



HAL
open science

L'instant fatal où la lame se brise

Vincent Sorrel

► **To cite this version:**

Vincent Sorrel. L'instant fatal où la lame se brise. Antoine de Baecque; Gilles Mouëllic. Godard / Machines, Yellow Now, pp.31-55, 2020, Côté cinéma, 9782873404659. hal-04179529

HAL Id: hal-04179529

<https://hal.science/hal-04179529>

Submitted on 9 Aug 2023

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.

L'instant fatal où la lame se brise

Par Vincent Sorrel

Ouvrir le magasin d'une caméra est un geste technique qui permet de charger (ou décharger) la pellicule à l'intérieur de l'appareil. Réalisé dans le noir afin de protéger le film de la lumière, c'est un geste d'intimité avec l'appareil. C'est en découvrant ce lieu à tâtons pour apprendre à le connaître en aveugle qu'il devient un peu soi. Dans le magasin de la caméra 8.35 se trouve une inscription destinée à ceux qui, au jour ou dans le noir, l'ouvriraient pour l'utiliser : « Jean-Luc Godard a pensé à vous, et vous ? ». Qu'est-ce que le cinéaste veut nous dire ? Qu'est-ce que le cinéaste réalise avec cet appareil ?

Godard a installé son atelier *Sonimage* à Grenoble en 1974¹, non loin de l'usine de caméras d'Aaton. La société, créée en 1971, vient de mettre sur le marché un appareil 16mm (l'Aaton 7 puis LTR) quand le cinéaste commande, vers 1976, la conception d'une caméra à sa main. Pour cela, Godard établit lui-même le cahier des charges d'une caméra qui aurait la simplicité d'une super 8, tout en lui permettant de filmer sur le support standard 35mm. Le nom donné à l'appareil, 8.35 ou 8/35, exprime le paradoxe qu'il doit résoudre, entre amateur et professionnel, pour répondre au projet théorico-pratique de Godard d'envisager le problème de la création d'un point de vue politique, et donc repenser les moyens du cinéma afin de se libérer de la profession. Godard veut cadrer lui-même et pour cela, il consacre une partie du budget de ses trois prochains long-métrages à financer la fabrication de la caméra. Aaton se met au travail en avril 1978. La société est alors en pleine expansion, elle emploie 40 personnes et vend 125 caméras 16mm, 150 en 1979², l'année où le prototype de la 8.35 est testé par William Lubtchansky au mois de mai, d'abord à Rolle, avec Godard, puis à Paris. De cette histoire, où l'invention technique rejoint l'invention formelle, il nous reste quelques plans de cinéma dans *Sauve qui peut (la vie)* (1979), *Passion* (1982) et *Prénom Carmen* (1983), le prototype de la caméra (conservé à la Cinémathèque française), et les échanges entre Jean-Pierre Beauviala et Jean-Luc Godard publiés dans les *Cahiers du cinéma* en 1983 :

¹ L'atelier de Sonimage (société créée en 1973 à Grenoble) rassemblait tous les moyens pour fabriquer un cinéma léger (en vidéo, super 8 ou en 16mm).

² Fonds des industries techniques, dossier N° 19970544/15, archives nationales, site de Pierrefitte.

*Genèse d'une caméra. Épisode 1*³ et *Genèse d'une caméra. Épisode 2*⁴. Au moment où ces rencontres ont lieu, le dialogue semble tout à fait vain alors que Godard a déjà quitté Grenoble⁶.

Pour mieux comprendre les enjeux qui entourent la mise en récit de cet objet technique, mais aussi ce que Godard invente à travers l'outil, nous avons étudié l'appareil lui-même, les essais réalisés par William Lubtchansky entre le 16 et le 22 mai 1979 pour la préparation de *Sauve qui peut (la vie)* ainsi qu'une bobine de rushes du film *Passion* (1982) tournée avec la 8.35⁷. Pour le premier film, le prototype a été utilisé comme deuxième caméra⁸ (Ill.2 & 3). Pour *Passion*, Godard voulait se passer de l'Arriflex qu'il considérait alors comme « la caméra des Nazis⁹ ». Hugues Ryffel a été embauché comme assistant opérateur pour faire des essais et s'occuper de la 8.35. Il tient un journal qui commence par le croquis réalisé de mémoire, le 24 septembre 1981, à son retour de Grenoble, « pour ne pas oublier » comment charger la pellicule dans la 8.35¹⁰. D'abord intitulé « A la recherche d'une caméra qui fait des images ou d'une image qui fait des caméras », Ryffel, au gré des péripéties, change le titre de ce document exceptionnel qui devient : « Lisez l'histoire d'une caméra qui finit mal... »¹¹. À partir de ces documents et de l'appareil en lui-même, que peut-on saisir des enjeux esthétiques qui animent Godard ? Ce travail, qui est généralement envisagé à partir des films, est-il possible en considérant un outil et sa conception ? Et ainsi, est-il pertinent de développer une approche esthétique de l'œuvre, ou de son processus de création, à partir d'un appareil ? Inventer son outil, qu'est-ce que cela veut dire pour Godard ?

³ « Genèse d'une caméra. 1^{er} épisode », *Cahiers du cinéma*, n°348-349, juin-juillet 1983, p. 94-111. L'échange entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala est organisé par Alain Bergala dans les bureaux des *Cahiers du cinéma*, en présence de Jean-Bernard Menoud, alors assistant de Godard.

⁴ « Genèse d'une caméra. 2^{ème} épisode », *Cahiers du cinéma*, n°350, août 1983, p. 45-61. Alain Bergala et Serge Toubiana avec la participation des collaborateurs qui travaillaient alors avec Godard : Renato Berta, Romain Goupil et Vincent Blanchet.

⁵ Les échanges ont été réécrits pour être publiés.

⁶ Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville se sont installés à Rolle, en Suisse, au printemps 1977 (Antoine de Baecque, *Godard biographie*, Ed. du Seuil, Paris, p. 546).

⁷ Ces recherches ont pu être réalisées grâce au soutien du projet ANR Beauviatech dirigé par Gilles Mouëllic et Jean-Baptiste Massuet pour l'Université Rennes 2. Merci à Marianne Bauer et Laurent Mannoni, Directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française qui nous ont donné accès aux appareils ainsi qu'au matériel filmé.

⁸ C'est une Arri BL qui a principalement été utilisé pour ce film.

⁹ Entretien de l'auteur avec Hugues Ryffel, Lausanne, le 2 mai 2019. L'industrialisation de l'Arri II en 1937 par la firme allemande Arnold & Richter a fait partie de l'effort de guerre allemand.

¹⁰ Après avoir étudié à l'école d'art de Lausanne et travaillé comme assistant de Renato Berta, Hugues Ryffel est devenu Directeur de la photographie. Il a travaillé sur de nombreux films et obtenu un César pour *Microcosmos : le peuple de l'herbe* (1996). Parallèlement, il a toujours pratiqué le dessin. Entretien de l'auteur avec Hugues Ryffel, Lausanne, le 2 mai 2019

¹¹ Hugues Ryffel, « A la recherche d'une caméra qui fait des images ou d'une image qui fait des caméras », archives privées. Une copie de ce document est disponible dans le fond Aaton déposé à la Cinémathèque française.

Ill 2 & 3 : Tournage de *Sauve qui peut (la vie)*. La 8.35 est utilisé comme deuxième caméra, en plus de l'Arri BL. Sur chacune des deux photographies, elle est la caméra qui se trouve à gauche.

1. Les techniques passent, les drames restent.

Le 5 février 1979, alors que le prototype est bientôt prêt, Godard précise son cahier des charges dans une lettre à Jean-Pierre Beauviala qui est publiée dans le numéro 300 des *Cahiers du cinéma*¹² : « Pas plus grande que ça, la caméra, tu vois [il joint à la lettre une photo de la caméra Bell & Howel]. On pourra la nommer la 8-35 ou la 8/35, et tu y mettrais tous les perfectionnements de l'Aaton 16.¹³ » Alors que les caméras vidéos de l'époque sont encore très lourdes, Godard prend pour référence l'image d'une petite caméra de reportage 16mm pour son autonomie. C'est une caméra à ressort qui peut fonctionner dans toutes les situations mais seulement pendant une vingtaine de secondes¹⁴. « Voilà comment Godard rêvait cette caméra », écrit Alain Bergala dans l'introduction de *Genèse d'une caméra. Épisode 1* : « On est en Hollande, on passe dans la campagne, on voit un moulin dont les ailes s'arrêtent ; on prend la caméra dans le vide-poche de la voiture, on filme et on a une image en 35mm, de la meilleure définition qui soit à l'heure actuelle pour le cinéma comme pour la télé [...] ¹⁵ » Pour filmer lui-même, Godard imagine une caméra écologique, c'est-à-dire assez petite pour l'emmener avec lui, sur le porte-bagage de son vélo, et ainsi, se passer des gestes des techniciens autour de la caméra¹⁶. Avec ce prototype, Godard voulait un « objet non classifié¹⁷ » pour réaliser des « bouts de films¹⁸ », c'est-à-dire de faire un plan sans devoir monter une production.

Ill 4 & 5 Jacques Lecoer et Jean-Luc Godard avec le prototype de la 8.35 (avant qu'il ne soit peint en noir).

Dans la suite de la lettre, le cinéaste énonce également les problèmes techniques liés à la réalisation d'une caméra 8.35 qui soit à la fois amateur et professionnelle : « Il faut qu'au point de vue fixité, ça puisse marcher avec l'Arri BL, et je me demande si, sans contre-griffe c'est possible ». Contrairement à ce système qui, chez Arriflex, assure la fixité de la pellicule, Aaton a

¹² Cahier du cinéma spécial Godard, pp 28-29.

¹³ « Genèse d'une caméra. 1^{er} épisode », *Cahiers du cinéma*, n°348-349, juin-juillet 1983, p. 94-111.

¹⁴ L'autonomie de la caméra, conçue dans les années 1930, est de 3 minutes de pellicule mais le temps du ressort limite la prise de vue à une vingtaine de secondes. C'est la caméra qui a été utilisée, dans les années 1940-1950, par Jean Rouch, dont les films ont fasciné Jean-Luc Godard. On peut reconnaître une Bell & Howel Eyemo, utilisée par un journaliste, dans la séquence de la conférence de presse d'*À bout de souffle* (1959)

¹⁵ « Genèse d'une caméra. 1^{er} épisode », *Cahiers du cinéma*, *Op. Cit.*, p. 94-111.

¹⁶ Godard voulait éloigner les techniciens car, pour lui, la profession réduit le cinéma à un métier alors qu'il l'envisage comme un art.

¹⁷ « Genèse d'une caméra. Episode 2 », *Op. Cit.*, p. 94-111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 94-111.

développé, un principe plus simple, avec une seule griffe, dans la lignée de l'Éclair 16. Dans sa lettre, Jean-Luc Godard cite le mécanicien Jacques Lecoœur¹⁹, chargé par Beauviala de construire le prototype (Ill. 4&5) : « dis à Lecoœur de ne pas oublier qu'il n'y a pas de raisons que, si le 35 est le double du 16, on ne rencontre pas le double de difficultés. ²⁰» Jacques Lecoœur a adapté le système d'entraînement de l'Aaton 16²¹ au format 35 mm : une griffe unique et un magasin interchangeable sur lequel se trouve un canal presseur qui assure la fixité de la pellicule²². Comme le rappelle Godard, ce passage du 16 au 35 représentait un enjeu technique qui est d'autant plus réussi du point de vue de la fixité que la 8.35 est la première caméra professionnelle qui entraîne la pellicule 35 avec une seule griffe. Les images réalisées avec la 8.35 apparaissent aussi fixes que celles tournées lors de ces mêmes essais avec une Arriflex²³ alors qu'Aaton n'avait jamais conçu de caméra pour ce format²⁴. D'ailleurs, les deux caméras ont été utilisées pour tourner les films *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* et *Prénom Carmen*, et les images *matchent* bien, c'est-à-dire qu'elles peuvent être montées ensemble, sans que le spectateur ne remarque de différences. Deux brochures publicitaires éditées en anglais en juillet 1979 et l'autre en 1980, annoncent la commercialisation de l'appareil (Ill. 6). Dans un effet de surenchère, la fixité de la 8.35 est cette fois comparée à celle de la Mitchell : le premier document titre *Incredible steadyness* (une fixité incroyable) et le deuxième, *Ultimate steadyness* (une fixité maximum). Pourtant, entre temps, la caméra n'a pas été modifiée. La photographie n'est pas la même alors que les deux ont été prises le même jour, lors des essais réalisés à Rolle en 1979. Sur la seconde brochure, la caméra est photographiée sous un autre angle qui laisse apparaître la mise en scène des essais techniques avec Godard qui semble appuyer l'argument de la fixité en tenant une mire²⁵.

¹⁹ Mécanicien, Jacques Lecoœur avait dessiné la griffe « délicate » de l'Éclair 16. Il a fait partie des fondateurs d'Aaton en 1971.

²⁰ *Cahiers du cinéma* spécial Godard, pp 28-29.

²¹ Le mouvement de griffe de l'Aaton 16 a fait l'objet d'un brevet (U.S. patent 3806016). L'archéologie de ce principe se trouve dans l'Éclair 16 mais le mouvement de griffe de l'Aaton était différent dans sa conception parce que le mouvement de bielle-manivelle peut être réglé horizontalement et verticalement, indépendamment, ce qui permet de gagner en précision (entretien avec Jean-Pierre Beauviala, conduit par Alexia de Mari et Gilles Mouëllic 14 novembre 2018 dans le cadre du projet d'ANR Beauviatech dirigé par Gilles Mouëllic et Jean-Baptiste Massuet. Université Rennes 2).

²² Aussi, le magasin instantané représente également le précieux avantage de changer de magasin, et donc de recharger la caméra, beaucoup plus rapidement que ce n'était possible à l'époque avec les caméras de reportage Arriflex. La 8.35, n'est pas la première caméra légère à proposer un magasin instantané mais le Cameflex était un appareil très bruyant.

²³ William Lubtchansky réalise des essais entre le 16 et le 22 mai 1979, à Rolle, puis à Paris, assisté par Caroline Champetier. La fixité est contrôlée en filmant une mire de Foucault et en prise de vue extérieure en comparant la fixité de la 8.35 avec celle de l'Arri BL.

²⁴ Avant la commercialisation du *subformat* 16mm en 1923, certaines caméras 35 étaient mono-griffe mais elles destinées aux amateurs.

²⁵ Godard ne tient pas une mire de Foucault qui permet de contrôler la fixité, mais une charte de couleurs.

III. 6 - Brochures Aaton - Cinémathèque de Grenoble

Les essais de fixité de la 8.35 sont effectivement très corrects²⁶ mais l'examen d'une bobine de rushes du film *Passion* nous révèle un autre aspect technique lié à la « double difficulté » évoquée par Godard (alors que le support est deux fois plus large et la taille du photogramme plus grande qu'en 16mm). En observant en détails cette bobine tournée avec la 8.35 (Ill.1,2,3), un phénomène, assez beau et étrange pour être remarqué, apparaît sur quelques photogrammes. Il est visible seulement entre les prises, c'est-à-dire au moment de la mise en route de l'appareil ou de l'arrêt de la prise de vue. Cette bande nous révèle ce qui est habituellement caché par l'obturateur : l'instant technique qui correspond au moment où la pellicule, alors qu'elle est fixée, se trouve entraînée par la griffe. Le déplacement du film est impressionné : la caméra photographie son fonctionnement.

III. 7 - *Rushes de Passion*. Fonds Aaton - Cinémathèque Française.

Ces traces - que les techniciens appellent un filage - nous permettent de revenir précisément sur les enjeux de cette adaptation du mouvement de griffe mis au point par Aaton pour le 16mm au 35mm, que Jean-Pierre Beauviala décrit ainsi :

« Pour rendre la griffe plus délicate, il faut arriver plus lentement sur les perforations et sortir plus doucement. En adaptant ce système au 35 mm, le temps que met la griffe à entrer et à s'en aller est plus long, ce qui veut dire qu'un obturateur à 180° n'a pas fini ou n'a pas commencé à couvrir la fenêtre de prise de vues. Le film se met à bouger alors que la fenêtre n'est pas étanche et cela se traduit par du flou de bougé. C'est pourquoi l'obturateur de la 8.35 est un peu plus fermé, à 153°²⁷, afin de cacher le film un peu plus longtemps avant le mouvement de descente et, une fois revenue au point haut et ainsi, laisser le temps à la griffe d'attaquer le film plus doucement. »²⁸

Que ce soit en 16mm ou en 35mm, le temps de la prise de vues est toujours le même : 1/50ème de seconde. Par contre, le déplacement de la griffe est plus grand en 35 : entre le point haut et le point bas, la griffe doit parcourir une distance de 19 mm de montée et de descente, ce qui implique qu'elle doit aller plus vite et, en conséquence, le film nécessite d'être ralenti²⁹. Cette modification de l'ouverture de l'obturateur de 180 à 153° permet de couvrir - plus longtemps - le moment où la pellicule est escamotée par le système d'entraînement. Alors que le système fonctionne quand la

²⁶ Merci à Rémi Jennequin pour l'interprétations de ces tests filmés.

²⁷ Ce qui veut dire que la partie ouverte représente 153° d'exposition, et donc, que la partie fermée de l'obturateur est de 207°.

²⁸ Entretien avec Jean-Pierre Beauviala (19 décembre 2018) conduit par Vanessa Nicolazic dans le cadre du projet d'ANR Beauviatech.

²⁹ Ces précisions m'ont été données par Pierre Michoud. Les « doubles difficultés » sont nombreuses : quand la griffe va plus vite, elle rentre aussi plus vite dans la perforation, ce qui génère du bruit. Aussi, le mouvement du la pellicule est plus rapide, il faut le freiner par le biais du presseur qui plaque le film contre le couloir pour le garder dans le plan focal.

caméra tourne, qu'est-ce qui explique ce filage de 4 à 5 photogrammes ? Pourquoi la fenêtre n'est-elle pas complètement obstruée par l'obturateur quand la caméra démarre et qu'elle s'arrête ? [Ill.]. Cette trace sur la pellicule nous révèle un autre dispositif interne. La caméra est équipée de deux

Ill. 8, 9 & 10 - Rushes de *Passion*. Fonds Aaton - Cinémathèque Française.

moteurs : l'un entraîne l'obturateur, l'autre le mouvement de la griffe et le magasin. Pour faire fonctionner ces deux moteurs ensemble, Jean-Pierre Beauviala a fait appel à la technologie du quartz, qu'il maîtrisait parfaitement, après avoir conçu à la fin des années 60, un circuit d'asservissement permettant de synchroniser le moteur d'un magnétophone avec celui d'une caméra. Multiplier les moteurs dans le même appareil permet d'entraîner les trois organes en limitant les engrenages et les courroies. A l'étape de ce prototype, les deux moteurs fonctionnent ensemble malgré le fait qu'ils mettent un instant à se synchroniser parfaitement. Pourquoi cette solution technique n'a-t-elle pas été adoptée pour les caméras suivantes (Aaton XTR, Aaton 35, A-minima) ? Il a fallu attendre la Pénélope, c'est-à-dire la dernière caméra mécanique produite par la petite entreprise grenobloise en 2006, pour que la conception d'une Aaton soit envisagée avec trois moteurs³⁰. Le prototype 8.35 est, certainement, la première caméra au monde pour laquelle cette solution a été développée et c'est précisément ce point qui a fragilisé la caméra sur le tournage de *Passion*. Au point que, pendant un temps, Beauviala a abandonné cette idée qui pourtant constitue la seule invention du prototype³¹.

Le journal d'une catastrophe

Au moment de la préparation de *Passion*, Hugues Ryffel commence par faire tourner la caméra avec deux bobines à vide puis, il réalise des tests en filmant une mire de Foucault qui sont visionnés le 21 octobre 1981 avec Godard. Sur son rapport, il confirme que la fixité est bonne. Par deux fois, l'assistant-opérateur mentionne une réunion chez Aaton, notamment le 23 novembre 1981 :

« À Grenoble, avec Hans, en compagnie de MM. Lecteur, Wehlers³², Leroux, Cremer, qui ont lu ce cahier et commencé à démonter le caméra.
On se serait cru dans un box au bord d'un circuit d'essais de formule 1.³³ »

³⁰ Avant l'Aaton Pénélope, l'Arriflex 435, commercialisée à partir de 1995, était conçue pour fonctionner avec plusieurs moteurs. Tous mes remerciements à Pierre Michoud pour ces précieuses précisions.

³¹ Selon des distinctions faites par Benoît Turquety entre innovation et invention nous pouvons considérer que le dispositif d'entraînement de la pellicule décrit plus haut est une adaptation et ce situe dans une continuité technique alors que l'utilisation de plusieurs moteurs représenterait un effet de nouveauté et de rupture. Turquety Benoît, *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines, L'Age d'Homme* (Lausanne), collection "Histoire et théorie du cinéma/Travaux", 2014, p. 77.

³² Ici le rapport mentionne, sous une mauvaise orthographe, François Weulersse, Directeur commercial d'Aaton.

³³ Document Hugues Ryffel. « A la recherche d'une caméra qui fait des images ou d'une image qui fait des caméras » archives privées. Hugues Ryffel évoque Hans Lietchi, également embauché comme assistant sur le tournage.

Pour les essais suivants réalisés pour la première fois avec les actrices Isabelle Huppert et Hanna Shygulla le 27 octobre 1981, Ryffel mentionne : « « La caméra a très bien tourné mais François³⁴ entend très fort le moteur ». Le lendemain soir, un visionnage des rushes (synchronisés) est organisé :

« Enfin des images, stables, correctement filmées par la caméra que l'on entend dans le son. Un doute cependant, visible surtout dans le cadre de la fenêtre de la cuisine (l'extérieur étant fortement surexposé). Un papillotement léger.
Question : est-ce du à l'inclinaison ou à la synchronisation du miroir de l'obturateur ?
Pour le reste, nous pouvons dire ce soir que la caméra est capable de filmer des images. »

Hugues Ryffel exprime le 30 octobre un vrai enthousiasme pour cette caméra qui « semble être bien conçue pour la prise de vue, légère, peu encombrante, discrète. » Cette impression est confirmée par les images : « Rushes ce soir des images tournées hier au motel. La caméra est presque tout à fait à la hauteur des images que nous lui avons fait filmer, si ce n'est ce léger papillotement déjà "senti" hier en particulier dans les parties surexposées. » Il confirme ensuite : « De manière générale, nous pouvons dire que ce prototype Aaton peut efficacement travailler sur le film *Passion* moyennant à mon avis un éclaircissement sur le léger papillotement de l'image décrit plus haut et qu'elle remplit bien sa mission de caméra discrète, peu encombrante, maniable, fiable et de bonne compagnie. » À ce stade, Ryffel est seulement troublé par ces papillotements que l'on peut voir dans *Prénom Carmen* : ils sont visibles dans la surexposition des phares de voitures alors que plusieurs plans sont filmés la nuit depuis un pont au-dessus d'une voie rapide des quais de la Seine. Hugues Ryffel ramène la caméra à Grenoble le 3 novembre pour montrer les images et parler de ce défaut qui crée également un effet de stroboscopie dans les panoramiques. Il regrette le peu de réactivité d'Aaton et identifie, à juste titre, le problème comme se jouant entre l'inclinaison de la lame semi-transparente et l'obturation à 153°. Malgré cela, les essais continuent avec la « petite », le nom adopté sur le tournage pour désigner la 8.35. Pour filmer à l'intérieur du motel, Ryffel a fabriqué un système pour la fixer avec un serre-joint sur des meubles ou une rampe d'escalier (Ill.11). Il note que la caméra « s'avère très appropriée dans les espaces et là où il faut rester discret. ». Ce qui est le cas aussi à l'usine où « là encore nous apprécions la discrétion de la caméra dans un milieu qui travaille. » De plus en plus convaincu, Ryffel, en véritable chevalier servant de la 8.35, l'appelle maintenant « la princesse de *Passion* ». Les choses basculent alors que Raoul Coutard arrive sur le tournage. C'est la première fois qu'il utilise la 8.35. Surtout, un froid glacial s'est abattu au bord du lac Léman³⁵. Le 10 novembre, Ryffel note que « les moteurs ne s'entendent plus » :

Est-ce le froid ? Est-ce la fatigue des essais ? Toujours est-il que c'est la grosse allemande Arri B.L. qui remplace maintenant la princesse de *Passion*.

³⁴ Il s'agit de François Musy, ingénieur du son.

³⁵ Dans son journal, Hugues Ryffel identifie ce tournage comme « la séquence dite Le Titien ». Hugues Ryffel, *Op. Cit.*, archives privées.

Quand l'équipe regarde les rushes tournées les 5 et 6 novembre, la caméra file « jusqu'à la catastrophe, à la consternation générale ». Il rajoute :

« Dire que cette caméra promettait était en dire trop. Tout est à revoir et à refaire.
Ce soir l'avenir de cette histoire est un trou noir et une page blanche. »

Il n'est pas difficile de constater que c'est la température qui empêche la caméra de fonctionner normalement puisque le lendemain matin, après une nuit à l'intérieur, elle marche à nouveau. Au début de ses essais, le 23 octobre, Ryffel avait « constaté que la boîte contenant l'électronique est très mal protégée de la pluie et du froid ». Le prototype n'était pas encore tropicalisée pour aller sur le terrain. Le 11 novembre 1981, il écrit :

« Il y a donc un gros défaut de conception et n'est hélas qu'aujourd'hui plus qu'une caméra de chambre et pas encore une caméra de choc. »

Le soir du 11 novembre, projection des rushes de la séquence dite « Le Titien » : les images tournées avec la 8.35 sont entièrement filées. Coutard découvre la 8.35 au moment où elle ne marche pas et pour Ryffel la déception est double car il ne trouve pas dans les rushes suivants, tournées avec l'Arri BL, la même qualité d'images qu'il reconnaissait à la 8.35 et « ses yeux de chat » : « ça n'a plus rien à voir avec tout ce que la 8/35 nous avait montré en matière de couleurs nettes et fixes - de pâles gouaches en face des aquarelles Aaton - c'est la consternation³⁶ ».

Dés le lendemain de la projection de rushes qui a mis la 8.35 hors jeu du tournage de *Passion*, Hugues Ryffel a emmené la 8.35 chez Aaton où Jean-Pierre Beauviala se rend disponible. La caméra est placée dans une étuve à -5° toute la nuit. Le matin, elle est « froide à coeur », écrit-il dans son journal, pour commencer une journée de tests qui amènera à modifier le cerveau électronique de la 8.35 pour mieux fonctionner dans le froid et commander l'arrêt de la caméra en cas de pépin d'un des deux moteurs³⁷. Alors que « le moteur est trop bridé par l'électronique³⁸ », une modification est faite pour tirer plus d'amarrage puisque le froid demande un effort supplémentaire. Une autre erreur de conception est identifiée par Jean-Pierre Beauviala. Le support de l'axe-griffe n'est pas du même métal que le châssis et les matériaux ne travaillent pas ensemble. Une solution est trouvée : installer une petite résistance qui permet de chauffer cet

³⁶ Comment expliquer que la 8.35 fait de meilleures images que l'Arriflex comme le suggère Hugues Ryffel ? L'ouverture de l'obturateur à 153° est une contrainte et un paradoxe car, selon l'assistant opérateur, en exposant vite, l'image est très nette, mais il obstrue trop longtemps (ce qui crée le filage).

³⁷ Hugues Ryffel, « A la recherche d'une caméra qui fait des images ou d'une image qui fait des caméras », archives privées.

³⁸ *Ib.*

organe mécanique³⁹ pour « maintenir une température agréable là où le froid travaille contre *Passion*. »⁴⁰ Ils tournent quatre prises des vues qu'ils développent sur place et projettent pour s'assurer de la fixité. La caméra est de nouveau opérationnelle. Est-ce qu'il suffirait d'incliner différemment l'obturateur pour résoudre le problème de stroboscopie ? Il est tard dans la nuit, la fatigue gagne : Hugues Ryffel rajoute : « Marre d'écrire des tartines seulement lorsque quelque chose ne va pas » et, en conclusion de son journal : « Ah ! Si je pouvais changer le mien ! (de cerveau). J'en choisirais un qui me fasse écrire comme Cendrars, marcher comme Luncida Childs, dessiner comme de Vinci, chanter comme Callas, inventer le cinéma et mourir un jour de pleine lune et de révolution. » Hugues Ryffel et Jean-Pierre Beauviala ramènent la caméra sur le tournage mais Raoul Coutard n'a plus confiance. En plus de l'Arriflex, il a fait venir une Mitchell, la monumentale caméra du cinéma classique hollywoodien qu'il a utilisée avec Godard dans les années 1960. La « princesse de *Passion* » est déchue, Hugues Ryffel arrête le tournage. Mais, malgré tout cela, Godard va tourner lui-même une série de plans qui, à eux seuls, justifient de l'existence de la 8.35 et de la pertinence de son cahier des charges⁴¹. Il a aperçu dans le ciel un évènement entre la lumière du soleil, les nuages et le passage d'un avion. Des plans tournés à la main, sans scénario qui ne répondent qu'au désir du cinéaste de fixer le surgissement d'un instant lumineux avant que le phénomène ne disparaisse. Le début de *Passion* est construit autour de ces plans, et malgré cela, en 1983, dans les *Cahiers du cinéma*, la discussion tourne court. Les critiques de Godard envers la 8.35 concernent essentiellement des gestes techniques, et révèlent, paradoxalement, une volonté de maîtrise commune aux professionnels⁴². Pour le cinéaste, la difficulté de faire le point à travers la visée de la caméra condamne la 8.35 au pied, puisque les techniciens sont obligés de mesurer les distances au décimètre pour contrôler la netteté⁴³. Cette difficulté s'exacerbe autour du choix du dispositif technique de la lame semi transparente qui incarne à lui seul un paradoxe de la conception de la 8.35, entre techniques amateurs et professionnelles, entre film et vidéo.

³⁹ Jean-Pierre Beauviala a déjà utilisé cette solution technique pour le quartz alors que les changements de températures peuvent faire varier la vitesse de cette horloge électronique connue par les électroniciens pour être justement très stable. De la même manière, une résistance permet de maintenir au chaud la griffe de l'Aaton 35 en évitant que les alliages utilisées en subissant les changements de température altèrent la fixité du mécanisme.

⁴⁰ Hugues Ryffel, *Op. Cit.*

⁴¹ Sur certaines photos, la caméra n'est pas encore peinte alors qu'elle est noire sur d'autres. Combien il y a eu-t-il d'exemplaires de la 8.35 ? D'après Jean-Pierre Beauviala, il n'y a qu'une seule version et c'est ce premier prototype qui, opérationnel, a permis à Godard de tourner les plans de ciel dans *Passion*, qui a été peint dans un deuxième temps.

⁴² Dans un premier temps, Godard s'est intéressé aux effets impressionnistes du filage alors qu'il était enthousiaste de ce défaut (entretien de l'auteur avec Hugues Ryffel, le 9 mai 2019). Par contre, les échanges publiés dans les *Cahiers du cinéma* ne laissent plutôt entrevoir qu'une volonté de maîtrise technique.

⁴³ Aussi Godard parle d'une visée qui n'est pas assez lumineuse, ce qui ne facilite pas la mise au point à l'œil, mais aussi que la distance de netteté « ne correspond pas à la bague de mise au point de l'objectif. En effet, la distance focale est très légèrement modifiée quand la lumière traverse une lame ou un prisme, c'est pourquoi, avec les caméras amateurs, comme la Bolex, ce sont des objectifs qui sont « calés » différemment qui sont généralement utilisés. « *Genèse d'une caméra. Episode 1* », *Op. Cit.*, p. 94-111.

Du prototype à la caméra

Les longues pages d'échanges expriment une tension, et peu d'écoute de la part du cinéaste qui oppose à tous les arguments de Beauviala l'idée que la caméra est inutilisable. Godard résume ainsi le problème :

« En un mot, disons qu'on ne pouvait pas faire le point avec cette caméra, je serais content de faire le point sur le fait que je ne peux pas faire le point avec cette caméra, qui pour moi, est lourd de symbole et que je t'avais exprimé par la phrase : est-ce que le cinéma français a besoin d'une caméra ? Non ! »⁴⁴

Le PDG d'Aaton lui rappelle une des contradictions que Godard affectionne : cette caméra a été conçue pour qu'il filme lui-même et il l'a confié ux techniciens dont il voulait se libérer. Si les échanges ne nous permettent pas de mettre au jour les tenants et les aboutissants de ce dialogue qui tourne court (a-t-il existé un jour ?), ce texte est l'occasion de faire le point sur une caméra -, avec lequel il était *a priori* difficile de le faire, en reprenant à notre compte la question posée par Godard et celle que lui retourne Beauviala :

« Ce qui m'intéresse, c'est de savoir pourquoi tu ne t'es pas servi de cette caméra et pourquoi, maintenant, Aaton en a fait une autre ?⁴⁵ »

La 8.35 n'a jamais été commercialisée⁴⁶ et c'est seulement dix ans après l'épisode Godard qu'Aaton produit en mars 1989, une nouvelle caméra, l'Aaton 35. Pourquoi la 8.35 n'est-elle pas le prototype de l'Aaton 35⁴⁷ ? Quels sont vraiment les problèmes ? La caméra était-elle vraiment inutilisable comme le prétend Godard ? Pour des questions de temps et de moyens, Aaton n'a pas fait une étude longue et coûteuse pour développer un système d'obturateur à miroir tournant introduit par Arriflex en 1937 et qui s'est, depuis, généralisé sur les caméras professionnelles. Le prototype a une taille réduite grâce à un principe très simple, utilisé en photographie ou pour certaines caméras amateur (par exemple la caméra 16mm Pathé Webo⁴⁸), qui permet de gagner du poids par rapport à un

⁴⁴ « Genèse d'une caméra. Episode 1 », *Op. Cit.*, p. 94-111

⁴⁵ « Genèse d'une caméra. Episode 1 », *Op. Cit.*, p. 94-111

⁴⁶ Les brochures de 1979 et 1980 annoncent la commercialisation de la 8.35 à la *Photokina* de 1980 et la deuxième pour le début de 1981 mais la caméra n'a jamais été produite ou vendue.

⁴⁷ En 1983, Jean-Pierre Beauviala envisage la 8.35 comme une caméra « mort née » (« Genèse d'une caméra. Episode 2 », *Op. Cit.*, p. 94-111).

⁴⁸ Jean-Pierre Beauviala fait référence à un appareil photo 24 X 36, le Canon « Pellix ». Entretien avec Jean-Pierre Beauviala réalisé le 19 décembre 2018, *Op. Cit.*

obturateur miroir tout en évitant les vibrations que ce dernier génère par son mouvement.⁴⁹ Avec ce système, la lumière traverse une lame semi-transparente dont le pouvoir de réflexion renvoie une partie de l'image vers la visée (20 %) alors que l'autre partie traverse le verre pour impressionner la pellicule. Quel est le problème ? Godard répète : « L'image était floue à cause de la lame. » Beauviala reconnaît « que l'image que l'on voit sur le dépoli n'est pas suffisamment matérialisée dans le plan de netteté »⁵⁰, mais il insiste sur la pertinence de ce choix. Il semble confiant, certainement parce qu'Aaton et ses fournisseurs avaient fait d'importants progrès sur la qualité des optiques utilisés pour les visées et des dépolis, mais aussi sur les lames semi transparentes. Elles ont été améliorées pour introduire dans les caméras la reprise vidéo pour le contrôle de l'image au moniteur et son enregistrement. Beauviala précise que la lame doit être mieux fixée, car, ainsi suspendue dans la chambre obscure de la caméra, elle subit des vibrations qui viennent altérer la qualité de l'image. (Ill.12). Il demande du temps que Godard ne lui laisse pas, alors qu'une caméra n'est aboutie qu'au bout de plusieurs prototypes et une série de mises au point, comme cela a été le cas ensuite pour l'Aaton 35 dont la conception a duré plusieurs années. Si la lame a été abandonnée, ce n'est donc pas qu'une histoire de temps et de moyens. Il est difficile de se faire un avis sur cette question : le prototype conservé à la Cinémathèque française n'est pas équipée de la visée d'origine et la lame a été re-fixée quand Aaton a fait don de l'appareil à la Cinémathèque⁵¹. Le problème reste qu'avec le principe de la lame, la lumière, destinée à impressionner la pellicule, traverse une surface en verre. Sur ce point, Renato Berta a invoqué une autre « double difficulté » : la surface de la lame est plus grande en 35 qu'en 16. Les possibilités que cette surface en verre (ou ses bords) reflètent des lumières parasites qui se déploient de manières incontrôlées dans la chambre obscure de la caméra sont également plus importantes, comme le support sur laquelle les poussières peuvent venir se poser⁵².

« Il y a beaucoup de réalités qui rentrent dans la caméra alors que celle-ci doit être utilisée à l'extérieur et dans toutes les conditions climatiques : par exemple, en changeant d'objectif dans le froid, le temps d'enlever un objectif pour en mettre un autre, la condensation peut venir se fixer sur la lame »⁵³.

La technique est souvent envisagée à partir de données établies par les fabricants lors de tests réalisés dans les conditions du laboratoire. Ceux réalisés avec la 8.35 sont tout à fait satisfaisants

⁴⁹ Sans miroir, l'obturateur est moins lourd ce qui a pour conséquence intéressante de générer moins de vibrations.

⁵⁰ « Comment arrêter l'image aérienne pour arriver à la voir sur le dépoli ? Il faut que le dépoli soit très poli pour diffuser vraiment la lumière afin de bien distinguer ce qui est hors plan de mise au point. C'est du savoir-faire, dans la manière de froter le verre. Nous avons trouvé un très bon fournisseur aux USA pour l'Aaton 35, en 1986-87. » Entretien avec Jean-Pierre Beauviala, 19 décembre 2018, *Op. Cit.*

⁵¹ Merci à Laurent Mannoni pour ces précisions.

⁵² Aussi, dans « *Épisode 1* », il est précisé qu'en nettoyant la caméra (une opération qu'il faut faire régulièrement au cours d'un tournage), l'opérateur peut facilement faire bouger ou même briser la lame.

⁵³ Entretien de l'auteur avec Renato Berta, le jeudi 17 janvier 2019.

mais Berta nous rappelle que l' « on n'utilise jamais les caméras dans les conditions idéales dans lesquelles les essais sont faits⁵⁴ ». La réalité de l'objet technique dépasse l'objet lui-même et concerne les conditions dans lesquelles la caméra est utilisée : poussières, humidité et changement de températures.

Du prototype à la caméra de série

« La caméra 8.35, celle que tu as utilisée sur *Sauve qui peut*, il a fallu deux ans pour la faire. Elle coûtait 800 000 francs. La suivante, l'Aaton 35, au bout de trois ans, on en est à 4 millions et elle n'est pas encore finie⁵⁵ ».

En 1981, Aaton communique sur la 8.35 dans une publicité publiée dans les Cahiers du cinéma (Ill. 12 bis) : « Cette composition a été faite par Jean-Luc Godard à l'occasion d'un paiement de facture. Nous publions ce document car on voit dans les bras de l'enfant, la première représentation fidèle de la caméra 8-35mm Aaton. C'est Godard essayant d'éviter que ce projet qu'il a lancé ne lui retombe sur les pieds, à moins que ce ne soit Aaton⁵⁶ qui s'épuise à porter l'étude longue et difficile de cette caméra 35mm⁵⁷. » A gauche du texte, la composition, sur fond d'un chèque de 4 812 francs émis par Sonimage à l'ordre d'Aaton, rédigé de la main de Godard qui a écrit dans la marge : « Encore payer toujours ». Il est difficile de préciser combien le cinéaste a réellement investi dans la réalisation du prototype de la 8.35, mais le 7 décembre 1979, Aaton obtient un financement de 950 600 francs de la Commission des industries techniques du CNC pour la « Réalisation d'une caméra cinématographique 35mm silencieuse et légère de haute qualité » dont le coût annoncé est de 3 426 500 francs. Le projet est de réaliser une caméra 35 avec un magasin de 120 mètres qui ne pèsera que 6,5 kilos : « Bénéficiant du remarquable savoir-faire électronique de la firme, le prototype de la caméra 35 est déjà utilisé actuellement par J.L. Godard en caméra d'appoint sur le tournage de son film *Sauve qui peut la vie* en complément d'une Arriflex 35 mm, car ce prototype de 5 kg ne comporte pour l'instant qu'un magasin de 60 mètres⁵⁸. » L'aventure Godard permet d'obtenir les moyens du CNC pour faire l'étude d'une caméra 35. Pour cela, Jean-Pierre Beauviala reprend en main le design (c'est Jacques Lecoœur qui avait dessiné la 8.35) mais pourquoi considère-t-il, en 1983, que la 8.35 était une caméra morte née et qu'il a fallu tout reprendre ?

Ill. 13 Brochure Aaton 8.35. Cinémathèque de Grenoble.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ « Genèse d'une caméra. Episode 1 » p. 94-111

⁵⁶ A cette époque, la société utilisait encore le tréma sur le deuxième A.

⁵⁷ *Cahiers du cinéma*, n° 321, mars 1981. Merci à Thomas Godefroi.

⁵⁸ Demande de financement à la commission des industries techniques. Fonds des industries techniques, dossier n° 19970544/15, archives nationales, site de Pierrefitte. Merci à Vanessa Nicolazic pour ces recherches.

Une première brochure qui date de 1984 (Ill. 10) présente une caméra qui s'appelle encore 8.35. Sur cette première version, le presseur est identique à celui du prototype Godard et la brochure annonce toujours une caméra avec deux moteurs alors que cette solution est abandonnée pour le prototype de juin 1987 avec lequel la conception de l'Aaton 35 se précise⁵⁹. Le principe du magasin 60 mètres est tout de suite remplacé par un magasin standard de 120 mètres qui correspond à une attente professionnelle⁶⁰ comme la lame semi-transparente est remplacée pour un obturateur à miroir tournant qui ouvre à 180° pour faire disparaître l'effet de *flicker*. Godard n'avait pas imposé au fabricant de réaliser une caméra silencieuse pour, dit-il, « écouter les gens plutôt que les entendre parler »⁶¹. La 8.35 « fait de la musique⁶² » alors que le bruit de la caméra devient une contrainte pour fabriquer une caméra de série. Pour insonoriser le mécanisme, il faut reprendre la conception au départ. En conséquence, la caméra pèse 7 kilos 1/2 là où le prototype et son magasin de 60 mètres était autour de 5 Kg. Malgré un système ingénieux qui réduit l'encombrement du magasin de 120 mètres (Ill.) et son allure féline (elle est racée et son design a fait l'objet d'un travail dans lequel Jean-Pierre Beauviala excelle), l'Aaton 35 est plus lourde. Elle est aussi plus large parce qu'elle a été perfectionnée, notamment avec des fonctionnalités électroniques et un système de reprise vidéo. Cette comparaison entre les deux appareils révèle par conséquent un hiatus entre la commande de Godard et l'objectif industriel. Dans le premier cas, il s'agit de produire et de concevoir un appareil pour accompagner la spécificité d'un geste. Dans le second cas, l'Aaton 35 est standardisée, industrialisée, prête à répondre à toutes les situations (elle est destinée à être vendue à des loueurs) là où la 8.35 n'était pas tropicalisée afin de résister au froid.

Ill. 14 Le prototype 8.35 et l'Aaton 35. Conservatoire des techniques, Cinémathèque française.

Ill. 15 Brochure Aaton 35. Cinémathèque de Grenoble.

Au-delà de la réalité industrielle de l'entreprise Aaton, la relation entre un outil simple et une image simple est une recherche correspond à la fois à Godard et à Beauviala qui, tout au long de l'aventure Aaton, revenait régulièrement à l'idée d'une caméra qu'il imaginait de brousse ou agricole, un objet

⁵⁹ Dans les versions suivantes, le presseur de l'Aaton 35 devient plus complexe en utilisant des électro-aimants pour améliorer la stabilité de l'images qui devait être insuffisante avec un magasin de 120 mètres.

⁶⁰ Les magasins de 120 mètres permettent, en 35mm, de filmer un peu plus de 4 minutes (au lieu de 2 minutes avec la 8.35).

⁶¹ Dans la brochure dédiée à la 8.35, Aaton annonce 35 dB pour le prototype (Fonds Aaton, Cinémathèque de Grenoble).

⁶² Dans *Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard joue le rôle de l'oncle Jean, un cinéaste, que sa nièce vient voir à l'hôpital avec un projet de film. Dans la scène, alors que Godard est assis par terre avec un radio-cassette sur l'épaule, il propose de lui prêter sa nouvelle caméra qui fait de la musique.

technique simple et de qualité qui puisse exister en dehors du monde professionnel⁶³. Etudier les deux appareils, la 8.35 et l'Aaton 35, permet de se rendre compte que la 8.35 est une caméra très discrète, étroite, assez fine (plus petite qu'une Aaton 16). On prend du plaisir à la mettre sur l'épaule, à se déplacer avec⁶⁴. Sa principale vertu est certainement d'avoir été réalisée vite, d'un geste, comme « taillée dans le roc, le métal et le verre »⁶⁵, dit Beauviala.

« Le prototype est au fond un objet qui (com)porte du temps. Il cache le passé sur lequel il a dû se construire — ces acquis techniques du passé sur lesquels a par exemple été bâti l'objet prototype, sans compter qu'étymologiquement ce terme est composé de passé : du grec, *protos* et *tupos* — offrant une dimension résolument nouvelle de possibilités. S'il semble donc pointer tout droit vers le futur — surtout du point de vue des discours qui accompagnent un prototype —, il ne fait au bout du compte que s'offrir dans le présent de l'usage. Un objet qui, en somme, tout en travaillant sur le temps, entre les attentes et les projections, s'épanouit dans le présent, et brise la continuité des usages d'autres objets en proposant des qualités nouvelles. »⁶⁶

La 8.35 a les qualités d'un prototype, c'est-à-dire d'un objet technique qui, en se situant « entre les attentes et les projections⁶⁷ » de Godard « brise la continuité des usages d'autres objets en proposant des qualités nouvelles ».⁶⁸ C'est une première version qui a offert à Godard la possibilité de tourner les nuages de *Passion* alors qu'il a fallu plusieurs prototypes pour aboutir à l'Aaton 35. Non seulement la réalisation de ces plans de nuages correspond parfaitement au cahier des charges énoncé par Godard, mais ils permettent à la caméra d'exister et de s'épanouir « dans le présent de l'usage », pour reprendre les termes de Viva Paci, dont la réflexion sur la temporalité du prototype nous permet d'affirmer que la force de ces images révèle la forme d'immanence contenue également dans l'objet technique.

La 8.35, tant décriée par Godard, apparaît comme un outil artistiquement opérationnel. Pourquoi Godard ne s'en est-il pas saisi pour filmer lui-même ? Il est très intéressé par les images que le prototype lui a permis de faire puisqu'il monte ces plans de nuages (ou d'autres, très similaires,

⁶³ La référence à la Bell & Howell est réapparue pour la conception de la petite caméra 16mm A-minima de 4,2 kg équipée d'un magasin de 60 mètres qui a été commercialisée à partir de 1999 : « bien 20 ans avant (avec la 8.35 NdA), j'avais dans les mains le concept, le même, faire une petite caméra qui n'est pas les mêmes caractéristiques que son aînée. Et cette caméra a péri pour les mêmes raisons, c'est-à-dire qu'on a voulu mettre un *vidéo-assist* après, ça a retardé la sortie. Ce qui fait qu'on a raté le coche de la mise sur le marché. Alors que c'était une caméra simple ». Entretien avec Jean-Pierre Beauviala, réalisé dans le cadre de l'ANR Beauviatch, Vanessa Nicolazic, 19 décembre 2018.

⁶⁴ Cette maniabilité m'a été confirmée par Renato Berta. Alors qu'il préparait le tournage du film de Patrice Chéreau, *L'homme blessé* (1983) dans la Gare du Nord, il s'est souvenu que Jean-Pierre Beauviala disait toujours que la 8.35 était faite pour tourner dans les halls de gare, pour sa maniabilité mais aussi parce que le bruit de la caméra serait couvert par le brouhaha ambiant. La 8.35 a servi de caméra principale pour le tournage dans le hall de la gare (il s'agit des premiers plans, là où il y a le plus de monde), se révélant parfaitement adaptée pour filmer discrètement, se glissant, comme le personnage joué par Jean-Luc Anglade, parmi la foule. Renato Berta, entretien avec l'auteur, 17 février 2019.

⁶⁵ « Genèse d'une caméra. Episode 2 », *Op. Cit.*, p. 94-111

⁶⁶ PACI Viva. *La machine à voir : À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Nouvelle édition [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012 (généré le 16 mars 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/septentrion/9449>>. ISBN : 9782757414071. DOI : 10.4000/books.septentrion.9449.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Id.*

peut-être tourné au même moment ?) dans *Soft and Hard* (1985). Sur ces images, Godard lit des extraits de *La mort de Virgile*, d'Herman Broch⁶⁹ dont le texte nous fait comprendre que le cinéaste a une vision idéalisée de la création, de la beauté, et certainement de la simplicité de l'outil qui serait capable de capter ce phénomène en toute innocence⁷⁰. Dans ce film-essai, il dit qu'il faut ouvrir l'œil avec cette machine qui sert à capter le phénomène qui le relie à celui de la création. « Il faut non pas créer un monde, mais créer la possibilité d'un monde. La caméra fera ce travail, rendra ce possible probable ou ce probable possible. » *Scénario du film Passion* (1983) commence avec cette phrase et finit par un plan tourné avec la 8.35 : un avion décolle et, en s'envolant, traverse les nuages. Peut-être que ce plan de fin est précisément celui qui a été filmé le 20 novembre 1981 alors que Ryffel et Beauviala revenait de Grenoble, la 8.35 remise en état de marche ?⁷¹ L'assistant caméra était chargé par Godard de filmer tous les mardis l'avion de la LOT sur le tarmac de l'aéroport de Genève (le personnage de *Passion* est polonais) et il avait pour autre consigne de poser, tous les soirs, la caméra sur la table de nuit du cinéaste, à côté du réveil et de la lampe de chevet⁷². Godard dormait avec la 8.35. Cette anecdote souligne le rapport quasi religieux de Godard à sa caméra dont il attendait beaucoup, faisant l'objet de beaucoup de projections de sa part, à la hauteur de la violence qui clôt l'échange. Dans le numéro 350 des *Cahiers* d'août 1983⁷³. Godard fait publier une lettre à Alain Bergala le remerciant de l'avoir fait rencontrer « le PDG d'Aaton et d'autres gens de cette profession sans foi ni loi ». Le divorce entre Godard et la 8.35, quand à lui, a eu lieu un peu plus tard, en 1984 sur le plateau de *Déetective* (1985). Le film a principalement été tourné avec une Arriflex et c'est la dernière fois que la 8.35 se retrouve sur un tournage de Godard alors que sa colère envers les techniciens semble atteindre son paroxysme. Bruno Nuytten se demande encore aujourd'hui pourquoi Godard n'a pas utilisé la 8.35, « cette petite caméra, superbe », pour filmer lui-même puisqu'il ne supportait pas la présence des techniciens⁷⁴ ? Au moment de filmer Johnny Halliday en contre-

⁶⁹ Herman Broch, *La mort de Virgile*, Collection du monde entier, éd. Gallimard, 1955, 448 p. Merci à Guillaume Bourgois de m'avoir indiqué cette référence utilisée également dans *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

⁷⁰ La séquence précédant l'extrait décrit est une scène burlesque où Godard fait semblant de jouer au tennis dans l'appartement. Elle se termine avec la voix de Godard (off) qui dit : « Est-ce que parce que je fais des images au lieu de faire des enfants, cela empêche que je sois un être humain ? ».

⁷¹ Pour *Passion*, Hugues Ryffel était chargé par Godard de filmer, tous les mardis, l'avion de la compagnie polonaise LOT, manoeuvrant et décollant de l'aéroport de Cointrin. Entretien de l'auteur avec Hugues Ryffel, Lausanne, le 9 mai 2019.

⁷² Entretien de l'auteur avec Hugues Ryffel, Lausanne, le 9 mai 2019.

⁷³ Cahier du cinéma N°350, pp. 60-61.

⁷⁴ En présentant le film à la Cinémathèque française le 27 mars 2019, Bruno Nuytten a expliqué à quel point il avait été heureux d'aborder ce tournage avec Godard et que cet aveu a été sa grande erreur. Alors qu'il a proposé au cinéaste d'utiliser une nouvelle tête fluide qui permettait de faire des mouvements de caméras, Godard a voulu le film uniquement en plans fixes. Il en a été de même pour d'autres décisions comme le choix de l'émulsion. Le système de contradictions atteignant là une impasse peu productive, selon Bruno Nuytten, où les choix faits étaient systématiquement opposés à ceux proposés par l'opérateur. [Selon Nuytten, la présence des techniciens irritait le cinéaste à tel point qu'ils se cachaient dans les placards des chambres de l'hôtel (où le film a été entièrement tourné) pour essayer de faire baisser la pression.

jour alors que le tournage était prévu sans éclairage, Nuytten demande une indication à Godard sur la manière d'exposer la pellicule. Godard s'emporte en répondant qu'il ne faut plus lui demander à partir du moment où il laisse faire. Puis, il fait signe à l'opérateur qui était présent sur le tournage pour l'émission *Cinéma, cinémas*, de filmer.⁷⁵ Sur l'enregistrement, Godard revient sur la question de l'invention en interpellant les techniciens présents sur le tournage : « On a rarement vu beaucoup de techniciens inventer du matériel. Ce n'est pas un ingénieur du son qui a inventé le Nagra. Ce n'est pas toi qui a inventé l'Arriflex [...] Je regrette qu'à un moment un opérateur n'ait pas inventé une caméra comme un chanteur invente une chanson. »⁷⁶ Sa déception de n'avoir pas réussi à inventer son outil est grande et il saisit l'occasion de l'émission de télévision pour retourner cette violence contre les techniciens.⁷⁷ Godard s'intéresse à la technique parce qu'elle le fait réfléchir mais Raoul Coutard était là pour régler le diaphragme quand il a filmé les nuages de *Passion*. Quand Nuytten lui demande une indication sur l'exposition, sa réponse (une lettre non envoyée écrite le soir-même) dépasse largement la technique : « Toute lumière entrant dans un décor a son histoire avec son début, son milieu, sa fin. Faire un plan n'est qu'observer cette histoire. Pourquoi ce devoir d'observation ? Parce que le plan commence évanoui. Et trouver l'ouverture juste - et, juste cette ouverture, sera lui faire reprendre connaissance⁷⁸. » Pour le cinéaste, les questions qui se posent habituellement (comme celles que les autres peuvent lui poser) ne l'intéressent pas. Son rapport au cinéma ne peut pas se mesurer en quantité de lumière qui, pourtant, permet de définir un diaphragme. Ces considérations, pourtant nécessaires à la réalisation de l'image, semblent bien terre à terre alors qu'il veut filmer les signes de la création céleste. Aussi, il ne peut pas faire comme les autres puisqu'il se veut un cinéaste prototypal. Quand il a fait inscrire à l'intérieur de la caméra « Jean-Luc Godard a pensé à vous, et vous ? », il interpelle ceux qui ouvriront la caméra : « Jean-Luc Godard pense le cinéma. Et vous, pendant ce temps, que faites-vous pour le cinéma ? ». Qu'est-ce que vous inventez ?

Il y a au moins un plan tourné avec la 8.35 dans *Détective* : un insert de moins de deux secondes, un plan fixe en contre-plongée sur un des lustres du hall de l'hôtel. Narrativement inutile, étrangement

⁷⁵ A lire, l'entretien, non daté, avec Bruno Nuytten sur le site d'*Objectif cinéma* : <http://www.objectif-cinema.com/interviews/012h.php>

⁷⁶ Le rush intégral de ce plan (qui se trouve monté dans l'émission *Cinéma cinémas*) est consultable à partir du lien suivant : <https://www.dailymotion.com/video/x8iiju>

⁷⁷ « Il y a eu ce conflit artificiellement provoqué devant une caméra vidéo, puis inlassablement diffusé à la télé, où il me fait la leçon sur l'histoire de l'Arriflex en ne répondant pas à une simple question que je lui posais, coupée au montage. C'est bizarre de déclencher un conflit, de l'enregistrer, et d'en supprimer le début et la fin, quand l'équipe quitte le plateau, et qu'il tombe en larmes en se plaignant de la solitude du metteur en scène. Personne ne s'est jamais questionné sur la présence de cette petite caméra que Godard utilisait un peu comme une caméra de surveillance. Quoi qu'il en soit, j'ai beaucoup de respect pour toutes les intelligences, même lorsqu'elles se retournent contre moi... » Bruno Nuytten, présentation de la séance consacrée à *Détective* lors de la rétrospective qui a eu lieu à la Cinémathèque française en mars 2019.

⁷⁸ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2.1984-1998, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 71. Cité dans Antoine de Baecque, *Op. Cit.*, p. 641.

beau, ce plan montre l'effet de *flicker* produit par la 8.35 [Ill.]. Bruno Nuytten ne se souvient pas avoir tourné ce plan. Ainsi, pourrions-nous avancer l'hypothèse selon laquelle Godard (avec l'aide complice de Jean-Bernard Menoud qui était présent sur le tournage avec la caméra), aurait tourné avec la 8.35 un test, en connaissant le problème, puis monté dans le film ce plan qui présente un défaut évident. Sa beauté intrinsèque, sa qualité irruptive et l'effet d'étrangeté qu'il crée, symbolise, à travers le montage, le rejet définitif de Godard pour cette caméra.

Quel outil pour quel idéal ? Quand la caméra réfléchit le cinéaste

La caméra n'est pas un être technique monolithique : cet objet, qui est pénétré de réalités sensibles d'ordre à la fois physique, atmosphérique et psychique, est également un lieu de réflexion et de projection. Comment saisir la part humaine de la technique ? En quoi l'objet technique et sa conception réfléchissent-ils et font-ils réfléchir le cinéaste sur ses conditions d'existence ?

Alors que les entretiens paru dans les Cahiers du cinéma nous laisse penser à une commande de Godard à l'industriel, une discussion enregistrée le 23 août 1974 dans les locaux d'Aaton⁷⁹ nous permet de comprendre que Godard n'est pas à l'origine de l'idée d'inventer une caméra⁸⁰. Au contraire, quand Beauviala lui pose directement la question, « Monsieur l'écrivain public. En quoi est-ce qu'une petite compagnie merdique comme Aaton peut vous aider à vous faire un bel encrier ? », Godard refuse aussi sec : « Ah non moi j'en ai pas besoin ! » Beauviala défend une vision politique par la nécessité de mettre à disposition des moyens techniques aux « gens qui ont des problèmes et dont on voit bien que la télévision ne va pas en parler ou mal⁸¹ ». Le jeune industriel ne parle jamais de produire ou vendre du matériel, mais il essaye d'associer Godard à un projet qui consisterait à développer les techniques du super 8 pour que puisse exister une vraie chaîne de production (tournage, montage, synchronisation) disponible aux différentes luttes sociales et politiques. De son côté, Godard ne veut pas résoudre la question de l'expression à la technique,

⁷⁹ Fonds Aaton, cinémathèque française. Cette discussion a été retranscrite par Isabelle Prim et publiée dans le magazine *Bref, La fabrique de Godard*, de mai 2013, sous le titre « Moins de films et plus souvent. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala ». Certain passages de l'entretien audio manquent à cette retranscription publiée dans *Bref*. Merci à Alexia de Mari de m'avoir communiqué cet enregistrement qui fait partie du fond Aaton déposé à la Cinémathèque française.

⁸⁰ De la même manière, l'ouvrage d'Antoine de Baecque nous apprend que c'est d'abord Godard qui a proposé à Beauviala de venir installer Aaton à Paris alors qu'il avait l'opportunité d'agrandir son local de Belleville, avant que celui-ci, en guise de réponse, suggère plutôt à Godard de venir à Grenoble. De Baecque, Antoine, *Godard biographie*, op. cit., p. 523.

⁸¹ Entretien Jean-Pierre Beauviala, Jean-Luc Godard, 23 août 1974, Grenoble. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

celle-ci ne pouvant suffire à résoudre les problèmes⁸². Aussi, il ne veut pas s'imposer un modèle⁸³. Néanmoins, sa réponse porte en creux l'imaginaire de la caméra 8.35, dans la volonté de pratiquer un cinéma détaché des contraintes et surtout des pesanteurs économiques tout en accédant à une diffusion de type commerciale : « J'ai envie de faire des films, que des gens les voient et que je gagne ma vie avec ce que les gens payent pour voir mes films.⁸⁴ » La discussion est close sans qu'elle ouvre sur le moindre projet mais l'échange a certainement continué ailleurs et peut-être lors du colloque de Thonon organisé quelques mois après, en 1974, intitulé « Le Super 8, instrument nouveau d'action culturelle » auquel Beauviala et Godard participent⁸⁵. Si Godard veut faire des films professionnels moins chers, ses projets de l'époque sont envisagés en vidéo, et non en super 8, jusqu'à l'annonce, en 1976, du projet de la 8.35 qui cherche à résoudre la contradiction énoncée par Godard dès 1974. Godard n'alterne plus, comme dans les années 1960, entre deux types de caméras⁸⁶, mais entre deux types de supports. Lors de la préparation du tournage de *Sauve qui peut (la vie)* il a demandé à l'équipe de voter. Ils ont choisi la vidéo et Godard a décidé de faire le film en pellicule⁸⁷. Au début des années 1980, pour préparer *Passion*, il avait commencé par filmer en

⁸² À Grenoble, Godard avait installé *Sonimage* dans le centre-ville, non loin de l'usine Aaton, mais il habitait, avec Anne-Marie Miéville et sa fille, à côté du quartier de La Villeneuve de Grenoble, au Village olympique. Godard, qui a eu connaissance de l'expérience de la Télégazette de la Villeneuve, déclarait à propos de cette télévision communautaire gérée par les habitants : « Ce n'est pas de la production et c'est une fausse idée de l'animation. Ils n'ont pas les moyens et s'ils en avaient, ils ne sauraient qu'en faire... Tout le monde ne peut pas être charcutier. Tout le monde ne peut pas se servir d'une caméra ; (...) Il faut un minimum d'instruction, il faut apprendre. Le slogan "liberté d'expression", pour moi, c'est un slogan fasciste. J'aimerais mieux, à la rigueur, qu'on dise "expression de la liberté". Mais on n'exprime pas facilement la liberté. Cette citation a été présentée dans une exposition sur l'expérience de la Télégazette organisée par Le Magasin - CNAC de Grenoble, tout en restant non sourcée.

⁸³ Dans la discussion de 1974, Jean-Pierre Beauviala interpelle Godard : « Est-ce que toi tu peux pas, puisque tu es en train de faire de la recherche dessus, donner un modèle, je sais bien que c'est drôle de dire ça, essayer de voir ce qu'on peut faire avec une caméra, une synchroniseuse, un magnétophone. Un film amateur dans toute son horreur... » A cela, Godard répond que ce modèle des amateurs ne peut pas être le sien : « Mais quel film font-ils ? Et comment ces gens-là seront amenés à faire d'autres films ? (.../...) Ces gens là, ils font du cinéma une fois, moi j'en fait tout le temps. » Entretien Jean-Pierre Beauviala, Jean-Luc Godard, 23 août 1974, Grenoble. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

⁸⁴ Entretien Jean-Pierre Beauviala, Jean-Luc Godard, 23 août 1974, Grenoble. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

⁸⁵ "Godard présente à Thonon les objectifs de *Sonimage*, qualifié d'« atelier professionnel ». Se distinguant des positions qui prônent une forme de démocratisation des pratiques grâce au super 8, le cinéaste y voit pour sa part le moyen de « faire des films différemment ». Pour Godard, il s'agit d'abord de trouver un outil capable de court-circuiter le système de production et de distribution du cinéma français : « A une certaine époque, je tournais *Week-end* ou *La Chinoise* avec cinquante millions, aujourd'hui il m'en faudrait trois fois plus, d'où l'absolue nécessité de rentabiliser. Je vais maintenant faire des films d'une qualité professionnelle qui reviendront beaucoup moins cher. » Si Beauviala est présent lors du second colloque de Thonon, en 1976, Godard n'y participera pas. Son intérêt pour le super 8 s'est limité aux discours, puisque tous les films qu'ils réalisent à cette période sont faits en vidéo (le premier projet de *Sonimage* resté inachevé, *Moi je*, est également pensé en vidéo). Quant à Beauviala, après avoir défendu la possibilité de concevoir une chaîne super 8, son intérêt paraît également diminué, puisqu'il n'évoquera plus de projet dans la presse après 1976, au moment où le projet de la 8.35 est présenté. » (Merci à Vanessa Nicolazic pour ces précisions sur le super 8).

⁸⁶ Dans les années 60, Godard a réalisé une partie de ses films en oscillant entre deux caméras, celle de reportage, le Cameflex, et la monumentale Mitchell, alors que le cinéaste se demandait à chaque scène qu'il préparait, laquelle des deux utiliser.

⁸⁷ Dans « Génèse d'une caméra. Episode 2 », p. 94-111, Godard parle d'un vote qu'il a provoqué quand il préparait *Sauve qui peut la vie* avec l'équipe : « Qui est pour le tournage en vidéo, qui est pour le tournage en cinéma ? » Il précise que « Tous les gens de cinéma ont voté pour la vidéo, et tous les gens de vidéo - même Bingeli - on voté pour le cinéma » (.../...) ». Si les techniciens ont voté pour la vidéo, c'est aussi parce qu'ils avaient vu ce scénario et reconnaissaient le travail novateur du cinéaste. Peut-être que, pour suivre un esprit vif comme Godard, ils ont pensé qu'il fallait aller de l'avant et que la vidéo était la bonne réponse à faire à Godard. « Quand ce vote a donné comme résultat : "On va tourner en vidéo", ça m'a semblé bizarre, c'était une phrase littéraire, sans pratique réelle, comme si ils avaient dit : "on va tourner en Amazonie". D'ailleurs, quand j'ai choisi le cinéma, je n'ai pas reçu de lettres indignées de ceux qui avaient choisi la vidéo ».

super 8 un tournage de Coppola réalisé en studio. Il a également tourné des images en super 16 (avec une Aaton) et en 35mm pour ce film qui devait s'intituler *Anatomy of a Shot* et qui est resté inachevé⁸⁸. Il fait un premier tournage en vidéo en mars 1981⁸⁹ puis il tourne *Passion* en 35mm alors qu'il réalise, une fois le film finit, *Scénario du film Passion*⁹⁰ en vidéo, pour la télévision.

La conception de la caméra et les discussions qui l'entourent vont permettre au cinéaste de réfléchir à ses moyens de création⁹¹. Alors que Godard et Beauviala essayent de comprendre dans l'épisode 2 de *Genèse d'une caméra* les raisons de cet échec, le cinéaste avoue non seulement sa propension à exagérer⁹², mais aussi son besoin de discuter de ces questions pour y réfléchir. Le conflit autour de la caméra et sa lame semi-transparente a aidé Godard à faire le point et peut être, comprendre qu'il ne voulait pas choisir entre cinéma, vidéo, petite et grande caméra. A partir de là, il envisage son travail dans une hybridité, entre les outils et les supports, entre les techniques amateurs et professionnelles. L'aventure de la *caméra Godard* est une impasse mais pendant ce temps, à Grenoble, il réalise des films pour la télévision, notamment les séries *6 X 2* (1976) et *France tour détour deux enfants* (1979)⁹³ et il utilise la vidéo dans une esthétique de la surimpression qui lui permet de réinventer le montage comme le ralenti qui, en vidéo, devient contrôlable directement par le cinéaste lui-même. Attiré par les possibilités que lui offre la vidéo, est-ce qu'il voulait vraiment une petite caméra de cinéma ou bien regrettait-il surtout que les caméras vidéo soient lourdes⁹⁴ ? Alors que le cinéaste cherche plutôt à se contredire en adoptant des manières différentes de faire, est-ce qu'il avait besoin d'un outil qui limite les possibilités à la spécificité d'un geste ? Aussi affirme-t-il dès cette conversation avec Jean-Pierre Beauviala en 1974 : « Le cinéma est pour moi un art du montage, comment se fait le montage de la pensée ?⁹⁵ » Si les caméras représentaient pour lui *la machine de cinéma*, en se confrontant à la fabrication de cet outil idéal il est renvoyé au fait

⁸⁸ Les images du film qui devait s'intituler *Anatomy of a shot* ont été tournées en 1981. Le projet a rapidement été abandonné, De Baecque Antoine, *Op.Cit.*, p. 603.

⁸⁹ Antoine de Baecque, *Op.Cit.*, p. 604.

⁹⁰ *Scénario du film Passion* (1982, France, 54 minutes).

⁹¹ « Il est vrai que dans mes films, je reste fixé sur un point d'impossibilité, dans *Passion*, sur l'impossibilité de faire du cinéma, et en même temps je ne cesse pas d'en faire. Quand on est trop seul, on a tendance à exagérer. Je dis qu'il est impossible de discuter avec les autres et quand on m'écrit pour me voir, je refuse.. Alors, ? Me dit-on, comme si parler était facile, possible sans un projet commun, un objet... » Jean-Luc Godard, "Le monologue forcé", in *L'âne, le magazine freudien*, numéro 7, hiver 1982, pp. 43-44.

⁹² « Moi, ma façon de fonctionner dans les discussions c'est de pousser à la catastrophe, et même de l'aggraver, pour s'en sortir, pour qu'on trouve un moyen. » « Genèse d'une caméra. Episode 2 », *Op. Cit.*, p. 94-111

⁹³ Cette série produite pour la télévision a été co-réalisée avec Anne-Marie Miéville.

⁹⁴ A cette époque, pour faire des bouts de films en vidéo, il fallait du matériel professionnel, lourd et cher. C'est un cinéaste fait de contradictions et Renato Berta nous a affirmé qu'il était très heureux, en définitive, de tourner *Sauve qui peut (la vie)* en pellicule. Certes la 8.35 a servi comme deuxième caméra, mais le film a surtout été tourné avec une caméra très commune, l'Arri BL, comme *Passion* et *Prénom Carmen*.

⁹⁵ « Ce que je souhaite, c'est des débuts de discussion sur quelque chose qui est sûrement exagéré de ma part. Dans quelle mesure est-ce exagéré ? Le cinéma étant pour moi un art du montage, comment se fait le montage de la pensée ? ». « Genèse d'une caméra. Episode 1 », *Op. Cit.*, p. 94-111.

que son geste de cinéma trouve de plus en plus sa place dans l'atelier où il a installé du matériel vidéo et qu'il n'aura de cesse de mettre en scène dans ses films, comme au début de *Numéro deux* (1975). Godard n'est pas volatile, comme le laisserait croire l'aventure de la caméra, il ne change pas d'idée. Au contraire, sa manière de bouleverser en permanence le cinéma pour le réinventer et ainsi, retrouver une jeunesse du cinéma, se construit peu à peu et dans une vraie continuité⁹⁶. Godard parle de la nécessité d'une bataille avec les moyens de la production. Il précise que, culturellement, cette bataille se situe au moment du tournage et le projet de la 8.35 était une forme de réponse à cette tension : « L'idéologie du tournage, c'est que c'est là que ça se passe. Or ce n'est peut-être pas là que ça se passe, ça ne doit pas en tous cas se passer comme ça⁹⁷. » Godard déplace le lieu de la bataille vers le montage comme il cherche un certain apaisement, trouvé aujourd'hui à Rolle, en travaillant de manière permanente et familiale⁹⁸ avec les mêmes compagnons de route, François Musy, puis Jean-Paul Battaglia et Fabrice Aragno. Non seulement, dès l'entretien de 1974, il formule ce que sera l'atelier de Rolle : « Moi, j'ai envie d'avoir un endroit propre net où je me sens capable de mieux comprendre, de suivre un truc⁹⁹ », mais encore, et c'est pourquoi nous pouvons parler de constance, il annonce également la recherche qu'il va mener pour *Adieu au langage* (2014), qui consiste à trouver le chemin vers des images simples, c'est-à-dire des images d'avant le langage. En 1983, il disait déjà : « Mon idée, c'est que la parole soit la parole de la caméra, si on peut dire, relayée par nous, mais qu'on parle le langage de la caméra et pas notre langage à nous, appliquée à une caméra¹⁰⁰. » Dès 1974, il cherche la contradiction et la complexité dans l'idée d'un outil simple :

« Voyons si à un moment donné la technique que l'on utilise ne va pas, peut-être, trop vite. Et qu'effectivement une technique simple, comme le cinéma : un petit magnétophone et une caméra super 8, très simple. Il y a à peine besoin de

⁹⁶ Dans *Genèse d'une caméra. Épisode 2*, Beauviala renchérit en disant que cette caméra était pensée pour servir à susciter des essais, des esquisses, des recherches, Godard lui répond étrangement qu'il a des doutes. N'est-ce pas parce que pour lui, l'esquisse, l'essai, la recherche se situe, encore une fois, au montage, et fait appel à d'autres outils ? Pour fabriquer *Le livre d'images*, (2018), Jean-Luc Godard maquette ses montages d'un magnétoscope à l'autre. Ce sont parfois des points de montage vidéo faits à la volée où apparaissent les défauts de l'enregistrement, des différentes couches, des différences de formats, de supports. Ensuite, quand Fabrice Aragno reprend les maquettes pour monter en virtuel à partir de meilleurs supports, il garde certains de ces défauts et certaines de ces traces de la recherche. L'atelier de montage, plus que la caméra, représente la machine avec laquelle Godard essaye, esquisse.

⁹⁷ « Genèse d'une caméra. Episode 2 », *Op. Cit.*, p. 94-111

⁹⁸ Dans « Genèse d'une caméra. Episode 2 » (pp. 94-111). Godard regrette qu'« il n'y a plus de famille dans le cinéma. C'est pour ça qu'il ne va pas très bien ». Puis, il enchaîne : « Mon seul point commun avec Coppola, même s'il est inversé, c'est qu'il voulait faire de son studio une maison où tout le monde viendrait manger des pâtes, discuter de films, apporter des scénarios, et que moi, je voulais faire de ma maison un petit studio. Les deux se sont cassés la figure à peu près en même temps. » Plus loin, il renchérit sur la question de la famille : « Elle existe au cinéma mais seulement au tournage et moi j'aimerais en profiter plus longtemps. Mais elle ne peut pas durer longtemps parce que c'est trop fort au moment du tournage [...]. J'aimerais mieux payer les gens au mois à travailler peu mais régulièrement et pendant une plus longue période. »

⁹⁹ Entretien Jean-Pierre Beauviala, Jean-Luc Godard, 23 août 1974. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

¹⁰⁰ « Genèse d'une caméra. Episode 1 », *Op. Cit.* Cette recherche d'une image simple, Godard semble la relier à l'enfance alors qu'il explique, dans un entretien qu'il a donné en avril 2019 que le deuxième volet du film *Eloge de l'amour* (2001) trouve son origine dans une séance de psychanalyse qui a fait ressurgir en lui des souvenirs de Bretagne où il a passé une partie de son enfance. « Entretenir quelque chose qui doit finir... », *Les Inrockuptibles*, n° 120, 17 avril 2019.

faire des images synchrones, si on en veut de temps en temps, on les a. Mais c'est tellement simple ! Et c'est pas vrai que le monde est simple. Alors tout d'un coup, on va en donner une image simple, alors qu'on sait qu'il est trop complexe. Mais on n'a pas les moyens ! Moi je travaille plutôt à fabriquer des images simples et ça me met une heure à les fabriquer. Alors je dis, c'est pas vrai. Il n'y a plus d'images simples ! Il y a des moyens simples de faire des images mais il n'y a plus d'images simples¹⁰¹. »

Godard veut un outil a-culturé¹⁰². En 1974, il dit à Beauviala : « On a les moyens du bord, c'est à dire les moyens de la société qu'on habite et qu'on essaye de traiter un peu autrement¹⁰³ », ce qui est contradictoire avec l'idée de l'outil idéal. Pour le tournage d'*Adieu au langage*, en 2012, Godard s'est d'abord procuré une caméra de cinéma 3 D professionnelle, mais les essais se sont révélés décevants. Ses compagnons de fortune, Fabrice Aragno et Jean-Paul Battaglia, sont allés acheter, en plus de deux appareils Canon 5D, des petites caméras numériques disponibles en grande surface. Le tournage a alors consisté, dans une recherche formelle permanente et à partir de bricolages techniques, à éprouver les appareils pour faire d'autres images que celles pour lesquelles ils ont été conçues et engager une nécessaire ré-appropriation de ces outils. En considérant qu'avec le numérique, la question n'est plus d'inventer un outil, comme avec la 8.35, mais d'inventer à partir des outils qui existent déjà et de leurs réalités techniques.

L'usine de caméras comme imaginaire de l'atelier de cinéma.

Jean-Pierre Beauviala a installé Aaton dans le vieux centre-ville de Grenoble là où il y avait, de chaque côté de la rue de La Paix, des ateliers d'artisans qui ont été reliés entre eux au fur et à mesure que l'usine s'agrandissait¹⁰⁴. C'est un lieu très organique dans ses espaces, où le travail du métal, du verre, des circuits électroniques co-existe. Il relève d'une poésie de la fabrication du cinéma, un milieu, avec un patron, des ouvriers. Alors que la conversation en 1974 a lieu dans l'usine même, Godard évoque celle de Lip qui fait l'actualité de l'époque :

« Je commence à pouvoir penser à un nouveau style, mais pour moi...

Je peux le penser parce qu'à un moment donné je me suis reconstruit ma petite usine et j'applique pour moi le programme de Lip. Je fabrique, je vends, je produis.

¹⁰¹ Entretien de Jean-Pierre Beauviala avec Jean-Luc Godard, 23 août 1974. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

¹⁰² « L'instrument d'enregistrement, la vidéo elle-même, est en fait devenu un instrument de savoir, d'application d'un savoir, et ce n'est plus un instrument de découverte, comme le microscope pour un scientifique qui peut parfois chercher à temps perdu ». Jean-Luc Godard, "Le monologue forcé", in *L'âne, le magazine freudien*, n° 7, hiver 1982, pp.43-44.

¹⁰³ Entretien entre Jean-Pierre Beauviala et Jean-Luc Godard, 23 août 1974, Fonds Aaton, Cinémathèque française.

¹⁰⁴ Ce mouvement qui consiste à relier ces espaces correspondait au projet de film que Jean-Pierre Beauviala a voulu réaliser au milieu des années 1960 et qui l'a conduit à inventer un système de synchronisation entre une caméra et un magnétophone.

Et c'est la liaison des ces trois là qui me donne d'autres idées¹⁰⁵. »

Godard ressent la nécessité politique de repenser les moyens du cinéma pour faire autrement, et l'aventure de la caméra lui a permis de rencontrer un imaginaire pour son usine à films qu'il n'aura de cesse de construire et déconstruire à partir de là¹⁰⁶:

« Y a que des machines. On imprime de la pellicule, confesse-t-il.

Ici, c'est une usine et moi je suis le patron,
mais un patron spécial parce que je suis l'ouvrier aussi. J'écoute le bruit de l'usine.

J'étais malade longtemps. Mais je ne suis pas seul, il y a les autres qui sont là.

On a pris le pouvoir à l'usine¹⁰⁷. »

Dans *Soft an hard*, à la fin d'une scène où l'on voit Anne-Marie Miéville monter à la Steenbeck, la voix off de Godard dit : « Peut-être ne rien dire mais voir. Je crois qu'on peut à l'usine. Justement, on ne peut que ça. On peut voir. Voir, voir. D'une certaine façon, on ne peut que voir. » Il confère à l'usine de cinéma les mêmes qualités que la caméra, un outil qui permet de voir et donner à voir.

Conclusion

La poésie modeste dont témoigne Hugues Ryffel à travers son journal, son engagement, sa distance, et la patience nécessaire qui lui permet d'envisager la complexité de l'invention technique, nous révèlent que la 8.35 représentait des impasses comme des innovations mais ne méritait certainement pas cette mise à mort de la part de Godard qui entretient avec la technique une relation complexe, identitaire et politique. Plus précisément, sa manière d'envisager la technique s'élabore dans une lutte dialectique, où le dialogue entre invention technique et formelle reste impossible parce qu'il ne croit pas que la politique d'un artiste et celle d'un industriel puissent se rencontrer, se correspondre *politiquement*. Godard conclut sa lettre du 5 février 1979 adressée à Beauviala ainsi : « S'il y avait une revue de cinéma qui aimait son travail plutôt que de jouir des discours de spécialistes, je correspondrais bien, je veux dire volontiers, avec toi, à travers elle. » Alors qu'à cette date le prototype est presque réalisé, pourquoi Godard invite-t-il la revue et ses lecteurs à assister au théâtre de l'affaire ? En interpellant ainsi le patron

¹⁰⁵ Entretien entre Jean-Pierre Beauviala et Jean-Luc Godard, 23 août 1974, Grenoble. Fonds Aaton, Cinémathèque française.

¹⁰⁶ Pour le tournage de *Tout va bien* (1972), Godard avait fait construire une usine en studio chez Eclair.

¹⁰⁷ Cet extrait de voix off de *Numéro deux* a été retranscrit par Antoine de Baecque, *Op. Cit.*, p. 534.

d'Aaton, croit-il vraiment qu'une industrie - même à l'image d'Aaton - puisse fabriquer un outil pour un cinéaste ?¹⁰⁸

« Tu ne peux pas tenir à la fois le discours du Président d'Aaton disant :
 ”J'ai soixante ouvriers, je dois leur donner à manger, alors je peux faire n'importe quoi ”
 et puis dire en même temps : ”cette caméra est pour faire du Bonnard”. »¹⁰⁹

Aussi, Godard regrette que Jean-Pierre Beauviala ne lui ai pas laissé filmer l'usine Aaton et ce qu'il appelle, « l'instant fatal », c'est-à-dire, à la fois « le moment décisif de la création, celui qu'enregistrent précisément les petites caméras fabriquées par Beauviala¹¹⁰ » mais aussi, celui « où le patron et l'ouvrier s'accordent tant bien que mal à équilibrer la fatigue et les bénéfices. » Alors qu'il énonce dès le début du projet une tension entre art et industrie, il nourrit le projet des contradictions qu'il affectionne pour faire du cinéma. Chez Godard, les projets inaboutis existent autant que les films réalisés. « Genèse d'une caméra. Episode 1 & 2 » n'est-il pas ce film qu'il n'a pas fait sur les usines Aaton ? A la recherche d'une caméra capable, à partir d'une intuition, et non d'une écriture, de reproduire un fait de nature, sa déception, au moment du tournage de *Passion* est à la hauteur de ce qu'il attend de l'objet technique alors qu'il veut être bouleversé par une vision qui dépasse le point de vue humain. La réalité, comme le drame, sont venus se fixer sur la surface de verre contre laquelle le cinéma se réfléchit. C'est alors que la lame s'est brisée dans un instant fatal, entre invention technique et invention formelle.

¹⁰⁸ Alors que je termine l'écriture de ce texte quelques jours après le décès de Jean-Pierre Beauviala, le 8 avril 2019, je voudrais citer ici Renato Berta à propos du dialogue, possible ou impossible, avec l'industrie : « Le seul qui avait une autre musique, c'était Jean-Pierre, enfin Aaton, cette bande d'oiseaux..., de gens, François Weulerse, avec qui tu pouvais discuter ». Renato Berta, entretien avec l'auteur, *Op. Cit.*

¹⁰⁹ « Genèse d'une caméra. Episode 1 », *Op. Cit.*, p. 94-111. Jean-Pierre Beauviala a utilisé plusieurs fois cette référence au peintre Bonnard dans les publicités Aaton qui paraissaient régulièrement dans les *Cahiers du cinéma*.

¹¹⁰ De Baecque Antoine, *Op. Cit.*, p. 525.