

# Introduction

Au départ de ce travail réside, non pas une ambition, mais une réaction : celle, presque épidermique, à l'essor grandissant de la notion de cinéma asiatique et la manière dont celle-ci a télescopé notre propre activité de recherche. La notion prend un sens particulier avec la sortie du livre d'Antoine Coppola *Le Cinéma asiatique*. Si dans un premier temps mon enthousiasme, autant cinéphilique qu'intellectuel, fut fortement emballé par la publication d'un ouvrage tournant autour d'objets retenant depuis longtemps mon attention et souffrant immanquablement de support, ma déception fut grande en découvrant un document dont l'ambition était, non pas d'investir un espace de diversité, mais de confirmer une appréhension totalisante, dans le sens jamesonien du terme, du cinéma asiatique en tant qu'art asiatique. Impossible d'admettre une communauté de sens et de forme entre ces cinémas. Avant que se pose l'éventualité ou non d'un art ou d'une culture asiatique, s'impose à moi, par le résultat de mes travaux précédents<sup>1</sup>, l'impossibilité de trouver une correspondance entre la naïveté positive du cinéma de Hongkong, et la maîtrise absolue du cinéma sud-coréen : le premier, fait de « trucs », et d'artifices voyants, nécessite l'adhésion volontaire du spectateur, tandis que le second, rationalisé à l'excès, s'impose dans toute sa vraisemblance et sa crédibilité. Cette étude s'est donc engagée suivant une double dynamique, portée tout à la fois par un désir de réfuter l'idée d'un pan cinématographique asiatique et de révéler des singularités participant à l'identité de chaque cinéma. L'équilibre entre les deux objectifs amène à la forme prise par ce travail, à savoir des études individuelles consacrées à chaque cinéma dans l'objectif, non pas de les définir, dire ce qu'ils sont, mais de révéler des aspects de leur identité.

---

• 1 – Mon premier travail de recherche (maîtrise) fut consacré au cinéma hongkongais et mon second (DEA) au cinéma sud-coréen.

## Le culturel

L'implication culturelle régulièrement présente dans les travaux portant sur les cinémas d'Asie ou d'ailleurs se pose également comme un élément problématique. Que peut bien vouloir dire une formule comme « *Millenium Mambo* est une échographie de la jeunesse asiatique<sup>2</sup> » ? Qu'est-ce que la jeunesse asiatique ? En quoi se différencie-t-elle de la jeunesse occidentale ou de la jeunesse tout court ? Peut-on sérieusement envisager que les déambulations d'une taïwanaise, dans l'unique centre urbain d'un « territoire national sans nation<sup>3</sup> », soient représentatives d'une jeunesse asiatique distincte des autres jeunesses du monde ? Lorsque Roland Barthes, exprimant ses difficultés à circuler dans Tokyo, semble découvrir une spécificité de « l'empire des signes<sup>4</sup> », il expérimente en fait, d'une manière nouvelle pour lui, l'état d'être étranger : si « la masse bruissante d'une langue inconnue constitue une protection délicieuse, enveloppe l'étranger [...] d'une pellicule sonore qui arrête à ses oreilles toutes les aliénations de la langue maternelle<sup>5</sup> », la découverte d'un espace lointain opère de même. Ce qui peut s'identifier comme un « dépaysement », ou une marque d'exotisme, ne révèle en vérité rien de l'espace qui nous entoure, mais de notre incapacité à le concevoir, à le rencontrer. Barthes est, comme tout migrant arrivant dans un territoire inconnu, en proie à son inexpérience du lieu : aucun des modèles urbains qu'il peut avoir en tête ne se présente comme un référent significatif. Écrivant « cette ville ne peut être connue que par une activité de type ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience<sup>6</sup> », il reporte sur la culture – « l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture<sup>7</sup> » –, un phénomène qui ne vient pas du lieu, mais de l'inexpérience qu'il en a. La nécessité de faire l'expérience de la continuité spatiale d'un environnement, ici de son urbanisme, des rues et des constructions de sorte à les reconnaître par la suite selon un principe de géo-spatialisation, est une réalité pour tout individu ayant l'envie ou la nécessité de se déplacer dans un univers peu familier. Ce souci du reconnaître est d'autant plus manifeste lorsqu'on se trouve dans un environnement dont la codification repose sur des attributs de

• 2 – Jean-Michel DURAFOUR, *Millenium Mambo*, Montligeon, Les éditions de la transparence, coll. « Cinéphilie », 2006, p. 9.

• 3 – Fredric JAMESON, *Fictions géopolitiques (cinéma, capitalisme, postmodernité)*, Capricci, Mercuès, 2011, p. 109.

• 4 – « Tokyo nous redit cependant que le rationnel n'est qu'un système parmi d'autres. » Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Le Seuil, coll. « Point essais », Tour, 2005, p. 50.

• 5 – *Ibid.*, p. 21.

• 6 – *Ibid.*, p. 55.

• 7 – *Ibid.*, p. 55.

langues et de signes qui nous sont étrangers. Si Barthes avait su lire ou parler le japonais, c'est-à-dire s'il avait pu entrer en interaction avec le dispositif social qui organise la vie des tokyoïtes (annonce sur les quais de gare, panneau indiquant les directions) son expérience aurait probablement été différente. De même, s'il avait pu, en dernière instance, simplement demander son chemin à un passant, il aurait pu s'engager dans une déambulation libre de toute contrainte de retour. Barthes a cependant raison, non pas sur une spécificité de Tokyo, mais la nécessité de faire l'expérience de l'espace pour combler un vide, une innocence. On me permettra de faire appel ici à une expérience privée. Dans le cadre de recherches passées, j'ai séjourné près d'une année en Corée du Sud. Ce fut mon premier séjour de longue durée dans un pays étranger et, je dois bien l'admettre, mon premier séjour dans un pays non occidental. Le premier constat qui s'est imposé à moi, après quelques mois de vie à « expérimenter l'espace » pour transformer progressivement mon incapacité à me repérer, fut de voir à quel point tout était différent de la vie que je connaissais en France et en même temps rigoureusement identique. Cette sensation, j'ai pu maintes fois depuis la retrouver dans des séjours divers tels qu'en Indonésie, au Canada ou au Japon. D'un bout à l'autre du monde, l'apparence des choses change, et si système différentiel il y a, il implique la totalité du globe terrestre et non une simple fraction nommée Asie, Europe ou Afrique. Au fond, si Jean-Michel Durafour parle de la « jeunesse asiatique », c'est peut-être qu'il n'a pas mesuré par l'expérience la proximité qui lie la jeunesse de Taïpei à la jeunesse parisienne, ni la différence de la jeunesse de Hongkong. Il porte au fond un regard distant, surplombant qui manque d'une implication dans le « réel ».

## L'espace

C'est une expérience de l'espace dans sa complexité qui permet d'échapper au piège de l'exotisme. Complexité de l'espace en tant que celui-ci ne se limite pas à un agencement de signes qui se donnent ou résistent à l'interprétation, mais s'engage dans un dispositif plus vaste qui ne transparait pas toujours ; complexité aussi de la notion même d'espace dont les travaux de Henri Lefebvre ont révélé certains aspects. « Trop communiste pour être philosophe, trop philosophe pour être communiste, Lefebvre n'a sans doute pas su se construire un profil de carrière susceptible de le faire reconnaître pleinement par l'une ou l'autre des institutions<sup>8</sup> » écrit Michel Trebitsch. Il n'en demeure pas moins un penseur de premier plan qui, à l'horizon de toutes disciplines (la géométrie, les mathématiques, l'épistémologie, la sémiologie, le capitalisme, la phénoménologie, la physique, la philo-

---

• 8 – [[http://www.ihpt.cnrs.fr/Trebitsch/henri\\_Lefebvre.html](http://www.ihpt.cnrs.fr/Trebitsch/henri_Lefebvre.html)], consulté en septembre 2011.

sophie, la linguistique), tente une réflexion qui, tout à la fois les évince toutes dans leurs engagements méthodologiques, et tente de pallier à leur problématique par une réflexion globale et théorique de l'espace. Il reproche aux écoles de pensée de considérer « l'espace » comme un fourre-tout dont elles s'accaparent provisoirement, et selon lui de manière inutile et illégitime, le sens et aboutissent souvent au dépassement de ce que leur méthode devrait permettre. Pour lui, deux qualités fondamentales doivent être réfléchies pour parler d'espace. L'espace tout autant concret, social et mental, qui plus est dans un même temps, doit, pour faire sens, être pensé tour à tour selon chacune de ces qualités. Henri Lefebvre prend comme exemple celui du marché : le marché est un espace concret, couvert ou découvert, enraciné dans un lieu donné. En France, la place du marché est souvent le lieu devant l'église ; le marché est un espace social où s'organise une vie collective ; le marché est également un espace mental, symbolique, défini et organisé selon une pratique commerciale entre des gens venus vendre des biens (le plus souvent alimentaires) et d'autres venus les acheter. Ces considérations nous intéressent à au moins deux niveaux. Le cinéma, en tant qu'espace, doit se réfléchir suivant ces trois qualités : il définit un ensemble d'éléments matériels (la caméra, le décor, l'acteur, le film, la salle), engage des pratiques sociales aussi bien au moment du tournage (équipe) que de sa diffusion (le public) et aboutit en une production de sens. En même temps, le cinéma appartient à un espace. Il en est le produit, en tant qu'il résulte d'une pratique de cet espace. Selon une proposition qu'il emprunte à la physique, l'espace n'existe pas sans temps ni sans énergie : « si quelqu'un dit "espace", il doit aussitôt dire ce qui l'occupe et comment : le déploiement de l'énergie autour de "points" et dans le temps<sup>9</sup> ». L'espace sera pour nous d'essence cinématographique et nationale – géographiquement délimité (concret), organisé en société (espace social), suivant une autorité politique donnée comme légitime (espace mentale) –, en tant que notre projet consiste à rejeter la valeur homogénéisante du cinéma asiatique par une individualisation des cinémas nationaux qu'il comprend. Le rapport d'altérité de l'un à l'autre amène, selon la propre reformulation que fait Lefebvre de sa problématique<sup>10</sup>, à concevoir le cinéma comme un produit de l'espace, un espace de représentation et une représentation de l'espace. C'est suivant ce découpage que, après avoir travaillé à partir de la notion de cinéma asiatique, se dessine un espace d'analyse dont la pertinence ne sera pas culturelle et à partir duquel nous étudierons les cinémas retenus. La question qui demeure, au-delà des propositions de Henri Lefebvre qui restent centrées sur un rapport trop souvent conflictuel entre le politique et le social, réside dans l'identification

• 9 – Henri LEFEBVRE, *La Production de l'espace 4<sup>e</sup> édition*, Paris, Ethnosociologie, Anthropos, 2000 (1974), p. 20.

• 10 – *Ibid.*, p. 46-57.

d'une énergie pouvant donner sa dynamique à notre étude et réside dans une appréhension géopolitique du monde.

## La géopolitique

Dire que l'art est un miroir de la vie n'est pas une comparaison heureuse ; considérer l'histoire de l'art exclusivement comme une histoire de l'expression, c'est s'exposer au danger d'une vue partielle et infructueuse. On peut mettre en évidence tant qu'on voudra le contenu matériel de l'œuvre, on est bien forcé de tenir compte du fait que l'organisme servant à l'expression n'est pas demeuré toujours le même. Bien entendu, l'art a présenté, au cours des temps, des contenus très différents, mais cela ne suffit pas à expliquer les variations qui ont eu lieu dans les modes de leur apparition ; c'est la langue elle-même qui s'est transformée dans sa grammaire et sa syntaxe. Et cela non seulement parce qu'elle fut parlée différemment en divers lieux – ce qu'on nous concédera sans peine – mais parce qu'elle a évolué en son entier d'une manière qui lui appartient en propre, et que les dons personnels les plus puissants n'ont jamais pu lui ajouter, à une époque déterminée, qu'une certaine forme d'expression n'outrepasant que de peu les possibilités générales. Il est vrai qu'on peut encore objecter, et cela aussi ne fait aucun doute, que les moyens d'expression n'ont été acquis que progressivement. Mais ce n'est pas là ce que nous entendons : même quand les moyens d'expression sont parvenus à leur perfection, l'art se transforme. En d'autres termes : le contenu de l'univers ne se cristallise pas, au regard de l'esprit, en une forme immuable. Ou encore, pour revenir à notre première image : cette vision n'est justement pas un miroir toujours pareil à lui-même, mais une force de préhension vivante qui a sa propre histoire interne et dont l'évolution compte plus d'une étape<sup>11</sup>.

On nous permettra de rapprocher cette longue citation à cette affirmation de Philippe Dubois sur la prolifération déterritorialisante des médias de l'audiovisuel « oui c'est du cinéma<sup>12</sup> », avant d'en tirer la couverture vers une interprétation plus personnelle. Heinrich Wölfflin invite à penser l'art, et donc le cinéma, comme forme vivante. N'y entendons pas forcément « organique », mais du moins portée par les mouvements du monde bien au-delà que par une simple interprétation artistique (point de vue de l'auteur) ou une simple réfraction sans âme produite par un matériau aux propriétés réfléchissantes : si le cinéma est un art de la lumière,

• 11 – Heinrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux pour une histoire de l'art*, Le Poiré-sur-Vie, Gérard Monfort éditeur, 2000 (1982), p. 259.

• 12 – Philippe DUBOIS, Lucia RAMOS MONTEIRO, Alessandro BORDINA (dir.), *Oui, c'est du cinéma*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, juin 2009, p. 203.

il n'est pas un art de la réflexion, mais de l'empreinte<sup>13</sup>. Il est donc façonné, non pas « par » le monde, mais « comme » le monde, c'est-à-dire, non pas la vision utopique d'un déterminisme culturel qui s'enracinerait sur un espace donné (où commence et où s'arrête la culture asiatique?), mais une interrelation où chacun tente de faire valoir son existence et les limites de celle-ci. La géopolitique n'est pas un environnement de travail facile à aborder, c'est pourtant elle qui nous fournit les outils conceptuels qui vont permettre de réfléchir la production cinématographique indépendamment des histoires culturelles. Les spécialistes eux-mêmes, selon leur engagement, ont du mal à se mettre d'accord. Pour Frédéric Encel, la géopolitique est un « enfant mort-né » et ressuscité par Yves Lacoste :

Depuis le milieu des années 1970 et la réinvention de la géopolitique par le géographe Français Yves Lacoste, celle-ci a retrouvé une réelle épaisseur, s'est dotée d'un outillage intellectuel solide et peut se targuer de proposer dorénavant un vrai raisonnement scientifique<sup>14</sup>.

Il reproche à ce qu'on pourrait nommer la géopolitique traditionnelle d'être sans réelle portée, sans envergure et surtout pervertie par le rôle stratégique que Karl Haushofer lui fit jouer sous le régime nazi. L'implication militaire de Karl Haushofer, pourtant reconnu comme géopoliticien d'importance, a jeté une ombre, un discrédit éthique sur la géopolitique. Pendant longtemps, il fut mis à l'écart de la pensée géopolitique en tant que « Geopolitik ». À l'ouverture d'un article portant sur le nucléaire Colin S. Gray écrit :

La géopolitique doit être différenciée de la Geopolitik. La première relève de la science politique, c'est-à-dire de l'exploration des structures politiques sans nécessairement prescrire une action politique particulière. La seconde, la Geopolitik, au contraire, recouvre ce vaste ensemble d'écrits géopolitiques et cette cartographie magique (tendancieuse) qui s'épanouissent en Allemagne du début des années 1920 à l'effondrement du III<sup>e</sup> Reich. Elle s'inspirait des recherches et des idées des géopolitologues les plus respectés vivant hors d'Allemagne, mais son objectif était la propagande. Bien que la géopolitique ne réussisse pas à se libérer des excès de Haushofer et de ses confrères, il n'en demeure pas moins que, partout dans le monde, on ne peut concevoir de politique étrangère et de politique de défense qui ne s'inscrivent dans le cadre de la géopolitique<sup>15</sup>.

- 
- 13 – Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éd. Labor, coll. « Média », 1990, p. 309.
  - 14 – Frédéric ENCEL, *Comprendre la géopolitique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2009 (2011), p. 15.
  - 15 – Colin S. GRAY, *La géopolitique de l'ère nucléaire*, 1977.

Pour Frédéric Encel, Yves Lacostes se présente comme celui qui sut sortir la géopolitique du marasme intellectuel, l'impasse dans laquelle elle était arrivée<sup>16</sup>. Comme beaucoup d'autres, il place la géopolitique sous la coupe d'une école de géographie française en plein essor<sup>17</sup> et structurée ici par Yves Lacostes. Cependant, pour Sophie Chotard, le travail d'Yves Lacostes, semble plus proche d'une géographie physique que d'une géopolitique<sup>18</sup>. De son côté, si Philippe Moreau Defarges parle volontiers de « sa géopolitique<sup>19</sup> » pour identifier le travail d'Yves Lacoste, c'est qu'il la conçoit comme une zone de frottement, presque d'amalgame entre la géographie et la géopolitique<sup>20</sup>. Pour Philippe Moreau Defarges la géopolitique ne se réduit pas à une expression nominative ; si la discipline naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle préexiste à « sa formation méthodologique [en tant que] démarche intellectuelle [qui] s'interroge sur les rapports entre l'espace et la politique<sup>21</sup> ». Ainsi, dès lors que l'Homme s'organise pour former une autorité participant de sa survie, il engage un processus de l'ordre de la géopolitique. La conscience géohistorique, c'est-à-dire l'étude des premiers processus de la vie nomade, de la sédentarisation et d'une maîtrise progressive de l'espace (cueillette, chasse, élevage, culture, etc.), pose les bases de ce que sera la géopolitique. Il reconnaît ainsi à la géopolitique une nature changeante qui adapte ses outils et ses supports de réflexion à l'actualité : l'analyse géopolitique engage des outils qui sont toujours contemporains des phénomènes étudiés. Les deux seules constantes se résument ainsi dans la formule initiale proposée par Rudolf Kjellen : « la géopolitique est l'étude de l'État considéré comme un organisme géographique ou encore un phénomène spatial<sup>22</sup> ». C'est-à-dire qu'elle consiste à concevoir l'État comme une énergie diffuse dans un espace géographique donné et dont l'existence ne dépend pas de lui-même, mais des relations qu'il entretient dans l'histoire avec ses voisins.

## Le « modèle jamesonien »

Fredric Jameson se présente comme une référence qui travaillera avec nous tout au long de notre étude, dans la mesure où son travail constitue une des

- 
- 16 – Il explique que, les premiers mouvements qui ont suivi se sont forgés sur une « anti-Geopolitik allemande ». Frédéric ENCEL, *op. cit.*, p. 55-61.
  - 17 – *Ibid.*, p. 35-36.
  - 18 – Sophie CHAUTARD, *La géopolitique*, Studyrama, 2007, p. 7.
  - 19 – Philippe MOREAU DEFARGES, *Introduction à la géopolitique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2005 (1994), p. 127.
  - 20 – *Ibid.*, p. 135-141.
  - 21 – Philippe MOREAU DEFARGES, *op. cit.*, p. 9.
  - 22 – *Ibid.*, p. 39.

rare tentatives présentant des similitudes avec nos ambitions. Dans un ouvrage intitulé *Geopolitical Aesthetic*<sup>23</sup>, il engage l'étude politique de plusieurs cinémas nationaux (américain, soviétique, taiwanais, français) selon une approche politique. Sa démarche consiste à concevoir le cinéma tout à la fois comme espace d'une expression politique du monde et d'une résistance à cette expression. D'où cette vision souvent paranoïaque d'un monde du complot où l'identité politique elle-même est souvent maintenue dans une forme de faux-anonymat. Cependant, comme le rappelle Frédéric Encel, si la question politique ou géopolitique amène à travailler avec des matériaux difficiles où l'économique et le stratégique peuvent prévaloir sur l'humain, elle n'engage pas nécessairement une attitude cynique ou « machiavélique ». La conception paranoïaque que Jameson semble se faire « du politique » semble tenir à cet agencement d'une conception postmoderne du monde – où le réseau global dématérialise la politique et lui permet de soutenir son projet conspirationniste partout en même temps et sous les traits de n'importe qui – avec un rejet du capitalisme comme avilissement de l'homme. La question de la pertinence du postulat paranoïaque (postmoderne, capitaliste) tient à l'écart de pertinence qui existe entre les propositions que Jameson formule autour du cinéma américain et les autres, notamment pour ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, le cinéma taïwanais. Qui connaît un peu le cinéma taïwanais comprendra vite à la lecture du texte de Jameson que le film qu'il prend en modèle, malgré ses qualités, ne peut suffire à définir le cinéma taïwanais ou cartographier Taiwan. Plus encore, c'est ce besoin de recourir à un savoir indépendamment acquis sur la littérature française<sup>24</sup>, pour combler son manque de connaissance spécifique de la société taïwanaise, qui nous interpelle. Dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Jameson engage avant de conclure un dernier chapitre consacré au cinéma :

Un roman de Philip K. Dick, publié en 1959, évoque les années cinquante : l'attaque cérébrale du Président Eisenhower ; Main Treet, U.S.A. ; Marilyn Monroe ; un monde de voisins et d'associations de parents d'élèves ; des chaînes de magasins de détail [...]. Si vous aviez envie de construire une capsule temporelle, un compendium de « hier encore » ou une vidéo documentaire-nostalgie sur les années cinquante, cela pourrait vous servir de début : vous y ajouteriez les cheveux courts, les débuts du rock and roll, les jupes longues, etc. Il ne s'agit pas d'une liste de faits ou de réalités historiques (même si ces éléments ne sont pas inventés et sont, dans un certain

• 23 – Merveilleusement traduit en français en deux ouvrages (*La Totalité comme complot* et *Fictions géopolitiques*) auxquelles nous ferons par la suite référence pour des raisons de commodité.

• 24 – Frédéric Jameson étudie brièvement à Aix-en-Provence et rédige une thèse de doctorat portant sur l'existentialisme de Sartre.



sens, authentiques), mais plutôt d'une liste de stéréotypes et d'idées de faits et de réalités historiques. Elle soulève plusieurs questions fondamentales<sup>25</sup>.

Si nous coupons dans la longue énonciation faites par Jameson dans les stéréotypes qu'il a extrait du texte de Philip K. Dick, c'est presque à contre cœur, car elle exprime l'un des aspects majeurs du travail d'analyse engagé par le chercheur. Sa capacité à identifier des qualités, qu'elles soient des faits historiques ou anecdotiques, révèle la connaissance précise que Jameson a du monde américain, tout à la fois dans sa durée et dans l'espace : il fait retour sur les années 1950 américaines suivant un principe rétrospectif et introspectif, puisqu'il est en mesure, non seulement d'identifier de manière précise les attributs du roman qui se rattachent à cette période, mais également de cerner avec exactitude leur degré de pertinence. Il ressort de ce constat l'importance pour une étude géopolitique d'aboutir sur un consensus entre savoir théorique et expérience de l'espace qui, s'il ne peut être total (nous n'oublions jamais que nous écrivons d'un point de vue unique, français, qui ne cherche en aucun cas à se substituer à un autre regard), doit se faire le plus affiné possible. On s'appuiera donc sur le titre du chapitre américain du travail de Jameson, « La Totalité comme complot », pour identifier, peut-être, le piège d'une théorie trop vite totalisante. Là où Jameson aurait du repenser son modèle plutôt que de le déplacer trop rapidement d'un espace cinématographique-national à un autre, il faudra nous engager à repenser chaque question spécifiquement pour chaque objet. C'est ainsi que, pour éviter ce piège dans lequel les idées glisseraient d'un espace vers un autre, notre étude ne peut se concevoir sous la forme de longues analyses linéaires qui tenteraient de quadriller un à un chacun des cinémas du corpus ; d'autant qu'il ne s'agit pas pour nous de définir ces cinémas par un propos totalisant mais d'identifier dans leur nature quelque chose qui les distingue des autres. Dans le même temps, nous éviterons le principe des études comparées. Compte tenu de notre objectif d'individualiser les cinémas, une démarche comparatiste semble présenter un double danger : d'un côté, elle risque de confondre en un chaos stérile l'ensemble de nos objets par la comparaison systémique de quatre cinémas en même temps ; d'un autre côté, elle risque de produire artificiellement de la différence : la confrontation directe et volontaire permet toujours de révéler des différences, si infimes soient-elles. Notre projet consiste plus en une révélation. C'est pourquoi cette étude se décompose en trois parties – le cinéma produit de l'espace, le cinéma espace de représentation, le cinéma représentation de l'espace – dans lesquelles se repose à chaque fois, pour chaque cinéma, la même question à partir d'un élément de première importance dans son histoire géopolitique.

---

• 25 – Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-arts de Paris, D'art en question, Corlet, 2007, p. 391.