

Le smartphone, caméra amateur des professionnels

Ariane Papillon



Si le smartphone est devenu aujourd’hui la caméra « amateur¹ » la plus utilisée, depuis la chute des ventes des appareils photo et caméras numériques en 2010², certains réalisateurs l’utilisent pour des tournages professionnels. Les développements qui suivront s’attacheront donc à explorer les enjeux de cet usage cinématographique de la caméra de smartphone, en montrant à la fois comment il s’inscrit dans le mouvement général de la « révolution numérique » et comment il peut fonctionner comme un pas de côté par rapport à celui-ci. Pourquoi est-ce justement ce qui distingue le smartphone d’une caméra professionnelle qui intéresse les cinéastes ? Nous verrons d’abord comment les cinéastes de fiction peuvent tirer profit de la non-association du smartphone à une caméra professionnelle, de sa mobilité et sa discrétion, à partir de l’étude du film *Tangerine* de Sean Baker (2015), dans lequel le cinéaste, comme Virgil Vernier avec *Sapphire Crystal* (2019), joue avec le grain particulier de l’image de smartphone, qui peut rappeler celui de la pellicule. Puis, nous montrerons comment la familiarité avec le smartphone est investie par le cinéma documentaire contemporain, à travers les exemples de *Selfie* d’Agostino Ferrente (2019) et *Article 15* de Marie Reinert (2020). Nous verrons enfin comment le smartphone peut être l’outil d’une esthétique du bricolage et du fait-maison, en reprenant certains codes ou astuces des pratiques amateurs, avec *Détour* de Michel Gondry (2017) et *Le Kiosque* d’Alexandra Pianelli (2020).

¹ Les directeurs du numéro ont fait le choix de suivre les recommandations de l’Office québécois de la langue française concernant l’accord du terme « amateur » considéré comme un nom en apport de complémentation d’un nom ne désignant pas une personne.

² La chute des ventes des appareils photo numériques correspond à l’augmentation des ventes de téléphones portables. En 2010, 121 millions d’appareils photo ont été vendus dans le monde contre 16 millions en 2019. Concernant les téléphones portables, il y a plus d’un milliard de ventes chaque année depuis 2016. Sources : « Ventes mondiales de smartphones aux utilisateurs finaux : informations complémentaires », Statista Research Department, 25 mai 2023 ; Nicolas Six, « Comment le téléphone mobile a détrôné l’appareil photo en vingt ans », *Le Monde*, 9 juillet 2020.

Préambule historico-technique : les premiers « photophones »³

Il convient de rappeler, avant d'étudier l'utilisation professionnelle de la caméra de téléphone, que l'histoire des téléphones équipés de caméras commence il y a deux décennies seulement, et que son usage massif à des fins de productions amateurs ne concerne que les dix dernières années. La production d'images et de vidéos avec les téléphones portables est également liée à la diffusion d'images de soi et d'archives familiales permise par l'essor d'Internet et des médias sociaux. C'est donc d'abord des images amateurs et documentaires que ces outils produisent, et c'est à la lumière de cet élément que nous tâcherons de comprendre le recours à ces appareils par des professionnels pour la réalisation de leurs métrages.

L'histoire des films tournés au téléphone portable doit être écrite en prenant en compte l'histoire technique de l'appareil en question ; aussi, voici en guise de préambule quelques éléments qui en retracent l'apparition et l'évolution. En 1997, un informaticien français, Philipp Kahn, construit le premier « cameraphone » en connectant un téléphone portable avec un appareil photo numérique. Il parvient à envoyer une photo de sa fille, tout juste née⁴. C'est cependant en juin 2000 que le premier modèle avec un appareil photo intégré est commercialisé en Corée du Sud par la marque Samsung. En novembre de la même année, un second modèle lancé au Japon par J-Phone permet, contrairement au modèle de Samsung, d'envoyer directement les photos prises, à partir du téléphone. C'est seulement deux ans plus tard, aux États-Unis, qu'un téléphone portable équipé d'une caméra est commercialisé en dehors de la Corée du Sud et du Japon. Puis, avec un modèle vendu par la marque japonaise Sanyo, les utilisateurs bénéficient de paramètres de contrôles techniques : un flash, une balance des blancs, un retardateur, un zoom numérique, ainsi que divers effets de filtres, sépia, noir et blanc et négatif.

³ Les informations qui suivent sont tirées des sources suivantes : Simon Hill, « A complete history of the camera phone », *digitaltrends.com*, 11 août 2013. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.digitaltrends.com/mobile/camera-phone-history/> ; Nicolas Six, « Comment le téléphone mobile a détrôné l'appareil photo en vingt ans », *Le Monde*, 9 juillet 2020. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/07/09/comment-le-telephone-mobile-a-detroné-l-appareil-photo-en-vingt-ans_6045653_4408996.html ; Larrisa Hjorth, Jean Burgess, Ingrid Richardson, *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, New York, Routledge, 2012.

⁴ Tekla S. Perry, « Happy birthday cameraphone! Your Papa is very proud of you », *Spectrum*, 11 juin 2017. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://spectrum.ieee.org/happy-birthday-camera-phone-your-papa-is-very-proud-of-you>.

Comme l'écrit Chris Chesher dans son article « Between Image and Information: the iPhone camera in the History of Photography », au départ les téléphones portables équipés d'une caméra ne concurrencent pas les appareils photo :

En cinq ans, presque tous les téléphones étaient équipés de petits appareils photo CMOS bon marché. Ces appareils n'ont pas eu tendance à concurrencer directement la photographie familiale, fonctionnant plutôt comme des dispositifs mobiles d'imagerie personnelle. En raison des limites de la profondeur de l'objectif, de la taille du capteur, du stockage limité et du faible coût de l'électronique, la qualité de l'image était presque universellement médiocre, de sorte qu'ils n'ont jamais menacé de remplacer les fonctions techniques ou culturelles complètes de l'appareil photo argentique ou numérique⁵.

Les usages amateurs de la photographie sur téléphone portable sont en revanche rapidement liés à des fonctions de partage et de communication : il s'agit de s'échanger et se montrer rapidement les photos ou vidéos prises à l'instant⁶. Entre 2000 et 2005, la vente de téléphones portables avec appareils photo est en constante augmentation. Ce sont toutefois les caméras numériques, dites « petites caméras », qui sont privilégiées pour les pratiques de la vidéo, jusqu'au début des années 2010. Certains cinéastes s'en emparent, essentiellement dans les champs du documentaire et du cinéma expérimental, comme Agnès Varda ou Alain Cavalier⁷. L'année 2005 est celle de la naissance de YouTube et son slogan « Broadcast yourself ! », traduisant une démocratisation des pratiques de filmage et de diffusion de contenu. De plus en plus, les gestes de (se) filmer et partager (quasi instantanément) ce qui a

⁵ « Within five years, almost all phones featured small, cheap CMOS cameras. These cameras tended not to compete directly with family photography, functioning instead as mobile personal imaging devices. With limitations in lens-depth, sensor size, limited storage and low cost electronics, their image quality was almost universally poor, so they never threatened to displace the full technical or cultural functions of the film or digital camera. » Chris Chesher, « Between image and information: the iPhone camera in the history of photography », dans Larrisa Hjorth, Jean Burgess, Ingrid Richardson (dir.), *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, New York, Routledge, 2012, p. 9.

⁶ Anne Bationo et Moustafa Zouinar, « Les usages amateurs de la vidéo sur téléphone mobile », *Réseaux*, vol. 156, n° 4, 2009, p. 141-164.

⁷ Cette circulation possible entre les appareils amateurs et les pratiques de cinéastes professionnelles a notamment été relevée dans cette publication du CICLIC « Les images amateurs : de Lumière à YouTube ». Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/les-images-amateurs-de-lumiere-youtube>.

été enregistré deviennent indissociables⁸. Ces pratiques sont d'abord dites « amateurs », mais tendent à se professionnaliser avec la renommée croissante de certains « youtubeurs », rémunérés grâce aux retombées publicitaires. Du côté de la téléphonie, les modèles se succèdent dans une course aux pixels : le premier iPhone est commercialisé en 2007 avec un capteur 2 mégapixels, puis en 2008 Samsung propose un téléphone avec un appareil photo de 8 mégapixels. C'est à cette période que commence la chute massive des ventes d'appareils photos numériques. Depuis le milieu des années 2010, apparaissent des modèles à plusieurs capteurs, notamment pour améliorer les prises de vues en faible luminosité. À partir de 2013, la moitié des modèles commercialisés disposent d'une caméra frontale pour réaliser des *selfies*⁹. C'est cette même année que le terme est élu « mot de l'année » par Oxford Dictionaries¹⁰. Née en 2014, l'application Filmic Pro offre la possibilité de régler la balance des blancs, l'exposition et la mise au point, permettant aux utilisateurs un certain contrôle de l'image, alors que la majorité des caméras de téléphone privilégient le mode automatique. C'est donc surtout à partir des années 2010 que le smartphone peut être envisagé comme une caméra destinée à un usage professionnel.

Roger Odin, qui a signé un article intitulé « Quand le téléphone portable rencontre le cinéma », publié dans l'ouvrage collectif qu'il a lui-même dirigé avec Laurence Allard et Laurent Creton, s'est interrogé sur « la capacité du téléphone portable à susciter la créativité et à faire apparaître quelque chose de nouveau dans le champ du cinéma¹¹. » Privilégiant la piste du « renouvellement » plutôt que celle de l'invention créative, il écrit : « Il arrive qu'à la question "que change, en termes de création, le fait de faire des films avec un portable ?" la réponse soit tout simplement "rien". Le portable n'est parfois (souvent ?) qu'un outil pour faire du cinéma à bas coût¹². » En effet, l'utilisation de smartphones pour des tournages professionnels n'entraîne pas une rupture dans les pratiques, ni un bouleversement profond. Toutefois, il semble qu'une étude de quelques films tournés au téléphone permette de comprendre ce que l'utilisation de cette caméra peut avoir de spécifique. Mon

⁸ Le chercheur André Gunthert, spécialiste de l'image photographique, a décrit ce phénomène à travers la notion d'« image conversationnelle », développée notamment dans *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

⁹ « Comment le téléphone mobile a détrôné l'appareil photo en vingt ans », art. cité.

¹⁰ Charlotte Pudlowski, « Comment le mot *selfie* s'est-il retrouvé dans le dictionnaire ? », *Slate.fr*, 19 novembre 2013. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <http://www.slate.fr/culture/80171/mot-selfie-dictionnaire>.

¹¹ Laurence Allard, Laurent Creton et Roger Odin (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 46.

hypothèse est que l'identification du smartphone à une caméra amateur est justement ce qui intéresse les cinéastes, et que c'est à partir de cela qu'ils et elles vont concevoir leur film avec cet outil.

Le smartphone comme ultime « caméra légère » et outil d'ultra-mobilité

L'émergence du cinéma direct, grâce aux caméras de plus en plus légères, dans les années 50-60, a entamé le processus de démocratisation des gestes de filmage, avec la croissance des pratiques amateurs, mais également la modification des pratiques des professionnels. Benoît Turquety et Caroline Zéau, dans leur ouvrage *Le Direct et le numérique*, situent le moment décisif en 1963, l'année où s'est tenue une table ronde à Beyrouth autour du thème « Cinéma et culture arabes ». Mario Ruspoli y produit un rapport sur le « Groupe synchrone cinématographique léger » qui permettrait selon lui un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement. C'est à partir de là qu'a pu être théorisée la nouvelle pratique artistique et sociale que nous connaissons sous le nom de « cinéma direct ». L'ambition était alors de produire des « médias décentralisés¹³ ». Caroline Zéau, dans son ouvrage *Le Cinéma direct : un art de la mise en scène* montre à quel point la détermination technique est importante dans l'étude des dispositifs et genres cinématographiques. C'est grâce au « Groupe synchrone cinématographique léger » que le cinéma direct s'est développé. Elle ajoute « qu'en découle un nouveau modèle économique pour le cinéma qui fonde sa démocratisation sur un principe de frugalité¹⁴. » Si cette frugalité est plutôt caractéristique du documentaire, les films de fiction tournés avec un smartphone cherchent eux aussi à simplifier le tournage en le désencombrant. Ainsi que l'écrit Caroline Zéau : « Dans tous les cas, il est question de réinventer le cinéma au contact du monde, de réduire l'encombrement des intermédiaires superflus [...] et de renoncer au contrôle de l'univers filmé pour atteindre – ou retrouver – une qualité de présence fondée sur le principe de participation¹⁵. » Je propose de considérer qu'après le groupe synchrone léger, le smartphone permet à son tour, cinquante ans plus tard, de réduire l'encombrement du tournage et d'en

¹³ Caroline Zéau et Benoît Turquety, *Le « Direct » et le numérique : techniques et politiques des médias décentralisés*, Paris, Mimésis, 2022, p. 13.

¹⁴ Caroline Zéau, *Le Cinéma direct : un art de la mise en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2021, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

tirer profit, notamment en établissant un rapport de proximité avec ce qui est filmé, acteur·rice·s comme décors.

Au fil des décennies, les caméras se sont faites de moins en moins lourdes, et de plus en plus performantes. Des appareils, initialement conçus pour la photographie semi-professionnelle et non pour le cinéma, ont pu être utilisés par des cinéastes pour des tournages de films de fiction, ouvrant la voie à une circulation des usages et des techniques entre professionnels, amateurs, documentaristes ou réalisateur·rice·s de fiction. Par exemple, le Canon 5D sorti en 2008, est choisi par Quentin Dupieux pour son film *Rubber* (2010) et par Valérie Donzelli pour *La Guerre est déclarée* (2011). La sensibilité du capteur en basse luminosité, permettant de tourner en lumières naturelles, et la possibilité d'ajouter des optiques de cinéma, ont été des critères encourageant les cinéastes à utiliser cet appareil. Mais c'est aussi la légèreté et la discrétion de l'appareil qui les ont convaincus. Valérie Donzelli déclarait notamment que « personne ne peut soupçonner qu'on fait un film¹⁶ ! ». Si la légèreté est un critère souvent mobilisé pour le choix d'une caméra, il est aisé d'y voir un premier argument en faveur de l'utilisation d'un téléphone, le smartphone restant de loin la caméra la plus légère. Nous verrons comment la légèreté de l'appareil, sa maniabilité (au sens de sa facilité de prise en main et d'utilisation) et sa mobilité (il peut être déplacé très facilement)¹⁷ en font l'un des atouts principaux qui incitent des professionnels à l'utiliser pour leurs tournages.

Tangerine de Sean Baker : alléger le tournage et « cinématographier » les images

Le premier long métrage de fiction entièrement tourné au smartphone semble être *Olive*, de Hooman Khalili, produit en 2012. Pour Roger Odin, « on a beaucoup parlé d'*Olive* sur Internet comme du “premier film tourné entièrement avec un téléphone portable” (ce qui est inexact) mais cela lui a permis, comme on dit aujourd'hui, de “faire le buzz”¹⁸... » Pour le réalisateur, il s'agit d'abord d'une expérimentation. Le film a été écrit et tourné de la même

¹⁶ Éliisa Mignot, « Ces boîtiers qui font leur cinéma », *Polka Magazine*, 27 octobre 2011. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.polkamagazine.com/ces-boitiers-qui-font-leur-cinema/>.

¹⁷ L'argument de la mobilité est le premier mis en avant par Max Schleser dans son ouvrage *Smartphone filmmaking: theory and practice*, New York, Bloomsbury, 2021. Il écrit page 9 : « The notions of mobility and accessibility define an original capacity specific to mobile, pocket and smartphone filmmaking. »

¹⁸ Roger Odin, « Quand le téléphone portable rencontre le cinéma », *Téléphone mobile et création*, *op. cit.*, p. 47. L'auteur fait sans doute référence aux films *Nocturnes pour le roi de Rome* de Jean-Charles Fitoussi et *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* de Joseph Morder, réalisés en 2007

manière que « n'importe quel long métrage de fiction », selon les propres dires du réalisateur¹⁹. Roger Odin résume ainsi : « tout a été mis en œuvre pour que le spectateur ne voie pas que ce film a été tourné sur portable²⁰. » En 2015, Sean Baker réalise un long métrage de fiction réalisé entièrement au smartphone (avec un modèle iPhone 5s)²¹. Le film est présenté au festival de Sundance et obtient la même année le prix du jury au festival de Deauville. Le réalisateur états-unien justifie par plusieurs arguments son choix de tourner avec iPhone. Il commence par mentionner le budget du film, limité à 100 000 \$:

Tout a commencé par une décision financière. Nous étions coincés avec un budget très serré, et j'explorais de nombreuses options différentes. Je suis tombé sur une chaîne Vimeo qui se concentrait sur les expériences sur iPhone. J'ai été très impressionné. Puis j'ai découvert l'outil de Moondog Labs qui permet de filmer en format panoramique véritable, et c'est ce qui m'a convaincu, en tant que cinéaste, que cela allait non seulement nous faire économiser une tonne d'argent, mais aussi rendre la chose possible. Avec l'iPhone 5s, la caméra était meilleure, la résolution était meilleure. Cet adaptateur anamorphique m'a laissé penser que l'image pourrait être élevée au rang d'image cinématographique²².

Il est intéressant de remarquer la manière dont Sean Baker hiérarchise les images, considérant « l'image cinématographique » comme appartenant à un « rang » supérieur, qui pourrait être atteint par la technique, grâce à un adaptateur anamorphique. En plus de faire appel à un classement de valeurs dont on pourrait questionner la pertinence²³, le réalisateur ne semble pas

¹⁹ Elsa Brunet, « Le premier long métrage tourné avec un smartphone », *Nouvel Obs*, 6 janvier 2012. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://o.nouvelobs.com/high-tech/20120106.OBS8237/video-le-premier-long-metrage-tourne-avec-un-smartphone.html>. La vidéo insérée à l'article « Olive : behind the scenes » permet de voir qu'un gros objectif 35mm est ajouté au téléphone, ainsi qu'un appareillage assez lourd. Le plateau semble composé d'une équipe semblable à celles des films tournés avec des caméras professionnelles.

²⁰ Roger Odin, « Quand le téléphone portable rencontre le cinéma », *Téléphone mobile et création*, *op. cit.*, p. 47.

²¹ Caitlin McGarru, « How to make a movie with an iPhone: An interview with Tangerine director Sean Baker », *Mac world magazine*, 17 août 2015 (Notre traduction). Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.macworld.com/article/226141/how-to-make-a-movie-with-an-iphone-an-interview-with-tangerine-director-sean-baker.html>.

²² *Ibid.*

²³ La hiérarchie des images, au sein de laquelle les images amateur et les images de basse définition se retrouvent souvent déclassées, a été remise en question par des textes comme « En défense de l'amateur » de Stan Brakhage (1971) publié dans *Essential Brakhage. Selected writings by Stan Brakhage*, New York, McPherson & Company, 2001 ; Hito Steyerl, « In defense of the poor image », *e-flux journal* #10, 2009 ; ou plus récemment dans l'ouvrage de Francesco

attribuer à ses propres choix artistiques et de mise en scène la responsabilité d'élever les images produites « au rang » d'images cinématographiques. Cette déclaration de Sean Baker sous-entend une crainte de sa part : les images produites par le smartphone n'étant pas destinées à être projetées dans un cinéma, pourra-t-on qualifier son œuvre de « film de cinéma » avec de telles images ? Le réalisateur fait un pari, mais ne semble pas faire le choix radical qui consisterait à affirmer « ce n'est ni la définition, ni la qualité, ni le format de l'image, qui définissent l'image *de cinéma* ». Il semble privilégier une posture prudente, en utilisant cet adaptateur anamorphique, afin de produire une image qui satisfait selon lui les conditions pour être qualifiée de « cinématographique ». Ce ne sont donc pas les propriétés esthétiques de l'image de l'iPhone qui l'intéressent, puisqu'il les compense par cet adaptateur, mais plutôt ce que cet outil permet au tournage.

Filmer au smartphone offre la possibilité à une petite équipe de passer inaperçue, et par conséquent de filmer discrètement, sans autorisation éventuellement, et sans craindre d'être interpellée par des passants. La totalité du film *Tangerine* a été tournée dans un quartier de Los Angeles plutôt pauvre, quasiment jamais fréquenté par les touristes. L'essentiel des scènes se déroulent dans les deux mêmes rues. Sean Baker voulait que les arrière-plans soient fidèles au réel, à ce qu'il avait vu en découvrant le quartier, que des figurants y passent sans prêter attention à la caméra, dans un rapport quasi documentaire au décor²⁴. Le facteur de discrétion était donc majeur. La familiarité des personnes avec l'appareil-smartphone rend ainsi moins agressif l'usage de la caméra, et la distinction entre le geste quasi quotidien de filmer ou être filmé avec un smartphone dans un cadre amateur et le geste de filmage professionnel de Sean Baker s'estompe. « Tout le monde nous voyait mais personne ne faisait attention à nous²⁵ », déclare ce dernier. Il serait cependant inexact de prétendre à l'invisibilité totale avec un appareillage professionnel d'enregistrement du son (perche, micros, ingénieur·e du son), susceptible d'attirer l'attention des passants.

« Le smartphone n'était jamais caché, mais personne ne le remarquait », ajoute le réalisateur. Si les passants, peu habitués aux tournages de films dans leur quartier, remarquent que des personnes filment une scène avec un smartphone, ils n'associent pas toujours cela à un tournage professionnel ou à

Casetti et Antonio Somaini, *La Haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Éditions Mimésis, 2021.

²⁴ Voir Caitlin McGarru, « How to make a movie with an iPhone: An interview with *Tangerine* director Sean Baker », art. cité ; « *Tangerine* Q&A with director Sean Baker | BFI », *BFI*, YouTube le 11 octobre 2015. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CmayiZtBZnU&t=326s>.

²⁵ *Ibid.* (Notre traduction)

un tournage de fiction. C'est donc bien parce qu'ils sont habitués à voir des personnes filmer au téléphone, et qu'ils associent cette caméra à une pratique amateur, qu'ils ne « remarquent » pas le tournage. Sean Baker raconte cette anecdote : « Dans le film, il y a une scène dans un bus où les deux héroïnes se battent violemment, ce qui a fait peur à un type qui ne faisait pas partie de l'équipe. C'était juste un passager. Il a regardé par-dessus son épaule, l'air horrifié, sans comprendre qu'il s'agissait d'un tournage. Du coup, "cut !", j'ai arrêté de filmer pour le prévenir : "Monsieur tout va bien, c'est de la comédie !" Il n'a pas eu le temps d'appeler la police, mais le chauffeur de bus, si. On s'est fait sermonner comme des gamins²⁶. »

On remarque que c'est le caractère fictif, mis en scène, de la situation à laquelle cet homme a assisté qui lui a échappé, et non la présence de quelqu'un filmant avec un téléphone et c'est la violence de la bagarre entre les deux personnages qui l'a horrifié. L'appareil de prises de vue, qu'il associe à un enregistrement amateur et probablement documentaire, l'empêche de considérer que ces personnes jouent la comédie. Le réalisateur a conservé au montage le visage horrifié du témoin, ce qui participe de l'aspect documentaire de l'arrière-plan évoqué ci-dessus. Puis, par un effet de montage et un changement d'axe, l'homme disparaît. Ce faux-raccord est dû au départ du témoin du bus lors du tournage du second plan, mais se remarque à peine puisque l'attention est concentrée sur les deux femmes [Ill. 1 et 2].



Ill. 1 : *Tangerine* (Sean Baker, 2015)

²⁶ *Ibid.* (Notre traduction)



Ill. 2 : *Tangerine* (Sean Baker, 2015)

Malgré l'incident, la présence de ce passager en arrière-plan ajoute de l'authenticité à la scène. La discrétion de l'appareil implique en effet de prendre le risque que des passants interviennent, effrayés par la violence des interactions entre les actrices. Si Sean Baker a voulu prendre ce risque, c'est aussi parce que le choix du smartphone répondait à une troisième contrainte, celle d'un choix de casting : les protagonistes sont joués par des actrices non-professionnelles. Le smartphone permettait selon lui d'écarter le « facteur d'intimidation » qu'implique un premier tournage professionnel pour des actrices. « Il y a toujours cette période difficile où les acteurs qui jouent pour la première fois doivent s'habituer au fait qu'il y a une caméra braquée sur leur visage. Il leur faut environ une semaine pour être à l'aise. Dans ce cas-ci, comme nous utilisons un appareil de communication que tout le monde connaît, que tout le monde possède, ce facteur n'a pas joué²⁷ », dit-il. Pour un·e réalisateur·rice qui souhaite tourner avec des acteur·rice·s non professionnel·le·s, le choix d'un smartphone permet donc de les mettre plus facilement à l'aise, de ne pas les effrayer avec une grosse caméra à laquelle ils ne sont pas habitués. Cela permet éventuellement d'économiser des jours de répétitions et de tournage, mais aussi d'obtenir de leur part un jeu plus fluide, plus prompt à l'improvisation, moins perturbé par la présence d'une caméra.

Le rendu final du film, avec le format scope permis par l'adaptateur anamorphique, la prise de son professionnelle lissée par le mixage, et l'étalonnage très précis des images, vise à ne pas permettre aux spectateur·rice·s de penser au fait que le film a été tourné au téléphone. Il est en outre paré dans son ensemble d'une couleur orangée, qui met en évidence le travail de postproduction réalisé sur les images. C'est en référence à cette couleur que Sean Baker a nommé son film « Tangerine », qui veut dire « mandarine ». Le réalisateur n'a ainsi pas utilisé ce que l'on pourrait qualifier

²⁷ *Ibid.* (Notre traduction)

d'« esthétique smartphone » : cadrage vertical, mise au point automatique, infographies d'interfaces d'applications, ou encore filmage cahotant indiquant une caméra diégétique, portée par un personnage. Si la postproduction « professionnalise » le rendu final, il est cependant toujours possible de sentir, au visionnage, certaines particularités d'une caméra amateur : les déplacements de la caméra, la proximité de celle-ci avec les actrices, sa souplesse. En effet, cette caméra portée qui les suit de près est adaptée à leurs déambulations et leurs palabres à demi improvisés. Le grain de l'image dégage également une forme d'imperfection qui l'éloigne de l'idée que l'on se fait d'une image professionnelle, à cause du manque de sensibilité en basses lumières et de la grande profondeur de champ qui tend à homogénéiser les premiers et seconds plans. L'imperfection de l'image de basse définition²⁸ agit comme le pendant formel de ce qui est mis en scène dans le film : des vies cabossées, imparfaites, des trajectoires qui ne sont pas lisses. Ce grain spécifique aux caméras de téléphone peut rappeler celui de la pellicule, qu'avait utilisée Sean Baker pour son précédent film *The Florida Project* en 35 mm. Les deux films témoignent d'un travail important sur la couleur qui s'appuie sur le support d'enregistrement choisi. C'est ce grain particulier qui a motivé le réalisateur Virgil Vernier à faire ce choix de caméra pour son court métrage *Sapphire Crystal*.

Sapphire Crystal de Virgil Vernier : l'image de smartphone comme « anti-glamour »

Pour *Sapphire Crystal*, réalisé en 2019, Virgil Vernier se sert du tournage à l'iPhone non pas pour reproduire une image numérique familière, qui rappellerait une imagerie amateur ou les codes des images postées sur les réseaux sociaux, ni pour explorer les possibilités d'une archi-mobilité, mais pour la distance avec les personnages que procure le grain spécifique à l'enregistrement en faible luminosité. Ce court métrage met en scène un groupe de jeunes Suisses très riches dans une nuit de fête à Genève, en montrant à la fois leur candeur et le filtre que l'argent pose sur leur rapport au monde. Le tournage de nuit avec cet appareil peu sensible en basse luminosité rend l'image imparfaite, granuleuse [Ill. 3]. Cette image de basse définition semble résister aux injonctions d'une course à la haute définition notamment mentionnée par les professionnel·le·s de l'image lors de la table ronde « De la pellicule aux fichiers numériques » retranscrite dans le présent numéro.

²⁸ Voir, pour une analyse politico-esthétique de la question de la définition, l'ouvrage de Francesco Casetti et Antonio Somàini, *La Haute et la Basse Définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, *op. cit.*



Ill. 3 : *Sapphire Crystal* (Virgil Vernier, 2019)

Comme Sean Baker, Virgil Vernier a tourné ses précédents films en pellicule. Pour *Sapphire Crystal*, il avait d'abord la volonté de filmer en 16 mm. Selon lui, la pellicule « sublime des environnements non nobles », tandis que l'iPhone sert à « dé-glamouriser le milieu social, le trivialisier²⁹ ». Le réalisateur a ainsi cherché un médium, une esthétique qui pourrait contrarier l'aura grandiose de ses personnages. Le capteur des iPhones n'étant pas assez puissant en basse luminosité, le grain qui apparaît sur l'image ajoute une texture qui peut entrer en contradiction avec le caractère lisse, séduisant et moderne de leurs apparences bourgeoises. Pour renforcer l'aspect dégradé de l'image, le cinéaste n'a pas choisi l'iPhone le plus récent mais un modèle plus ancien, l'iPhone 6. En outre, il filme avec le zoom numérique pour perdre en profondeur de champ, aplatir l'image, ajouter du grain. Tout le film est tourné de nuit sans autre éclairage que celui qui était présent dans les espaces servant de décor. Aucun éclairage artificiel ne vient donc compenser les tons sombres, et ce manque de lumière crée ce grain dans l'image.

Chez Vernier, le choix du zoom est aussi en contradiction avec ce que permet l'iPhone en termes de mobilité et de proximité avec les personnages comme chez Sean Baker. Les plans sont fixes et filmés de loin. Vernier a choisi de placer ses opérateurs, qui sont des étudiant·es, loin des acteur·rice·s, afin qu'ils restent discrets. Ici aussi cependant, l'usage du smartphone permet de faire oublier qu'il s'agit d'un tournage professionnel, puisque dans ce film, ces jeunes jouent leurs propres rôles, et doivent donc rester le plus fidèles à ce que le cinéaste a trouvé en eux, en se laissant aller dans la scène. On retrouve ici la

²⁹ Entretien par téléphone, novembre 2021.

recherche d'une situation de tournage à caractère documentaire, laissant place à l'improvisation.

Le choix du smartphone chez Vernier fait apparaître une sensibilité à la matérialité de l'image, et une réflexion sur le support technique comme choix esthétique, à rebours d'une volonté de performance technologique. Ici l'usage d'un outil numérique ne va pas dans le sens d'une amélioration de la netteté, d'une image plus spectaculaire, mais rappelle des caractéristiques de médiums plus anciens comme la pellicule. Comme l'écrit Max Schelser, le smartphone fait partie de la palette de choix qui s'offrent pour poursuivre une recherche plastique, « une opportunité d'actualiser le film expérimental³⁰ ». Mike Figgis va jusqu'à rapprocher l'esthétique du smartphone de celle du Super 8 : « D'un point de vue esthétique, avec le Super 8, vous obteniez immédiatement un résultat à la fois "représentationnel", mais aussi très éloigné de la réalité – vous regardiez quelque chose qui avait une sorte de richesse et de potentiel artistique³¹. »

Les défauts de l'image de smartphone, par rapport à celles des caméras professionnelles, permettent donc aux cinéastes d'explorer les effets d'une image en décalage par rapport aux images des films ou contenus audiovisuels dits « *mainstream* ».

La mise à profit d'un rapport de proximité et de familiarité avec le smartphone dans les pratiques documentaires

Si le smartphone peut servir à rendre plus discret un tournage de fiction, il permet également un renouvellement des pratiques documentaires. Puisque les personnes filmées sont habituées à l'être par des smartphones, les leurs ou ceux de leur entourage, les documentaristes peuvent faire le choix d'utiliser ces appareils pour mettre à profit cette familiarité avec la caméra, et éviter la gêne et la distance que peuvent instaurer les caméras professionnelles. L'histoire des pratiques et des théories du documentaire, notamment ethnographique, est traversée par la question de savoir à quel point et comment la présence d'un·e documentariste et sa caméra modifient les comportements et les situations

³⁰ Max Schleser, *Smartphone filmmaking: theory and practice*, *op. cit.*, p. 21. « This book positions mobile, smartphone and mobile filmmaking as an opportunity to update experimental film and avant-garde approaches in the twenty-first century context. » (Notre traduction)

³¹ Mike Figgis, *Digital filmmaking*, 2007, cité par Max Schleser dans *Smartphone filmmaking*, *op. cit.*, p. 13. (Notre traduction)

filmées³². Et si l'omniprésence des smartphones dans nos vies nous rendait de plus en plus indifférents à la présence d'une caméra ?

Avec l'essor des pratiques d'autoreprésentation grâce aux smartphones et aux réseaux sociaux, s'est développée la possibilité de substituer à la traditionnelle relation entre un « filmant professionnel » et un « filmé », et à la co-présence dans une situation de tournage qu'elle implique, le recours à des images tournées au smartphone par les sujets du documentaire eux-mêmes. Le mode caméra frontale, permettant de réaliser des selfies, matérialise techniquement cette révolution : la personne filmant et la personne filmée ne font plus qu'une. Deux types de films documentaires peuvent être réalisés avec ces images : des films de réemploi d'images (*found footage*) notamment trouvées sur Internet, et les films que je nomme de « délégation de la caméra³³ » et qui, selon la chercheuse Camille Bui, opèrent une « diffraction de l'énonciateur et le divorce entre l'œil de la caméra et le regard du cinéaste, tout en prolongeant l'élan documentaire au présent propre au cinéma direct³⁴ ». Le film d'Agostino Ferrente *Selfie, avoir seize ans à Naples* (2019), appartient à cette deuxième catégorie : le réalisateur italien a confié des iPhones à ses protagonistes, Alessandro et Pietro, deux jeunes napolitains, pour qu'ils se filment eux-mêmes dans leur quotidien. La relation documentaire s'en trouve modifiée puisqu'elle n'est plus définie par la partition entre un filmeur et un filmé, de part et d'autre de la caméra. Dans le cas de *Selfie*, le documentariste ne « s'absente »³⁵ pas puisqu'il est présent lors du tournage. La co-présence du cinéaste et de ses personnages est donc conservée, mais elle est redéfinie par un mode de filmage emprunté aux usages amateurs de la vidéo. Pour Ferrente, il s'agit de produire une représentation cinématographique et documentaire de ces deux jeunes en recourant à un geste *autoreprésentatif* permis notamment par une particularité technique du téléphone portable : la caméra frontale.

³² Voir notamment les textes de Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Christian Lallier, James Clifford, Jean Rouch...

³³ Je renvoie ici à mon texte « Déléguer la caméra aux amateurs à l'ère de la démocratie internet », dans Nicolas Bras et Frédéric-Pierre Saget (dir.), *Captures d'écran : quand le cinéma affronte les flux numériques*, Bruxelles, Yellow Now, « Côté cinéma », 2022, p. 169-181.

³⁴ Camille Bui, « Documenter *in absentia* : devenirs numériques de la rencontre documentaire », dans Antony Fiant et Isabelle Le Corff (dir.), *L'Art documentaire et politique contemporain*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2022, p. 185.

³⁵ Je fais référence ici à l'expression utilisée par Camille Bui dans son article cité ci-dessus. Elle désigne comme « documentaristes absents » les cinéastes qui ont recours à des dispositifs qu'elle nomme de délégation « prospective » ou « rétrospective ».

Selfie : le corps, la caméra et l'écran

Le dispositif imposé par le réalisateur, et qui a donné son nom au film, repose sur le principe que toutes les images soient prises avec la caméra frontale de l'appareil, ce qui permet aux spectateur·rice·s d'identifier immédiatement la caméra comme étant un smartphone : c'est un geste qu'on associe tout de suite au téléphone, et par ailleurs il n'est pas possible de tenir ainsi une caméra à bout de bras. Le smartphone est ce que la chercheuse et artiste Alice Lenay nomme un camécran³⁶. Aussi, non seulement le filmeur se filme lui-même, mais il se voit également en permanence dans l'écran du smartphone qui lui reflète son image, à la manière d'un miroir. Cette spécularité implique plusieurs choses. D'abord, que c'est ce corps filmant-filmé qui est responsable de ce qu'il montre et de ce qu'il laisse hors champ, qui assume donc un point de vue. Ensuite, que le corps filmant-filmé est sans cesse conscient qu'il est filmé : il ne peut oublier la caméra ou même lui tourner le dos, comme cela est possible dans un documentaire où le filmé n'est pas filmeur. Enfin, il ne peut se concentrer entièrement sur ce qu'il filme, en s'oubliant ou en oubliant son image, puisqu'il y est en permanence ramené et confronté : elle est littéralement sous ses yeux. Le fait d'être en permanence face à leur image les maintient au premier plan du film, techniquement et symboliquement. Cela les invite à se concevoir comme personnages au sein d'une narration dans un projet filmique, et donc à construire une certaine distance vis-à-vis d'eux-mêmes, de leur image.

Le mode selfie et sa spécularité font entrer Alessandro et Pietro dans un geste d'auto-documentation permanent, d'observation de soi et notamment de leurs corps, tout en permettant une fictionnalisation du récit de soi. Puisqu'ils sont protagonistes au sein d'un récit, la possibilité leur est offerte de performer devant la caméra tels des acteurs. Le tournage de *Selfie* a duré environ trois mois, à raison de 6 à 8 heures de tournage par jour³⁷, conduisant ces jeunes à passer des heures à se regarder dans un écran. Cette constante observation de soi peut conduire à une forme d'obsession pour sa propre image, d'autant plus que ces deux jeunes n'étaient pas familiers de la prise de selfies et de l'exposition sur les réseaux sociaux. Dans le film, cela se traduit par les discussions récurrentes au sujet du poids, de la coupe de cheveux... En les mettant ainsi au premier plan du film, Agostino Ferrente relègue leur environnement et le sujet initial du film (la mort de leur ami Davide, tué à

³⁶ Alice Lenay, *Interface-à-face*, thèse de doctorat en Lettres et Arts spécialité Arts du spectacle, dirigée par Yves Citton et Jean-Philippe Lachaux, soutenue le 19 novembre 2020 à l'Université Grenoble Alpes.

³⁷ Entretien personnel avec la productrice, Barbara Conforti, mené à Boulogne-Billancourt le 1^{er} septembre 2020.

16 ans par la police) au second plan, tout en proposant un dispositif émancipateur, permettant à ses personnages de choisir ce qu'ils montrent d'eux, comment ils se mettent en scène, ce qu'ils veulent performer ou au contraire masquer [Ill. 4]. Il faut toutefois ici préciser que la liberté donnée à ces deux jeunes dans le processus de fabrication du film est toute relative. En effet, les conditions du tournage ont été telles qu'ils n'ont jamais été seuls avec leur smartphone. Le réalisateur, ainsi qu'un chef opérateur et un ingénieur du son étaient présents à chaque instant³⁸. Il faut donc ajouter à cette dimension spéculaire la conscience d'être observé (par l'équipe technique) et par les spectateurs et spectatrices d'un futur film de cinéma. Cet aspect rend l'expérience légèrement différente de celle qui est vécue par les personnes qui se filment ou se prennent en photo pour leurs souvenirs personnels ou pour partager leurs images avec un cercle proche. Ici, les personnages-filmeurs ont conscience de s'adresser à une audience plus large, et par conséquent d'être soumis à son jugement.



Ill. 4 : *Selfie* (Agostino Ferrente, 2019)

Il me semble en outre que ces plans en caméra frontale, filmés par les personnages au premier plan, font appel aux spectateurs et spectatrices d'une manière particulière. En effet, les regards-caméra exercent une forme d'attraction³⁹, qui renvoie au cinéma des premiers temps. Les regards à la

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Je fais ici référence à l'attraction telle que conceptualisée par Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895*, n° 50, 2006, p. 55-65. Il y écrit notamment : « Qu'est-ce qu'au juste le cinéma d'attraction ? Il s'agit en premier lieu d'un cinéma fondé sur la qualité célébrée par Léger, la capacité à *montrer* quelque chose. Par contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysée par Christian Metz, ce cinéma serait plutôt exhibitionniste. Un aspect du cinéma des premiers

caméra traversent l'écran en brisant le « quatrième mur », c'est-à-dire la convention consistant à ce que les personnages se comportent comme s'ils ignoraient la caméra. Ainsi, en donnant l'illusion au spectateur et à la spectatrice que le personnage le regarde dans les yeux, les regards-caméra le ou la rendent conscient·e de son propre regard, de sa propre position de voyant. Dans le cas de *Selfie*, cela semble d'autant plus efficace que le film interroge, et met en cause, les représentations de Naples et par conséquent les regards portés sur la ville.

Article 15 de Marie Reinert : caméra de main en main

L'accessibilité du smartphone en fait un outil privilégié de dispositifs participatifs. La discrétion de l'appareil permet de produire des images qui rendent visible des situations rarement documentées « de l'intérieur ». Pour les cinéastes qui souhaitent avoir recours à la délégation de la caméra, afin que les images viennent d'une personne endogène au groupe social représenté, le smartphone semble propice. Nul besoin d'une formation spécifique pour manipuler cette caméra qui peut donc passer de main en main et permettre à différents membres d'un groupe social de co-construire, avec le ou la cinéaste, leur représentation. Comme le remarque Max Schleser, le smartphone comme caméra peut s'inscrire dans une démarche démocratique, une stratégie d'empouvoirement de communautés sous-représentées⁴⁰. Il écrit à ce sujet : « Si toutes les histoires ne se prêtent pas à être mises en scène avec une caméra de poche ou un smartphone, lorsqu'il s'agit de travailler avec des communautés, de représenter des lieux de l'intérieur ou de filmer à la première personne, le smartphone ou le choix d'un appareil mobile comme caméra peut être

temps, auquel j'ai consacré d'autres articles, est emblématique de cette relation différente que le cinéma d'attractions entretient avec son spectateur : le regard récurrent des acteurs en direction de la caméra. Ce geste, qui sera ensuite considéré comme gâchant l'illusion réaliste produite par le cinéma, établit alors avec brio le contact avec le public. Du grimacement des comédiens vers la caméra aux révérences et aux gesticulations constantes des prestidigitateurs dans les films de magie, ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur. » André Gaudreault et Viva Paci ont poursuivi la réflexion autour de la notion d'attraction, respectivement dans *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008 et *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

⁴⁰ « Smartphone filmmaking as the most accessible cameras worldwide can establish more democratic storytelling approaches with a drive towards equity. Smartphone filmmaking can allow for and facilitate bottom-up approaches and empower marginalized and underrepresented communities to provide an insider perspective about their situations and stories. » Max Schleser, *Smartphone filmmaking: theory and practice*, *op. cit.*, p. 8.

privilegié⁴¹ ». Par exemple, dans *Article 15* (2020), Marie Reinert fixe un smartphone à un bâton (sorte de perche à selfie fait-maison) et laisse circuler l'appareil entre les mains de différent·es travailleurs et travailleuses de Kinshasa : la caméra passe de main en main telle une monnaie échangée entre vendeur·euses et client·es. La légèreté de l'appareil lui permet d'être embarqué sur un scooter, d'accompagner des gestes de travail, tout en étant à peine remarqué par les personnes autour. La réalisatrice voulait documenter l'économie informelle de la ville depuis le point de vue de ceux qui la font, elle a donc choisi de préparer le tournage avec les différents filmeurs, sans être présente elle-même.

Le smartphone, caméra maniable et familière, semble propice au bricolage : qu'on la fixe à un bâton comme Marie Reinert ou qu'on essaie des effets de filtres, seul·e dans sa chambre, elle est l'objet de multiples expérimentations créatives, qui trouvent sur les réseaux sociaux un espace de distribution. Comme l'a montré Laurence Allard, ces contenus amateurs peuvent tout autant servir des objectifs de divertissement, que de revendications politiques, et parfois les deux s'entremêlent⁴². C'est cette utilisation du smartphone comme caméra de bricoleur que je souhaite explorer à présent.

Filmer en bricoleur·euse

Comme l'écrit Éric Thouvenel dans son introduction à l'entrée « Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental » de l'Encyclopédie Technès, le terme de « bricolage » a été revendiqué par les cinéastes expérimentaux, reprenant à leur compte une accusation de manque de professionnalisme, « par opposition à une conception noble de la production cinématographique valorisant le travail “bien fait”, les plans “bien cadrés”, “bien exposés”, etc.⁴³ ». Nous verrons ici deux exemples de métrages qui n'entrent pas dans la catégorie des films expérimentaux – le premier étant un court métrage de fiction et le second

⁴¹ « While not every story is appropriate to be realized with a pocket camera or smartphone, if working with communities, capturing locations or working in the domain of personal or first-person filmmaking, the smartphone, pocket or mobile device should be considered as a camera of choice. » *Ibid.*, p. 9. (Notre traduction)

⁴² Laurence Allard, « D'une boucle à l'autre, Tik Tok et l'algo ritournelle : performer entre rage et ennui en temps de pandémie », dans Anaïs Guilet et Corinne Melin (dir.), *Quand le téléphone connecté se fait des films*, Pau, ESAD Pyrénées, 2021.

⁴³ Éric Thouvenel, introduction du parcours « Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental », dans André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*, 2020. Dernière consultation le 14 septembre 2023. [En ligne]. URL : <https://encyclo-technes.org/fr/parcours/tous/bricolage-ingenierie>. Sur cette question du bricolage, voir également l'article d'Éric Thouvenel dans le présent numéro.

un long métrage documentaire – mais dans lesquels l’usage du téléphone portable est une manière pour les cinéastes de revendiquer un rapport « bricoleur » à la fabrication en utilisant la moins professionnelle des caméras, le téléphone portable. Ainsi, ils présentent leur film comme une expérimentation ludique, fruit d’un travail de bricoleur qui se définirait selon Claude Lévi-Strauss par « la divagation, l’aléatoire, le risque de l’erreur, et fait de l’activité bricoleuse sa propre fin » par opposition à la figure de l’ingénieur « qui recourt à la technique en fonction d’un plan préconçu⁴⁴ ». Cet effet d’amateurisme joyeux répond à un objectif marketing pour Michel Gondry, dont le film est financé par Apple, celui de présenter l’iPhone comme une caméra performante, intuitive et accessible à tous, permettant aux cinéastes amateurs de mettre au travail leur créativité sans avoir besoin de recourir à une autre caméra. Pour Alexandra Pianelli, réalisatrice du *Kiosque*, le téléphone portable est un outil de fabrication artisanale et peu coûteuse, aussi précaire que sa situation économique et celle du métier qu’elle documente. Nous allons ainsi voir comment cette figure du cinéaste-bricoleur est exploitée par des artistes n’appartenant pas à la sphère du cinéma expérimental, à travers l’usage du téléphone portable.

Détour de Michel Gondry : une impression d’accessibilité

En 2017, Michel Gondry réalise le court métrage *Détour* avec un iPhone 7⁴⁵. Dans ce film de onze minutes, on suit les déplacements d’un tricycle perdu par une fillette lors d’un départ en vacances. Le film, financé par Apple, poursuit un but marketing clair : démontrer au grand public que l’iPhone peut remplir de multiples fonctions, et pourquoi pas servir à faire des films destinés au cinéma. Ce n’est pas la première fois qu’une compagnie de mobiles finance des films : Sony Ericsson avait financé *Life Captured* de Mike Higgs en 2008, Apple financera en 2020 *Hermitage* d’Axinya Gog, tourné à l’iPhone 11. L’enjeu marketing est de promouvoir leurs appareils comme de potentiels outils artistiques, mobilisés par des amateurs comme par des professionnels. Le film *Détour* sert donc un objectif publicitaire : il doit donner un sentiment d’accessibilité et de facilité, mais avec un rendu impeccable. Pour la marque, le choix d’en confier la réalisation à Michel Gondry permet de combiner un univers « *do it yourself* », amateur et bricoleur, et la signature d’un auteur, un réalisateur reconnu sur la scène internationale. Ce film à l’intrigue simple utilise

⁴⁴ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27, cité par Éric Thouvenel dans « Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental », *op. cit.*

⁴⁵ Le film est disponible en ligne. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ryk0eny1j0M>.

des effets peu coûteux pour donner vie à un personnage-objet, le tricycle. La simplicité doit donner l'illusion d'une démocratisation des tournages, d'une accessibilité, bien que sa fabrication ait sollicité une équipe de cinéma, pour un budget qui n'a pas été communiqué par l'entreprise [Ill. 5].



Ill. 5 : Tournage de *Détour* de Michel Gondry, 2017⁴⁶

Michel Gondry utilisait dans ses précédents films le décor et la machinerie pour créer des effets spéciaux sans postproduction, comme le nuage volant de *L'Écume des jours* (2013), ou célébrait la créativité fauchée à travers les films « suédés » – des remakes *home-made* de films cultes – des deux personnages de *Soyez sympa, rembobinez* (2008). Ce style « bricoleur » correspond à une forme de créativité populaire sur Internet et notamment avec l'apparition de l'application TikTok, qui permet des fonctionnalités très créatives accessibles, avec une interface intuitive : les possibilités de montage, trucages et effets spéciaux depuis le smartphone se multiplient, donnant lieu à une variété de contenus⁴⁷. Dans un esprit de partage de savoir-faire, rappelant le succès des tutoriels sur Internet, Apple accompagne la sortie du court métrage *Détour* de bonus vidéo qui célèbrent aussi bien l'inventivité de Gondry que les prouesses de l'iPhone. Ces six vidéos combinent la fonction de making of et de tuto : « L'effet

⁴⁶ Source de l'image : « Détour, filmé avec l'iphone par Michel Gondry », *Frandroid*, 30 juin 2017. Dernière consultation le 14 septembre 2023. [En ligne]. URL : https://www.frandroid.com/marques/apple/447227_detour-filme-avec-liphone-par-michel-gondry.

⁴⁷ Laurence Allard, « Partages créatifs : stylisation de soi et appsperimentation artistique », *Communications et Langages*, n° 194, 2017, p. 29-39.

cinéma⁴⁸ », « image par image⁴⁹ », « illusion d'optique⁵⁰ », « le ralenti⁵¹ », « l'accélération⁵² », « scène de nuit⁵³ » reviennent sur la fabrication de séquences du film tout en vantant les mérites des fonctionnalités de l'iPhone 7. Dans cette dernière, Michel Gondry explique que son chef opérateur a réglé l'exposition avec l'application Filmic Pro pour donner l'illusion de la nuit et équilibrer la lumière de l'extérieur et des tentes. Néanmoins on peut imaginer qu'un tel effet serait assez difficile à reproduire en conditions « amateur » et demande un savoir-faire en direction de la photographie et en électricité ainsi qu'un travail d'étalonnage. Dans « l'effet cinéma », Michel Gondry explique que la petitesse de l'iPhone et sa maniabilité lui ont permis de filmer dans des zones difficiles d'accès pour une grosse équipe technique avec une lourde caméra, notamment les bords escarpés d'une rivière [Ill. 6].



Ill. 6 : Sur le tournage de *Détour* de Michel Gondry, 2017⁵⁴

⁴⁸ Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rlg>.

⁴⁹ Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rlf>.

⁵⁰ Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rlh>.

⁵¹ Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rlk>.

⁵² Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rlj>.

⁵³ Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dailymotion.com/video/x5s6rli>.

⁵⁴ Source de l'image : Mélinna Davan-Soulas, « Avec *Détour*, Michel Gondry revisite les vacances d'été au smartphone », *Tf1info.fr*, 30 juin 2017. Dernière consultation le

L'on retrouve ici l'argument d'une conjugaison de la portabilité de l'appareil avec son extrême mobilité, qui permettrait d'assouvir la tentation d'explorer des endroits où l'œil ne peut pas aller. Ce fantasme ancien rappelle *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov et le manifeste du « ciné-œil » (1923) : « Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles⁵⁵. » Cependant comme le rappelle Ulrike Lune Riboni, « la description de Vertov est celle d'une machine indépendante de l'œil et libérée du corps, comme le sont aujourd'hui les minuscules caméras montées sur des drones. Au contraire, les téléphones portables d'aujourd'hui ne quittent quasiment jamais le corps de leur propriétaire⁵⁶. » L'une des particularités des images amateurs tournées au smartphone, que la chercheuse nomme « bodyimages », est qu'elles soulignent la présence du filmeur, notamment parce que les mouvements de la caméra suivent ceux du corps filmant. Pour la chercheuse, cette caméra ne se substitue pas à l'œil humain, elle agit plutôt comme une prothèse, un prolongement du corps. Elle cite à ce sujet Anne-Marie Duguet qui décrivait ainsi la Paluche, une petite caméra inventée par Jean-Pierre Beauviala : « La main obtient une visée impossible à l'œil, une visée tactile produisant des images qui peuvent avoir l'expressivité du geste. Comme si le regard filait le long du bras, se greffait sur la hanche, accompagnait les pieds, renversait la tête. La caméra, ne se tenant plus devant l'œil, libère le regard de celui qui filme⁵⁷. » Riboni se sert de ces mots de Duguet pour son analyse de la caméra de téléphone portable : « À l'époque, l'outil semblait révolutionner la manière d'impliquer le corps dans la prise de vue. [...] Cette description vieille de trente ans résonne étonnamment aujourd'hui. La visée s'est assurément détachée de l'œil depuis l'émergence des premiers appareils photo à écrans LCD, et le téléphone portable reproduit cette expérience physique de la prise de vue. Il se fait prolongement du corps, il en absorbe ou accuse les mouvements, les secousses et les élans. L'outil devient une prothèse de l'œil et le filmeur tend le bras pour saisir ce que l'œil ne peut voir⁵⁸. »

14 septembre 2023. [En ligne]. URL : <https://www.tf1info.fr/high-tech/video-apple-avec-detour-michel-gondry-revisite-les-vacances-d-ete-avec-iphone-2057171.html>.

⁵⁵ Dziga Vertov, « Manifeste du ciné-œil » [1923], *Articles, journaux, projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, 1972.

⁵⁶ Ulrike Lune Riboni, *Juste un peu de vidéo : la vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation. Tunisie 2008-2014*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, dirigée par Alain Bertho et Jacques Guyot, soutenue à l'Université Paris VIII le 6 décembre 2016, p. 260.

⁵⁷ Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981, p. 166.

⁵⁸ Ulrike Lune Riboni, *Juste un peu de vidéo*, *op. cit.*, p. 260.

Dans le film de Michel Gondry, la caméra peut s'aventurer là où l'œil humain, et où des caméras plus imposantes, ne pourraient se rendre. C'est donc une forme de dépassement des usages amateurs du smartphone que propose *Détour*, visant à encourager ses utilisateurs à innover et à renouveler leurs pratiques. Le court métrage articule expérimentations ludiques, conditions professionnelles de tournage et mise en valeur des fonctionnalités accessibles et créatives de l'iPhone.

Le kiosque d'Alexandra Pianelli : l'artisanat et la débrouille



Ill. 7 : *Le Kiosque* (Alexandra Pianelli, 2020)

Le long métrage documentaire *Le Kiosque* d'Alexandra Pianelli est une autre forme de ce que je nommerais « détournement professionnel d'usages amateurs de l'image ». La réalisatrice utilise le smartphone comme outil de bricolage ludique, construisant le film entier autour d'une esthétique du fait-maison. *Le Kiosque* a été tourné pendant six années à l'intérieur d'un kiosque à journaux parisien, géré par la famille de la réalisatrice et dans lequel celle-ci a travaillé pendant plusieurs années. C'est depuis son poste de travail, derrière le comptoir, que cette dernière filme [Ill. 7]. Plusieurs raisons motivent le choix d'un iPhone : l'exiguïté du lieu ne permet pas la mise en place d'un appareillage encombrant ; la réalisatrice entame le tournage avant d'avoir des fonds pour produire le film, elle doit donc composer avec son propre matériel ; la discrétion du téléphone, comme évoquée plus haut, permet de filmer les clients sans qu'ils ne pensent qu'il s'agit du tournage d'un film. Ce choix implique cependant pour la cinéaste de penser l'ensemble de la mise en scène en cohérence avec les particularités esthétiques des images de smartphone. D'abord, l'appareillage est bricolé : pas de trépied ni de machinerie, la filmeuse

fixe son téléphone à son front afin de garder les mains libres pour servir les clients, ce qui confère aux plans ce caractère subjectif, cet effet d'immersion⁵⁹ dans le point de vue du personnage-filmant. Une lentille grand-angle ajoutée au téléphone, un modèle iPhone 4, donne la sensation d'observer à travers un judas. Entre les séquences d'interaction avec les clients ainsi filmées, la réalisatrice place des séquences didactiques et poétiques, mises en scène avec la technique du stop-motion : elle anime des petites maquettes en carton et papier qui expliquent l'histoire du kiosque, l'organisation du commerce des journaux, les difficultés liées à la crise de la presse papier... [Ill. 8]



Ill. 8 : *Le Kiosque* (Alexandra Pianelli, 2020)

Les matériaux utilisés sont bon marché. Ils semblent avoir été trouvés là ou recyclés, le tout donnant la sensation d'un film « fait avec les moyens du bord », dont l'un des moyens serait le smartphone. Cette esthétique du bricolage et du « système D » renvoie à une double précarité : celle d'un commerce en voie de disparition et celle d'une vie d'artiste obligeant à conserver un emploi alimentaire. Le smartphone est la caméra de cette précarité transformée en créativité et en poésie. Il est l'outil maniable qui transforme les contraintes en inventivité, la modestie du matériel en conditions d'émergence d'une intimité entre un espace, un corps travaillant-filmant, et des clients mués en personnages cartoonés, mis en film et en dessins par Alexandra Pianelli. Ici, l'iPhone n'est pas employé comme l'outil d'un éloge de la « révolution » numérique. Bien au contraire, il accompagne une célébration du papier et du

⁵⁹ Au sujet de l'effet immersif des images filmées au smartphone, se référer à mon texte « L'autoreprésentation à l'ère du smartphone : promesses et limites d'une esthétique documentaire immersive », dans *De l'immersion au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « PUR cinéma », à paraître fin 2024.

bricolage manuel face à la progression « grignotante » du numérique au détriment d'autres supports et matériaux. Le film défend plusieurs savoir-faire, ceux des métiers de marchands, ceux des artisans-artistes. Ceux-ci, qui peuvent être menacés par des phénomènes tels que l'expansion de la presse en ligne, les cadences de la production de contenu, sont mis en valeur par la réalisatrice par le biais d'un usage du smartphone comme caméra modeste, pratique, allée d'une créative simplicité.

Conclusion

Malgré les productions récentes de films professionnels tournés au smartphone, dont les exemples cités ci-dessus font partie, la caméra de smartphone n'est pas en passe de remplacer les caméras professionnelles. Néanmoins, cet appareil si facile d'accès permet à la fois une forme de démocratisation des pratiques audiovisuelles, et un élargissement de la palette des possibles : les réalisateur·rice·s comme les chefs opérateur·rice·s peuvent considérer l'utilisation de cette caméra pour répondre à différents désirs et projets de mise en scène. Comme nous l'avons vu, le smartphone ayant depuis la fin des années 2010 quasiment supplanté les autres caméras amateurs, c'est comme caméra amateur par excellence qu'il intéresse les professionnels. D'abord, parce que le smartphone, n'étant pas identifié à une caméra professionnelle, induit un autre rapport des personnes filmées à la situation de tournage, plus immédiat, décomplexé. Cette caméra discrète semble toute indiquée pour les tournages, de fiction comme documentaires, qui impliquent de tourner sans autorisation, ou de filmer des acteurs non-professionnels jouant leur propre rôle ou encouragés à improviser (*Tangerine*, *Sapphire Crystal*). La basse définition des images prises en faibles luminosités peut par ailleurs être travaillée pour sa dimension plastique, texturale, à contre-courant du spectaculaire des images de très haute définition (*Sapphire Crystal*, *Le Kiosque*). Le smartphone peut être aussi choisi pour sa caméra frontale, qui permet de se filmer soi-même (*Selfie*) et comme l'outil privilégié d'une délégation de la caméra du ou de la documentariste à son ou ses personnages (*Article 15*). Enfin, sa mobilité et sa facilité de prise en main permettent d'en exploiter les potentialités innovantes et créatives, dans une démarche célébrant le « fait maison » et l'inventivité modeste (*Détour*, *Le Kiosque*). Ces pratiques professionnelles ont en commun de puiser dans un répertoire d'usages amateurs du smartphone, pour en tirer des œuvres filmiques qui mettent à profit leurs propres savoir-faire techniques et artistiques. Ces films permettent de nuancer la position du chercheur André Gunthert qui considérerait la démocratisation des pratiques photographiques permise par le smartphone

comme une « révolution pour les amateurs [et une] crise pour les professionnels », considérant le secteur amateur comme « en constante évolution », inventif et innovant, face à un secteur professionnel trop « immobiliste⁶⁰ ». En effet, les professionnels s’emparent bel et bien de tous les outils techniques disponibles, y compris ceux qui ne sont pas, *a priori*, destinés à un usage professionnel. Cependant, comme le relève également André Gunthert, il est vain de s’inquiéter d’une concurrence des amateurs qui entraînerait la perte des techniques, savoir-faire et productions professionnelles : « La multiplication sans précédent des opportunités favorisées par les outils numériques reste le point aveugle du diagnostic décliniste⁶¹. ». Loin de signer le déclin du cinéma, le smartphone est l’un des outils techniques que les professionnels peuvent mobiliser et mettre au service d’un projet artistique.



Bibliographie

- ALLARD Laurence, « D’une boucle à l’autre, Tik Tok et l’algo ritournelle : performer entre rage et ennui en temps de pandémie », dans Anaïs Guilet et Corinne Melin (dir), *Quand le téléphone connecté se fait des films*, Pau, ESAD Pyrénées, 2021.
- ALLARD Laurence, « Partages créatifs : stylisation de soi et appsperimentation artistique », *Communications et Langages*, n° 194, 2017, p. 29-39.
- ALLARD Laurence, CRETON Laurent et ODIN Roger, *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014.
- BATIONO Anne et ZOUINAR Moustafa. « Les usages amateurs de la vidéo sur téléphone mobile », *Réseaux*, vol. 156, n° 4, 2009, p. 141-164.
- BRAKHAGE Stan, *Essential Brakhage. Selected writings by Stan Brakhage*, New York, McPherson & Company, 2001.
- BRUNET Elsa, « Le premier long métrage tourné avec un smartphone », *Nouvel Obs*, 6 janvier 2012. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://o.nouvelobs.com/high-tech/20120106.OBS8237/video-le-premier-long-metrage-tourne-avec-un-smartphone.html>.

⁶⁰ André Gunthert, *L’Image partagée*, *op. cit.* p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

- BUI Camille, « Documenter *in absentia* : devenirs numériques de la rencontre documentaire », dans Antony Fiant et Isabelle Le Corff (dir.), *L'Art documentaire et politique contemporain*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2022, p. 185-202.
- CASETTI Francesco et SOMAINI Antonio, *La Haute et la basse définition des images : photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Milan, Éditions Mimésis, 2021.
- CHESHER Chris, « Between image and information: the iPhone camera in the history of photography », dans Larrisa Hjorth, Jean Burgess, Ingrid Richardson (dir.), *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, New York, Routledge, 2012.
- DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
- GAUDREAU André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.
- GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » [1986], *1895*, n° 50, 2006, p. 55-65.
- GUNTHERT André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.
- HILL Simon, « A complete history of the camera phone », *digitaltrends.com*, 11 août 2013. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.digitaltrends.com/mobile/camera-phone-history/> .
- HJORTH Larrisa, BURGESS Jean, RICHARDSON Ingrid, *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, New York, Routledge, 2012.
- LENAY Alice, *Interface-à-face*, thèse de doctorat en Lettres et Arts spécialité Arts du spectacle, dirigée par Yves Citton et Jean-Philippe Lachaux, soutenue le 19 novembre 2011 à l'Université Grenoble Alpes.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MCGARRU Caitlin, « How to make a movie with an iPhone: An interview with Tangerine director Sean Baker », *Mac world magazine*, 17 août 2015. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.macworld.com/article/226141/how-to-make-a-movie-with-an-iphone-an-interview-with-tangerine-director-sean-baker.html>.
- MIGNOT Élisabeth, « Ces boîtiers qui font leur cinéma », *Polka Magazine*, 27 octobre 2011. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.polkamagazine.com/ces-boitiers-qui-font-leur-cinema/>.

- PACI Viva, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- PAPILLON Ariane, « Déléguer la caméra aux amateurs à l'ère de la démocratie internet », dans Nicolas Bras et Frédéric-Pierre Saget (dir.), *Captures d'écran : quand le cinéma affronte les flux numériques*, Crisnée, Yellow Now, « Côté cinéma », 2022, p. 169-181.
- PERRY Tekla S., « Happy birthday cameraphone! Your Papa is very proud of you », *Spectrum*, 11 juin 2017. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://spectrum.ieee.org/happy-birthday-camera-phone-your-papa-is-very-proud-of-you>.
- PUDLOWSKI Charlotte, « Comment le mot *selfie* s'est-il retrouvé dans le dictionnaire ? », *Slate.fr*, 19 novembre 2013. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <http://www.slate.fr/culture/80171/mot-selfie-dictionnaire>.
- RIBONI Ulrike Lune, *Juste un peu de vidéo : la vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation. Tunisie 2008-2014*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, dirigée par Alain Bertho et Jacques Guyot, soutenue à l'Université Paris VIII le 6 décembre 2016.
- SCHLESER Max, *Smartphone filmmaking: theory and practice*, Bloomsbury, 2021.
- SIX Nicolas, « Comment le téléphone mobile a détrôné l'appareil photo en vingt ans », *Le Monde*, 9 juillet 2020. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/07/09/comment-le-telephone-mobile-a-detrone-l-appareil-photo-en-vingt-ans_6045653_4408996.html.
- STEYERL Hito, « In defense of the poor image », *e-flux journal* #10, 2009.
- THOUVENEL Éric, « Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental », dans André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic (dir.), *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*, 2020. Dernière consultation le 14 septembre 2023. [En ligne]. URL : <https://encyclo-technes.org/fr/parcours/tous/bricolage-ingenierie>.
- VERTOV Dziga, « Manifeste du ciné-œil » [1923], *Articles, journaux, projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, 1972.
- ZÉAU Caroline et TURQUETY Benoît, *Le « Direct » et le numérique : techniques et politiques des médias décentralisés*, Paris, Mimésis, 2022.

« Tangerine Q&A with director Sean Baker | BFI », *BFI*, YouTube, 11 octobre 2015. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CmayiZtBZnU&t=326s>.

ZÉAU Caroline, *Le Cinéma direct : un art de la mise en scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2021.