires des situations ou des objets qui relèvent de la vie quotidienne, et qui se caractérisent *a priori* par leur banalité et leur — apparente — absence d'intérêt ? En d'autres

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), dans *Œuvres complètes*, édition en cinq tomes dirigée et présentée par Éric Marty (Paris : Seuil, 2002), vol. IV, p. 217-64 (p. 252).

termes, d'où vient le pouvoir de fascination du quotidien, qui est pourtant l'irremarquable par excellence ?

Le fait même de s'arrêter sur cette question peut sembler surprenant dans la mesure où le quotidien ne se présente pas d'emblée comme un sujet ou un objet de recherche noble, déprécié qu'il est au nom du triste ordinaire, du répétitif — ne l'associe-t-on pas volontiers à la routine, au « train-train » de la vie de tous les jours ? En effet, à la différence de l'événement et du surgissement qui interrompent le cours des choses, la quotidienneté apparaît trop évidente et dénuée d'aspérités pour vraiment retenir l'attention ; elle représente une sorte de point aveugle dans l'art et la littérature, présente partout d'une certaine façon mais sur une modalité faible, en étant jamais vraiment au centre du jeu ni un angle de questionnement en soi avant peut-être la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. C'est précisément pourquoi Barthes présente son goût personnel comme un plaisir assez inavouable, presque une déviance (il parle de « petits hystériques ») : il s'agit là d'un aspect mineur du « plaisir du texte », qui semble bien dérisoire par rapport aux grands enjeux herméneutiques de la lecture<sup>3</sup>. Il y a quelque chose d'un peu honteux et frivole à s'intéresser au texte à partir de cet angle-là, de cette petite lucarne annexe, surtout si l'on a tendance à se concentrer principalement sur cet aspect. Peut-être faut-il voir également quelque chose de régressif dans ce désir de retrouver dans une œuvre

---

<sup>2</sup> Voir à cet égard Tzvetan Todorov qui dans son essai *Éloge du quotidien* (Paris : Points, 2009 [1993]) affirme à propos de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle : « La différence ne vient donc pas de ce qu'on ne figurait pas ces actions auparavant, mais de ce que, précédemment, leur présence n'était pas considérée comme suffisante en elle-même pour servir de principe organisateur du tableau, alors qu'à partir de ce moment elle peut le devenir. L'accessoire a acquis le statut de l'essentiel ; ce qui était subordonné est devenu autonome. [...] Cela ne veut pas dire qu'il y ait une rupture brutale avec l'univers de la religion : une scène quotidienne, un paysage, voire une nature morte peuvent toujours avoir un sens religieux (et l'ont même, la plupart du temps) » (p. 11).

<sup>3</sup> Si le « petit hystérique » que dit être Barthes s'est intéressé de la sorte au prosaïsme du quotidien et à ses détails, c'est peut-être aussi en partie en réaction aux idéologies et idéalismes qui ont marqué son époque. En ce sens, on peut mettre en parallèle ce goût particulier de Barthes avec l'importance grandissante qu'ont pris dans son œuvre des notions comme celles de plaisir (matériel) et de corps à partir de la fin des années 1960, notions qui avaient souffert d'un certain discrédit dans le champ des études critiques durant les décennies précédentes au profit d'objets d'ordre plus immatériel et transcendantal.

des éléments de la vie quotidienne, celle-ci offrant un espace familier et rassurant auquel se raccrocher, une forme de refuge.

En dépit de ce relatif discrédit, il faut s'empresser d'ajouter qu'un quotidien valorisé et aux multiples facettes a en revanche émergé après la Seconde Guerre mondiale en devenant un champ d'exploration privilégié dans l'art et la littérature et un objet de préoccupation majeure dans les sciences humaines, avec notamment en France les travaux d'auteurs comme Henri Lefebvre (qui a fait paraître le premier volume de sa *Critique de la vie quotidienne* en 1947, le deuxième en 1961 et le troisième en 1981), Michel de Certeau (dont les deux tomes de *L'Invention du quotidien* sont parus dans les années 1980) ou encore Michel Foucault, surtout dans le cadre de ses Cours au Collège de France entre 1970 et 1984 (on peut penser en particulier à son *Histoire de la sexualité*)<sup>4</sup>. Concernant les auteurs non francophones, on pourrait également citer ici à titre indicatif les noms de Walter Benjamin, Georg Lukács, Martin Heidegger, Theodor Adorno, Erving Goffman, Raymond Williams ou encore Stanley Cavell qui se sont tous intéressés à des degrés divers à la question du quotidien dans leurs travaux respectifs. Ces différents représentants de ce que l'on appelle dans les pays anglo-saxons les « everyday studies » ont révélé, chacun à sa manière, la richesse esthétique, conceptuelle et épistémologique de la notion de quotidien, de même que son caractère expérimental voire potentiellement subversif. Je me contenterai ici de pointer les principaux axes d'étude qui ont été suivis et qui ont informé le quotidien dans des sens différents, en produisant des discours et proposant des lectures lui donnant des couleurs multiples et variées, déterminées notamment par l'angle d'approche et les partis pris idéologiques adoptés. Ainsi, il faut bien voir qu'au-delà de ce que nous appelons couramment « la vie quotidienne », le quotidien est une construction qui fait en quelque sorte parler cette dernière suivant diverses orientations, et qui la transforme en un formidable espace de compréhension, de

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* (Paris : Gallimard, 1976-1984).

structuration et de théorisation du monde et également en un puissant support de projection et d'investissement imaginaire. Car, comme le rappelle Barbara Formis dans son essai intitulé *Esthétique de la vie ordinaire* (2010), « le trait spécifique du quotidien est l'indétermination<sup>5</sup> », ce qui a d'ailleurs conduit Maurice Blanchot à affirmer dans une formule restée célèbre que le quotidien est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir<sup>6</sup> ». Ce dernier nécessite en effet d'être « découvert » de par sa force d'évidence, ce qu'ont bien montré le philosophe Bruce Bégout dans une perspective phénoménologique dans son ouvrage *La Découverte du quotidien*<sup>7</sup>, mais également l'écrivain Georges Perec dans un fameux texte de 1973 intitulé « Approches de quoi » (et reproduit en ouverture du recueil posthume *L'Infra-ordinaire*)<sup>8</sup> :

Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. [...] Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur

---

<sup>5</sup> Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire* (Paris : Presses Universitaires de France, 2010), p. 46. Barbara Formis établit cependant une distinction essentielle à ses yeux entre les notions d'« ordinaire » et de « quotidien » : « Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours), l'ordinaire relève davantage de la simple possibilité de la répétition (on pourrait le faire un jour). Balayer le sol est une activité ordinaire, bien qu'elle ne soit pas nécessairement quotidienne. Le quotidien appartient au présent, l'ordinaire se projette dans le conditionnel » (*ibid.*, p. 50).

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini* (Paris : Gallimard, 1992 [1969]), p. 355-66 (p. 355). Ce texte est initialement paru en 1962 sous le titre « L'homme de la rue » dans la *Nouvelle revue française* ; il répondait alors à la publication un an plus tôt du deuxième tome de la *Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre.

<sup>7</sup> Voir Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien* (Paris : Allia, 2005).

<sup>8</sup> Voir Georges Perec, « Approches de quoi », *Cause commune*, n°5 (février 1973), p. 3-4 ; repris dans *L'Infra-ordinaire* (Paris : Seuil, 1989), p. 9-13.

d'aucune information. [...] Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine<sup>9</sup>.

Blanchot lui-même ne disait pas autre chose dans son texte de 1962 intitulé « La parole quotidienne » et dans lequel il développait une analyse de teneur davantage théorique et philosophique :

Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. [...] C'est en quoi il est étrange, le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant. C'est inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire « la revue », c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique ; car par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien<sup>10</sup>.

Autrement dit, le quotidien, qui se caractérise d'une part par sa dimension insaisissable et d'autre part par son ouverture et sa flexibilité, demeure toujours mouvant et à révéler, ce qui explique qu'il ait fait comme nous l'avons déjà suggéré l'objet d'approches fort différentes, du côté de la philosophie avec Heidegger, Adorno, Foucault ou Blanchot, de la sociologie avec Lefebvre ou Goffman, de l'anthropologie avec Levi-Strauss, de la phénoménologie avec Husserl, Merleau-Ponty et donc Bruce Bégout, ou bien encore de l'histoire avec des auteurs comme Alain Corbin ou Arlette Farge, parmi tant d'autres. Chez cette dernière, spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement de la vie quotidienne dans les rues de Paris à cette époque, tout l'enjeu est de se fonder sur les archives du temps (qu'il s'agisse de celles de la police ou d'autres registres) pour faire ressortir des éléments — gestes, objets, menus événements de tous les jours, etc. — qui relèvent de l'ordinaire et de l'intime et qui échappent habituellement aux mailles des historiens du fait de leur

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 10-12.

<sup>10</sup> Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, p. 357-58.

caractère par trop insignifiant et du peu de traces laissées<sup>11</sup>. Ces aspects marqués par leur petitesse qui appartiennent à la vie de nos ancêtres sont ce qu'il nous est le plus difficile d'appréhender et de reconstituer, et qui pourtant nous touche et nous concerne peut-être le plus directement, dans la mesure où se confronter au quotidien de personnes distantes de nous dans l'espace ou dans le temps nous rapproche d'elles de par l'identification possible de traits de quotidienneté et de familiarité tout en nous tenant éloignés, la reconnaissance et l'identification ne pouvant être qu'incomplètes — ce qui peut être à l'origine d'un phénomène d'« inquiétante familiarité ». La démarche de Farge s'inscrit ainsi dans le cadre d'un paradigme contemporain de l'archive (ou « archive studies » dans le monde anglo-saxon) qui est fortement lié sur plusieurs points à la question du quotidien et de ses traces<sup>12</sup>.

Pour en revenir à la citation de Barthes donnée en ouverture de cet article, on peut donc dire qu'au-delà des idiosyncrasies propres à l'auteur tel son goût pour les fragments et les notations — sur lesquels je reviendrai sous peu —, il est aisé de reconnaître dans ses propos des thèmes et des problématiques qui sont devenus incontournables en France depuis les années 1970, et que l'on peut associer à un certain éloge du minuscule, de ce que l'on ne remarque pas immédiatement ou habituellement (Barthes parle à cet égard de « menus détails » et de « fantasmes de médiocrité », suggérant au passage que si les notations quotidiennes ont le pouvoir de plaire et d'attirer, c'est peut-être aussi parce qu'elles correspondent et répondent à la structure même du fantasme qui « appelle le “détail” » et incite à se projeter dans de petites scènes de l'espace familier dans lesquelles on peut « facilement prendre place »). Cette tendance concerne aussi bien les images et la culture visuelle que les textes et traverse à vrai dire tous les genres, du roman (Perec) au récit

---

<sup>11</sup> Voir Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Paris : Seuil, 1989) ; *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv* (Paris : Seuil, 2000).

<sup>12</sup> Concernant les auteurs pouvant être associés à ces « archive studies », on pourra entre autres citer parmi les noms les plus célèbres Jacques Derrida, Michel Foucault ou encore Giorgio Agamben.

biographique — on peut penser par exemple aux *Vies minuscules* de Pierre Michon, parues en 1984 —, en passant par la poésie, dans le cadre de laquelle on observe chez certains auteurs une véritable poétique du quotidien qui se transforme presque dans certains cas en une poétisation (comme chez Ponge). Si ce goût du quotidien n'est certainement pas nouveau, il semble bien néanmoins qu'il ait pris une résonance particulière et qu'il corresponde à une sensibilité esthétique sans doute propre à la période contemporaine, et dont je voudrais maintenant proposer une rapide exploration en considérant quelques exemples emblématiques dans la littérature (Jean-Philippe Toussaint, Annie Ernaux), la photographie (Denis Roche) et le cinéma (Abdellatif Kechiche).

Pour élucider ce qui se cache au fond de ce goût ou ce désir, et mettre en évidence ce qu'il est susceptible d'engendrer au niveau de la production et de la réception des œuvres, on peut tout d'abord repartir du questionnement de Barthes qui fournit des premiers éléments de réponse. Ainsi, comme nous l'avons vu, l'auteur du *Plaisir du texte* associe pour commencer le plaisir qu'il prend à voir représenter la « vie quotidienne » d'une époque ou d'un personnage à son goût pour les détails, en particulier d'essence biographique — ce qu'il appelait des « biographèmes ». Selon la distinction qui sera faite en 1980 dans *La Chambre claire*, ces détails ou notations sont susceptibles de revêtir un intérêt de l'ordre du *studium* — soit culturel, intellectuel, relatif par exemple à l'histoire ou à la sociologie —, ou plutôt de l'ordre du *punctum*, terme qui désigne chez Barthes une émotion vive, épiphanique qui vient court-circuiter la réception du *studium*, celui-ci relevant davantage de l'étude et du savoir. Ceci rappelle bien sûr le travail du sémiologue lisant les signes du quotidien (le bifteck et les frites, le vin et le lait, le plastique, la publicité, les détergents, la nouvelle Citroën, les jouets...) dans les *Mythologies* (1957), en s'efforçant de révéler leurs significations apparentes et cachées. Mais bien plus, Barthes suggère que c'est un désir du référent (appartenant à une réalité passée) qui est à l'origine de son attraction pour les détails du quotidien, ce qu'il

appelle un « goût fantasmatique de la “réalité” (la matérialité même du “*cela a été*”) ». On reconnaît là dans cette formule une préfiguration du noème (ou essence) de la photographie tel qu’il est défini dans *La Chambre claire*, « ça-a-été<sup>13</sup> », que l’on peut également rapprocher des textes de Barthes sur le haïku dans *L’Empire des signes* (1970) ou les Cours au Collège de France sur *La Préparation du roman* (1979-1980). Au fond, ce qui fascine Barthes dans ces notations quotidiennes, dans ces biographèmes glanés au fil de ses lectures d’œuvres historiques ou littéraires est du même ordre que ce qui l’attire dans la photographie ou que ce qu’il croit être l’essence de la poésie japonaise, et qui offrirait le fantasme d’un contact direct avec le référent, sans médiation, interprétation ou commentaire. Ces détails relèvent finalement de la matière même de la vie qui se donne à voir et à appréhender, comme un affleurement du réel à la crête du texte ou de l’image. Comme il l’écrit dans son cours sur *Le Neutre* (1978), « L’infiniment futile devient alors comme le grain même de cette durée vitale → délicatesse = étoffe de la vie dans son grain<sup>14</sup> ». Ce n’est pourtant nullement la question du réalisme qui est en jeu ici, la notation quotidienne ne retenant en aucun cas l’attention du lecteur qu’est Barthes parce qu’elle ancre le texte dans la réalité, ou pour utiliser la terminologie barthésienne employée à propos des descriptions caractéristiques des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, parce qu’elle produit un quelconque « effet de réel » tel le fameux baromètre mentionné par Flaubert dans *Un cœur simple*. À la grande tradition du roman réaliste qui a pu avoir tendance à utiliser le quotidien de façon quelque peu figée et codée, en cherchant à lui faire jouer un simple rôle rhétorique dans l’économie du récit, Barthes préfère ainsi le « romanesque » qui désigne chez lui la recherche de ce qu’il nomme « la queue fantasmatique de la “réalité” », cette dernière donnant alors l’illusion de pouvoir être

---

<sup>13</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), dans *Œuvres complètes*, vol. V, p. 785-892 (p. 853-54).

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France 1977-1978* (Paris : Seuil, 2002), p. 79.



atteinte directement lorsqu'elle est représentée dans un livre ou une autre œuvre d'art.

Ce cadre barthésien permet me semble-t-il de bien saisir l'enjeu du goût du quotidien dont il est question dans cette étude, concernant aussi bien les pôles de la création et l'écriture que de la réception et la lecture, et en dehors des problématiques éculées du réalisme et de la vraisemblance. Dans ce contexte, c'est bien l'appréhension d'une trace ou d'un fragment de réalité à l'état brut qui procure le plaisir, de même qu'une impression de justesse, « d'authenticité » qui apparaît décisive ici, aussi bien pour l'écriture littéraire que pour le cinéma ou la photographie. Cette nouvelle citation de Barthes, toujours extraite du *Plaisir du texte*, est à cet égard éclairante :

Dans un texte ancien que je viens de lire (un épisode de la vie ecclésiastique rapporté par Stendhal), passe de la nourriture nommée : du lait, des tartines, du fromage à la crème de Chantilly [...]. Est-ce encore un plaisir de pure représentation (ressenti alors seulement par le lecteur gourmand) ? Mais je n'aime guère le lait ni tant de mets sucrés et me projette peu dans le détail de ces dînettes. Autre chose se passe, attaché sans doute à un autre sens du mot « représentation ». [...] le romancier en citant, en nommant, en notifiant la nourriture (en la traitant comme notable), impose [...] au lecteur le dernier état de la matière, ce qui, en elle, ne peut être dépassé, reculé [...]. *C'est cela !* Ce cri ne doit pas être entendu comme une illumination de l'intelligence, mais comme la limite même de la nomination, de l'imagination. Il y aurait en somme deux réalismes : le premier déchiffre le « réel » (ce qui se démontre mais ne se voit pas) ; le second dit la « réalité » (ce qui se voit mais ne se démontre pas) ; le roman, qui peut mêler ces deux réalismes, ajoute à l'intelligible du « réel » la queue fantasmatique de la « réalité » : étonnement qu'on mangeât en 1791 « une salade d'oranges au rhum », comme dans nos restaurants d'aujourd'hui : amorce d'intelligible historique et entêtement de la chose (l'orange, le rhum) à *être là*<sup>15</sup>.

Chez Barthes, le goût du quotidien repose donc sur la combinaison de deux constats exprimés sous forme d'interjections, et plus

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes*, vol. IV, p. 247.

précisément sur le passage du « ça-a-été » au « C'est cela ! », cette dernière expression soulignant l'impression de justesse et d'adhérence à la matière de façon exclamative. Même quand la signification « studium » de la notation quotidienne a été reçue, il reste quelque chose en elle, une forme d'entêtement de la chose à être là, de pure présence qui fait la joie du « petit hystérique » qu'avoue être Barthes.

### **Littérature contemporaine et quotidien : les exemples de Jean-Philippe Toussaint et d'Annie Ernaux**

Je voudrais maintenant poursuivre mon investigation en considérant quelques exemples dans la littérature contemporaine et en examinant comment la fascination du quotidien s'y exerce. Comme cela a déjà été suggéré, au-delà de la seule question du quotidien considéré comme thème ou comme sujet, ce dernier a fait l'objet de multiples usages et traitements dans la tradition littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des romans réalistes à « l'inquiétante étrangeté » provoquée par la déstabilisation de l'univers familier dans les contes fantastiques de Mérimée ou Maupassant (l'exemple type étant à cet égard *Le Horla*, paru en 1887), mais aussi de l'émerveillement devant la magie du quotidien des Surréalistes au « chosisme » et à l'hyper-réalisme d'un auteur comme Alain Robbe-Grillet<sup>16</sup>. Pour une étude approfondie sur le sujet, on pourra se reporter à l'ouvrage de référence en la matière, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* de Michael Sheringham, magistrale somme parue dans sa traduction française en 2013 aux Presses Universitaires de France<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> On entend habituellement par « chosisme » une sorte d'hyper-réalisme qui repose sur des descriptions très détaillées de l'appareil physique d'objets inanimés, et appartenant le plus souvent à l'univers du quotidien.

<sup>17</sup> Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, trad. de l'anglais par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou (Paris : Presses Universitaires de France, 2013 [2006]). Au niveau plus spécifiquement des auteurs ayant écrit après la Seconde Guerre mondiale, on peut parler d'un véritable compagnonnage d'écriture autour du quotidien chez des auteurs allant de Georges Perros (auteur d'*Une vie ordinaire* en 1967 et surtout de

L'une des questions principales qui se posent aux écrivains concernant le quotidien est de savoir comment intégrer les fragments de la réalité ordinaire dans le travail d'écriture et quelles fonctions leur faire jouer dans l'architecture du texte, quel que soit le genre littéraire concerné — les enjeux de cette problématique ayant d'ailleurs été là encore bien mis en évidence par Barthes dans ses cours sur *La Préparation du roman*. Ainsi, il est par exemple possible de louer le quotidien et de vanter son caractère insolite à la manière des Surréalistes mais aussi d'un auteur comme Perec qui s'attache à révéler l'extraordinaire dans la vie ordinaire, et qui affirmait dans le texte déjà cité plus haut et invectivant les écrivains de son temps : « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner<sup>18</sup> ». À l'inverse de cette capacité d'étonnement retrouvée, même face au spectacle du plus banal, une démarche suivie par de nombreux auteurs à consister à noter et énoncer la réalité quotidienne aussi fidèlement que possible, en faisant de la sorte accéder à la littérature des pans entiers du réel souvent restés dans l'ombre jusqu'ici (on verra qu'Annie Ernaux s'inscrit davantage dans cette tendance, dans une perspective sociale voire sociologique). Une autre question majeure qui se pose concerne la forme à adopter pour la prise en charge des bribes de la vie quotidienne, de telle sorte qu'elle ne soit ni dénaturée ni diluée dans le flot de l'écriture. Les deux grandes orientations possibles à cet égard sont d'une part la liste et l'énumération dans ses différentes déclinaisons, qui est devenue une structure primordiale dans la littérature contemporaine, et d'autre part l'insertion dans le cadre d'un récit susceptible de relier entre eux les éclats du quotidien et de leur donner une place dans une machine narrative et/ou fictionnelle. Plus généralement, le degré de

---

*Papiers collés* en 1960-1973) à François Bon (qui a par exemple fait paraître son *Autobiographie des objets* en 2012), en passant par des écrivains cités ailleurs dans cet article tels Jean Echenoz et Pierre Michon — cette filiation étant naturellement incomplète et en partie arbitraire.

<sup>18</sup> Georges Perec, « Approches de quoi », p. 12.

médiation, de mise en scène et d'arrangement de ces éclats peut varier de façon significative et ainsi constituer un choix formel décisif.

Pour bien saisir ces enjeux, je me propose tout d'abord d'examiner l'exemple de Jean-Philippe Toussaint, et plus particulièrement de son premier roman paru en 1985 aux éditions de Minuit, *La Salle de bain*. Dans ce court texte qui suit les atermoiements d'un narrateur particulièrement indolent et indécis qui finit par s'installer dans l'espace exigu de sa salle de bain, l'univers romanesque se trouve comme asphyxié et précisément réduit à sa dimension quotidienne, banale. Cette configuration particulière justifie dans l'économie du texte une attention exacerbée prêtée aux détails, même les plus insignifiants en apparence, ainsi qu'un enchaînement d'explications et de descriptions méticuleuses d'actions et de perceptions très ordinaires. Voici par exemple comment le narrateur évoque au début du livre, depuis sa baignoire, l'environnement qui l'entoure :

Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. Le lavabo était blanc ; une tablette le surplombait, sur laquelle reposaient brosses à dents et rasoirs. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain<sup>19</sup>.

Dans ce roman sans véritable intrigue ou caractérisation élaborée des personnages, et centré sur des activités banales (déjeuner, téléphoner, regarder la télévision...) et des objets quotidiens, ces derniers semblent valoir avant tout par leur « quiddité » et finissent par acquérir une puissance de réalité qui rappelle celle qu'évoquait Barthes à propos des biographèmes et incidents entre autres notations. Les choses ordinaires y sont ce qu'elles sont, tout simplement, sans jamais devenir particulièrement remarquables ni être accompagnées de la mythologie culturelle qui les caractérisent parfois, mais sans

---

<sup>19</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain* (Paris : Minuit, 1985), p. 12.

être non plus invisibles et totalement insignifiantes : elles imposent en quelque sorte leur *être là* et remplissent l'espace dans lequel évolue le narrateur, allant jusqu'à envahir le texte même qui a été vidé de toute péripétie narrative forte. Dans le monde que dépeint Toussaint, tout exotisme est devenu impossible, et cela même lorsque le narrateur décide de faire un séjour à Venise, ville touristique et exotique par excellence, sans que l'on connaisse ses motivations véritables (si tant est qu'il en ait), et pour finalement passer le plus clair de son temps cloîtré dans sa chambre d'hôtel à jouer aux fléchettes ! On a donc plutôt affaire à la dimension du réel que Perec appelait « l'endotique » (par opposition à l'exotique), soit une forme de familiarité exacerbée, ou, pour employer les termes de Perec, « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, [...] l'évident, [...] l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel<sup>20</sup> ». Chez Toussaint, cet endotique qui combine banalité et itérativité conduit à un enfermement du narrateur dans un quotidien rétréci, étriqué autour de lui, et qui n'évolue pas véritablement. Empêtré dans cette gangue de l'extrême ordinaire et incapable d'agir de façon significative et de prendre prise sur le réel, c'est l'ennui qui guette l'occupant principal de *La Salle de bain* (dans une incarnation parfaite du tragique ordinaire). Au final, la suite de micro-récits et d'incidents du quotidien que constitue ce roman, par ailleurs empreint d'un humour piquant, n'est pas sans rappeler le romanesque tel qu'il est défini par Barthes, ce que suggère d'ailleurs très bien Michael Sheringham :

Si des auteurs comme Echenoz ou Toussaint ont leur place dans le champ du quotidien, c'est que leurs techniques d'écriture subvertissent (comme chez Perec) la poétique du roman réaliste, affaiblissant le fonctionnalisme narratif pour déployer un romanesque lié [...] au domaine de la pratique<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Georges Perec, « Approches de quoi », p. 11.

<sup>21</sup> Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, p. 362.

Je voudrais maintenant considérer un exemple très éloigné de Toussaint dans le spectre de la littérature française parue depuis les années 1980, à savoir celui d'Annie Ernaux, qui se situe davantage du côté du récit auto/biographique. Cette dernière est une exploratrice de longue date de l'univers du quotidien, depuis des livres comme *La Place* (Prix Renaudot 1984), *Une femme* (1988) ou *La Honte* (1997) jusqu'à son dernier opus paru en 2014 et consacré à ses visites dans un supermarché, *Regarde les lumières mon amour*. À cet égard, elle a révélé dans *Les Années*, son chef d'œuvre de 2008 retraçant le parcours d'une femme à travers toutes les évolutions sociales de la France des années 1940 jusqu'à nos jours, que la nature de son travail littéraire visant à faire resurgir les multiples détails et impressions de sa vie passée avait été bouleversée par l'émergence des technologies modernes qui ne cessent d'enregistrer le quotidien tout en modifiant notre rapport à celui-ci :

Il était étrange de penser qu'avec les DVD et autres supports les générations suivantes connaîtraient tout de notre vie quotidienne la plus intime, nos gestes, la façon de manger, de parler et de faire l'amour, les meubles et les sous-vêtements. [...] Nous étions à l'avance ressuscités<sup>22</sup>.

Ces innombrables archives de la vie quotidienne pourraient ainsi rendre caduque le travail de l'écrivain, ou tout du moins en modifier profondément les conditions de production et de réception, d'autant plus pour Ernaux qui conçoit sa démarche littéraire comme une plongée dans la mémoire personnelle et collective — dans *Les Années*, cette plongée s'effectue (comme ailleurs dans son œuvre) grâce à un recours aux pronoms « nous » et « on » qui permettent de retranscrire l'air du temps des époques successives traversées, marquées par de grands événements et bouleversements mais aussi par une multitude de choses bien plus ténues (publicités, chansons, programmes de télévision ou de radio, etc.) qui contribuent tout

---

<sup>22</sup> Annie Ernaux, *Les Années* (Paris : Gallimard, 2008), p. 234-35.

autant au patrimoine commun partagé par l'ensemble d'une génération. Cet effort d'écriture l'a souvent conduite à recourir à une esthétique de la liste dans ses œuvres, l'accumulation de notes et de bribes du passé intime et ordinaire s'accompagnant dans son cas d'un sentiment d'urgence, comme s'il lui fallait à tout prix reproduire ces traces fragiles avant leur disparition définitive. Un tel dispositif est par exemple employé dans *Les Années*, qui s'ouvrent et se referment par une série de fragments et d'images discontinus du passé, par une multitude de choses vues ou ressenties tout au long d'une existence, et que l'auteure cherche ainsi à « sauver » selon son expression.

Le registre visuel prédomine dans ces énumérations, ce qui constitue l'une des caractéristiques principales de l'écriture du quotidien d'Ernaux qui revêt même une dimension photographique. Cela est notamment le cas dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, deux journaux respectivement parus en 1993 et 2000, et qui s'inscrivent dans une logique « extrospective » (contraire à celle du journal *intime*) en transcrivant sur le vif des scènes de la vie quotidienne — dans les transports en commun ou en voiture, dans des magasins ou dans la rue — dans les environs de Cergy, ville nouvelle dans la banlieue parisienne où réside Ernaux depuis plusieurs décennies. Cette dernière participe à cet égard pleinement d'une tendance importante d'exploration littéraire du quotidien consistant à scruter les espaces urbains et péri-urbains de même que les transports en commun en adoptant le regard d'un ethnographe, à la manière des écrivains Marc Augé, François Maspéro et Jean-Didier Urbain, ou des poètes Jacques Jouet et Jacques Roubaud — auxquels on pourrait associer des photographes de l'univers urbain telle Valérie Jouve, parmi tant d'autres. Ernaux a elle-même confirmé l'importance pour son écriture des modèles ethnographique et photographique dans son livre d'entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, *L'Écriture comme un couteau* (2003) : « ici, la structure inachevée, le fragment, la chronologie comme cadre, qui caractérisent la forme du journal, sont au service d'un choix et d'une intention, celui de faire des sortes de photographies de la réalité

quotidienne, urbaine, collective » (p. 23). Et cette « écriture photographique du réel », qui s'impose à l'auteure en tant que point de convergence entre matérialité, réalité et vérité, est présentée par elle comme un idéal d'expression autobiographique comme elle l'affirme dans *Journal du dehors* :

J'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse — les êtres sont là, seulement là —, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture.)<sup>23</sup>

Ernaux décrit ici clairement ce que l'on pourrait appeler — en reprenant une expression de Barthes — un fantasme d'écriture de notation (de la vie), de la pure présence, mate et *signifiante* (au sens barthésien du terme, c'est-à-dire de l'ordre du sensible mais qui impose dans le même temps une résistance au sens, à la signification), susceptible d'intégrer tout ce qui relève du quotidien (de l'existence). La tension entre d'un côté l'intérêt sociologique et ethnographique — de l'ordre du *studium* — d'Ernaux, qui souhaite élucider les significations sociales et historiques des objets et impressions qu'elle décrit, et d'un autre sa prédilection pour une écriture de la réalité brute inspirée par le modèle photographique, est ainsi me semble-t-il ce qui constitue l'origine même de sa fascination pour le quotidien la concernant.

### **Denis Roche, entre photographie et journal intime : un archiviste du quotidien**

L'exemple emblématique d'Ernaux me permet d'établir une transition avec les domaines du journal (intime) et surtout de la photographie que je voudrais examiner à présent, et qui ont en

---

<sup>23</sup> Annie Ernaux, *Journal du dehors* (Paris : Gallimard, 1993), p. 9-10.



commun leur dimension factuelle voire même « plate » pour reprendre un terme employé dans *La Chambre claire*<sup>24</sup>. Cette caractéristique en fait des vecteurs privilégiés pour capter et reproduire des fragments de la réalité quotidienne, ce qui est d'ailleurs le cas dans *Incidents* et *Soirées de Paris*, deux des journaux posthumes de Barthes. Ce dernier, juste après la citation du *Plaisir du texte* rappelée dans l'introduction de cet article, en venait précisément à parler d'un journal — celui d'Amiel —<sup>25</sup>, à propos duquel il faisait la remarque suivante :

Ainsi, impossible d'imaginer notation plus ténue, plus insignifiante que celle du « temps qu'il fait » (qu'il faisait) ; et pourtant, l'autre jour, lisant, essayant de lire Amiel, irritation de ce que l'éditeur [...] ait cru bien faire en supprimant de ce Journal les détails quotidiens, le temps qu'il faisait sur les bords du lac de Genève, pour ne garder que d'insipides considérations morales : c'est pourtant ce temps qui n'aurait pas vieilli, non la philosophie d'Amiel<sup>26</sup>.

Barthes loue donc le journal d'Amiel pour sa dimension *journalière*, les notations quotidiennes étant d'après lui ce qui résiste le mieux au passage des années, dans la mesure où elles s'appréhendent — au même titre que la photographie —, comme « un peu de temps à l'état pur », soit des bouffées de réel brut (« ça-a-été ») dont on a montré toute la force d'attraction potentielle pour un lecteur — au-delà du simple intérêt voyeuriste — qui peut alors se plonger dans le spectacle de la vie de tous les jours, de ses petites joies et contrariétés, de ses grandes et plus modestes réflexions. De fait, comme l'indique Blanchot, « Écrire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs [...]. Ce qui s'écrit s'enracine alors [...] dans le quotidien et dans la perspective

---

<sup>24</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, dans *Œuvres complètes*, vol. V, p. 875.

<sup>25</sup> Pour rappel, Henri-Frédéric Amiel fut un écrivain et philosophe genevois du XIX<sup>e</sup> siècle (1821-1881), surtout célèbre pour son gigantesque journal intime.

<sup>26</sup> Ces propos rappellent ceux de Blanchot dans *L'Espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955) : « la vérité du Journal [n'est] pas dans les remarques intéressantes, littéraires, qui s'y trouvent, mais dans les détails insignifiants qui le rattachent à la réalité quotidienne » (p. 24).

que le quotidien délimite<sup>27</sup> », dès lors que « le journal enracine le mouvement d'écrire dans le temps, dans l'humilité du quotidien daté et préservé par sa date<sup>28</sup> ». Ce point est essentiel : le journal intime comme la photographie doivent comme le dit Blanchot « respecter le calendrier<sup>29</sup> », opérant ainsi un ancrage dans la réalité prosaïque (à un jour et un endroit précis clairement identifiés dans le temps et l'espace), même s'il est bien sûr possible de déjouer et subvertir ces codes et que toutes les pratiques du journal et de la photo ne sont pas autant concernées par cet aspect qui incite aussi à un effet d'inventaire (la liste et la série d'entrées datées constituant des modalités importantes de l'écriture du quotidien comme nous l'avons vu avec Perec et Ernaux).

Cette affinité structurelle et fonctionnelle entre le journal et la photographie est particulièrement manifeste dans l'œuvre de l'écrivain-photographe Denis Roche, récemment disparu en septembre 2015, qui a associé ces deux formes d'expression dans son travail depuis les années 1970. Voici par exemple ce qu'il affirmait à ce sujet dans un entretien de 1978 :

Pour moi, la photographie, depuis au moins une dizaine d'années, a joué tout à fait le rôle d'un journal intime, impossible à tenir aujourd'hui avec la même insistante immédiateté. C'est une manière d'enregistrer les gens que je croise et les lieux que je fréquente, c'est tout, et de dater les uns et les autres. [...] Je pense que la photo, à de rares exceptions près, ne peut être qu'un instrument répétitif, immédiat et quotidien, comme un journal a-littéraire, capteur, enregistreur. *Archivant*, donc<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard, 1959), p. 252.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 25. Comme le rappelle Kristin Ross, il existe « deux versions » du quotidien dans l'œuvre de Blanchot, celle qu'il évoque ici à propos du journal intime, mais aussi celle qu'il analyse dans son texte intitulé « La parole quotidienne », et qui fait référence aux travaux d'Henri Lefebvre comme nous l'avons déjà rappelé. Voir à ce sujet l'article suivant : Kristin Ross, « Two Versions of the Everyday », *L'Esprit créateur*, vol. 24, n°3 (1984), p. 29-37.

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 252.

<sup>30</sup> Denis Roche, *La Disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique* (Paris : Éditions de l'Étoile, 1982), p. 70-71.

Roche, ancien membre du groupe « Tel Quel » dans les années 1960, revendique ainsi une pratique autobiographique journalière, impliquant l'écriture et la photographie, ces deux supports étant rapprochés du fait de leur fonction archivante. Ce faisant, il va à l'encontre de l'idée selon laquelle on aurait uniquement le réflexe de photographe des choses exceptionnelles, rares ou insolites, comme si la pratique photographique devait être entièrement tournée vers ce qu'Henri Cartier-Bresson appelait « l'instant décisif ». De son point de vue, la photo et le journal semblent en fait être les meilleurs marqueurs possibles de l'intime, ce qui explique le type particulier de légende de ses photos dont il ne s'est jamais départi, et indiquant toujours un nom de lieu et une date qui permettent un ancrage dans la réalité quotidienne, de la même façon que les entrées d'un journal intime comme nous l'avons vu avec Blanchot. Dans la logique de sa pratique archivante de la photo basée sur sa propre vie, Roche affirme ne vouloir produire que des clichés d'amateur, pris sur le vif, sans préméditation et avec le moins de mise en scène possible —<sup>31</sup> à la différence par exemple d'une artiste comme Sophie Calle qui expose avec humour et de façon souvent décalée des pans de son intimité et des objets de son quotidien dans ses photo-textes, dans une démarche qui vise au contraire à scénariser et fictionner (ou plutôt auto-fictionner) son existence.

Il s'agit en fait pour Roche d'exploiter ce qu'il tient pour une caractéristique essentielle du photographique :

Je crois qu'en faisant des photos, on doit tenir compte du fait que c'est le seul instrument de création instantanée dont tout le monde dispose immédiatement [...]. Il n'y a pas d'apprentissage, donc ma pratique

---

<sup>31</sup> « Les photos que je fais sont des photos en vision directe, ce sont des états, des formes que je rencontre quand je circule, quand je suis dans la rue, en voyage, des choses qui sont devant moi, il n'y a pas de mise en scène, ce ne sont pas des photos faites en studio, des photos préméditées, ce sont des images un peu particulières, qui excluent toute sorte d'autres commentaires » (Denis Roche, « Denis Roche, Les temps du photographe », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°64 (2006), p. 85-90 (p. 87)).

tient au fait que *je sais* — faisant des photos — que tout le monde en fait<sup>32</sup>.

Pour Roche, la particularité de la photographie est d'être un médium de masse, appartenant au plus grand nombre, son essence même étant de saisir les moments de vie quotidiens, les voyages, les portraits de famille... En situant son travail dans la lignée de la photographie d'amateur — ce qui explique par exemple sa prédilection pour les autoportraits pris au déclencheur à retardement —, Roche fait ainsi prévaloir les instants vécus saisis par ses clichés sur les qualités esthétiques et formelles de ces derniers. Il se distingue par là même des professionnels se spécialisant dans la photo d'art, sans abandonner pour autant toute prétention artistique : son projet esthétique consiste précisément à mettre en avant ce qu'il appelle « les circonstances de la prise », quand bien même elles impliqueraient une part de hasard et une perte de contrôle partielle du photographe par rapport à l'image produite.

Ce qui frappe en définitive dans les photos de Roche, ce sont les différents phénomènes de répétition et de redite qui peuvent y être observés, à commencer par les clichés pris aux mêmes endroits à des années d'intervalle, mais également le retour de mêmes procédés comme le fait d'insérer un appareil photo dans le cadre de l'image. Le couple que forme Roche avec sa compagne Françoise depuis les années 1970 est en particulier omniprésent dans son travail, dans des situations inlassablement rejouées, que ce soit en voyage ou dans leurs lieux d'habitation. Ces innombrables images du couple finissent par donner une impression de proximité et de familiarité à leur spectateur, d'autant plus que c'est le quotidien et l'intimité du photographe et de sa compagne qui s'y déploient dans une logique de témoignage<sup>33</sup>. Les images de quotidienneté fonctionnent ici comme

---

<sup>32</sup> Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, p. 70-71.

<sup>33</sup> En d'autres termes, l'inlassable retour de Roche et de sa compagne dans ces clichés permet au spectateur de les reconnaître. Comme l'a bien montré Michael Sheringham, « la série n'a pas tant pour effet [...] de nous fournir des clefs d'interprétation que de valider la réaction qui confère aux représentations individuelles du quotidien le pouvoir de susciter un acte de reconnaissance. La sérialité est l'un des moyens qui nous amènent à ne pas voir uniquement,

des supports d'identification et de projection, nous renvoyant inévitablement aux images de notre propre quotidien. En ce sens, il n'y a aucun voyeurisme dans le travail de Roche qui ne cherche qu'à saisir des instantanés de vie et capter de cette façon la réalité d'une histoire d'amour ayant perduré pendant plus d'une quarantaine d'années. Le photographe et sa compagne se présentent à cet égard comme les

arpenteurs amoureux de nos lieux et de notre entrecroisement, petite danse itérative [...], essayant de repérer à l'infini, de répéter à l'infini le repère qui est notre bivouac quotidien, suspendus aux parois du temps et du lieu, plaqués aux surfaces dans lesquelles nous nous déplaçons sans cesse<sup>34</sup>.

Bien plus que de surprendre dans ses photos les petits accidents du quotidien auxquels on ne fait pas d'ordinaire attention, l'enjeu du projet rochien est plutôt à travers la ritournelle amoureuse qu'il nous propose de célébrer la vie intime et quotidienne sans en proposer une quelconque transcendance ou dépassement, dans une forme d'humanisme que l'on retrouvera également chez Kechiche. Comme il l'explique,

Photographier quelque chose de banal et le photographe banalement fait que ça n'est pas banal, que ça ne l'est plus. [...] Face au temps et face à la mort, il n'y a que la photographie qui fasse de tout le monde des héros positifs<sup>35</sup>.

---

dans une image banale, ce qui y est littéralement présent, mais aussi ce qui s'y trouve à un niveau plus ontologique, qui nous échappe habituellement. Dans ces images de la quotidienneté, le quotidien reste de l'ordre du banal et du reconnaissable ; mais il se manifeste aussi [...] comme une réalité digne d'être reconnue » (Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, p. 101).

<sup>34</sup> Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, p. 152.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 116.

## Scènes du quotidien dans *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche

En guise de conclusion à cette étude, je voudrais pour finir considérer le traitement du quotidien dans *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, film qui a obtenu la Palme d'or du Festival de Cannes en 2013. Cela me permettra d'aborder en particulier la question de la représentation de scènes de la vie quotidienne en vue de leur faire servir diverses fins, c'est-à-dire en leur attribuant un rôle avant tout instrumental (on a vu que Michael Sheringham avait pu parler à ce sujet de « fonctionnalisme narratif »). Dans ce long-métrage d'environ trois heures, qui propose une véritable immersion dans l'existence de la jeune héroïne éponyme —<sup>36</sup> celle-ci, lycéenne d'une quinzaine d'années d'extraction sociale modeste, s'appêtant à connaître une brûlante passion amoureuse avec une autre femme, Emma, artiste appartenant à un milieu aisé —, c'est en effet la répétition d'une multitude de situations banales et ordinaires qui structurent et rythment la narration, leur évolution au fil de l'histoire faisant prendre conscience des différentes étapes de ce récit d'apprentissage par excellence qui semble se dérouler inexorablement vers une fin déchirante. Les nombreuses scènes de repas jouent à cet égard un rôle primordial, emblématique dans le contexte du cinéma réaliste (pour ne pas dire naturaliste) qu'est celui de Kechiche. Ces scènes fonctionnent ainsi tout d'abord comme des marqueurs narratifs qui finissent par créer une épaisseur et une densité temporelle et qui permettent par la variation dans l'itération de caractériser les personnages et de faire sentir leur progression. Surtout, ces repas loin d'être anodins font l'objet d'une évidente lecture sociale, genrée (soulignant les différences et les inégalités

---

<sup>36</sup> Le film s'ouvre d'ailleurs par un plan d'une trentaine de secondes suivant la jeune héroïne qui sort de chez elle pour aller prendre le bus la conduisant au lycée, et qui emprunte pour ce faire une rue en pente qui suggère bien l'idée d'une plongée et d'une immersion dans la vie quotidienne de la jeune fille, d'autant plus que le décor l'environnant est des plus ordinaires, la maison en briques des parents et le quartier dans lequel elle se situe évoquant une paisible banlieue résidentielle du nord de la France. Dans la scène suivante, on voit le personnage d'Adèle dormir dans un train, ce qui confirme et renforce l'impression d'immersion dans son existence ordinaire.

entre hommes et femmes) et politique qui met en évidence deux mondes bien distincts, à travers notamment deux scènes se déroulant chez les parents de l'une et de l'autre des protagonistes principales, d'un côté dans la grande bourgeoisie intellectuelle et citadine et de l'autre dans une famille appartenant à la classe moyenne et résidant dans une banlieue de province<sup>37</sup>. La combinaison huîtres-vin blanc s'oppose alors de façon hautement symbolique et un peu caricaturale aux plus modestes spaghetti accompagnés de vin rouge, dans un univers qui n'est pas très éloigné des *Mythologies* barthésiennes toujours attentives aux marqueurs idéologiques et de classe sociale<sup>38</sup>. Pour finir, ces scènes s'inscrivent également dans une longue tradition artistique et en particulier picturale à laquelle elles font de nombreuses références visuelles, ayant ainsi une prétention esthétique clairement revendiquée par l'auteur. Ceci est manifestement le cas dans la dernière (longue) séquence du film consacrée à un repas (située aux deux tiers de l'œuvre environ), qui se tient en l'occurrence dans le cadre d'une fête organisée en l'honneur de la première exposition des tableaux d'Emma quelques années après sa rencontre avec Adèle, et dont cette dernière prépare et sert toute la nourriture, principalement à des amis de sa compagne étudiants aux beaux-arts. Cette scène cruciale dans l'histoire témoigne tout d'abord d'un goût sensible pour la matière, les plats abondants étant filmés en gros plan et réunissant l'ensemble des protagonistes présents autour d'un même amour de la bonne chère,

---

<sup>37</sup> On retrouve là l'enjeu politique que constitue le quotidien (bien mis en évidence par Henri Lefebvre par exemple), vecteur de changement voire de révolution potentiel qui demeure toujours à « inventer » voire réinventer dès lors qu'on l'appréhende comme la crête du « présent » et comme une forme ouverte et mouvante.

<sup>38</sup> L'écart qui sépare les deux familles et les classes sociales distinctes auxquelles elles appartiennent ne se fait naturellement pas seulement sentir grâce au type de nourriture consommé, mais également dans les dialogues et le déroulement des repas, entre autres éléments. Ainsi, l'homosexualité des deux jeunes filles est par exemple assumée dans une famille et pas dans l'autre, la télévision reste constamment allumée chez Adèle mais pas chez les parents d'Emma qui soulignent pour leur part l'importance de la culture et de la bonne chère, quand ceux d'Adèle sont plus pragmatiques et insistent davantage sur l'avenir professionnel de leur fille, voyant les métiers manuels comme plus sûrs que les métiers intellectuels et artistiques.

ce qui rend d'autant plus flagrant l'isolement du personnage d'Adèle, devenue alors institutrice dans une école maternelle et qui voit dans ce plaisir corporel partagé le seul moyen de communiquer et d'échanger véritablement avec ses convives, eux qui se complaisent dans des dialogues érudits voire pédants dont elle ne maîtrise pas les codes et les références savantes. Ce n'est que peu de temps après cette séquence incarnant de manière décisive la séparation symbolique des deux personnages principaux que leur rupture effective se produit, suite à une brusque accélération de la narration qui conduit au terme de quelques ellipses à l'éloignement des deux jeunes filles qui marque la dernière partie du film.

Dans *La Vie d'Adèle*, c'est donc bien à partir de l'espace quotidien, de la vie courante, familiale et familière, que se mesure l'émancipation progressive de l'héroïne éponyme et en même temps la distance grandissante qui va finir par l'écarter de sa compagne artiste et appartenant à un autre monde que le sien. Ces régulières plongées dans le temps de la quotidienneté en de longs plans séquences ont bien un rôle instrumental, renouant ainsi avec la longue tradition de représentation esthétique du quotidien, que l'on songe par exemple à la peinture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle ou aux natures mortes qui suivent le plus souvent un objectif supérieur (édifier, illustrer, faire une satire, dresser un répertoire, etc.). Chez Kechiche — comme chez Roche, bien que d'une manière différente —, on retrouve au final une glorification lyrique et humaniste du quotidien, les scènes de vie ordinaires représentant chez lui l'engagement des individus dans l'existence tout en acquérant une certaine ampleur romanesque. Cependant, bien qu'il y ait incontestablement dans *La Vie d'Adèle* une volonté manifeste de l'auteur de donner du sens, de donner à voir mais aussi à lire un quotidien sur-signifiant (traduisant un regard et un message politiques sur la société), il n'en demeure pas moins que quelque chose (de plus) reste et résiste dans ces images quotidiennes, qui est de l'ordre de ce que Barthes appelait la *signifiante* (soit le sens sans la signification), et qui s'appréhende autant avec le corps qu'avec



l'intellect — le corps étant toujours impliqué de façon plus ou moins grande dans les scènes et activités du quotidien qui s'envisagent en terme d'expérience et de pratique (dormir, boire, manger, etc...). Cet achoppement et entêtement du réel à « être là » qui résiste à toute réduction, analyse ou tentative d'instrumentalisation est me semble-t-il l'une des caractéristiques essentielles du quotidien lorsqu'il apparaît dans des œuvres d'art — quel que soit le traitement qui lui est réservé, et qu'il s'agisse de littérature, de photographie ou de cinéma, la culture visuelle du quotidien ayant comme on l'a vu une grande influence même dans les textes —, et ce qui explique pour une bonne part la fascination qu'il exerce dans la période contemporaine, y compris dans des œuvres faisant un usage apparemment plus ludique ou ironique de la quotidienneté, ou en proposant une esthétisation exacerbée (chez des auteurs et artistes tels Jean-Philippe Toussaint, Sophie Calle ou Arnaud Desplechin par exemple).