



HAL
open science

La visite à Grenoble. Quand l'usine Aaton fabrique des images et des sons

Vincent Sorrel, Nicolas Tixier

► **To cite this version:**

Vincent Sorrel, Nicolas Tixier. La visite à Grenoble. Quand l'usine Aaton fabrique des images et des sons. Cahier Louis-Lumière, 2021, 14, pp.91-115. hal-03340366v2

HAL Id: hal-03340366

<https://hal.science/hal-03340366v2>

Submitted on 19 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CAHIER
LOUIS-LUMIÈRE

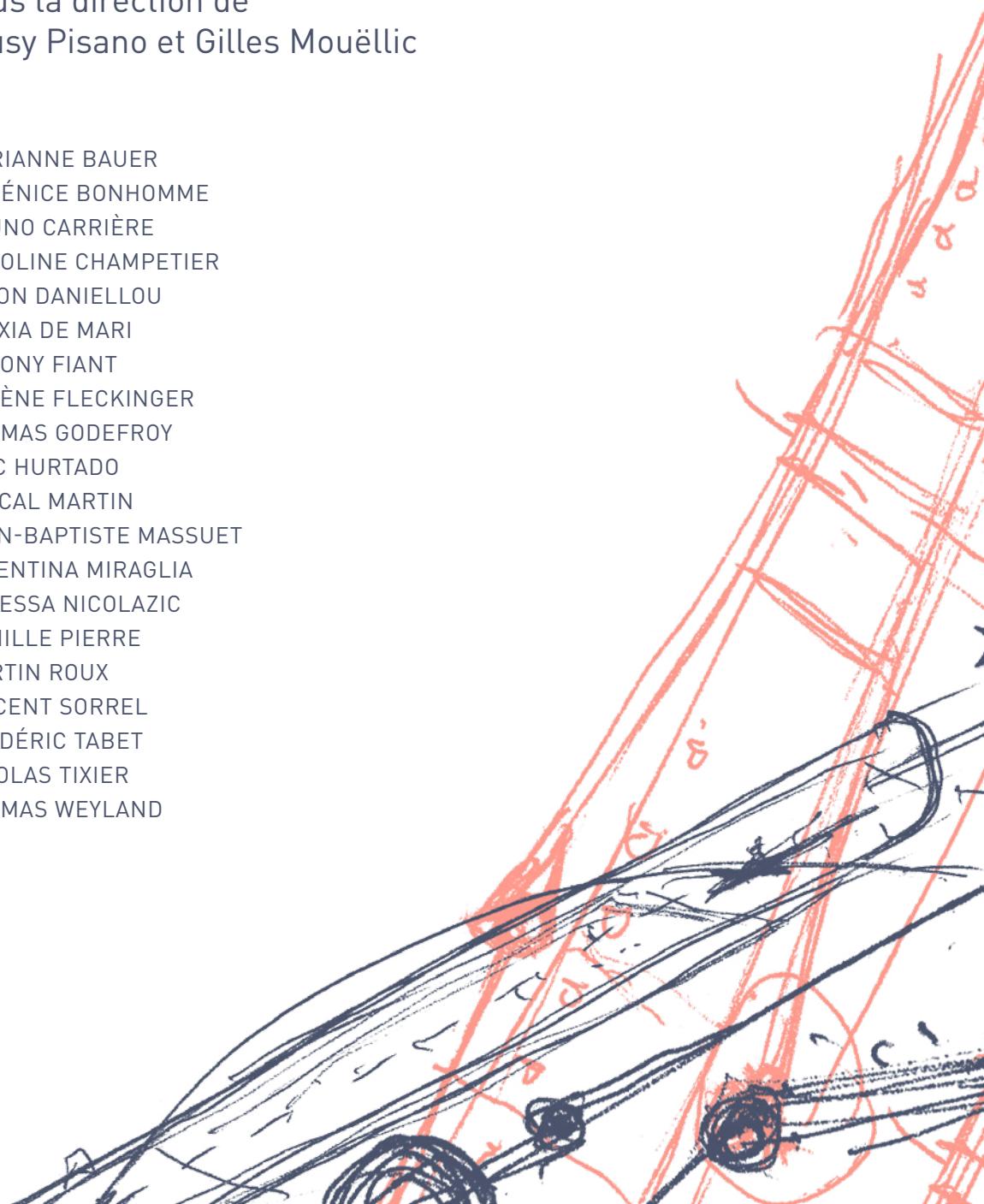
no.
14

Aaton : le cinéma réinventé

sous la direction de
Giusy Pisano et Gilles Mouëllic

MARIANNE BAUER
BÉRÉNICE BONHOMME
BRUNO CARRIÈRE
CAROLINE CHAMPETIER
SIMON DANIELLOU
ALEXIA DE MARI
ANTONY FIANT
HÉLÈNE FLECKINGER
THOMAS GODEFROY
ÉRIC HURTADO
PASCAL MARTIN
JEAN-BAPTISTE MASSUET
VALENTINA MIRAGLIA
VANESSA NICOLAZIC
CAMILLE PIERRE
MARTIN ROUX
VINCENT SORREL
FRÉDÉRIC TABET
NICOLAS TIXIER
THOMAS WEYLAND

Louis Lumière
école nationale supérieure



Aaton : le cinéma réinventé

sous la direction scientifique de Gilles Mouëllic et Giusy Pisano

P.5

Avant-propos
Vincent Lowy

P.7 À 10

Renouveler l'articulation entre la recherche universitaire, les écoles de cinéma et l'histoire des techniques : de Technès à Beauviatech
Gilles Mouëllic

P.11 À 18

Introduction.
Éloge de l'hybridité
Giusy Pisano

1.

Aaton à travers les archives

P. 23 À 28

L'engagement de la Cinémathèque française : dix questions à Joël Daire, directeur du patrimoine
Gilles Mouëllic

P. 29 À 38

L'étude du fonds Aaton : un défi à la recherche en cinéma et un signe des temps
Alexia de Mari et Jean-Baptiste Massuet

P. 39 À 53

Le fonds film Aaton : entre essais techniques et tranches de vie
Marianne Bauer et Simon Daniellou

2.

Imaginer, dessiner, réinventer, breveter, expérimenter

P. 57 À 60

Jean-Pierre Beauviala avant Aaton : du lycée à Éclair
Alexia de Mari

P. 61 À 68

Réflexion autour de l'invention. Entretien avec Jean-Pierre Beauviala
Bérénice Bonhomme et Frédéric Tabet

P. 69 À 71

Un brevet fondateur : le mouvement de griffe dans les caméras Aaton 16
Alexia de Mari

P. 72 À 76

Voir le temps : le marquage chronométrique selon Aaton (1970 - 1987)
Vanessa Nicolazic

P. 77 À 78

Le single system : l'invention mal-aimée
Jean-Baptiste Massuet

P. 79 À 80

La Paluche, « un œil au bout des doigts »
Hélène Fleckinger

P. 81 À 86

De la 8-35 à l'Aaton 35
Vanessa Nicolazic et Vincent Sorrel

3.

La société Aaton

P. 91 À 115

La visite à Grenoble. Quand l'usine Aaton fabrique des images et des sons
Vincent Sorrel et Nicolas Tixier
Le voyage des heureux hasards
Bruno Carrière
Une Aatonienne à Grenoble
Valentina Miraglia
Non pas filmer mais chanter avec une caméra
Éric Hurtado
La courbe mécanique du film
Vincent Sorrel

P. 116 À 128

Aaton à l'œuvre : traces photographiques
Caroline Champetier, Pascal Lagriffoul et Alain Sarlat

P. 129 À 135

Jean-Pierre Beauviala dans les Cahiers du cinéma : récit de l'inventeur
Thomas Godefroy

4.

La Delta Penelope et le Cantar : expérimentations et pratiques

P. 139 À 144

La Delta Penelope, dernière caméra tactile
Martin Roux

P. 145 À 149

Viser optiquement
Pascal Martin

P. 150 À 152

L'Atelier « Filmer avec la Delta Penelope »
Giusy Pisano et Pascal Lagriffoul

P. 153 À 165

L'Apprentissage de l'image : du Caméscope à la Delta Penelope
Thomas Weyland

P. 166 À 172

Manier le Cantar : la mise en œuvre d'un geste de travail
Camille Pierre

P. 173 À 180

Le son Cantar : entretien avec Jean-Pierre Duret
Camille Pierre

Notes de recherche

P. 214 À 234

L'esthétique au prisme de la sociologie. Kristian Feigelson
Extraits des mémoires de Master des étudiants de l'ENS Louis-Lumière :
> Du coq à l'âne. Margot Cavret (cinéma, 2020)
> Imperfection, expérimentation, image de synthèse : approche pratique du transitoire. Jérôme Cortie (photographie, 2020)
> Synthèse du champ réverbéré en Audio Orienté Objet : application au cas de la WFS. Martin Guesney (son, 2020)
> Submersion : explorer l'expérience de la noyade par l'installation sonore. Liza Lamy (son, 2020)
> La vidéo directe au théâtre. Noé Mercklé (cinéma, 2020)

5.

Invention de nouveaux outils pour de nouvelles esthétiques

P. 185

Expérimenter à la Paluche : *Urban Sax à Venise* (1981) de Bénédicte Delesalle et Marie-Ange Poyet
Hélène Fleckinger

P. 187

Exercice de réflexivité. *Ciné-portrait de Raymond Depardon par Jean Rouch et réciproquement*
Antony Fiant

P. 190

Adieu à la caméra : la 8-35 et les nuages de *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)
Vincent Sorrel

P. 193

L'Aaton XTR sur le tournage de *Route One/USA* (Robert Kramer, 1989)
Simon Daniellou

P. 195

Filmer le surgissement de la parole : *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008)
Gilles Mouëllic

P. 197

Démineurs (Kathryn Bigelow, 2008) et la caméra A-Minima
Jean-Baptiste Massuet

P. 200

Les performances du Cantar mises à l'épreuve d'une séquence de *Holy Motors* (Leos Carax, 2012)
Gilles Mouëllic

P. 202

Des caméras Aaton sur le tournage de *First Man* (Damien Chazelle, 2018)
Simon Daniellou

P. 204

Bibliographie

La visite à Grenoble. Quand l'usine Aaton fabrique des images et des sons¹

Vincent Sorrel
Nicolas Tixier



L'usine de caméras Aaton est un lieu qui véhicule un imaginaire : celui d'une petite fabrique du cinéma, auquel a été sensible Jean-Luc Godard quand il s'est installé à Grenoble pour passer commande d'un prototype de caméra à sa main. Cette aventure de la caméra 8.35 a représenté le fantasme d'un dialogue entre un industriel et un cinéaste, entre Jean-Pierre Beauviala et Jean-Luc Godard, pour laquelle les critiques des *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala et Serge Toubiana, se sont déplacés jusqu'à Grenoble.

La première vocation de Jean-Pierre Beauviala était l'architecture. Il l'a exprimé à travers la conception d'objets techniques (caméras, enregistreur son) mais également d'espaces : les appartements de la rue Carnot et de la Place Notre-Dame, la

maison de Mens et l'usine à films située dans le vieux quartier du centre-ville de Grenoble. Pour passer d'un atelier à l'autre, les *aatoniens* devaient traverser la rue de la Paix. L'usine a été agrandie petit à petit, de manière très organique, en annexant des anciens ateliers d'artisans dont les vitrines laissent entrevoir le travail : cette scène de rue a largement illustré les deux articles publiés dans les *Cahiers du cinéma* sous les titres « Genèse d'une caméra. Épisode 1 & 2 ». Bien que ces entretiens racontent l'échec de l'alliance entre Godard et Beauviala, ils ont impulsé un mouvement. De nombreux cinéastes ont fait le voyage : ce lieu, devenu mythique, représente, à travers la dimension artisanale de la petite société, la possibilité de faire du cinéma autrement. Les enjeux de la création ne sont jamais loin de l'usine qui était avant tout un bureau d'études et un atelier de montage en partie visibles de la rue : les milliers de pièces qui composent une caméra étaient fabriquées par des fournisseurs du monde entier, mais « l'usine à films » représente, avec les publicités, la mise en scène d'un dialogue entre cinéastes et industriels.

Jean-Pierre Beauviala était très attaché à sa situation dans le centre-ville et à sa position excentrée de Paris : les publicités Aaton publiées dans les *Cahiers du cinéma* prolongent les vitrines de l'usine dont la transparence laisse entrevoir le travail comme le design des outils conçus par Aaton laisse apparaître leur fonctionnement interne. Certaines de ces publicités sont une invitation à visiter la fabrique pour parler de cinéma, mais aussi pour découvrir les montagnes ou admirer un Bonnard au musée de Grenoble. Chaque visite est l'occasion de placer cette « vue » de la rue de La Paix sur une scène internationale. ►

¹ Ce travail de recherche envisage l'usine comme un milieu de la création qui produit des caméras et des images. Il est le fruit d'un travail interdisciplinaire mené à Grenoble (Litt&Arts et AAU-Cresson – Université Grenoble-Alpes) et s'inscrit dans le cadre des ANR Scanea (Sagot-Duvaurox, Charles Ambrosino, Universités d'Angers et de Grenoble-Alpes) et Beauviatech (Jean-Baptiste Massuet et Gilles Mouëllic, Université Rennes 2). vincent.sorrel@univ-grenoble-alpes.fr & nicolas.tixier@grenoble.archi.fr

Vous avez fait le voyage. Nous souhaitons recueillir les récits de vos visites à Grenoble pour constituer un ouvrage sur les dimensions esthétiques et sensibles de ce lieu, point de départ d'une réflexion sur le cinéma, sur les relations entre fabricants et cinéastes, et sur les rapports entre les outils et les films. Nous vous proposons dans ces textes, à la forme très libre, de raconter en détail ces rencontres, les discussions et les rituels que ces visites représentaient en remontant à pied la rue Bayard vers la place Notre-Dame où se trouvaient la brasserie Le glacier, Le tonneau de Diogène ou, plus près, la pizzeria de la rue Auguste Gaché. Vous avez peut-être gardé des croquis, pris des photos, tourné des images... qui documentent ces « ambiances ». Que ce soit sous forme de textes, de films, de photographies, de dessins, ou de récit oral, il s'agit pour nous, chercheurs en architecture et en cinéma, de recueillir ces morceaux d'atmosphères afin de conserver les traces sensibles d'une des dernières usines de caméras mécaniques au monde. Les pages suivantes présentent les premières réponses à cet appel.

NICOLAS TIXIER

Nicolas Tixier est architecte et professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, laboratoire AAU_Cresson. Il contribue à l'ANR SCAENA. Il est président de la Cinémathèque de Grenoble.

Nicolas Tixier is an architect and professor at the Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble, AAU_Cresson laboratory. He contributes to the ANR SCAENA and rules the Cinémathèque de Grenoble.

Le voyage des heureux hasards

■ Bruno Carrière

En ce mois de mai 1979, l'Office franco-québécois pour la jeunesse parraine le voyage en France d'une petite bande de cinéastes québécois en devenir composée de trois filles et douze garçons, tous dans la jeune vingtaine. Hé oui, j'en conviens, la parité y faisait honteusement défaut¹. Pour y remédier, nous avons élu Céline Tanguay responsable et porte-parole officielle du groupe.



Bruno Carrière, cinéaste et directeur de la photographie, en tournage avec une Aaton 16 LTR à Deschambault, au Québec, été 1979 - Photo Bruno Carrière.

L'idée de ce voyage avait germé dans la tête de Louis Dussault qui avait créé, avec un collectif, Les Films du Crépuscule, un distributeur de films indépendants à Montréal. Louis avait soumis ce projet de stage à l'OFQJ qui avait accepté de financer notre aventure.

Le projet était de se promener, accompagné par Pierre-Yves Schaefer – notre fixeur français – et de rencontrer plein de gens du milieu, des organismes de diffusion, des coopératives de production, des petites sociétés de distribution. Nous avons également visité plusieurs studios de tournage, ainsi que des fabricants d'équipements. C'était en

même temps une occasion de montrer nos premiers films à des distributeurs français. Les objectifs du voyage étaient de créer des échanges et des contacts durables entre artisans français et québécois sur divers aspects liés à l'implantation, la viabilité, le développement et le financement du cinéma artisanal et indépendant, qu'il soit de fiction ou documentaire.

Nous arrivons à Paris le mardi 8 mai. De cette première semaine, je retiens que les rencontres étaient certes intéressantes, mais rien de véritablement mémorable.

Le vendredi midi, nous avons quartier libre pour le week-end. Avec deux amis du groupe – Michel La Veaux et Daniel Bisson – nous sautons dans le premier train pour Rouen car nous y avons rendez-vous en après-midi à l'École des beaux-arts. Nous y retrouvons l'ami Didier Funkiewiez – Funky pour les intimes – qui a organisé pour nous une petite conférence et visionnement avec les finissants de l'École.

Le lendemain, notre ami nous avait organisé une rencontre avec Jean-Pierre Rouette, un jeune réalisateur rouennais qui venait de terminer un documentaire d'une heure intitulé *Loulou et Marie*. Nous prenons un verre ensemble, il nous parle de son film qu'il a produit lui-même avec une petite équipe de volontaires et une caméra Aaton.

Puis, on se déplace à la Maison des associations pour une projection. Son film est un beau document grave et tendre sur la vie des marginaux involontaires des vieux quartiers de Rouen qui sont impitoyablement voués à la pelleteuse et que le reste du monde est en train d'oublier. ►

¹ Claire Lepage, Michel La Veaux, Rénauld Bellemare, Denis Boivin, Daniel Bisson, Gilles Cadieux, Édouard Faribault, René Lépine, Jacinthe Melançon, Guy Ouellette, Rénauld Racine, Céline Tanguay, Jean-Pierre Sabourin.

Rouette nous mentionne qu'il va présenter son film au Festival de Cannes le week-end suivant. Lorsque je lui dis que nous serons à Grenoble dans quelques jours, il m'invite à le rejoindre au Festival, me précisant qu'il peut m'héberger pour une nuit ou deux. Il ajoute qu'il sera en compagnie du réalisateur René Vautier, son ami et mentor. J'accepte spontanément l'invitation de Jean-Pierre et on se serre la main sur la promesse d'un week-end ensemble sur la Croisette.

Le lendemain, nous allons tous les trois passer notre dimanche à Étretat avec Funky et un petit groupe de ses ami-e-s parmi lesquels je retrouve une des étudiantes rencontrées à l'École des Beaux-Arts pour qui je n'ai que d'yeux. Le soleil est au rendez-vous et le décor est totalement sublime.

De retour à Paris, le moment fort de la deuxième étape de ce voyage a été pour moi la visite de l'usine de production des pellicules Kodak à Vincennes ; un milieu de travail totalement fascinant ! Cette usine très moderne fournissait à l'époque tout le territoire européen en pellicules photographiques et cinématographiques. Il faut imaginer un univers où des centaines d'employés travaillaient sur plusieurs étages dans les mêmes conditions d'obscurité qui prévalent dans la chambre noire d'un photographe. Pour le jeune directeur photo que j'étais, on me permettait enfin de comprendre avec force détails toutes les étapes de production des pellicules 16 mm et 35 mm que je consommais à longueur d'année sans avoir la moindre idée du processus de fabrication. J'ai gardé un souvenir très vif de cette visite qui – bien qu'elle se soit presque entièrement déroulée dans le noir – m'a ouvert les yeux un peu plus grands sur mon métier. Par la suite, j'ai raconté

cette visite à de très nombreuses reprises à mes assistants-caméramans.



Jean-Pierre Rouette et René Vautier, Cannes 1979 - Photo Bruno Carrière.

Le lundi suivant, nous avons rendez-vous avec Jean-Pierre Beauviala à Aaton mais je profite du week-end pour rejoindre Jean-Pierre Rouette et René Vautier à Cannes. Je prends le train de nuit qui est bondé ; je fais donc tout le trajet debout ou assis par terre entre les compartiments. Nous nous retrouvons le lendemain matin à dix heures à l'une des terrasses de la Croisette. Grand soulagement pour moi, ils sont déjà là. On est heureux de se retrouver, mais je suis passablement buzzé à cause de ma nuit blanche sur le train. Bref, j'ai les deux yeux dans le même trou. Pas grave, l'ambiance est tellement tonique que je me sens vitaminé par l'effervescence du festival. Normal, c'est la première fois que j'y mets les pieds. Je passe avec eux – et plusieurs autres festivaliers que je rencontrerai pendant ces 48 heures – un week-end mémorable.



René Vautier et Bruno Carrière, Cannes 1979 - Photo Bruno Carrière.

Vautier m'impressionne et je me sens privilégié de passer deux jours en sa compagnie. À ce moment-là, il a 52 ans. Je le connais à peine mais j'en apprend vite beaucoup plus sur sa réputation et son parcours. Communiste, c'est un cinéaste breton engagé et un militant acharné contre le colonialisme français. Héros de la résistance, il a été décoré de la Croix de guerre à l'âge de seize ans. Diplômé de l'IDHEC en 1948, il est premier de sa promotion en section réalisation-production. Au fil des ans, il a mené de nombreux combats caméra au poing. En 1972, il remporte à Cannes le Prix international de la critique pour son film *Avoir vingt ans dans les Aurès*. Vautier connaît tout du festival puisqu'il y vient chaque année ; il va donc m'aider à m'y retrouver.

Curieux de savoir ce qui se passe au Québec à cette époque historiquement cruciale pour nous, il me questionne ; il veut comprendre où je me situe politiquement. Je lui réponds que je pratique le cinéma à la fois pour en vivre mais aussi pour témoigner de mes convictions d'indépendantiste ; nous sommes, à ce moment-là, un an – jour pour jour – du référendum qui

se tiendra le 20 mai 1980 pour l'indépendance et je bosse sur plusieurs films qui militent pour la cause. C'est alors qu'il me sort le même cliché que me servent presque tous les Français que je croise depuis le début de ce voyage : le Général de Gaulle vous a donné un sacré coup de pouce avec son « Vive le Québec libre ». Non ? Je lui ai répondu tout doucement que ce n'était qu'un incident de parcours qui avait fait grand bruit mais qui n'avait pas changé grand-chose dans les faits, et que nous n'avions pas vraiment besoin d'un grand personnage français de passage – aussi important fût-il – pour avancer plus rapidement vers notre autonomie. J'ai enchaîné en disant que penser de la sorte, ça témoignait d'une attitude coloniale et que le Québec ce n'était plus la Nouvelle-France. Je me souviens qu'il est resté interloqué lorsque je lui ai dit : « Tu sais René, y'a longtemps que nous ne sommes plus des cousins. » Un certain silence s'est installé... Mais, fort heureusement, nous avons trinqué à nouveau et l'incident était clos.

Puisque je débarque au Festival à l'improviste et sans aucune préparation, je n'ai pas de laissez-passer, encore moins de billets de faveur pour assister à des projections. Je vais donc passer mon temps à arpenter le terrain et essayer de comprendre comment tout ça fonctionne. Je passe plusieurs heures au Marché du film du Festival qui est le plus grand de tous les marchés. J'y vois une quantité incalculable de distributeurs et de revendeurs de films de tous genres, surtout de catégories inférieures. En deux mots, on y retrouve les marchands du temple, version cinéma.

La grande vedette de ce 32e Festival est sans nul doute Francis Ford Coppola qui est venu y présenter en compétition officielle *Apocalypse Now*, dont la production lui a été presque fatale. Le film n'est pas terminé, c'est une copie de travail, sans générique. C'est un précédent très remarqué car le festival n'a jamais ►

accepté de présenter un film inachevé en compétition officielle. Coppola est un enfant chéri du festival et on lui accorde ce qu'il veut. Ceux qui ont réussi à voir le film en sont sortis en état de choc, balbutiants. Je ne pourrai pas assister à la projection, mais en revanche, j'assiste à la conférence de presse du dimanche matin. Je ne sais plus comment j'ai fait, mais je suis parvenu à me glisser jusqu'à la mezzanine. La prestation de Coppola est remarquable en ce sens qu'il joue le tout pour le tout. Il fait tout un théâtre car il est conscient de deux choses : les dirigeants du festival souhaitent qu'il obtienne la Palme d'Or, et ils travaillent en coulisses pour que le jury aille dans ce sens. Mais il sait aussi que Françoise Sagan, qui préside le jury, est farouchement opposée à l'idée de lui accorder cette distinction car elle milite pour le film de Volker Schlöndorff – *Le Tambour* – qu'elle préfère nettement. Au final, ni un ni l'autre ne gagnera complètement. Pour éviter un scandale, la Palme d'Or de 1979 sera décernée ex-aequo aux deux films.

Je passe le restant de la journée avec mes amis Rouette et Vautier et le soir venu, je prends un autre train de nuit pour revenir à Grenoble. Les horaires m'obligent à faire une correspondance à Lyon pour Grenoble au milieu de la nuit. J'ai un battement de 45 minutes entre les deux trains. Alors que je fais les cent pas dans la salle d'attente de la gare de Lyon, je vois venir vers moi un homme avec son baluchon. Plus il s'approche, plus il me semble familier. On se croise du regard et tout d'un coup, c'est la stupéfaction ! C'était François Protat ! Un directeur photo de Montréal, français d'origine. On se connaissait peu à l'époque, mais c'était bien assez pour se sauter au cou et se faire la bise. Il terminait son voyage et remontait à Paris. On a discuté quelques minutes et on s'est quittés pour aller chacun prendre son train. Vous réalisez que les probabilités d'une telle rencontre sont vraiment infimes. Tout mon voyage de 1979 s'est déroulé de cette façon ; bourré d'anecdotes et de hasards incroyables.

J'arrive à Grenoble aux petites heures du matin et je regagne mon hôtel. J'ai droit à deux heures de sommeil avant de retrouver le groupe et d'aller à notre rencontre chez Aaton.

Jean-Pierre Beauviala était déjà à cette époque un personnage hautement respecté, de réputation internationale, surtout dans les cercles du cinéma documentaire. Au Québec, il avait de nombreux amis dans la communauté des réalisateurs et directeurs photo de l'école du direct et était très respecté par les membres du département technique de l'Office national du film du Canada.

Nous descendons d'abord la rue Bayard – une rue marchande du vieux centre-ville – pour prendre la petite rue de la Paix, occupée des deux côtés par Aaton et s'arrêter devant le 2. On se trouve alors face au siège social de la Société. L'immeuble ancien, avec des logements au-dessus et des commerces au niveau de la rue, fait six étages et n'a rien de remarquable. La devanture du rez-de-chaussée est peinte en bleu avec la mention AATON en grandes lettres noires. Si on ne sait pas qu'il s'agit d'un fabricant de caméras, nul moyen



Un groupe de jeunes cinéastes en visite à Aaton le 21 mai 1979.

de le savoir. J'avoue que devant une telle discrétion et une telle simplicité, je suis resté étonné. Vu la notoriété de l'entreprise, je m'attendais à une devanture plus remarquable. Nous nous engageons dans la porte cochère pour accéder à la cour intérieure. On repère la porte qui semble être la réception et nous apercevons Jean-Pierre qui nous attend à l'intérieur. Je connaissais son visage pour avoir feuilleté plusieurs catalogues de la société. J'étais touché de serrer enfin la main d'un véritable génie multidisciplinaire de l'image et du son. Jean-Pierre était un personnage de deux époques – la renaissance et le futur. Ça se sentait, ça se voyait et ça s'entendait.

Tout en le suivant, nous sommes passés d'une pièce à l'autre par différentes portes. On sentait que les lieux avaient eu d'autres fonctions auparavant et que les pièces avaient été reconquises petit à petit, au gré de l'évolution de l'entreprise. Du moins, c'est l'impression générale que j'en garde. On n'avait pas pensé particulièrement à l'esthétisme ou à l'harmonie du décor ; seule l'efficacité occupationnelle avait été prise en considération.

Jean-Pierre nous a reçus avec beaucoup de générosité ; il nous a parlé de ses projets et nous a présenté plusieurs personnes de son équipe de collaborateurs.

Le heureux hasard était une fois de plus au rendez-vous, plus généreux que jamais. À cette époque, Jean-Pierre était déjà en train de développer, depuis un certain temps, la version 35 mm de l'Aaton. Jean-Luc Godard – qui était venu vivre et produire des œuvres vidéo à Grenoble pendant quelques années – préparait un nouveau long métrage pour le cinéma. Il avait demandé à Beauviala de lui créer une mini caméra 35 mm. Une caméra si compacte

et légère qu'elle permettrait de tourner incognito au coin de la rue. Or, le jour de notre visite, William Lubtchansky, le directeur photo de Godard était venu de Paris pour voir les premiers tests qu'il avait tournés avec cette caméra.



Jean-Pierre Beauviala, William Lubtchansky, et, à gauche, Robert Leroux, rue Bayard, à Grenoble - Photo Bruno Carrière.

Beauviala nous a tous invités à les suivre et nous nous sommes rendus au cinéma du coin pour regarder la bobine d'essais sur grand écran. Fiers de participer à ce petit moment historique, nous sommes descendus au bout de la rue pour s'engouffrer dans une vieille salle de cinéma qui était d'un autre âge. Nous avons pris place de façon dispersée. Le projecteur s'est mis en marche et on a vu apparaître la tête de Godard sur l'écran qui tenait entre ses mains la charte de couleurs. Ils avaient tourné des plans en ville et d'autres en campagne². Certains étaient fixes et d'autres en mouvement. Les panoramiques étaient désagréables à regarder car ils avaient un vilain effet stroboscopique. On nous a expliqué que c'était imputable au mouvement d'obturation qu'ils avaient installé dans la caméra car le budget de développement ne permettait pas de faire autrement. ►

² Une partie de ces essais ont été tournés à Rolle, avec Godard, puis à Paris où Caroline Champetier assiste William Lubtchansky.



Projection des premiers essais tournés avec le prototype 8-35 dans une salle de cinéma de Grenoble, le 21 mai 1979 - Photo Bruno Carrière.

Après le visionnement, nous avons pu échanger avec Lubtchansky qui était déjà à cette époque un directeur de la photographie très réputé. Pour nous, c'était une chance inespérée d'écouter un artisan de cette trempe. Âgé de 42 ans, il avait déjà signé la photo de plus d'une trentaine de longs métrages. C'était en quelque sorte une superstar de la caméra pour son époque. Lorsqu'il s'est retiré en 2013, Lubtchansky avait 110 films au compteur.



De gauche à droite : Robert Leroux, Jean-Pierre Beauviala, William Lubtchansky, Bruno Carrière - Photo Bruno Carrière.

Nous sommes retournés aux bureaux avec Beauviala car il voulait nous montrer deux choses avant de se quitter. La première des deux, c'était évidemment la caméra 35 mm qui avait servi à tourner les tests que nous venions de voir. À la queue leu leu, nous l'avons suivi à travers tout un dédale de pièces, de remises et de bureaux pour arriver enfin dans un atelier où nous attendait le prototypiste Robert Leroux. Gauloise mais au bec et sarrau blanc sur le dos, il nous présente un deuxième exemplaire de la caméra 35 mm qu'il est en train d'assembler. Elle était brute de décoffrage et l'on pouvait y voir à la surface de grandes traces de rabotages. C'était impressionnant de voir que tout commence là, avec un exemplaire en aluminium sorti tout droit de la fonderie.

La deuxième chose que Jean-Pierre souhaitait nous montrer, c'était la chambre sourde. Il nous a introduit dans une toute petite pièce totalement capitonnée où se trouvaient une caméra Aaton 16 mm et deux caméras Éclair, une NPR et une ACL. L'une après l'autre, il les a actionnées en présence d'un sonomètre extrêmement précis pour l'époque. L'Aaton gagna haut la main en termes de décibels ; le ronronnement du moteur était plus discret que celui d'un chat. C'était sa plus grande fierté je crois – d'avoir créé la caméra la plus silencieuse qui soit à cette époque.

Beauviala a créé un univers technologique extrêmement avant-gardiste (je me souviens aussi de la Paluche), un cercle d'influence et une communauté de connaissances. Sa passion était contagieuse. D'ailleurs, ça correspond assez bien à l'étymologie de son nom de famille. Viala, c'est avant tout une commune située dans l'Aveyron : Viala-du-Tarn. Mot d'origine occitane, Viala désigne un bourg, un village ou une petite ville. C'est pourquoi j'en déduis que Beauviala signifie probablement « Belle communauté ».



Jean-Pierre Beauviala manipule un objectif sur une Aaton 16 LTR. À côté, un Nagra est ouvert et posé debout, de telle manière que l'on voit son moteur - Photo Bruno Carrière.

Je n'ai jamais revu Jean-Pierre Beauviala mais j'ai suivi son parcours par la suite et il n'a cessé de nous impressionner avec ses inventions toutes plus performantes les unes que les autres. Certaines ont été des succès commerciaux, d'autres pas. Son entreprise est toujours là, située encore au 2 rue de la Paix.

Avant de partir à Montréal, j'ai pu revoir Martine, l'étudiante de Rouen. À une époque où l'internet était encore une vision du futur, nous avons convenu de s'écrire régulièrement et de se téléphoner de temps à autre. C'est ce que nous avons fait pendant neuf mois, le temps d'une longue gestation, avant de se retrouver



Jean-Pierre Beauviala avec l'Aaton LTR à l'épaule - Photo Bruno Carrière.

pour de bon – et pour la vie – sur la base d'une rencontre qui était au départ, le fruit d'un heureux hasard.

BRUNO CARRIÈRE

Bruno Carrière a étudié les arts plastiques. Il pratique la sculpture et la fonderie avant d'entamer, en 1971, une carrière de réalisateur et de directeur de la photographie mais aussi de producteur en créant les Films Cinétrie. Il a réalisé de nombreux films : un long-métrage de fiction, *Lucien Brouillard* (1983), des courts et moyens-métrages et des documentaires, téléfilms et séries dramatiques, pour la télévision, en France et au Canada. Depuis 1976, il est membre et investi, à différents titres, dans l'association des réalisateurs et réalisatrices québécois, l'ARRQ.

*After his studies in the plastic arts, Bruno Carrière went on to work as a sculptor and a founder before embarking on a career as a director and cinematographer in 1971, and a producer by setting up the company Films Cinétrie. He has directed a number of films including the feature length *Lucien Brouillard* (1983), and short and medium-length films, as well as documentaries, TV films, and television drama series in France and Canada. Since 1976, he has been an active member holding various roles in ARRQ, Quebec's association of directors.*

Une Aatonienne à Grenoble

| Valentina Miraglia

« N'arrivez pas après la bataille ». Le 27 mars 2006, je suis attendue aux ateliers Aaton à Grenoble. La bataille à laquelle Jean-Pierre Beauviala fait allusion dans sa lettre d'invitation est la visite amicale de Raymond Depardon. Tout comme Agnès Godard, Éric Gautier, Stéphane Fontaine, Cesare Charlone, Raymond Depardon est un fervent utilisateur de l'Aaton 35. Pouvoir le rencontrer le même jour que Jean-Pierre Beauviala est une opportunité à ne pas laisser passer.

À cette époque, je finalise mon Master à Toulouse. Ma recherche porte alors sur l'Aaton 35 III, une caméra qui, j'en ai l'intuition, matérialise l'évolution d'un concept né d'un prototype (la 8-35) voulu par Jean-Luc Godard pour répondre à un désir alternatif de mise en scène et de filmage.



Le premier prototype de la caméra Penelope 35 mm, à cœur ouvert. Dans un premier temps, Jean-Pierre Beauviala avait rêvé la possibilité de lui adapter un magasin numérique ou argentique - Photo Valentina Miraglia.



La caméra 8-35, vue côté moteur, avec sa valise. Photographie prise au Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, BNF - Photo Valentina Miraglia.

La rencontre et les échanges avec Jean-Pierre Beauviala et son équipe marquent un tournant dans mes travaux de recherche. Avec les encouragements de Laurent Mannoni de la Cinémathèque française, je termine en 2012 une thèse de doctorat où je propose une nouvelle lecture de l'histoire du cinéma léger en analysant les répercussions esthétiques et pratiques des contraintes techniques sur la mise en scène. Pour ouvrir, délimiter et approfondir un champ de réflexion sur la genèse des caméras, j'approche l'histoire de la prise de vue légère en définissant un corpus d'étude sur un siècle de caméras, depuis le fusil chronophotographique de Etienne-Jules Marey jusqu'à la caméra numérique RED. Il va sans dire que les caméras Aaton sont en bonne place dans cette étude.

L'après-midi du 27 mars 2006, Julie Flament et son équipe technique image se trouvent également chez Aaton pour faire des essais caméras en vue du tournage du film *Semaine Sainte*.

Le constructeur Pierre Michoud répond à toutes les questions des cinéastes. Raymond Depardon est bien là. Équipé d'une Aaton 35 III, il teste le format 35 mm 2Perf destiné ultérieurement à la caméra Penelope. Le test prend la forme d'un tournage à pied dans Grenoble.



Caméra à l'épaule, Raymond Depardon filme, avec une Aaton 35 III, Jean-Pierre Beauviala devant l'atelier de mécanique d'Aaton, rue de la Paix. La caméra a été transformée en 2Perf, format destiné à la caméra Penelope encore en cours de conception - Photo Valentina Miraglia.



Jean-Pierre Beauviala équipé d'un enregistreur son Cantar et Raymond Depardon en train de le filmer, rue Bayard, devant l'atelier d'électronique d'Aaton - Photo Valentina Miraglia.



Jean-Pierre Beauviala accueille Julie Flament et son équipe image à Grenoble en vue des essais caméra de son prochain film dont Georges Méran est le chef opérateur - Photo Valentina Miraglia. Droits réservés



Portrait de famille. La réalisatrice et productrice Julie Flament, Jean-Pierre Beauviala, Pierre Michoud responsable du SAV d'Aaton, et le cinéaste Raymond Depardon - Photo Valentina Miraglia.

Caméra à l'épaule, Raymond Depardon suit Jean-Pierre Beauviala. Équipé d'un enregistreur son Cantar, l'ingénieur fondateur d'Aaton rejoint Julie, installée dans un café du centre-ville. Mon reportage photo documente ces instants partagés.

Le lendemain, je retrouve Jean-Pierre Beauviala dans ce même café pour un premier entretien, Cantar sur table ! ▶



Déambulation dans la ville de Grenoble, sans fil à la patte ! - Photo Valentina Miraglia.



Jean-Pierre Beauviala et Raymond Depardon rejoignent Julie Flament, installée au café Le tonneau de Diogène, place Notre-Dame - Photo Valentina Miraglia.

Entretien avec Jean-Pierre Beauviala, Grenoble le 27-28 mars 2006

V. M. :

Mon travail est censé étudier de plus près l'Aaton 35 III.

Partons du fait que cette caméra est née de votre partenariat avec Jean-Luc Godard. Aujourd'hui c'est une marque qui fait de cet objet un outil très singulier et particulier. Car dans l'originalité de ce « modèle » il y a l'inscription d'une histoire, de

changements, d'interventions supplémentaires sur le plan de la technique. D'où l'intérêt de cet objet en tant qu'« objet en devenir ». On peut donc dire que les « circonstances historiques de sa naissance » ont déterminé l'histoire de son utilisation aujourd'hui.

J.-P. B. :

Bon, c'est un peu compliqué de répondre à ça, parce que, en vérité l'Aaton 35 III est devenue telle, à travers le temps, bizarrement, précisément en s'éloignant des recommandations de Godard du début. Ce qui est très étrange maintenant c'est que cette caméra qui revient dans le cinéma ces derniers temps, revient parce qu'on est revenu aux sources de l'idée de sa conception, c'est-à-dire parce qu'on est revenu à la conception de la caméra 16 mm, de l'Aaton XTR. L'Aaton 35 III aujourd'hui : magasin instantané, enregistrement du temps, positions des objectifs par rapport à l'œil, le problème du silence. Tout dans l'Aaton 35 III la fait ressembler à une Aaton 16 qui tourne avec du film 35. Et ça, c'est ce qui est bizarre : c'est un retour. Parce que quand j'ai fait la caméra avec Godard – c'était en 1982-83 – tout le monde tournait en 16 et lui nous a demandé quelque chose de très différent. Alors on peut dire que, paradoxalement en effet, la 35 III – telle qu'elle est devenue – est revenue aux sources : la structure, les fonctions, le silence, le marquage de la 16 mm.

Ce que demandait Godard c'était l'exception. Oui ! Mais cette exception a été complètement refusée par les gens de la profession. C'est-à-dire, c'était – exceptionnellement – une caméra toute petite avec un minimum d'objets en mouvement à l'intérieur. Il voulait une Bell and Howell quasiment, une Bell and Howell à marquage du temps. Voilà, et d'une certaine façon il m'a amené dans une impasse parce que, en dehors de lui qui voulait faire des films tout

d'un coup, où il se promène... (D'ailleurs on s'est baladés en Espagne il y a deux mois avec Julie dans des endroits où il y avait des éoliennes, il y avait de la neige, il y avait du vent, il y avait des choses merveilleuses et comme on était en repérages de façon plus ou moins mentale de son film – sans être vraiment en repérages –, et bien on s'est dit : « Oh nom de Dieu ! si on avait une caméra 35 mm toute petite, légère etc. on aurait fait des plans qui auraient été utilisés dans le film ».)

Mais de toute façon voilà ça ne marche jamais ce truc-là. Parce qu'après il faudra raccorder ces plans dans le vrai film. Donc autant faire des photos ! En fait l'idée de Godard était fautive, c'était une fautive bonne idée. En plus maintenant il vaut bien mieux faire des photos si on veut faire des repérages de cet ordre-là parce qu'elles font le même boulot. Donc pourquoi nous avoir fait faire cette petite caméra de repérage ? Ce n'était pas une bonne idée. Et le fait est qu'il ne s'en est jamais servi de cette façon-là, jamais. De toute façon Godard est un type qui sait merveilleusement bien faire faire des images par des chefs opérateurs mais lui-même ne sait pas cadrer. Il ne sait même pas faire marcher un briquet, il est myope comme je ne sais pas quoi, il voit que dalle. Alors il ne sait pas se servir d'une caméra ! Donc il ne fallait pas faire ça. Et alors petit à petit la caméra 35 a rattrapé l'Aaton 16 et on est en train, avec la Penelope, aujourd'hui, finalement, de faire une Aaton 16. Sauf qu'on met du film 35 mm dedans. Voilà.

Alors dire qu'elle était en devenir... Moi je ne pense pas qu'elle était en devenir, elle était plutôt en recherche de ses origines, de sa grande sœur, la caméra XTR 16 mm. C'est tout l'inverse, l'Aaton 16,

Une ville pour moi c'était un lieu de vie. Pas seulement un lieu de marchands, pas seulement un lieu de dormition, mais c'était aussi un lieu de travail et malheureusement dans les villes aujourd'hui il n'y a plus de travail.

comme c'était une caméra que je me faisais pour moi, selon un cahier des charges défini par mon besoin, la nécessité du film que j'avais à faire. Et tout Aaton vit sur ce premier film qui n'a jamais été fait. Il s'agissait de filmer dans la rue, de montrer la ville etc. et la seule chose

qui est sortie de ce film « non tourné » c'est : LA CAMÉRA... et Aaton. Mais Aaton dans la rue et où tous les gens de la rue – comme on a pu le montrer hier avec Raymond [Depardon] – peuvent voir ce qui se passe dans une entreprise, dans une usine, dans des ateliers, c'est-à-dire des gens au travail. C'était une de mes préoccupations.

Ma préoccupation essentielle ce n'était pas de faire du cinéma pour illustrer mes fantasmes de la nuit à la Fellini ou à la Julie Flament. Ma préoccupation c'était de faire une thèse sur *Qu'est-ce que c'est qu'une ville ?* Une ville pour moi c'était un lieu de vie. Pas seulement un lieu de marchands, pas seulement un lieu de dormition, mais c'était aussi un lieu de travail et malheureusement dans les villes aujourd'hui il n'y a plus de travail. Le travail est parti, le vrai travail : la transformation a disparu, ce qu'on appelle le secondaire en économie ; le primaire étant la mine, l'agriculture..., le secondaire étant la transformation et le tertiaire étant le commerce. Et dans la ville il n'y a plus de secondaire pratiquement. Avant il y avait des menuisiers, des carrossiers, des peintres...

V. M. :

Effectivement aujourd'hui la société ne vit plus de ça !

J.-P. B. :

Justement ! Mais ça a existé à l'époque, à l'intérieur ►

de Grenoble il y avait encore des tapissiers, des menuisiers. D'ailleurs Aaton, c'était une menuiserie, et tout a disparu, comme à Belleville, à Paris. Belleville, ce n'était que des artisans, tous les articles de Paris étaient fabriqués à Belleville. Donc j'ai fait avec Aaton ce que je n'ai pas montré par le film, puisque le film ne s'est jamais fait.

V. M. :

C'est-à-dire que vous avez offert cette possibilité de tournage. On dit que l'Aaton 35 favorise de « nouvelles » modalités de narration, que son utilisation est sensible au regard porté sur la réalité. En regardant des films tournés en Aaton j'ai pu me rendre compte que les ateliers Aaton ont marqué l'histoire de cette technique. Tant et si bien que la présence de l'Aaton 35 III a remis en question les méthodes de tournage antérieures, encombrantes et imposantes.

J.-P. B. :

Oui, complètement.

V. M. :

Les films tournés par Cesar Charlone, *La cité de Dieu*, par Claire Denis, *Beau Travail*, par Walter Salles, *Carnets de voyage* ... sont tous des films où l'outil devient partie intégrante de la mise en scène, avec les comédiens, les assistants, le paysage. Leur langage cinématographique converge vers une utilisation de la caméra épaulement pour retrouver un style documentaire. Dans une interview avec François Reumont, Éric Gautier racontait que pour le film *Carnets de Voyage*, Walter Salles « avait envie de retrouver un style documentaire, tout en construisant la fiction et l'évolution des personnages et des situations ». À partir des caractéristiques propres de l'objet, mon analyse décrit en effet la forte incidence de la caméra

sur certaines conditions de tournage, et les nouvelles relations qui s'établissent autour de l'objet entre le réalisateur, les comédiens et les techniciens. Nous pourrions dire que la caméra Aaton 35 avait formalisé un langage particulier, et qu'aujourd'hui ce langage est lisible soit par le type de pratiques de tournage qui présuppose sa présence, soit par les choix esthétiques de l'image.

J.-P. B. :

La question est assez importante. Mais avant de revenir sur ce sujet, sur le rapport entre le « filmeur » et le filmé, et sur l'instrument qui est entre les deux ou pas entre les deux, y a-t-il d'autres questions dans votre enquête ? Parce que je ne voudrais pas revenir tout de suite sur cette affaire-là qui est fondamentale et je voudrais me donner le temps d'un café.

Georges Méran (Chef opérateur) :

D'ailleurs c'est ce que je disais à Julien, mon assistant. La caméra je la sens, elle fait partie de moi maintenant. Je vais voir comme elle voit, ou la caméra va voir comme je vois, je ne sais pas, et c'est assez étonnant de sentir une caméra à ce point-là. J'ai tourné avec plein d'autres caméras 35 mais jamais je n'ai eu cette sensation d'intimité. Et ça c'est important pour moi.

V. M. :

En utilisant cette caméra, il y a de l'humain – la respiration de l'opérateur – qui entre dans le plan. À ce propos, Jacques Audiard dit – toujours dans *Lumières, les cahiers n°1 de l'AFIC* – qu'il aime la caméra épaulement et particulièrement l'Aaton « Parce que je sens la respiration de l'opérateur, parce que je sens l'humain là-dedans. Ce n'est pas du motion-control ». Or, même si le plan est fixe, le tourner à l'épaule redonne sa respiration au plan.

G. M. :

Si tu veux faire des plans fixes à l'œil, quand tu regardes quelqu'un, tu peux fixer ton regard : c'est un plan fixe. Et le mouvement avec cette caméra n'est pas plus compliqué que ça : si tu désires bouger, tu bouges avec elle.

J.-P. B. :

Il y a deux notions là. Il y a effectivement la notion d'intimité du caméraman avec son objet lorsqu'il est bien équilibré, près de lui, qui ronronne – et c'est l'histoire du « chat sur l'épaule », et qui est encore plus extraordinairement présent avec l'Aaton XTR qui a encore plus la forme de l'épaule. Malheureusement on n'a pas pu transposer dans l'Aaton 35 cette même forme très proche de l'épaule parce que, par structure, la boucle de la caméra 35 nous empêche de le faire. Mais on simule ça assez bien : la preuve c'est que Georges sent cette même intimité. Ça c'est une chose. Mais la deuxième chose de la caméra portée à l'épaule, en dehors de toutes considérations – ce dont on reparlera tout à l'heure – c'est que même quand on fait un plan fixe (à l'épaule) il bouge tout le temps. Il y a effectivement cette respiration, ce micro-mouvement, qui fait qu'on sent dans l'image (ici il s'agit de l'image projetée), on sent qu'il y a un homme qui la conduit : ce n'est pas une grue, ce n'est pas une machine et c'est pour ça je suis un grand friand, quand c'est possible, de la caméra épaulement. Alors c'est difficile de faire de la caméra à l'épaule parce que si on bouge trop, on prend le vertige et on a mal au cœur. Mais quand on peut faire un plan fixe qui n'est pas tout à fait fixe, c'est génial parce qu'on sent que c'est effectivement le point de vue d'une personne. Ce n'est pas le point de vue de Sirius ou je ne sais quoi !... On met de la vie non seulement parce qu'on utilise du film avec son grain qui danse et qui va chercher l'information sur la tête de gens, mais aussi parce qu'on sent que c'est un homme, une femme qui a choisi ce point de vue : ce dont tu parles, probablement, quand tu dis « la petite vibration ».

V. M. :

On peut parler alors de « profil d'utilisation moyen ». Avec la caméra 35 III, le « tournage à épaulement » serait le plus cohérent par rapport au projet de fabrication initiale, ce pourquoi elle a été conçue. Elle est particulièrement appréciée dans cette configuration à épaulement, qui fait sa spécificité. Sur un trépied, elle perd de sa raison d'être.

J.-P. B. :

Ah oui, bon. La caméra posée sur un trépied perd en effet les quatre cinquièmes de sa raison d'être. Autant prendre une Arri ou n'importe quoi. Mais bon, attends, il y a comme même une différence, et même deux. La première c'est que l'Aaton, par construction – parce que justement on n'a pas cherché à la faire hyper silencieuse – est la seule caméra 35 qui existe à l'heure actuelle où l'objectif est directement lié au plan film, à ce qu'on appelle la plaque canal. Il n'y a donc aucun mouvement entre l'objectif et le film. C'est ce qui fait que c'est quand même la caméra qui fait les films les plus nets. Ce qui est quand même extraordinaire, c'est que les films les plus chers qui sont fait sur trépied par des Panavision, des Moviecam, des Arriflex – Arriflex ce n'est pas trop mal, il n'y a pas trop de vibrations –, donc, ce qui est extraordinaire c'est que sur une Panavision on vend aux gens des objectifs hors de prix, des accessoires, des trucs et des machins... et les images sont floues, tout le temps ! On reconnaît les images Panavision et le Moviecam : ce sont les pires, elles sont floues. Pourquoi ? Parce que, justement, pour pouvoir faire des caméras silencieuses, au lieu de faire comme nous des mouvements intrinsèquement silencieux, ils font des mouvements bruyants et ils cherchent à isoler ce bruit pour ne pas qu'il sorte de la caméra. La façon d'isoler le bruit mécanique, c'est de mettre des caoutchoucs, y compris sur la plaque canal, c'est-à-dire que la plaque canal passe son temps à vibrer elle aussi – le plus micro-►

mécaniquement possible –, mais elle vibre pendant qu'on fait la photo. Ça veut dire qu'on a beau avoir des objectifs qui ont des millièmes de millimètre et des microns de définition, le film bouge, donc on a des films flous. C'est une des premières choses qui justifie, quand même, l'utilisation de l'Aaton sur pied. Godard avait fait des comparaisons entre l'Arri je ne sais pas quoi et la première Aaton, et les mecs n'en croyaient pas à leurs yeux : c'étaient les mêmes objectifs, les mêmes films, les mêmes filtres, côte à côte – c'est Renato Berta qui disait ça – et dans l'Aaton il y avait un je ne sais quoi de plus fin, de plus piqué. Voilà pour le premier point.

Deuxièmement, l'utilisation sur pied de l'Aaton – bien que la caméra ne soit pas faite pour ça – présente l'intérêt effectivement que quand on a fini un magasin, deux secondes après on n'en enquille un second, et même sur pied la scène ne s'arrête pas. C'est le deuxième intérêt de l'utilisation de l'Aaton sur branches. Mais c'est vrai que le génie de la caméra est moins évident sur trépied. À telle enseigne – d'ailleurs c'est ce qu'on voit – allez donc chez Arriflex à Munich vous verrez, les caméras sont toutes sur pied, dans un présentoir. Si vous venez chez Aaton les pieds sont tous de vieux machins qui datent du Christ : vous n'en voulez même pas. De la même façon qu'il n'y a pas de parasoleil, il n'y a pas de pied.

V. M. :

Je pense qu'il existe une filiation entre le cinéma des années 1980 (je pense naturellement à Jean-Luc Godard) et le cinéma français et étranger de certains cinéastes contemporains comme Jacques Audiard, Claire Denis, Patrice Chéreau, Gonzales Inarritu. Il me semble que la présence de l'Aaton désigne une collaboration particulière entre le réalisateur et le chef opérateur : la recherche d'une dynamique plutôt que d'une stabilité durant le tournage.

J.-P. B. :

Tous les gens que vous citez, en vérité, ce sont des documentaristes. Godard a toujours dit qu'il était un documentariste, que pour lui sa révélation du cinéma c'était Jean Rouch et qu'il est devenu cinéaste le jour où il a vu les films de Rouch. Au fond, Walter Salles, Raymond Depardon, Claire Denis, tous ces gens, ce qui est leur façon de filmer, leur façon d'être, les sujets qu'ils prennent se justifient parce qu'ils sont au fond des documentaristes. Parce que moi aussi j'étais un documentariste, mais je ne connaissais pas tous ces gens à l'époque. J'étais dans mon coin à Grenoble, j'étais ingénieur professeur à l'université avec une envie de films, c'est tout. Et je me suis fait une caméra parce que mon film, qui était un pamphlet, était d'abord un documentaire. Je me servais de la déambulation dans la ville pour exposer une thèse : « Voilà comment il faudrait faire les villes ». Et donc la caméra Aaton ayant été faite par un esprit documentariste (le mien), elle s'est retrouvée prise en main et a changé le cinéma lourd, parce que c'était une caméra qui offrait une très haute qualité d'image etc. On peut ajouter que le cinéma moderne – enfin pour une part : un quart, un tiers peut-être, ce n'est pas énorme – est devenu très documentariste.

V. M. :

Pouvons-nous dire (en restant dans le cinéma) que l'utilisation de la caméra à l'épaule et le genre de plans-séquences qui la qualifie se sont répandus à un point tel que c'en est devenu la signature d'un « style » de tournage Aaton, jusqu'à la retrouver dans d'autres pays ? Par exemple, je pense à *Révélation* de Michael Mann – et malgré le fait qu'il n'ait pas été tourné en Aaton – la première séquence (l'entrevue concédée au personnage interprété par Al Pacino) me semble, pour différentes raisons, porter la possibilité de la présence Aaton.

J.-P. B. :

C'est difficile pour moi de répondre parce que je n'ai pas vu le film. Mais effectivement je ne suis pas étonné que de grands réalisateurs, à partir d'un certain moment, cherchent à s'emparer de ce qu'ont fait les réalisateurs que vous avez cités précédemment.

V. M. :

Une remarque me vient à l'esprit. L'Aaton 35 III est l'aboutissement d'un concept né d'un prototype (8-35) qui fut mis en œuvre afin de répondre à un désir alternatif de mise en scène et donc de filmage. Mais alors que ce prototype naissait, le cinéma avait déjà changé (était descendu dans la rue, avait proposé des alternatives au cinéma installé, avait accompli sa "vague nouvelle"...). Aujourd'hui, l'Aaton 35 III signale l'évolution de cette recherche de légèreté, de compacité, de dynamisme et, alors que le cinéma s'est incroyablement diversifié, elle propose un outil qui permet à des réalisateurs et opérateurs de concevoir leur filmage de manière plus libre. Il y a ici un pied de nez historique assez drôle faisant d'un concept voulant répondre à une demande des années 1970-1980 une caméra évoluée créant l'alternative pour les cinéastes d'aujourd'hui.

J.-P. B. :

On revient au début. C'est à la demande de Godard que Aaton s'est mis au 35 mm. C'était en 1979-1980, et ça faisait une dizaine d'années que j'avais commencé à faire connaître la caméra Aaton 16 mm. Jean-Luc arrive avec sa demande de caméra toute petite pour mettre dans un vide-poche de voiture, pouvoir à tout moment filmer quelque chose qu'il puisse éventuellement incorporer dans un film plus tard.

Donc il nous demande de faire une toute petite caméra, vraiment toute petite, et nous avons conçu un objet qui n'était pas dans la tradition Aaton parce que, un, c'était du format 35 et qu'à l'époque je n'aimais pas beaucoup

ce format qui représentait le cinéma lourd, installé etc. Et par ailleurs, il nous a fait faire cet objet qui n'était pas très utilisable dans l'esprit du cinéma tel que je le concevais. C'est-à-dire que c'était plutôt un carnet de notes et je dirai qu'à la rigueur ç'aurait été mieux qu'il s'achète un appareil photo : un Leica qu'il aurait eu en permanence avec lui, ça aurait donné la même chose. Bref on a fait cette caméra qui s'est révélée n'être pas du tout utilisable par les chefs opérateurs qui travaillaient avec lui. C'est-à-dire qu'il se faisait une caméra pour lui – dont il ne s'est jamais servi d'ailleurs, pratiquement – et tous les gens qui ont voulu s'en servir autour de lui ont trouvé que les magasins étaient trop petits, que la visée n'était pas assez lumineuse, pas assez précise, pas assez ci pas assez ça. Donc on a passé les années d'après à transformer ce prototype, à essayer de rendre ce prototype utilisable par les gens de la profession et en fait, on s'en rend compte maintenant, avec le recul du temps, qu'on a passé trop d'années à vouloir finalement faire en 35 ce que j'avais déjà fait dix ans auparavant en Super 16. C'est-à-dire un objet, si on parle vraiment de ce que c'est que la caméra Aaton et pourquoi l'Aaton 16 a transformé la relation des cinéastes, des chefs opérateurs, des caméramans, des documentaristes avec l'objet de leur profession... une caméra qui a été fondée sur trois choses, trois principes. Premièrement, la plus haute qualité d'image possible, étant entendu que, pour moi, ce n'est pas parce qu'on tournait en 16 qu'on ne devait pas diffuser dans des salles de cinéma, qu'on devait faire une caméra pour la télévision. Il faut se souvenir que le 16, c'était du cinéma utilisé essentiellement par la télévision. Donc la première idée constructive de l'Aaton c'était de faire une image la plus nette possible.

Deuxièmement, c'était effectivement d'avoir une caméra – mais ça ce n'est pas nous qui l'avons inventé – avec un magasin instantané, de telle sorte que, on en reparlera tout à l'heure, lorsqu'on doit changer le film, lorsqu'on doit recharger la caméra, on ne coupe pas la relation qui ►



En fait Penelope, qui est l'aboutissement de l'Aaton 35 III, est un retour absolu aux sources d'Aaton. C'est-à-dire : la meilleure image possible, le silence – c'est très important le silence – la caméra vers l'arrière et bien sûr le magasin instantané.

s'est créée entre la personne qui filme et les personnes qu'elle est en train de filmer.

Troisièmement, ce qui est fondamental et qui a été la caractéristique même de l'Aaton, c'est que c'est une caméra qui – à l'épaule – se met très en arrière sur l'épaule du cadreur (c'est la première d'ailleurs qui était comme ça). C'est là que j'ai utilisé l'image du « chat sur l'épaule ». C'est la première caméra qui vraiment faisait corps – profondément – avec le caméraman et qui ne s'interposait pas entre lui et les gens qu'il filmait. À l'époque, Georges Méran me le rappelait tout à l'heure – on disait que le point nodal, c'est-à-dire le point de rotation des images quand on bouge était dans le plan – quasiment – de l'œil du caméraman. C'est ce qui explique la forme bizarre du viseur qui permet d'avoir l'œil au même niveau que l'objectif, que le point nodal de l'objectif. C'est ce qui fait que, aujourd'hui, l'Aaton 35 III, après bien des avatars, des modifications pour aboutir à Penelope (la même caméra, simplement avec des matériaux un peu plus modernes, avec de l'électronique remplaçant la mécanique) revient pour finir au modèle original de conception Aaton. En fait Penelope, qui est l'aboutissement de l'Aaton 35 III, est un retour absolu aux sources d'Aaton. C'est-à-dire : la meilleure image possible, le silence – c'est très important le silence – la caméra vers l'arrière et bien sûr le magasin instantané. Parce que le magasin instantané a deux intérêts. L'intérêt essentiel dans notre cinéma c'est de pouvoir, lorsqu'on change de magasin, ne pas attendre trop longtemps. Il faut quasiment faire ça dans la même respiration qui existe entre la personne qui filme et celle qui est filmée. Il ne faut pas casser cette magie de relation qui s'établit entre le caméraman et l'objet (ou sujet) filmé. Comme je le disais tout à l'heure, au fond, l'Aaton 16 et par conséquent l'Aaton 35 – telle qu'elle est devenue – est une caméra de documentariste, d'esprit

documentariste. Ça veut dire qu'il faut pouvoir avoir une grande liberté de mouvement et, c'est ce que vous me disiez à propos de la danse, être capable à tout moment, parce qu'on a une caméra à l'épaule, d'avoir un point de vue qui n'est pas imposé par un *a priori* sur le cadrage mais qui soit une chose

qu'on invente au fur à mesure avec l'objet filmé. Ce que tu disais tout à l'heure sur la danse qui appelle le mouvement de la caméra, c'est tout à fait juste, c'est-à-dire qu'on voit très bien qu'un acteur – il le sait ça – s'il sent qu'il a, en face de lui, quelqu'un qui est mobile et capable de le suivre s'il fait des mouvements, alors, par moments, il invente une mise en scène. Moi j'ai vu ça avec une fille qui s'appelle... je ne sais plus son prénom, qui sait se placer devant la caméra et qui invente des choses, elle, en tant qu'actrice, qui n'attend pas que la réalisatrice lui dise fait ça. Elle sent que la caméra est là : elle tourne la tête, elle se met dans la lumière, elle fait un geste – comme tu disais tout à l'heure sur le geste du bras – et le caméraman peut la suivre. On ne peut pas le faire si on sait que la caméra est sur pied : on reste dans ses marques et on essaie de dire son texte, d'être le moins con possible, du coup on perd l'élégance du geste, pourrait-on dire.

Alors, effectivement, dans l'Aaton 35 depuis toujours, comme dans la caméra 16 depuis l'origine, on avait mis le marquage du temps, ce fameux système qui permet de synchroniser le son et l'image, comme on l'a vu hier, sans aucune liaison, et qui permet, en particulier quand on s'arrête et qu'on redémarre, de ne pas avoir à faire de clap. Encore une autre façon d'éviter de rompre la relation magique entre le caméraman et la personne qui joue. Car même en situation de documentaire, la plupart des

gens – à moins qu'ils ne soient complètement crétins – se mettent en scène. C'est toujours par rapport à la caméra que ça se situe. Et ce que tu disais tout à l'heure sur la ciné-trance chez Rouch c'est ça, il se crée entre le caméraman et la personne une sorte de...

V. M. :
...empathie...

J.-P. B. :
Oui, voilà c'est ça, c'est exactement ça : où chacun met en scène et se met en scène : je te pousse, tu me tires, etc. Et effectivement, c'est vrai que la caméra Godard telle qu'elle était au départ nous a un peu amenés dans une fausse route en particulier parce que Jean-Luc m'avait dit : « Moi je m'en fous du son parce que de toute façon, je ferais ça à l'italienne en postsynchronisation ». Mais ça c'était une connerie, c'était l'inverse de ce que j'avais toujours fait depuis l'origine de la caméra Aaton, c'est-à-dire la caméra la plus silencieuse possible – même encore aujourd'hui les caméras Super 16 Aaton sont les plus silencieuses qui aient jamais existé. Et tout d'un coup, on a fait une caméra 35 qui faisait du bruit et ça, ça a ruiné la carrière de cette caméra 35, parce que, entre-temps, le cinéma est devenu d'aspect plus documentariste avec beaucoup moins de postsynchronisation, beaucoup moins. On aime bien maintenant, surtout avec les progrès des enregistreurs, des micros, etc., les réalisateurs, ingénieurs du son... adorent revenir en postproduction avec de vrais sons. Et malheureusement, cette caméra qui était bruyante, on a eu beau faire tout ce qu'on a pu pour la rendre silencieuse, par structure elle n'était pas faite pour être silencieuse.

Et pour parler de la 35 III, comme les micros deviennent plus sensibles, comme les gens à cause de l'utilisation du grand angle sont obligés de mettre la perche plus loin, comme les acteurs ne portent plus leur voix mais

marmonnent, ça veut dire que la caméra Aaton 35 III fait encore trop de bruit pour la nouvelle façon d'enregistrer le son. Même en trois perfos, ce qui fait beaucoup moins de bruit qu'en quatre perfos, la malheureuse est encore trop bruyante. On a donc décidé il y a deux ans d'en faire une évolution silencieuse, et c'est ça Penelope. On l'appelle Penelope comme ça mais on aurait pu l'appeler 35 III A ou 35 IV. Mais bon, c'est plus joli de lui donner un nom comme ça, de cette femme célèbre qui travaillait la nuit à défaire ce qu'elle faisait le jour. Ce qui est un peu notre fonctionnement chez Aaton : toujours remettre en cause, toujours défaire et refaire.

VALENTINA MIRAGLIA

Cinéaste et cinéphile, Valentine Miraglia réalise en 2010 pour la Cinémathèque Française auprès de Laurent Mannoni un inventaire photographique des caméras légères. Elle approfondit ce travail dans une thèse de doctorat soutenue en 2012. François Albera en préside le jury auquel participe également Jean-Pierre Beauviala, fondateur d'Aäton. Aujourd'hui artiste plasticienne, Valentina Mir (son nom d'artiste) vit et travaille à Paris. Son activité artistique bénéficie d'une aura internationale. Ses œuvres, les *Miramorphoses*, se situent entre l'analyse de la mémoire individuelle et l'étude de la façon dont cette mémoire devient imaginaire collectif.

*In 2010, Valentina Miraglia – filmmaker and cinephile – and Laurent Mannoni worked together to produce a photographic inventory of lightweight cameras for the Cinémathèque Française. She continued this work in a doctoral thesis that was defended in 2012 and whose jury included François Albera (chairperson) and Jean-Pierre Beauviala (founder of the Aäton company). Today, Valentina Mir (her artist name) is a visual artist who lives and works in Paris and whose artistic activity has an international resonance. The *Miramorphoses* are an example of her work that lies between the analysis of individual memory and the study of how this memory becomes a collective imaginary.*

Non pas filmer mais chanter avec une caméra

Éric Hurtado

Jean-Luc Godard

Moi qui ai été le premier à avoir mis la caméra à l'épaule, aujourd'hui ça m'horripile de voir tous ces crétins de la télévision qui mettent leur caméra sur l'épaule. Ce qui fait qu'on ne sait plus faire un cadrage, parce qu'on ne cadre pas à partir de l'épaule.

Jean-Pierre Beauviala

Là je suis bien d'accord : on cadre à partir de la main. On n'a jamais regardé quoi que ce soit avec une épaule.

Jean-Luc Godard

On cadre à partir de la main, de l'estomac, de l'œil, mais à partir de l'épaule il n'y a plus de cadre. Les 3/4 des opérateurs professionnels regardent avec l'épaule et le pied. Ce qu'il faudrait, et c'est pour ça que j'ai besoin d'une fixation, c'est que la caméra puisse plus se poser comme un oiseau¹.

Oui un oiseau. Jean-Pierre Beauviala traversant Mens perché sur son vélo, perfection mécanique ! (En accord avec le déroulé du monde, comme les lames d'acier sur le cylindre d'une boîte à musique.) Liberté et rigueur, l'harmonique d'une vie.

Il répondait souvent avant que je termine ma question. Il l'éclairait de son point de vue, ouvrant une fenêtre sur un paysage toujours neuf, celle de sa maison des champs, tournée vers le ciel, au-delà

des murs. À la fois minimale et généreuse, il l'avait conçue comme ses caméras, une architecture épurée, juste l'équilibre entre ciel et terre, pour faire entrer la rumeur des saisons.

Je suis venu vivre à Mens avec Shiraz, mon épouse, voici bientôt quatorze ans. Quatre bonnes raisons, de poète, à cela : les troubadours, c'est un territoire de langue d'oc et la comtesse de Die, la *trobairitz*, chanteuse d'amour, de joie et jeunesse, éblouit encore les buis ensoleillés. Jean Giono qui a fait du Trièves un « cloître de montagnes », le Mont-Aiguille, figure du Purgatoire de Dante, axe du monde pour les hermétistes et royaume de Messire Gaster dans le *Quart Livre* de Rabelais et Jean-Pierre, comme un écho que je savais ici, sans savoir où.

Grenoble, rue de la Paix. Étudiant à Sciences Po (pas pour longtemps car trop rebelle sûrement), c'est l'hiver. Je saute les flaques de neige fondue pour aller boire un thé à la menthe de l'autre côté de la place et refaire le monde avec mes amis, sous une calligraphie d'un vers de Rumi. J'aime passer par cette rue transformée en sorte d'immense aquarium, laborieux et mystérieux. Aaton, c'est le soir, une lumière verte alchimique baigne les larges vitrines des ateliers, je pense à la chandelle du Père Ubu.

Automne 1975, mon oncle Guy et son ami Vincent réalisaient de courtes fictions en Ektachrome 16 mm. J'étais encore au lycée et me souviens d'une histoire de cave sombre et d'oranges qui dégringolaient une à une les marches pour finir au pied d'un mystérieux assassin... Ils avaient croisé une fois Godard à la Villeneuve, qui n'était selon eux pas bien bavard, mais leur maître c'était Brian de Palma et son *Fantôme du Paradis*. Café

Stendhal, dans les vapeurs des percolateurs et de la révolution (on est tous rouges et noirs), on boit du chocolat brûlant. Ils sortent du sac une Pathé Webo et la font tourner à vide. Belle et bruyante ! Aaton est à deux pas mais la toute nouvelle Aaton 7 est trop chère, ils l'évoquent déjà comme une légende inaccessible. Je pense à la caméra désirée et regarde à travers la vitre embuée une jolie fille qui passe sous la pluie.



Simon Blanchard, assistant opérateur, charge l'Aaton A-minima. Tournage de *Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi*, de Marc et Éric Hurtado - Photo E. Hurtado

Printemps 2006, on prépare notre film avec mon frère Marc. Jean-Pierre m'accueille chez Aaton pour me faire découvrir l'A-Minima avec laquelle nous tenons à tourner au Maroc *Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi*, même si elle n'est généralement pas considérée comme une première caméra. Je l'actionne. Un léger frou-frou de phalène nocturne. Je l'ai bien en main, et non posée sur l'épaule. J'essaie une XTR, encore plus silencieuse, mais ne la supporte pas, j'ai l'impression de me transformer en trépied. Je veux une caméra que je puisse tenir comme mon Leica, dans le prolongement de l'œil, avec toute la mobilité de la tête et non uniquement celle du torse.

Dans l'A-Minima la pellicule adopte le profil d'une vague dans la plaque canal avant de venir se positionner contre la fenêtre, d'où une stabilité d'image exceptionnelle. Une vague pour un lac. Tu évoquais toujours rapidement tes trouvailles, comme celle de mettre à profit la courbure du film générée par la boucle afin de pouvoir presque se dispenser d'un presseur. La solution technique c'est aussi savoir débroussailler une clairière pour mettre au jour le potentiel de la matière. Tu parlais souvent de « l'animalité » d'une forme, oui car douée d'une âme. (Cézanne citant Saint Thomas d'Aquin ne disait-il pas « l'âme est la forme du corps » ?)

Nous voici entourés d'un paysage panoramique, une fresque du 19^e siècle représentant le Trièves. Un véritable diorama romantique où d'adorables putti nous jettent des fleurs du plafond, dans un éternel printemps. On est au Café des Arts à Mens, Giono est passé par là aussi avant la guerre, au temps des *Vraies Richesses*. Soudain, une image surgit d'un miroir ; toi, Ulysse souriant, derrière la ►

¹ Jean-Pierre Beauviala et Jean-Luc Godard « Genèse d'une caméra (2^e épisode) », *Cahiers du cinéma*, n°350, août 1983, p. 50.

belle Pénélope posée sur une table en noyer. On frappe, tu entres et regrettes qu'on ait coupé les arbres dans ma rue en travaux. Ils vont vite en replanter de nouveaux, mais rien n'y fait, tu enrages. Tu visites ma maison, il y a un jardin tourné vers le Sud et les montagnes sèches du Dévoluy, une treille d'un cépage rare, le Baco noir (son vin rend fou paraît-il !) qui attend le soleil pour nous offrir de l'ombre, et beaucoup d'air pour les cris des enfants.

Tu es passé voir le film *Jajouka* qui vient d'intégrer, après plusieurs projections à New York au MoMA, les collections du musée. Tu as beaucoup apprécié les scènes nocturnes filmées à la lueur des flambeaux, à pleine ouverture des Zeiss. On avait tourné toute une nuit avec Pascal Auffray, le courageux chef-op, dans la grotte de Bou Jeloud, rendue très glissante par l'huile d'olive brûlante qui s'écoulait des torches (le genre de choses auxquelles on ne pense pas... on devait s'accrocher !). C'était un des derniers films tournés en Super 16 mm, on avait dû se battre pour ça, pour ce que nous pressentions comme une évidence amoureuse, tellement en accord avec celle du film ; l'or du soleil sur les sels d'argent de la pellicule.

« Désormais, aux côtés de sa traditionnelle flûte, le dieu Pan porte aussi en bandoulière une Aaton A-Minima. » (Nicole Brenez).

Un petit Canon numérique te tombe sous la main, tu penses qu'un capteur au format Super 16 est largement suffisant pour réaliser de bonnes images. Plus c'est trop. Petit et mobile, toujours, comme ton nouveau projet de caméra Libellule. Tu as envie de rester, de tarder. On boit du jus de pomme en silence jusqu'à ce que la lumière tombe.



Octobre 2016, Jean-Pierre m'envoie : « un petit film iPhone conçu et pris à l'improviste (j'ai bien failli être mis sous la paille) ». Une moissonneuse dans le champ devant sa maison de Montvallon. Elle fauche le blé dans la lumière d'été et s'avance jusqu'à venir manœuvrer tout près de Jean-Pierre, vraiment très près, puis repartir.

Poussière d'or.

Ça me revient... Grenoble, j'étais jeune. Un contre-jour d'or tendre et froid sur le Vercors. Tout semble à la fois se perdre et se donner dans un baiser, juste avant la nuit. Je suis sûr que Jean-Pierre et Jean-Luc l'ont vu aussi, oubliant tout, sauf la joie du lendemain.

ÉRIC HURTADO

En 1980, les frères Éric et Marc Hurtado fondent le groupe *Étant Donnés* qui obtient rapidement une reconnaissance internationale avec de nombreux spectacles en Europe et aux États-Unis et des collaborations avec des artistes majeurs de l'avant-garde musicale. En 2012, ils réalisent le film *Jajouka*, quelque chose de bon vient vers toi, tourné au Maroc, qui sortira dans plusieurs festivals internationaux, à la Cinémathèque Française, au Musée du quai Branly à Paris puis au Museum of Modern Art à New York, qui l'intègre dans ses collections.

Depuis 2005, Éric Hurtado se consacre à un travail photographique qui interroge poétiquement le paysage et le réel, mais également le médium lui-même dans sa phénoménalité, entraînant la vision du spectateur aux limites du visible et de l'invisible. Nombreuses expositions personnelles et collectives dont *Dreamtime* au Musée des Abattoirs à Toulouse et une rétrospective à la galerie AMU à Prague.

In 1980, brothers Éric and Marc Hurtado founded the group Étant Donnés, which quickly gained international recognition with shows in Europe and the United States and through collaborations with major artists on the avant-garde music scene. In 2012, they co-directed the film Jajouka, quelque chose de bon vient vers toi; it was shot in Morocco and released at several international festivals, the Paris-based Cinémathèque Française and Musée du quai Branly Jacques Chirac, and the Museum of Modern Art in New York that included it in its collections.

Since 2005, Éric Hurtado has devoted his time to photographic works that poetically question landscape and reality, as well as the medium itself in its phenomenality, guiding the viewer's gaze to the limits of the visible and the invisible. The numerous solo and group exhibitions of his work include Dreamtime at the art museum Les Abattoirs in Toulouse, and a retrospective at Gallery AMU in Prague.