

Les cinéastes vont en bateau

Un siècle de « caméra embarquée »

. I . Lieu : *Université Gakushûin*

Durée approximative : 1 heure 15 minutes

Introduction générale

Quelle est la nature du lien entre avènement du Panorama et expansion du chemin de fer, entre triomphe de la mobilité rapide et invention du cinématographe ? Nous remonterons ici aux sources de « l'image-mouvement » analysée par Gilles Deleuze, afin d'éclairer la gemmellité caméra/machine, afin aussi d'en interroger le caractère d'évidence. L'association privilégiée du train (et de l'automobile, puis de tout autre moyen de transport moderne), productrice d'une révolution perceptive et d'un nouveau langage, ne doit en effet pas faire oublier l'étymologie de l'expression « caméra embarquée ». Qu'advient-il lorsqu'on met une caméra dans une barque, cet artéfact plus ancien encore que la roue, et étranger à l'imaginaire machinique ? Nous verrons des extraits de films des frères Lumière, de George Albert Smith, Lars von Trier, Jim Jarmush, Fritz Lang, Monte Hellman, Alexandre Promio, Jean Epstein et Jean Eustache. Plan de la séance :

- . I . En train
- . II . En voiture
- . III . En fusée
- . IV . En chair et en os
- . V . En bateau...

. II . Lieu : *Université Waseda*

Durée approximative : 1 heure 30 minutes

Première série : « Passages, allers et retours, devenirs »

J'entreprends ici de faire à la fois la généalogie d'une image, et d'en suivre le devenir. Cette image, c'est le plan en caméra « embarquée », subjective, et travelling avant, du moyen métrage d'Albert Lamorisse, *Crin-Blanc* (1953). Nous cheminerons donc, via *Louisiana Story*, de Robert Flaherty (1948), jusqu'à *Tabu*, de Friedrich W. Murnau (1931), pour revenir en 1960, date de sortie de *L'Île nue*, de Shindô Kaneto. D'un

film à l'autre, la barque est au centre d'un espace dont l'image cherche à exalter la plasticité ; elle est aussi amenée à croiser des objets – une île par exemple, dont elle intensifie la présence jusqu'à la faire apparaître dans son mystère primordial, comme le montre encore *Stromboli*, de Roberto Rossellini (1949). Mais c'est certainement avec Jean Epstein, et *Finis Terrae* (1929), terminus de notre remontée dans le temps, que la caméra embarquée se lie à la critique de l'espace euclidien et au sentiment cosmogonique d'un univers en formation. Deux films récents, *L'Étreinte du serpent*, de Ciro Guerra (2015), et *L'Arbre*, d'André Gil Mata (2018), nous permettront enfin de vérifier en quoi les réflexions théoriques d'Epstein sur l'espace-temps au cinéma continuent d'être explorées par les cinéastes contemporains, et combien la barque est au centre d'une remise en question d'une certaine logique historique.

. III . Lieu : Université Gakushûin

Durée approximative : 1 heure 40 minutes

Deuxième série : « La barque voluptueuse »

La barque n'est pas qu'un véhicule permettant le passage d'un point à un autre. De par sa forme, toute de courbure ovoïde et de concavité berceuse, de par sa sécession d'avec la terre ferme et une espèce de *splendide isolement* insulaire, elle est un espace à part, clos et autonome, ce que Michel Foucault appelle un « contre-espace ». C'est de cette « hétérotopie » qu'il sera question dans cette séance. Pour le meilleur, car la barque est le lieu où les couples se forment (*Une partie de campagne*, de Jean Renoir, 1936 ; *Les Amants*, de Louis Malle, 1958 ; *Les Amants crucifiés*, de Mizoguchi Kenji, 1954), et pour le pire, car elle les voit aussi se défaire (*Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, 1932 ; *L'Aurore*, de Friedrich W. Murnau, 1927). Nous verrons par ailleurs de quelle manière certains de ces films remettent à flot une imagerie ancienne – la barque des courtisanes musiciennes du Japon médiéval, celle qui unit Tristan et Iseut la Blonde –, et comment les autres s'inscrivent dans le droit fil des peintres impressionnistes, dont certains installèrent leur atelier sur une barque, bien avant que les cinéastes n'embarquent leur caméra.

. IV . Lieu : Université Waseda

Durée approximative : 1 heure 15 minutes

Troisième série : « Entre la vie et la mort »

Au cinéma, lorsque le paquebot coule, il reste encore un canot de sauvetage. Les naufragés se partagent alors un espace extrêmement exigü à l'intérieur duquel la caméra doit composer avec de nombreuses contraintes. Quel sens prend dans ce cas un plan où la caméra n'est pas embarquée ? C'est ce que nous développerons avec *Lifeboat*, d'Alfred Hitchcock (1944), et *La Honte*, d'Ingmar Bergman (1968). Par ailleurs, la menace imminente de la mort détermine un rapport à l'espace qui peut se traduire en un traitement poétique de l'eau, laquelle devient une surface de projection des angoisses d'anéantissement. À la cadavérisation de l'océan qui menace la chaloupe bergmanienne succèdera donc la barque spectrale des *Contes de la lune vague après la pluie*, de Mizoguchi Kenji (1953). Ces images de la précarité de la vie sont d'autant plus puissantes que la barque est dans de nombreuses cultures humaines destinée à assurer le passage d'un monde à l'autre. C'est le cas du film de Jim Jarmush, *Dead Man* (1995), qui joue de cette profondeur anthropologique, et en confrontant le monde blanc et le monde indien, démythifie ce genre longtemps hégémonique qu'a été le western.

. V . Lieu : Université Gakushûin

Durée approximative : 1 heure 40 minutes

Quatrième série : « L'œil-barque »

Le surgissement du néoréalisme italien a profondément bouleversé les façons de voir. Nous nous intéresserons à un des films phares de cette période, *Stromboli*, de Roberto Rossellini (1950), à travers deux scènes emblématiques où la barque est très clairement la clé des enjeux de production des images. Peut-on lier la haute présence de ce nouvel appareil optique à la volonté plusieurs fois affirmée de Rossellini d'« éliminer la caméra » ? Une telle position, partagée à l'époque par Jacques Rivette, Éric Rohmer et Pier Paolo Pasolini, l'est peut-être aussi par Alfred Hitchcock, dont je propose de voir un second extrait, tout à fait étonnant, de *Lifeboat*, avant de nous consacrer longuement à une autre de ses œuvres : *Les Oiseaux* (1963), qui me semble prolonger, ironiquement, l'expérience de 1944. Ce qu'on pourrait appeler la fonction purement « optique et sonore » (Gilles Deleuze) de la barque éclate cependant dans l'unique film de Charles Laughton, *La Nuit du chasseur* (1955), tout au long d'une séquence qui a durablement marqué les esprits : celle des enfants poursuivis par l'assassin de leur mère, fuyant la mort sur une rivière. En point d'orgue, et comme une sorte de synthèse de tous ces films, nous verrons dans *Amarcord* (1973), quelle version donne Federico Fellini de cet œil-barque.

Cette dernière séance sera suivie d'une très brève conclusion, pendant laquelle nous verrons, sans commentaire, des extraits du *Mépris*, de Jean-Luc Godard (1963) ; *Céline et Julie vont en bateau*, de Jacques Rivette (1974) ; *Mon oncle d'Amérique*, d'Alain Resnais (1974) ; et *La Jetée*, de Chris Marker (1962).