

Cartographier les films. Exemple de la cartographie de Hong Kong au cinéma

par : [Juliette Morel](#) et [Nashidil Rouiaï](#)

Mots-clés : [cartographie](#), [cinéma](#), [géographie culturelle](#), [Hong Kong](#), [représentations](#)

L'article propose une réflexion sur l'apport de la cartographie dans le cadre des analyses ciné-géographiques. Il aborde les proximités et les liens qui se tissent entre le film, l'espace, et la carte : une approche théorique qui permet de justifier et de contextualiser le positionnement méthodologique et heuristique des auteures. Le second temps de l'article est dédié aux interrogations méthodologiques qu'implique le traitement cartographique de films de fictions. Enfin, les cartes produites à partir du cas de Hong Kong au cinéma sont présentées : une application cartographique permettant de répondre de manière pratique aux problématiques mises en évidence.

Mapping movies. An example of the cinematic cartography of Hong Kong

This paper considers the role of cartography within the analysis of cinematic geography and addresses the similarities and links that are forged between film, space, and mapping. The authors establish a theoretical approach that justifies and contextualizes their methodological and heuristic positions. The second part of the paper focuses on methodological questions and issues that arise as a result of mapping in feature films. Finally, maps drawing on cinematic representations of Hong Kong are presented. This cartographic application facilitates a pragmatic response to the questions and issues previously highlighted.

Keywords: Cartography, Cinema, Hong Kong , Cultural geography, Representations

Cartografiar las películas. El ejemplo de la cartografía sobre Hong Kong en el cine

En este artículo se reflexiona sobre las aportaciones de la cartografía para el análisis geográfico de los filmes, buscando concomitancias y vínculos entre las películas, el espacio y el mapa. En la primera parte, mediante una aproximación teórica, se justifica y contextualiza el método heurístico desarrollado por los autores. En la segunda parte se abordan cuestiones y planteamientos metodológicos sobre el tratamiento cartográfico de las películas de ficción que se aplican analizando la representación de Hong Kong en la filmografía. Con este estudio se valora la cartografía como un instrumento de representación y de análisis.

Palabras clave: Cartografía, cine, Hong Kong, geografía cultural, representaciones

C'est comme ça qu'à douze ans j'avais compris que seule la cartographie pose toutes les questions sur la mer et la terre. C'est à dire sur le monde, et notre regard sur le monde. [...] Je crois que j'aurais aimé être cartographe. Ou géographe.

Izzo, Les marins perdus.

Introduction

Cet article a été écrit pour rendre compte d'un travail mené en collaboration entre une géographe et une cartographe, dans le cadre de la production des cartes de la thèse de doctorat de Nashidil Rouiaï « Hong Kong, une ville de cinéma. Plongée ciné-géographique dans la ville et ce qu'elle "nous" donne à voir de la Chine : représentations, géographie et *soft power* » (soutenance 2016). Les conclusions de notre collaboration ont été esquissées lors d'une intervention sur « La cartographie des représentations cinématographiques de Hong Kong » dans le cadre du colloque international « Cartographier les récits : enjeux méthodologiques et technologiques » organisé par l'ACFAS à l'Université de Concordia, Montréal, en mai 2014. Le présent article vise à développer les problématiques cartographiques et géographiques discutées lors de ce colloque. Rappelons que le corpus cartographique présenté ici est le fruit d'un travail de recherche plus vaste sur la nature et la portée des images cinématographiques du territoire hongkongais. Il ne s'agira pas de discuter des enjeux révélés dans les conclusions de la thèse de doctorat, mais de s'interroger sur la démarche de production de la cartographie des contenus cinématographiques.

L'objectif de cette collaboration n'était pas de développer un système d'information géographique exhaustif capable de rendre compte systématiquement de la manière dont Hong Kong est représenté dans le corpus de films retenu pour la thèse de doctorat en question – puisque celle-ci n'est pas centrée autour des questions de gestion de données ni de représentation cartographique. L'objectif de cette collaboration était de produire des cartes de manière plus ponctuelle, en se focalisant sur certains aspects de certains films pour lesquels un traitement cartographique était particulièrement adapté, afin d'affiner certaines connaissances ciné-géographiques et d'accompagner les démonstrations développées. Les aspects cartographiés étant à chaque fois différents, la méthodologie utilisée pour la collecte des données et les choix sémiologiques ont été à chaque fois adaptés. Au cours de cette étude, nous nous sommes confrontées en tant que géographe culturelle et en tant que cartographe à des problématiques d'ordre méthodologique, définitionnel et conceptuel qu'il nous a semblé intéressant d'exposer dans cet article.

Contextualisation théorique

Des films, des espaces et des cartes

Les narrations (cinématographiques, littéraires) sont des instruments de connaissance. Qu'elles s'ancrent plus ou moins fidèlement dans des lieux réels ou dépeignent des univers fictionnels, elles permettent par le détour de l'imaginaire d'appréhender le monde. La recherche francophone s'est appropriée dès les années 1970 la problématique d'un lien intrinsèque entre représentations géographiques et représentations cinématographiques. J. Belmans avec *La ville dans le cinéma* (1977) et J. Mauduy et G. Henriet avec l'ouvrage *Géographie du Western* (1989) faisaient déjà émerger un courant internaliste, privilégiant la recherche sur les représentations géographiques véhiculées par les films. Par la suite le numéro spécial d'*Espaces et Sociétés* (1996) dédié à « Ville et cinéma », l'encyclopédie *La ville au cinéma* dirigée par T. Pacquot et T. Jousse (2005), la lecture géographique de l'univers urbain de *Star Wars* développée par A. Musset dans *De New York à Coruscant. Essai de géofiction* (2005), l'article de J. Lévy sur l'espace au cinéma (2013), ou encore le numéro « Géographie et cinéma » des *Annales de Géographie* coordonné par J.-F. Staszak (2014) mettaient en évidence la solidité du lien qui se tisse entre films, spatialités et représentations (l'importance de l'espace – et notamment urbain – au cinéma, l'impact des films sur les représentations géographiques, les transformations de l'espace géographique à l'œuvre dans les fictions cinématographiques).

L'appropriation spatiale et la transformation des représentations géographiques par la fiction cinématographique ne sont pas sans rappeler la logique d'appropriation de l'espace par les cartes. À l'instar de la carte, le cinéma opère une transformation de l'espace en figure. Une transformation qui prend la forme d'un

« découpage » de l'espace par le regard (Castro, 2007, p. 34). Finalement le cinéma joue un rôle, si ce n'est similaire, au moins comparable à celui de la carte sur nos représentations. Ils sont tous deux instruments d'interprétation du monde. En tant que « théorie des actes cognitifs et des technologies par lesquels l'homme réduit la complexité environnementale et s'approprie intellectuellement le monde » (Casti, 2003, p. 134-135), la cartographie est un langage que l'on peut non seulement mobiliser pour rendre compte du réel, mais aussi de l'imaginaire. Selon Tom Conley, les points communs entre la carte et le récit cinématographique ne s'arrêtent pas là, et ce notamment parce que le cinéma est par nature un médium de l'espace. Il le voit comme une « machine localisante », un instrument de projection semblable à la cartographie :

On constate qu'un film, qu'il s'agisse d'un court métrage ou d'un long métrage, trace une ligne de démarcation – tantôt accidentée, tantôt tortueuse – entre les mondes qu'il met en scène et le monde réel d'où il provient en un sens, mais dont il se détache aussi. Tout film se donne la tâche de construire une topographie des lieux, mais celle-ci n'a de sens que si elle altère les lieux et les espaces réels qu'enregistre la caméra.

Conley 2006, p. 68.

Cette capacité qu'a le film de construire des géographies plurielles et virtuelles en entraîne une autre, déictique cette fois-ci, qui pousse le spectateur pourtant devant et donc hors de l'écran, à se projeter en regardant l'image en mouvement. À nouveau, le lien entre le film et la carte se tisse : cette dernière aussi obéit aux principes de la *deixis*. C'est ce que Christian Jacob évoque à propos du regard lancé sur une mappemonde : l'un des pouvoirs les plus étranges du dispositif cartographique réside dans « la bilocation du spectateur, qui est à la fois à l'extérieur de la carte, dans un lieu du monde réel, dans un environnement spatial familier, mais aussi à l'intérieur de l'image » (Jacob, 1992, p. 427-428). Pour le dire en termes deleuziens, le spectateur devient alors « dividuel », « fourchu », « bifurqué » (Deleuze, 1986, p. 73). Cette dissociation entre « l'espace existentiel et vécu du regard » et « l'espace utopique de l'image » (Jacob, 1992), vaut aussi bien pour la carte que pour le cinéma. Ainsi carte et cinéma ont-ils cela de commun que tous deux dessinent et colonisent l'imagination du public, l'inventent tout en cherchant à la contrôler (Conley, 2006, p. 1). C'est dans cette perspective que Chris Lukinbeal évoque le brouillage entre imaginaire et réel dans un monde globalisé, surmédiatisé et fictionnalisé :

Le cinéma et la télévision agissent comme des cartes pour les réalités et l'imaginaire socioculturels et géopolitiques de la vie quotidienne. Les médias visuels sont les cartes cognitives (Jameson, 1984, 1988, 1992) ou la cartographie sociale d'aujourd'hui (Bruno, 1997, 2002) : ils agissent sur les créations de sens, sur les identités. Les distinctions entre la réalité et les représentations, les expériences primaires et secondaires, les observations de première et de seconde main, se brouillent dans un monde où les présidents sont des acteurs, où Terminator est gouverneur, dans un monde de « télé réalité ».

Lukinbeal 2004, p. 247.

Intérêt du recours à la carte

Si l'intérêt du recours à la carte dans un travail sur les représentations cinégéographiques se justifie d'un point de vue théorique, cela doit aussi être le cas d'un point de vue méthodologique et heuristique. Revenons donc à notre démarche et au processus cartographique qu'elle a impliqué. Notre posture de départ face à l'usage de la carte dans le cadre de la thèse de doctorat « Hong Kong, une ville de cinéma. Plongée ciné-géographique dans la ville et ce qu'elle "nous" donne à voir de la Chine : représentations, géographie et *soft power* », était

de proposer un outil illustratif pertinent pour compléter visuellement des analyses écrites. Grâce aux cartes, il était possible d'adopter et de transmettre une vision d'ensemble afin de fixer des situations ciné-géographiques.

La carte permet en effet d'appréhender et de traiter des observations nombreuses de manière simultanée, de les résumer afin d'en avoir une vision d'ensemble, impossible autrement. Elle permet de visualiser immédiatement, globalement et efficacement certaines logiques spatiales : relations entre des lieux, évolution d'un espace dans le temps, proximité ou distance topographique, localisation d'un phénomène (le fameux « tel caractère, où est-il ? ») ou caractérisation d'un territoire (« à tel endroit, qu'y a-t-il ? ») (Bertin, 1977, p. 139-140). Le recours à la cartographie dans l'analyse géographique de données culturelles comme celles issues du cinéma ou de la littérature met en jeu cette fonction et l'approche mise en place dans notre recherche s'apparente jusqu'à un certain point à celle du *distant reading* proposée par Franco Moretti. Ce dernier a théorisé le recours à la cartographie et aux méthodes quantitatives dans le domaine de la critique littéraire comme l'adoption d'une approche distanciée et synthétique utile pour appréhender un grand nombre d'ouvrages et extraire les logiques macrostructurelles de l'histoire littéraire (Moretti, 2000, 2008). Il s'agit de fixer les représentations spatiales développées dans les romans sur une carte et dans l'espace géographique de référence, afin de faire émerger des *patterns* géolittéraires.

Ce processus mis en place et les cartes produites livrent davantage qu'une simple illustration. C'est ce que Franco Moretti décrit pour la littérature, et que nous avons appliqué au cinéma :

Vous choisissez un élément [...], vous trouvez ses occurrences, vous les placez dans l'espace... En d'autres termes, vous réduisez le texte à quelques-unes de ses données et vous les abstrayez du flux narratif pour construire un nouvel objet artificiel comme les cartes [...]. Et avec un peu de chance, ces cartes seront davantage que la somme de leurs parties ; elles posséderont des qualités « émergées » qui n'étaient pas visibles au niveau inférieur.

Moretti, 2008, p. 89

Au-delà de l'illustration, la carte ouvre des pistes d'interprétation, elle fait émerger des grandes tendances : « Non que la carte soit une explication en soi [...], mais elle constitue une modélisation de l'univers narratif qui redisepte ses composantes d'une manière inattendue et peut ramener à la surface des configurations secrètes » (*id.*). Parce qu'elle permet d'extraire du flux narratif une configuration, la carte n'est pas, en soi, une explication, mais « elle nous montre au moins qu'il y a quelque chose *qui demande à être expliqué* » (*id.*, p. 74). Franco Moretti défend le fait que l'espace peut être réduit à sa seule extension cartésienne pour étudier les configurations entre les lieux d'un roman, où « les objets sont analysés en termes de positions réciproques et de distance, [...] selon qu'ils sont proches ou éloignés entre eux ou par rapport à autre chose » (*id.*, p. 91). Dans cette perspective, la géographie s'effacerait au profit de la géométrie. La spécificité des lieux perdrait tout intérêt. Seules leurs relations mutuelles auraient un sens et mériteraient une analyse. Dans le cadre de notre expérimentation cartographique sur les représentations cinématographiques de Hong Kong, la vertu heuristique de la carte réside à la fois dans ces configurations relationnelles qui apparaissent entre les éléments modélisés, mais aussi, et contrairement à la position de Moretti, dans la géographie construite par les localisations des lieux cinématographiques. La posture de Moretti nous semble, en effet, omettre deux éléments importants. D'abord, et avant tout, il faut éviter l'écueil qui consiste à confondre géographie et topographie, lieux et localisation. Les relations topologiques entre les lieux ne sont pas que de l'ordre de la géométrie, elles fabriquent l'espace terrestre et sont, à ce titre, essentielles à la science géographique. Par ailleurs, le fait de ne mettre l'accent que sur les « extensions » et les « positions réciproques et de distance », peut s'avérer particulièrement pertinent dans le cadre d'œuvres fictionnelles dont l'arrière-plan géographique est lui aussi fictif, imaginaire. Cartographier des espaces et des lieux imaginaires qui ne s'intègrent pas dans

l'espace mondial réel nécessite de schématiser les dynamiques, les logiques et les configurations géographiques sans fond de carte préexistant. Dès lors, il est probable que « les relations entre les emplacements soient plus significatifs que les emplacements en tant que tels » (*id.*). Mais lorsque l'enjeu est de traiter les représentations d'un territoire existant également hors de la fiction, la spécificité du lieu revêt un intérêt certain : la localisation étant, en elle-même et par elle-même, signifiante. Projeter les lieux de la fiction dans l'espace mondial géographique, référentiel, parce qu'ils sont localisés, nécessite donc que l'on apporte une attention particulière aux choix géographiques réalisés par l'écrivain ou par le cinéaste. La carte fixe non seulement ces choix en les extrayant du processus narratif et de la temporalité induite par le médium (cinématographique ou littéraire), mais elle appelle une nouvelle analyse dans un processus réflexif vis-à-vis de l'œuvre.

La carte permet de mettre en perspective des éléments nombreux et distincts qualitativement. Cette force est aussi l'une des grandes difficultés qui émerge de la cartographie du récit cinématographique. Face à la richesse des données cinématographiques qu'il s'agit de cartographier, une série d'interrogations se pose au cartographe et au géographe. De manière générale, les questions de la représentativité et de la qualité des données, celles de l'échelle ou de la projection de l'espace référentiel sur lequel les reporter se font jour.

Interrogations méthodologiques

La définition de l'information géographique fictionnelle

En cartographie et en géomatique, « l'information géographique a trait aux renseignements sur les objets ou phénomènes du territoire et précise leur localisation » ; elle est géolocalisée et peut être stockée, traitée et représentée par un système d'information géographique (SIG) (Minvielle et Souia, 2003, p. 189). Est-il possible de matérialiser et de fixer un espace narratif et filmique, selon cette définition de l'information géographique ? Deux questions se posent pour construire de l'information géographique : premièrement celle de l'information sémantique et thématique associée à l'objet géographique (le « renseignement sur les objets ou phénomènes », ou, dit en termes bertiniens, la variable z) ; et deuxièmement, celle de l'information géométrique à proprement parler (la « localisation » de l'objet, les variables x et y) (Minvielle et Souia, 2003, p. 189 ; Bertin, 1977, p. 139-141). Ce deuxième aspect est particulièrement problématique dans le cas des informations tirées d'œuvres cinématographiques, tout d'abord parce que leur délimitation géographique ne va pas de soi. À cet égard, pour extraire des données géographiques d'une œuvre narrative, il est possible de procéder de deux manières : soit en se focalisant systématiquement sur le passage d'un lieu à un autre, soit en prenant compte de la cohérence spatio-temporelle des unités narratives. Autrement dit, la narration peut être découpée en plusieurs segments narratifs, établis selon des critères de cohérence spatio-temporelle (séquence, scène, plan, dans le cas du cinéma). Il est possible de reprendre ces délimitations (héritées notamment de la théorie narratologique, par exemple de Gérard Genette, 1972, p. 78-89) pour en déduire les unités géographiques de l'œuvre, qui seront donc fondées sur des critères spatiotemporels et diégétiques, et non seulement sur des critères géographiques (changement de lieu). Délimiter les données spatiales issues d'œuvres narratives sur le seul critère géographique pourrait impliquer des dilemmes de ce type : le passage d'une rue à une autre rue adjacente au sein d'un même ensemble narratif, par exemple, doit-il être considéré comme un changement de lieu géographique ? Que faire alors d'un plan-séquence qui traverserait plusieurs lieux ? Doit-on les différencier ou considérer ce choix de mise en scène comme la représentation d'une pratique spatiale continue, reliant des lieux pour créer un nouvel espace à une échelle plus petite ? Se focaliser sur les changements de lieu reviendrait à nier la capacité du cinéma à créer de nouveaux espaces et de nouveaux lieux. Cette question rejoint finalement celle de la limite et de la définition d'un lieu, vaste problème de la géographie, à laquelle nous avons choisi de répondre par l'usage d'unités spatio-temporelles narratives.

Les questions de l'échelle et de la précision

Pour chaque carte, il a fallu se poser la question du degré de précision : à quelle échelle se situer pour représenter avec le plus de pertinence et d'efficacité le phénomène visé ? Doit-on – et surtout peut-on – entrer dans le détail de l'adresse et des rues, ou l'agrégation des lieux représentés à l'échelle du quartier est-elle suffisante ? La réponse à cette question est à apporter au cas par cas, selon l'objectif de la carte et l'expertise du chercheur : alors que l'agrégation à l'échelle du quartier est souvent satisfaisante (pour montrer la dichotomie entre Hong Kong Island et Kowloon par exemple, **figure 3**), certains lieux très ponctuels, parce qu'ils constituent des *landmarks*, utilisés à cette fin, nécessitent d'être remarqués (**figures 1 et 2** notamment). La question de l'échelle fait écho à un autre problème récurrent dans le domaine des SIG, celui de la qualité des données, qui se divise lui-même en deux problèmes principaux dans le cas de l'information géographique issue d'œuvres cinématographiques narratives : d'une part celui de l'incomplétude des données et de leur impossible uniformité et exhaustivité, et d'autre part celui de l'ambiguïté des localisations (selon les catégories de C. de Runz, 2008¹). En effet, si d'une part l'on se place à l'échelle de la rue, peut-on être assuré que ce degré de précision sera retrouvé tout au long du film ? Et si ce n'est pas le cas, peut-on comparer une donnée extraite d'un film à l'échelle de la rue avec une donnée extraite à l'échelle de l'unité urbaine, voir même du pays ? D'autre part, comment traiter les images et scènes dont la localisation est imprécise ou ambiguë et les intégrer à un ensemble d'autres informations dont la localisation est précise ?

De l'uniformité des données

Il n'est pas possible d'extraire d'un film ou d'un livre des données géographiques complètes, uniformes, équivalentes et donc directement comparables entre elles selon une approche quantitativiste pure, parce que l'espace (un quartier, une ville, un pays) n'y est jamais représenté systématiquement dans sa globalité. L'extraction de données géographiques à partir d'un film ou d'un livre ne peut pas fournir la même qualité d'information que la collecte de données systématique mise en place dans les terrains géographiques classiques, suivant une méthodologie précise. La subtilité de l'œuvre d'art réside dans la mise en pratique de son droit à l'omission, dans les sélections qu'elle opère parmi le réel, dans le rapport qu'elle construit entre l'implicite et l'explicite, le montré et le caché, le dit et le tu. Elle produit un ensemble d'informations géographiques hétérogènes et multiscalaires, à l'image de l'espace non-euclidien et fragmentaire que le postmodernisme a dérivé à travers différents avatars conceptuels : les hétérotopies de Foucault, les non-lieux d'Augé, l'espace lisse de Deleuze et Guattari, l'entropie de la thermodynamique, l'espace réticulaire et ubiquitaire de la mondialisation et d'internet, etc. C'est précisément ce qui fait son intérêt dans le cadre de la géographie culturelle : elle donne à voir cet espace perçu, phénoménologique, réfléchi, reconstruit selon un discours que le géographe n'a, pour ainsi dire, plus qu'à traduire, sur lequel sont directement projetés des symboles qu'il peut recueillir.

Le fait que tel building hongkongais soit surreprésenté dans les films hollywoodiens alors que tel quartier y est complètement ignoré est significatif d'une certaine vision de Hong Kong (**figure 3**). Mais que faire de cette information et comment la représenter, pour le cartographe qui rêve d'une donnée géographique localisée de manière homogène ou au moins régulière ? Il faut alors accepter que le blanc de la carte, qui signale l'absence de représentation, signifie tout autant, voire plus, que le symbole ponctuel ou zonal qui signale la présence du lieu à l'écran (**figures 3 et 4**).

Œuvre d'art et ambiguïté géographique

La spécificité du discours spatial porté par l'œuvre d'art réside également dans la possibilité de l'ambiguïté. La localisation géographique d'un lieu peut être omise – la scène se passe dans une maison, dans une voiture, dans une rue, sans autre forme de précision géographique – ; une scène censée se passer à tel endroit peut avoir été tournée à un autre². Le problème de la localisation (quelle variable x ?) se pose alors de nouveau :

comment reporter ces lieux sur la projection de l'espace géographique référentiel ? Où localiser ces actions et que faire de ces lieux et espaces qui sont tout aussi importants que ceux dont la localisation n'est pas douteuse ?

L'ambiguïté géographique de certains espaces fictionnels empêche de compenser l'impossible exhaustivité géographique des œuvres de fiction par un traitement exhaustif des lieux fictionnels d'une œuvre. Autrement dit, comme face à tout jeu de données imparfait, le cartographe et le géographe se voient contraints de laisser de côté certaines informations. Mais alors, que tirer d'une carte représentant l'importance de tel ou tel territoire dans un film si on en laisse un certain nombre de côté pour cause d'indéfinition ? Pour ne pas tomber dans l'écueil du relativisme ou au contraire de la localisation à tout prix et quoiqu'il en coûte, il est possible d'adapter ces informations pour les associer à de nouvelles catégories spatiales – l'ailleurs, l'indéfini, les non-lieux – qu'il est ensuite possible d'intégrer à des cartes qui prennent nécessairement une certaine distance vis-à-vis de la cartographie purement géographique. Le recours à des formes d'infographie plus libres permet de résoudre certains de ces écueils et de traiter des données « qualitatives », réfractaires à la rigidité d'une approche quantitative pure, en tirant les profits heuristiques et communicationnels de la graphique (à cet égard, voir la carte sur l'Ailleurs chez Wong Kar Wai et l'analyse qui l'accompagne, **figures 4, 5 et 6**).

Que mesurer et comment ?

Ces écueils évités, un problème, qui sous-tend tous les autres, persiste : celui de la quantification, et à travers elle, celui de la mesure. Que quantifier et comment ? Peut-on réduire une œuvre « qualitative », qui plus est artistique, à une mesure quantitative ? Et alors, quelle pourrait en être l'unité de mesure ? À nouveau, une partie des réponses à ces questions se trouve au cas par cas. En effet, un livre ou un film ne pourront, par exemple, être soumis aux mêmes choix de quantification. On peut imaginer des unités de mesure propres à chacun pour quantifier l'importance des lieux et phénomènes géographiques : la page ou le mot pour le livre ; les minutes, les secondes ou les plans pour le film³.

Mais en ce qui concerne le cinéma, la question de la quantification se pose souvent de manière plus complexe. C'est le cas, par exemple, lorsque l'on souhaite comparer les différentes formes de références géographiques possibles dans un film : la bande son, les dialogues, les langues parlées, la référence directe aux toponymes, les symboles visuels, la localisation d'une scène, la connotation géographique du décor, etc. Tous ces composants disparates, qui fondent la richesse et la particularité du cinéma depuis l'arrivée du parlant, ne peuvent être quantifiés de la même manière. Par exemple, il serait déséquilibré de mesurer en terme de durée, en prenant la seconde comme unité, une image furtive mais forte symboliquement et de la mettre de ce fait sur le même plan qu'une mélodie présente en fond sonore dont la durée serait forcément beaucoup plus longue – et par conséquent son poids sur la carte beaucoup plus important – alors que son impact symbolique serait potentiellement moindre ou tout au moins égal.

En plus des écueils déjà cités, l'une des grandes difficultés du côté cartographique est d'accepter et de valoriser l'intervention nécessaire du subjectif et de l'arbitrage dans la quantification de ce genre de données. Subjectivité de la géographie culturelle et quantification de la cartographie semblent à première vue antinomiques ; cependant on sait bien que toute carte est le résultat de choix (variables à représenter, choix graphiques), de déformations (projection, généralisation), voire de mensonges (Monmonier, 1993). Ainsi, pour revenir à l'exemple énoncé précédemment (**figure 4**), dans le cas de la mesure d'une image furtive par rapport à une mélodie en fond sonore, c'est bien au chercheur de prendre la décision de ne pas utiliser les mêmes unités de mesure, afin de conserver une cohérence dans la quantification et respecter l'importance effective du phénomène dans le film.

Applications cartographiques

À la lumière de ces questionnements méthodologiques généraux, qui ont marqué la rencontre entre éléments de géographie culturelle et cartographie dans le cadre de notre étude de la représentation de Hong Kong au cinéma, nous pouvons maintenant examiner les cartes résultantes et leur construction.



Figure 1. Profondeur de champ de la scène du dénouement dans *Infernal Affairs I* : affirmation d'un contrepoint.

Figure 1. Profondeur de champ de la scène du dénouement dans *Infernal Affairs I* : affirmation d'un contrepoint.

Cette carte (**figure 1**) a été créée dans le cadre de l'étude d'une scène clé du film *Infernal Affairs* réalisé en 2002 par A. Lau et A. Mak : scène de dénouement, sur le toit d'un building hongkongais, où les deux protagonistes principaux se font face et se dévoilent. Le chercheur constate avant toute chose que le champ saisi par la caméra est inhabituel. Le paysage urbain que l'on voit en arrière-plan durant la scène ne correspond pas au nord de Hong Kong Island, comme c'est généralement le cas dans les prises de vue cinématographiques de la *skyline* hongkongaise. Pour comprendre pourquoi ne pas avoir choisi cet angle de vue iconique, il fallait savoir quel angle de vue avait été choisi par les réalisateurs. Il a donc été nécessaire de repérer les éléments urbains pouvant s'apparenter à des *landmarks*, permettant au chercheur de spatialiser la prise de vue. Ici, ces *landmarks* sont d'une part des bâtiments ou des infrastructures reconnaissables et d'autre part des éléments topographiques. À partir de cette structuration du champ par les *landmarks*, nous avons pu déterminer la position précise de la caméra et le spectre global du champ de vision présent dans les différents plans de la scène. La carte englobe donc non seulement le propos final (contrepoint par rapport à la vision classique de la *skyline* du nord de l'île de Hong Kong), mais les étapes de création du propos.

Figure 2. Hong Kong vu par Hollywood : concentration spatiale et hauts-lieux.



Figure 2. Hong Kong vu par Hollywood : concentration spatiale et hauts-lieux.

Cette carte (**figure 2**) a été créée dans le cadre d'un développement sur les représentations cinématographiques de Hong Kong par Hollywood. Le corpus est constitué de dix *blockbusters* situant tout ou partie de leur action sur le territoire hongkongais (choix du corpus justifié par les chiffres du *box-office*, voir légende de la carte). La carte, lorsqu'elle est mise en relation avec une carte de la totalité de Hong Kong permet de mettre en évidence la concentration spatiale, les quartiers surreprésentés et la transformation de la géographie de Hong Kong par l'industrie hollywoodienne.

Dans cette carte, les *landmarks* témoignent des processus de transformation de l'espace référentiel par le cinéma. La carte rend compte de cette survisibilisation du quartier d'affaires hongkongais. En outre, elle rend également compte, par la présence du cartouche de situation, de l'invisibilisation de toute une série de quartiers, moins cinégéniques sans doute, mais où vit une grande partie de la population hongkongaise et qui

représente la majorité de la superficie.

Figure 3. Un espace géographique et filmique duel et complémentaire dans *Chungking Express*.



Figure 3. Un espace géographique et filmique duel et complémentaire dans *Chungking Express*.

Cette carte (**figure 3**) a été créée pour référer du parallèle entre la structure filmique de *Chungking Express* de Wong Kar Wai (1994), et la structure spatiale du territoire hongkongais. Ainsi, dans *Chungking Express*, deux districts se font face à travers deux histoires parallèles, deux protagonistes, et deux parties distinctes. Si l'échelle du quartier est pertinente pour mettre en évidence la dualité comme élément structurant de l'œuvre de Wong Kar Wai (tant sur le plan scénaristique que géographique), il était nécessaire de mettre en valeur l'importance attribuée à deux lieux (*landmarks*) pensés par le cinéaste comme les incarnations des quartiers dans lesquels ils se situent. Ces « synecdoques territorialisantes » (Debarbieux, 1995, p. 98), simples éléments constitutifs d'une entité territoriale globale plus large, parce qu'ils véhiculent des signifiés territoriaux, sont capables d'évoquer à eux seuls l'ensemble d'un territoire. Sur la carte, on retrouve donc d'un côté, Kowloon, le quartier de Tsim Sha Tsui et ses « Chungking Mansions ». Incarnations du Hong Kong populaire, cosmopolite et commerçant, véritables villages intérieurs, ces bâtiments sont le reflet d'une ville bariolée, dense, labyrinthique et bruyante. Face à cette rive se dressent Hong Kong Island et le quartier de Central, épice de la finance hongkongaise, centre politique et commerçant du territoire. Un espace globalisé, occidentalisé, structuré. L'identité de ces deux Hong Kong séparés par une frontière matérielle (un bras de mer, le Victoria Harbour), est si forte et emblématique que l'on peut aisément les mettre en opposition, voir en confrontation. C'est ce que représente la carte, tout en montrant que cette dualité est en partie dépassée dans le film de Wong Kar Wai : le « Midnight Express », ce fast-food populaire en plein centre du quartier financier de Central, est un élément spatial commun aux deux parties du film et fait figure de point de jonction narratif. Un point de contact qui donne son titre au film : *Chungking Express* est un assemblage des deux *landmarks* : les « Chungking Mansions » et le « Midnight Express ».

Figure 4. Tensions vers les altérités symboliques chez Wong Kar Wai (*As Tears Go By*, *Chungking Express*, *Les Anges déchus*).

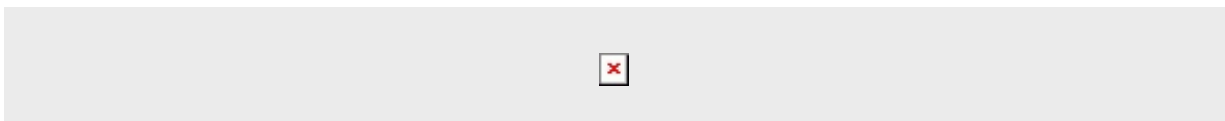


Figure 4. Tensions vers les altérités symboliques chez Wong Kar Wai (*As Tears Go By*, *Chungking Express*, *Les Anges déchus*).

Cette carte (**figure 4**) a été créée dans le cadre d'une analyse de la notion d'altérité chez Wong Kar Wai. Le réalisateur dépeint dans ses trois films se déroulant dans un Hong Kong contemporain les conséquences sociales et culturelles de la postmodernité. La taille des symboles représentés sur la carte est proportionnelle au nombre de références aux altérités, selon la manière dont elles apparaissent dans le film (comptées en occurrences pour tous les éléments visuels et mesurées en durée pour les éléments musicaux et langagiers; ces mesures nous étant apparues équilibrées par rapport à l'importance effective des phénomènes). Nous entendons ici « altérités » comme « territoires non-hongkongais ».

Le fait de cartographier ces éléments soulève plusieurs questions : les symboles d'un territoire peuvent-ils avoir valeur de territoire et ainsi être cartographiables ? Peut-on mettre sur une carte des entités spatio-symboliques n'ayant pas de matérialité géographique ? Peut-on mettre sur une même carte et à une même échelle des territoires non-équivalents en termes géographique et politique ? Ne doit-on pas préférer au discours cartographique d'autres formes de modélisation ? En donnant une valeur métonymique au symbole d'une entité géographique, on accepte de ramener le symbole dans le cadre des frontières spatiales. Cette re-spatialisation de l'identité nous entraîne à donner une valeur cartographique équivalente à des territoires géographiquement et politiquement non-similaires et d'échelles différentes. Ainsi, la Californie, les États-Unis et l'Occident, par exemple, sont-ils traités symboliquement de la même façon et disposent ainsi d'une importance cartographique comparable. En préférant à la carte des types de modélisation schématiques dans le but de mettre visuellement l'accent sur le poids de ces altérités symboliques, les espaces sursignifiés ou sur-invoqués apparaissent avec d'autant plus de clarté.



Figure 5. Poids des altérités symboliques dans *As Tears Go By*, *Chungking Express* et *Les Anges déchus*.

Figure 5. Poids des altérités symboliques dans *As Tears Go By*, *Chungking Express* et *Les Anges déchus*.



Figure 6. Poids des altérités symboliques dans *As Tears Go By*, *Chungking Express* et *Les Anges déchus*.

Figure 6. Poids des altérités symboliques dans *As Tears Go By*, *Chungking Express* et *Les Anges déchus*.

L'histogramme (**figure 5**), pure comptabilisation du total des références aux entités, sans distinction des modalités d'évocation, met ainsi l'accent sur la stricte vision hiérarchique des entités géo-symboliques. Le schéma (**figure 6**), s'il partage avec l'histogramme la même comptabilisation du total des références par entité, apporte un début de spatialisation. Les éléments sont davantage classés géographiquement : la Californie s'intègre aux États-Unis, l'Occident intègre les États-Unis, des ensembles régionaux apparaissent. La recréation de la spatialité nous permet de voir émerger des blocs et de mettre notamment en perspective la sur-invocation de l'Occident et de l'Asie. Néanmoins, si l'histogramme et le schéma affichent avec clarté la surreprésentation de certaines entités géo-symboliques, ils ne disent rien des espaces non-invoqués, et invisibilisent à nouveau ces marges géographiques et cinématographiques. Seule la carte, parce qu'elle montre non seulement la présence de données, mais également leur absence, nous donne une vision englobante et totale des tensions, des sur-invocations, des mises au ban et des marges.

Enfin, si le schéma dispose d'une certaine spatialité et qu'il est, en un sens, déjà cartographique, la cartographie, à l'inverse, acquiert une dimension schématique et tend vers l'abstraction. Certaines identités qui n'ont pas de réalité concrètement territoriale, comme l'hybridité sino-occidentale ou l'ailleurs indéfini, apparaissent néanmoins sur la carte : ce sont des entités géographiques non localisées ayant une portée géopolitique forte, et omettre leur présence serait manquer une partie essentielle de la donnée et du discours cinématographique. En définitive, si la carte est nécessairement en partie schématique, c'est parce que l'ensemble des données tirées d'œuvres artistiques et traitées par la géographie culturelle ne peut être soumise à un traitement géographique et cartographique conventionnel.

Conclusion

Les exemples cartographiques du Hong Kong cinématographique nous ont permis d'aborder et de discuter de la possibilité, de la manière et de la pertinence de cartographier des films. Contrairement aux enjeux de la thèse dans laquelle s'insèrent les réalisations cartographiques présentées, l'objectif de l'article n'était pas de se concentrer sur le territoire hongkongais et sur la transformation des représentations de l'espace par le cinéma, mais bien de mettre en lumière les écueils et les questionnements posés par la rencontre d'un matériau culturel, le film, et d'un outil de représentation et d'analyse à forte dimension quantitative, la cartographie. Si la rencontre est possible et féconde tant d'un point de vue épistémologique qu'interprétatif, elle provoque un certain nombre de tensions et nécessite des assouplissements au sein de la posture même

Bibliographie

BELMANS J. (1977). *La Ville dans le cinéma : De Fritz Lang à Alain Resnais*. Paris : Armand Colin, 28 p.

BERTIN J. (1977). *La graphique et le traitement graphique de l'information*. Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 277 p. ISBN 2082111121

CASTI E. (2003). « Cartographie ». In LÉVY J., LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, p. 134-135. ISBN 2701163951

CASTRO T. (2007). « La ville planétaire, un regard cartographique ». In CRETON L., FEIGELSON K. (dir.), *Villes cinématographiques : ciné-lieux*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », p. 33-42. ISBN 2-87854-413-7

CONLEY T. (2006). *Cartographic Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 336 p. ISBN 978-0-8166-4357-8

DEBARBIEUX B. (1995). « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique ». *L'Espace Géographique*, vol. 24, n°2, p. 97-112. [DOI](#)

DELEUZE G. (1986). *Foucault*. Paris : Éditions de Minuit, 144 p.

GENETTE G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 285 p. ISBN 2-02-002039-4

HENRIET G., MAUDUIT J. (1989). *Géographie du Western. Une nation en marche*. Paris : Nathan Université, 252 p. ISBN 2-09-190705-7

JACOB C. (1992). *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris : Albin Michel, 537 p. ISBN 2226060839

JOUSSE T., PAQUOT T., dir. (2005). *La ville au cinéma*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 894p. ISBN 2-86642-411-5

LÉVY J. (2013). « De l'espace au cinéma ». *Annales de géographie*, n°694, p. 689-711. [DOI](#)

LUKINBEAL C. (2004). « The map that precedes the territory : An introduction to essays in cinematic geography ». *GeoJournal*, n°59, p. 247-251.

MINVIELLE E., SOUIAH S.-A. (2003). *L'analyse statistique et spatiale : statistiques, cartographie, télédétection, SIG*. Paris : Éditions Du Temps, coll. « outils et méthodes en géographie », 288 p. ISBN 2842742249

MONMONIER M. (1993). *Comment faire mentir les cartes ou Du mauvais usage de la géographie*. Paris : Flammarion, coll. « Géographe », 232 p. ISBN 2082115577

MORETTI F. (2000). *Atlas du roman européen (1800-1900)*. Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 240 p. ISBN 2020381176

MORETTI F. (2008). *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*. Paris : Les Prairies ordinaires, 139 p. ISBN 978-2-35096-046-3

MUSSET A. (2005). *De New York à Coruscant, essai de géofiction*. Paris : PUF, 190 p. ISBN 2130550029

RUNZ (de) C. (2008). *Imperfection, temps et espace : modélisation, analyse et visualisation dans un SIG archéologique*. Reims : Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), thèse de doctorat d'informatique, 230 p.

STASZAK J-F., dir. (2014). « Géographie et cinéma : modes d'emploi ». *Annales de géographie*, n°695-696, 272 p.

Filmographie

As Tears Go By, Wong Kar Wai, 1988.

Battleship, Peter Berg, 2012.

Chungking Express, Wong Kar Wai, 1994.

Contagion, Steven Soderbergh, 2011.

The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008.

Die Another Day, Lee Tamahori, 2002.

Fallen Angels, Wong Kar Wai, 1995.

Her, Spike Jonze, 2013.

Infernal Affairs, Andrew Lau et Alan Mak, 2002.

Johnny English Reborn, Oliver Parker, 2011.

Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life, Jan de Bont, 2003.

Pacific Rim, Guillermo Del Toro, 2013.

Rush Hour 2, Bret Ratner, 2001.

Spy Game, Tony Scott, 2001.

Transformers: Age of Extinction, Michael Bay, 2014.

Notes

Dans sa thèse de doctorat *Imperfection, temps et espace : modélisation, analyse et visualisation dans un SIG archéologique* (2008) Cyril de Runz propose une typologie de l'imperfection des données spatio-temporelles. Elle peut être due à l'incertitude, à l'imprécision, à l'ambiguïté et/ou à l'incomplétude.

L'incertitude est liée à la validité d'une connaissance. L'imprécision de l'information est due au caractère

1. ↑ vague ou approximatif de la sémantique utilisée. L'ambiguïté survient lorsqu'il y a un doute sur la manière de définir un objet ou un phénomène, c'est-à-dire quand un élément peut appartenir à plusieurs catégories disjointes ou d'échelles différentes, ou encore quand la description de l'élément peut donner lieu à plusieurs sens. Les incomplétudes sont des absences de connaissances ou des connaissances lacunaires sur des informations du système (De Runz, 2008).

2. ↑ Shanghai au lieu de Los Angeles dans *Her* de Spike Jonze (2014), le désert de Tabernas en Andalousie au lieu du Far West américain dans les *Western Spaghetti*, Detroit au lieu de Hong Kong dans certaines scènes de *Transformers : Age of Extinction* de Michael Bay (2014), etc.
3. ↑ Dans le cadre d'une cartographie d'œuvres cinématographiques, chaque carte nécessite une réflexion sur l'unité la plus signifiante à prendre en considération (minute/plan/séquence/occurrence/symbole visuel...). Concernant la mesure temporelle des lieux que nous avons mise en place dans le travail de recherche, nous nous sommes notamment inspirées du projet [AtlasCine](#), "Mapping Cinematographic Territories", dirigé par Sébastien Caquard.