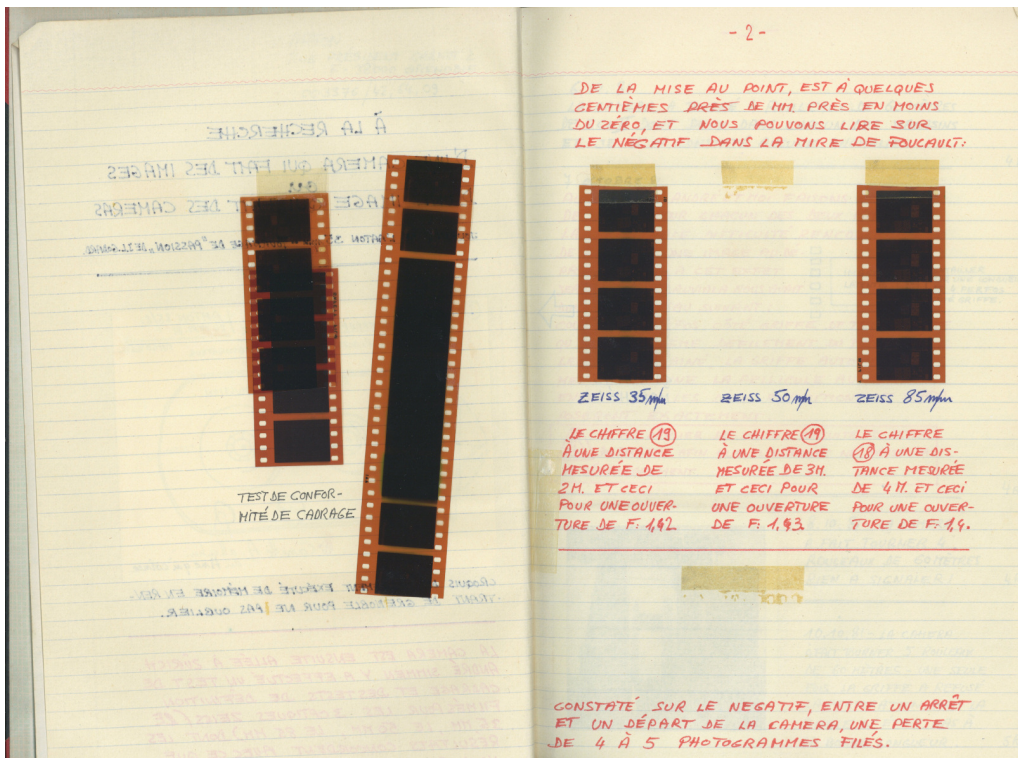
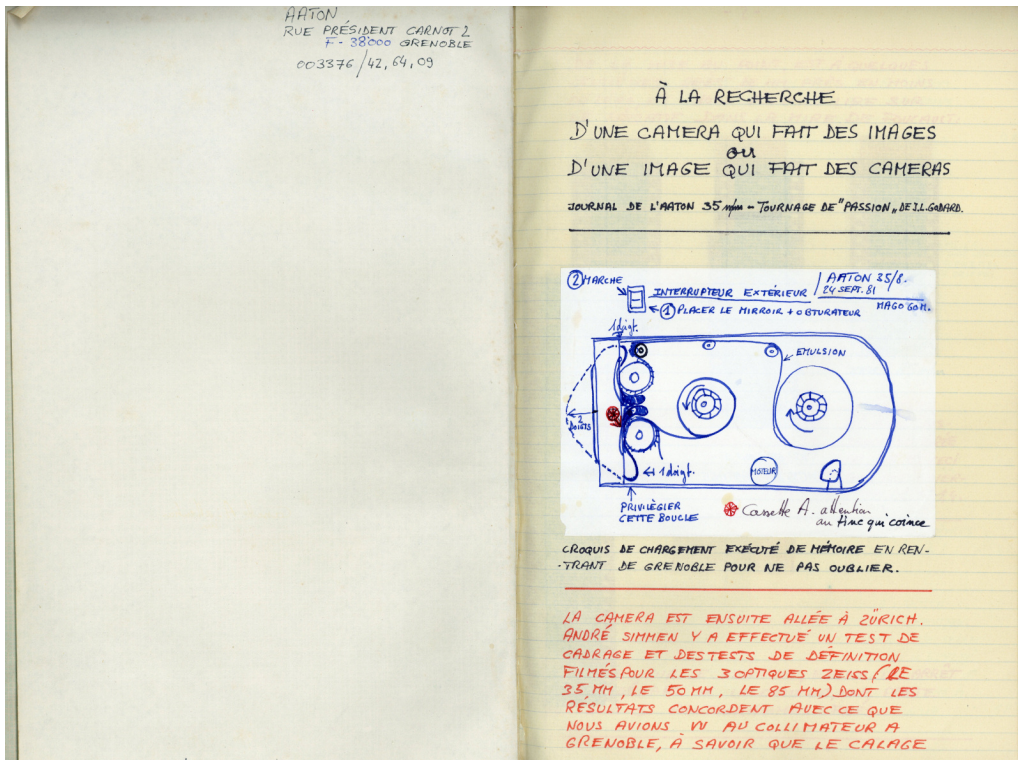




GODARD / MACHINES

Sous la direction de
Antoine de Baeque et Gilles Mouëlic

Yellow Now
Côté cinéma



Extrait du *Journal de l'Aaton 35 sur le tournage de Passion* de J.-L. Godard par Hugues Ryffel.

Antoine de Baecque et Gilles Mouëllic

INTRODUCTION

LA TECHNIQUE ET LA FORME

Jean-Luc Godard tape sur les touches d'une machine à écrire électrique, cigare à la bouche; les sons secs de la frappe, à chaque retour de chariot, composent un crépitement musical, un ballet mécanique. Telle est la représentation du cinéaste au travail mise en scène dans les *Histoire(s) du cinéma*, un homme seul face à la machine, entouré de livres, dans l'intimité d'une pièce banale, modestement éclairée. Tout avait commencé, trente ans plus tôt, par une fascination pour la machine d'un cinéma perdu, celui des grands studios américains, cette caméra Mitchell NBC, symbole d'une puissance à la fois industrielle et créatrice, qui ouvre *Le Mépris* (1963) en un mouvement chorégraphié au centimètre près, machine manipulée par les mains expertes de Raoul Coutard. Mais *Le Mépris* est aussi une reprise de *Voyage en Italie* (1964) de Roberto Rossellini, père du néoréalisme italien, mouvement qui deviendra le symbole d'un cinéma de la rue, de la confrontation avec le réel, de la proximité mécanique avec une humanité ébranlée par la Seconde Guerre mondiale.

Pour filmer à hauteur d'homme, il a fallu inventer d'autres outils, plus maniables, répondant à l'appétit de mobilité des petites équipes de tournage. Dans *À bout de souffle* (1960), Godard met à l'épreuve de la fiction des formes inventées pour le documentaire, découvertes dans *Moi, un Noir* (1958) de Jean Rouch, réalisé avec une caméra amateur à ressort et un magnétophone à bande magnétique. Même s'il utilise du matériel professionnel, avec le Cameflex, il est alors un des seuls cinéastes, aux côtés des aventuriers du cinéma dit « expérimental », à avoir concrètement compris que les révolutions formelles sont aussi des révolutions techniques: depuis son premier long métrage, son intérêt pour les innovations liées aux appareils de prises de vue et de prises de son n'a jamais faibli, de même que sa volonté impérieuse de chercher et de trouver à partir de la technique cinématographique. Certes, il est le plus souvent contraint par la modestie de ses budgets et par les conditions précaires de ses tournages, mais là est la puissance technicienne et formelle de Godard: la pauvreté et la précarité sont les conditions mêmes d'une réinvention du cinéma par l'inventivité et la trouvaille.

UN DISCOURS TECHNOLOGIQUE EN QUATRE TEMPS

Godard a pourtant eu à subir un premier procès pour incompétence technique. C'était un malentendu, mais le jeune cinéaste, tout à sa provocation, a souvent

encouragé ce discours de l'imposture et de l'amateurisme qui a largement accompagné la réception de ses premiers films: *À bout de souffle* coupé-monté « au hasard », direction d'acteurs improvisée, scènes tournées à la va comme je te pousse... Godard laisse dire. Avant, *in fine*, de répondre, défendant dès lors de façon véhémement un autre usage de la technique. Comment être à la fois techno-critique et technophile? Comment faire un usage réactif, inventif, polémique, donc *in situ*, de la machine cinéma? Ce discours se met en place à propos du film du jeune Godard le plus décrit techniquement, *Les Carabiniers*, en 1963. Michel Cournot, par exemple, voit dans ce qui pourrait paraître des « imperfections d'amateurs » la vérité du film elle-même: ce qui ressemble le plus au monde tel qu'il ne va pas. Le critique résume la portée et la fragilité de l'œuvre: « On n'ose pas exécuter en trois mots *Les Carabiniers* sous le prétexte que ce film est mal fichu, mal écrit, mal joué, mal monté, mal éclairé, mal tout. Il est tout cela, ce film et il est pire que cela: c'est une foutaise et l'exploiter normalement une assez mauvaise action. Cela dit... Cela dit..., *Les Carabiniers* est un film où la guerre est enfin bête, enfin laide, enfin ignoble, enfin décousue, enfin écœurante, enfin petite. Nous voilà très loin des cruautés photogéniques. En vérité, Jean-Luc Godard s'est dévoué: il est le premier auteur d'un film sur la guerre qui ait osé se rendre odieux¹. » Cette analyse ne convient cependant pas au cinéaste, qui préfère qu'on l'insulte pour sa pseudo imposture technique plutôt qu'on le loue pour son audace et sa vérité en suggérant que son film est « mal fait ». Il organise donc une contre-attaque, publiant en août 1963 dans les *Cahiers du cinéma* un texte important dans ce « corpus technologique » si propre à ses rapports avec la machinerie du cinéma: « Feux sur *Les Carabiniers*² », une plaidoirie *pro domo* sous forme de réfutation des attaques subies. Le cinéaste, profondément vexé, répond prioritairement sur le terrain de l'excellence et de l'innovation technique, de sa proximité avec « les ouvriers et artisans du cinématographe »: « Le son, grâce en particulier aux ingénieurs Hortion et Maumont, a été spécialement travaillé. Le montage a duré plus longtemps que celui d'*À bout de souffle* et le mixage ressemble à ceux de Resnais et Bresson. *Les Carabiniers* a été tourné sur un négatif Kodak double X qui est actuellement la meilleure pellicule sur le marché. Ce négatif a été développé à son gamma le plus élevé par les laboratoires GTC de Joinville, berceau du cinématographe, sous la direction de Monsieur Mauvoisin qui, il y a quelques années, fut le premier à mettre un bac spécial à notre disposition pour traiter l'Ilford HPS d'*À bout de souffle* et l'Agfa-Record du *Petit soldat*. Le tirage du positif a été effectué sur une pellicule « haut contraste ». Pareil traitement était nécessaire pour obtenir la densité des images des premiers Chaplin. Quant à Raoul Coutard, après cinq films ensemble, il en est déjà à son troisième grand prix de la photographie... » Mais la meilleure réponse, l'artiste le sait, ce sera la maîtrise technique du *Mépris*, que les critiques découvriront, soufflés, six mois plus tard.

Un second temps de l'intervention technologique de Godard correspond à ses « années politiques ». Son mot d'ordre gauchiste — « Faire politiquement des

films politiques » — est vécu comme l'aboutissement d'un processus qui vise à sortir de la sphère du cinéma classique. Il s'agit de fabriquer un *cinéma essentiellement critique du cinéma*, ce qui démarque Godard d'autres cinéastes politiques, tant ceux œuvrant dans la « fiction de gauche » que ceux réalisant des « films militants », qui ne remettent pas en cause le cinéma comme récit et technique puisqu'ils utilisent au profit de leur engagement les ressorts mécaniques et narratifs du cinéma traditionnel. Défaire l'auteur de son aura romantique, tel est, *a contrario*, le projet godardien, qui consiste à rapprocher théoriquement et pratiquement technique et idéologie: montrer la fabrication du film, le travail de la machine dans un contexte politique, soit capitaliste soit révolutionnaire, plutôt qu'un pur geste créateur. C'est là placer la machine cinéma au cœur du film politique et de son discours critique. Avec les films Dziga Vertov, puis *Tout va bien* (1972), Godard décide de briser les règles et les codes du cinéma, surtout de gauche, pour filmer autre chose: précisément un film en train de se dé-faire techniquement. « C'est davantage une *machine de dévoilement* qu'une prophétie pour une gauche qui espère », lance-t-il avec son compère Jean-Pierre Gorin dans *Tel quel*³. Godard met précisément en scène cette dé-fabrication du film dans *Tout va bien*, et cela dès les premières minutes, grâce à la scène des chèques nécessaires à payer l'ensemble des postes du film, signés un par un par la production. Rarement, on avait montré aussi frontalement et simplement les rouages de la mécanique du film. « D'autres cinéastes trouveront à leur façon d'autres techniques pour se sortir de cette impasse, tant il est vrai qu'il n'y a pas de technique pure, mais seulement utilisation sociale de cette technique », commente-t-il dans *Cinéthique*⁴.

Le troisième terme du discours technique godardien vise à construire l'autonomie de sa propre machine cinéma. Au cours des années 1970, il s'engage dans un chemin qui fait progressivement de lui un expert-pionnier de la technique. Une part importante de son énergie, de sa curiosité et de ses finances sert à constituer peu à peu ce laboratoire autonome et perfectionné qui lui permettra de travailler en circuit fermé. Jusqu'alors, Godard a travaillé dans l'indépendance: on lui commandait un film, il le tournait comme il le voulait avec l'argent des autres, à la fois dans et contre le système. Désormais, il cherche à être son propre « patron », comme il le dit dans *Numéro deux* (1975). Mais, précise-t-il immédiatement, « à la fois le patron *et* les ouvriers ». Soit posséder l'ensemble du matériel qui lui permette de réaliser un film, de A à Z, du début à la fin de la chaîne technique de conception, tournage, enregistrement du son, montage, mixage, et visionnement. Ce qui construit peu à peu, chez lui à Rolle, le *studio Godard*. Dans un entretien au *Nouvel Observateur*, en octobre 1980, il illustre joliment sa conception d'une machine autonome et maîtrisée: « Il y a un système qui croit que le stylo est neutre, que l'encre est neutre, que la machine à écrire est neutre, que la caméra est neutre. Dans ce système, on est dans la situation d'un musicien qui voudrait faire un orchestre, mais les instruments sont dispersés: la trompette est à la Fox, le violon à la SFP, la clarinette à FR3... Résultat: les metteurs en scène

tournent tous les trois ans; et entre-temps, ils ne voient jamais une caméra. Comment peuvent-ils penser qu'ils savent s'en servir, alors qu'ils ne l'ont pas vue depuis trois ans? Chaplin avait un studio, il pouvait faire ses gammes. Moi, j'essaie de m'entraîner, c'est difficile quand on est seul. Cela dit, je ne m'entraîne pas assez physiquement, je commence même à prendre du ventre, mais techniquement, pour le cinéma, j'essaie. C'est pour ça qu'en Suisse, où je suis installé, j'ai un petit studio, ça permet de tourner des films avant d'écrire les scénarios⁵. »

Si la mutation technologique est une donnée de l'univers des formes chez Godard, et qu'elle opère depuis *À bout de souffle*, la conversion au numérique offre un quatrième temps de son discours sur la machine cinéma. Cette dernière mue n'est finalement qu'un *rejeu*, moment décisif qui accompagne la préparation puis le tournage d'*Éloge de l'amour*, entre 1996 et 2001, lorsque le cinéaste « passe » aux caméras numériques. Ce film est conçu comme un recommencement, une *parousie* cinématographique et technologique, un autre « premier film ». Avec un matériel récent de caméras mini-dv (sous la direction de Christophe Pollock), et grâce au travail de montage sur ordinateur, qui privilégie les contrastes de couleurs, parfois saturées, comme sur une palette graphique, Godard pratique cette conversion numérique comme une révélation picturale. Les plans sont des tableaux où dominent les bleus vifs, les jaunes, les rouges, palette godardienne par excellence retrouvée et rehaussée par la technologie nouvelle. Lors du transfert du numérique au 35 mm, seconde étape technico-picturale, Godard « peint au pochoir » ainsi qu'il l'explique lui-même: « Ce sont les couleurs du fauvisme, c'est mon goût. Quand on a fait ça, à Rolle, on s'est surnommé "les fauves"⁶! » Godard justifie ainsi cette image « primitive » obtenue avec une technologie pourtant dernier cri: « Cela donnait un côté petit film de famille qui était juste par rapport au sujet, comme des archives d'amateur qu'on aurait retrouvées⁷. » De cette image, souvent bougée, dénudée, floutée, grattée, crue, en tous les cas « mal faite » par rapport au canon technologique du savoir-faire professionnel numérique, surgit un étonnant renouveau formel, comme une résurrection du cinéma en peinture, renvoyant explicitement à la première modernité picturale contemporaine de la naissance du cinéma. Godard l'artiste n'est jamais aussi à l'aise que dans cet archaïsme *high tech*, opérant à travers cette critique formelle de l'imagerie nouvelle sa *régression* grâce aux armes mêmes de la technologie la plus sophistiquée. La machine cinéma permet de remplacer le film entre « fin de l'art » et « éclats des recommencements⁸ ».

[...]

1. *L'Express*, 13 juin 1963.

2. *Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963.

3. « Enquête sur une image, par Jean-Luc et Jean-Pierre », texte publié dans *Tel quel*, n° 52, hiver 1972.

4. *Cinéthique*, n° 5, septembre-octobre 1969.

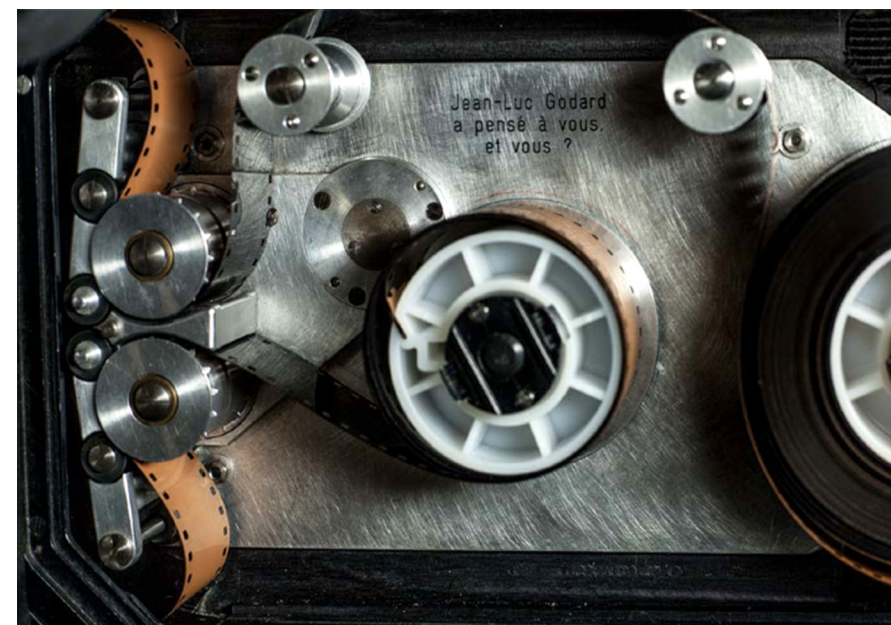
5. Entretien avec Catherine David, *Le Nouvel Obser-*


vateur, 20 octobre 1980.

6. Entretien « Une longue histoire », *Cahiers du cinéma*, n° 557, mai 2001.

7. *Télérama*, 16 mai 2001.

8. Entretien « Une longue histoire », *op. cit.*






- 120 meter magazines, displacement type. The most compact magazine of this nature; not only do the feed and take-up rolls compensate for each other in size, but the shaft of each roll changes position laterally as the film is exposed; so as to accommodate the changing roll diameters.
- Electronic counter and speed indicator accessory counts in feet, meters; warning for operator 10 seconds before end of roll.
- High precision self-locating rear pressure plates for precise focal depth from one magazine to another.
- Spool locks to avoid film coiling.

AATON - BP 104 Codes 38001 Grenoble France tel. (76) 42.64.09 telex 908459

AATON

Founded in 1966, 1969

8-35 CAMERAS

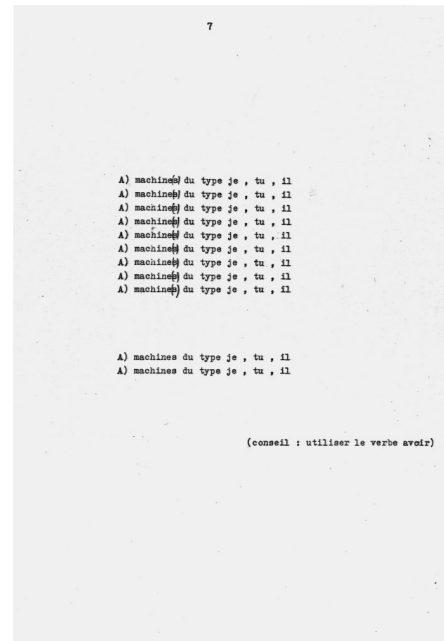
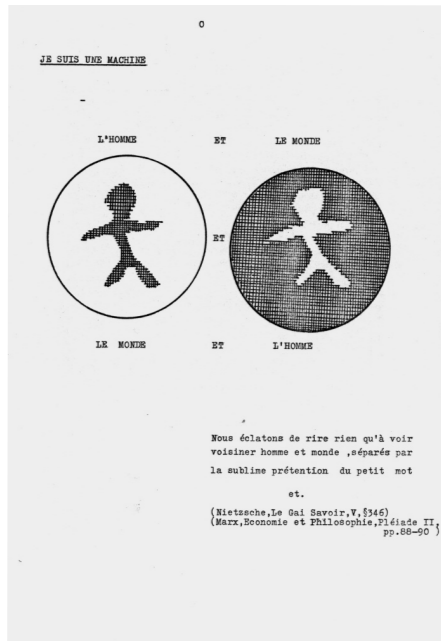


The Aaton 8-35 is the **smallest hand-held low noise 35 mm camera with instant 120 m. magazines**. It was designed with mobility in mind: hand holding on location, in any outdoor or urban situation. Even with the 120 m. magazine and on-board battery, it maintains a low profile, and is no bigger overall than the Aaton 16 mm cameras.

Illustrations extraites de : Vincent Sorrel, « L'instant fatal où la lame se brise ».

1. Le magasin de la 8-35. Conservatoire des techniques, Cinémathèque française.

2. Brochure Aaton 8-35, Cinémathèque de Grenoble



Illustrations extraites de :

1. Dominique Paini, « I want to be a photocopier », double page extraite de *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, 1983.
2. Antoine de Baecque, « Le studio Godard. L'homme-machines du cinéma », deux pages de *Moi je*, « projet de film », déposé pour financement au CNC, 1973.

Illustrations extraites de :

1. David Faroult, « Pourquoi la vidéo ? », photogrammes de *Vladimir et Rosa*.
2. Alain Bergala, « Petite philosophie de la voiture dans le cinéma de Jean-Luc Godard », de gauche à droite et de haut en bas. 1. *Prénom Carmen*. - 2 et 3. *Week-end*. - 4. *Passion*.

SOMMAIRE

- Antoine de Baecque et Gilles Mouëllic / Introduction
- Benoît Turquety / *Là*. Places de la caméra (Godard international)
- Vincent Sorrel / L'instant fatal où la lame se brise (À propos de la caméra 8-35)
- Hugues Ryffel / À la recherche d'une caméra qui fait des images...
- Antoine de Baecque / Le Studio Godard. L'homme-machines du cinéma (1973-1988)
- David Faroult / Pourquoi la vidéo ?
- Gilles Mouëllic / Godard/Musique(s). Des muses aux machines
- Laurent Guido / Rythmes à la chaîne. Figures critiques de l'écoute musicale chez Godard
- André Habib / Défilements (dans tous les sens). Godard et la Steenbeck
- François Albera / JLG, machine à écrire
- Alain Bergala / Petite philosophie de la voiture dans le cinéma de Jean-Luc Godard
- Simon Daniellou / *Adieu au langage*. Un film en trois « dé- »
- Dominique Païni / *I want to be a photocopier*
- Stephan Crasneanski / *What We Leave Behind* – Archives de Jean-Luc Godard



Illustration extraite de :
Simon Daniellou, « *Adieu au langage*. Un film en trois "dé-" », Deux appareils Canon 4K (EOS-1D C) couplés sur un rig.