

La fabrique cinématographique de l'altérité Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental.

Screening the Other. Asian-American women in Western motion pictures

Annales de géographie, 2011, 682, 6, pp. 577-603.

Jean-François Staszak,
Département de géographie et environnement, Université de Genève
jean-francois.staszak@unige.ch

Mots-clefs : altérité, Chinese-American, cinéma, exotisme, genre, image, intersectionnalité, race, rapports interraciaux, sexualité, stéréotype

Key-words : Chinese-American, exoticism, gender, image, intersectionality, miscegenation, movie, othering, race, sexuality, stereotype

Résumé :

L'article analyse le rôle du cinéma occidental dans la construction de l'altérité raciale et sexuelle, en suivant la carrière d'Anna May Wong, actrice hollywoodienne d'origine chinoise, active surtout dans les années 1920-1940. Il montre comment beaucoup de ses films portent sur le tabou des rapports interraciaux tout en érotisant son corps exotique. Ses personnages sont réduits à des stéréotypes, qui stigmatisent la communauté chinoise, en particulier aux Etats-Unis. Anna May Wong a été la victime d'un système raciste et sexiste qu'elle a malgré elle participé à reproduire. L'actrice est aujourd'hui célébrée par la communauté *Chinese-American*, mais a aussi acquis le statut d'icône gay du fait du caractère *camp* de ses personnages de *Dragon Lady*. Son parcours et ses films montrent que les systèmes de domination de genre et de race s'alimentent l'un autre, au point de les rendre indémêlables. Ces représentations de la femme orientale ont alimenté des phantasmes occidentaux, qui sont probablement impliqués dans le développement du tourisme sexuel en Asie du Sud-Est.

Abstract :

The paper shows how the Western motion picture industry took part in the othering of race and gender. The career of Anna May Wong, a Chinese-American actress famous in the 1920-1940's, includes many movies dealing with the curse of miscegenation and the erotization of her exotic body. Her characters were deeply stereotyped and derogatory to the Chinese-American community. She was the victim of an oppressive racist and sexist system, but at the same time was reluctantly involved in its reproduction. The actress is today celebrated by her community, and became a gay icon because of the camp dimension of the Dragon Ladies she used to play on the screen. Her career and movies prove that race and gender domination matrices support each other in a way that makes them almost undifferentiated. It is suggested these figures of the Oriental women have nourished Western fantasies, leading to the development of sex tourism in East-Asia.

I Hollywood et les représentations de l'altérité

A Los Angeles, en 1994, le West Hollywood City Council inaugure au coin de La Brea Avenue et Hollywood Boulevard un étrange monument métallique de 10 mètres de haut : le Hollywood La Brea Gateway (fig. 1). Il se présente comme une sorte de kiosque métallique de style art-déco, surmonté d'une mini tour-Eiffel. Les quatre piliers sont des cariatydes : les sculptures en pied de quatre actrices hollywoodiennes. On trouve Dorothy Dandridge (1922-1965), connue pour son interprétation de *Carmen Jones* (O. Preminger, 1954) et première star noire du cinéma américain, Dolores del Rio (1905-1983), qui fit une belle carrière cinématographique au Mexique et aux Etats-Unis, Mae West (1893-1980), d'origine juive et irlandaise, aussi connue comme *sex symbol* et par le personnage qu'elle a joué à la ville que par ceux qu'elle a incarnés à l'écran, et enfin Anna May Wong (1905-1961), actrice d'origine chinoise dont il sera question dans cet article. Au sommet de l'édifice figure Marilyn Monroe (1926-1962).

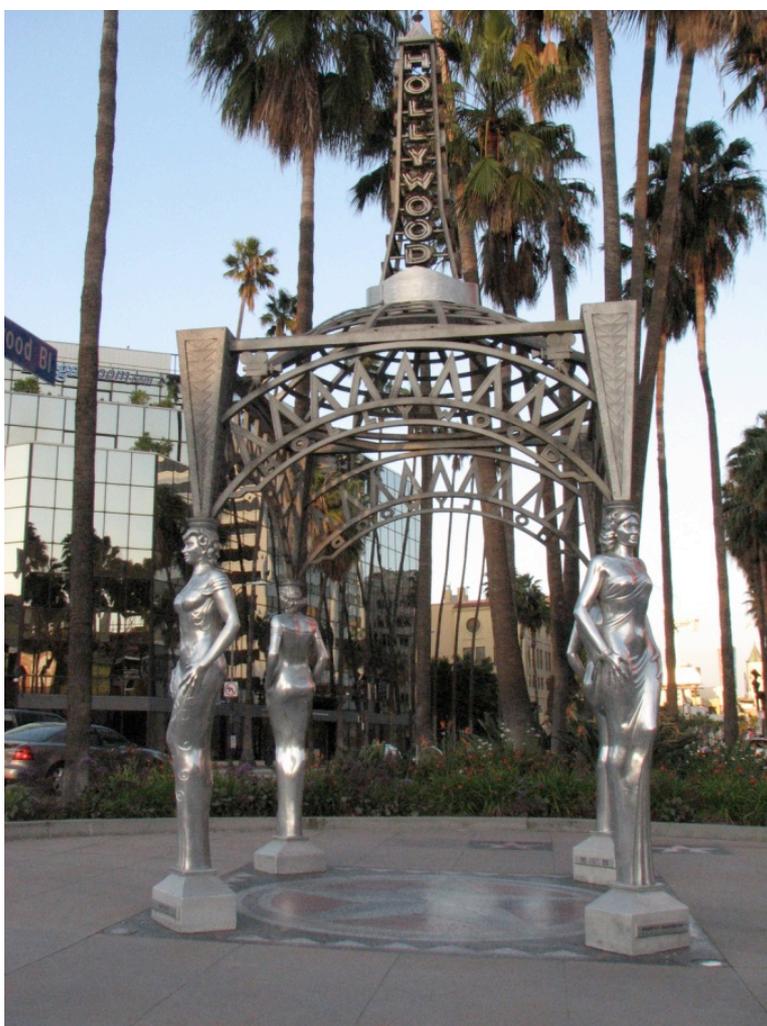


Fig. 1 : Hollywood La Brea Gateway, Los Angeles.

On peut dénoncer ce monument comme une entreprise de récupération. Ne cherche-t-il pas à disculper le système hollywoodien de son racisme et de son sexisme (passés ?) en instrumentalisant les quelques actrices « de couleur » qu'il a tolérées ? Celles-ci ont en effet été fort rares, et l'objet de discriminations professionnelles qui ont bridé leur carrière. Les rôles qui leur ont confiés étaient stéréotypés et souvent stigmatisants.

Cet article¹ porte sur la façon dont le cinéma est engagé dans la production discursive de l'altérité ethnique et sexuelle², et propose pour cela de reconsidérer l'actrice Anna May Wong. Elle ne fut pas un pilier d'Hollywood, contrairement à ce que montre ce monument. Quel fut son rôle et sa place effective ? Comment le cinéma a-t-il construit et donné à voir son altérité ? Comment fut-elle mise en scène par les réalisateurs de ses films, qui furent tous des hommes occidentaux ? Dans quels espaces et à quelles échelles se déploya sa carrière ? A.M. Wong nous servira de guide dans cette exploration de la place des femmes asiatiques dans le cinéma occidental, essentiellement entre 1920 et 1940.

Pour répondre à ces questions, la géographie culturelle ne peut être distinguée de la géographie sociale ou politique. On ne saurait analyser l'espace de l'écran sans évoquer celui de la production cinématographique (Hollywood, et dans une moindre mesure, les studios européens) et de la société dans laquelle elle prend place (essentiellement la société californienne et plus largement états-unienne; dans une moindre mesure, pour les films qui nous occupent, celle de Berlin et de Londres). On mettra aussi l'accent sur la diffusion et la réception des films, en Amérique et ailleurs, et on s'interrogera sur leur impact auprès des spectateurs, c'est-à-dire sur les représentations sociales mais aussi les pratiques. Si les films nous intéressent, c'est non seulement parce qu'ils donnent accès aux représentations de ceux qui les ont produits, mais aussi parce qu'ils influencent ou ont influencé les représentations et les comportements – notamment géographiques – du public qui les a vus, et donc qu'ils constituent des facteurs des évolutions sociales et spatiales. Le cinéma, plus qu'aucun autre media, a joué un rôle central dans la construction de l'altérité (hooks, 1992 : 5). L'approche socio-cognitive (Cowen, 1991) montre dans le détail comment les films affectent les stéréotypes et les pratiques discriminatoires des spectateurs. Hollywood aurait en particulier produit une « nouvelle épistémologie raciale » en rendant la race³ *visible* : celle-ci ne se définit plus par l'origine et la généalogie, mais par l'apparence, par une image projetée et perçue sur la surface des corps (Courtney, 2005 : 140-142).

L'industrie cinématographique a eu très tôt conscience de ses pouvoirs et de ses responsabilités idéologiques, au-delà des frontières. Un mémoire interne de la toute puissante Motion Picture Producers and Distributors of America, qui mettra en place la censure du code Hays⁴ dans les années 1930, affirme ainsi en 1928 : « Motion pictures (...) color the minds of those who see them. They are demonstrably the greatest single factors in the Americanization of the World »⁵. C'est en connaissance de cause qu'Hollywood produit, pour reprendre les termes de ce mémoire, de la « propagande ». Il nous invite à prendre au sérieux les effets de celle-ci.

Cet article ne prétend pas apporter d'informations nouvelles sur la vie et la carrière de A.M. Wong, désormais bien connues⁶. Du côté de la géographie, son apport tient à l'approche socio-culturelle retenue, rarement appliquée à la production cinématographique. Du côté des études filmiques (*film studies*), on dispose certes, depuis surtout les années 1990, de nombreux travaux sur la représentation de diverses figures de l'Autre : les femmes, les Noirs, les Indiens (*Native Americans*), les homosexuels, etc. essentiellement en anglais mais aussi, plus récemment, en français⁷. Mais, outre qu'ils mettent rarement l'accent sur la dimension géographique, ces travaux présentent souvent l'inconvénient de fragmenter la construction de l'altérité en la considérant soit d'un point de vue ethnique, soit d'un point de vue de genre. Or, la théorie de l'intersectionnalité (Valentine, 2007 ; Dorlin 2009) invite à considérer comme indissociables les matrices de reproduction de race, de classe et de genre. Ce n'est pas du fait de son appartenance ethnique *ou* (exclusif) de sa féminité que A.M. Wong et les

personnages qu'elle figure s'inscrivent dans des processus de construction de l'altérité, mais en fonction des deux à la fois.

Anna May Wong (Wong Liu Tsong de son vrai nom) fut une star. Le terme n'est pas exagéré au regard de la fascination qu'elle exerça sur le public du milieu des années 1920 à celui des années 1930. Si elle est aujourd'hui quelque peu oubliée, elle était alors reconnue en Amérique, en Europe, au Japon et en Chine comme une actrice de premier plan. Il est vrai que, parmi les quelque 60 films⁸ au générique desquels elle figure, l'histoire du cinéma a retenu peu de chefs d'œuvre. Et que A.M. Wong a joué beaucoup de seconds rôles, peu de premiers. Est-ce à dire que la fascination qu'elle a exercée tient moins à ses performances d'actrice qu'à sa singularité, son altérité dans le paysage cinématographique de l'époque (fig.2) ?



Fig. 2 : Portrait de studio d'Anna May Wong en Chinoise (cliché E.R. Richee., Paramount Pictures, 1937-38). L'actrice pose souvent dans des costumes et avec des artefacts qui soulignent sa sinité.

Comment qualifier cette altérité ? Qualifier A.M. Wong d'*Asian American* ou de *Chinese American* est sans doute aujourd'hui pertinent, mais anachronique, au sens où ces catégories n'existaient pas de son vivant. Pour les Américains de l'époque, elle était simplement de « race chinoise ». Du fait du droit du sol qui prévaut aux Etats-Unis, A.M. Wong était de nationalité américaine, à l'instar de ses parents, nés comme elle en Californie. Ses grands-parents maternels et paternels étaient tous établis sur la côte Ouest dès la fin des années 1850 : ils firent partie de la première grande vague migratoire, qui conduisit des dizaines de milliers de Chinois à venir chercher de l'or puis à travailler à la construction des chemins de fer dans l'Ouest américain. Cette grande migration prend fin avec le *Chinese Exclusion Act* de 1882, qui manifeste le racisme d'une société américaine multipliant les discriminations et parfois les violences à l'encontre de la communauté chinoise⁹. A.M. Wong n'y échappa pas : elle raconte par exemple à la presse les insultes dont elle fut enfant l'objet, et qui conduisirent ses parents à la transférer dans une école chinoise.

La famille Tsong n'habitait pas le Chinatown de Los Angeles, mais vivait plusieurs blocs à l'Ouest de celui-ci, dans un quartier intégré où ils étaient à peu près les seuls « Chinois »¹⁰ et possédaient une blanchisserie – activité presque réservée à cette communauté. Les biographes de A.M. Wong s'échinent souvent à expliquer comment la jeune femme est passée de la blanchisserie de ses parents au monde du cinéma – c'est même le sous-titre d'un de ces ouvrages (Hodges, 2004 : *From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*). L'ascension sociale en elle-même n'a pourtant rien d'étonnant : beaucoup de stars du cinéma étaient d'origine modeste, et avaient des parents petits-commerçants – mais aucune n'était chinoise.

Pourtant, les Chinois étaient bien présents dans l'industrie cinématographique, dès les débuts de celle-ci, à New York. Le cinéma qui s'y développe autour d'Edison à la fin des années 1890 ne manque pas d'exploiter l'exotisme du Chinatown de la ville, où de nombreux films sont tournés (Feng, 2002). Quand, dans les années 1910, le centre de la production cinématographique bascule vers la côte Ouest, elle y exploite le même filon, d'autant plus facilement que le Chinatown de San Francisco est, depuis les années 1890, l'objet d'une mise en scène touristique (Rast, 2007). Ces films figurent la communauté chinoise de façon stéréotypée et stigmatisante.

Les tournages sont ainsi fréquents dans le quartier chinois que fréquente A.M. Wong pour aller à l'école. Elle raconte, en 1926, l'intérêt des enfants du quartier quand on venait tourner une scène à Chinatown. Elle se souvient en particulier de Mae Murray (1889-1965), qui y jouait en 1916 une scène de *To Have and to Hold*. La jeune A.M. Wong fréquente beaucoup les cinémas et les lieux de tournage, au point d'y gagner un surnom : CCC, *Curious Chinese Child*, qui la catalogue déjà.

II Exotisation, érotisation et marginalisation de A.M. Wong : *yellowface* et *miscegenation*

Sa première apparition à l'écran se fait en 1919, dans un film d'Albert Capellani : *The Red Lantern*. C'est James Wong, un acteur et un agent chinois, ami du père de A.M. Wong, qui obtient qu'elle soit embauchée parmi les centaines de figurants¹¹. Cette super-production, tournée pour partie dans le Chinatown de Los Angeles, est supposée se dérouler en Chine. Alla Nazimova (1879-1945), grande star du cinéma muet d'origine russe, y joue deux rôles : Blanche et Malhee Sackville. Les jeunes filles sont demi-sœurs : elles partagent le même père anglais, mais la première a une mère anglaise alors que la seconde est la fille de la maîtresse chinoise. Malhee tombe amoureuse d'un Occidental

qui la rejette en raison de sa race et lui préfère sa sœur Blanche, la bien nommée. Elle rejoint alors la révolte des Boxers et finit par se suicider. On trouve dans ce premier film quatre éléments qui auront un rôle essentiel dans la carrière de la jeune actrice.

Premièrement, les grands rôles, même quand il s'agit de personnages chinois, échappent aux acteurs chinois. Ils sont assurés par des Occidentaux grimés en Chinois : c'est la tradition du *yellowface* (Fuller, 2010 ; Moon, 2005). Faute d'acteurs chinois ? Plus probablement parce que le système hollywoodien se refuse à leur accorder une place prééminente et la possibilité de se représenter eux-mêmes. Les Blancs, comme un temps au théâtre les hommes, « ont la conviction fortement ancrée qu'ils incarnent toute la condition humaine : plus, qu'ils sont les seuls à pouvoir l'incarner » (Delphy, 2008 : 37).

Deuxièmement, tourner des scènes supposées se dérouler en Chine dans le Chinatown de Los Angeles avec comme figurants les habitants du quartier revient non seulement à exotiser ceux-ci mais aussi à considérer comme pleinement et simplement « chinois » les Américains d'origine chinoise et les ghettos dans lesquels ils sont ségrégués. Il y a là une assignation identitaire qui renvoie ceux qu'on appellera plus tard les *Chinese Americans* à leur pays d' « origine » et leur refuse le statut de citoyens américains comme les autres.

Troisièmement, le film est centré sur le thème de la *miscegenation*. Dans l'optique d'une défense de la pureté raciale, l'Amérique est obsédée par le tabou du métissage et des rapports sexuels interracialisés (Courtney, 2004 ; Hoshy, 2004 ; Pascoe, 2009). Dans la plupart des films qui accordent un rôle central à une femme chinoise, l'intrigue tourne autour de ses relations avec un homme blanc, ou plutôt de l'impossibilité de celles-ci.

Quatrièmement, le personnage chinois qui a franchi ou tenté de franchir la frontière ethnosexuelle (Nagel, 2003) doit être puni pour cela : il meurt à la fin du film. Que son histoire d'amour aboutisse ou pas, c'est la seule façon de rétablir l'ordre racial. Comme le dit A.M. Wong : « I must always die in the movies, so that the white girl with the yellow hair may get the man »¹².

L'année où Albert Capellani réalise *The Red Lantern*, David Ward Griffith tourne *Broken Blossoms* (*Le Lys brisé*), qui narre les amours d'un Chinois et d'une Londonienne qui tous deux ont le bon goût de mourir à la fin du film. Ces deux films participent d'une mode de films « chinois », qui se multiplie au début des années 1920, au point qu'on peut parler de l'émergence d'un genre cinématographique, le *Eastern* (sur le mode du *Western*). A.M. Wong obtient des petits rôles dans certains de ceux-ci.

Elle a dix-sept ans quand elle se voit proposer le premier rôle féminin dans *The Toll of the Sea* (1922, Chester Franklin). Il s'agit d'une version chinoise de *Madame Butterfly*. Le film, un des premiers tournés en couleurs, rencontre un grand succès, et la performance de A.M. Wong est célébrée par les critiques et remarquée par les professionnels. Elle donne ses premières interviews.

On lui offre alors de tourner avec Douglas Fairbanks (1883-1939), la plus grande star masculine de l'époque, dans *The Thief of Bagdad* (R. Walsh, 1924). Il s'agit de sa deuxième apparition remarquable à l'écran. Elle y joue pourtant un rôle secondaire, celui d'une esclave mongole qui figure quelques minutes à l'écran, mais celles-ci sont mémorables. Son personnage, qui se meut sensuellement comme un animal, porte une coiffure extraordinaire et une sorte de costume de bain deux-pièces tout aussi étrange, qui laisse son corps largement apparaître. La scène où Douglas Fairbanks, lui même torse nu, la soumet à son autorité en pointant un couteau très phallique sur son dos dénudé dégage un érotisme à connotation sadique qui n'échappe pas au spectateur (fig. 3). C'est grâce à ce film que sa carrière décolle vraiment, et il la marquera, lui valant de nombreux rôles à forte composante érotique. Elle devient un *sex symbol*. Pour en

exploiter le charme, nombre de ces films ultérieurs lui réservent des scènes de danse exotique en tenue légère ou moulante, qui servent de prétexte à une exhibition lascive.



Fig. 3 : Douglas Fairbanks et Anna May Wong dans *The Thief of Bagdad* (R. Walsh, 1924)

On peut s'étonner que tant de films américains, des années 1910 aux années 1940, racontent les amours impossibles d'une jeune femme asiatique et d'un homme blanc, alors que cette question ne semble pas présenter un enjeu social ou politique de premier plan ou de première urgence¹³. Quelle serait la fonction idéologique de films qui mettent en scène de façon systématique des rapports interraciaux qui, dans les faits, n'avaient guère lieu (Koshy, 2005 : 20) ? Dans la même ligne, l'érotisation du corps de A.M. Wong ne semble guère compatible avec une interprétation de ses films en termes de propagande *anti-miscegenation*, car ils sont destinés à un public blanc qui serait pour ainsi dire poussé au crime. Cette contradiction apparente trouve des réponses sur plusieurs plans.

Sur le plan rhétorique, c'est peut-être parce que cette forme de *miscegenation* n'est pas un enjeu que précisément elle est mise en scène. Le vrai enjeu, qui obsède l'Amérique, serait celui des rapports sexuels entre les Blancs (ou plus exactement les Blanches) et les Noirs – mais il est tellement brûlant qu'il ne peut être question d'en faire l'objet d'un film. Il faudra attendre *Guess who's coming to dinner?* (1967, Stanley Kramer) pour qu'Hollywood mette en scène un couple mixte, formé par une jeune fille blanche et un jeune homme noir, ose faire de leur projet de mariage le ressort de l'intrigue et montre

pour la première fois des lèvres noires sur une peau blanche. On peut faire l'hypothèse que c'est faute de pouvoir aborder ce sujet que le cinéma hollywoodien va tant développer le thème des couples mixtes asiatique-européen (Marchetti, 1993 : 6).

Sur le plan psychologique, les films qui traitent de la *miscegenation* ont une fonction cathartique : ils mettent en scène un conflit bien réel qui est résolu dans la fiction, assurant ainsi symboliquement sa purgation sociale. La malédiction qui, dans ces films, frappe ceux qui se rendent coupable de *miscegenation*, aurait pour fin ou effet de décourager les spectateurs tentés de s'engager dans des rapports interraciaux. On peut en douter, car ce cinéma est destiné à un public blanc, qui n'est pas directement concerné par le châtement final, dont la femme asiatique fait immanquablement les frais. Sur le plan socio-politique, il pourrait s'agir d'une tentative de dépolitisation de la question de la *miscegenation*. Ces films ne la posent en effet jamais en termes sociaux, mais toujours en termes sentimentaux, comme s'il s'agissait des décisions et des inclinations individuelles de chacun(e), évitant d'en tenir la société pour responsable. De plus, ils mettent rarement en scène des rapports interraciaux sur le territoire états-unien, mais désamorcent la question en l'exterritorialisant, racontant l'histoire en Asie d'un résident occidental et d'une femme autochtone (Koshy, 2004).

Enfin, et plus prosaïquement, on peut voir dans cette contradiction apparente le primat des enjeux commerciaux dans l'industrie hollywoodienne. La *miscegenation* et l'érotisme exotique attirent du public et font vendre, raison suffisante pour les faire figurer dans les films. On laisse au scénario et à son dénouement malheureux le soin de mettre leur cohabitation en règle avec la loi, si ce n'est avec les intentions morales des auteurs.

Dans les quatre années qui suivent son apparition remarquable dans *The Thief of Bagdad*, A.M. Wong apparaît dans une vingtaine de films, qu'il serait fastidieux de présenter ici. On lui propose des rôles d'Arabe (*The Fortieth Door*, 1924), d'Inuit (*The Alaskan*, 1924), d'Indienne d'Amérique (*Peter Pan*, 1924 ; *The Desert Toll*, 1926) ou d'Inde (*The Chinese Parrot*, 1927), de Bohémienne (*Across to Singapore*, 1928) et de Russe (la baronne Stoloff de *The Honorable Mr Buggs*, 1927)¹⁴, ou d'autres personnages orientaux, montrant bien combien cette catégorie sert de vaste fourre-tout de l'altérité. Mais la majorité des personnages qu'elle joue sont chinois.

Aucun de ces films ne lui offre de rôle de premier plan. Ainsi dans *Mr Wu* (W. Nigh, 1927), le premier rôle féminin, celui de Nan Ping, la fille de Mr Wu, échet à Renée Adorée, actrice d'origine française qu'on grima en Chinoise pour l'occasion, de façon bien peu crédible d'ailleurs (fig. 4). A.M. Wong dut se contenter du rôle de Loo Song, la domestique. La campagne de publicité de la MGM mit l'accent sur le fait que A.M. Wong a appris à Renée Adorée à manger avec des baguettes et à parler « chinois », pour prouver l'authenticité de la performance de cette dernière – il aurait été plus facile de donner un vernis d'authenticité au film en confiant le rôle directement à la première.



Fig. 4 : Renée Adorée (en *yellowface*) et Anna May Wong dans *Mr Wu* (W. Nigh, 1927).

Si A.M. Wong ne peut se voir offrir de rôle où elle aurait pour partenaire un homme occidental, c'est parce qu'Hollywood obéit aux lois en la matière, ou se refuse à mettre en scène leur transgression. Dans la grande majorité des Etats américains (dont la Californie), les mariages interraciaux étaient prohibés. Il faudra attendre un arrêté de la Cour suprême qui déclare ces lois anticonstitutionnelles en 1969 pour mettre fin à cette interdiction à l'échelle fédérale (en Californie, la loi est abrogée en 1948) (Koshy, 2004 ; Pascoe, 2009). Montrer à l'écran l'aboutissement heureux d'une histoire d'amour entre un Blanc et une Chinoise était donc impossible. Il était impensable que le couple s'embrasse, même furtivement, surtout à partir des années 1930 et de l'application du code Hays, qui comporte une clause contre la *miscegenation*¹⁵. C'était moins choquant si la femme était jouée par une actrice blanche grimée en chinoise. Le *yellowface* permettait de contourner ces interdits.

Les premiers rôles disponibles pour une actrice chinoise à Hollywood étaient rares. Le principal thème des films de l'époque est constitué par une romance entre deux blancs hétérosexuels – un personnage chinois ne peut y avoir qu'une place secondaire. Les seconds rôles existent, mais sont généralement peu valorisants et très stéréotypés. Dans les films qui mettent en scène un couple mixte (le plus souvent : un homme blanc et une femme asiatique), il est probable que le rôle de cette dernière soit confié à une actrice occidentale. Au total, Hollywood a peu à offrir à A.M. Wong. Elle s'en plaint à la presse dès 1925 : « You see there are not many Chinese parts »¹⁶.

C'est évidemment impensable de lui confier un rôle qui ne serait pas celui d'une Chinoise, c'est-à-dire celui d'un personnage dont la sinité ne serait qu'un trait parmi d'autres et qui n'interviendrait pas dans le déroulement dramatique du récit¹⁷. Ce que les professionnels, la critique et le public attendent de sa performance d'actrice, c'est sa

capacité à figurer une Chinoise « authentique ». Et on ne doute pas qu'elle en est naturellement capable, puisqu'elle est « chinoise ».

III Consécration et émancipation européennes de A.M. Wong

Dans *The Crimson City* (A. Mayo, 1928), A.M. Wong est de nouveau réduite à jouer les utilités dans un film où le premier rôle féminin (la Chinoise Onoto) est tenu en *yellowface* par l'actrice américaine Myrna Loy (1905-1993), qui assura dans sa carrière une douzaine de prestations de ce type. Cette ultime rebuffade décide A.M. Wong à quitter l'Amérique et partir pour l'Europe (Leibfried and Lang, 2003). Elle en explicite la raison aux journalistes : elle est frustrée par les rôles qu'Hollywood lui propose. Probablement, des motifs plus personnels jouent aussi, mais elle ne les mentionne pas. On peut tenter de les deviner, notamment à travers des confidences qu'elle fait dans d'autres circonstances, rendant compte à la presse de sa vie privée.

Son départ pour l'Europe lui permet de se libérer de sa famille et de sa communauté, qui n'est pas toujours en accord avec ses choix. A.M. Wong, sans doute pour partie pour échapper à ce milieu et à cette identité chinoise à laquelle Hollywood l'assigne, se revendique comme *flapper* – ce qu'on appelle en France une garçonne. Mais en même temps qu'à sa communauté, A.M. Wong cherche probablement aussi à échapper à une société raciste qui, bien au-delà d'Hollywood, rend la vie pénible aux Chinois. Cette double contrainte s'exprime clairement dans la vie privée de la jeune actrice. Elle ne saurait s'afficher – encore moins se marier – avec un des acteurs blancs avec lesquels elle travaille et noue des liens personnels. Selon ses propres dires, elle ne peut non plus trouver de compagnon parmi la communauté chinoise, dont les hommes seraient attachés à une vision traditionnelle de la femme soumise, peu compatible avec l'émancipation revendiquée de A.M. Wong. Elle ne se mariera jamais et n'aura pas d'enfants, ce qui pour les critères de l'époque est la marque d'un échec.

A.M. Wong arrive en Allemagne en 1928. A Berlin, elle se trouve confrontée à une société et une scène très différentes de celles qu'elle a connues en Californie. Dans la ville, il n'y a pratiquement aucun Chinois. Si les Allemands sont sans doute racistes et développent eux aussi des stéréotypes à propos des Chinois, ce n'est pas en fonction d'enjeux politiques, économiques et sociaux locaux et brûlants – contrairement aux Californiens. A.M. Wong témoignera en 1931 qu'elle a rencontré moins de racisme en Europe qu'en Amérique. Elle est plus exotique en Allemagne qu'en Californie, et son altérité s'y construit sur un plan abstrait, plus esthétique et moins politique. On peut en la matière souligner le parallèle avec la carrière de sa contemporaine, Joséphine Baker (1906-1975), qui n'aurait certainement pas accédé au statut de star si elle n'avait quitté les États-Unis pour la France en 1925, et qui dut son triomphe sur les scènes et les écrans européens à son habileté à jouer sur les stéréotypes de race et de genre dans un registre érotique (Jules-Rosette, 2007 ; Lahs-Gonzales, 2006). On ne sait si les deux stars se sont croisées.

Par ailleurs, la créativité et la liberté de l'industrie cinématographique allemande laissent espérer à A.M. Wong des rôles à sa mesure. C'est Richard Eichberg qui lui propose son premier film : *Song (Schmutziges Geld, 1928)*. A.M. Wong y joue le rôle titre : une métisse germano-malaisienne qui tombe amoureuse d'un lanceur de couteau européen. En 1929, il la fait tourner dans *Pavement Butterfly*. A.M. Wong incarne une danseuse de cabaret, une sorte de Joséphine Baker asiatique. Toutefois, son registre exotique y est peu exploité, au point qu'un journaliste de *Variety*, dépité, fait la critique suivante : « it's just a conventional film story which could have been played by any girl of

any race »¹⁸. En 1930, R. Eichberg lui confie le premier rôle féminin dans *The Flame of love*, connu également sous les titres de *L'Amour maître des Choses* et *Hai Tang* – car le film fut tourné en trois versions et trois langues : c'est le premier film parlant de l'actrice, qui joue en allemand, en français et en anglais, à la grande surprise des journalistes¹⁹. A.M. Wong incarne une danseuse en tournée en Russie, qui tombe amoureuse d'un officier pour lequel elle finit par sacrifier sa vie. On retrouve le thème de la *miscegenation* et la malédiction qui l'accompagne. L'originalité de cette réalisation tient à ce que A.M. Wong y embrasse, pour la première fois de sa carrière, son partenaire masculin à l'écran, dans la version anglaise. On voit ainsi que le réalisateur allemand offre à l'actrice des rôles de premier plan et un peu moins stéréotypés qu'Hollywood. Mais c'est Ewald-Andre Dupont qui lui offre son plus beau rôle, dans un film produit à Londres : *Picadilly* (1929) (fig. 5). Le film met en scène un cabaret, dont les danseurs occidentaux doivent être remplacés. Le directeur de l'établissement surprend Shosho (jouée par A.M. Wong) qui danse dans la cuisine de l'établissement où elle travaille. Subjugué, il en fait sa nouvelle star et en tombe amoureux. Shosho est finalement abattue par un comparse chinois, amoureux d'elle (le tabou et la malédiction de la *miscegenation* sévissent aussi dans l'Empire britannique). L'exotisme du personnage, la tenue légère dans laquelle elle danse, les scènes de séduction où elle excelle lui confèrent une lourde charge érotique. Orientale, elle est impudique et impudente. Elle supplante par son *sex appeal* les femmes européennes et use de son charme vénéneux pour manipuler les hommes, qui ne sauraient lui résister.



Fig. 5 : Affiche de *Picadilly* (E.-A. Dupont, 1929). Cette image, très osée, atteste de l'érotisation du corps exotique. Elle n'a été employée qu'en Autriche. Bien sûr, Anna May Wong n'apparaît jamais la poitrine découverte dans le film. Elle n'y porte pas non plus cette jupe transparente, qui est empruntée à un film précédent (*Across to Singapore*, 1928).

La qualité du film tient à la virtuosité de la caméra expressionniste de E.-A. Dupont mais aussi à l'extraordinaire performance de A.M. Wong. La transformation physique, psychologique et sociale de Shosho est spectaculaire : elle passe du statut de jeune fille soumise et craintive (la fille de cuisine) à celui de femme sûre d'elle et séductrice (la star du cabaret). Lors des deux scènes de danse, A.M. Wong mêle des gestes (des bras et des mains en particulier) vaguement orientaux à une ondulation du corps qui évoque plus la danse moderne occidentale, produisant un effet troublant.

Une scène du film mérite d'être signalée : Shosho et le directeur du cabaret se rendent à un *dancing*. Un plan serré montrent qu'ils se tiennent la main – c'est la première fois que le film montre leur contact. Une jeune femme blanche entre à leur suite dans l'établissement, et se met à danser avec un jeune homme noir. Ceci suscite l'animosité générale. Les intertitres précisent les enjeux. « Yer know that's not allowed in my place – dancing with a white girl. Get out ! », dit le tenancier au jeune homme. « Are yer blind, or wot ? », demande-t-il à la jeune fille. Shosho et son accompagnateur, parmi la foule,

assistent au spectacle, et quittent précipitamment la salle. On comprend les conclusions qu'ils tirent pour eux-mêmes de l'incident. Il est très frappant que le cinéma britannique mette en scène la frontière ethnosexuelle blanche/noir pour parler de celle qui sépare l'Européen de la Chinoise, alors qu'aux Etats-Unis, la première est tellement explosive qu'elle ne peut être évoquée qu'à travers la seconde.

A.M. Wong est désormais une star et un phénomène de mode : on parle beaucoup d'elle dans les revues de cinéma ; ses photographies sont partout. Son physique et son style à la ville suscitent l'admiration, au point que les jeunes Londoniennes tentent de la copier. Si elle rencontre un tel écho, c'est aussi dans le cadre de l'esthétique orientaliste propre à l'Art déco (Wang, 2005), qui goûte l'exotisme, en particulier asiatique.

IV Retour à Hollywood et à ses stéréotypes : le déclin américain d'A.M. Wong

Pensant pouvoir capitaliser sur ce succès, qui n'a pas échappé à Hollywood, A.M. Wong rentre aux Etats-Unis en 1931. De fait, dès son retour Lloyd Corrigan lui propose le rôle de Ling Mo, la fille de Fu Manchu, dans *Daughter of the Dragon*. Il s'agit d'un des nombreux films qui mettent en scène Fu Manchu, incarné ici pour la troisième fois en *yellowface* par Warner Oland²⁰ (fig. 6). Ce personnage, cruel et maléfique, inventé par le romancier anglais Sax Rohmer en 1912, fascine le cinéma américain dont il devient le super-vilain. Maître du crime, génie du mal, il incarne le « péril jaune »²¹, dans de nombreux films des années 1930 aux années 1960, perpétuant le mythe de la cruauté chinoise et de la menace que l'Extrême Orient ferait peser sur l'Occident. *Daughter of the Dragon* n'est qu'une suite de stéréotypes stigmatisants, mais réserve un premier rôle à A.M. Wong, ce qui ne s'était pas produit à Hollywood depuis douze ans. Il marque la carrière de l'actrice, qui, dans beaucoup de mémoires, est d'abord associée à ce personnage cruel.



Fig. 6 : De gauche à droite : Alyn Warren, Warner Oland - alias Fu Manchu - (tous deux en *yellowface*), et Anna May Wong dans *Daughter of the Dragon* (L. Corrigan, 1931)

Le deuxième film dans lequel tourne A.M. Wong à son retour est sans doute le dernier qui marquera sa carrière, et le plus célèbre. Il s'agit de *Shanghai Express* (1932), de Josef von Sternberg, où Marlène Dietrich tient le premier rôle féminin et A.M. Wong le second, celui de Hui Fei. Les deux actrices jouent le rôle de prostituées, dont le voyage en train de Pékin à Shanghai est interrompu par un seigneur de la guerre, que Hui Fei poignarde après qu'il l'a violée. Sans doute parce que la frontière ethnosexuelle n'a pas été franchie par son personnage, c'est l'un des très rares films où elle ne meurt pas à la fin. Son rôle de prostituée impassible, que le danger et le meurtre ne paraissent pas émouvoir, est un pur stéréotype orientaliste. Les Chinoises étaient suspectées d'être des prostituées particulièrement vénéneuses, au point que plusieurs lois (1903, 1907, 1917) visent à interdire leur entrée sur le territoire états-unien et à déporter celles qui s'y trouvent (Koshy, 2004 : 11).

Jusqu'au début des années 1940, A.M. Wong joue des rôles de premier plan dans une douzaine de films : une tenancière de nightclub chinois (*Tigerbay*, 1933) qui se suicide à la fin du film, une esclave orientale dans un histoire tirée d'*Ali Baba* (*Chu Chin Chow*, 1934), une princesse chinoise qui se rend avec son mari anglais dans le pays de ce dernier (*The Java Head*, 1934) (suicide à la clef), une Chinoise dont l'amant tombe amoureux d'une Européenne (*Limehouse Blues*, 1934) (suicide à la clef), etc. Aucun de ces films ne se distingue par sa qualité ni son originalité. Les rôles qu'on lui offre restent très stéréotypés et tombent presque toujours dans les deux catégories qui suivent.

Le premier type de rôle est celui d'une jeune fille, enfantine, virginale, timide, naïve, qui a un statut de victime. *Madame Butterfly* en est le parangon. Elle n'a guère de capacité d'agir, se laisse séduire par l'homme occidental qui tient son destin (malheureux) entre

ses mains. Elle est docile et destinée au sacrifice. Le rôle de A.M. Wong dans *The Toll of the Sea* (1921) en est la parfaite incarnation.

Le deuxième type est celui de la *Dragon Lady*, la version féminine de Fu Manchu. Elle est un peu plus âgée. C'est une vamp, une femme fatale, sûre d'elle, cruelle, manipulatrice, dominatrice. Dangereuse et séduisante, elle cache volontiers un poignard dans sa manche et attire les hommes occidentaux qui succombent à son charme vénéneux (fig. 7). Elle finit nécessairement assassinée. *The Daughter of the Dragon* (1931) en offre le parfait exemple.



Fig. 7 : couverture du magazine américain *Look*, 1^{er} mars 1938.

Une manipulation géopolitique est à l'œuvre dans ces deux stéréotypes. Les personnages du type Butterfly prennent souvent place dans des histoires qui ont lieu en Asie, et montrent l'image rassurante d'un Orient faible et menacé, là où précisément la Chine et le Japon s'avèrent forts et menacent les intérêts occidentaux. A l'inverse, les personnages de *Dragon ladies* interviennent dans des intrigues qui se déroulent sur le territoire états-unien, nourrissant le phantasme d'une communauté chinoise forte et menaçante, là où elle est en réalité faible et menacée²².

Ces stéréotypes structurent l'imaginaire de ce qu'on a appelé l'*Asian Mystique* (Prasso, 2005), et érotisent la femme asiatique dans deux registres opposés : le premier, sadique ; le second, masochiste. A.M. Wong – ou plutôt, certains personnages qu'elle a joués – semble avoir eu un rôle notable dans l'établissement du second. Le terme de *Dragon Lady* apparaît en effet pour la première fois dans une bande dessinée en 1934, *Terry and the Pirates*, pour désigner une pirate chinoise sans pitié, qui semble bien inspirée de l'actrice. Il faut dire que celle-ci, de la fin des années 1920 à la fin des années 1930, possède une telle présence dans les médias et marque tant de rôles de « Chinoises » à l'écran qu'il n'est pas exagéré de dire que c'est elle (ou plus exactement les personnages qu'elle joue) qui modèle l'imaginaire occidental à leur propos. Il faut toutefois ne pas sous-estimer l'intelligence des spectateurs de l'époque, qui étaient capables de voir dans les personnages de « Chinois » stéréotypés, en particulier dans celui de Fu Manchu et peut-être dans celui de la *Dragon Lady*, non les reflets d'une réalité sociale, mais plutôt des caricatures qu'il fallait apprécier avec ironie (Richardson, 2010).

Il est probablement dans la nature du cinéma (de l'époque ?) d'offrir des rôles stéréotypés, en termes de classe, de race et de genre. Le personnage du *cow-boy* est aussi une caricature en la matière, dont on peut dénoncer l'artifice. Mais son stéréotype est essentiellement positif : il incarne une force, une liberté, une virilité, etc. qui font de lui un modèle d'homme. Par ailleurs, dans le respect de ce stéréotype, le cinéma hollywoodien développe des caractères différenciés qui constituent des vrais personnages. Ce n'est pas le cas des personnages auxquels on confine A.M. Wong. Ce sont plutôt des contre-modèles, et ils sont si indifférenciés qu'ils constituent à peine des individus. Leur caractérisation se réduit à leur sinité, qui les prive de beaucoup de leur singularité et appauvrit le travail de l'actrice, qui doit se contenter de jouer la « Chinoise ». De plus, comme le caractère oriental, en particulier celui de la *Dragon Lady*, tiendrait à son impassibilité et son mystère impénétrable, son visage est souvent sans expression, comme figé dans un masque, qui est en fait celui du *yellowface*²³.

Ce ne sont pas les rôles qu'espère A.M. Wong. Elle sait que la Metro-Goldwyn-Mayer a acquis les droits du *best-seller* de Pearl Buck, *The Good Earth*, prix Pulitzer en 1932, qui raconte la vie quotidienne d'une famille de paysans chinois pendant la période révolutionnaire. L'auteure, qui a longuement vécu en Chine, propose du pays une vision empathique qui se veut dégagée des stéréotypes orientalistes. Le film serait la première réalisation hollywoodienne à montrer la réalité de la Chine. A.M. Wong fait tous ses efforts pour obtenir le premier rôle féminin, O-Lan, qui est l'héroïne du livre. Elle est soutenue par la presse et l'auteure, qui veut des acteurs chinois. Mais la MGM décide de confier le rôle du mari de O-Lan à Paul Muni, un acteur juif né en Galicie. Dès lors, le rôle de sa femme ne pouvait être offert qu'à une Occidentale : il échut à une actrice allemande : Luise Rainer. Le film fut tourné en *yellowface* (S. Frankin, 1937). Ce *casting* fit dès l'époque scandale et reste aujourd'hui dénoncé comme une des plus évidentes manifestations des discriminations raciales pratiquées à Hollywood.

La suite de la carrière de A.M. Wong ira déclinant. Son voyage en Chine en 1936, sur les traces de ses ancêtres, ne sera pas une réussite. A son retour, on ne lui propose plus que des rôles de série B. Certains s'avèrent toutefois moins stéréotypés et stigmatisants. Dans *Daughter of Shanghai* (1937), elle prête main forte à un agent du FBI ; comme celui-ci est joué par l'acteur d'origine coréenne Philip Ahn²⁴, il n'y a rien de choquant à ce que, dans la dernière scène du film, il demande au personnage incarné par A.M. Wong de l'épouser – le seul film de sa carrière qui lui réserve une *happy end* hollywoodienne est aussi le seul où figure un couple asiatique. Dans *King of Chinatown* (1939), elle tient le rôle d'un médecin. Les deux scénarios reçurent l'approbation du Consul de Chine à Los Angeles, alors que plusieurs de ses précédents films (en particulier *Shanghai express*) avaient suscité des protestations officielles du gouvernement et de la presse chinoise, qui leur reprochaient de diffuser une image fautive et négative de la Chine. Pendant la guerre, elle joue des rôles d'héroïnes dans des films célébrant la résistance chinoise à l'envahisseur japonais (*Bombs over Burma*, 1942 ; *The Lady from Chungking*, 1942). Elle connaît après-guerre un certain succès à la télévision, où elle tient le rôle central d'une détective dans la série *The Gallery of Madame Liu-Tsong* (1951). Jusqu'à sa mort, dix ans plus tard, ces apparitions sont rares, épisodiques et peu remarquées.

V L'héritage d'Anna May Wong : race, genre et sexualité

A.M. Wong bascule pour une bonne part dans l'oubli dans les années 1950. Ce n'est que très récemment, notamment à l'occasion du centenaire de sa naissance, que se multiplient les signes de reconnaissance : la publication de trois livres qui lui sont consacrés (Leibfried and Lane, 2003 ; Hodges, 2004 ; Chan, 2007), la ré-édition d'une version restaurée de *Picadilly* (2005), un documentaire (Woo, 2008) et divers festivals cinématographiques la font sortir de l'ombre. Les cinéphiles rendent hommage au talent d'une actrice originale, dont la dimension kitsch réjouit aujourd'hui au second degré.

Au-delà des cinéphiles, la mémoire de A.M. Wong est portée par deux communautés. La première n'étonne pas : il s'agit des *Asian* ou *Chinese-Americans*. A.M. Wong est pour eux à la fois une héroïne, dans ses tentatives de s'imposer à Hollywood, et une victime, dans son échec relatif. Un livre pour enfant est ainsi publié en 2009 (*Shining Star: The Anna May Wong Story*, de P. Yoo et L. Wang), qui offre l'actrice en modèle aux jeunes lecteurs de sa communauté. Beaucoup des auteurs qui écrivent sur A.M. Wong appartiennent à la communauté *Chinese-American*. La deuxième surprend plus : l'actrice est devenue une icône gay (Hodges, 2004). Les rumeurs sur son homosexualité, alimentée par son célibat ou sa prétendue liaison avec Marlène Dietrich, comptent sans doute pour peu. Plus probablement, c'est la sophistication presque maniérée avec laquelle elle a incarné un modèle de femme fatale orientale qui l'explique.

La dimension excessive, presque parodique de ses rôles, de ses costumes, et parfois de son jeu et de son personnage public confèrent une dimension *camp*²⁵ à son exotique féminité (Sontag, 1964 ; Wang, 2005), qui en fait une référence pour les *drag queens*. On attendait d'elle qu'elle incarne la Chinoise telle qu'elle existe dans les stéréotypes occidentaux. Pour cela, A.M. Wong n'avait pas à être naturelle mais à sur-jouer une altérité chinoise, à devenir une caricature chinoise, dans une entreprise d'auto-exotisation. On peut parler à propos de ses performances de *yellow yellowface* (Wang, 2005). Récemment, elle se trouve célébrée par le *new burlesque*, qui voit en elle une incarnation ironique d'une certaine image de la féminité propre à Hollywood, et avec laquelle on peut jouer aujourd'hui, précisément en prenant des distances par rapport à la société mysogyne (et raciste) qui l'a fabriquée. A.M. Wong a elle-même fait des

tournées de vaudeville dans des cabarets (hélas peu documentées), et les danses qu'elle interprète dans nombre de ses films appartiennent bien au registre érotique de l'*exotic dance* (Staszak, 2008) dans la lignée duquel se situe le *new burlesque*.

Il ne faut toutefois pas exagérer dans le sens d'une interprétation ironique (Wang, 2005 ; Shimizu, 2007) des performances de A.M. Wong. De multiples exemples attestent de ses tentatives répétées pour donner plus d'authenticité à la couleur locale de ses personnages, notamment à travers des choix de costumes ou de coiffures qui sont indubitablement les siens. Ainsi, jouant le personnage de la Chinoise Minn Lee dans *On the Spot* (1930)²⁶, elle explique au metteur en scène qu'il a tort de vouloir la faire marcher par petits pas hésitants : cette démarche vaut au Japon, c'est celle des *geishas*, mais aucune Chinoise ne se déplacerait ainsi (Chan, 2003 : 73). A.M. Wong n'était pas toujours dans la parodie : quand elle le pouvait, elle renaclait devant le stéréotype et tentait de donner plus de vérité à son personnage. Ses tentatives en la matière restèrent limitées : elle ne semble pas être intervenue dans les scénarios, comme d'autres (plus grandes) stars hollywoodiennes pouvaient le faire.

Les rôles offerts à A.M. Wong ne reflètent pas ceux des Chinois dans la société américaine. Ils sont en revanche déterminés par les structures sociales, juridiques, politiques, etc. qui gèrent les rapports interraciaux aux Etats-Unis, qui décident de ce qui peut être montré et de ce que peut être la place d'une actrice chinoise à Hollywood. L'industrie cinématographique est à l'intérieur d'un système racial et raciste aux lois duquel il obéit jusque dans ses scripts et ses castings, et que le code Hays explicite. Inversement, le cinéma est une machine à (re)produire et diffuser des stéréotypes, ceux-là mêmes qui participent à la stigmatisation de la communauté chinoise et prétendent justifier son exclusion. Cette machine est d'une terrible efficacité, tant le discours du cinéma est universel et populaire : l'image de A.M. Wong et de la Chinoise qu'elle figure à la ville ou à l'écran se diffuse presque instantanément en Amérique, en Europe, en Chine et au Japon, où elle fait la une des magazines et où on tente de la copier. Bien sûr, Hollywood possède aussi le pouvoir de lutter, le cas échéant contre les stéréotypes – mais ce ne fut pas le cas dans la période et sur le thème qui nous occupe. Il faut attendre les années 1950 et l'affirmation du *social problem movie* comme genre pour que le cinéma américain s'aventure vraiment sur le terrain des rapports interraciaux, mais ce fut essentiellement en dénonçant la situation des Indiens et des Noirs.

A.M. Wong ne doit pourtant pas être présentée comme la victime d'un système vis-à-vis duquel elle n'aurait aucune marge de manœuvre. Elle tire sa gloire et sa richesse de son exotisme : son altérité lui donne un pouvoir, dont elle ne manque pas de jouer, par exemple pour défendre le pays de ses ancêtres ou sa communauté (tout comme Joséphine Baker). Elle sait trouver en Europe et dans l'industrie cinématographique européenne un espace matériel et symbolique moins contraint. Elle cherche à prendre ses distances par rapport à ses rôles. Elle tente, lors de son voyage en Chine et à plusieurs reprises auprès de la communauté chinoise américaine, d'expliquer qu'elle n'est pas responsable des rôles qu'on lui donne, et qu'elle est bien obligée d'accepter²⁷. Dans la presse, où elle est très présente, elle cherche à clarifier des malentendus et à faire entendre son point de vue critique. Elle proteste contre les rôles dans lesquels le cinéma américain enferme les Chinois : « Why is it that the screen Chinese is nearly always the villain of the piece ? »²⁸, s'indigne-t-elle en 1933. Luttant contre les assignations identitaires, elle cherche à s'affirmer comme chinoise *et* américaine : « Though I am American born from American born parents, I am a full-blooded Chinese »²⁹.

A.M. Wong a participé à la perpétuation d'un système racial dont elle était largement protégée ou dont elle tirait dans une certaine mesure parti. Elle savait et disait que son statut de star la prémunissait du racisme ordinaire³⁰. Elle n'ignorait pas qu'elle devait son succès non seulement à son talent mais aussi à son exotisme. Elle en jouait, disposant par exemple de l'encens et des objets orientaux dans les chambres d'hôtel où elle était interviewée, et signant ses autographes *Orientially yours*. Posons une première question rhétorique : si elle n'avait pas été chinoise, aurait-elle fait une carrière à la Garbo... ou pas de carrière du tout ? La question est indécidable – et on ne la pose guère à propos de l'origine suédoise de Greta Garbo.

Si l'on peut s'interroger sur le degré auquel A.M. Wong fut la victime et/ou la bénéficiaire d'un système raciste, on peut aussi bien élargir la question au système de genre. Ne peut-on dire, de la même façon, que les actrices faisaient carrière sur leur féminité en même temps qu'elles étaient enfermées dans des rôles de femmes et participaient à la reproduction de stéréotypes mysogynes ? Deuxième question rhétorique : si elle avait été un homme, A.M. Wong aurait-elle fait une plus belle carrière ? L'absence d'acteur chinois de premier plan en laisse douter. Le seul acteur asiatique d'importance³¹ fut le japonais Sessue Hayakawa (1889-1973), qui fut une immense star du cinéma muet et tourna avec A.M. Wong (*Daughter of the Dragon*, 1931). Sa carrière a connu, avant celle de A.M. Wong, des succès et des limites très comparables à la sienne, et qui s'expliquent de la même façon par son statut d'Oriental (Miyao, 2007). En termes d'effets de domination, la race prend ici clairement le pas sur le genre.

Toutefois, la sexualisation de A.M. Wong en tant que femme *et* en tant que chinoise montre que le registre de l'exotisme et celui de l'érotisme se superposent, et qu'il est difficile de distinguer ce qui relève de la race et ce qui dépend du genre. De façon encore plus évidente, l'obsession pour le thème de la *miscegenation* dans les films de A.M. Wong et plus largement dans ceux qui mettent en scène une femme orientale montrent ce qu'il y a de vain à tenter d'y distinguer les questions de genre et de race. Les catégories raciales dépendent en effet directement des normes de comportement sexuel qui assurent leur stabilité et leur définition même (Dorlin, 2006).

A l'inverse, la race participe à la construction du genre par le biais des normes sexuelles. Les femmes asiatiques incarnées par A.M. Wong sont toujours marquées par une sexualité défailante, par défaut (l'enfantine *Butterfly*) ou par excès (la vamp *Dragon Lady*). La seconde exerce une autonomie, un appétit et un pouvoir sexuels que la société misogyne et hétéronormative de l'époque réserve aux hommes. Sa sexualité est sans lien avec la procréation : de maternité, il n'est pas question - sauf à abandonner l'enfant. Dans tous ses films, le personnage de A.M. Wong se trouve face à une femme occidentale, dont elle diffère par son rapport à la sexualité. Cette dernière incarne la femme *normale*, équilibrée, chaste et vertueuse, qui peut mener à bien une histoire d'amour et une maternité. Elle lui montre que la *vraie* femme est blanche, et que la féminité est pour partie définie par la race.

Les deux systèmes de domination (race et genre) qui pesaient sur A.M. Wong montrent aussi leur imbrication dans sa vie personnelle : on a vu que c'est, du côté de la communauté chinoise, le système de genre, et, du côté de la société américaine, le système de race, qui la contraignent à la solitude (ou tout du moins la discrétion).

La théorie de l'intersectionnalité aide à comprendre cette interdépendance des systèmes de domination de race et de genre, et comment ils se croisent pour constituer des configurations spécifiques. Cette théorie, issue du *black feminism*, part du constat que les conclusions (y compris théoriques) que les féministes blanches ont pu tirer de l'expérience de leur oppression ne valent pas nécessairement pour les femmes noires

(Dorlin, 2009). L'histoire de A.M. Wong en atteste également : c'est en tant que femme et en tant que Chinoise, indissociablement, qu'elle bute, dans sa vie comme dans sa carrière, contre des obstacles qui brident ses aspirations ; et sa féminité participe à la définition de sa sinité tout comme sa sinité intervient dans la détermination de sa féminité.

Conclusion

Quel intérêt, pour les sciences sociales et la géographie en particulier, de se pencher sur une star hollywoodienne de deuxième rang, au destin assez singulier, morte il y a un demi-siècle ? Son parcours témoigne des discriminations raciales et sexuelles et participe à leur reproduction, spécialement aux Etats-Unis dans les années 1920 à 1940 : il nous permet de mieux les comprendre. Mais s'agit-il seulement de géographie historique, s'agit-il seulement de l'Amérique ?

Nicole Constable, anthropologue américaine, est l'auteure d'un ouvrage sur ces hommes occidentaux qui vont en Asie de l'Est chercher l'amour. Son premier chapitre commence ainsi :

« Images of so-called 'mail-order brides' tend to echo two different but interconnected stereotypes of Asian women. One is the sweet and innocent, sexual-romantic 'oriental doll' or 'lotus blossom' ; the other is the conniving, devious and shrewd 'dragon lady'. These two images did not originate with contemporary Asian brides, but rather are deeply rooted in much older stereotypes of Asian. Such images have been reproduced and popularized (...) over time in Hollywood films » (Constable, 2003 : 13).

Ce ne sont pas seulement les touristes cherchant l'amour qui ont ces stéréotypes en tête, mais aussi ceux cherchant du sexe. L'imaginaire du tourisme sexuel en Asie de l'Est est pour une bonne part alimenté par des personnages de fiction joués par A.M. Wong et quelques autres acteurs (souvent blancs, en *yellowface*) d'Hollywood.

L'inertie des représentations et la prégnance du cinéma occidental sont telles que ces films marquent encore profondément l'imaginaire occidental, et comptent parmi les motivations des touristes qui vont chercher en Asie la femme de leurs rêves ou de leurs fantasmes. Ces touristes sexuels ont-ils vu les films, pour une part perdus, pour beaucoup d'entre eux muets et en noirs et blancs, dont il est question dans cet article ? Probablement pas. Mais ils ont été abreuvés de films en couleur et de séries télévisées qui en reproduisent les stéréotypes à l'envi : ils abondent dans la production occidentale, des années 1950 aux années 2000.

Les films dont il est question dans cet article sont des matrices de (re)production de l'altérité : c'est en tant que tels qu'ils nous intéressent. Durant les années 1920-1930 s'impriment sur la pellicule des stéréotypes dont la capacité de nuisance déborde largement la société occidentale et dont la durée de vie est bien supérieure à celle du celluloïd. Ainsi, la comédie musicale *Miss Saigon* (1989), qui triomphe dans les années 1990, reprend l'intrigue de *Butterfly* en la localisant cette fois dans le Viet Nam des années 1970 : en mettant en scène les rapports impossibles d'un GI et d'une jeune prostituée Viet, il perpétue l'*Asian Mystique* (Prasso, 2005) et ses stéréotypes de façon caricaturale, dans la pure ligne des films hollywoodiens³² des années 1920. L'image de Yoko Ono, la veuve de John Lennon, donne un autre exemple de la permanence des stéréotypes. L'article de Wikipedia qui lui est consacré (consulté le 24/03/2011) la renvoie clairement à la figure de la *Dragon Lady* : « Même si le temps qui passe la réhabilite peu à peu, Yoko restera dans l'esprit de millions de fans la manipulatrice,

castratrice, fourbe, démon avant-gardiste en minijupe qui a provoqué la séparation des Beatles ».

On ne saurait conclure sans mentionner des exemples d'évolutions qui affectent tout de même l'imaginaire américain de la femme asiatique. Aux Etats-Unis, l'arrivée des *war brides* japonaises, coréennes et vietnamiennes, puis d'une immigration massive issue de l'Asie de l'Est dans les années 1970 reconfigure et renforce la place des *Asian-Americans*. L'affirmation de cette communauté comme minorité modèle a permis, dans le cadre d'une émancipation féminine critiquée par beaucoup, de présenter la femme asiatique comme une incarnation de l'idéal américain de la mère de famille, respectable parce que respectueuse des traditions (Koshy, 2005 : 16). Mais n'est-ce pas une raison de plus pour les hommes « masculinistes », qui veulent épouser des femmes soumises qui acceptent d'être des femmes au foyer comme dans les années 1950, d'aller chercher des *mail order brides* en Asie de l'Est ? Quant au cinéma hollywoodien, il proposerait à partir des années 1980 une vision de l'Asie qui en soulignerait la maîtrise technologique et le futurisme, offrant une nouvelle visibilité aux Extrême-orientaux, marquée cette fois de connotations positives (Park, 2010). Mais on peut douter que les femmes en soient les premières bénéficiaires. D'autant que la production, dans la même période, de nombreux films sur la guerre du Viet Nam cantonne souvent les femmes asiatiques aux rôles de prostituées, reprenant un stéréotype américain qui a près d'un siècle.

Si les femmes asiatiques gagnent une nouvelle place dans le cinéma, c'est plutôt dans les films pornographiques, qui développent à partir des années 1970 la thématique interracial, en recyclant les figures de *Butterfly* et de la *Dragon Lady*, directement inspirés des personnages de A.M. Wong, dans des scripts sexuels souvent sado-masochistes. L'érotisation de la femme asiatique passe à une phase supérieure d'hypersexualisation (Shimizu, 2007). Le tourisme sexuel en Asie du Sud-Est se trouve ainsi directement alimenté par une production cinématographique qui, si elle est bien plus explicite qu'au temps de A.M. Wong, active les mêmes matrices de domination de race et de genre, engage les mêmes processus d'altérisation, joue sur les mêmes stéréotypes et produit toujours des effets de domination.

Bibliographie

- Asie à Hollywood (L'...)*, 2001, Evreux, Cahiers du Cinéma/Festival international du film de Locarno.
- Benshoff H.M. and Griffin S., 2004, *America on Film. Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Oxford, Blackwell.
- Bergfelder T., 2004, « Negotiating exoticism. Hollywood, film Europe and the cultural reception of Anna May Wong », in Fischer L. and Landi M. (eds.), *Stars : the Film Reader*, London, Routledge, pp. 59-75.
- Bernardi D. (ed.), 1996, *The Birth of Whiteness. Race and the Emergence of US Cinema*, New Brunswick (NJ), Rutgers Univ. Press.
- Bernstein M. and Studlar G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick (NJ), Rutgers Univ. Press.
- Browne N., 1996, "The Undoing of the *other* woman. Madame Butterfly in the discourse of American Orientalism", in Bernardi, *op. cit.*, pp. 227-256.
- Chan A.B., 2007, *Perpetually Cool. The Many Lives of Anna May Wong*, Lanham/Toronto/Plymouth, The Scarecrow Press.
- Chang I., 2003, *The Chinese in America*, New York, Penguin Books.
- Chung H.S., 2006, *Hollywood Asian: Philip Ahn and the politics of cross-ethnic performance*, Philadelphia, Temple Univ. Press.

- Constable N., 2003, *Romance on a Global Stage. Pen Pals, Virtual Ethnography and 'Mail Order' Marriages*, Berkeley, Univ. of California Press.
- Courtney S., 2004, *Hollywood Fantasies of Miscegenation : Spectacular Narratives of Gender and Race*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- Cowen P.S., 1991, « A social-cognitive approach to ethnicity in films », in Friedman, *op. cit.*, pp. 353-378.
- Cripps Th., 1993 (1^{ère} éd. 1977), *Slow Fade to Black. The Negro in American Film, 1900-1942*, Oxford, Oxford University Press.
- Delphy J., 2008, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, Paris, La Fabrique.
- Dorlin E., 2006, *La Matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la nation*, Paris, La Découverte.
- Dorlin E. (dir.), 2009, *Sexe, Race, Classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF.
- Feng P.X. (ed.), 2002, *Screening Asian Americans*, Rutgers University Press.
- Friedman L.D. (ed.), 1991, *Unspeakeable Images. Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, Univ. of Chicago Press.
- Fuller K.R., 2010, *Hollywood Goes Oriental : Caucasian performance in American Film*, Detroit, Wayne State Univ. Press.
- Haenne S., 2002, « Filming 'Chinatown' : Fake Visions, Bodily Transformations », in Feng, *op. cit.*, pp. 21-52.
- Hodges G.R.G., 2004, *Anna May Wong. From Laundryman's Daughter to Hollywood Legend*, New York, Palgrave MacMillan.
- hooks b., 1992, *Black Looks. Race and Representation*, Cambridge (MA), South End Press.
- Jules-Rosette B., 2007, *Josephine Baker in Art And Life: The Icon And the Image*, Chicago, University of Illinois Press.
- Koshy S., 2004, *Sexual Naturalization: Asian Americans And Miscegenation*, Stanford, Stanford Univ. Press.
- Lahs-Gonzales O., 2006, *Josephine Baker : Image and Icon*, St Louis, Reedy Press/Sheldon Art Gallerie.
- Lee G. R., 1999, *Orientalists. Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple Univ. Press.
- Leibfried Ph. and Lane C.M., 2003, *Anna May Wong. A Complete Guide to Her Film, Stage, Radio and Television Work*, Jefferson, McFerland & Co.
- Leong K.J., 2005, *The China Mystique*, Berkeley/Los Angeles, Univ. of California Press.
- Liu C. 2000, « When Dragon Ladies die, do they become Butterflies ? », in Hamamoto D. and Liu S. (eds.), *Countervisions : Asian American Film Criticism*, Philadelphia, Temple Univ. Press, pp. 23-39.
- Marchetti G., 1993, *Romance and the « Yellow Peril »*, Berkeley/Los Angeles/London, Univ. of California Press.
- Miyao D., 2007, *Sessue Hayakawa. Silent Cinema and Transnational Stardom*, Durham, Duke Univ. Press.
- Moon K., 2005, *Yellowface. Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, Rutgers Univ. Press.
- Moy J.S., 1993, *Marginal Sights. Staging the Chinese in America*, Iowa City, Univ. of Iowa Press.
- Nagel J., 2003, *Race, Ethnicity, and Sexuality : Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- Park J.C.H., 2010, *Yellow Future : Oriental Style in Hollywood Cinema*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.

- Pascoe P., 2009, *What Comes Naturally: Miscegenation Law and the Making of Race in America*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- Prasso S., 2005, *The Asian Mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls & our Fantaies of the Exotic Orient*, New York, Public Affairs.
- Rast R.W., 2007, « The Cultural Politics of Tourism in San Francisco's Chinatown, 1882-1917 », *Pacific Historical Review*, 76, 1, pp. 29-60.
- Richardson M., 2010, *Otherness in Hollywood Cinema*, New York, Continuum.
- Sellier G., 2009, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène*, 1, pp. 126-138.
- Shimizu C.P., 2007, *The Hypersexuality of Race. Performing Asian/American Women on Screen and Scene*, Durham/London, Duke Univ. Press.
- Sontag S., 1964, « Notes on Camp », in *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrer Straus & Giroux.
- Staszak J.-F., 2008, « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie*, 660-661, mai-juin, pp. 129-158.
- Staszak J.-F., 2009, « Other/Otherness », in Kitchin R. and Thrift N. (eds.), *International Encyclopaedia of Human Geography*, Oxford, Elsevier, vol. 8, pp. 43-47.
- Valentine G., 2007, « Theorizing and researching intersectionality: a challenge for feminist Geography », *The Professional Geographer*, 59, 1, pp. 10-21.
- Van Ginneken J., 2007, *Screening Difference. How Hollywood's Blockbusters Films imagine Race, Ethnicity, and Culture*, Plymouth, Rowman & Littlefield.
- Vasey R., 1998, *The World According to Hollywood 1918-1939*, Exeter, Univ. of Exeter Press.
- Wang Y., 2005, « The art of screen passing: Anna May Wong's yellow yellowface performance in the Art Deco era », *Camera obscura*, 60, 3, pp. 159-192.
- Wang Y., 2008, "Anna May Wong: a border-crossing 'minor' star mediating performance", *Journal of Chinese Cinemas*, 2, 2, pp. 91-102.
- Woo E.M., 2008, *Anna May Wong, Frosted Yellow Willow*, Woo Neiman Productions, documentaire de 50 mn.
- Yoshihara M., 2003, *Embracing the East. White Women and American Orientalism*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- Yung J. et al., 2006, *Chinese American Voices: from the Gold Rush to the Present*, Berkeley, Univ. of California Press.

¹ Je remercie Juliet Fall, Claire Hancock et Marie-Karine Schaub pour leur relecture critique des premières versions de ce texte, ainsi que le *Pacific Film Archive* de l'Université de Californie à Berkeley pour m'avoir facilité l'accès à ses collections. Certains éléments de cet article ont été exposés au colloque *Lo Spazio della Differenza* (Milan, 20-21 octobre 2010).

² Nous proposons de concevoir dans cet article l'altérité selon la définition qui suit : « Otherness is the result of a discursive process by which a dominant in-group ("Us," the Self) constructs one or many dominated out-groups ("Them," Other) by stigmatizing a difference – real or imagined – presented as a negation of identity and thus a motive for potential discrimination » (Staszak, 2009). Plus que d'altérité, il est question d'altérisation (*othering*) (Delphy, 2008).

³ J'emploie bien sûr le mot « race » dans le sens de la *Critical Racial Theory*, soit comme construction socio-discursive.

⁴ Le code Hays (du nom du président de la Motion Pictures Producers and Distributors Association qui en a été l'initiateur), est un ensemble de règles d'autocensure que le cinéma américain a appliquées des années 1930 aux années 1960, et qui veillait à la conformité des films aux prétendues valeurs morales de la société états-unienne.

⁵ Cité in Vasey, 1998 : 43.

⁶ La plupart des informations relatives à la vie ou la carrière de A.M. Wong sont issues de Chan (2007), Hodges (2004), Leibfried and Lane (2003), Leong (2005), et d'une courte autobiographie de A.M. Wong parue dans le *Los Angeles Time* du 9 septembre 1934 (reproduite dans Yung, 2006).

⁷ Les figures de altérité dans le cinéma hollywoodien commencent à être explorées de façon systématique (Benshoff and Griffin, 2004 ; Bernardi, 1996 ; Bernstein and Studlar, 1997 ; Friedman, 1991 ; Richardson, 2010 ; Van Ginneken, 2007). L'ouvrage de Th. Cripps (1^{ère} éd. : 1977) sur les Noirs dans cinéma américain fait figure de travail pionnier. Le croisement des *gender studies* et des études filmiques s'avère une nouveauté en France (Sellier, 2009).

⁸ Du fait du nombre des films perdus ou difficiles d'accès (surtout parmi ceux datant d'avant la fin des années 1920), je n'ai été en mesure d'en visionner que 25.

⁹ Pour ne citer que quelques exemples sur la période : en 1854, la cour suprême californienne interdit aux Chinois de témoigner contre des Blancs devant les tribunaux ; en 1871, des émeutes anti-chinoises font vingt-et-un morts à Los Angeles ; en 1913, la Californie interdit l'accès des Chinois à la propriété foncière.

¹⁰ Je garde, pour refléter l'esprit de l'époque, le terme de Chinois(e) pour désigner les descendants des immigrants chinois qui vivent en Amérique, quelle que soit leur nationalité. Dans le cinéma hollywoodien, le terme *Chinese* peut aussi bien désigner des Japonais ou des Coréens : il renvoie à l'Extrême-Orient de façon générique (Richardson, 2010 : 51). Ce n'est pas avant l'occupation de la Chine par le Japon et surtout l'attaque de Pearl Harbour que les Japonais en viennent à incarner les super-vilains, se distinguant des autres Asiatiques et améliorant ainsi leur image par contraste.

¹¹ On ne compte pas de Chinois parmi les acteurs de l'époque, mais on en trouve qui participent à la production cinématographique, ne serait-ce que dans des rôles d'intermédiaires entre Hollywood et le monde chinois, pourvoyant figurants, costumes, objets et décors orientaux (Chang, 2003 : 210). On doit aussi mentionner James Wong Howe (1899-1976), qui fit une longue et brillante carrière de chef-opérateur entre 1923 et 1975, et reçut deux oscars (*Asie à Hollywood*, 2001).

¹² Cité in Leong, 2005 : 71.

¹³ Si la question des Chinois intéresse peu les Etats-Unis dans leur ensemble, ce n'est pas vrai en Californie, où ils formaient une minorité très visible et considérée comme problématique du fait de sa résistance supposée à l'intégration. On a d'ailleurs souligné le rôle des lobbies californiens dans la politique anti-chinoise de Washington. L'obsession chinoise du cinéma américain pourrait s'expliquer par l'efficacité des mêmes lobbies et/ou par les effets du contexte local.

¹⁴ L'appartenance ethnique des personnages joués par A.M. Wong n'est pas toujours explicitée, et quelquefois ardue à identifier.

¹⁵ L'article 3.6 du code Hays interdit qu'on montre au cinéma des rapports interraciaux, mais n'en évoque explicitement qu'une configuration : « Miscegenation (sex relationships between the white and black races) is forbidden ».

¹⁶ Cité in Chan, 2003 : 39.

¹⁷ *Where Were you Born* (1939), où A.M. Wong joue le rôle d'une astrologue, serait le seul film dans lequel sa sinité n'intervient pas (Leibfried and Lane, 2003 : 121), encore qu'on puisse penser qu'elle apporte une utile note de mystère au personnage.

¹⁸ Cité in Chan, 2003 : 50.

¹⁹ La question de l'improbable maîtrise de la langue occidentale par A.M. Wong montre comme elle est enfermée par les journalistes dans sa sinité, et le peu d'intelligence (linguistique) qu'ils lui prêtent. Ils s'étonnent que A.M. Wong parle anglais sans accent chinois, ce qui exaspère l'actrice. Un critique de film avait même prévu en 1931 que A.M. Wong et les « autres acteurs orientaux » ne survivraient pas au passage au parlant, parce qu'ils ne pourraient pas « synchroniser l'action avec la langue de l'homme (*sic*) blanc » (cité in Fuller, 2010 : 23). Les seuls problèmes linguistiques auxquels l'actrice sera en fait confrontée sont celui de son accent américain lorsqu'elle joue au théâtre à Londres, et celui de son ignorance du mandarin (sa langue est le cantonnais), lors de son voyage en Chine,

²⁰ Warner Oland (1879-1936) se fit une spécialité du *yellowface* : outre Fu Manchu, il incarna à quinze reprises le détective Charlie Chan, le deuxième grand personnage « chinois » du répertoire hollywoodien. Il joue aussi, face à A.M. Wong, le seigneur de la guerre dans *Shanghai Express*.

²¹ On se met, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, à parler du « péril jaune » (*yellow peril*) pour désigner la prétendue menace que la Chine et le Japon feraient peser sur l'Occident, et dont la défaite russe devant les troupes japonaises (1905) et la Guerre des Boxers (1900) furent considérées comme les premières manifestations.

²² N. Browne (1996 : 249) signale ce retournement en analysant deux films de 1915 : *The Cheat* (C.B. DeMille, avec Sessue Hayakawa) et *Madame Butterfly* (S. Olcott, avec Mary Pickford en *yellowface*) et souligne sa composante genrée.

²³ Cette retenue dans l'expression distingue A.M. Wong de beaucoup d'acteurs du muet, qui tendaient à l'histrionisme, et explique peut-être qu'elle soit si facilement passée au parlant, et que son jeu nous paraisse très moderne. Sa performance dans *Shanghai Express* est en cela très différente de celle de Marlène Dietrich. On retrouve ce masque oriental sur le visage de l'acteur japonais Sessue Hayakawa (Miyao, 2007 : 200 sq.)

²⁴ Voir note 31.

²⁵ L'esthétique *camp* revendique le mauvais goût, l'excès, la parodie et l'artifice. Célébrée par les postmodernistes puis par le mouvement *queer*, elle déstabilise les codes et les normes, notamment sexuels.

²⁶ *On the Spot* est une pièce d'Edgar Wallace que A.M. Wong a jouée à Broadway. La carrière théâtrale de l'artiste n'est pas négligeable mais évidemment moins documentée.

²⁷ A.M. Wong aurait toutefois refusé le rôle de Mah-Li dans *The Bitter Tea of General Yen* (Capra, 1933) parce qu'elle l'aurait trouvé trop dévalorisant (Richardson, 2010 : 60).

²⁸ Cité in Leong, 2005 : 83.

²⁹ Cité in Hodges, 2004 : 182.

³⁰ A.M. Wong n'échappe pas à toute discrimination. Par exemple, en tant que citoyenne d'origine chinoise, elle est tenue à demander, avant de quitter son pays, une autorisation de retour. Les services de l'immigration canadiens lui refusent en 1932 l'entrée sur le territoire du pays.

³¹ On peut aussi mentionner Philip Ahn (1905-1978). L'acteur est né en Californie, où ses parents, coréens, avaient immigré. Ami de A.M. Wong, il joue avec elle dans *Daughter of Shanghai* (1937) et *King of Chinatown* (1939). Il apparaît dans une quarantaine de films, mais reste un acteur de deuxième plan, confiné à des rôles secondaires (Chung, 2006).

³² La production de *Miss Saigon* à Broadway en 1991 s'inscrit dans la tradition des studios hollywoodiens jusque dans la pratique du *yellowface*, puisqu'un des personnages vietnamien fut joué par un acteur britannique (Jonathan Price), non sans susciter, il est vrai, une controverse (Fuller, 2010 : 3 sq. ; Shimizu, 2000 : 30-57). Le *blackface* disparaît des écrans d'Hollywood bien avant le *yellowface*, visiblement considéré comme moins choquant.