



# MONDES DU CINÉMA

**SIÈCLE DU CINÉMA JAPONAIS**

De Kurosawa, Ozu à internet

**FESTIVAL**

Festival international du film d'Afrique et des îles (FIFAI)



**01**

**MOUNIR ALLAOU**

# INCIDENCES DE L'IMAGE

lettMotif

**INCIDENCES DE L'IMAGE DE MOUNIR ALLAOU**  
**EN VENTE SUR [WWW.SCENARIO-FILM.FR](http://WWW.SCENARIO-FILM.FR)**

# EDITO- RIAL

**M**ondes du cinéma. Tel est donc le nom de cette nouvelle revue. Une de plus ? Oui, mais uniquement pour qui ne tient pas compte du désir qui est à son origine, du désir qu'elle veut affirmer et penser. Les revues sont uniques. Elles ne s'additionnent pas quand elles résistent à la norme du compte, quand elles restent fidèles à la singularité de leur désir. Le nôtre peut tenir en deux mots : le monde et le cinéma.

**Il s'agira pour nous de penser le devenir du cinéma dans le monde et le devenir du monde dans le cinéma. Une vieille histoire. Il y a bien des années Serge Daney liait le cinéma à la promesse du monde, mais si « le cinéma promettait un monde, le monde n'était pas complet. Il était américain à soixante-dix pour cent, le monde ».**

Rien n'a changé depuis, sinon que le monde s'est globalisé, ou plutôt l'Occident capitaliste, à travers une multiplicité de processus économiques, militaires, techniques, juridiques... qui substituent au monde commun et à ses variations le marché global, un espace indéfini où les objets, les signes, les images, les marchandises circulent plus librement que les gens. Tout cela est bien connu. On sait comment l'unification du monde

fait proliférer la misère, les injustices, détruit l'environnement et dissémine l'im-monde. Mais cette occidentalisation du monde n'est qu'une partie du destin de notre planète. Notre revue vient à un moment décisif, riche en possibilités et en risques, où s'opère un réajustement de l'ensemble des rapports de forces et de pouvoir qui ont fait l'histoire depuis des siècles.

D'autres puissances émergent. Il ne s'agira pas pour nous de les opposer à l'Occident, rien de plus hasardeux alors que prolifèrent les débats les plus dangereux sur les civilisations, les cultures et que tous croient détenir la vérité, avec ou sans dieu, mais de travailler à déconstruire les partages hiérarchiques du monde, à refuser les identités fermées aux variations du monde. Il n'y pas l'Occident et ses autres, l'Orient, l'Afrique... Il y a le monde, c'est notre seul impératif, c'est à lui qu'il faut rendre justice, en œuvrant à ses devenirs, à son expansion. **À l'im-monde de la globalisation, il faut opposer le devenir-monde : le monde des hommes, le monde commun, du sens et des valeurs, le monde des vérités du cinéma.**

C'est pourquoi pour tenter de rendre visible ce qui existe à peine pour le régime dominant du visible, pour mieux nous orienter dans la pensée du cinéma, nous voudrions déplacer le regard, le décentrer, l'orienter vers d'autres horizons, le placer dans d'autres perspectives, transversales, situées mais sans ancrage, en situation dans le monde, donc. **Il s'agirait de travailler à penser un peu plus à partir du Japon, des Comores, du Gabon, de la Chine, de l'Inde, par exemple, ou encore depuis tous ces lieux où le visible se construit, se manifeste, youtube, dailymotion...** Déplacer le regard, mais aussi résister à la tyrannie de l'actualité, qui n'est jamais que la forme que prend le monde sous la puissance de la globalisation médiatique, avec ses principes

de vision et de divisions, ses vitesses, ses vides, ses oublis. Il faut prendre le temps des détours et des durées, écrire sans séparer le passé, le présent et le futur, avec le souci d'une historicité hétérogène, pensée en terme de trace, mémoire et promesse. Dans notre exercice critique, il ne s'agira pas d'essentialiser, de classifier, mais de donner à voir des différences et des similitudes entre les choses, entre les œuvres, qui leur créeraient une identité moins convenue, une altérité qui soit une modalité d'expression singulière de l'universel.

Si nous tenons aux multiplicités des régimes de l'image, du cinéma, nous faisons aussi nôtre, dans le même esprit, l'affirmation d'Alain Badiou : « Il y a un seul monde, celui des sujets vivants ». Les différences de culture, de valeur, de langue, de corps, de sexe... tout cela est contingent. Ce qui n'implique pas une logique du même et de l'identité, le refus de l'altérité, mais une autre pensée de leur relation, une autre politique de leur traduction, de leur visibilité, de leur circulation. Nous refusons « les mots qui séparent », les partages binaires, hiérarchiques. Dans l'affirmation d'un seul monde, on admet que toute identité est affaire de variation. Les mondes ne sont que des variations d'un seul monde ; les hommes, des variations d'une seule humanité. Aux identités purifiantes, il faut opposer des identités en devenir, créatrices, d'autant plus intenses et vivantes qu'elles nous font circuler dans le plus grand nombre de mondes ; des identités impures, comme le cinéma, art impur, sans frontières, sans limites, un art qui ne peut exister que dans sa relation aux autres arts. De tous les arts, il est le seul qui ne puisse se passer du monde, s'en abstraire. L'invention du cinéma n'est pas un événement mondain, mais la manifestation du monde. La première qui fut à la hauteur de son étendue, de son idée. Dans le cinéma le monde vient en présence. Il se rend visible purement et simplement.

Mais qu'entendons-nous par « monde » ? Deux choses essentiellement. Tout d'abord le monde est une donnée absolue, la seule qui s'impose avec évidence. La seule évidence. Il y a le monde comme totalité de ce qui est ; et puis le monde c'est aussi une affaire de signification, de sens et de valeur. C'est l'horizon de tous les rapports possibles. C'est par lui, à travers lui, en lui que nous allons aux autres, aux choses. Le monde est humain, historique, culturel. Il y a le monde chinois, le monde sénégalais, arabe, japonais... mais aussi le monde des cinéphiles, des joueurs d'échecs, des amateurs de jeux vidéos, des amoureux... Chacun de nous construit et appartient à une multiplicité de mondes, plus ou moins publics, privés ; riches ou pauvres. Il n'en va pas autrement du cinéma. Comme toutes choses, son existence se situe dans l'entrelacement d'une multiplicité de mondes : celui des sciences, de l'industrie, de l'art, des cultures... On peut parler du cinéma de tel ou tel metteur en scène, de Ford, d'Ozu, par exemple, mais il serait plus juste de parler des mondes d'Ozu : le Japon de son époque, son monde intime, privé, familial, qui tous peuvent faire l'objet d'une recherche, d'une pensée, et puis, les mondes qui nous intéressent premièrement, les mondes de son cinéma, qu'on appelle trop vite « fiction ». Il est vrai qu'ils n'ont lieu que dans ses films, dans les corps de ses personnages, de ses actrices, dans leurs voix, leurs gestes, la durée des plans, leurs vides, leurs raccords... Ces mondes sont japonais, mais en même temps ils transcendent le Japon empirique, pour traduire dans la forme sensible d'un style l'idée d'un monde commun, l'idée de l'humanité.

**Le cinéma ne crée pas des mondes imaginaires, mais le seul monde qui soit à la mesure démesurée de notre désir, les mondes du cinéma, qui ne sont nulle part et partout en même temps.** Dans une salle de cinéma, sur un écran d'ordinateur, celui d'un portable,

dans un texte, une discussion, un photogramme, sur le Net, dans un DVD, sans qu'aucun de ces supports matériels ne les contiennent. Pour être fidèle à cette dissémination technoscientifique des images, **notre revue se situera aux limites de ce que l'on nomme « cinéma » : dans ses écarts. Elle abordera donc souvent « des objets », des œuvres qui, tout en partageant une part de sa grammaire, de son vocabulaire, semblent se situer dans ses dehors, le déplacer loin de ses limites. Il sera souvent question de cinéma expérimental, de vidéo art ou d'autres objets visuels, parfois issus de l'espace informatique, d'Internet.**

L'humanité de l'homme selon Badiou se situe dans sa capacité à participer à un nombre indéfini de mondes. *Mondes du cinéma* n'a d'autre impératif que d'accroître cette capacité en nous redonnant foi dans le monde.

**borges & Mounir Allaoui**





# SIECLE DU

# CINEMA JAPONAIS

<b>KUROSAWA</b> UN SIÈCLE DE CINÉMA (MOUNIR ALLAOUÏ)	11
<b>LE LINGE ET LE VENT, LES CHEMINÉES</b> <b>ET LE VISAGE HUMAIN : OZU</b> (無仁留 ET BORGES)	23
<b>QU'EN EST-IL DU CINÉMA CONTEMPORAIN ?</b> (ENTRETIEN STEPHEN SARRAZIN)	29
<b>ENTRETIEN AVEC MATHIEU CAPEL</b>	37
<b>HYMNE DE LA MARINE IMPÉRIALE JAPONAISE</b> <b>ET CINÉMA</b> (MOUNIR ALLAOUÏ ET MIYUKI KOBAYASHI)	51

# KALEIDOSCOPE

<b>IMAGES DES COMORES</b> (HACHIMIYA AHAMADA)	60
<b>LIVE OF NOMOMELODY</b> (MOUNIR ALLAOUÏ)	87
<b>COMPTE-RENDU DU FIFAI À L'ÎLE DE LA RÉUNION</b> (FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'AFRIQUE ET DES ÎLES)	97
<b>FUNNY GAMES</b> FRAGMENTS POUR UN FUNNY TITLE (BORGES)	109
<b>HUNTER X HUNTER</b> GENRE, JEUX ET VILAINS (MOUNIR ALLAOUÏ)	123
<b>XX<sup>TH</sup> CENTURY BOYS</b> DU MANGA AUX FILMS (RICHARD GEORGE)	131
<b>CINÉMA LIQUIDE</b> (MOUNIR ALLAOUÏ)	138

The image features two women in traditional Japanese clothing, possibly kimono or yukata, with intricate patterns. They are positioned on either side of the central text. The woman on the left has a dark kimono with a light-colored geometric pattern and a white obi. The woman on the right has a dark kimono with a light-colored floral pattern and a white obi with a polka-dot pattern. The background is a dark, textured pattern. The text 'SIEC' is overlaid in a large, white, sans-serif font, with the 'C' being partially cut off on the right edge.

SIEC



**CLE**  
**DU CINEMA**  
**JAPONAIS**



# KUROSAWA

## UN SIECLE DE CINEMA

**MOUNIR ALLAOU**

Né le 23 mars 1910, le plus célèbre cinéaste japonais, Akira Kurosawa, aurait eu cent ans en mars 2010.

Un ami me disait récemment qu'à ses yeux ce nom n'était devenu grand que par le fait de circonstances historiques favorables. La qualité des œuvres de ce cinéaste n'étant, pour cet ami, pas plus remarquable que celle des réalisations de Masahiro Shinoda, par exemple, qu'il semble admirer beaucoup plus. Je lui ai rétorqué que *Entre le ciel et l'enfer* et *Chien enragé*, entre autres, sont pourtant des films immenses.

Mais quelle importance ? À quoi bon tenter d'argumenter sur ces points qui ne concernent au fond que des sentiments intimes face à l'expérience esthétique ?

**E**n 1951 le Lion d'or attribué au film *Rashomon* fait la renommée du cinéaste en Occident, et permet aussi l'entrée du cinéma japonais dans le débat critique occidental. Pourtant ce cinéma ne date pas de 1951 : l'industrie cinématographique de ce pays était alors déjà mature, et des cinéastes qui après Kurosawa deviendraient de grands noms comme Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, ou même Teinosuke Kinugasa et Tomu Uchida, avaient déjà réalisé des œuvres importantes. Kurosawa lui-même, bien que plus jeune que les cinéastes cités plus haut, avait quelques réussites derrière lui et cette récompense ne le révéla en fait qu'aux yeux de l'Occident. Il est bon, cependant, de rappeler qu'avant la

récompense à Venise, le dirigeant de la Daiei, qui fut le studio de production de *Rashomon*, n'aimait pas cette œuvre :

« Cet homme qui avait manifesté tant de répugnance pour le projet au tout début de sa production, qui s'était plaint devant le film achevé que celui-ci fût "incompréhensible" et avait rétrogradé le producteur délégué responsable de sa production, le même homme, je le revoyais en train de s'attribuer fièrement le mérite total et exclusif de son succès ! Il soulignait comment, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, la caméra avait été audacieusement pointée vers le soleil, mais pas une fois dans tous ses propos il ne prononça mon nom ni celui du chef-opérateur Kazuo Miyagawa dont c'était la réussite. » (*Comme une autobiographie*, Akira Kurosawa)

La perception que donne à lire Kurosawa de la réception critique de son œuvre au Japon est elle aussi assez curieuse :

« Plus tard *Rashomon* remporta l'Oscar de l'Académie américaine du film pour le meilleur film étranger. Les critiques japonais soulignèrent que ces deux prix ne faisaient que refléter la curiosité et le goût des Occidentaux pour l'exotisme japonais [...] »

En France dans le n°12 des *Cahiers du cinéma*, Curtis Harrington explique que les prix attribués à *Rashomon* aux États-Unis s'accompagnent d'un évident ressentiment :

« Les Américains sont toujours prêts à admettre, par snobisme, l'excellence d'un film français ou anglais ou même suédois. Mais lorsqu'un pays comme le Japon, pays oriental dont les façons et les coutumes choquent souvent l'Américain qui les trouve primitives et arriérées, produit un film qui, techniquement et artistiquement, égale ou peut-être surpasse ce qu'Hollywood se soit montré capable de produire de meilleur, le critique américain, surpris, cherche des explications faciles dans quelque influence extérieure. Pour lui, *Rashomon*