



HAL
open science

Le Hong Kong hollywoodien : ville verticale, ville exotique, ville politique ?

Nashidil Rouiaï

► To cite this version:

Nashidil Rouiaï. Le Hong Kong hollywoodien : ville verticale, ville exotique, ville politique ?. Géographie et cultures, 2017, Imaginaires de la vi(ll)e verticale, 102, <https://journals.openedition.org/gc/5503>. 10.4000/gc.5503 . halshs-01745886

HAL Id: halshs-01745886

<https://shs.hal.science/halshs-01745886>

Submitted on 28 Sep 2018

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.

Géographie et cultures

102 | 2017

Imaginaires de la vi(II)e en hauteur

Le Hong Kong hollywoodien

ville verticale, ville exotique, ville politique ?

A Hollywood Perspective of Hong Kong: vertical city, exotic city, political city?

Nashidil Rouiaï



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/5503>

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 143-166

ISBN : 978-2-343-14135-0

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Nashidil Rouiaï, « Le Hong Kong hollywoodien », *Géographie et cultures* [En ligne], 102 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2018, consulté le 28 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/gc/5503>

Ce document a été généré automatiquement le 28 septembre 2018.

Le Hong Kong hollywoodien

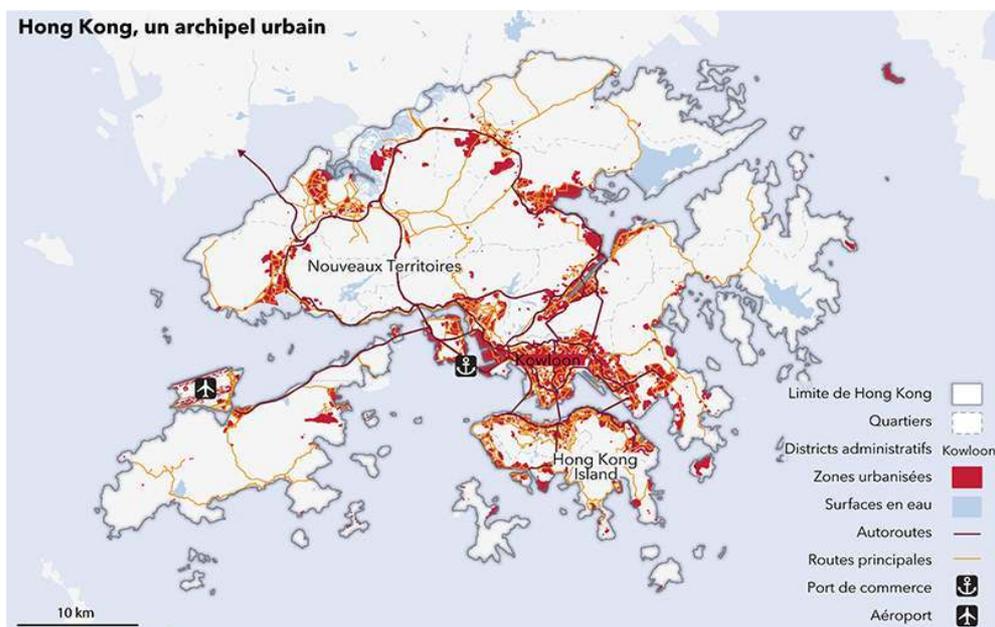
ville verticale, ville exotique, ville politique ?

A Hollywood Perspective of Hong Kong: vertical city, exotic city, political city?

Nashidil Rouiaï

- 1 Hong Kong est la ville la plus verticale au monde : avec ses 7 696 immeubles en 2013, son indice de verticalité – qui tente de quantifier l'impact visuel de la *skyline* des villes en fonction du nombre d'étages de chaque immeuble – s'élève à 128 786, là où celui de New York, en deuxième position des villes les plus verticales, n'atteint malgré ses 5 991 immeubles que 40 450, trois fois moins que la métropole chinoise (*Questions Internationales*, 2013). Cette élévation de la ville est due à sa topographie particulière : sur un territoire de seulement 1 104 km² dont les 4/5^{es} sont inoccupés (réserves naturelles entre autres), se concentrent 7,2 millions d'habitants. Si bien que les densités de population peuvent atteindre, selon les quartiers, des niveaux très élevés (comme dans le district de Kwun Tong sur Kowloon avec plus de 55 000 hab./km²). Si la verticalité se couple donc avec la densité, elle ne s'y résume pas. Hong Kong est la ville la plus verticale au monde, mais elle est loin d'en être la plus dense : en moyenne, sa densité de population est de 6 690 hab./km² là où celle de Paris s'élève à 21 258 hab./km². Car la fonction principale des tours vertigineuses qui se dressent dans les quartiers de Central et Admiralty sur Hong Kong Island et qui forment l'impressionnante *skyline* que l'on peut voir depuis l'autre rive (Kowloon), est d'accueillir des bureaux. Ces gratte-ciel regroupent – et donc incarnent – les centres décisionnels des grands groupes économiques au centre de la ville et « permettent de densifier l'espace en des lieux particulièrement recherchés car bien situés » (Didelon, 2010). À Hong Kong comme dans les autres villes mondiales, l'importance symbolique que revêtent ces constructions est un élément crucial pour saisir la course vers le ciel que se lancent les métropoles à travers le monde. Les gratte-ciel véhiculent « une image positive élaborée sur des éléments de valorisation architecturale et des éléments sociaux de notoriété » (Crouzet, 2003, p. 273). Avec la réurbanisation du capital, le pouvoir s'est concentré plus encore entre les mains de grandes entreprises avec l'aide de municipalités entrepreneuriales (Harvey, 1989). Dans le domaine de la fabrique de la ville, les acteurs de la « classe capitaliste transnationale » (Sklair, 2001 ; Appert, 2012), appartenant aux milieux d'affaire, étatique, technique ou de

la consommation, « exercent un contrôle économique, politique, culturel et idéologique sur la fabrique de la ville pour attirer des investissements dans le contexte de la concurrence inter-métropolitaine » (Appert, 2012, p. 8). Si bien que prendre le contrôle du paysage urbain est un mode de territorialisation, un moyen d'obtenir – et de conserver – le contrôle de l'espace. Aujourd'hui, les tours et les gratte-ciel font partie des éléments architecturaux structurant le paysage urbain et pouvant symboliser à eux seuls une ville. Ces *buildings* sont employés pour « créer de beaux parcours oculaires et des paysages gratifiants » (Paulet, 2002, p. 94). Ils participent, par leur hauteur, mais aussi par leur esthétique, à « spectaculariser » le paysage urbain et peuvent ainsi forger la réputation d'une ville. Quant aux *skylines* qu'ils constituent, elles sont des éléments importants dans la fabrication par une ville de son image. Cette forêt de buildings, de tours, de citadelles, concrétise la densité, et met en lumière « la puissance abstraite et mystérieuse, l'inconnaissable » (Paquot, 2005, p. 279-280). Dans *Skylines : understanding and molding urban silhouettes* (1981), Wayne Attoe définit même la *skyline* comme la clé principale de l'identité métropolitaine.



Carte 1 – Carte de contextualisation, « Hong Kong, un archipel urbain »

(J. Morel / N. Rouiai)

- 2 La ville est un lieu de pouvoir et son rôle est « d'organiser, de structurer, de rassembler et de produire des invisibles » (Sanson, 2007, p. 15), qu'il s'agisse de biens culturels, informationnels ou financiers. Afin de les mettre en scène, le paysage urbain prend la forme d'un support, d'un outil de légitimation, d'un discours. Sa matérialité est l'expression de messages et d'une puissance immatériels. La fonction esthétique de la ville est centrale, c'est un outil de la compétition économique qui matérialise des enjeux de pouvoir au sein d'un monde globalisé. Cette fonction esthétique est associée au symbolique et à l'imaginaire.
- 3 Au sein de cette construction imaginaire, le cinéma a un rôle important à jouer. Lorsqu'il produit des images, le cinéma donne à voir un espace, un lieu, une rencontre, une situation. L'action est toujours située, ancrée dans un espace. Cet espace peut revêtir des

formes différentes : une ville, une banlieue, une rue, un véhicule, une ferme, un désert, une forêt, ou même l'espace. Le cinéma montre au spectateur un espace sous une forme condensée, un espace délimité, composé et recomposé. L'espace cinématographique s'apparente dès lors à une sorte de kaléidoscope, composé de miroirs réfléchissant à l'infini des morceaux d'un territoire qu'il s'agit de reconstituer à travers d'autres moments d'un même film ou à travers d'autres films mettant en scène un même lieu. Dans un monde globalisé, surmédiatisé et fictionnalisé où le brouillage entre imaginaire et réel s'accroît, le cinéma, cet « art unificateur et sans matière » qui construit « un réel plus réel que le réel et donc imaginaire » (Alfonsi, 2005, p. 58), a un impact sur les représentations mentales. « Les films agissent comme des “agents sublimateurs” de villes, de paysages, de traits culturels, de modes de vie, d'univers mentaux. Comme si, par leur parti pris, ils les réinventaient constamment, berçant le spectateur dans un rêve éveillé qui entrelace réalité et discours sur la réalité » (Dagnaud, 2011, p. 23). Lorsque le cadre d'un film est urbain, la tension entre le réel et l'imaginaire est renforcée, tant la ville, ce « mixte d'espace réel et d'espace mythique » (Paquot, 2005, p. 9), est le lieu cinématographique par excellence :

Le cinéma lui-même est assez discret sur les cultures agraires, préférant de loin les lumières de la ville...il est vrai qu'il est né en ville, et je dirais même *dans et de* la ville. [Et en même temps] le cinéma fabrique l'image que la ville souhaite montrer d'elle et ce faisant, il révèle un mode d'organisation territoriale, un mode de vie, il artialise notre existence, (*ibid.*, p. 14).

- 4 Dans cet article, nous allons interroger le duo que forment ville et cinéma, en prenant le cas de la représentation de Hong Kong par les films hollywoodiens. Pourquoi Hollywood ? Parce qu'en tant qu'industrie du cinéma dominant le marché international, Hollywood impose son imagerie et ses valeurs au reste du monde. L'une de ses forces est d'avoir la capacité, du fait de son poids et de son influence tentaculaire, de projeter « *un imaginaire plus puissant que tout discours politique* » (Martinon, 2010, p. 85). Ce pouvoir dont dispose l'industrie du cinéma américain est d'ailleurs parfaitement assumé par les hautes sphères hollywoodiennes. Dans son article sur « La fabrique cinématographique de l'altérité », Jean-François Staszak rappelle que [...] *l'industrie cinématographique a eu très tôt conscience de ses pouvoirs et de ses responsabilités idéologiques, au-delà des frontières* (Staszak, 2011, p. 580). Pour illustrer son propos, il cite quelques lignes d'un mémoire interne de la *Motion Picture Producers and Distributors of America*, qui affirmait dès 1928 : *Les films [...] colorent les esprits de ceux qui les regardent. Ils sont de toute évidence les facteurs les plus efficaces de l'américanisation du monde*¹ (*idem*). Alors que les images se consomment à une vitesse démultipliée, à l'heure où Hollywood domine encore le box-office mondial, cette affirmation reste d'actualité. Le cinéma hollywoodien a la capacité d'orienter représentations et perceptions : parce qu'il est, dans les pays occidentaux notamment, souvent le premier – et parfois l'un des seuls – biais de représentation de territoires de l'ailleurs, il façonne la relation qu'entretient son public avec ces altérités spatiales et culturelles². C'est à ce titre que l'influence sur les représentations de l'image qu'il projette de l'« ailleurs » hongkongais et chinois est majeure. L'imaginaire et l'imagerie symbolique qui se forment chez le spectateur grâce au voyage cinématographique permis par les films hollywoodiens sont des terrains d'exploration essentiels.
- 5 Dans cet article, nous répondrons donc, plus précisément, aux deux questions suivantes : quelle place tient la verticalité dans les représentations hollywoodiennes de Hong Kong et qu'est-ce que cela implique, pour le territoire hongkongais, et par extension pour la

Chine ? En quoi la portée de ces représentations ciné-géographiques se situe-t-elle non seulement sur un terrain culturel, mais également politique ?

- 6 Cette contribution s'insère dans un courant de recherche internaliste de la géographie culturelle, qui privilégie l'étude des représentations de la ville véhiculées par les films. Ce courant a été initié, en France, par Jacques Belmans avec *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais* (1977). Par la suite le numéro spécial d'*Espaces et Sociétés* (1996) dédié à « Ville et cinéma », l'encyclopédie *La ville au cinéma* dirigée par Thierry Paquot et Thierry Jousse (2005), l'essai de géofiction d'Alain Musset sur les paysages urbains de *Starwars* (2005) et l'article de Pierre-Jacques Olganier sur les dystopies urbaines dans le cinéma de science-fiction (2008), le numéro « Géographie et cinéma » des *Annales de Géographie* coordonné par Jean-François Staszak (2014), les articles et la thèse de Bertrand Pleven sur les territoires urbains dans le cinéma contemporain (2011, 2013, 2014, à paraître), le dynamisme de la rubrique « Des Films » des Cafés Géo, ou encore le site « Le monde dans l'objectif » de Manouk Borzakian qui propose des « regards géographiques sur le cinéma (et réciproquement) » à travers notamment le projet du « Géotop », ont fini par confirmer l'intérêt majeur des géographes français pour les images cinématographiques. Comme en France, la recherche anglophone n'a véritablement fixé le cinéma comme objet géographique que dans les années 2000. Les précurseurs Gina Marchetti sur le genre, la sexualité et la question raciale à Hollywood (1993), Stuart Aitken et Leo Zonn sur la portée sociale et politique des représentations cinématographiques (1994), Peter Schofield, Nichola Tooke et Michael Baker sur l'impact du cinéma sur le tourisme (1996), Matthew Bernstein et Gaylan Studlar sur l'orientalisme au cinéma (1997), ainsi que Christina Kennedy et Christopher Lukinbeal sur l'importance d'un point de vue épistémologique et disciplinaire des liens entre géographie et cinéma (1997), ont initié un courant de recherche avant d'être rejoints par de nombreux chercheurs explorant des thématiques variées.
- 7 Dans la filiation des recherches internalistes, nous nous focaliserons sur l'étude des films eux-mêmes et des représentations de l'espace qu'ils renvoient. Pour saisir les spécificités des représentations hollywoodiennes du territoire, nous mobiliserons, à plusieurs moments, des exemples cinématographiques hongkongais, afin de comparer entre les images exogènes et les images endogènes, les types de représentations spatiales et les espaces mis en scène. Concernant le corpus de films étudiés dans cet article, les critères de la publication et de la diffusion sont retenus comme pertinents. Que ce soit du côté hongkongais ou américain, les films sélectionnés ont tous connu une diffusion internationale. Pour juger de l'intérêt que porte le public aux films choisis, on se fonde sur trois éléments ayant trait au succès global de ces œuvres. Premièrement le box-office, deuxièmement les succès critiques, et troisièmement les récompenses dans les différents festivals internationaux. Les deux derniers critères justifiant l'intégration ou non d'un film dans le corpus sont le critère spatial et le critère temporel. Ainsi pour qu'un film soit intégré, il faut qu'il se déroule à Hong Kong en totalité ou en partie. De manière plus précise, il faut que dans la diégèse, le cadre spatial soit clairement fixé : qu'il soit entendu que l'action se déroule à Hong Kong. Le critère n'est donc pas que le film ait effectivement été tourné à Hong Kong (et non en studio ou dans une autre ville). Un film peut avoir été tourné à Hong Kong, tandis que, dans le discours diégétique, l'action se situe autre part. Au contraire un film peut avoir été tourné hors du territoire hongkongais, mais qu'il soit affirmé dans le discours diégétique, ou à travers l'ajout écrit d'une précision géographique, qu'il s'agît bien de Hong Kong. C'est cette affirmation diégétique qui

prévaut, puisque c'est sur cette base que vont se construire les représentations des spectateurs non-hongkongais et non-familiers du territoire hongkongais. En outre, le Hong Kong représenté ne doit pas être un Hong Kong historique, mais au contraire être contemporain au spectateur et au moment de la réalisation et de la projection. Le but étant de se concentrer sur les représentations actuelles de la ville qui se forment chez les spectateurs, il importe que l'image projetée ne se fixe pas sur l'histoire de la métropole, mais bien sûr ses qualités présentes.

- 8 À travers un corpus de films hollywoodiens grand public faisant explicitement référence à la ville de Hong Kong et y situant une partie au moins de leur action, et grâce à la mobilisation comparative de films hongkongais ayant obtenu un écho international, l'objet de cet article sera de montrer comment le cinéma d'Hollywood *fabrique* l'image de Hong Kong, d'un *ailleurs* qui puisse rentrer dans ses propres codes, d'un *ailleurs* finalement largement dé-singularisé, mais aussi instrumentalisé.

La verticalité

- 9 Dans la majorité des films hollywoodiens qui se déroulent à Hong Kong, seule une infime partie de la ville est représentée : le centre des affaires (CBD) et donc les quartiers de Central et d'Admiralty sur Hong Kong Island. Cette sur-représentation prend deux formes principales. Selon les films ou les moments d'un même film, on montrera ces quartiers à travers une plongée dans les buildings, en posant la caméra au sommet des plus hauts immeubles, en plein cœur de Central, ou alors on fixera la *skyline* hongkongaise depuis l'autre rive, Kowloon et l'Avenue of Star notamment.
- 10 Dans *Lara Croft : Tomb Raider - The Cradle of Life* (Jan De Bont, 2003), la première image de Hong Kong est celle du Victoria Harbour au coucher du soleil. La *skyline* s'esquisse devant un relief montagneux, en contre-jour. Un hélicoptère survole la ville. Cette image regroupe de nombreux éléments représentatifs d'une certaine modernité : bateaux commerciaux, *buildings* financiers, hélicoptère. Une modernité qui fait corps avec les éléments et la topographie de l'espace : le soleil rase les montagnes et éclaire les gratte-ciel d'une lumière douce, pastel. Après une brève scène à Times Square, dans le quartier de Causeway Bay, haut lieu du commerce de luxe sur Hong Kong Island, la séquence hongkongaise s'achève sur un copié-collé de la scène d'ouverture : après une plongée de Lara Croft (Angelina Jolie) en *wingsuit* à travers les gratte-ciel de Central (capture 1), elle atterrit en parachute sur un navire dans le Victoria Harbour. Tout comme lors de l'arrivée à Hong Kong, le soleil est rasant, il éclaire la *skyline* d'une lumière rose pastel (capture 2).



Captures 1 et 2 – Départ de Hong Kong en parachute pour Lara Croft, la *skyline* toujours mise à l'honneur

(**TOMB RAIDER – THE CRADLE OF LIFE, DE BONT, 2003**).

- 11 Un traitement assez proche est réservé à Hong Kong dans *The Dark Knight* de Christopher Nolan (2008). Pour la première fois de son histoire, l'homme chauve-souris quitte momentanément Gotham City pour Hong Kong. Un Hong Kong néanmoins spatialement restreint : le seul quartier filmé est celui de Central, représenté majoritairement de nuit, éclairé par les lumières artificielles de la ville. Au sommet du Two IFC, Batman domine la ville. L'occasion de proposer une image nocturne de cette jungle de gratte-ciel. L'hypermodernité de la métropole est particulièrement mise en valeur dans ces quelques minutes. Ce sont les buildings les plus emblématiques et les plus connus de la ville qui sont le théâtre de l'action. Batman offre à Hong Kong le rôle de décor vertical et vertigineux. Alors qu'aucun autre district n'est représenté, qu'aucune autre facette de la ville n'est montrée, l'image que renvoie la métropole hongkongaise dans *The Dark Knight* est celle d'un espace sombre, dense, vertical, riche, puissant et hypermoderne.
- 12 L'arrivée à Hong Kong dans *Transformers : L'Âge de l'Extinction* (Bay, 2014), est sensiblement similaire. Tout comme pour Batman, c'est la première fois de l'histoire de la franchise que les « Autobots » et les « Decepticons » se délocalisent hors des États-Unis. La première image de Hong Kong est nocturne : la caméra effectue une plongée dans la ville en prenant pour centre névralgique la Bank Of China et le Two International Financial Center (IFC), avec en arrière plan l'International Commercial Center (ICC) sur l'autre rive (capture 3). Quelques secondes plus tard, la nuit s'est évaporée sans que l'on ne sache pourquoi puisque la liaison narrative est flagrante et qu'aucune ellipse n'a rompu le cours de l'action. Nous retrouvons donc Hong Kong en plein jour, toujours abordé par le prisme des quartiers de Central et d'Admiralty avec, à nouveau, pour élément de référence le building emblématique de la Bank of China (capture 4).

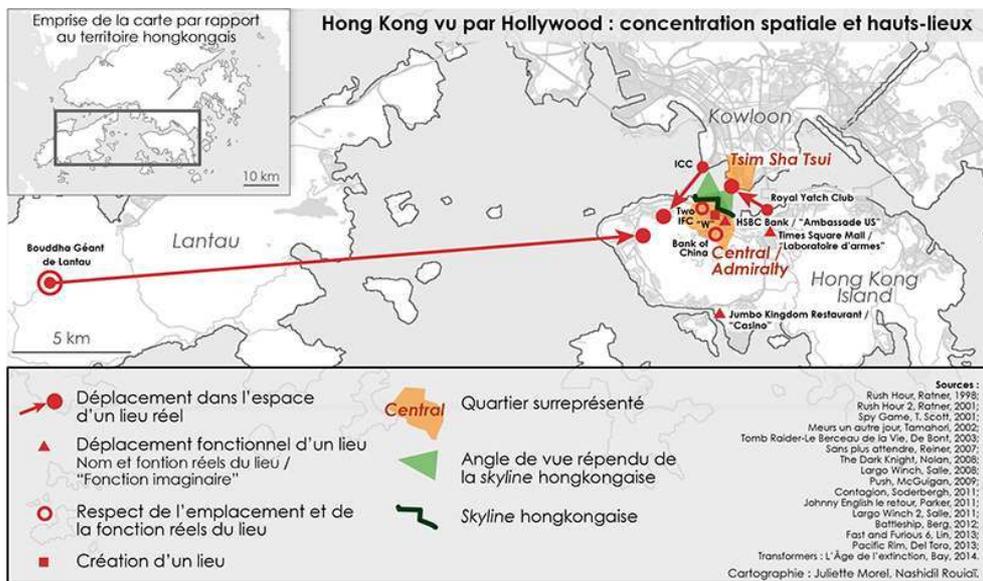


Captures 3 et 4 – De la vue nocturne (gauche) à la vue diurne (droite) un Hong Kong toujours abordé par une plongée dans le CBD

(*Transformers : L'Âge de l'Extinction*, Bay, 2014).

- 13 Dans « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique » paru dans *l'Espace Géographique* en 1995, Bernard Debarbieux évoque « une analogie entre synecdoque et relation symbolique entre lieu et territoire » (Debarbieux 1995, p. 98), montrant comment certains lieux, simples éléments constitutifs d'une entité territoriale englobante plus large, parce qu'ils véhiculent des signifiés territoriaux, sont capables d'évoquer à eux seuls l'ensemble d'un territoire. En reprenant cette idée, on assiste, dans la très grande majorité des représentations hollywoodiennes de Hong Kong, à la mise en œuvre cinématographique

de cette « synecdoque territorialisante » : ici, pour le dire schématiquement, pour Hollywood, Hong Kong se réduit à son riche quartier d'affaires, à son cœur politique et économique (voir la carte 2 qui montre notamment la surreprésentation du quartier financier dans les fictions hollywoodiennes). Ce procédé cinématographique de synecdoque crée un lieu singulier et en réalité fort différent de l'espace réel de Hong Kong, évidemment beaucoup plus diversifié architecturalement et sociologiquement. Par l'utilisation de ces synecdoques, on produit un emplacement qui à la fois *représente* Hong Kong, et en même temps *annihile* et *conteste* tous les autres lieux et toutes les autres facettes du territoire. Tout en prétendant ancrer l'action dans un lieu réel, on crée une image de ce lieu qui le transforme. Cette transformation passe par une désincarnation de la ville. Alors que la caméra est soit surplombante, effectuant des plongées (très cinématographiques) dans les *buildings*, soit fixée sur l'autre rive pour proposer un panorama du paysage urbain, l'urbanité devient pure silhouette. Dans ce Hong Kong là, on ne devine pas de foules, on ne voit pas de vie, on n'entend pas de bruits. La ville verticale est une ville déshumanisée, comme vidée de sa population, une pure métropole financière.



Carte 2 – Hong Kong vu par Hollywood : concentration spatiale et haut-lieux

(J. Morel / N. Rouiai).

- 14 En cela, les représentations hollywoodiennes du territoire hongkongais diffèrent largement de ce qu'on peut voir au sein des films hongkongais eux-mêmes. Dans les récents polars hongkongais ayant connu une diffusion internationale par exemple, si la verticalité est également très présente, elle n'est, d'une part, pas « désincarnante », et d'autre part, elle n'est qu'un des éléments emblématiques de la diversité du territoire hongkongais. Ainsi, à côté des scènes se déroulant au sommet ou au pied des *buildings*, on retrouve une très grande variété des espaces mis en scène : d'un loft luxueux de Central, on passe à un petit appartement du Hong Kong populaire (*Confession of Pain*, Lau et Mak, 2008), d'une station de métro moderne on arrive à un ancien temple taoïste des Nouveaux Territoires (*Infernal Affairs*, Lau et Mak, 2002), d'un restaurant populaire de Kowloon filmé de nuit, on se retrouve dans les alentours verdoyants de la ville (*Election*, To, 2005). Dans les représentations endogènes du territoire, le Hong Kong qui se dessine est un espace insaisissable, où certains traits saillants retiennent l'attention avant d'être mis à mal par

une représentation antagoniste. Cela n'empêche pas pour autant la mise en scène de la verticalité. Dans le thriller *Accident* (Cheang, 2009) par exemple, une très grande place est donnée à la ville. C'est même l'un des personnages principaux du récit : des crimes sont mis en scène pour les faire passer pour des accidents, de sorte que la ville elle-même devient l'arme du crime. L'ambiance du film est nocturne. Cela s'explique selon deux modalités. La première est diégétique : la criminalité ne s'affiche pas au grand jour, elle préfère les zones d'ombre, les cachettes. La seconde est extra-diégétique : il est particulièrement difficile d'obtenir de la part des autorités hongkongaises des autorisations de tournage en journée. Pour contourner cette difficulté dans *Accident*, lorsque Pou-Soi Cheang filme la ville de jour, la caméra s'extrait souvent du flux pour prendre littéralement de la hauteur. Ainsi, plusieurs scènes diurnes se déroulent au sommet des gratte-ciel en plein Central. Dans ce film, le *building* Jardine House est un lieu récurrent où se fixe l'action : les bureaux d'un puissant assureur, que le personnage principal soupçonne de vouloir le tuer en maquillant le meurtre en accident, se situent à l'intérieur de ce bâtiment iconique. Pour l'espionner, il se place sur le toit du building faisant face à la Jardine House. L'occasion, pour le réalisateur, de filmer l'extrême verticalité du centre financier avec une grande récurrence (capture 5).



Capture 5 – Ho Kwok-Fa a les yeux rivés sur la Jardine House

(*Accident*, Cheang, 2009).

- 15 Les buildings jouent donc un rôle diégétique important, et ne sont pas cantonnés à de simples décors vertigineux (comme c'est très souvent le cas dans les fictions hollywoodiennes). Comme dans *Accident*, les gratte-ciel dans le diptyque *Election* (To, 2005, 2006) sont présentés comme des incarnations des centres décisionnels et des lieux de pouvoir. Dans les deux films, ces immeubles apparaissent dans les scènes où les plus hauts dignitaires de la fraternité Wo Lung Sing – la plus puissante mafia hongkongaise – interviennent. Ainsi dans les polars hongkongais, les lieux où se déroule l'action conditionnent largement les personnages et la nature des actions mis en scène, à moins que ce ne soit l'inverse. Les activités criminelles mafieuses par exemple, ne se réduisent pas à un espace délimité. Néanmoins, selon le lieu où elles se déroulent, leur nature est changeante. Si les règlements de compte entre groupes mafieux ont lieu, la majeure partie du temps à Kowloon, dans des petits restaurants de rue, sombres et mal-entret-

nus, les négociations ou les rencontres des chefs prennent plutôt place au sein même de Central ou d'Admiralty, dans le centre financier de Hong Kong, au beau milieu des gratte-ciel. Comme dans *Election*, c'est ce qui passe de manière récurrente dans la trilogie *Infernal Affairs* (Lau et Mak, 2002 ; 2003), où les décisions et les dénouements se déroulent au sommet des *buildings* (capture 6).



Capture 6 – Hau Kwun, le nouveau parrain de la mafia hongkongaise évoque avec son frère Yan son envie de se lancer en politique, en plein cœur du CBD

(*Infernal Affairs*, Lau et Mak, 2002).

- 16 Notons que si les polars hongkongais investissent largement la verticalité, bien que de manière généralement différente des blockbusters hollywoodiens, d'autres genres cinématographiques la refusent totalement. C'est le cas des films d'auteur hongkongais, et notamment de ceux de Wong Kar Wai, unique représentant du genre à être largement diffusé en dehors des frontières de Hong Kong. À l'intérieur des trois films où il pose son regard sur un Hong Kong contemporain (*As Tears Go By*, 1988 ; *Chungking Express*, 1993 ; *Les Anges Déchus*, 1994), seules deux images furtives de buildings se sont glissées. Même quand il filme le quartier de Central (comme dans *Chungking Express*), il braque sa caméra à l'horizontal plutôt que de mettre en lumière le vertical. Son propos n'est pas de filmer le gigantisme. Son objet est de capter le flux, le mouvement des humains à l'intérieur de la métropole. La scène d'ouverture de *Chungking Express* est à ce titre assez représentative. Le film démarre sur une course-poursuite, filmée caméra à l'épaule. La multitude qui remplit l'espace n'est qu'une tache indistincte, un ensemble flou, une masse mouvante que le protagoniste, le seul physiquement identifiable, traverse (capture 7).



Capture 7 – Hong Kong comme flou coloré

(Chungking Express, Wong, 1994).

- 17 Le Hong Kong de Wong Kar Wai est tout sauf désincarné et vertical. Sorte d'antithèse de la vision hollywoodienne de la ville, cette représentation cinématographique de l'urbain hongkongais nous dit qu'il y a autre chose à voir. Cet « autre chose », réside dans des marges et des interstices invisibles depuis les sommets.

Le sillon métropolitain

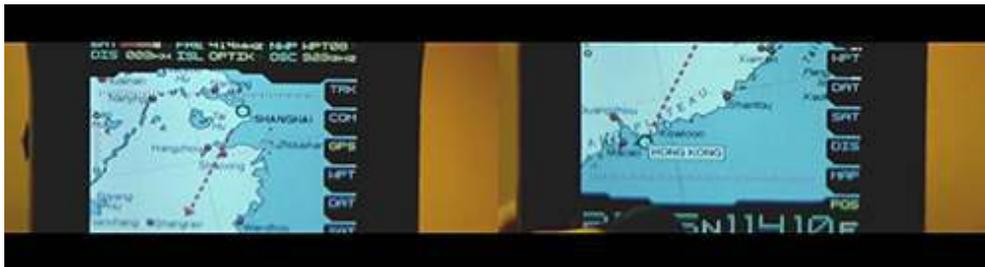
- 18 Mais revenons à Hollywood. Si la verticalité est le premier élément qu'investissent les représentations hollywoodiennes de Hong Kong, le second est l'insertion de la ville au sein d'un vaste réseau métropolitain. Bien que vidé de ses habitants, bien que circonscrit, bien que limité et donc largement transformé, dans ces fictions, Hong Kong est pourtant sans cesse re-situé. En même temps qu'on annihile les spécificités du territoire, on prend le soin de situer le lieu où l'action prend place, de nommer la ville comme pour la re-caractériser. Généralement, on appréhende ainsi la métropole par sa *skyline* en y incrustant une précision de situation (captures 8 à 11).



Captures 8, 9, 10, 11 – Entrée vers la ville

(en haut à gauche *Spy Game*, Scott 2001 ; en haut à droite *Tomb Raider – Lara Croft, Le berceau de la vie*, De Bont, 2003 ; en bas à gauche *Largo Winch*, Salle, 2008 ; en bas à droite *Battleship*, Berg, 2012).

- 19 Dans d'autres films, comme *Transformers : L'Âge de l'Extinction* ou *The Dark Knight*, si la localisation explicite de l'action n'est pas portée à l'écran, elle est néanmoins largement annoncée à l'oral par les personnages. Dans *Lara Croft : Tomb Raider – Le Berceau de la vie*, c'est sur l'écran d'un GPS qu'on suit le parcours de l'héroïne, de Shanghai à Hong Kong. Grâce à la magie cinématographique, des milliers de kilomètres de trajet s'effectuent en seulement quelques secondes. Hong Kong est la prochaine destination (capture 12).



Capture 12 – Carte animée du déplacement de Shanghai à Hong Kong

(LARA CROFT : TOMB RAIDER – THE CRADLE OF LIFE, DE BONT, 2003).

- 20 Cette contraction spatio-temporelle se retrouve dans un grand nombre de films hollywoodiens mettant en scène Hong Kong : dans *Transformers*, par exemple, on passe de Guangzhou à Hong Kong sans ellipse narrative, dans *The Dark Knight*, on arrive de Gotham City (qui représente une ville de la côte est des États-Unis), à Hong Kong puis on retourne à Gotham en l'espace de quelques courtes heures dans la diégèse. La distance topographique entre les lieux est brouillée par la fiction. Les connecteurs logiques entre les différentes échelles géographiques s'effacent. La conscience des repères temporels est gommée. L'espace devient ouvert et les distances s'annulent presque.

Ville globale, ville indifférenciée, ville générique ?

- 21 C'est l'espace métropolitain continu qui s'affiche à travers ces connexions et ce brouillage des échelles. À l'intérieur de cet espace-là, dans cet « archipel mégapolitain mondial » (Dolfus, 1996), on retrouve les mêmes codes, les mêmes lieux, les mêmes gens. Hong Kong devient un prétexte pour matérialiser les échelles, à travers des moyens de transport grandes distances, bateau ou avion par exemple, dans le but de mieux les transcender. Ce que ces fictions mettent en scène, plutôt que le territoire, c'est bien le réseau et la transnationalité. Les mêmes lieux (le Yacht-Club dans *Meurs un autre jour* de Tamahori en 2002, les chaînes de palaces dans *Sans plus attendre* de Reiner en 2007, ou plus globalement les CBD dans l'ensemble des films) sont portés à l'écran dans des territoires différents, non seulement reliés entre eux *via* les réseaux de transports et de communications, mais également *via* des organisations criminelles ou institutionnelles. Dans *Johnny English Reborn* (Parker, 2011) et *Rush Hour 2* (Ratner, 2001), la transnationalité passe par les institutions (coopérations policières) et l'activité criminelle. Dans *Rush Hour 2*, le mafieux hongkongais Ricky Tan (au nom sino-américain) va du « Red Dragon », son yacht à Hong Kong, à un autre « Red Dragon », un casino à Las Vegas. Les entités spatiales font partie d'un monde global au sein duquel chacun des personnages s'insère dans un réseau transnational, qu'il soit criminel ou diasporique. Dans ce monde global, le climat reste inchangé. De Hong Kong à Los Angeles et Las Vegas, le film ne montre quasiment aucune différenciation dans le climat : le fait que Lee (Jackie Chan) et Carter (Chris Tucker), les deux personnages principaux, soient toujours vêtus du même type de costumes signale la continuité dans la température malgré les différences géographiques entre Hong Kong et la côte ouest des États-Unis. L'île est ainsi insérée dans un réseau plus vaste, où les échelles sont brouillées par l'émergence de repères communs et la présence des mêmes personnages d'un pays à l'autre (au-delà des héros bien entendu). Dans *Largo Winch* (Salle, 2008) et *Largo Winch 2* (Salle 2011)³, cette indistinction entre Hong Kong et les autres métropoles où l'action se déroule (New York dans le premier opus ou Genève dans le second par exemple), passe également par le fait que Hong Kong, comme les autres métropoles filmées, ne soit peuplé que d'hommes d'affaires ou d'expatriés, quasi exclusivement blancs (captures 13, 14 et 15).



Captures 13, 14 et 15 – Quel que soit l'endroit de Hong Kong filmé, les visages sont presque exclusivement blancs

(*Largo Winch*, Salle, 2008).

- 22 Les blockbusters hollywoodiens ne sont pas les seuls à participer de cette mise en avant de l'insertion de Hong Kong dans un vaste réseau métropolitain. Le cinéma hongkongais lui-même a, en partie, joué la carte du Hong Kong global, inséré dans l'archipel mégapolitain mondial, partageant les mêmes codes que les autres métropoles internationales. Dans les polars hongkongais en particulier, c'est ainsi le modèle capitaliste de réussite qui est porté à l'écran. Il s'incarne, dans l'espace urbain, à travers

l'accumulation matérielle, la panoplie de logos de multinationales, ou par la présence dans les espaces intérieurs (commissariats, appartements, *malls*...) d'un mobilier très soigné, portant la marque d'un capitalisme parfaitement assumé, où le luxe et la possession des derniers équipements et gadgets s'affichent comme des signes extérieurs de richesse et de réussite.

- 23 Dans le premier volet de la trilogie *Infernal Affairs*, une scène se déroule dans un magasin de chaînes hi-fi situé dans le quartier de Mong Kok sur Kowloon. Cette scène est la première à représenter les rapports mercantiles et l'importance de la technologie à Hong Kong (capture 17). Par la suite, tout au long des trois films, ces technologies ne cesseront d'être portées à l'écran – des ordinateurs aux téléphones portables en passant par le dernier cri du *home cinéma*. Dans cette scène en particulier, les protagonistes évoquent l'intérêt qu'ils portent à la multitude et au choix qui leur est proposé : les technologies américaine, japonaise et européenne assemblées dans des usines chinoises pour finalement atterrir sur (ou transiter par) le marché hongkongais. Fins connaisseurs de la technologie, l'acquisition d'une chaîne stéréo d'une telle qualité est non seulement un signe de mélomanie mais également de richesse (le prix du câble est déjà de 4 000 HKD, soit plus de 450 euros, et la facture totale, filmée en gros plan, semble atteindre les 168 005 HKD, soit près de 20 000 euros).



Capture 17 – Sans le savoir, Ming et Yan se retrouvent après de longues années autour de chaînes hi-fi de luxe dans un magasin spécialisé de Mong Kok

(*Infernal Affairs*, Lau et Mak, 2002).

- 24 Plus tard, on retrouve l'un des protagonistes (qui, rappelons-le, est policier) dans son appartement. Cette fois-ci l'espace est aménagé sur le modèle des lofts new-yorkais : mur de brique, écran plat, stéréo, canapé d'angle, le mobilier est plutôt luxueux et l'aménagement est sobre (captures 18 et 19).



Captures 18 et 19 – Le loft de Ming

(*Infernal Affairs*, Lau et Mak, 2002).

- 25 On retrouve cette mise en avant des symboles du luxe dans *Confession Of Pain* (Lau et Mak, 2006). Dans ce film ils sont très directement liés à des symboles occidentaux. L'une des premières scènes se déroule dans un bar assez chic, dans lequel sont alignées des bouteilles de champagne « Nicolas Feuillatte ». En musique d'ambiance, une chanson de

jazz anglophone vient parfaire l'ambiance cosy des lieux. Quelques minutes plus tard, c'est cette fois-ci un luxueux restaurant à la lumière tamisée qui apparaît à l'écran. En fond sonore, une mélodie classique renforce l'aspect intimiste et élégant de l'établissement. Les protagonistes y échangent quelques mots en dégustant du vin rouge (capture 20).



Capture 20 – Restaurant chic où l'on déguste du vin rouge

(*Confession of Pain*, Lau et Mak, 2006).

- 26 Cette hybridation se trouve dès la scène d'ouverture du film : les crédits s'affichent à l'écran accompagnés de la chanson de Noël *Silent Night* en version jazz. Pendant ce temps, les premières images apparaissent : après les buildings de Central et Admiralty, la caméra plonge à l'échelle de la rue. Dans cette plongée, elle s'attarde sur un large building orné du nombre « 2003 » en lumières dorées. Dans la rue, une foule fait un décompte. On croit comprendre qu'il s'agit du décompte pour la nouvelle année, pourtant tout le monde porte un bonnet rouge et blanc, typique de Noël. Alors que les gens trinquent, heureux, souriant, filmés au ralenti, le plan qui suit montre une scène de liesse en pleine rue : plusieurs personnes déguisées en père-noël et d'autres plus sobres, un verre ou une cannette à la main, célèbrent joyeusement l'évènement. Puis, dans la même séquence, la caméra effectue une contre-plongée de la rue vers le haut des buildings, en prenant soin de montrer les nombreuses décorations de Noël qui ornent la ville (capture 21).



Capture 21 – Noël à Hong Kong, célébration et illuminations

(*Confession of Pain*, Lau et Mak 2006).

- 27 Il faut néanmoins préciser que cette représentation endogène d'un Hong Kong mondialisé au sein duquel la réussite est avant tout financière et où la possession est mise en scène comme un élément positif vers lequel il faut tendre, diffère de manière radicale avec la transnationalité hongkongaise telle qu'elle peut être mise en scène dans les films de Wong Kar Wai. Chez lui, Hong Kong est à la fois ouvert et connecté, diasporique, cosmopolite et mondialisé, mais ces connexions sont mises en parallèle avec l'idée d'une perte progressive d'identité, de sens, et un isolement paradoxal des êtres. Le Hong Kong de Wong Kar Wai est une ville en tension vers d'autres territoires. C'est une ville transitoire et fluctuante, c'est aussi une métropole grouillante, mondiale et multiculturelle, en proie à la distanciation sociale, spatiale et identitaire. Si les symboles

de la mondialisation et du capitalisme sont omniprésents à l'écran à travers, notamment, la multiplication des marques, les personnages sont perdus au milieu de ce trop-plein de consumérisme (émotionnellement, identitairement, mais aussi spatialement), toujours en quête d'un ailleurs, d'une altérité à la fois spatiale et humaine. Hong Kong n'est donc pas un élément parmi les autres dans l'archipel mégapolitain mondial : s'il est connecté à maints égards, il est également largement dissocié des territoires qui l'entourent.

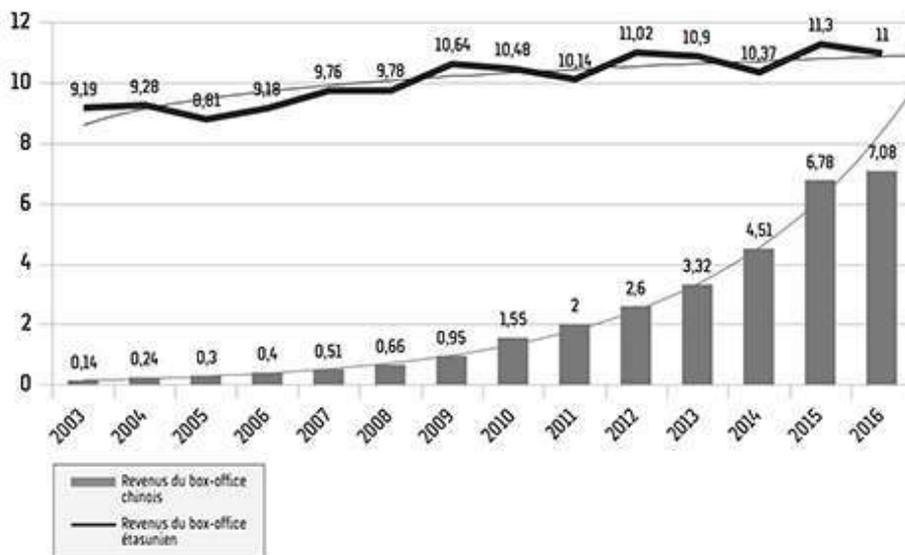
Verticalité magnifiée, exotisme fantasmé, l'Occident en négatif

- 28 Alors que les représentations endogènes de Hong Kong montrent le territoire dans sa diversité, mais également dans sa complexité, pour combler le manque de diversité dans les espaces mis en scène, les réalisateurs hollywoodiens ont pris l'habitude d'allier aux prises de vues du CBD hongkongais, des images clichées du Hong Kong populaire et d'une sinité fantasmée. Dans les films usant de cette double perspective (*Rush Hour 2*, Ratner, 2001 ; *Johnny English Reborn*, Parker, 2001 ; *Battleship*, Berg, 2012 ; *Pacific Rim*, Del Toro, 2013 ; ou *Fast and Furious 6*, Lin, 2013, pour ne citer qu'eux), il ne s'agit pas de présenter le territoire hongkongais pour lui-même, mais de montrer ce qui, en lui, diffère du modèle occidental. Ce qui est proposé, c'est une « culture asiatique » détournée pour séduire l'occident. Une culture où le kung-fu est roi, une ville conçue comme un gigantesque théâtre, un terrain de jeu. Il en résulte une instrumentalisation de la quotidienneté locale. La localité n'est qu'un prétexte propice à la percée comique (Dirlik, 1996, p. 23). Un *building* en construction, dont les échafaudages sont en bambous, devient le lieu opportun d'une scène d'action burlesque. Un poulet en vie prêt à être tué pour être vendu sur un étal dans un marché de rue incarne une opportunité intéressante pour s'engager dans une rencontre interculturelle comique. Une herboristerie suspecte – dont le patron ressemble davantage à un tenancier d'une fumerie d'opium shanghaienne du XIX^e siècle qu'à un commerçant hongkongais d'aujourd'hui – devient le lieu d'un quiproquo prêtant à sourire sur les intentions du client supposé en recherche d'un remède contre la dysfonction érectile. Dès que l'on arrive à l'échelle de la rue et que l'on parvient enfin jusqu'aux habitants, ce sont les différences culturelles supposées et tournées en dérision qui prennent le pas. Le comique surgit là où les codes familiaux ne s'appliquent plus⁴. L'espace hongkongais local s'insère dans un réseau global où la diversité et l'altérité ne sont conçues que comme des exotismes prétextes aux situations cocasses.
- 29 Si on devait faire une cartographie et une sociologie du Hong Kong produit par Hollywood, celui-ci serait majoritairement composé de quartiers d'affaires où travailleraient de grands magnats de la finance et des mafieux, et, à ses marges, on trouverait quelques quartiers populaires et très orientaux, où seraient situés des commerces étranges et des activités illégales. Devient ainsi invisible toute une série de quartiers, moins cinégéniques sans doute, mais où vit la majorité de la population hongkongaise et qui représente la majorité de l'espace occupé. C'est le cas des Nouveaux Territoires, qui couvrent près des neuf dixièmes de la surface de Hong Kong, et abritent plus de la moitié de la population, mais qui ne sont jamais filmés par les cinéastes hollywoodiens (carte 1 et cartouche de situation de la carte 2)⁵.
- 30 Pour résumer, le Hong Kong hollywoodien permet à l'Occident de se saisir et de s'identifier en négatif à travers une représentation orientaliste d'un exotisme imaginaire.

Dans le même temps on assiste à une mise en lumière de la relation spatiale, du lien qui se tisse dans l'archipel métropolitain mondial entre des villes apparemment éloignées sur le plan géographique et culturel, mais que la connexion technologique, économique et financière participe à rapprocher. Ce rapprochement engendre un lissage des différences à travers les structures urbaines, les modes de vie, les aspirations sociales, les modes de consommation, certaines pratiques, etc. Ainsi le dépaysement des protagonistes occidentaux à Hong Kong n'intervient que dans des scènes très ponctuelles se déroulant dans des quartiers spécifiques (Tsim Sha Tsui, Mong Kok) où la sinité est mise en avant et caricaturée. Le reste du temps, les représentations hollywoodiennes de la métropole se fixent sur des lieux génériques : le centre financier, les hôtels de luxe, les nœuds routiers, l'intérieur des gratte-ciel, les moyens de transport, etc. La multiplication des scènes intégrant des moyens de transport nous éclaire d'ailleurs sur la nature du territoire mis en scène : dans les films hollywoodiens, Hong Kong est systématiquement pensé et montré comme un passage. Un tel passage tend à estomper la notion de frontière, il atténue la différence entre l'ici et l'ailleurs, entre le même et l'autre, entre le proche et le lointain. On vient à Hong Kong de l'autre bout de la planète en quelques secondes grâce à une ellipse narrative ou parfois même sans prendre le soin de marquer la rupture chronologique, pour en repartir au bout d'une ou de quelques scènes d'action. À ce titre, on pourrait voir dans le Hong Kong hollywoodien un *ultra-lieu*, à l'instar du chronotope bakhtinien, qui n'aurait de sens que dans les interrelations qu'il établit entre les sujets. Cette idée se rapproche de la pensée géographique foucauldienne, dans laquelle l'espace moderne a rompu avec la localisation et l'étendue (« hiérarchie de lieux »), pour devenir espace d'emplacement, « défini par les relations de voisinage entre points ou éléments » (Foucault, 1994, p. 753). C'est à l'intérieur de ce cadre de pensée spatiale que résiderait l'intérêt de mettre en scène Hong Kong : son rôle étant de faire le lien avec les lieux qui l'entourent, des lieux proches puisque connectés. La distance spatiale et géographique au sens large, se dissout dès lors au profit d'une échelle temporelle et de réseau. D'où ce double mouvement d'exotisation et d'inclusion : dans un monde où les réseaux sont essentiels, la représentation de l'espace vers lequel on est relié, implique qu'on lui applique des codes et des lieux communs. Quant aux lieux ou aux pratiques exotiques, ils deviennent les marges de leur propre espace : ainsi le quartier de Tsim Sha Tsui devient-il une marge participant au folklore de la ville mondiale, au même titre qu'une Chinatown nord-américaine. Si bien qu'en définitive, le traitement cinématographique de Hong Kong ne rompt pas véritablement avec celui des métropoles occidentales dans les films américains. New York par exemple, icône urbaine absolue, dispose aussi cinématographiquement de cette dualité spatiale, culturelle et sociale. À une échelle encore plus ciblée, celle de l'arrondissement, du *borough*, la dualité donne régulièrement chair à la fiction. Ainsi Manhattan est-il riche et puissant chez Woody Allen, réduit à l'Upper East Side, balisé par quelques points clés, le Lincoln Center, les magasins Bloomingdale, Broadway ou le restaurant Elaine's ; multiculturel et populaire chez Francis Ford Coppola, mis en scène, notamment dans *Le Parrain* (1972), à travers le Lower East Side et Mott Street, à cheval entre Little Italy et Chinatown. Filmer Manhattan, c'est voguer entre ces deux pôles, ces deux réalités spatialement condensées et réunies sur une même île. Le traitement réservé à Hong Kong est assez similaire. Le Tsim Sha Tsui hollywoodien présente les mêmes échoppes, les mêmes écriteaux et les mêmes bruits qu'une Chinatown nord-américaine, de la même manière que le Central esquissé ne diffère pas particulièrement du Midtown new-yorkais.

Conclusion : Hollywood, outil du *soft power* chinois ?

- 31 Hollywood tendrait ainsi à véhiculer une image acceptable de cet « ailleurs » devenu proche. À travers cette représentation hollywoodienne de Hong Kong, la Chine ne revêt plus la figure de l'antagoniste, de l'ennemi, qui fut pourtant la norme dans la culture populaire depuis le début du XX^e siècle, et qui a été incarnée, au cinéma, par la figure du Chinois fourbe et calculateur tentant de conquérir le monde (la figure archétypale du docteur Fu Manchu). Cette vision-là est largement dépassée. Dans les fictions hollywoodiennes, les Chinois sont désormais des héros à part entière. Dans *Battleship* des studios Universal, Washington attribue aux autorités de Hong Kong le mérite d'avoir découvert l'origine extra-terrestre des envahisseurs. Dans *Seul sur Mars* de Ridley Scott (2015), c'est l'aide de l'agence spatiale chinoise CNSA qui permet à la NASA de sauver l'astronaute Mark Watney (Matt Damon). Dans *Transformers : L'Âge de l'Extinction* (Bay 2014) – coproduit par Paramount et China Movie Channel – c'est la Chine qui vient au secours de l'humanité en péril. Il ne s'agit là que de quelques exemples d'un phénomène beaucoup plus vaste. Les représentations ciné-géographiques de la Chine, qui passent, dans de nombreux cas, par la mise en scène de Hong Kong, se greffent ainsi à des trames scénaristiques largement favorables au pays.



Réalisation : N. Rouiaï 2017 (données SARFT, EntGroup et Motion Picture Association of America)

Figure 1 – Évolution des revenus des box-offices en Chine et aux États-Unis de 2003 à 2017 en milliards de dollars

Réalisation : N. Rouiaï 2018 (données SARFT, EntGroup et Motion Picture Association of America).

- 32 On peut voir dans la très forte croissance du marché du cinéma chinois et dans le nombre toujours plus important des coproductions sino-américaines, une explication à ces représentations très orientées. D'une part, pour accéder au marché chinois soumis à des quotas stricts (seuls 34 films étrangers peuvent y être projetés chaque année), les producteurs hollywoodiens se plient très largement aux exigences du SARFT, l'organe de

censure de la Chine. D'autre part, pour contourner la politique des quotas mise en place par Beijing, de nombreux studios hollywoodiens jouent la carte de la coproduction sino-américaine. Mais pour obtenir le statut de coproduction, les films sont tous examinés par le China Films Co-production Corporation (CFCC), sous l'égide directe du SARFT. Les principaux critères sont les suivants : tourner au moins une partie sur le sol chinois, avoir au moins un acteur et personnage chinois, être produit par une ou plusieurs compagnies chinoises à hauteur minimale d'un tiers des investissements. Si bien que les coproductions avec la Chine ne peuvent montrer un visage du pays qui déplairait aux autorités. Or, le nombre de coproductions va en s'accroissant. Alors qu'en dix ans, entre 2002 et 2012, 37 films ont été coproduits par la Chine et les États-Unis, rien que pour l'année 2015, dix coproductions sino-américaines ont été signées. Si financièrement cet essor des coproductions est une opportunité considérable pour Hollywood (figure 1), pour la Chine, collaborer avec une industrie dominant le marché cinématographique, tant en termes financiers qu'en ce qui concerne son influence sur les imaginaires, est particulièrement intéressant du point de vue géopolitique. Les coproductions contribuent à « développer la présence de la Chine sur la scène culturelle internationale » sous un angle qui lui est favorable et sont à ce titre des outils importants du *soft power* chinois⁶ (Peng, 2015, p. ii).

BIBLIOGRAPHIE

- AITKEN Stuart, ZONN Leo (dir.), 1994, *Place, power, situation and spectacle*, Washington, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 278 p.
- ALFONSI Laurence, 2005, *Le cinéma du futur : les enjeux des nouvelles technologies de l'image*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/ L'Harmattan, 86 p.
- APPERT Manuel, 2012, *Un skyline pour la « classe capitaliste transnationale » : la composition du skyline de la City de Londres*, working paper, HALSHS. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00841532/document>>
- ATTOE Wayne, 1981, *Skylines: understanding and molding urban silhouettes*, Hoboken, John Wiley & Sons Inc, 142 p.
- BELMANS Jacques, 1977, *La ville dans le cinéma : de Fritz Lang à Alain Resnais*, Louvain-La-Neuve, De Bœck, 285 p.
- BERNSTEIN Matthew, STUDLAR Gaylyn (dir.), 1997, *Visions of the East: orientalism in film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 344 p.
- BETTON Gérard, 1994, *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 128 p.
- BORZAKIAN Manouk, *Le monde dans l'objectif*, blog. <<http://lemondedansobjectif.blogspot.fr/>>
- CROUZET Éric, 2003, « Le marché de bureau et les territoires métropolitains : vers un renforcement de la discrimination spatiale », *Annales de géographie*, n° 631, p. 260-278.
- DAGNAUD Monique, 2011, « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie*, n° 58, p. 21-30.

- DEBARBIEUX Bernard, 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique*, tome 24, n° 2, p. 97-112.
- DIDELON Clarisse, 2010, « Une course vers le ciel. Mondialisation et diffusion spatio-temporelle des gratte-ciel », *M@ppemonde*, n° 99. <<http://mappemonde.mgm.fr/num27/articles/art10301.pdf>>
- DIRLIK Arif, 1996, « The global in the local », in Rob Wilson, Wimal Dissanayake (dir.), *Global/local: cultural production and the transnational imaginary*, Duke University Press, p. 21-45.
- DOLFUS Olivier, 1996, *La mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 164 p.
- Espaces et sociétés*, 1996, « Ville et cinéma », n° 86, 210 p.
- FOUCAULT Michel, 1994 [1984], « Des espaces autres », *Dits et écrits : 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 752-762.
- FOUCAULT Michel, 2001, *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1736 p.
- GHORRA-GOBIN Cynthia, 2007, « Une ville mondiale est-elle forcément une ville globale ? Un questionnement de la géographie française », *L'Information géographique*, n° 2, vol. 71, p. 32-42.
- KENNEDY Christina, LUKINBEAL Chris, 1997, « Towards a holistic approach to geographic research on film », *Progress in Human Geography*, Thousand Oaks, Sage, n° 21, p. 33-50.
- MARCHETTI Gina, 1993, *Romance and the « yellow peril »: race, sex and discursive strategies in Hollywood fiction*, Berkeley, University of California Press, 269 p.
- MUSSET Alain, 2005, *De New York à Coruscant. Essai de géofiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 190 p.
- OLAGNIER Pierre-Jacques, 2008, *Les dystopies urbaines dans le cinéma de science fiction. Mise en regard des représentations spatiales de la ville dans les cinémas européens et américains*, texte. <http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Olagnier_3.pdf>
- PAQUOT Thierry, JOUSSE Thierry (dir.), 2005, *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 895 p.
- PAULET Jean-Pierre, 2002, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, Anthropos, coll. « Géographie », 152 p.
- PLEVEN Bertrand, 2011, « Miami, un décor à l'envers. Géographie comparée de la métropole à travers "Miami Vice" et "Dexter" », *Métropolitiques*, <<http://www.metropolitiques.eu/Miami-un-decor-a-l-envers.html>>
- PLEVEN Bertrand, 2013, « Le cinéma contemporain et les territoires urbains en mutation : la capacité créatrice en question, pistes de réflexion sur le cas parisien », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol. 90, n° 2, p. 202-218.
- PLEVEN Bertrand, 2014, « Urbanités du spectacle, urbanités en spectacle. Paris, Je t'aime et New York, I love you : voyages impossibles en métropoles cinématographiques ? », *Annales de Géographie*, n° 695-696 « Géographie et cinéma », p. 763-783.
- PLEVEN Bertrand, à paraître, *Les territoires urbains dans le cinéma contemporain*, thèse non publiée, Paris I, Laboratoire Géographie-Cités.
- Questions Internationales*, 2013, « Les villes mondiales », n° 60, Paris, La Documentation Française, 128 p.
- ROBIN Régine, 2009, « L'après-ville », *Communications*, n° 85 « L'homme a-t-il encore une perspective ? », p. 185-198.

- SAID Edward, 1980, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 377 p.
- SANSON Pascal (dir.), 2007, *Le paysage urbain : représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan, 370 p.
- SCHOFIELD Peter, 1996, « Cinematographic images of a city: alternative heritage tourism in Manchester », *Tourism Management*, vol. 17, n° 5, p. 333-340.
- STASZAK Jean-François, 2011, « La fabrique cinématographique de l'altérité », *Annales de Géographie*, vol. 682, n° 6, p. 577-603.
- STASZAK Jean-François (dir.), 2014, « Géographie et cinéma », *Annales de Géographie*, 695-696, 272 p.
- SKLAIR Leslie, (2001), *The transnational capitalist class*, Oxford, Blackwell, 348 p.
- TODOROV Tzvetan, 2003, « Préface », in Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil.

Filmographie

- Accident* (Pou-Soi Cheang, 2009)
- Les anges déchus* (Wong Kar Wai, 1994)
- As tears go by* (Wong Kar Wai, 1988)
- Battleship* (Peter Berg, 2012)
- Chungking express* (Wong Kar Wai, 1993)
- Confession of pain* (Andrew Lau et Alan Mak, 2008)
- The dark knight* (Christopher Nolan, 2008)
- Die another day* (Lee Tamahori, 2002)
- Election* (Johnnie To, 2005)
- Election 2* (Johnnie To, 2006)
- Fast and furious 6* (Justin Lin, 2013)
- Infernal affairs* (Andrew Lau et Alan Mak, 2002)
- Infernal affairs II* (Andrew Lau et Alan Mak, 2003)
- Infernal affairs III* (Andrew Lau et Alan Mak, 2003)
- Johnny English reborn* (Oliver Parker, 2011)
- Lara Croft: Tomb Raider - The cradle of life* (Jan De Bont, 2003)
- Largo Winch* (Jérôme Salle, 2008)
- Largo Winch 2* (Jérôme Salle, 2011)
- Pacific rim* (Guillermo Del Toro, 2013)
- Push* (Paul McGuigan, 2009)
- Rush hour 2* (Brett Ratner, 2001)
- Sans plus attendre* (Rob Reiner, 2007)
- Spy game* (Tony Scott, 2001)
- Transformers : l'âge de l'extinction* (Michael Bay, 2014)

NOTES

1. "Motion pictures [...] color the minds of those who see them. They are demonstrably the greatest single factors in the Americanization of the World", traduction : N. Rouiaï, 2016.
2. Par exemple, la France est l'un des pays au monde au sein duquel les autorités protègent le plus les productions culturelles nationales à travers des aides financières et une législation favorable. Pourtant en 2015, les films français ont obtenu 35,2 % de parts de marché contre 54,8 % pour les films hollywoodiens. La même année, sur les vingt plus gros succès au box-office, on retrouve seize films américains pour quatre films français.
3. Bien que n'ayant pas été produite à Hollywood par une maison de production américaine, la saga *Largo Winch* a sa place dans le corpus à la lumière de son relatif succès au box-office (30,1 millions de dollars) et de la place qu'y tient le territoire hongkongais. S'il s'agit d'une production franco-belge et non américaine, son succès dans plusieurs pays occidentaux (notamment en Europe) et l'utilisation de tous les codes des *blockbusters* hollywoodiens (primauté de l'action, scènes courtes, casting de célébrités, images esthétisées, coupes, intensité rythmique, accent mis sur la bande-son, scènes d'explosion, courses-poursuites, histoire d'amour, etc.) impliquent qu'il soit intégré au corpus. *Largo Winch 2* (Salle, 2011), dans lequel l'actrice américaine Sharon Stone a rejoint le casting, a connu un succès moindre que le premier opus (24,2 millions de dollars de recettes au box-office), il est néanmoins évoqué tant la place qu'y tient Hong Kong est importante.
4. Cette stratégie fait écho au processus développé par Arif Dirlik, selon lequel « les traits représentatifs du local sont présents dans le seul but d'être incorporés aux impératifs du global » (Dirlik, 1996, p. 21-45).
5. Si l'on met en perspective les deux cartes proposées dans cet article, on se rend compte de l'importance en termes de superficie des espaces invisibilisés par Hollywood. Notons qu'un seul film hollywoodien fait exception et a pris ces quartiers d'habitude invisibilisés comme décor : le film *Push* de Paul McGuigan sorti en 2009, met en scène les cités-dortoirs des Nouveaux Territoires.
6. "... coproduction has been to this stage a contributor to increase China's global cultural presence - its soft power" (Peng, 2015, p. ii), traduction : N. Rouiaï, 2016.

RÉSUMÉS

Si on devait faire une cartographie et une sociologie du Hong Kong produit par Hollywood, celui-ci serait majoritairement composé de quartiers d'affaires prenant la forme de pures silhouettes verticales. À leurs marges, on trouverait quelques quartiers populaires exotiques. Devient dès lors invisible toute une série d'espaces, moins cinématographiques sans doute, mais où vit la majorité de la population hongkongaise et qui représente la majorité du territoire hongkongais. Cet article s'intéresse ainsi à la place de la ville dans les films, aux qualités de l'urbain mises en avant par le cinéma, et à la portée géopolitique des représentations de la ville pour l'État qui l'abrite et qu'elle incarne. Les films structurent notre imaginaire, mais également notre réel, c'est-à-dire notre rapport à la réalité, notre lecture du monde au quotidien. Ils font le lien entre nos connaissances et nos croyances. En somme, ils construisent notre regard et orientent nos représentations. C'est

à ce titre qu'ils deviennent des outils politiques et participent aux stratégies d'influence étatiques.

If one were to create a map of the city of Hong Kong staged by Hollywood, it would mainly comprise business districts (pure vertical shapes) and scattered in the margins some exotic neighborhoods. A whole serie of areas becomes invisible, being probably less cinegenic but also more representative of the sociological and geographical diversity of Hong Kong. This paper focuses on the role that the city occupies in films, on the urban traits it projects, and on the geopolitical values of such representations for the governing State. Films not only provide structure for our imaginations, they also play a part in the perception of 'realness': how we perceive the real world in our daily lives, establishing a connection between our knowledge and our beliefs. As such, they construct the framework in which we view the world and also influence our representations and perceptions. A whole serie of areas becomes invisible, being probably less cinegenic but also more representative..

INDEX

Index géographique : Hong Kong

Keywords : Hong Kong, Hollywood, city, cinema, vertical height, skyline, exoticism, otherness, industry, soft power

Mots-clés : Hong Kong, Hollywood, ville, cinéma, verticalité, skyline, exotisme, altérité, industrie, soft power

AUTEUR

NASHIDIL ROUIAÏ

Laboratoire ENeC UMR 8185

Université Paris Sorbonne

nashidil.r@gmail.com