



HAL
open science

Les représentations du quartier de Chinatown dans les films américains contemporains : ailleurs et nostalgie

Yue Pan

► **To cite this version:**

Yue Pan. Les représentations du quartier de Chinatown dans les films américains contemporains : ailleurs et nostalgie. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2023. Français. NNT : 2023PA01H308 . tel-04550839

HAL Id: tel-04550839

<https://theses.hal.science/tel-04550839>

Submitted on 18 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
ED 279

Laboratoire de rattachement : Institut ACTE

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Arts et sciences de l'art

Spécialité études culturelles

Présentée et soutenue publiquement

Le 05 juin 2023 par

Yue PAN

Titre de la thèse

**Les représentations du quartier de Chinatown dans les films
américains contemporains :
Ailleurs et Nostalgie**

Sous la direction de M. Christophe GENIN

Professeur en esthétique et études culturelles

Membres du Jury

M. Emmanuel Plasseraud

Maître de Conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne

Rapporteur

M. Pierre Beylot

Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Rapporteur

Mme. Chloe Froissart

Professeure des Universités, INALCO

Examinatrice

M. Dominique Chateau

Professeur émérite, Université Paris-I Panthéon Sorbonne

Examineur

Mme. Sarah Leperchey

Maître de Conférences, Université Paris-I Panthéon Sorbonne

Expert

Résumé

Chinatown, comme espace cinématographique, est présent dans le cinéma américain pour la première fois en 1895, dans *Chinese laundry scene* de Thomas Edison. Ensuite, tout au long de l'histoire du cinéma, il n'a jamais cessé d'exister sur les écrans américains jusqu'à nos jours. De ce fait, nous sommes en droit de nous interroger sur la persistance et la signification des images de Chinatown. La présente étude a pour objet de montrer les images les plus persistantes de Chinatown, d'expliquer les mécanismes sociaux qui ont formé les stéréotypes, de montrer aussi les images d'anti-stéréotypes réalisées par les cinéastes sino-américains, qui sont malheureusement peu étudiées. En vue de cet objectif, cette thèse se focalise sur les films américains contemporains de 1985 à aujourd'hui pour montrer une véritable polémique entre le cinéma hollywoodien et le cinéma sino-américain au sujet des représentations de Chinatown dans un contexte de post-mouvement des droits civiques aux États-Unis.

En général, nous considérons que les images de Chinatown s'inscrivent sur deux grands enjeux très actuels : le cinéma et la spacialité urbaine, le cinéma et la migration. C'est pour cela que nous décidons de mener cette recherche avec une méthodologie combinée des méthodes d'études cinématographique et d'études culturelles. En analysant les films de genre hollywoodiens qui portent un regard externe sur Chinatown, les films d'auteur sino-américains qui représentent, en revanche, un regard interne sur ce quartier, ainsi que les regards croisés (les regards internationaux et les regards intermédiaiques), cette étude montre que l'espace cinématographique de Chinatown représente « ailleurs » et « nostalgie » pour le public international. Plus précisément, il représente « ailleurs » pour le public non-chinois et « nostalgie » pour le public qui s'identifie avec la culture chinoise.

Nous faisons valoir que la raison pour laquelle cet espace cinématographique est intéressant pour le public international est qu'il existe un décalage entre l'idée romantique de « la Chine » et la réalité de la République Populaire de Chine moderne qui correspond de moins en moins à l'imaginaire de la première, et que l'on a besoin d'un espace pour projeter cette idée romantique. Dans ces circonstances, alors que le public international cherche « l'ailleurs » à Chinatown, le public chinois cherche « la nostalgie » dans cette enclave urbaine. Ainsi, les images de Chinatown se forment et circulent dans le monde entier. Il est donc compréhensible que ce « Chinatown » cinématographique continue de se reproduire sur d'autres médias, voire même former le monde réel.

Mots-clés

Chinatown ; cinéma hollywoodien ; cinéma sino-américain ; spacialité cinématographique ; cinéma d'immigration ; identité diasporique

Abstract

The first movie that represents Chinatown as a cinematic space is Thomas Edison's *Chinese laundry scene*, shot in 1895. Since then, throughout the history of cinema, Chinatown has never ceased to exist on the American screen until our time. Hence, it is legitimate for us to ask why are Chinatown images so persistent and what are the meanings behind them. The research objective of this dissertation is to find out the most persistent Chinatown images, to figure out the social mechanism that has shaped those stereotypes, and to put them in contrast with the anti-stereotype images that are created by Chinese-American moviemakers, which have not yet been studied sufficiently. For this purpose, this research is focusing on contemporary American movies from 1985 to today, to reveal a cinematic polemic between Hollywood and Chinese-American cinema over the representations of Chinatown, that has taken place in the post-civil rights movement context of the U.S.

We argue that Chinatown images should be examined from two general perspectives: one is cinema and urban space, and the other is cinema and migration. That's why we decide to conduct this research with a hybrid methodology, which is a combination of film study methods and cultural study methods. By analyzing Hollywood genre movies that represent Chinatown from an external perspective, the Chinese-American auteur movies that represent Chinatown from an internal perspective, and the movies that provide intersecting perspectives (including international perspective and cross-media perspective), this research makes out that the cinematic space of Chinatown represents "elsewhere" and "nostalgia" to the international audiences. More specifically, it represents "elsewhere" to the non-Chinese public and "nostalgia" to the public that identifies with the Chinese culture.

We argue that the reason why this cinematic space is interesting to the international public is that there's a gap between the romantic idea of "China" and the reality of the modern People's Republic of China that resembles less and less the former, and we need somewhere to project our imagination about the romantic one. In this circumstance, while the international public is looking for the "elsewhere" in Chinatown, the Chinese public is looking for their "nostalgia" in this urban enclave. In this way, Chinatown images were created under this request and spread all over the world. And it's not difficult to understand why the cinematic Chinatown keeps reproducing itself through other media and even shaping the real world.

Key words

Chinatown; Hollywood movies; Chinese American movies; cinematic space; immigrant movie, diasporic identity

Introduction

1. L'objet d'étude et l'état de recherche : une divergence de vue concernant les représentations de Chinatown

L'évocation de l'origine de cette recherche constitue le meilleur point d'entrée pour son objet. C'était un film intitulé « *Eat a bowl of tea* » qui a attiré mon attention dans un premier temps. L'adaptation du roman sous le même titre a été réalisée par Wayne Wang, en 1989, le film raconte une l'histoire qui se déroule dans le contexte historique de l'Après-guerre. Grâce à *the War Bride Law*, les hommes chinois qui résidaient à Chinatown aux États-Unis ont été, enfin, autorisés à amener leur femme de Chine aux États-Unis. Cela n'avait pas été possible pendant plus de 60 ans à cause de la *Loi d'Exclusion des Chinois*. Le héros du film, Sino-Américain, bénéficie de cette politique pour aller en Chine chercher une femme et construire une famille à Chinatown de New York. Il y a deux points du film qui m'ont intriguée, l'un est dans l'intérieur du film, l'autre est à l'extérieur.

Dans le contenu du film, la *Loi d'Exclusion des Chinois* est explicitement mentionnée. Comme conséquence directe de cette loi scandaleuse – qui a interdit la migration des femmes et des enfants chinois aux États-Unis – jusqu'à des années 1940, Chinatown des États-Unis était encore une société célibataire. Cette loi, votée en 1882 et abrogée en 1943, a littéralement formé les quartiers chinois des États-Unis, les fameux Chinatown. Aujourd'hui, tout le monde connaît Chinatown, mais cette histoire importante et choquante est très peu connue. S'il est excusable que le grand public international n'ait pas beaucoup de connaissance sur une telle histoire lourde, il n'est pas normal qu'à ce jour, même dans l'intérieur de la communauté sino-américaine, cette histoire reste peu connue. Chloe Chan, une guide touristique à Chinatown de New York qui mène une visite historique, justement, sur cette histoire d'exclusion des Chinois, qui est d'ailleurs la seule visite du genre à New York, m'a raconté qu'elle-même, Sino-Américaine née aux États-Unis, a seulement appris l'histoire pendant sa formation de guide touristique, sinon elle ne la connaissait pas non plus. Nous pouvons et devons poser la question : qui a caché cette histoire ? Ici, nous ne parlons pas d'autres acteurs sur la scène mais le cinéma, qui joue un rôle très important dans la promotion d'images

de Chinatown, et qui n'a, pourtant, jamais touché cette histoire pendant très longtemps. Il n'est pas exagéré de dire que le cinéma s'intéresse à Chinatown depuis toujours : Thomas Edison a tourné une série de court-métrages dans les années 1890, le tout début de l'histoire du cinéma. Aujourd'hui, le plus ancien que l'on peut trouver date de 1895, *Chinatown Laundry Scene*. Ensuite en 1897, il y avait *Arrest in Chinatown*, également d'Edison, produit pour son fameux kinéscope. Depuis lors et jusqu'à nos jours, Chinatown n'a jamais cessé d'exister sur l'écran américain. Pourtant avant *Eat a bowl of tea*, cette histoire existentielle est absente du cinéma. C'est une raison pour laquelle ce film est si intéressant, car il a révélé quelque chose que l'on cachait depuis longtemps.

Le deuxième point intéressant concerne qui parle de cette histoire et quand, et dans quelle circonstance. Le réalisateur Wayne Wang est un Sino-Américain d'origine hongkongaise. Le film a été tourné en 1989. Ces deux informations ne sont pas anodines. Depuis le mouvement américain des droits civils dans les années 1960, les Asio-Américains, à côté des Afro-Américains, ont commencé à revendiquer les droits qui leur appartiennent. Parmi leurs revendications, il avait celle de reconstruction d'images positives pour les personnes d'origine asiatique et pour Chinatown. Dans un livre remarquable de 1974 intitulé *Aiiieeee ! An Anthology of Asian-American Writers*, cette revendication concernant le « déstéréotypage » (*unstereotype*) de Chinatown a été explicitement formulée. En réponse à cette mobilisation, les cinéastes d'origine asiatique agissaient en produisant des films consciemment pour lutter contre les stéréotypes établis par le cinéma dominant, c'est-à-dire, le cinéma hollywoodien. Cette tendance restait très marginale jusqu'au début des années 1980 mais est devenue particulièrement marquante après 1985, l'année où un film très important est sorti, *L'année du dragon* de Michael Cimino. Ce film fictionnel, avec une narration sur des affaires criminelles des gangs de Chinatown de New York, a exaspéré la communauté sino-américaine. Ensuite une polémique a été provoquée autour de ce film, mais pas seulement. Pour le dire brièvement, cette polémique a commencé par la censure d'un entretien de Mickey Rourke, l'acteur principal du film, avec l'émission *Good Morning American*, pour la raison que Rourke était « trop pro-Cimino »¹, alors que ce réalisateur a été accusé pour

¹ Voir Deborah Caulfield, *'Dragon' Rourke Breathes Fire*, *Los Angeles Times*, 16/09/1985, URL: ['DRAGON' ROURKE BREATHES FIRE - Los Angeles Times \(latimes.com\)](https://www.latimes.com/entertainment/la-et-dragon-rourke-breathes-fire-1985-09-16) Date de consultation : 18/02/2023

racisme par notamment, Mike Woo, un politicien sino-américain. Woo a publiquement censuré le film et s'est engagé dans une négociation avec l'entreprise de production, MGM/UA, concernant son avis de non-responsabilité sur le film. De l'autre côté, le réalisateur et l'acteur principal étaient très surpris de ces critiques qu'ils n'avaient jamais imaginé. Rourke, par exemple, a activement défendu Cimino sur les médias. Quand on remet cette polémique dans son contexte, celui du mouvement cinématographique sino-américain, sa signification se montre : à partir d'ici, une « guerre » s'est lancée, les cinéastes sino-américains voulaient déconstruire d'anciennes images stéréotypées sur la population sino-américaine et leur quartier, Chinatown, en en construisant des nouvelles. Ainsi, nous voyons où se trouve le film *Eat a bowl of tea* de 1989. C'est un jalon crucial dans le mouvement cinématographique contre les images stéréotypées hollywoodiennes sur Chinatown et ses habitants sino-américains, qui dure jusqu'à nos jours, car bien évidemment, raconter son propre histoire au lieu d'être interprété par d'autres personnes est l'étape la plus importante dans la construction d'une identité.

Ainsi, nous sommes intrigués par cette divergence de vue concernant les représentations de Chinatown des États-Unis qui se manifeste en particulier par l'intermédiaire du cinéma, à partir de 1985. Avant nous, énormément de recherches ont examiné les images de Chinatown dans les films hollywoodiens. Et aussi beaucoup de recherches ont abordé le sujet du cinéma sino-américain. Cependant, très curieusement, il y a rarement une recherche qui mette les deux en contraste et traite particulièrement l'enjeu de représentation de Chinatown. Bien sûr, il y a un certain nombre de recherches remarquables qui ont beaucoup contribué à des champs d'étude apparentés au nôtre. Nous citons seulement quelques exemples pour mieux positionner cette étude.

D'abord, il y a le film de Chinatown classique qui a été étudié par certains chercheurs. Dans le chapitre concernant Chinatown de *The Immigrant Scene : Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, Sabine Maenni a examiné des films classiques depuis Edison jusqu'aux années 1920. Cette recherche a soulevé l'idée de « Film de Chinatown (*Chinatown film*)» dans la perspective historique, et a noté que dès le tout début, le film de Chinatown a pour fonction de rendre le quartier un espace de consommation agréable et accessible. ² De même, dans *Visualizing Orientalness :*

² Sabine Maenni, *Filming Chinatown Fake Visions, Bodily Transformations, Narrative Crises*, dans *The Immigrant Scene : Ethnic Amusements in New York, 1880-1920*, University of Minnesota Press, 2008

Chinese Immigration and Race in U.S. Motion Pictures, 1910s-1930s, Bjorn Schmidt a abordé le même enjeu, les images de Chinatown dans les films américains classiques. Cette étude a beaucoup contribué aux codes visuels de Chinatown en faisant comparaison entre des images cinématographiques et des images photographiques. Ces études historiques nous aident beaucoup à comprendre les origines de certaines images contemporaines.

Le deuxième champ d'étude consiste en des images des personnes d'origine chinoise dans les films américains contemporains. Différent de Sabine Maenni et de Bjorn Schmidt qui s'intéressent plutôt à des films classiques, Gina Marchetti focalise ses études sur les films contemporains américains. Donc ses livres, tels que *Romance and the "yellow peril": race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction* et *The Chinese diaspora on American screens: race, sex and cinema* traitent à-peu-près le même champ d'étude que notre recherche. Beaucoup de films étudiés dans ses recherches se présentent aussi dans notre corpus. Néanmoins, ce que Marchetti montre avec ces films sont les représentations des personnes d'origine chinoise dans les films américains au lieu de Chinatown, un espace. C'est pour cela que les méthodes de recherche qu'elle emploie sont différentes des nôtres : elle étudie plutôt les narrations des films, y compris les intrigues, les personnages et les relations entre les personnages. Quant à nous, nous faisons cette analyse sur les narrations aussi, mais puisque nous étudions Chinatown, un espace, nous faisons beaucoup d'analyse sur les codes visuels.

Un troisième champ d'étude qui se croise avec le nôtre est celui d'étude du cinéma sino-américain, qui a connu une émergence depuis peu étant une branche de cinéma asio-américain. Peter Feng a apporté beaucoup de contributions sur ce champ d'étude : son article *In search of Asian American cinema*, dans *Race in contemporary American cinema*, apparu en 1995, a soulevé la question « Qu'est-ce qu'est le cinéma asio-américain ? »³ pour la première fois. Par la suite, au fil du temps, les chercheurs voudraient une réponse à cette question. Arthur Dong, un chercheur-documentariste a contribué à sa manière : le documentaire, *Hollywood Chinese*, sorti en 2007, a montré particulièrement les expériences des cinéastes sino-américains à Hollywood. Glen M Mimira a interrogé le cinéma asio-américain dans la perspective de troisième cinéma.

³ Peter Feng, *Race in contemporary American cinema: Part3 – In search of Asian American cinema*, New York Vol.21, N° 1-2 (1995) :32, p2/6 « What is Asian American cinema, anyway ?»

Mais cette question reste toujours à la recherche de sa réponse. En 2016, la question « Qu'est-ce qu'est le cinéma asio-américain ? » est remise au jour par Sylvia Shin Huey Chong dans un contexte où les cinéastes asio-américains montent aujourd'hui sur les scènes de tous les grands festivals de film. Nous sommes contents de constater que cet enjeu du cinéma sino-américain attire de plus en plus d'attention, non seulement sur les tapis rouges des festivals, mais aussi dans le monde universitaire, car il le mérite. Pourtant il y a rarement des études qui considèrent l'enjeu de Chinatown dans le cinéma sino-américain. Notre étude, par contre, traite particulièrement des représentations de Chinatown dans le cinéma sino-américain qui sont en contraste avec celles du cinéma hollywoodien.

En fin de compte, la présente étude croise trois champs d'étude, le cinéma de Chinatown, les représentations des personnes d'origine chinoise dans les films américains contemporains et le cinéma sino-américain. À l'aide de ces travaux précédents, cette étude essaie d'aller plus loin sur un point particulier, le cinéma de Chinatown contemporain, c'est-à-dire à partir de 1985 jusqu'à aujourd'hui. Les représentations des personnes d'origine chinoise dans les films américains contemporains étant habitants de Chinatown et le Chinatown dans le cinéma sino-américain sont compris dans notre recherche ; mais après tout, c'est Chinatown, un espace cinématographique, qui nous intéresse. Et nous étudions les images de Chinatown en mettant les films hollywoodiens et les films sino-américains en contraste, car les deux sont, effectivement, en conversation. Ce qui est une perspective innovante est donc la particularité de cette thèse. Soit dit en passant, les représentations des images cinématographiques des Chinatown dans les films internationaux le sont presque jamais étudiées comme un sujet. Nous allons brièvement mentionner certains de ces films aussi dans cette thèse, ce qui en constitue un point particulier. Mais ces films méritent, de toute évidence, plus d'études sérieuses.

Étant donné l'insuffisance de recherche sur les images cinématographiques contemporaines de Chinatown, notamment l'absence de recherche pour montrer la divergence de vue entre Hollywood et le cinéma sino-américain, nous nous sentons une obligation de effectuer cette recherche, non pas par intérêt personnel, mais pour proposer une manière de penser les images de Chinatown qui s'avèrent, de plus en plus, un enjeu international comme ce que nous allons voir dans cette thèse.

2. Corpus et structure : les regards interne, externe et croisés sur Chinatown

En général, notre corpus est composé de trois groupes de films : les films hollywoodiens, les films sino-américains et certains films internationaux. Nous étudions, bien sûr, les images de Chinatown dans ces films.

D'abord, pour comprendre la revendication de la communauté sino-américaine qui se traduit en images cinématographiques par la suite, il faut bien sûr comprendre ce qu'elle a contre : les images construites par Hollywood sur Chinatown et sur ses habitants. Supposons que ce soient les « stéréotypes », puisque les Sino-Américains ont parlé de « déstéréotyper (unstereotype) » ; il faut que nous comprenions ces stéréotypes. Quels sont ces stéréotypes, d'où viennent-ils et en quoi fonctionnent-ils ? Pour traiter cet enjeu, nous nous trouvons devant un corpus énorme des films hollywoodiens, car comme nous l'avons dit, l'intérêt d'Hollywood pour Chinatown est une histoire qui a duré plus de 120 ans. Bien que nous nous focalisions sur les films contemporains, il faut tout de même remonter le temps pour comprendre les origines de certaines images.

Nous décidons d'organiser les films hollywoodiens en question en fonction du genre pour démontrer comment il y a une version de Chinatown propre à chaque genre cinématographique. Ensuite, dans le corpus secondaire, il y a d'anciens films qui ne sont pas des films de genre, mais nous les classons avec les films contemporains auxquels ils sont apparentés. Ainsi, nous obtenons notre corpus des films hollywoodiens :

Chinatown dans le western :

Corpus principal : *Thousand pieces of Gold* (1990), *Shanghai Kid* (2000), *Seraphim Falls* (2006), *Broken Trail* (2006), *3h10 pour Yuma* (2007)

Corpus secondaire : *Chinese Laundry Scene* (1894), *Ghosts in Chinese Laundry* (1900), *Fun in a Chinese Laundry* (1901), *Le lys brisé* (1919), *Il était une fois dans l'Ouest* (1968), *Shanghai Kid 2* (2003), *Gunless* (2010).

Chinatown dans le film noir :

Corpus principal : *Hammet* (1982), *L'année du dragon* (1985), *China girl* (1987), *Golden gate* (1994) et *La revanche des dragons verts* (2014).

Corpus secondaire : *The Tong Man* (1919), *La rue des rêves* (1921), *A tale of two worlds* (1921), *Old San Francisco* (1927), *Metropolis* (1927), *Chinatown night* (1929), *Daughter of the Dragon* (1931), *La Dame de Shanghai* (1947), *White Slaves of*

Chinatown (1964), Chinatown (1974), Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen (1981), Il était une fois en Amérique(1984), L'arme fatale 4 (1998).

Chinatown dans le film de fantasy:

Corpus principal: *La petite boutique des horreurs (1986), Les aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin (1986), Golden Child : l'enfant sacré du Tibet (1986), Alice (1990), Freaky Friday : Dans la peau de ma mère (2003).*

Corpus secondaire : *Lost Horizon (1937), Les Fils du dragon (1944) , Tombe les filles et tais-toi (1972), Checkmate(1973), Opération dragon (1973), Manhattan (1979), Une histoire de Noël (1983), Zu, les guerriers de la montagne magique (1983), Broadway Danny Rose (1984), The Vineyard (1989), Little Buddha (1993), Sept ans au Tibet (1997), Kundun (1997), Mulan (1998), Matrix (1999), Mickey les yeux bleus (1999), Kung Fu Panda (2008), Destination finale 5 (2011), L'Empire du roi-singe (2011), Une histoire de Noël en direct (2017).*

Chinatown dans le film de science-fiction :

Corpus principal : *Blade runner (1982), Blade runner 2049 (2017), Strange days (1995), Men in Black 3 (2012)*

Corpus secondaire : *Metropolis (1927) , Le cinquième élément (1997), Transformers : l'âge de l'extinction (2014), Godzilla vs. Kong (2021).*

Ensuite, nous allons étudier l'autre partie de cette divergence de vue, les films sino-américains, pour voir comment ils déconstruisent d'anciennes images biaisées et reconstruisent de nouvelles images. Premier constat, au contraire des films hollywoodiens, ces films ne sont pas les films de genre, ils traitent les thèmes plus intimes de façon plus personnelle liée aux cinéastes. Et par analyse, nous remarquons que certains thèmes se présentent de façon récurrente dans ces films. Donc nous décidons d'organiser ce corpus en fonction des thèmes. Il y a des films qui font partie du corpus principal d'un thème, mais sont mis dans le corpus secondaire d'un autre thème, car, bien sûr, un film peut traiter plusieurs thèmes. Nous choisissons de présenter le corpus ainsi au lieu de tout simplement lister les films en ordre chronologique, car cette logique nous conduit vers une compréhension plus profonde de ces films. D'ailleurs, cela peut être une référence pour les recherches éventuelles qui s'intéressent à un certain thème en particulier.

L'institution de procréation à Chinatown

Corpus principal : *Eat a bowl of tea* (1989), *Le club de la chance* (1993), *Garçon d'honneur* (1993), *Saving face* (2004).

Corpus secondaire : *Chan a disparu* (1982), *Dim-Sum : A little bit of heart* (1985), *Un millier d'années de bonnes prières* (2007), *La princesse du Nebraska* (2007).

Les activités économiques à Chinatown

Corpus principal : *Sewing woman* (1982), *Dim-Sum : A little bit of heart* (1985), *Siao Yu* (1995) et *Take Out* (2004).

Corpus secondaire: *Forbidden City, U.S.A.* (1989), *The Illegal Immigrant* (1985), *An Autumn's tale* (1987), *Eight Taels of Gold* (1989), *Boston Blackie's Chinese Venture* (1949), *Dans l'ombre de San Francisco* (1950), *Au rythme des tambours fleuris* (1961).

L'enfance et l'adolescence à Chinatown

Corpus principal : *The Illegal Immigrant* (1985), *Le Club de la Chance* (1993), *American Sons* (1994), *Better Luck Tomorrow* (2002), *Ping Pong Playa* (2007), *Children of Invention* (2009), *Si tu savais...* (2020).

Corpus secondaire : *Crazy Rich Asians* (2018), *Bienvenue chez les Huang* (2015-2020)

Les minorités sexuelles à Chinatown

Corpus principal : *Garçon d'honneur* (1993), *Saving face* (2004), *L'enfer d'Ethan* (2004), *Red doors* (2005), *White frog* (2012), *Si tu savait...*(2020)

Corpus secondaire : *Toc Storee* (1992), *The Curse of Quon Gwon : When the Far East Mingles with the West*(1916), *Golden Gate Girl* (1941), *The Farewell* (2019).

En mettant ces deux catégories de films ensemble, nous trouvons qu'en effet, elles représentent deux regards sur Chinatown. Les films hollywoodiens adoptent un regard externe vis-à-vis de Chinatown. Au contraire, les films sino-américains représentent un regard interne. Ces deux regards se contredisent, et en même temps se complètent. À cet égard, nous introduisons un troisième regard, qui est le regard croisé. Bien sûr, il y faut plus qu'un regard pour pouvoir se croiser. Nous avons des films d'amour interracial entre une personne hors de Chinatown et une personne habitant de Chinatown. Nous

avons des films américains mais réalisés par les cinéastes hongkongais ou taiwanais. Nous avons aussi des films internationaux qui s'intéressent à Chinatown américain. Il semble que ce soit des films très différents. Pourtant, ils sont unis par un regard, celui du voyageur, qui n'est ni interne ni externe. Donc ces films composent la troisième catégorie de notre corpus.

les films d'amour :

Corpus principal: *East is West* (1922), *East is West* (1930), *Daughter of the dragon* (1931), *The hatchet man* (1932), *The King of Chinatown* (1939), *China girl* (1987), *Golden gate* (1994), *Now Chinatown* (2000), *Falling for Grace* (2007).

Corpus secondaire: *Limehouse blues* (1934), *Daughter of Shanghai* (1937), *Le Masque de Fu Manchu* (1965), *Les Treize Fiancées de Fu Manchu* (1966), *La Vengeance de Fu Manchu* (1967), *Le Sang de Fu Manchu* (1968), *Le Château de Fu Manchu* (1969), *On ne vit que deux fois* (1967), *Tai-pan*(1986), *Dernier Empereur* (1987), *Casino Royale* (2006), *Insaisissables 2* (2016), *Lucky grandma* (2019), *Shang-Chi et la Légende des Dix Anneaux* (2021).

les films avec les cinéastes hongkongais ou taiwanais :

Corpus principal: *Le Chinois* (1980), *Chan a disparu* (1982), *The Illegal Immigrant* (1985), *Eight Taels of Gold* (1986), *Siao Yu* (1995), *Roméo doit mourir* (2000).

Corpus Secondaire: *Infernal Affairs* (2002), *High Noon* (2008), *The Way We Dance* (2013), *Mad World* (2016), *Jackie Chan dans le Bronx* (1995), *L'arme fatale 4* (1998), *Rush Hour* (1998), *Ip Man 4 : le dernier combat* (2019), *Rouge: L'Ultime Affrontement*(2007), *Hero* (2002), *Tigre et Dragon* (2000).

les films internationaux :

Corpus principal: *The Gua Sha Treatment* (2001), *Detective Chinatown2* (2018), *Finding Mr. Right* (2013), *Finding Mr. Right 2* (2016), *Kinamand* (2005), *Augustin, Roi du Kung Fu* (1999), *Made in China* (2019), *Paris, je t'aime* (2006), *Casse-tête chinois* (2013).

Corpus secondaire: *The way we were* (2018), *Over the sea I come with you* (2019). *The battle of China* (1944), *Green card* (1990), *The proposal* (2009), *Les Olympiades* (2021).

les films d'animation:

Corpus principal: *Alerte Rouge* (2022), *Les Minions 2 : Il était une fois Gru* (2022).

Corpus secondaire: *Les nouvelles aventures de Lucky Luke*, *Liki Liki* (Saison 1, épisode 8, 2001), *Sweet and Sour* (2007), *Three Delivery* (2008-2009), *Sherlock Gnomes*(2018).

Une fois que nous obtenons ce corpus, la structure de cette thèse s'établit. Cette thèse se divise en trois parties. La première partie traite les images de Chinatown dans les films hollywoodiens, autrement dit, dans le regard externe. Nous remarquons que ces films représentent plutôt les espaces publics de Chinatown : des rues, des restaurants, des pharmacies, etc. C'est pour cela que cette partie s'intitule « à la fois proche et lointain : la représentation de l'espace public de Chinatown dans les films hollywoodiens ». La description « à la fois proche et lointain » fait référence à la distance entre Chinatown et la société mainstream américaine qui le regarde ; les deux sont physiquement proches et psychologiquement lointains. La deuxième partie est consacrée aux films sino-américains. Contrairement aux films hollywoodiens, ces films représentent beaucoup d'espaces privés de Chinatown : à l'intérieur d'un appartement, le salon, la chambre à coucher, la cuisine d'un restaurant, etc.. Pour cela, cette partie est intitulée « à la fois avancé et traditionnel : la représentation de l'espace privé de Chinatown dans les films indépendants américains ». La description « à la fois avancé et traditionnel » se réfère à une citation de Min Zhou sur la culture sino-américaine qui garde son côté très traditionnel dans la société américaine avancée. La troisième partie de cette thèse concerne les films qui adoptent les regards croisés. Dans les films en question, nous constatons des images des espaces de l'entre-deux. Par exemple : les escaliers de l'extérieur, les *rooftop* utilisés comme salon, bureau ou espace détente... car les voyageurs viennent à Chinatown non pour s'installer mais pour découvrir. Pour cela, cette partie est intitulée « à la fois attirant et intouchable : la représentation de l'espace de l'entre-deux de Chinatown dans les regards errants ». La description « à la fois attirant et intouchable » fait référence aux impressions sur Chinatown dans ce regard de voyageur montré par l'intermédiaire des films.

3. Problématisation : deux perspectives, esthétique et socio-culturelle

Les images cinématographiques de Chinatown, sont-elles une empreinte de l'espace réel de Chinatown ou une projection d'une idée collective ? S'inscrivent-elles

plutôt dans la culture américaine ou chinoise ? Ce sont deux questions faciles à poser mais qui méritent une réflexion profonde.

En effet, nous allons réfléchir sur les images cinématographiques de Chinatown dans deux perspectives, autrement dit, nous allons nous interroger sur deux relations. L'une de ces perspectives est celle du cinéma et de l'espace urbain. L'autre est celle de du cinéma et de la migration. Les images cinématographiques de Chinatown s'inscrivent dans ces deux perspectives.

Premièrement, sur le plan esthétique, la relation entre les images de Chinatown dans les films et l'espace urbain réel est assez complexe. Il est facile de penser que les films sont un reflet de l'espace urbain réel. Mais en réalité, cette relation est beaucoup plus compliquée. Il y a plus de 120 ans, quand Edison est allé à Chinatown de San Francisco avec sa caméra pour réaliser des documentaires, les films étaient plutôt un reflet de cet espace réel. Mais ensuite, cette relation se complique quand on réalise des images de Chinatown dans les studios. Pour en donner quelques exemples, dans *Hammett*, les scènes de Chinatown sont réalisées dans un studio avec une décoration théâtrale. Dans *L'année du dragon*, les scènes de Chinatown de Manhattan sont, en réalité, tournées dans un studio en Caroline du Nord. Le réalisateur a demandé au décorateur de faire un « copier-coller » de Mott street, la rue principale de Chinatown newyorkais, jusqu'aux caractères chinois sur les enseignes. Résultat : les images sont tellement vraisemblables que même les habitants du quartier croient qu'elles sont tournées à Chinatown. À cet égard, ces images deviennent plutôt une reproduction vraisemblable du quartier de Chinatown, mais après tout, elles fonctionnent en évoquant l'espace réel. En revanche, dans *Chinatown*, le grand film de Roman Polanski, Chinatown en tant qu'espace est très peu présent. Seule la dernière séquence s'est déroulée à Chinatown. Pourtant l'idée de Chinatown hante le héros principal tout au long du film, car il a perdu son travail de policier à cause des affaires de Chinatown. Ici, Chinatown va au-delà d'un espace et devient une idée. Ensuite, c'est cette idée qui continue à reproduire des images de Chinatown. Nous prenons *Blade Runner* et *Blade Runner 2049* comme exemples. Dans ces films de science-fiction, les images de Chinatown futur peuvent être conçues et réalisées grâce à une idée de Chinatown. Récemment, dans *Alerte Rouge*, un film d'animation de 2022, les images de Chinatown sont également traduction d'une idée de Chinatown. Jusqu'ici nous pouvons dire que les

images cinématographiques de Chinatown décrochent physiquement de l'espace urbain réel. Et encore plus récemment, cette relation montre une tendance à s'inverser : ce sont les images cinématographiques, à leur tour, qui influencent l'espace urbain réel par la force de touristification par exemple. Est-ce que l'espace réel deviendra, dans une certaine mesure, une reproduction des films ? Cela reste à voir. Bref, cette relation est beaucoup plus compliquée qu'un simple reflet dans un sens unique.

Nous nous permettons d'introduire une idée de Michel Foucault qui nous donnera un éclairage sur ce rapport complexe entre l'espace cinématographique, l'espace réel et l'idée de cet espace:

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée... Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société... ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu... mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement...⁴

Avec cette idée, nous supposons que Chinatown réel est une hétérotopie, l'idée de Chinatown est une utopie, tandis que le cinéma est le miroir entre les deux qui est en interaction avec les deux. Ainsi, nous obtenons un questionnement : en quoi certaines images cinématographiques de Chinatown sont-elles une reproduction de l'espace urbain réel ? Et en quoi certaines images de Chinatown sont-elles plutôt une projection de l'idée de Chinatown ?

⁴ Michel Foucault, *Des espaces autres*, dans *Empan*, 2004/2 (n°54), p 16-17

Pour répondre à ce questionnement, nous devons comprendre le raisonnement de chaque image. Nous ne dirons pas facilement si une image est stéréotypée, car un stéréotype est également une idée. Nous décomposerons des images, les examinerons dans leur contexte social contemporain pour retrouver l'origine de chaque élément, que ce soit stéréotypé ou non, pour comprendre pourquoi, dans un certain contexte, dans un certain regard, il y a telle ou telle perception sur Chinatown et comment cette perception a pris forme sur l'écran. Concrètement, nous devons trouver des réponses pour les questions suivantes :

- Quels sont les espaces récurrents de Chinatown dans les films hollywoodiens à partir de 1985 ? Quels sont les éléments visuels utilisés pour représenter ces espaces ? Quelles sont les couleurs, les lumières, les icônes couramment présentes ?

- Parmi ces éléments, quels sont ceux hérités des anciennes images cinématographiques ou, éventuellement, photographiques ? Quel était le contexte social de l'époque où ces codes ont été formulés ? En quoi ces codes reflètent-ils une certaine réalité et en quoi traduisent-ils l'idée de Chinatown de l'époque ? Et par la suite, comment ont-ils évolué et quelles connotations portent-ils du temps actuel ?

- Quels sont les nouveaux éléments proposés par les films sino-américains à partir de 1985 ? En quoi traduisent-ils une différente idée de Chinatown par rapport à celle figurant dans les films hollywoodiens ?

- Quels sont les codes visuels internationalement reconnus pour décrire Chinatown au cinéma au temps actuel ? Selon ces images, quelle idée le public général international projette-t-il sur Chinatown des États-Unis ?

- Finalement, est-il possible que les images cinématographiques de Chinatown forment, à leur tour, l'idée de Chinatown, voire même fassent partie de la formation de l'espace réel ?

La deuxième perspective est socio-culturelle. Nous réfléchissons sur les films de Chinatown en tant que cinéma d'immigration. De toute évidence, Chinatown réel est un quartier ethnique produit par la migration de Chinois à l'extérieur de la Chine. Et les films sur Chinatown, que ce soit hollywoodiens ou sino-américains ou internationaux, sont également générés par le fait de cette migration. Nous pouvons considérer le cinéma

comme une partie de ce processus de migration, car, la production d'art est une pratique dans la vie qui ne peut pas être séparée de tout autre chose de la vie. Lorsque les immigrés arrivent dans un pays, les locaux les regardent, ils parlent d'eux, ils écrivent sur eux, ils les filment. Parallèlement, les immigrés regardent, parlent, écrivent, filment eux-mêmes aussi. En mettant les films de Chinatown dans cette perspective, nous voyons que pour comprendre les images de Chinatown en tant que des produits culturels générés par un processus de migration, il est nécessaire de mettre ces films en relation avec la situation migratoire sino-américaine où les images ont été produites. À cet égard, les différentes descriptions sur Chinatown entre celles d'Hollywood et celles du cinéma sino-américain ne sont pas seulement des différences esthétiques. Ce sont les différences entre la société dominante et le groupe ethnique minoritaire ; ce sont les différences entre les Blancs Américains et les Sino-Américains. Donc il faut examiner les images sous ces aspects.

Ici, nous voudrions introduire un modèle de pensée que Raymond Williams a proposé au sujet des culture dominante, culture alternative et hégémonie, et l'adapter à notre étude.

Dans *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*, Williams a noté ces trois idées inséparables entre elles. Nous introduirons d'abord un couple d'idées : culture dominante et alternative ou opposée. « I would say first that in any society, in any particular period, there is a central system of practices, meanings and values, which we can properly call dominant and effective. » puis, ajoute-Williams, « There is clearly something that we can call alternative to the effective dominant culture, and there is something else that we can call oppositional. »⁵

En effet, ce rapport dominant-alternatif/oppositionnel compose la complexité de l'idée d'hégémonie, dans *Marxism and Literature*, également de Raymond Williams ; il a mieux expliqué cette idée qui est d'origine d'Antonio Gramsci. Hégémonie « is a

⁵ Raymond Williams, *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*, dans *Media and Cultural studies : KeyWorks*, p157, « Je dirais d'abord que dans chaque société, dans chaque période particulière, il y a un système de pratique central, ses significations et ses valeurs, que nous pouvons convenablement appeler dominant et effectif. Il y a évidemment, quelque chose que nous pouvons appeler alternatif par rapport à cette culture dominante et effective, et il y a encore quelque chose d'autre que nous pouvons appeler oppositionnel. », Traduit par Yue Pan

complex interlocking of political, social, and cultural forces... »⁶ Il est à noter que l'auteur souligne qu'hégémonie peut exercer ces forces complexes de façon active. En apparence, cela est une idée très vague, car il est vrai que l'hégémonie est une idée large qui enveloppe toutes les pratiques dans une société. Ici, nous assimilons le propos de Williams et de Gramsci et nous ajoutons notre interprétation pour mieux adapter l'idée à cette recherche : une hégémonie est une dominance active. En terme de culture, c'est une culture dominante qui se manifeste activement dans toutes les pratiques culturelles dans une société. « A lived hegemony is always a process »⁷, dit Williams. Cela veut dire qu'une culture dominante est tout le temps défiée, contredite dans la pratique par les alternatifs ou les oppositionnels. Ensuite, selon Williams, l'hégémonie finit par incorporer l'alternatif/oppositionnel, d'une certaine manière.

Ce modèle nous permet de mieux comprendre le rapport entre la société dominante américaine, Hollywood et le cinéma sino-américain sur le champ du cinéma de migration. Si les statuts dominant et minoritaire sont plutôt des rapports démographiques neutres⁸, l'hégémonie n'est pas un chiffre neutre et passif. Le cinéma hollywoodien est la pratique cinématographique de la société dominante. Et quand la culture dominante est mise en pratique activement, elle est donc une hégémonie. Effectivement, il n'est pas choquant de parler de l'hégémonie d'Hollywood, car Hollywood est une force très active, qui activement représente, raconte, interprète tout ce qui est présent dans l'intérieur du pays, voire même dans le monde entier. Et bien sûr, ses images véhiculent la valeur de cette société dominante. Grâce à sa grande base matérielle, Hollywood peut – pour reprendre les exemples que nous avons mentionnés – faire « copier-coller » d'une rue de Chinatown dans un studio ; ou unir les meilleurs graphistes, designers pour concevoir un futur Chinatown. Sur tout ce processus en entier, de la planification de projet, à la projection de film, en passant par le tournage, Hollywood exerce son hégémonie avec ses moyens matériel et non-matériel. Ainsi la

⁶ Raymond Williams, *Marxism and literature*, 1977, Oxford University Press, p108 « (hégémonie) est une imbrication complexe de forces politiques, sociales et culturelles... » Nous avons raccourci le texte original pour montrer l'essentiel. Dans le texte intégral, l'auteur parle d'une différence entre « règle (rule) » et « hégémonie (hegemony) ». Il dit que règle est, la plupart du temps, une imbrication des forces politiques, sociales et culturelles. Quant à hégémonie, c'est soit cela, soit cela mis en pratique activement.

⁷ Ibid, p112, « Une hégémonie vivante est toujours un processus. », Traduit par Yue Pan

⁸ Selon les statistiques de 2020, 61,6% de population américaine sont entièrement blanc. Les Asio-Américains représentent 7,2% de toute la population américaine. Quant aux Sino-Américains, le chiffre est seulement de 1,5%. Donc, sur le plan statistique, le rapport majoritaire et minoritaire est incontestable.

culture dominante des Blancs Américains est mise en pratique dans le domaine du cinéma. Dans notre cas d'étude, la culture sino-américaine est une alternative dans la société par rapport à la partie dominante. Et le cinéma sino-américain tente de proposer cette alternative à côté de l'hégémonie hollywoodienne. Tout cela, par excellence, se croise sur l'enjeu de Chinatown.

Dans cet éclairage, nous obtenons notre deuxième questionnement : comment hollywood, cette hégémonie cinématographique, véhicule-t-elle les valeurs de la société dominante avec les images de la communauté sino-américaine ? Comment le cinéma sino-américain propose-t-il une alternative de valeur à travers ses images ? Finalement, Hollywood peut-il incorporer le cinéma sino-américain ?

Pour pouvoir régler ce questionnement, concrètement, nous allons chercher les réponses aux questions suivantes :

- Quels sont les protagonistes, blancs américains et sino-américains, hommes et femmes, qui se présentent couramment à Chinatown dans les films hollywoodiens ? Quelles sont les descriptions des caractéristiques physiques et personnelles de ces personnages ? Quelles sont les relations entre eux ? Quelles valeurs ces films suggèrent-ils par leur narration ?

- Quelle est la vie de Chinatown dans les descriptions des films sino-américains ? Quelles sont les valeurs proposées par ces descriptions ? En quoi sont-elles différentes de celles des films hollywoodiens ? Sont-elles chinoises, américaines ou autres ?

- Finalement, selon la théorie de Williams, une hégémonie a tendance à incorporer un ensemble alternative/oppositionnel. Alors, concrètement, cela se passe-t-il ainsi dans notre champ d'étude ? Les images hollywoodiennes incorporent-elles les images des films sino-américains ? Si oui, comment cela se passe-t-il ? Si non, pourquoi ?

En fin de compte, nous obtenons deux questionnements : de 1985 jusqu'à présent, 1. Les représentations de Chinatown dans les films américains contemporains sont-elles plutôt un reflet de l'espace urbain réel ou une projection de l'idée de Chinatown romantique ? 2. Quelle culture ces images cinématographiques représentent-elles, autrement dit, quelles valeurs, américaines modernes, chinoises traditionnelles, ou autres véhiculent-elles ? En terme simple, nous obtenons la problématique générale de

cette thèse : les images cinématographiques de Chinatown dans les films américains contemporains sont-elles plutôt un reflet de l'espace urbain des États-Unis modernes ou une projection d'un rêve lié à la Chine traditionnelle ?

4. Méthodologie

Cette recherche requiert des méthodes de travail interdisciplinaire entre l'étude culturelle et l'étude cinématographique. Nous devons non seulement analyser attentivement les films, mais aussi remettre les films en lien avec la culture qui les a produits. Pour cela, nous notons les méthodes suivantes assez variées qui nous permettent de réaliser cette étude.

- Analyse de données textuelles

Tout d'abord, nous ressentons la nécessité de démontrer la construction et l'organisation de notre corpus. Pouvoir obtenir ce corpus que nous avons montré et justifié ci-dessus, nous avons déjà réalisé une analyse de données textuelles. C'est un travail peu visible dans le corps de cette thèse, pourtant il nous permet de constituer le fondement de cette recherche.

Bien que cela semble évident quand nous listons notre corpus dans une logique construite, ce n'est pas sans difficulté que nous avons uni ce corpus. Il contient un grand nombre de films américains à partir de 1985 ainsi que beaucoup d'anciens films comme référence avec un seul critère de référence : la présence de Chinatown. Dans certains films, Chinatown est un espace principal où l'histoire se déroule ; il est plus facile de trouver ces films, car ils sont connus pour la représentation de Chinatown. Mais dans beaucoup de films, il n'y a qu'une ou deux scènes qui se passent à Chinatown. Trouver ces films est un premier obstacle difficile à surmonter. Pour nous en sortir, nous avons principalement utilisé des données d'American Film Institute (AFI). L'institut a une base de données importante de films américains marqués par les caractéristiques de film, parmi lesquels, heureusement, figure « Chinatown ». Ainsi, nous avons pu trouver des films marqués par la caractéristique de « Chinatown », ainsi que celle de « Chinese-American (Sino-Américain) ». Nous avons trouvé 156 films concernés. Bien qu'ils ne représentent pas la totalité et que ces films soient plutôt classiques que contemporains, toutefois, cela nous a déjà beaucoup aidé pour pouvoir aller plus loin. Ensuite, en

retracant les carrières des réalisateurs qui s'intéressent à Chinatown, et celles des acteurs sino-américains... nous avons pu unir ces films et construire notre corpus.

Par la suite, cette base de données, dans laquelle chaque film a un synopsis assez détaillé, nous a permis de réaliser une analyse de données textuelles sur ces synopsis. Ce travail nous a donné des premiers indices de la logique intérieure de ce grand nombre de films. Précisément, nous avons réalisé un programme informatique pour analyser les fréquences des termes dans tous les synopsis de tous les films concernés. Ci-après est le résultat que nous avons obtenu, ce sont les mots les plus présents dans ces synopsis et les chiffres indiquent leurs fréquences : ⁹

1	67928 words for 156 movies analyzed		
2	chinese,192		
3	police,183		
4	chinatown,179		
5	man,138		
6	buddy,102		
7	night,91		
8	love,90		
9	home,85		
10	murder,81		
11	friend,80		
12	day,80		
13	apartment,79		
14	money,79		
15	house,79		
16	room,76		
17	gun,75		
18	city,72		
19	girl,69		
20	street,68		
21	wife,66		

Figure 0-1 : Les mots-clés les plus fréquents dans les synopsis des 156 films sur Chinatown

Ainsi, nous avons vu qu'il y a des mots qui sont clairement liés à des crimes : « police (policier) », « murder (meurtre) », « gun (pistolet) »... En revanche, il y a aussi des mots qui donnent une impression de famille : « home (domicile) », « house (maison) », « wife (épouse) »... Ce résultat confirme notre hypothèse qu'il y a, effectivement, une divergence de vue qui est l'origine de cette recherche. Et cette

⁹ Ressource de base de données : American Film Institute, URL : <https://www.afi.com>. Du haut en bas : 67928 mots dans les 156 films analysés, Chinois, police, Chinatown, homme, copain, nuit, amour, domicile, meurtre, ami, jour, appartement, argent, maison, chambre, pistolet, ville, fille, rue, épouse

incohérence mérite l'attention. Ainsi, nous avons pu organiser la structure générale de cette thèse.

Tout au long de cette recherche, nous pratiquons l'analyse de données textuelles pour connaître, par exemple, les mots clés les plus présents dans un certain genre de film. Ces résultats ne sont pas très précis, car la base de données de l'AFI n'est pas tout à fait complète. Nous étudions un certain nombre de films absents dans cette base de données. Mais cette analyse peut quand même nous donner une première impression, et peut toujours nous guider vers la contradiction fondamentale d'un certain groupe de films. C'est pour cela que nous tenons à montrer cette méthode qui mérite plus d'attention dans les recherches cinématographiques dans le futur, car l'analyse de données textuelles peut, parfois, transformer une intuition personnelle de chercheur en un résultat fiable indépendant du chercheur ; et parfois, révéler une trace quand nous sommes désorientés. En fin de compte, c'est au chercheur de faire une vraie analyse sur un film, mais ce travail informatique permet d'économiser du temps en systématisant la fouille d'un grand nombre de films pour trouver une orientation.

- **Analyse filmique**

En général, nous pratiquons trois ensembles de méthode d'analyse filmique pour s'adapter aux films étudiés : l'étude des genres pour les films hollywoodiens, l'étude de film d'auteur pour les films sino-américains et l'étude comparée pour les films internationaux. Nous allons mieux préciser ces méthodes et l'adaptation à cette thèse dans l'introduction de chaque partie.

- **Travail de terrain**

Tout comme ce que Stephen Greenblatt a noté dans *Culture* : « A full culture analysis will need to push beyond the boundaries of the text, to establish links between the text and values, institutions, and practices elsewhere in the culture. »¹⁰ Effectivement, pour cela, cette thèse nécessite un travail de terrain. Nous réalisons donc une investigation sur un cas particulier et une question spécifique pour compléter la dernière partie de cette thèse : « l'effet des images cinématographiques dans la touristification de

¹⁰ Stephen Greenblatt, *Culture*, dans *Critical terms for literary study*, University of Chicago Press, 1995, p226-227, « une analyse culturelle complète devra aller au-delà des limites du texte, pour établir des liens entre le texte et les valeurs, les institutions et les pratiques ailleurs dans la culture. », Traduit par Yue Pan

Chinatown de Manhattan ». Pour cela, nous nous rendons sur place et réalisons de longs entretiens avec les personnes qui sont engagées dans divers secteurs de services à Chinatown de Manhattan, des guides touristiques, des travailleurs civils, des muralistes... Nous interviewons plutôt ces personnes qui font partie de l'évolution de Chinatown réel au lieu des cinéastes, car nous nous intéressons à l'effet du cinéma sur le monde réel au lieu du cinéma en soi, nous essayons de dépasser les limites entre le cinéma et le monde réel, pour reprendre les mots de Greenblatt. En posant des questions concernant l'évolution de ce Chinatown aux interviewés, des perspectives très variées, et parfois contradictoires s'ouvrent devant nous. Mais nous nous repérons toujours avec les analyses de films, car nous étudions les films après tout, nous nous jettons à l'extérieur du cinéma en suivant les traces de films pour mieux comprendre ces films. Il n'est pas très courant de faire un travail de terrain sur un quartier urbain dans une étude cinématographique. Les raisons pour lesquelles nous réalisons ce travail sont à la fois par exigence de cette recherche et par volonté de proposer une perspective d'étude culturelle à l'étude cinématographique, car, tout comme le cinéma nous donne une optique pour regarder la culture, la culture nous donne également une optique pour regarder le cinéma.

Première Partie

À la fois proche et lointain : l'espace public de Chinatown dans les films hollywoodiens

Introduction

L'autre est à la fois proche et lointain. 11

— Charles Baudelaire

至近至远东西. 12

— Li Ye, poète chinoise de la Dynastie des Tang

1. Objet d'étude :

Cette partie est consacrée aux espaces publics de Chinatown dans les films principalement hollywoodiens. Néanmoins, ce qui unit ces films n'est pas leur mode de production industrielle ou la nature de l'espace présent, même si la plupart partage ces caractéristiques communes. Il faut clarifier que ce qui compte pour nous est un regard semblable derrière ces films : celui de la société anglo-américaine dominante. Autrement dit, spécifiquement pour cette étude, celui des Blancs américains en général, par rapport à celui des Sino-Américains que nous allons traiter dans la deuxième partie. Le film hollywoodien est un champ où ce regard s'exprime. La présence d'espace public (l'absence d'espace privé) dans ces films est la conséquence de l'adoption de ce regard.

Pourquoi ce regard est-il important ? Parce que les représentations de Chinatown dans ces films hollywoodiens sont basées sur la contradiction de ce regard sur Chinatown. Cette contradiction est justement celle que Charles Baudelaire a notée dans *Mon cœur mis à nu* : « L'autre est à la fois proche et lointain ». Li Ye, poète chinoise, a noté exactement la même idée dans un poème : « 至近至远东西 ». Les sociétés mainstream anglo-américaine et Chinatown sont géographiquement très proches et

¹¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Édition la Cause Des Livres, 2008

¹² Li Ye, 八至 (*Eight Extremes*), traduction : « Quel est le plus proche et le plus éloigné ? L'est et l'ouest. », Traduit par Yue Pan, Le poème complet traduit en anglais par Stephen Owen pour référence : « What is closest and farthest apart ? – east and west, What is deepest and most shallow ? – the clear brook. What is highest and brightest ? – the sun and moon, Most intimate and most estranged ? – a man and wife. »

psychologiquement très éloignées, et sociologiquement, à la fois liées et ségrégatives. Par curiosité et par nécessité, la première a naturellement envie de regarder cette dernière qui est proche. Mais pour mieux l'observer, il faut s'éloigner et garder une certaine distance, car si quelque chose est trop proche, il est impossible de le regarder clairement.

– Ce phénomène optique est également applicable pour notre discours.

Par conséquent, il existe une contradiction permanente dans ce regard : d'un côté, avec cette distance relativement fixe, une partie de l'impression reste toujours inchangée. De l'autre côté, avec les changements des conditions extérieures - les distances sociologique et économique qui changent tout le temps - l'autre partie de l'impression varie donc très vite.

En bref, dans ce regard de la société dominante, un côté de Chinatown est toujours le même. Dans les œuvres artistiques, ce côté est justement représenté comme ce que l'on appelle « les stéréotypes » sur Chinatown et sur le peuple sino-américain. En revanche, si on se situe dans l'actualité économique, politique ou sociale, on obtient sans arrêt de nouveau résultat observé sur Chinatown. Donc, les représentations de Chinatown dans les films hollywoodiens sont basées sur les incohérences entre ces deux impressions. Alors, la question est de savoir en quoi Chinatown dans ces films montre toutes ces impressions si complexes, voire paradoxales.

Cela explique pourquoi il existe plusieurs types d'images de Chinatown qui conviennent aux différents genres cinématographiques, car chaque type montre une certaine impression. C'est pourquoi dans cette partie, nous allons classer ces films hollywoodiens en fonction du genre cinématographique. Cette classification est un choix à la fois esthétique et socio-culturel. Sur l'écran actuel, nous trouvons quatre genres dominants où Chinatown se présente fréquemment :

le western, le film noir, le film de fantasy et le film de science-fiction.

Notons que ce ne sont pas là tous les genres ; parfois, Chinatown se présente également dans la comédie-musical ou dans le film d'amour. Mais ces quatre types de Chinatown sont absolument plus dominants et plus persistants par rapport aux autres parce qu'ils sont plus systématiques d'un point de vue de « chronotope ».

2. Méthodologie :

Qu'est-ce que cette idée de chronotope ? Au cours de l'analyse préliminaire, nous avons remarqué que la dimension temporelle de Chinatown est inséparable de la

dimension spatiale. Par exemple, le contexte historique du western est celui de la Conquête de l'Ouest, au XIXe siècle. Quant au film de science-fiction, bien évidemment, le contexte temporel est le futur. Dans ces films, Chinatown n'est pas qu'un espace, mais c'est aussi un temps. Ce temps ne peut pas être confondu avec celui du système chronologique auquel l'on est habitué dans la vie en général. Ce temps est plutôt quelque chose à expérimenter pour en tirer une expérience. Par exemple, le temps d'un western n'équivaut pas forcément au « XIXe siècle » dans le sens de l'Histoire courante, mais cela peut être décrit comme « un temps où la civilisation et la barbarie se confrontent », ou bien « un temps d'aventure » par rapport à la vie urbaine organisée que la plupart des spectateurs mènent. Il faut que l'on fasse attention là-dessus, car ce temps cinématographique peut très bien coïncider avec le temps de datation commune, mais cela ne veut pas dire qu'ils sont la même chose. Donc, en effet, le Chinatown représenté dans un film de genre est un continuum spatio-temporel.

C'est pourquoi nous introduisons la notion de « chronotope » proposé par Mikhaïl Bakhtine, philosophe russe, pour mieux faire comprendre les Chinatowns que l'on analyse ici. « We will give the name chronotope (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as a fourth dimension of space).¹³ » dit le philosophe. Le chronotope est non seulement une notion, mais aussi un ensemble de méthode de travail que Bakhtine emploie pour faire des recherches de littérature comparée. Dans cette méthode, il y a deux idées qui sont intéressantes pour notre étude : la première est que la base d'un chronotope consiste en une certaine

¹³ M.M. Bakhtin, Michael Holquist, *The Dialogic imagination : Four Essays*, University of Texas Press Slavic Series(English Edition), 2008, Location 1306, « Nous donneront le nom de chronotope (littéralement, "espace-temps") à la connexité intrinsèque des relations temporelles et spatiales qui s'expriment de façon artistique dans la littérature. Ce terme "espace-temps" est employé en mathématiques et a été introduit dans le cadre de la théorie de la relativité d'Einstein. La signification particulière qu'il a dans la théorie de relativité n'est pas importante pour nos objectifs : nous l'empruntons pour la critique littéraire presque comme une métaphore (presque, mais pas entièrement). Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'inséparabilité de l'espace et du temps (le temps comme une quatrième dimension de l'espace). », Traduit par Yue Pan

motivation, une émotion. La deuxième est qu'un chronotope peut être considéré comme un récipient dans lequel on met beaucoup d'éléments.

Ici, nous allons adapter la notion de chronotope à notre étude cinématographique. De ce point de vue, le Chinatown de chaque genre cinématographique représente un chronotope. En théorie, chaque chronotope de Chinatown représente une motivation ou une certaine émotion de la part de la société anglo-américaine.

En bref, les films qui composent le corpus de cette partie de notre thèse ont quatre points communs :

- a. Ils représentent tous un même regard ;
- b. Ils ne se focalisent que sur les espaces publics de Chinatown ;
- c. Ils sont principalement produits par les sociétés de production hollywoodiennes. Ce qui veut également dire qu'ils s'adressent au plus gros public possible ;
- d. Tous sont globalement des films de genre.

Donc ils suivent esthétiquement certains codes. Donc, concrètement, dans cette partie, nous allons d'abord analyser chaque chronotope de Chinatown avec des méthodes cinématographiques. En décomposant un chronotope de Chinatown en beaucoup d'éléments audio-visuels et narratifs, nous allons ensuite trouver le lien socio-culturel de chaque élément pour les décrypter : c'est-à-dire, des stéréotypes et des réactions par rapport aux actualités sociales qui se manifestent dans ces représentations. Ainsi, nous allons pouvoir faire ressortir chaque chronotope de Chinatown et le sentiment ou un mélange des sentiments derrière ce chronotope. Enfin, en remettant tous les chronotopes de Chinatown ensemble, nous serons en mesure de comprendre le sens représentatif que Chinatown porte dans les films hollywoodiens et son importance dans la culture populaire américaine.

I. Pré-Chinatown : Les premiers immigrants chinois dans les westerns

Introduction : Des malentendus d'origine dus à une absence d'histoire

Nous ne pouvons pas comprendre le présent sans comprendre l'histoire. Pour étudier Chinatown actuel, il faut que nous remontions au milieu du XIXe siècle, où les premiers immigrants chinois arrivèrent sur le territoire des États-Unis. Car c'est le moment où le premier Chinatown commença à se former.

Il n'est pas difficile de trouver les images de cette première population sino-américaine dans les films, car ils font partie du contexte du genre cinématographique américain le plus populaire, celui du western. Selon les rapports gouvernementaux américains, en 1820-1850, il n'y avait que 46 Chinois aux États-Unis. En 1852, ce chiffre monte soudainement à 25000, en 1871, il remonte à 63000. Ce fût donc la première vague de migration chinoise. C'était d'abord la ruée vers l'or et ensuite la construction du chemin de fer transcontinental qui firent venir ces gens à l'ouest des États-Unis, principalement dans trois villes de la Californie, mais aussi tout au long du chemin de fer - ce qui correspond exactement au contexte historique et géographique du western.

Dans les films les plus remarquables du genre, on peut souvent trouver des ouvriers chinois qui travaillent sur le chemin de fer et des blanchisseurs chinois. Avec leur costume et leur position corporelle distinctifs, il est facile de les remarquer en un coup d'oeil, même s'ils sont souvent à l'arrière-plan :



Figure 1-1-1 *Il était une fois dans l'ouest*, Sergio Leone



Figure 1-1-2 3h10 pour Yuma, James Mangold

Malgré la présence fréquente de ces personnes dans les westerns, il est très rare de trouver un vrai personnage chinois dans les westerns. Généralement, ils n'ont pas de nom. Leurs informations élémentaires, d'où ils viennent et pourquoi ils traversent l'Océan Pacifique pour travailler là, ne sont jamais données. Ils n'ont pas la parole : en général, ils ne parlent pas dans ces films. Parfois ils parlent en cantonnais ou ils baragouinent quelque chose, ni en anglais ni en chinois, sans être sous-titrés. Ce qui est plutôt du bruit de fond que de la parole pour ces films, car ces bruits sont censés être justement incompréhensibles dans le contexte. Ainsi, aussi silencieux et anonymes que les tirefonds du chemin de fer, ces gens font justement partie de l'environnement spatio-temporel du western.

Cependant, il faut que nous fassions attention, cela n'est pas normal. Selon les statistiques, vers la fin de la construction du chemin de fer, il y avait 11000 ouvriers chinois embauchés par la compagnie de Central Pacific Railroad (CPRR)¹⁴ qui travaillaient sur le chemin de fer, soit 90 pourcent du nombre total de la main-d'œuvre engagée. (Le reste est principalement des ouvriers d'origine irlandaise.)¹⁵ Évidemment, cela n'est pas négligeable comme proportion. Au niveau de contribution, Charles Crocker, l'un des « Big Four » de la CPRR, a dit en conclusion de ces travaux : « We have completed the most difficult project in the history of American railroad construction. The quick progress of the project depends upon the silent sacrifice of Chinese laborers. »¹⁶ Cela a bien corroboré le travail que les ouvriers chinois ont

¹⁴ Central Pacific Railroad était l'une des deux compagnies qui créèrent le premier chemin de fer transcontinental des États-Unis.

¹⁵ Kraus George. *Chinese Laborers and the Construction of the Central Pacific*, Utah Historical Quarterly 1969 37(1) :41-57

¹⁶ Huang Annian, Zhang juguo, *The silent spikes : Chinese laborers and the Construction of North American Railroads*, China International Press, 2017 « Nous avons accompli le projet le plus dur dans

accompli. En plus, il y a beaucoup d'information sur les commerces qu'ils ont tenus à l'époque. Les journaux d'époque ont souvent noté des interactions entre les Chinois et les Indo-Américains : Il y avait des conflits individuels, mais principalement, ces deux groupes ethniques faisaient des affaires entre eux ; ils s'appelaient « cousins perdus depuis longtemps »¹⁷. Bien que l'on ne sache pas encore tout sur le sujet, il y a des historiens qui émettent l'hypothèse que les Chinois avaient un effet apaisant sur les conflits entre les Euro-Américains et les Indo-Américains pendant la construction du chemin de fer.

Bref, les ouvriers chinois avaient sûrement un rôle important dans tous les sens à l'époque. Le travail monumental qu'ils ont effectué en témoigne, alors que quand les films de western racontent des histoires dans ce contexte historique, les Chinois sont totalement effacés. Une petite anecdote peut sans doute être considérée comme une métaphore de cette absence : au moment de la cérémonie du 50^{ème} anniversaire de l'achèvement du chemin de fer transcontinental, trois anciens ouvriers chinois ont été invités et un discours de leur part était programmé. Malheureusement, ils ont été informés à la dernière minute que leur intervention était annulée parce qu'un grand personnage était présent, c'était John Wayne, la plus grande star westernienne des États-Unis. Les Chinois ont des histoires à raconter, mais ils sont justement privés de parole.

Cette privation rend les images problématiques. Pourquoi ces gens qui ne disent pas un mot d'anglais veulent-ils travailler aux États-Unis ? Quel est leur objectif ? Pourquoi tiennent-ils autant à leurs costumes chinois et leurs baguettes chinoises ? Comme il y a toujours une blanchisserie chinoise dans ces films, pourquoi autant de chinois sont-ils blanchisseurs ? Pourquoi font-ils tous soit le blanchissage, soit la cuisine ? De nombreuses questions naturellement se posent là-dessus sans d'être suffisamment expliquées par les films. Par la suite, là où il y a un manque de vérité, des malentendus surgissent.

Ces malentendus s'affirment avec des images récentes. Ces dernières années, il apparaît plus d'images des ouvriers chinois dans des séries télévisées westerniennes américaines et dans les westerns spaghetti qu'auparavant. Les cinéastes contemporains voudraient mettre cette histoire au jour. Mais malgré leur volonté, nous allons voir à

l'histoire américaine de la construction de chemin de fer. Cette efficacité de progression du projet était grâce aux sacrifices silencieux des ouvriers chinois », Traduit par Yue Pan

¹⁷ « long lost cousin », voir Jordan Hua, *“They looked Askance” : American Indians and Chinese in the Nineteenth Century, U.S. West*, 2012

quel point les malentendus sont profonds et il faudra bien longtemps et beaucoup d'efforts pour les faire disparaître.

Ici, dans cette partie, nous allons principalement examiner cinq westerns : *Thousand pieces of Gold* (1990), *Shanghai Kid* (2000), *Seraphim Falls* (2006), *Broken Trail* (2006) et *3h10 pour Yuma* (2007). Nous allons relever des traces très peu visibles de ces premiers immigrants chinois et nous irons dans le hors-champs des films, pour mettre en évidence des malentendus sur eux et en quoi ces malentendus deviennent, en quelque sorte, une source de création pour le cinéma.

1. Premier malentendu : Pourquoi les premiers immigrés chinois sont-ils tous bossus ?

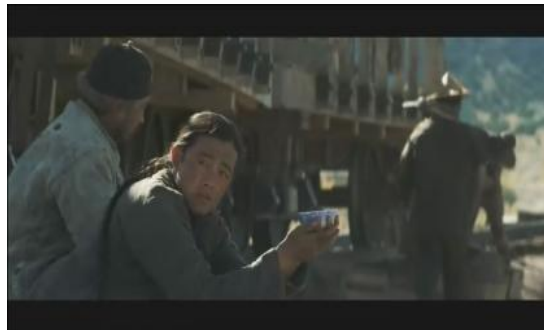


Figure 1-1-3 : *Seraphim Falls*, David Von Ancken

Dans ces westerns bien récents, il est remarquable que les premiers immigrés chinois sont très souvent bossus. Cela rappelle immédiatement (et cela y fait certainement référence) les anciennes images du début de XXe siècle, où le whitewashing¹⁸ était très courant quand il s'agissait de représentation des asiatiques. Dans ces anciennes images, de *Le lys brisé* (1919) à *Old San Francisco* (1927), les rôles chinois joués par des acteurs et actrices blancs sont rarement non-bossus.

¹⁸ Dans le cinéma, Whitewashing est une pratique qui consiste à faire jouer le rôle d'un personnage qui n'est pas blanc par un acteur blanc.



Figure 1-1-4 : *Le lys brisé*, D.W.Griffith

Pour les acteurs et les actrices blancs qui jouent un rôle de chinois, représenter le « chineseness » est à la fois une difficulté et une tâche créative. Pour accomplir cette tâche, leur corps est le premier outil d'interprétation. Alors pourquoi font-ils tous un dos plus ou moins voûté ? Est-ce qu'ils font une imitation des Chinois qu'ils ont observés ? Ou bien est-ce un imaginaire collectif des cinéastes et des spectateurs ?

1.1.Un portrait des premiers immigrants paysans

Le fait que les premiers immigrants chinois étaient principalement paysans est l'une des explications.

Les premiers immigrants Chinois sont tous venus de la Province du Guangdong, une région au sud de la Chine, qui était pendant longtemps le seul port de commerce de la Chine des Qing. Parmi ceux-ci, il y a deux groupes différenciés en fonction de leur époque d'arrivée aux États-Unis. L'un des groupes est venu aux États-Unis pendant la ruée vers l'or. D'un côté, ils étaient attirés par l'or. D'un autre côté, il y eut des inondations et des mouvements sociaux à l'époque dans la province du Guangdong. Les paysans qui étaient dans la misère ont fait leur choix d'aller aux États-Unis, sachant que ce n'était pas facile à l'époque. Après, très vite, quand le gouvernement américain commença à percevoir des étrangers un impôt d'orpaillage très lourd, certains qui ont fait fortune se sont lancés dans les affaires, d'autres qui n'ont pas eu de chance ont dû rechercher un emploi. C'était justement le moment où la construction du chemin de fer demandait de la main-d'œuvre. Donc ils y sont allés. L'autre groupe d'immigrants est venu plus tard. Quand la CPRR a pris la décision de recruter massivement des ouvriers chinois, parce qu'ils étaient plus efficaces et beaucoup moins chers que les ouvriers

irlandais, cette mission de recrutement était reprise par « six compagnies »¹⁹ chinoises établies par ceux qui sont venus plus tôt. Ces recruteurs sont revenus dans leurs villages natals pour trouver des ouvriers potentiels, qui étaient encore des paysans. Ils offraient un contrat aux paysans avec un billet de bateau. C'est-à-dire qu'ils payaient les billets vers les États-Unis préalablement pour ces gens et ces derniers remboursaient leurs dettes avec les salaires qu'ils gagnaient aux États-Unis.

Ainsi, à l'exception de très peu des marchands et des étudiants étrangers, les premiers immigrants chinois étaient tous paysans ou pêcheurs venants des cinq villages²⁰ de Guangdong.



Figure 1-1-5, 1-1-6 : les premiers immigrants chinois aux États Unis²¹

Du fait qu'ils étaient paysans et qu'ils travaillaient aux champs des années avant d'arriver aux États-Unis, le métier a certainement laissé des traces sur leur corps. Certains parmi eux étaient légèrement bossus. Mais tous ne l'étaient pas et cela n'est pas aussi exagéré que les représentations filmiques.

Ainsi nous sommes en droit de nous interroger : pourquoi les acteurs et les réalisateurs, ceux de l'époque de « whitewashing » et ceux de l'époque actuel exagèrent-ils tous ce caractère corporel particulier des premiers immigrants chinois avec cette méthode théâtrale ? Quel message est transmis par ce geste corporel ?

¹⁹ « Six compagnies » est le terme américain consiste à désigner ces organisations chinoises aux États-Unis d'époque. Cependant, notons que ce terme est en fait une fausse interprétation. Car ces « Six compagnies » ne sont pas des compagnies commerciales, ce sont plutôt des associations des Chinois. Nous allons revenir sur ce genre d'organisme dans le deuxième chapitre.

²⁰ Aussi connu comme « 五邑 (wuyi) » en Chinois.

²¹ Source : Huang Anhua, *The Silent Spikes : Chinese Labors and the Construction of North American Railroads*, China International Press, 2017

1.2.« L'animalité » des Chinois

Dans une scène de *3h10 pour Yuma*, deux contremaîtres du chemin de fer transcontinental discutent des ouvriers chinois. Lorsque l'un se plaint qu'il faut toujours battre les coolies chinois pour qu'ils bossent. L'autre, qui est avec son animal de compagnie, un singe, lui répond en disant que : « C'est comme si tu apprends à des singes à construire le chemin de fer... » Avec le singe qui est en train de faire sa toilette à l'arrière-plan, son « humour » est bien illustré.

En effet, ce n'est pas par hasard qu'il compare les coolies chinois aux singes. Le discours de comparaison entre les Chinois et les singes était bien dominant tout au long du XIXe siècle et subsistait jusqu'aux années 1920-1930. Au début c'était avec la craniométrie, une pseudo-science scandaleuse du point de vue actuel, que des scientifiques américains et britanniques ont fait valoir que les Chinois sont une autre espèce que les Blancs et cette espèce est plus proche des chimpanzés que des « humains ». En 1839, Samuel George Morton, un médecin américain influent à l'époque, a décrit les Chinois en disant que « they have been compared to the monkey race, whose attention is perpetually changing from one object to another. »²² En 1894, *Nature* a publié une recherche de la part de l'Institut de Psychiatrie de Londres, dans laquelle on a étudié les tailles du cerveau de huit Chinois et la recherche a conclu que les tailles du cerveau des Chinois sont plus proches de celles des chimpanzés que des Blancs. Ce discours restait vivant dans *The Mongol in our Midst : A study of man and his three faces*, également un texte publié sur *Nature* en 1924, dont l'auteur croyait que les Mongols étaient comparables avec les simiiformes. Et que les Chinois étaient considérés comme descendants des Mongols.

En faisant le lien avec la théorie de l'évolution qui était très courante au XIXe siècle, ce genre de « discours scientifique » s'est justifié. Par la suite, il s'est illustré et popularisé par de nombreux dessins de presse aux États-Unis.

²² Samuel George Morton, *Crania Americana*, Philadelphia, 1839, p50 « Ils sont comparable avec la race de singe, dont l'attention change perpétuellement d'un objet à l'autre. », Traduit par Yue Pan

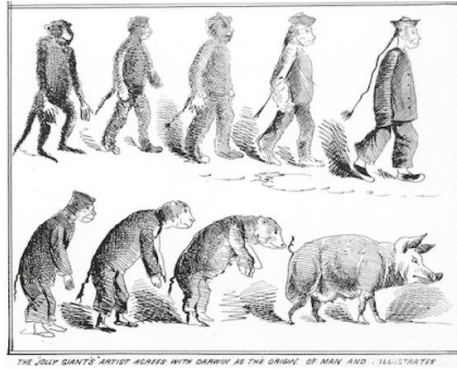


Figure 1-1-7: La couverture de *Thistleton's Jolly Giant*, *The critic*, Vol 12, No. 9²³

Comment ces « recherches » et ces dessins complètement absurdes pouvaient-ils être acceptés et popularisés durant un siècle ? Au cours de la période du « péril jaune » qui est d'origine européenne, ce genre de « recherches » répondait aux besoins psychologiques des colonisateurs qui avaient peur que les Chinois semi-colonisés, donc un très grand nombre de gens, se venge sur eux. L'idée répondait également bien aux Euro-Américains qui avaient peur que les Chinois volent leur emploi. Elle s'est donc élargie par la suite aux États-Unis : ces dessins apparaissaient constamment dans la presse, dans lesquels les premiers immigrants chinois sont aussi liés à d'autres animaux : aux chiens, ce qui fait référence à la pensée que les Chinois sont toujours soumis à n'importe quelle indignation ; aux poulpes, ce qui veut dire que les Chinois s'emparent de toutes les sortes de travail ; et notamment aux cochons à cause de leur natte qui est littéralement appelé «la queue de cochon²⁴ » en anglais.



Figure 1-1-8: *Pigtail*, *The Wasp*, Volume 5, 1880

²³ Source : Steven Heller, *The artistic history of American Anti-Asian racism*, 20/02/2014, URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/02/the-artistic-history-of-american-anti-asian-racism/283962/>, Date de consultation: 09/06/2020

²⁴ « The pigtail »

Rappelons que c'était dans ce contexte social que les images des Chinois avec un dos voûté ont été produites au cinéma. Cette méthode théâtrale fait d'abord une différenciation entre les Chinois et les Blancs au niveau du corps sur l'écran. Cette position corporelle particulière fait effectivement allusion à celle du singe, ou plutôt, « une espèce entre l'humain et le singe ». Puisque c'est la position entre marcher et ramper. Cette représentation de l'animalité des Chinois correspond exactement aux « recherches scientifiques » et aux dessins populaires d'époque que nous avons mentionnés ci-dessus. De plus, la position corporelle donne l'impression que ces gens ne sont pas en bonne santé. Ce qui était aussi un discours populaire à l'époque qui soutenait l'idée que ces gens sont indésirables comme immigrants. Cette idée provoquait une série de politiques migratoires dont nous allons voir les détails ci-dessous.

Même si l'idée semble complètement absurde et inacceptable à l'époque actuel, la méthode théâtrale est de toute façon héritée par les cinéastes de nos jours avec des codes pour identifier les différents rôles. Non seulement la position corporelle est gardée, mais nous pouvons aussi constater que la représentation de l'animalité des rôles chinois est conservée dans les westerns et elle s'affirme encore avec d'autres évidences :

Dans *Seraphim Falls*, en passant par le chemin de fer, le cowboy a l'intention de franchir une barrière qui est censé être gardée par des ouvriers chinois. L'un d'eux se met à la barrière pour l'en empêcher. Quand les deux se trouvent face à face, le cowboy demande au Chinois d'ouvrir la barrière d'un ton impératif. Ce dernier murmure une phrase en Chinois qui n'est pas sous-titrée. Ensuite, sans dire un mot de plus, le cowboy flanque une gifle à l'homme chinois, et les autres Chinois ouvrent alors immédiatement la barrière pour lui.

Dans cette scène, il est clair que les Chinois sont considérés comme des animaux, tant par le héros du film que par le réalisateur. L'absence de sous-titres rend la langue de l'homme comme n'étant plus une langue humaine, mais une voix d'animal qui n'a aucun sens pour les spectateurs. La façon dont le héros traite ces personnes est celle avec laquelle on traite des animaux domestiques.

En un mot, par cette démonstration de leur animalité, dans ces westerns contemporains, les Chinois sont toujours représentés comme des barbares. C'est parce que, les cinéastes prennent pour références les documents historiques, pour mettre en scène les premiers immigrants chinois, que dans les anciennes représentations les Chinois sont maladifs, incompréhensibles et soumis ; ainsi, ces idées sont codifiées en

« dos voûté », « langue bizarre » et « soumission aux violences ». Puisque ces images apparaissent de façon répétitive durant plus d'un siècle, les spectateurs d'aujourd'hui sont très à l'aise pour les regarder, sans avoir le moindre doute quant à un regard de xénophobie derrière ces images.

2. Deuxième malentendu : Pourquoi les premiers immigrants chinois portent-ils tous leurs costumes traditionnels ?

« Le vêtement est un discours, une seconde peau, dit Frédérique Giraud, sociologue, il signale des propriétés sociales, révèle des craintes, le désir de laisser paraître quelque chose de sa filiation ou de soi-même. »²⁵ Dans les films, plus que dans la société, l'habit donne aussi des informations concernant l'époque.

Sur la figure 1-1-3, par exemple, il y a trois types de coiffures qui se présentent : le chapeau de soleil en bambou porté par l'homme avec sa houe à l'arrière-plan, le chapeau mandarin (Guapi mao) porté par l'homme de gauche et la fameuse natte portée par l'homme avec une tasse. Ce sont les coiffures les plus typiques de la Dynastie Qing. Nous pouvons également déduire leur statut : L'homme avec le chapeau mandarin est probablement marchand. Les deux autres sont paysans. Ce sont leurs anciens statuts en Chine sous le régime des Qing. Dans cette scène, ils sont tous les trois ouvriers qui travaillent pour le chemin de fer des États-Unis.

Dans le contexte culturel chinois, tous ces coiffures sont des vecteurs des sens culturels d'une certaine manière : la natte porte la signification de la piété filiale, car les cheveux sont considérés comme une partie du corps et le corps est offert par les parents, il est lié aux parents pour toujours. Nous ne pouvons pas le transformer physiquement.²⁶ Le chapeau mandarin reflète la complexité au niveau ethnique de la Chine.²⁷ Tandis que le chapeau en bambou représente l'agriculturalité du Sud de la Chine.

²⁵ Frédérique Giraud, *S'habiller*, Nîmes, Le Sociographe, 2005, n° 17, p128

²⁶ Dit Confucius dans *XIAO JING*, noté par Zeng Zi, « 身体发肤受之父母, 不敢毁伤, 孝之始也。 » Traduction en anglais pour référence: « The body, hair and skin, all have been received from the parents, and so one doesn't dare damage them, that is the beginning of Xiao (filial piety). ». Traduit par FENG Xinming, 2008

²⁷ Le chapeau mandarin était le type de chapeau appartient à l'aristocratie des Han (la plus grande ethnie de la Chine). Quand les Mandchous prirent le pouvoir des Han au XVIIème siècle et établit la dynastie des Qing, ils popularisèrent ce chapeau pour mieux gouverner le peuple de Han. Au final, le chapeau devint une fusion des deux cultures ethniques.

Cependant, dans le contexte culturel américain, tous les sens primitifs de ces costumes sont complètement dissous. Alors on est en droit de s'interroger, dans les westerns, sur les messages que les réalisateurs veulent transmettre aux spectateurs américains par la présence des costumes chinois ? En quoi font-ils partie du thème que les westerns présentent ?

2.1. Les costumes symboliques

Dans certains cas, les costumes chinois dans les westerns peuvent avoir un rôle important dans la narration.

Prenons *Shanghai Kid* comme un exemple. Dans ce film, le héros interprété par Jackie Chan, Chon Wang change trois fois de costumes : tout au début du film, il est fonctionnaire des Qing, il porte sa tunique longue, son chapeau mandarin et une natte. Lui et Roy, le cowboy du film, sont ennemis l'un de l'autre. Au milieu du film, comme il perd ses costumes, Roy lui prête un stetson, une chemise et un foulard rouge. Chon se sent mal à l'aise dans ce costume typique de cowboy. Mais Roy l'apprécie beaucoup en lui disant que « Je trouve que t'as l'air d'un vrai cowboy ! ». C'est le moment où les deux personnages deviennent partenaires. Vers la fin du film, Chon perd finalement sa natte et il prend la décision de rester aux États-Unis comme un vrai cowboy.



Figures 1-1-9, 1-1-10 : *Shanghai Kid*

Nous pouvons constater que le processus d'assimilation dans ce film se manifeste par les costumes : En perdant son costume chinois, chaque fois Chon perd partiellement son identité originaire, celle d'un Chinois venant de la Chine sous la Dynastie des Qing. En contrepartie, il obtient la nouvelle identité de cowboy.

Nous pouvons dire que les costumes servent à extérioriser le changement de mentalité du personnage, pour que ce soit visible pour les spectateurs. Le film traite le conflit typique du western : La civilisation conquiert la barbarie. Le cowboy est la personnification de l'esprit moderne, interprété en liberté et humanité par le film. Pour glorifier l'esprit, il faut mettre quelque chose en opposition. Généralement, ce sont les

Indiens-Américains qui jouent ce rôle d’opposition dans les westerns. Mais dans ce film, c’est Chon Wang qui le joue. Donc, le réalisateur fait tous ses efforts pour faire s’opposer les costumes chinois et les costumes de cowboy opposant ainsi les deux mondes.

	La Chine	Les États-Unis
Costume	Tunique, Chapeau mandarin, Natte	Stetson, Chemise, Foulard
Moyen de transport	Palanquin	Train, Route ferroviaire
Armes	Sabre (Arme blanche)	Pistolet (Arme au feu)
Régime politique	Monarchie (Avec présence de roi et des aristocrates)	Républicain (Avec présence de police)

Même si la présence de la Chine dans ce film ne dure que 6 minutes, le réalisateur met bien les deux mondes en opposition. Liés avec d’autres éléments, les costumes qui sont plutôt neutres prennent des sens expressifs. Le costume de cowboy est lié avec le monde moderne avec des techniques modernes et le régime moderne. Le costume de Qing vient d’un empire ancien, ou disons, prémoderne. Ainsi, le réalisateur arrive à communiquer aux spectateurs le changement de Chon Wen simplement en le faisant changer de costume.

C’est la même chose pour *Broken Trail* (2006), un film télévisé dans lequel un groupe de filles chinoises censées être vendues à une proxénète sont sauvées par deux cowboys. Les filles sont d’abord en costume chinois, tunique rouge avec des broderies d’or et des brandebourgs. L’une parmi elles est avec ses pieds bandés. Elles sont toutes soumises à leur destin, elles attendent que des hommes, que ce soit des Chinois ou des Américains, prennent des décisions pour elles. Au milieu du film, elles commencent à



Figures 1-1-11,1-1-12,1-1-13 : *Broken Trail*

porter des stetsons, à apprendre l'équitation et l'anglais auprès des cowboys. À la fin du film, elles jettent toutes leurs costumes chinois qu'elles changent pour les robes de style victorien, avec des chemises typiquement victoriennes et des chapeaux de paille.

Avec des costumes de style anglais, elles deviennent tout un coup des femmes indépendantes : l'une d'elles fait un choix d'amour en décidant d'elle-même d'être avec un cowboy. Les deux autres, d'après les génériques de fin, entrent dans une école de médecine américaine, deviennent médecins et ouvrent un hôpital en Chine. Le changement de costume a pour rôle d'expliquer et de persuader les spectateurs qu'elles sont civilisées puisqu'elles portent des robes occidentales. Et puis, elles sont censées se comporter d'une manière complètement différente de celle qui était la leur auparavant.

Ainsi, les costumes chinois dans ces westerns, qu'ils soient portés par des personnages masculins ou féminins, sont chargés de symboles d'un empire ancien, ce qui est défini par des objets antiques, l'esprit conservateur et la monarchie cruelle. C'est avec ces sens symboliques que les films pouvaient montrer les changements d'esprit des personnages en simplement changeant les costumes.

Nous voyons bien que c'est comme cela que ces costumes chinois sont inscrits dans le contexte du genre cinématographique, celui du western : c'est un contexte dualiste composé par la modernité et la pré-modernité. On glorifie la première en démontrant comment la première conquiert la dernière. Puisque les costumes chinois symbolisent la dernière, ils deviennent donc un décor dans les westerns.

Cependant, il faut noter que si nous avons pris *Shanghai Kid* et *Broken Trail* comme exemples, c'est parce que dans ces deux films se produisent les changements de costume et de mentalité sur les mêmes personnages et cela rend la contradiction plus nette et plus claire à observer. Ce n'est pas parce que c'est l'usage général des costumes chinois dans les westerns. En effet, dans les westerns américains, il est rare de trouver un personnage chinois qui porte un costume américain- ce qui signifie qu'il est assimilé. La plupart du temps, les Chinois portent, tout au long du film, leurs costumes traditionnels, et ils ne sont qu'une partie du monde prémoderne, qui est destiné à être civilisée ou éliminée.

2.2.Le discours de « l'empire immobile »

Nous avons montré ci-dessus que dans les westerns, parfois, les réalisateurs utilisent le changement de costume pour mettre en évidence le changement de mentalité

des immigrants chinois pendant un processus d'assimilation. Mais il nous faut quand même nous demander si ce changement n'est pas trop brusque. Généralement, dans la vie réelle, on ne dirait pas qu'il est suffisant de changer de costume pour devenir une autre personne. Alors qu'au cinéma, tous les spectateurs américains peuvent facilement comprendre et accepter ce moyen représentatif. Il semble tout à fait normal d'admettre que quand un homme s'habille en chinois, il est le défenseur le plus fidèle de la monarchie chinoise, et que tout ce qu'il veut est d'accomplir l'édit de l'empereur et de rentrer en Chine, alors que quand ce même homme porte stetson, il parle de la liberté et il ne veut plus retourner en Chine.

Pourquoi les spectateurs américains peuvent-ils automatiquement décrypter et accepter cet usage symbolique des costumes ?

D'abord, il faut que nous nous rendions compte qu'à l'époque où les costumes chinois sont très différents des costumes américains – ce n'est plus le cas aujourd'hui - ces vêtements avaient effectivement une importance considérable dans le processus de l'intégration à la société américaine. De plus, les deux côtés, les nouveaux immigrants chinois et les Américains, avaient des opinions différentes sur le sujet.

Parmi les premiers immigrants chinois, à part les prêtres, la grande majorité d'entre eux ne changeaient jamais leurs costumes pendant toute la vie. Alors, pourquoi voulaient-ils absolument garder leurs costumes?

« ...but the reason is that we find American clothes much inferior, so far as comfort and warmth go. The Chinaman's coat for the winter is very durable, very light and very warm. It is easy and not in the way. If he wants to work he slips out of it in a moment and can put it on again as quickly. Our shoes and hats also are better, we think, for our purposes, than the American clothes. Most of us have tried the American clothes, and they make us feel as if we were in the stocks. »²⁸

²⁸ Lee Chew : *The Biography of a Chinaman, Independent*, 15, 19 Février 1903, 417–423, p 422 ... « la raison (pour laquelle on n'aime pas les vêtements américains) c'est que nous trouvons que les vêtements américains sont moins bons, moins confortables et moins chaud. Les vêtements d'hiver des Chinois sont très durables, très légers et chauds. C'est facile et pas gênant. Quand il travaille, il ôte le vêtement pour un moment et il se rhabille très vite. Nos chaussures et chapeaux sont également mieux, pour moi, pour notre usage, que les costumes américains. La plupart d'entre nous ont essayé des vêtements américains. Mais ils nous donnent le sentiment d'être entravés. »

La réponse est très simple pour présenter ce que les premiers immigrés chinois pensent des costumes : Ils ne veulent pas changer de costume juste parce qu'ils ne sont pas habitués aux costumes américains.

Cependant, aux yeux des Américains, c'est l'une des preuves que ces personnes sont bizarres et inassimilables. Ils trouvent que certes, les costumes traditionnels vont bien aux Chinois. Mais quand même, c'est très bizarre.²⁹

La contradiction se manifeste : d'un côté, les Chinois pensent que c'est justement plus confortable de porter leur costume, donc ils font le choix de le garder. De l'autre côté, ayant du mal à comprendre ce comportement, les Américains pensent que ces gens sont trop bizarres. Ensuite, cette incommunicabilité provoque naturellement des conjectures. Les immigrés chinois sont divisés en deux catégories en fonction des costumes et ils sont traités différemment dans la société américaine.

Dans un rapport de recensement concernant l'immigration chinoise publié en 1887, on peut trouver une discussion entre l'intervieweur et Monsieur Brooks ci-dessous, dans laquelle il mentionne l'importance de l'habit :

Q : Have you met with any Chinamen who dress in the American fashion ?

A : O, yes.

Q : How were they treated ?

A : They were generally treated better.

Q : They do not provoke the same animosity ?

A : No. I do not think I have ever seen one abused who was dressed in American costume...

Q : The peculiarity of the costume forms an excuse to provoke something of the animosity ?

²⁹ F.B.Jan : *Strangers who have met, Chinese Christian student*, 2(1927), p10, Cité par Jingchao Wu, 唐人街: 共生与同化 (*Chinatown : accommodation and assimilation*), Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991, p267 « 她们显得非常‘与众不同’,因为她们无论走到哪里都穿着她们的民族服装。不错,把服装和个人结合起来考虑,她们中有些人很有魅力。但即使是这样,她们也显得有些古怪。» Traduction : « Personne ne sait ce qu'elles pensent. Elles portent tous le temps leurs. Certes, ces costumes leur vont bien, certaines ont l'air élégantes. Mais quand même, c'est très bizarre. »

A : *I think so. In fact, I have told a good many Chinamen that I believe it would be much better for them to adopt the habits of American clothing, that they would meet less abuse.* ³⁰

Le fait qu'il y ait des Chinois qui portent des costumes américains, la plupart d'entre eux gardent toute fois leurs costumes chinois, devient une source d'inspiration pour les films, comme nous l'avons montré ci-dessus. Cela reflète bien les attitudes distinctes dans la société dominante américaine envers ces personnes en fonction de leurs costumes. C'est pour cela qu'il n'y a aucune difficulté pour les spectateurs américains à comprendre et à accepter automatiquement le changement de costumes qui signale le changement d'identité des personnages, parce qu'ils ont appris l'attitude dans la vraie vie.

Mais ce que les films imposent sur ce phénomène est une explication que les premiers immigrés chinois sont venus d'un monde ancien et que les costumes qu'ils portent sont un symbole d'antiquité. Ce qui est incompatible avec la modernité.

En effet, cette idée repose sur une description traditionnelle concernant la Chine dans le discours moderne occidental, et qui s'agit d'un « empire immobile ». Le terme vient de *L'Empire immobile ou le choc des mondes* d'Alain Peyrefitte, publié en 1989. Mais l'idée remonte à la fin du XVIII^e siècle et au début de XIX^e siècle ou même avant. G.W.F. Hegel, dans *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, fait valoir que le commencement de l'histoire se trouve à l'Orient. C'est non seulement parce que la Chine et l'Inde sont les pays les plus anciens du monde, mais notamment parce que l'histoire n'avance pas là-bas, du point de vue de la modernité occidentale. Pour traiter le cas de la Chine, il prend les techniques et le régime politique comme argument pour prouver qu'en Chine, rien n'a été développé durant des siècles, parce que les Chinois n'ont justement pas cette idée de « développement ». Par conséquent, le pays reste toujours un empire ancien et immobile.

³⁰ *Report of the Joint Special Committee to Investigate Chinese Immigration: February 27, 1877, U.S. Government Printing Office, 31/12/1877, p821, URL : <https://play.google.com/store/books/details?id=NYpEAQAAMAAJ&rdid=book-NYpEAQAAMAAJ&rdot=1> Date de consultation: 09/06/2020,*

« Q : Avez-vous rencontré des hommes chinois qui portent en style américain ? A : Oui. Q : Comment sont-ils traités ? A : Ils sont généralement mieux traités. Q : Ils ne provoquent pas la même animosité ? A : Non. Je pense que je n'ai jamais vu un maltraité qui porte costume américain... Q : Est-ce que la particularité de leur costume fait une excuse qui provoque quelques choses d'animosité ? A : Je pense oui. En fait, j'ai dit à beaucoup d'homme chinois que je crois qu'il est mieux pour eux d'adopter l'habit américain, comme ça ils recevraient moins de maltraitance. », Traduit par Yue Pan

*Les Chinois sont un vieil empire. Toutes leurs institutions, leur constitution, leur culture, leur art sont des choses fort antiques qui ont progressé à partir d'un début barbare jusqu'à un certain degré de culture. Or, comme ils n'ont pas le sens du développement de l'esprit, mais seulement une culture qui se stabilise à l'intérieur de son principe, il faut également considérer leur philosophie comme s'étant solidifiée, raidie...*³¹

En effet, ce discours concernant la Chine est bien apparu avant Hegel. Voltaire a également essayé de positionner la Chine dans l'histoire du monde du point de vue du « développement », en la considérant comme le tout début. Ensuite, le discours s'est formé chez G.W.F. Hegel et ses contemporains. Résultat final : La position de la Chine est confirmée au cours du XVIIIe siècle comme le début de l'histoire du monde. Dans cette vision du monde, la Chine est destinée à rester antique à jamais. Pour qu'elle soit en opposition de la modernité occidentale. Cela permet à cette dernière de s'affirmer et de se manifester.

Cette vision du monde reste dominante jusqu'au début du XXIe siècle et toujours influente à l'heure actuelle. C'est dans ce contexte que les processus de symbolisation des costumes fonctionnent au cinéma :

Les costumes chinois sont d'abord automatiquement décrochés de leur contexte culturel d'origine quand ils passent dans le contexte américain. Ensuite, ils sont différenciés des costumes américains et servent éventuellement de prétexte de racisme dans la société. Par la suite, cette différenciation est assimilée par le cinéma et interprétée par l'idéologie dominante. Ainsi, les costumes dans ces films deviennent des porteurs d'idées. C'est pourquoi les personnages chinois portent souvent leurs costumes chinois ; plutôt que de refléter la réalité historique, ils sont censés être l'opposition et un monde inassimilable pour la modernité - ce que les films de western interprètent et exaltent comme sujet.

³¹ G.W.F. Hegel, traduit par J. Gibelin : *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Édition Gallimard, Paris, 1954

3. Troisième malentendu : Les Chinois, sont-ils venus pour faire de la blanchisserie ?

À part les ouvriers, les blanchisseurs chinois sont les personnages chinois les plus fréquents dans le western et parfois dans d'autres genres cinématographiques. En effet, la représentation des blanchisseurs chinois est un peu partout dans la culture populaire américaine : dans les caricatures, les chansons, les romans et même les publicités.

En 1970, une grande marque américaine de produit nettoyant, Calgon, a lancé une publicité dans laquelle on compare la lessive de Calgon à l'«ancien chinese secret »³² pour décrire l'efficacité du produit. Cela révèle un stéréotype très persistant des Américains envers les premiers immigrants chinois qui veut que la grande majorité d'entre eux soient blanchisseurs, voire même que la blanchisserie soit une profession réservée aux Chinois.

D'un côté, en quelque sorte, l'idée repose sur un fait réel. C'est vrai que la blanchisserie était la profession où travaillaient le plus d'immigrants chinois durant une très longue période, depuis 1851 où la première blanchisserie chinoise s'est établie à San Francisco, jusqu'à ce que cette prestation soit peu à peu remplacée par la machine à laver.

Les professions des États-Unis qui engagent plus que 50 travailleurs chinois en 1920 (Partiel) ³³

Profession	Travailleurs chinois engagés
Blanchisseur	11534
Cuisinier	6943
Serveur	2766
Paysan	2305
Patron de restaurant ou de café	1688

³² « Ancien secret chinois »

³³ Source : Jingchao Wu : *Chinatown : accommodation and assimilation*, Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991, p88

Cependant, d'un autre côté, l'idée n'est pas tout à fait le reflet de la réalité : elle part d'une hypothèse complètement préconçue chez les Américains, que les hommes chinois sont « blanchisseurs professionnels » depuis toujours. Le produit de lessive secret chinois en fait donc partie. Cette idée est tellement forte que le public américain était très étonné quand ils apprenaient qu'il n'y avait pas de blanchisserie en Chine.

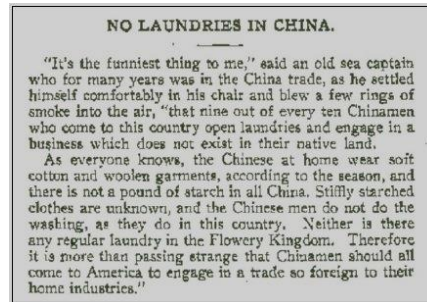


Figure 1-1-14 ³⁴

La réalité est que, en Chine, comme dans les autres pays à l'époque, les femmes étaient en charge du lavage du linge. Alors pourquoi ces hommes qui n'étaient pas « blanchisseurs professionnels » dans leur pays d'origine sont-ils largement devenus blanchisseurs aux États-Unis ? Cette question qui semble très curieuse pour le public américain se pose également au cinéma d'une certaine façon ; elle est donc la question principale à examiner dans cette section.

Au cinéma, il y a globalement deux types de représentations de blanchisserie chinoise. Les deux à la fois coexistent et se contredisent en même temps. L'intérêt de faire une comparaison typologique est que la question précédente et sa réponse se cachent dans le désaccord entre les deux types.

Le premier type est apparu dès le tout début de l'histoire du cinéma. Celui-ci concerne la blanchisserie comique, c'est-à-dire que la blanchisserie est une source de blagues pour les films, de différentes manières. Nous allons en parler ci-dessous en analysant une scène de chacun des deux films, *Chinese Laundry Scene* (1894) et *Gunless* (2010). Le deuxième type est celui de la blanchisserie historique ; ce type de représentation est relativement nouveau qui est apparu vers les années 1990. Nous allons montrer ce type avec deux exemples : *Thousand Pieces of Gold* et *Broken Trail*.

³⁴ Source: *History of Chinese Laundries*, un article d'abord publié sur un journal de businesses de blanchisserie, écrit par un Américain qui a vécu en Chine. « C'est me semble très drôle », dit le vieux capitaine qui a fait des business en Chine pendant des années... « que neuf sur dix des hommes chinois vont à ce pays ouvrent des blanchisseries et s'engagent dans un métier qui n'existe pas dans leur pays natal. »..., Traduit par Yue Pan, URL : <https://chineselaundry.wordpress.com> Date de consultation: 09/06/2020

En général, la différence entre les deux types de représentation est que le deuxième est plus « réaliste » que le premier par rapport à la vérité historique. Tandis que le premier type est plutôt exagéré et fictionnel vis-à-vis de la réalité historique.

Alors il est naturel de poser la question de savoir : pourquoi ce n'est qu'après les années 90 que les cinéastes commencent à s'intéresser à la vraie histoire.

3.1.La blanchisserie comique

La première représentation de la blanchisserie chinoise date de 1894 : un court-métrage de 24 secondes tourné par William K.L Dickson et William Heise, intitulé justement « Chinese Laundry Scene ». Le film n'est qu'une seule scène aux portes d'une blanchisserie chinoise, dans laquelle un policier blanc poursuit un homme chinois. Ce dernier tape sur le premier avec une planche, puis s'enfuit dans la blanchisserie à travers une porte tambour ; ensuite il sort par une autre porte de la même blanchisserie pendant que le policier se trouve coincé par la première porte. Le Chinois monte agilement sur le toit, tandis que le policier se perd dans la complexité des portes.

Évidemment, c'est une scène burlesque. L'endroit inverse le rapport de pouvoir entre les deux protagonistes. Deux choses très intéressantes sont ainsi produites : l'une est la maladresse du policier qui est censé être supérieur à un petit blanchisseur chinois ; l'autre est le pouvoir mystérieux du blanchisseur chinois qui n'a qu'un air tout à fait médiocre. Ainsi, la blanchisserie est représentée comme un endroit hors des règles de notre monde, physiquement et socialement.

Ce type de représentation comique est par la suite répété par une série de comiques du muet : *Ghosts in Chinese Laundry* (1900), *Fun in a Chinese Laundry* (1901)...

Le personnage du blanchisseur chinois est le cœur de ces comédies. Physiquement, c'est toujours un homme pas grand, bossu et en costume chinois, ce que nous avons expliqué ci-dessus. Il vit tout seul, ou parfois, avec sa petite fille, mais toujours sans épouse. Il est fort en lessive, rapiéçage de vêtements, tout ce qui est lié aux travaux domestiques. Il a souvent l'air féminisé par rapport aux Américains avec qui il interagit. Il est généralement timide, mais en cas de besoin, il montre son intelligence. En bref, son corps, y compris l'habit, qui est différent de ceux des Américains, sa féminité, sa timidité et sa capacité mystérieuse sont toutes les sources de comique pour ces films.

Postérieurement, l'accent marqué des blanchisseurs chinois s'ajoute à cette liste. Quand les blanchisseurs chinois parlent anglais, ils ajoutent un son de « y », ou de « ee » à la fin de chaque verbe. Exemple : Au lieu de dire « talk », ils disent « talky » (talkee) ; au lieu de « wash », ils disent « washee » (washy).

Dans *Gunless* (2010), l'accent se présente de façon récurrente. Quand le cowboy voit une fille chinoise pour la première fois devant une blanchisserie, il lui demande « Do you speaky englishy ? ». Après que le cowboy et la fille chinoise ont fait connaissance, cette fille, qui est en fait locutrice native d'anglais, imite l'accent exprès pour se moquer du cowboy. Ce qui est intéressant dans le film est qu'aucun des deux personnages ne pratiquent réellement l'accent. Mais tous les deux comprennent le sens de la blague ainsi que les spectateurs. Donc il'est sûr que « l'accent professionnel » des blanchisseurs est notoire. Est-il vrai que l'accent pratiqué par tous les blanchisseurs chinois ont cet accent dans le monde réel, tout du moins, à l'époque ? Cela nous amène au deuxième type de représentation, la blanchisserie historique, car *Gunless* est un mélange des deux types des représentations.

3.2. La blanchisserie historique

Depuis les années 1990, beaucoup de nouvelles représentations des blanchisseurs ou blanchisseuses apparaissent. Elles sont complètement différentes du « blanchisseur comique » au niveau esthétique, car elles essayent de rapprocher le cinéma de l'histoire réelle.

Globalement, nous allons étudier trois nouveaux éléments qui se présentent dans « la blanchisserie historique » mais pas dans « la blanchisserie comique » : a. Les femmes chinoises dans l'histoire de la ruée vers l'or et de la construction du chemin de fer transcontinental ; b. La sous-culture de la blanchisserie chinoise ; c. Le mouvement d'exclusion des Chinois. En montrant ces trois éléments, nous allons pouvoir expliquer pourquoi ces personnes deviennent blanchisseurs.

3.2.1. Les femmes chinoises présentes et absentes, le manque de blanchisserie et la conséquence

C'est vrai qu'il n'y avait très peu de femmes chinoises à l'époque aux États-Unis. Le recensement montre la même chose que les westerns. La statistique est bien illustrée par la figure 0-3. Globalement, avant les années 1930, les femmes représentaient moins

de 10% au sein de la communauté chinoise aux États-Unis. En 1920, les hommes de plus que 15 ans étaient 49818 et les femmes étaient 4407³⁵. Pendant les années 1930-1940, la proportion de femmes augmente un peu, mais c'est parce que le nombre des hommes diminue à cause de la Seconde Guerre Mondiale. D'ailleurs, ces quelques femmes sont généralement venues de façon illégale. Alors pourquoi la proportion est-elle si anormale ? Pourquoi les femmes ne purent pas immigrer de façon régulière ? Et quelles en sont les conséquences ? Toutes les explications qui manquent dans le premier type de représentation émerge dans le deuxième type.

Prenons *Thousand Pieces of Gold* comme exemple. Ce western tourné en 1990 avec un petit budget est révolutionnaire dans plusieurs sens. D'abord, c'est la première fois que dans un western américain, la narration est principalement consacrée aux premiers immigrants chinois. Ensuite, c'est le premier western américain avec une héroïne chinoise bien caractérisée.

Le film raconte une histoire vraie sur une femme chinoise, Lulu, vendue par sa famille, envoyée en Californie pendant la ruée vers l'or et censée épouser un marchand chinois. Mais quand elle arrive, elle découvre que son « mari » est en réalité un proxénète. Il la force à se prostituer. Lulu est déterminée à résister et elle fait la connaissance, petit à petit, d'autres personnes chinoises et irlando-américaines qui vivent à proximité. Avec persévérance, elle finit par ouvrir une blanchisserie et servir le quartier. Elle lave à la main et mène une vie indépendante. Malheureusement, un jour, les Chinois reçoivent soudainement une sommation venant de la part des Irlando-Américains, disant que tous les Chinois sont obligés de quitter la ville immédiatement. N'ayant pas d'autre choix, Lulu ferme sa blanchisserie et décide de vivre avec son amant américain au bord d'une rivière.

The story, taken from Ruthanne Lum McCunn's book, is true. But, even if it weren't, this is a movie that would carry unusual conviction and sincerity. ³⁶

Sans aucun doute, l'authenticité du film est essentiellement basée sur son histoire qui est vraie. Étant une adaptation d'un roman biographique, généralement, le film est

³⁵ Source : Jingchao Wu : *Chinatown : accommodation and assimilation*, Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991

³⁶ Michael Wilmington : *Valuable Views of Old West in 'Gold'*, Los Angeles Times, 26 Juin 1991 « L'histoire, l'adaptation du roman de Ruthanne Lum McCunn, est vraie. Cependant, si elle ne l'était pas, le film porterait tout de même la conviction exceptionnelle et la sincérité. », Traduit par Yue Pan

considéré comme représentant la réalité. Mais il faut quand même s'interroger : en quoi un film réussit-il à relater une vérité d'une véritable histoire, puisque ce n'est pas un documentaire ? Dans le cas de *Thousand Pieces of Gold*, la ressemblance entre le film et la véritable histoire repose sur deux aspects : l'un est les caractères et les émotions du personnage principal, Lalu, une femme courageuse et déterminée, ceci grâce au scénario et l'interprétation excellente de l'actrice ; l'autre aspect concerne la représentation du contexte historique. Le destin du personnage individuel est bien sûr inséparable du contexte. Sans ce dernier, l'histoire ne se tient pas.

En ce qui concerne le mode de migration des femmes chinoises à l'époque, Lalu est un exemple typique, elle est vendue et l'affaire est organisée par un « wife trader³⁷». Il en est de même pour les cinq filles dans *Broken Trail* - celui-ci est également basé sur une histoire vraie - qui sont dans une situation similaire à celle de Lalu. En effet, à l'époque, la plupart des femmes chinoises aux États-Unis sont venues de cette manière.

Alors où étaient les femmes des immigrants masculins ? Elles restaient en Chine. Dans *Broken Trail*, Monsieur Long raconte son histoire, il est venu aux États-Unis en tant que chercheur d'or, en laissant sa femme en Chine qui s'occupe des parents âgés et des enfants.

Ces deux phénomènes ci-dessus sont bien évidemment un résultat direct de la fameuse Loi votée en 1875, *The Page Act*, qui interdit l'entrée des femmes venant de « China, Japan or other Oriental country »³⁸ car elles sont suspectées d'être prostituées. En réalité, la Loi fonctionne pour empêcher l'entrée du plus de femmes possibles. Parce qu'à la base, l'idée est d'éviter que les travailleurs chinois s'installent aux États-Unis. Cette loi est la raison la plus évidente. Mais ce n'est pas la seule raison.

L'autre raison est à l'origine d'une idée dans la culture traditionnelle chinoise. « En général », dit le père à Chen Jing, « tu dois y aller tout seul, comme tes grands frères, et laisser ta femme et tes enfants avec moi et ta mère. »³⁹ Ce qu'un père dit à son fils émigré reflète la tradition : une femme appartient avant tout à sa famille ; avant de se marier, elle appartient à ses parents, après, elle appartient à ses beaux-parents. Il'était quasi normal que les filles fussent vendues quand la famille était trop pauvre. Il'était

37 « Commerçant des femmes », Traduit par Yue Pan

38 *Barring Female Immigration*, Document: Forty-Third Congress. Session II. Ch.141. March 3, 1875 Chapter 141. SEC. 3, URL : http://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtid=3&psid=21 Date de consultation: 09/06/2020 « Chine, Japon et d'autres pays orientaux », Traduit par Yue Pan

39 Mae M Franking, *My Chinese Marriage*, p 163, Cité par Jingchao Wu, *Chinatown : accommodation and assimilation*, Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991, p222

également normal que la femme restât en Chine pour s'occuper des parents de son mari. La relation conjugale de l'époque en Chine n'était pas du tout celle d'aujourd'hui. Souvent, ces femmes se sentaient valorisées par leur dévouement pour la famille. L'idée est importante pour comprendre ces femmes, car on pense généralement qu'elles sont entièrement soumises et exploitées. Ce qui est vrai. Mais reconsidérer le contexte et penser à leur position au lieu de les juger avec des idéologies de notre ère nous permettrait de mieux comprendre ces histoires. Nous allons revenir sur cette idée des femmes chinoises et leur vie dans la deuxième partie de cette thèse.

Ainsi, nous voyons que ces trois facteurs fonctionnent ensemble : le commerce illégal des femmes, *The Page Act* et l'idée traditionnelle familiale chinoise. Le premier est à la fois le résultat du deuxième et il le justifie et renforce constamment. Résultat : il n'y avait que très peu de femmes dans la communauté, et la grande majorité était des prostituées. Les hommes chinois étaient donc obligés de laver leur linge, faire la cuisine, etc. Nous allons traiter le sujet de la cuisine dans le chapitre suivant. Ici, nous voyons qu'il y avait effectivement une grande demande de service de lave-linge dans la communauté. De plus, c'est pour cela que sur l'écran, la grande majorité des blanchisseurs masculins sont seuls. Comme ils font vraiment beaucoup de tâches domestiques, ils sont souvent considérés comme des « hommes féminins ». C'est pour cela qu'ils sont souvent représentés de façon « féminisées » sur l'écran américain. En contraste avec les hommes américains, leurs caractères de « petit », « agile », « doux » sont souvent accentués de façon exagérée dans les représentations comiques, comme ce que nous avons vu ci-dessus. L'origine de ces représentations est le manque de femme chinoise, la séparation familiale et le commerce illégal à cause de la politique migratoire - une page douloureuse de l'histoire de l'immigration des États-Unis.

3.2.2. La blanchisserie et sa sous-culture

Nous avons vu qu'il y avait effectivement un grand marché potentiel de la blanchisserie à l'époque de la ruée vers l'or et de la construction du chemin de fer transcontinental. Quand on regarde l'histoire de façon rétrospective, il est facile de tomber dans le piège de penser que tout est naturel : il fallait que quelqu'un fit la lessive. Donc les Chinois et quelques Chinoises la faisaient. Néanmoins, la réalité n'est pas aussi évidente que cela, car les gens de l'époque étaient confrontés à beaucoup de problèmes concrets. Ils ne pensaient qu'à résoudre ces problèmes, tels que comment trouver des

fonds pour lancer un petit business pour se libérer du patron blanc, quels sont les équipements nécessaires, etc. Ici, nous allons entrer dans les détails de la blanchisserie chinoise pour mieux comprendre comment la blanchisserie s'est soudainement développée.

a. Les équipements de blanchisserie

Dans *Thousand Pieces of Gold*, nous voyons que les premiers blanchisseurs font le lavage à la main. Lalu fonde son business à partir de presque rien en dehors de sa planche et des paniers, qui servent à recueillir et renvoyer les vêtements. Par la suite, elle achète un équipement tout simple pour amidonner les vêtements, parce que cette pratique facilite le repassage des chemises.



Figures 1-1-15, 1-1-16 : *Thousand Pieces of Gold*

Ces représentations sont plutôt réalistes. Il est vrai que les équipements de blanchisserie chinois sont simples et peu automatiques. « Avec une planche et un fer à repasser, quelques seaux et des savons, on peut déjà lancer un business⁴⁰ ». Cette caractéristique constitue une deuxième condition favorable pour que les Chinois s'établissent largement comme blanchisseurs : parce que cela ne demande pas de fonds initiaux importants pour ouvrir une blanchisserie. Pour eux, c'est le moyen le moins onéreux pour devenir petit autoentrepreneur et cela leur permet de ne plus subir l'humiliation de travailler chez un patron blanc. Dans le film, l'histoire reflète exactement la même idée, Lalu passe d'un homme à l'autre et toujours sous abus sexuel. Dans cette vie, elle n'a aucune possibilité d'accumuler un capital ou d'acquérir une compétence professionnelle. Ouvrir une blanchisserie est le seul moyen pour elle de sortir du cercle vicieux.

⁴⁰ RTHK, *Roots Old and New : Stories of Chinese Emigrants, North America*, épisode 4, 09/2012

Ici, l'idée d'anti-exploitation chez les minoritaires se dégage clairement. Dans ce film, la différenciation sexuelle de Lalu – être une femme dans un monde machiste - est une métaphore de la différenciation raciale des premiers Sino-Américains dans la société dominée par les Blancs. Allons plus loin : les blanchisseries et ses équipements simples sont souvent transférés entre Chinois. Ceux qui accumulent un capital grâce à la blanchisserie cherchent à ouvrir une épicerie ou un restaurant, parce que c'est plus lucratif. Ils revendent leur blanchisserie aux nouveaux arrivants. Ainsi, un cercle économique se forme au sein de la communauté chinoise et protège ses membres de la société dominante. Nous allons voir que l'idée communautaire reviendra de manière récurrente dans cette thèse dès qu'il s'agit de l'économie de Chinatown.

b. L'accent des blanchisseurs chinois

Nous avons mentionné l'accent professionnel que nous pouvons constater sur les « blanchisseurs comiques » : ils rajoutent toujours un son « ee » à la fin du chaque mot. L'accent est souvent une source de blague dans la « blanchisserie comique » que nous avons définie ci-dessus.

L'accent n'est pas une invention des cinéastes ; en effet, il est à l'origine des tickets de blanchisserie chinoise : un ticket de blanchisserie chinoise est un ticket ordinaire servant à justifier le linge qu'un client a déposé chez le blanchisseur. Ce qui rend le ticket particulier, c'est qu'il est en effet une solution pour s'affranchir de la barrière linguistique entre les blanchisseurs chinois et les clients américains.

À l'époque, et même aujourd'hui, généralement, les blanchisseurs chinois ne parlent pas beaucoup l'anglais, car ils travaillent le linge du matin au soir et n'ont pas beaucoup d'opportunités pour apprendre la langue. Pour communiquer avec leurs clients, ils disent quelques mots basiques et donnent les tickets écrits en chinois aux clients. Parfois, les clients viennent récupérer leur linge sans se munir du ticket. En présence de cette situation, le blanchisseur dit : « No tickee, no washee », ou « No tickee, no shirtee ». Après, quoi que le client dise, le blanchisseur répète la même phrase. Jusqu'à ce que le client renonce. Cette anecdote et le dicton sont tellement connus que maintenant dans le langage de rue américain, on l'emploie pour désigner une impasse commerciale.

C'est donc l'origine de « l'accent professionnel » des « blanchisseurs comiques ». Dans les films, il est représenté de façon très exagérée par rapport à la réalité pour créer des blagues. Toutefois, ces blagues reflètent la barrière linguistique

qui s'est instaurée, et cela nous permet d'approcher la vraie vie des blanchisseurs chinois et d'entrevoir leur lutte pour la vie.

John Jung, historien sino-américain qui étudie l'histoire de la blanchisserie chinoise des États-Unis, décrit la blanchisserie comme « Tickets to survival on Gold Mountain ⁴¹ ». Cette description dénote trois choses : premièrement, elle fait allusion au fameux ticket de blanchisserie. Deuxièmement, elle contextualise la naissance de la blanchisserie : elle est née pendant la ruée vers l'or. Troisièmement, elle démontre le rôle historique de la blanchisserie pour les premiers immigrants chinois : ce n'était pas un choix commercial pour eux, mais plutôt une question de survie. Ils ont trouvé cette solution, car c'était le moyen le plus facile pour s'inscrire dans la vie économique et survivre dans ce pays.

Alors maintenant il convient de trouver le dernier morceau du puzzle : qu'est-ce qui fait que ces personnes, qui ont immigré comme travailleurs en réponse au besoin du marché de l'emploi, se retrouvent dans une situation de vie ou de mort ?

3.3. L'Exclusion des Chinois : une histoire cachée et redécouverte

Vers la fin de *Thousand Pieces of Gold*, tous les Chinois sont expulsés d'une petite ville Californienne. L'intrigue fait allusion à un événement historique : l'Exclusion des Chinois, avec une série de lois et une série de mouvements massifs qui ont eu lieu et perduré pendant une très longue période : à partir des années 1850 jusqu'à l'année 1943. C'est une très longue histoire turbulente, mais pour être bref, elle se divise en deux parties, les actes violents massifs contre les Chinois et les lois contre les Chinois.

3.3.1. Les actes violents contre les Chinois

Depuis la ruée vers l'or, le conflit entre Chinois et Euro-Américains⁴² est né. Ces derniers pensèrent que les premiers voulaient s'emparer de leur or. Ils voulaient donc les chasser et ont trouvé un slogan : En criant « California for Americans ! ⁴³ », ils demandèrent à tous les Chinois de partir. Si les Chinois n'écoutaient pas, ils recouraient

⁴¹ John Jung, *Chinese Laundries, Tickets to survival on Gold Mountain*. Create Space Independant Publishing Platform, 22.09.2011, « Tickets de survie sur Gold Mountain », Traduit par Yue Pan

⁴² Y compris, à part les Irlandais, les Italiens, les Français et les Autrichiens, tous ceux qui sont venus surtout en 1848 quand l'Europe était occupée par les révolutions partout.)

⁴³ Jean Pfaelzer, *Driven Out, The forgotten war against Chinese Americans*, New York, Random House Publishing Group, 2007, p10

à la violence. Quand les Chinois allèrent au tribunal, ils apprirent qu'en Californie, à l'instar d'une affaire précédente, *People v. Hall*,⁴⁴ les immigrés chinois n'avaient pas le droit de témoigner contre les Blancs.

Ensuite, pendant la construction du chemin de fer transcontinental, les ouvriers blancs trouvèrent que les Chinois s'emparaient de leur job en acceptant un salaire très bas. « Chinese received 30-50 percent lower wages than whites for the same job and they had to pay their own food stuffs.⁴⁵ » confirme Gordon Chang, spécialiste de l'histoire des Sino-Américains et auteur de *Ghosts of Gold Mountain*. En oubliant que les Chinois ne font que subir l'exploitation des capitalistes, le sentiment anti-Chinois fut considérablement renforcée chez les ouvriers blancs.

Après la construction du chemin de fer, s'est développé un climat anti-Chinois, y compris avec des idées telles que toutes les Chinoises sont prostituées ; le mariage mixte est contre nature ; les Chinois sont vecteurs de maladie car ils sont porteurs de virus... Le massacre des Chinois de 1871 à Los Angeles déclencha vraiment une série d'actes de violence envers cette population. Des Chinois furent tués et les Chinatown furent brûlés partout en Californie. Très vite, ces actes violents ont pris de l'extension tout au long de la côte ouest des États-Unis. En 1886, le journal, *Eureka Daily Times-Telephone* publia un article pour faire un point sur le « succès » du mouvement anti-Chinois :

Humboldt County will soon be rid of its entire former Chinese population. Eureka has been purged of it for more than a year. Arcata has taken steps which will result in the banishment of fifty or sixty We don't think that what Chinamen are left at Rohnerville and Springville will be there long... Whether or not there is a Chinaman in Hydesville, we are unable to state. Blocksberg never would tolerate the presence of that people, and we are inclined to the belief that there are none in Garberville. As Petrolia has spoken

⁴⁴ « *People v. Hall* est une affaire d'assassinat en appel dans les années 1850 à l'issue duquel la Cour suprême de Californie a établi que les Sino-Américains et les immigrants chinois n'avaient aucun droit de témoigner contre les citoyens blancs. » wikipédia, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/People_v._Hall
Date de consultation: 09/06/2020

⁴⁵ Lesley Kennedy, *Building the Transcontinental Railroad : How 20000 Chinese Immigrants Made it Happen*. URL : <https://www.history.com/news/transcontinental-railroad-chinese-immigrants> Date de consultation: 09/06/2020 , « Les Chinois ont reçu un salaire inférieurs de 30-50 pourcent par rapport aux Blancs pour le même travail et ils ont dû payer leurs propres nourriture. »

in regard to the matter, it may be taken for granted that her population will not in the future include any of the obnoxious element. ⁴⁶

En conséquence, c'était lors de cette période que les Chinois se sont déplacés, sachant que ce n'était pas facile à l'époque, vers l'est des États-Unis. D'ailleurs, c'est ainsi que s'est établi le Chinatown New Yorkais.

3.3.2. Les lois contre les Chinois

En 1882, les mouvements violents anti-Chinois ont été, d'une certaine façon, légalisés par le Congrès des États-Unis : la *Loi d'exclusion des Chinois* a été votée le 6 mai 1882. Dans le but d'interdire la plupart de l'immigration chinoise vers les États-Unis, selon la Loi, aucun ressortissant chinois ne pouvait obtenir la nationalité américaine ; tous les mineurs et les ouvriers chinois embauchés par les employeurs américains étaient interdits d'entrée aux États-Unis. C'est-à-dire que s'ils rendaient visite à leurs familles en Chine, ils ne pouvaient plus rentrer aux États-Unis. La loi a été prolongé en 1892 de dix ans par la *Loi Geary*. Cette dernière, a été surnommée « The dog tag law », car selon celle-ci, tous les Chinois étaient obligés de porter un badge comportant leur nom et leur photo au-dessus, pour prouver qu'ils étaient en situation régulières sur le territoire des États-Unis, sinon ils étaient exposés à l'exclusion immédiate. À la fin de *Loi Geary*, en 1902, la *Loi d'exclusion* est renouvelée à nouveau sans précision de date d'expiration. Elle a été finalement abrogée en 1943. Mais jusqu'à la rédaction de cette thèse, bien que les clauses soient toutes abrogées, le Titre 8, Chapitre 7 du Code des États-Unis porte encore le titre de *Exclusion of Chinese*.⁴⁷

À côté de la *Loi d'exclusion des Chinois*, il y avait une série de lois nationales et des règlements locaux plus précis, tel que *The Page Act* que nous avons mentionné qui concerne les femmes ; *Sidewalk Ordinance* de San Francisco qui interdit aux Chinois de porter des linges avec les palanches ; *Laundry Ordinance* met toutes les blanchisseries

⁴⁶ *Eureka Daily Times-Telephone*, 17/02/1886, « La Comté de Humboldt sera bientôt débarrassées de toute son ancienne population chinoise. Eureka en a été purgée depuis plus d'un an. Arcata a pris des mesures qui finiront par en bannir cinquante ou soixante... Nous ne pensons pas que ce que les Chinois ont laissé à Rohnerville et Springville soyonssoit là longtemps... Nous ne pouvons pas dire s'il y a un Chinois à Hydesville ou pas. Blocksberg ne tolérerait jamais la présence de ces gens. Nous sommes inclinés à croire il n'y en a aucun à Garberville. Comme Petrolia a assuré dessus : c'est fait en sorte qu'il n'y aura plus de cet élément odieux parmi sa population dans le futur. », Traduit par Yue Pan

⁴⁷ Legal Information Institute, URL : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/8/chapter-7> Date de consultation: 09/06/2020

en bois hors la loi ... Les règlements contre les Chinois sont trop nombreux pour être cités.

En bref, revenons à notre question : pourquoi disons-nous que la blanchisserie fut un « ticket de survie » pour les Chinois ? Parce que c'était dans ce contexte historique que les blanchisseries, leurs refuges, se sont établies. C'est pourquoi les Chinois qui n'étaient pas du tout blanchisseurs le sont largement devenu, pour éviter les persécutions dans d'autres secteurs d'activité. Ce fut l'une des conséquences directes de l'Exclusion des Chinois.

3.3.3. La découverte de l'histoire qui produit le changement d'esthétique

Nous constatons bien qu'il est impossible de parler des premiers immigrés chinois aux États-Unis sans parler de l'Exclusion des Chinois. Parce que sans le contexte, rien n'est convaincant.

Par contre, l'événement historique ne se présente nulle part avant les années 1990 sur l'écran. Cela explique parfaitement pourquoi auparavant, les blanchisseurs n'étaient représentés que de façon extrêmement exagérée : comme les représentations sont complètement coupées du monde réel, il est impossible de bien camper un personnage chinois qui vit dans l'épopée de la Conquête de l'Ouest. Dans l'absence de vraie motivation, de vraie émotion et du contexte, il ne reste que des caricatures insignifiantes sur l'écran. Les premiers blanchisseurs chinois dans les films ne sont même pas des personnages, ils font plutôt partie de la décoration exotique.

Toutefois, ils sont quand même l'évocation d'une question : pourquoi est-ce depuis ce moment particulier, le début des années 90, que les cinéastes ont commencé à s'intéresser à l'histoire vraie ? En effet, c'est plutôt une redécouverte d'histoire qu'un changement d'esthétique.

« I think that the history of Asian Americans is marginalized in this country. ⁴⁸» dit Jean Pfaelzer, professeur, historienne et auteur de *Driven Out :The forgotten war against Chinese Americans*, au cours d'un entretien au sujet de son étude de l'histoire de l'Exclusion des Chinois.

⁴⁸Jean Pfaelzer, *Author recalls Chinese American history in 'Driven out'*, « Je pense que l'histoire des Asio-Américains est marginalisée dans ce pays. », URL : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=11825013> Date de consultation: 09/06/2020

Pour comprendre la découverte de l'histoire, regardons les expériences de deux personnes : dans les années 70, quand Jean Pfaelzer travaillait à l'Université de Humboldt, elle a trouvé curieux qu'il n'y eut aucun étudiant asiatique dans sa classe, alors que son entourage n'avait eu aucune idée du pourquoi. C'est à partir de là qu'elle a commencé à apprendre l'histoire de l'Exclusion des Chinois dans la région. Elle s'est dit qu'il n'était pas normal qu'en tant qu'historienne et d'origine californienne, elle n'ait jamais entendu parlé de l'histoire. Pfaelzer a publié son livre phare en 2010. Parallèlement à son étude, grâce à la découverte d'Angel Island Immigration Station⁴⁹ également dans les années 70, il y avait bien d'autres chercheurs qui s'intéressaient à l'histoire de l'Exclusion des Chinois. Celle-ci a été ainsi dévoilée dans le monde académique après être restée cachée pendant très longtemps.

L'autre personne est Wayne Wang, réalisateur sino-américain que nous allons étudier dans la deuxième partie de cette thèse. Wang a tourné *Eat a bowl of tea* en 1989, un film indépendant qui touche à l'histoire de l'Exclusion des Chinois, mais racontée d'une manière légère pour mieux s'adresser au public américain. Wang, avec ce film, était précurseur à l'époque pour porter l'histoire à l'écran. Au début, il a eu du mal à trouver le financement, mais enfin, ce film a changé pas mal de choses notamment dans le monde du cinéma. Par la suite, *Thousand Pieces of Gold* a touché plus de public, ce qui est prouvé par son résultat au box-office⁵⁰.

L'évaluation des connaissances au niveau académique et médiatique sur l'histoire a impulsé le changement d'avis au niveau politique : en 2011, lors du mandat d'Obama, le Sénat des États-Unis a officiellement présenté des excuses sur la Loi d'Exclusion des Chinois. Depuis ce moment, nous pouvons dire que cette histoire est officiellement reconnue par les États-Unis.

Néanmoins, ce n'est toujours pas un sujet « favorisé » par le cinéma hollywoodien. En 2017 est sorti un film qui s'appelle *The Jade Pendant*, dont l'histoire se focalise sur le massacre des Chinois de 1871 à Los Angeles. Nous n'avons pas étudié ce film car il est malheureusement très banal : c'est un mauvais mélange des genres et une représentation superficielle de l'histoire. Malgré sa qualité insatisfaisante, la

⁴⁹ « Angel Island Immigration Station était une station d'immigration située dans la baie de San Francisco qui a fonctionné du 21 janvier 1910 au 5 novembre 1940, où les immigrants entrant aux États-Unis ont été détenus et interrogés. » wikipedia, URL :

https://en.wikipedia.org/wiki/Angel_Island_Immigration_Station Date de consultation: 09/06/2020

⁵⁰ *Thousand Pieces of Gold* a rapporté 717 772 dollars au box-office en 1991. Par rapport à *Eat a bowl of tea* qui a eu 231423 dollars en 1989, le premier a effectivement fait connaître le sujet au plus de public.

production compliquée du film est intéressante pour nous : le film était d’abord un projet de western, qui a été rejeté par tous les studios d’Hollywood à cause du casting planifié purement chinois. Le projet a été repris par un producteur indépendant. Finalement, le film est un mélange maladroit de western sur le plan visuel et de mélodrame au plan narratif. Le réalisateur exagère la faiblesse des victimes, des Chinois, et la méchanceté des Blancs de façon trop simplifiée, sans pouvoir montrer de l’humanité de façon approfondie.

Ainsi, nous sommes obligés de conclure que même si le fait historique est académiquement découvert et politiquement confirmé, le public américain, de façon générale, n’est pas encore prêt à ce jour pour émotionnellement comprendre et digérer ce gros traumatisme pour tous de façon appropriée.

Conclusion : « Lonely Yellow man »

Dans cette section, nous voyons que la figure de blanchisseur chinois au cinéma est effectivement très liée à la progression des connaissances sur l’histoire réelle. Le cinéma interagit à la fois avec le monde académique et avec la politique. Au début, l’image du blanchisseur chinois est basée sur certaines observations ou des oui-dire sur cette catégorie de personnes ; ces observations peuvent être vraies, dans une certaine mesure. Mais, sans pouvoir donner l’explication des phénomènes, le cinéma ne peut que se cantonner dans quelques anecdotes fragmentées. Ensuite, au fil du temps, elles ont été exagérées sous l’influence de certaines idéologies courantes de l’époque. Enfin, le stéréotype se forme sur l’écran. Ici, retenons tout ce que nous avons cité ci-dessus concernant les blanchisseurs chinois pour pouvoir comprendre la mise en forme de cette figure.

Phénomène	Raison	Représentation	Exagération (stéréotype)
Peu de femmes dans la communauté chinoise	<i>Page Act</i> et culture traditionnelle chinoise	Hommes chinois seuls	Hommes chinois ascétiques
Hommes chinois qui font des tâches domestiques	Peu de femmes dans la communauté chinoise	Hommes chinois qui sont forts en lavage et cuisine	Hommes chinois féminisés
Ticket de blanchisserie	Barrière linguistique	Accent des blanchisseurs chinois	Accent très exagéré

Grand nombre de blanchisseries chinoises	Marginalisation des Chinois dans d'autres secteurs	Blanchisseurs professionnels	Ancienne lessive secrète chinoise
--	--	------------------------------	-----------------------------------

C'est pourquoi, bien que la figure de blanchisseur comique soit certes très caricaturée et superficielle puisqu'elle est sous-tendue par l'ignorance de l'histoire, cette figure est effectivement très influente vis-à-vis de la représentation des personnages masculins chinois sur l'écran américain ; elle est en effet devenue un archétype. Ici nous la dénommons *lonely yellow man*⁵¹. Ce qui définit bien ce type de personnage masculin chinois dans les films américains : il est physiquement pas grand par rapport aux personnages masculins blancs, il est toujours seul, il a l'air ascétique vis-à-vis des femmes d'une certaine manière, il est plus ou moins « féminisé » ; en tout cas, il n'est jamais aussi musclé ou agressif que son partenaire ou adversaire blanc, de plus, il possède d'une certaine partie de mystère. Cette notion est importante. En effet, ci-après, nous allons voir plusieurs adaptations de l'archétype de diverses manières en fonction du genre cinématographique.

Conclusion du premier chapitre :

« une population inassimilable »

Certes, les Chinois ne jouent pas un rôle important dans les westerns. Jusqu'au moment où cette thèse est faite, il n'y a aucune étude académique consacrée à la représentation des Chinois dans le western. Pourtant, les Chinois et le western portent effectivement une problématique très riche et intéressante : dans les westerns américains, les premiers immigrants chinois sont toujours représentés comme une population inassimilable. Ce caractère inassimilable repose sur tout ce que nous avons évoqué dans ce chapitre : ils sont physiquement indésirables comme immigrants, ou tout du moins, très différents des Blancs ; ils sont culturellement incompatibles avec les Occidentaux modernes, car ils sont venus d'une tout autre époque ; ils vivent en dehors du cercle économique du pays. Donc ils ne sont ni héros ni méchants dans les westerns. Même

⁵¹ « Homme jaune solitaire ». Ici nous employons le terme anglais parce qu'il renvoie à plusieurs termes anglais : « Yellow man » est un nom péjoratif donné aux Asiatiques et surtout aux hommes chinois dans le langage de rue américain. « Yellow face » désigne les rôles asiatiques interprétés par les acteurs et actrices blancs en pratiquant un ensemble de techniques de jeu de rôle très exagérées et stéréotypées. « Lonely Chinaman » est un terme employé dans le film *Charlie Chan in London* (1934) par le personnage emblématique Charlie Chan en disant : « The world is large, me, lonely Chinaman ». Donc, il est plus efficace d'employer ce terme anglais.

dans les films récents qui mettent des rôles chinois en lumière, tels que *Thousand Pieces of Gold* et *Shanghai Kid*, on sent clairement que ces films ont du mal à placer leurs héros et héroïnes dans la société dominante des États-Unis : dans *Thousand Pieces of Gold*, l'héroïne finit par vivre isolée dans la nature avec son amant. Quant au rôle de Jackie Chan dans *Shanghai Kid*, ironiquement, on fait beaucoup d'effort pour montrer l'américanisation sur ce rôle tout au long de ce film. Alors que dans *Shanghai Kid 2*, Jackie Chan se déplace immédiatement au Royaume-Unis et dans *Shanghai Kid 3*, ce qui est encore un projet, il va partir en Égypte ; il est donc plutôt un héros de Kung Fu international. Même s'il est censé s'être bien américanisé au niveau de l'esprit, il ne pourrait finir par vivre heureusement dans sa maison typiquement américaine avec sa famille – à l'image de tous les héros hollywoodiens de nationalité américaine. Nous allons revenir sur le sujet de héros de Kung Fu et Hollywood dans la troisième partie de cette thèse. Ici, nous pouvons constater qu'il semble impossible d'insérer un rôle chinois dans la société dominante dans les westerns.

Cela correspond exactement à ce que William Perkins a noté sur les premiers immigrants chinois dans son livre *Three years in California : William Perkins' journal of life at Sonora*, un document très important pour les historiens qui étudient l'histoire de la Californie :

They were mostly dressed in the national costume... These people form a peaceable and hardworking class of our population, but are of every little service or benefit to commerce or to the state. As they consume little of the food or merchandise of the country. When a Chinaman amasses a small amount of cash, he immediately returns home to the 'flowery land'.⁵²

William Perkins a bien pointé ce que les westerns montrent. Donc cela veut-il dire que les films correspondent à la réalité ? Est-il vrai que les premiers immigrants chinois sont inassimilables ? Ce n'est sans doute pas si évident que cela. En effet, c'est un énorme malentendu qui concerne ces gens dans tous les discours populaires américains.

⁵² William Perkins : *Three years in California : William Perkins' journal of life at Sonora*, University of California Press, 1964, p319 « Ils étaient très souvent vêtus des costumes nationaux... Ces gens sont une classe pacifique et travailleuse de notre population, mais ils offrent de tout petits services ou avantages par rapport au commerce ou à l'État, car ils consomment peu de nourriture et de marchandise du pays. Quand un Chinois amasse une petite somme d'argent, il rentre immédiatement chez lui, la "terre fleurie". », Traduit par Yue Pan

La contradiction se cache dans les lettres à la famille de ces gens, les chansons provenant de leurs villes natales et notamment, preuve la plus convaincante, les nombreuses maisons qu'ils ont construites sur leur sol natal. Prenons une chanson d'enfant comme exemple :

Greetings for New Year.

Daddy has gone to Gold Mountain to earn money.

He will earn gold and silver, ten thousand taels.

*When he returns, we will build a house and buy farmlands.*⁵³

Cette chanson d'enfant reflète explicitement le projet de tous les chercheurs d'or chinois : Dès qu'ils auront gagné suffisamment d'argent, ils retourneront en Chine, construiront des maisons et achèteront des terres agricoles. Beaucoup ont bien réalisé le projet : à l'époque actuel, il existe plus de 4000 diaolou⁵⁴, un type de tour d'habitation, dans la province de Guangdong, dans les cinq villages que nous avons mentionnés. Ce sont justement les maisons construites par les premiers chercheurs d'or chinois et les anciens ouvriers du chemin de fer en prévision la retraite. Comme dit un vieux proverbe chinois d'origine bouddhique : la feuille tombée retourne à sa racine. Ce qui signifie que chaque chose doit retourner à son origine. L'idée de rentrer à son lieu d'origine avant la fin de vie est très importante pour tous les Chinois. À cet égard, pour ces immigrants, dans leur pensée, cette idée de « rentrer » donne une légitimité et un certain sens à leur migration.

Ainsi, nous voyons que William Perkins a raison, les premiers immigrants chinois n'étaient pas immigrés définitifs – ils n'avaient aucune intention de s'installer aux États-Unis. Leur objectif était de retourner en Chine. Donc, ils n'ont eu aucune raison de renoncer à leur culture et de s'adapter à celle des États-Unis. C'est ainsi que les Chinatowns sont apparus partout aux États-Unis ; de ce point de vue, ils sont une cristallisation de ce refus d'assimilation, de cette volonté de « rester en Chine » sur le territoire des États-Unis. Comme Zhou Min l'a dit dans son étude sociologique sur Chinatown :

⁵³ Marlon Kau Hom, *Songs of Gold Mountain : Cantonese Rhymes From San Francisco Chinatown*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1987, p41 « Salutation pour le nouvel an. Papa est allé à Gold Mountain pour gagner de l'argent. Il va gagner de l'or et de l'argent, dix milles taels. À son retour, nous allons construire une maison et acheter des terres agricoles. », Traduit par Yue Pan

⁵⁴ Parmi tous ces diaolou, les diaolou de Kaiping sont les plus connus car ils sont sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 2007.

Although the Chinese seemed to hold stubbornly to their chopsticks old-fashioned lifestyles, and clannishness, they were not innately unassimilable. There were reasons for them to be self-segregated. The sojourning orientation interacting with external factors, defined their life in early Chinatown. ⁵⁵

Dans cette perspective, l'idée dominante dans les westerns américains, selon laquelle les premiers immigrants chinois sont inassimilables, est un malentendu. Certes, certaines descriptions sont basées sur de vrais phénomènes, mais, sans aucune connaissance de l'origine des phénomènes, les films vont de plus en plus loin de la vérité. Au final, les malentendus se sont formés. Après tout, là où il y a un manque de compréhension, des erreurs apparaissent. Alors le manque de compréhension, c'est parce que ces westerns ne sont qu'un côté de la médaille : l'auto-expression des immigrants chinois eux-mêmes est absente et, dans ces films, il n'y a que la description de la part de la société dominante américaine.

Malgré le manque d'exactitude, cette description est intéressante pour les westerns. Parce que les westerns racontent l'épopée de la Conquête de l'Ouest, cette épopée, comme disait Martin Scorsese, traite de la légende du pays⁵⁶- avec laquelle le pays a établi son identité. Dans cette épopée nationale, il faut que quelqu'un soit incompatible, inassimilable par rapport aux « Nous », pour que « Nous » puissions nous identifier. Les premiers immigrants chinois sont ainsi choisis par ce discours et donc ainsi représentés dans les films de westerns.

II. Chinatown noir et les Tong

Introduction

Ils appartiennent à ce que l'on appelait jadis le genre policier, et que l'on ferait mieux de désigner désormais par le terme d'aventures criminelles ou, mieux encore, de psychologie criminelle. C'est l'un des grands genres cinématographiques, qui a remplacé les Westerns ; et il

⁵⁵ Zhou Min, *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p36 « Bien que les Chinois semblaient tenir obstinément à leurs baguettes, à leurs modes de vie ancienne et à leur clan, ils n'étaient pas naturellement inassimilables. Il y avait des raisons pour lesquelles ils étaient isolés. L'objectif du séjour, qui interagit avec des facteurs externes, a défini leur vie dans les premiers Chinatowns. », Traduit par Yue Pan

⁵⁶ Voir *Cahier du Cinéma*, Février 2020, *Toute une vie : Entretien avec Martin Scorsese*, p11

y aurait d'amusantes conclusions à tirer de ce remplacement du dynamisme des poursuites et de l'idylle mouvementée, par le dynamisme de la mort violente et de l'énigme à élucider, aussi bien que du décor de la vaste nature romanesque, par celui du « fantastique social ».

...

*Ainsi ces films « noirs » n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières du type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles – donc la vérité des personnages, cette « troisième dimension » dont il m'est arrivé de parler ici même.*⁵⁷

Rappelons un peu l'histoire du film noir : par ce fameux texte de 1946, Nino Frank a identifié le « film noir » comme un genre qui est né et s'est épanoui aux États-Unis durant les années 1940-1950. Depuis lors, il y a toujours un point litigieux : le film noir peut-il être considéré comme un genre, ou est-il plutôt un mouvement esthétique ? L'enjeu est la diversité narrative du film noir : le film noir est incontestablement très reconnaissable au niveau visuel. Mais au niveau narratif, il recouvre plusieurs genres classiques : le polar, le film de gangster, voire le film d'amour. Nino Frank a distingué le film noir du polar par un de ses caractères : ce nouveau genre se focalise généralement sur l'aspect psychique des personnages ; ce qui était pertinent à l'époque. Cependant, à partir des années 70, il apparaît ce que les critiques ont nommés le « néo-noir » par la suite. Alors la particularité du « film noir » est remise en question, parce que les films néo-noirs prêtent plus d'attention à l'aspect socio-culturel qu'à l'aspect psychique, tout en impliquant le système visuel du film noir classique.

Les films que nous allons étudier dans ce chapitre font tous partie du néo-noir, dont quelques-uns sont plus proches que les autres du style classique. C'est pourquoi il est nécessaire de rappeler cette histoire pour éviter la confusion. Mais nous n'allons pas nous perdre dans la typologie. Ce qui est intéressant pour nous est qu'il existe un fil rouge qui nous guide : les films noirs, de façon générale, abordent les thèmes urbains en montrant le côté sombre de la vie urbaine de différentes manières en fonction de l'époque et du style personnel des cinéastes, et du fait que des images de Chinatown se

⁵⁷ Nino Frank: *L'aventure criminelle*, dans *L'Écran français*, N° 61, 28 août 1946

présentent partout, à tout moment, dans tous les sous-genres du film noir, de *La Dame de Shanghai* (1947) à *Blade Runner 2049* (2017), en passant par *Chinatown* (1974) – depuis le tout début du genre jusqu’à présent.

Introduisons alors cette notion de « Chinatown noir » pour désigner ce que nous allons mettre en lumière : le Chinatown cinématographique, qui porte visuellement des caractéristiques du film noir et qui se présente fréquemment dans des polars et des films de gangsters. Sans aucun doute, ce Chinatown est, parmi toutes des images de Chinatown, le plus représenté par les cinéastes et le plus impressionnant pour les spectateurs. Il occupe une place particulière et irremplaçable sur l’écran américain comme chronotope.

Vu la longévité et la vitalité du Chinatown noir, il est naturel de poser cette question : pourquoi ce Chinatown noir est-il aussi vivant et aussi fréquent ? En quoi est-il à la fois une image et une idée indispensable pour le genre du film noir américain ?

Étant donné que les films noirs se ressemblent visuellement et se différencient narrativement, il est approprié de traiter le Chinatown noir en deux dimensions, celle de spatialité et celle de narration. Nous allons alors étudier ces éléments suivants :

1. La clandestinité spatiale de Chinatown :

- Comment est-elle construite au cinéma ? Les ruelles détrempées, les sous-sols sombres et les cuisines crasseuses des restaurants chinois : par quelles techniques cinématographiques sont-ils représentés ?
- Quelles sont les idées que ces images véhiculent ? En quoi ces idées correspondent-elles à l’imaginaire collectif du public américain par rapport aux Chinatowns ?

2. Les intrigues et personnages typiques de Chinatown inspirés par les légendes de Tong :

- En quoi ces personnages : les parrains, les gangsters, les détectives sino-américains et les policiers blancs, font allusion à la véritable circonstance socio-culturelle de Chinatown ?
- Dans les films de gangsters impliquant les Tongs, de *Chinese Consolidated Benevolent Association* à *Triad*, en passant par *Tiandihui*, ces organisations sont parfois mentionnées explicitement, parfois allusivement. Comment les scénaristes traitent-ils l’histoire des Tongs, les conflits entre eux et les conflits entre les Tongs et le système judiciaire des États-Unis, de façon créative ?

Enfin, nous allons pouvoir comprendre en quoi le Chinatown noir contribue aux thèmes urbains que ces films noirs généralement présentent. Dans cet objectif, nous allons nous focaliser sur cinq films suivants : *Hammet* (1982), *L'année du dragon* (1985), *China girl* (1987), *Golden gate* (1994) et *La revanche des dragons verts* (2014).

Il y a en effet énormément de films dans lesquels ce type de Chinatown se présente. Parmi des dizaines de films, ces cinq sont les plus intéressants pour nous, parce que tous les cinq partagent le même style visuel, celui du film noir. Néanmoins, avec ce même style visuel, ils représentent les différents espaces de Chinatown, donc, en se complétant, ils nous permettent de reconstruire le panorama de Chinatown noir. Au niveau de la narration, *Hammet* est un polar plus proche du film noir classique, qui est à l'origine de la littérature « Hard-boiled »⁵⁸, dont les personnages typiques nous permettent d'analyser les femmes fatales chinoises. *L'année du dragon* et *La revanche des dragons verts* sont typiquement des films de gangsters à l'aide desquels nous pouvons observer les Tongs chinois et la police des États-Unis.

En bref, ces films sont tellement riches qu'ils peuvent être considérés comme un bon résumé du Chinatown noir qui a plus de cent ans. Et ce Chinatown noir est à la fois classique, pour impliquer les styles d'image du XIXe siècle, et toujours contemporain, pour représenter les préoccupations les plus actuelles de la société américaine.

1. Chinatown clandestin et les codes du film noir

1.1. Chinatown noir avant le film noir : le troisième cercle

En effet, Chinatown noir a pris sa forme bien avant l'apparition du film noir. Citons une vision du monde décrite par Frank Norris dans son roman consacré à Chinatown, dont la première édition est parue en 1909 :

The first was the life of the streets, which never grew stale to the real Californian. The second was that prepared show which the tourist saw and which supported those singular persons, the Chinatown guides. The third was a circle away down below, into which no white man, at least none who dared tell about it, ever penetrated- the circle which revolved about their trafficking

⁵⁸ Hard-boiled, un genre littéraire de fiction proche du roman noir, qui était très populaire pendant les années 1930-1950 aux États-Unis.

*in justice, as they conceived justice, about their trade in contra-band goods, such as opium and slave girls.*⁵⁹

Certes, le roman est une fiction. Mais cette description de « trois cercles » de Chinatown était tellement répandue et tellement ancrée que le public américain était convaincu et qu'il croyait entièrement que ce troisième cercle existe. La description était très populaire pour deux raisons:

La première raison est que cela correspond aux propagandes gouvernementales d'époque; nous en voyons une: « Descend into the basement of almost any building in Chinatown at night : pick your way by the aid of a policeman's candle along the dark and narrow passageway, black and grimy with a abominations with which these subterranean depths abound. Now, follow your guide through a door, which he forces, into a sleeping room. The air is thick with smoke and fetid with an indescribable odor of reeking vapors... It's a sense of horror you have never before experiences, revolting to the last degree, sickening and stupefying ...⁶⁰ » Ce n'est pas un extrait d'un scénario, c'est une partie d'un rapport sanitaire gouvernemental de San Francisco de 1885, avant la naissance du cinéma, la description du Chinatown sous-terrain est déjà très concrète. Ce que Frank Norris a fait est d'organiser les descriptions choquantes du genre et de former cette conception qui concilie ce que les gens voient de leurs propres yeux et ce qu'ils imaginent en lisant ces discours de la part du gouvernement.

La deuxième raison est que les représentations médiatiques d'époque visualisaient et renforçaient constamment l'idée du « troisième cercle ». Par exemple, dans *Old Chinatown*⁶¹, un livre de photo d'Arnold Genthe, accompagné par des textes de Will Irwin. Irwin a fait référence au roman de Frank Nourris que nous avons cité ci-

⁵⁹ Frank Norris, *The Third Circle*, Forgotten Books, 2018, p 13 « Le premier était la vie des rues, qui n'a jamais été périmée par rapport au vrai Californie. Le deuxième était le spectacle réservé aux touristes et qui soutient les guides de Chinatown. Le troisième était un cercle ailleurs et en bas, dans lequel aucun homme blanc, tout du moins aucun qui osait en parler, n'est jamais y entré - le cercle qui tournait autour des trafics de justice - ce qu'on a conçu comme justice, autour de leur commerce des produits contrebandiers, tel que l'opium et les filles esclaves. », Traduit par Yue Pan

⁶⁰ W.B Farwell et John Ekunkler: *Report of the Special Committee of the Board of Supervisors on the Condition of the Chinese Quarter, San Francisco Municipal Reports for the Fiscal Year 1884-85*, San Francisco, W.M.Hinton&Company, 1885 « Descendez au sous-sol de presque tous les bâtiments de Chinatown pendant la nuit : choisissez votre chemin à l'aide d'une bougie de policier le long du passage sombre et étroit, noir et crasseux avec des abominations avec lesquelles ces souterraines profonds abondent. Maintenant, traversez la porte en suivant votre guide, qui lui force dans une chambre à coucher. L'air d'ici est épais de fumée et fétide avec une odeur indescriptible de vapeurs puantes... C'est un sentiment d'horreur que vous n'avez jamais connu auparavant, extrêmement révoltant, écoeurant et stupéfiant ... », Traduit par Yue Pan

⁶¹ Arnold Genthe et Will Irwin, *Old Chinatown*, New York, Michell Kennerley, 1913

dessus en rajoutant un quatrième cercle, ce qui est composé par, selon lui, la vie familiale et les activités industrielles de Chinatown.

Le travail d'Arnold Genthe, photographe allemand-américain, est un élément incontournable pour nous. Les photos dans *Old Chinatown* répondent parfaitement à l'idée du troisième cercle. Prenons quelques exemples :



Figure1-2-1 : *The Gang*, Arnold Genthe



Figure1-2-2 : *Devil's Kitchen*, Arnold Genthe⁶²

Sur *The Gang*, nous voyons évidemment, une ruelle étroite, la composition picturale nous donne l'impression que ces gens viennent d'un autre monde à l'arrière-plan – sans doute un espace impénétrable. En même temps, deux personnes rejoignent le groupe en sortant d'une porte conduisant vers, également, un espace inconnu en dehors de l'image. D'ailleurs, les deux ampoules suspendues sont trop lumineuses, la pellicule est sur le point d'être surexposée. Avec la technique photographique, le photographe a bien saisi ce point pour accentuer le contraste d'ombre et de lumière – plus la lumière est extrême, plus l'ombre semble noire. Ainsi, cette image nous donne l'impression que c'est un endroit très obscur et il existe un monde hors champ impénétrable. Sur *Devil's Kitchen*, l'escalier sépare l'image en trois couches : au-dessus de l'escalier, il n'y a que l'obscurité. Au-dessous, le fil d'eau capte notre attention dans un premier temps, car il occupe plus d'un tiers de la longueur de l'image ; cela nous donne l'impression d'humidité. Ce fil d'eau et l'escalier forment ensemble, géométriquement, un passage entre nous et l'obscurité. Il semble que l'homme, qui est au milieu de l'image, est sur le point de prendre l'escalier pour aller vers celle-ci en nous

⁶² Source : Library of Congress

conduisant. Dans l'ensemble, l'image présente une atmosphère mystérieuse et inquiétante. Ceci est donc ce que Arnold Genthe montre comme le troisième cercle de Chinatown.

Le travail d'Arnold Genthe est généralement considéré comme ayant beaucoup d'intérêt documentaire, même s'il est certain qu'il n'y a pas d'œuvre photographique sans l'incidence du regard personnel de son photographe. D'autre part, cela satisfait la curiosité du public américain qui a été stimulé par le discours du gouvernement et les rumeurs. C'est également la stratégie commerciale que les producteurs adoptaient : beaucoup de films d'époque, tels que *La rue des rêves* (1921), *A tale of two worlds* (1921), *Old San Francisco* (1927) et *Chinatown night* (1929) ont eu beaucoup de succès parce qu'ils ont promis aux spectateurs de « dévoiler » ce cercle secret de Chinatown.

Ce qui est ironique est que, déjà, à cause du séisme qui toucha San Francisco en 1906, le premier Chinatown de la ville a été malheureusement détruit. Les curieux y sont allés pour découvrir ce fameux monde sous-terrain. Le résultat semblait décevant pour beaucoup d'entre eux: « the fact is disclosed that the world-renowned 'ten stories underground' was only a myth. ⁶³», d'après un article de *San Francisco Chronicle*. En dépit de cette découverte, le public continuait à désirer, bien évidemment, que les médias « dévoilent » ce troisième cercle. Donc plutôt qu'un intérêt à connaître le quartier voisin, ce troisième cercle reflétait ce de quoi le public américain à la fois s'inquiétait et restait avide de savoir. Cette curiosité durable reflète plutôt les soucis de la société dominante américaine que la réalité de la vie des Sino-Américains.

Ainsi, avec l'idée forte du troisième cercle, il est naturel que le film noir, dès sa naissance, a pris Chinatown comme une cachette de criminels. Prenons les dernières scènes de *La dame de Shanghai* comme un exemple : en s'enfuyant du tribunal, le suspect se dirige directement vers Chinatown et se cache dans un théâtre chinois comblé et enfumé où se déroule un opéra chinois. Les commissaires de police viennent dans la salle, passent à côté de l'homme et son amante, qui est en réalité la vraie meurtrière, sans pouvoir les trouver. Ensuite, le suspect se déplace dans un parc abandonné sous la complicité d'un gardien chinois. En se cachant à Chinatown, il s'éloigne du système de justice. Cela lui permet de résoudre, par lui-même, toutes les affaires entre lui et son

⁶³ *Fire Reveals Chinatown Fake, San Francisco Chronicle*, 14 mai 1906, Cité par : Björn A.Schmidt : *Visualizing Orientalness : Chinese Immigration and Race in U.S. Motion pictures, 1910-1930*, Böhlau Verlag Köln Wermar Wien, 2017, p122 « Le fait est révélé que le mondialement connu 'souterrains au dix histoires' n'était qu'un mythe. », Traduit par Yue Pan

amante meurtrière. C'est effectivement très important, parce que les spectateurs veulent que le héros règle son propre problème, alors qu'il est illogique que la police n'intervienne pas dans un meurtre. Dans ce cas, le troisième cercle de Chinatown devient le seul et le meilleur choix pour les scénaristes comme endroit hors-la-loi dans ces films.

Il faut noter que, au début, les cinéastes n'étaient pas conscients qu'ils faisaient des films noirs, ils pensaient que c'était des polars ou des films de gangsters. Mais en assimilant l'idée du troisième cercle dans leurs polars et les films de gangsters, ils ont donné à Chinatown des caractères visuels du film noir ; alors, l'idée de « Chinatown noir » est appropriée et devenue indispensable pour le genre. Donc il est écrit que le Chinatown noir continuera à se présenter dans les films néo-noirs d'une certaine manière, hérité soit tel quel, soit modifié, par rapport à l'époque précédente, et il sera très vivant.

1.2. Les rues labyrinthiques

1.2.1. Fumée et mystère

Tant qu'il s'agit de Chinatown, les réalisateurs ne lésinent jamais sur les fumées.

Cela concerne d'abord le cliché que Chinatown est un endroit plein de fumeries d'opium : dans le lot des 156 films avec « Chinatown » pour sujet que nous avons trouvé sur la base de données de AFI (American Film Institute), dont 23 coïncident avec le sujet « opium ». Parmi les représentations de fumerie d'opium, la plus connue et la plus impressionnante est sans doute celle d'*Il était une fois en Amérique* (1984). Mais les fumeries d'opium ne sont pas la seule source de fumée. Il est vrai que le Chinatown actuel n'a plus de fumerie d'opium, et il ne manque pourtant toujours pas de fumée. Les théâtres chinois sont souvent décrits comme un endroit enfumé, car parfois, c'est un effet scénique d'opéra chinois ; devant les points de vente-à-emporter de dim-sum⁶⁴, la vapeur pour cuire enfume le coin de la rue ; pendant les fêtes traditionnelles, les Chinois font habituellement éclater des pétards, qui produisent énormément de fumées... Toutes ces sources de fumée sont prises et utilisées par les réalisateurs de façon créative. Il convient d'être attentif là-dessus, car les fumées ne se présentent jamais par hasard sur l'écran.

⁶⁴ Dim-sum, « désigne un ensemble de mets de petites portions consommées dans la cuisine cantonaise », selon wikipédia « dimsum ». Il est apporté et très répandu aux États-Unis, ainsi qu'en Europe, par les immigrants cantonnais. Le mot cantonnais « dim-sum » est également introduit dans la langue anglaise.

Prenons *L'année du dragon* comme exemple, dans la scène où Tracy Tzu, l'héroïne du film, essaie d'interviewer Joey Tai. D'abord, l'équipe attend Joey Tai devant son restaurant, Tracy fait une introduction face à la caméra. Dans un plan panoramique, une fumée apparaît entre elle et le portique de Chinatown (Païfang⁶⁵). Puis, elle se recule et se met dans la fumée. En même temps, Joey Tai sort du restaurant. Dans un plan subjectif de la caméra, Tracy pose des questions à Joey concernant la mafia chinoise, dont Joey est justement le parrain. Joey lui répond en niant l'existence de mafia chinoise. À ce moment, la fumée se déplace entre les deux personnages et la caméra. De l'autre côté de la rue, le Capitaine Stanley, le héros du film qui enquête sur cette affaire, regarde cette interview non réussie dans sa voiture, et, soudainement, la grosse fumée voile sa vue et comble l'image ; la scène se conclut ainsi.



Figures 1-2-3, 1-2-4, 1-2-5, 1-2-6 : *L'Année du Dragon*

Ici, la fumée est utilisée de façon métaphorique, elle a un effet d'un « rideau semi-transparent ». D'abord, la fumée fait écran entre la journaliste et Chinatown, sujet qu'elle cherche à comprendre. Elle s'en approche, mais elle en est empêchée par la fumée. Ensuite, c'est nous, à travers la vision de la caméra, qui sommes gênés par la fumée. En fin d'enquête, la vérité ne se clarifie pas du tout, au contraire, elle est toute brouillée par la grosse fumée. Ici, explicitement, la fumée joue un rôle de barrière et elle symbolise le mystère de Chinatown sur lequel Tracy et Stanley enquêtent.

Dans ce film, les fumées sont également utilisées comme la couverture protectrice du meurtrier, lorsqu'il tue ; un « rideau » d'une maison de jeu secrète dont l'entrée est entourée de fumée ; parfois, un « masque » servant à cacher l'émotion,

⁶⁵ Païfang, appelé également pailou, est une sorte d'arche architectural de style traditionnel chinois qui se présente fréquemment aux Chinatown du monde entier.

comme dans la scène de funérailles du début du film, sous la fumée, les gens montrant tous un visage impassible.

Rebondissons sur les fameuses scènes d'*Il était une fois en Amérique*, au début et à la fin du film ; chaque fois, lorsque Noodles, le rôle de Robert De Niro, a besoin de se cacher, il va à une fumerie d'opium de Chinatown. Au début, c'est une cache physique pour éviter ceux qui le chassent. À la fin, c'est plutôt psychologique, après toute l'histoire et la mort du rêve américain, il se cache du monde réel en se mettant derrière la fumée.

Tout bien considéré, nous sommes en droit de dire que la présence de fumée visualise l'idée que « Chinatown est un endroit mystérieux » où se cacher et cacher des choses de l'extérieur. Cela peut être, dans les polars, l'endroit hors-la-loi réservé aux criminels, ou bien, un lieu sûr pour s'éloigner de la réalité, de la vie extérieure que l'on a du mal à vivre.

Très récemment, la fumée de Chinatown a pris de nouveaux sens, en étant liée au sujet du changement climatique. Nous allons y revenir dans le chapitre du film de science-fiction.

1.2.2. Néon et anachronisme

Les néons sont la carte de visite pour Chinatown au cinéma, à peu près comme la Statue de Liberté pour les États-Unis ou la Tour Eiffel pour la France ; les



Figures1-2-7,1-2-8,1-2-9 : *Golden Gate*

signalétiques de néon sont très souvent présentes au premier plan de Chinatown. Avant tout, c'est parce que les néons sont explicites en portant des éléments culturels chinois. Regardons les premiers plans de Chinatown de *Golden gate* :

Des caractères chinois, qui sont exotiques, des icônes de dragon chinois, de plus, le rouge, qui est omniprésent avec les néons. « Red is extremely vibrant in neon, and for us that is something, again, because red is such a ceremonial, such a symbolic colour in Chinese culture. » dit Christopher Doyle, grand photographe, partenaire de Wong Kar

Wai, dans son documentaire sur les néons, «...structural elements, architectural elements, nostalgic elements, elements of culture, which neon contains all of it, because it's usually and very often related to words or certainly related to patterns which represent a certain period of the artistic experience of that time. ⁶⁶» dit-il.

Christopher Doyle a raison : au cinéma, les néons sont représentés de manière très différente en fonction de l'époque. Depuis *Metropolis* (1927), la grande œuvre monumentale de Fritz Lang, les néons, qui ont l'air lumineux et beaux, sont définis comme un symbole de métropole.



Figure1-2-10 : *Metropolis*⁶⁷

Durant les années 1920-1930, les néons étaient très présents dans les films américains en conséquence de leur floraison dans toutes les grandes villes américaines. Colorés, vivants, ils sont des symboles parfaits de la prospérité urbaine. Cependant, l'idée est complètement démodée à l'époque actuelle, car il y a très longtemps, dans les grandes villes américaines, sauf à Las Vegas, les néons ont beaucoup diminué et ont été remplacés par des LED. Depuis les années 1960-1970, les gens qui en avaient assez de tout ce qui est artificiel ont considéré les néons comme le symbole d'une vulgarité et d'une tromperie urbaine. Depuis lors, au cinéma, les néons se présentent plutôt dans les films noirs – le terme « néon noir » est employé par des critiques depuis les années 1980- et dans les thrillers. Tout au contraire du début, ils sont représentés de façon clignotante, inquiétante, et portant l'idée d'inhumanité. Il est vrai que les néons sont un luminaire

⁶⁶ Christopher Doyle : *Filming in the Neon World*, 2014 « Le rouge est extrêmement vibrant sur les néons. Pour nous, c'est quelque chose... encore, car le rouge est tellement cérémoniel, tellement symbolique comme couleur dans la culture chinoise. » « ...des éléments structurels, des éléments architecturaux, des éléments nostalgiques et des éléments culturels que les néons tout contiennent, car ils sont généralement et très souvent liés aux mots et parfois aux dessins, qui représentent une certaine période en termes d'expérience artistique. », Traduit par Yue Pan

⁶⁷ Source : URL : <https://www.sygn.com/blogs/magazine/film-x-neon-reciprocal-celebration> Date de consultation: 09/06/2020

qui ne fait pas le moindre semblant d'être naturel, mais les néons ne changent jamais, ce sont les hommes qui changent d'idées tout le temps.

Ainsi, les néons contribuent à une ambiance sinistre tout en rajoutant une attirance sur cette ambiance. Ils sont signalétiques d'un environnement anachronique, un coin oublié du développement urbain. Ce qui convient parfaitement à l'atmosphère de Chinatown du film noir. Donc, les néons et le Chinatown sont inséparables dans ces films. Ainsi, aller à Chinatown promet aux spectateurs non seulement un voyage vers un autre espace, mais aussi un voyage dans le temps.

À Chinatown, au lieu d'illuminer le ciel nocturne, les néons éclairent plutôt les ruelles et ils se présentent très souvent sous la pluie ou dans l'eau. Parce que, avec de l'eau, la saturation des néons sur les images est plus forte. Ils ont l'air, par conséquent, plus provocant. « Neon is like a woman's lipstick.⁶⁸ » Christopher Doyle compare les néons au rouge à lèvres. Effectivement, au cinéma, dans la nuit, lorsque les rues et les magasins banaux mettent des néons de dragon ou de lanterne rouge sur leurs lèvres, tout le monde le reconnaît : le voilà, Chinatown !

1.2.3. Ombre et instabilité



Figure1-2-11 : *China girl*



Figure1-2-12 : *Golden gate*

Des lignes obliques qui forment une composition picturale non-stable, des lumières expressionnistes qui créent des contrastes extrêmes et des ombres allongées : il n'est pas difficile de reconnaître ces méthodes du cinéma expressionniste allemand. Rappelons un peu ce voyage d'esthétique : le cinéma expressionniste allemand s'est développé après la Première Guerre mondiale en Allemagne, le style visuel exagéré est considéré comme un reflet de l'état d'esprit des Allemands dans la période d'après-guerre. Ensuite, le style a été amené à Hollywood par F.W. Murnau, Fritz Lang... des cinéastes précurseurs du cinéma expressionniste allemand. L'esthétique et les méthodes ont une influence radicale sur le cinéma américain, notamment sur le style visuel du film

⁶⁸ ibid. « Le Néon est comme le rouge à lèvres d'une femme. »

noir postérieur. Ce qui est très intéressant pour nous, c'est que quand ces méthodes d'expressionnisme rencontrent les ruelles bourbeuses de Chinatown, elles sont généralement adoptées pour représenter les étrangers du quartier, c'est-à-dire les Blancs qui viennent à Chinatown.

Sur la figure 1-2-11, le garçon italo-américain est en train de s'enfuir de Chinatown, un endroit où il n'aurait pas dû aller, il court à toute vitesse pour éviter les membres de gangs chinois. Avec la musique d'ambiance stressante, les spectateurs s'accrochent au garçon. On se sent angoissé par cette atmosphère menaçante. Sur la figure 1-2-12, les deux agents du FBI sont envoyés à Chinatown pour la première fois, ils vont vers l'inconnu, ce qui est représenté par la fumée au bout de leur route. Cette image non-stable représente également leur état d'esprit soucieux, agité en allant vers l'obscur. Dans *L'année du dragon*, lorsque le Capitaine Stanley descend vers le sous-sol de Chinatown pour la première fois, le réalisateur adopte la même méthode : en montrant sa grosse silhouette entrant dans l'ombre depuis la lumière, il rend non seulement l'ambiance inquiétante, mais aussi, il suggère que le héros a un aspect sombre, qui se manifeste dans certaines occasions. (Ce qui s'affirme par la suite dans le film.)

Ainsi, nous pouvons constater qu'avec la composition picturale oblique et des ombres déformées, en effet, un message est transféré aux spectateurs : entrer à Chinatown est une aventure, un voyage dangereux. C'est le dernier endroit pour rester, pour s'installer. Il est légitime d'avoir peur et d'être angoissé, et c'est, justement, ce que les images nous donnent comme sentiment.

1.2.4. Foule et pauvreté

Au cinéma, dans tous nos films traités, Chinatown semble un endroit qui ne se calme jamais, car les rues sont toujours encombrées avec plein de foule. À la fin de *Chinatown* (1974), la caméra monte pour nous donner un panoramique, dans lequel le héros, le rôle de Jack Nicholson, disparaît dans la foule, et il ne reste alors plus que la foule sur l'écran. Cela nous donne l'impression que, quoi qu'il arrive, la foule reste là imperturbablement.

Il est vrai que, dans la réalité, la densité de la population de Chinatown est généralement plus élevée que la moyenne de la ville où il se trouve. Par exemple, selon les statistiques de 2018, la densité de la population de Chinatown de San Francisco est de 49 913 habitants au kilomètre carré, celle de San Francisco moyenne est de 18 838

habitants au kilomètre carré. À New York, le Chinatown de Manhattan est également un des quartiers les plus denses, et même si durant ces dernières années, le quartier se dépeuple continuellement, il est toujours dense par rapport aux autres.

C'est donc une réalité. Néanmoins, la représentation du surpeuplement du quartier dans les films est plus compliquée que de relater des chiffres. Prenons l'exemple le plus typique, *L'année du dragon*. Dans ce film, le surpeuplement contribue à construire un monde stratifié que le réalisateur voulait démontrer.

Trois classe sociales sont présentes dans le film et elles sont différenciées explicitement par leur zone résidentielle. Par rapport au Chinatown qui est surpeuplé et bruyant tout le temps, la maison du Capitaine Stanley se situe à Brooklyn, le quartier a l'air calme, il y a peu de passants dans la rue. Stanley, un policier de classe moyenne, et sa femme habitent dans une maison rouge de deux étages, bien équipée. Tandis que le loft de Tracy est plutôt impressionnant. Prenons la description du studio dans le scénario :

*They walk into a huge, high ceilinged space with enormous arched windows, sparsely furnished, all very tastefully put together with a lot of time, effort and money. Stanley is impressed.*⁶⁹

Dans un entretien avec les *Cahiers du cinéma*, Michel Cimino l'appelle le studio « au-dessus des nuages ». Il est très haut, avec une vue magnifique à l'horizon de New York. « Dans mon idée, ce lieu devait représenter un royaume chinois céleste et légendaire... C'est un monde à part, complètement différent de celui de Stanley, de Chinatown.⁷⁰ » dit le réalisateur. À l'intérieur, même s'il est comblé de meubles de luxe, le gros studio a l'air très vide parce que tout est blanc, contrairement à Chinatown où il y a plein de néons. Tracy, une star du journalisme, habite seule. Son compagnon, qui est un avocat, diplômé de Princeton, vient de temps en temps. Ainsi, trois mondes sont distincts l'un de l'autre.

Michel Cimino a fait beaucoup d'effort pour trouver le loft de Tracy et pour persuader le producteur de le prendre avec un gros budget, parce qu'il pense que c'est

⁶⁹ Olivier Stone, Michael Cimino, *Sénario de l'Année du dragon*, dans *L'Ordre et le Chaos : « l'Année du dragon » de Michael CIMINO* p 147-162, Carlotta film, 2016, p66 « Ils entrent dans un espace large, à haut plafond, peu densément meublé et avec des fenêtres voûtées énormes, tout est mis ensemble avec beaucoup de temps, des efforts, de l'argent et surtout de bon goût. Stanley est très impressionné. » ,Traduit par Yue Pan

⁷⁰ Mickey Rourke, Robert Daley, *Entretien avec Michael CIMINO, L'Ordre et le Chaos : « l'Année du dragon » de Michael CIMINO*, p 147-162, Carlotta film, 2016, p160

indispensable pour le film ; effectivement, il faut visualiser l'espace en haut de la classe supérieure pour contraster l'espace en bas, Chinatown.

Il faut faire attention qu'avec ce processus, Chinatown, un quartier d'un groupe ethnique dans son sens propre, est ainsi inscrit dans le système de classes ou dans le discours des classes sociales. Et cela peut aider à justifier les « stéréotypes traditionnels » sur ce quartier dans le contexte actuel, celui de la mafia, celui du crime et de la violence, etc., puisque, aujourd'hui, on lie ces idées automatiquement à la pauvreté, plutôt qu'à la corruption morale. En outre, les spectateurs sont tout à fait familiers du concept selon lequel dans les grandes métropoles, les quartiers se différencient l'un de l'autre économiquement.

D'ailleurs, notons un point drôle : malheureusement, le réalisateur n'a pas montré un seul intérieur d'un logement de Chinatown, comme celui de Stanley et celui de Tracy. Il représente Chinatown comme un tout. Bien que ce soit l'insuffisance générale de tous les réalisateurs non-sino-américains, cette intention de comparer les trois espaces rend le défaut très visible dans ce film.

1.3. Les restaurants chinois

Selon la statistique de 2015, il y a plus de 46 700 restaurants chinois aux États-Unis, ce qui est bien davantage que le nombre total de Macdonald's et KFC et Wendy's à travers le pays. En général, il y a trois types de services de restauration chinoise aux États-Unis : « tea and coffee houses ; fast-food takeouts ; and fancy, expensive restaurants.⁷¹ » Il est pratique pour nous de prendre ce classement de Zhou Min pour notre étude, car les trois types de restaurants sont présents dans les films, mais de différentes manières avec différentes idées. Néanmoins, comme Zhou Min a publié cette étude en 1992, entre temps, les modalités des services ont beaucoup changé, mais ces trois types restent globalement inchangés.

Ici, dans les films noirs, il y a deux types de restaurants chinois présents : les petits cafés-restaurants et les restaurants somptueux. Pourquoi existe-t-il ces deux types de restaurants chinois ? La raison est simple : ils servent différents groupes de clientèle. Les premiers services de restauration chinoise se sont développés depuis la construction

⁷¹ Zhou Min : *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p97 « salon du thé ou café, fast food à emporter et restaurant luxueux et hallucinant. », Traduit par Yue Pan

du chemin de fer transcontinental. Comme nous le savons, à cause du manque de femmes dans la communauté, et à la différence des ouvriers blancs, les ouvriers chinois étaient obligés de faire leur affaire de leurs propres repas, car cela était spécialement précisé dans leurs contrats. Donc les services de restauration sont nés au sein de la communauté chinoise, et ce sont alors des petits restaurants qui servent principalement la clientèle chinoise pour la nourriture quotidienne. Ensuite, c'était Charlie Toy, un marchand ambitieux qui lança la vague de restaurants chinois luxueux. L'homme voulait changer le cliché que les restaurants chinois sont tous modestes. Il a ouvert un très grand restaurant de cinq étages en 1915. Nommé « Toy Building » et dénommé « Shanghai Building », la place est très connue à l'époque partout dans le pays. Bien évidemment, ce n'est pas un endroit fréquenté tous les jours par les ouvriers chinois, c'est un endroit conçu plutôt pour la clientèle non-chinoise. Il offre l'architecture, la décoration, plein d'exotisme, en répondant à l'imaginaire des clients. À l'instar de Toy Building, de nombreux restaurants somptueux sont apparus, servant les clients non-chinois et les clients chinois pour les fêtes ou les cérémonies.

Cette évolution de service de restauration chinois correspond à ce que l'on voit sur l'écran. Les petits restaurants chinois sont décrits comme un endroit plein de violence : guidé par les personnages, on entre dans les cuisines. Dans *China girl*, la scène de cuisine commence par un gros plan de poissons morts sur la planche, la tête d'un poisson est coupée brusquement par un hachoir chinois. À côté du cuisinier, des chats sont en train de lécher des poissons alors que le bruit de la hache remplit toute la cuisine. Le même bruit se présente dans *L'année du dragon*, lors que Stanley et Joey traversent une cuisine ; un cuisinier coupe sans cesse des pieds cochons avec son hachoir chinois. La mise en scène accentue exprès cette image en faisant s'arrêter les deux héros devant la planche du cuisinier et en plaçant le cuisinier au milieu de l'image.

Des poissons morts, des bruits de hache, toujours sous une lumière froide au lieu de chaude, qui est la lumière générale pour rendre les nourritures appétissantes, ces cuisines nous font penser plutôt à la violence qu'à la gastronomie. De plus, avec des conditions sanitaires très inquiétantes : des chats partout ; deux corps sont découverts au sous-sol d'un atelier de produit de soja dans *L'année du dragon*... ces images effrayantes ne sont sûrement pas des publicités en faveur des restaurants chinois.

Alors d'où vient cette représentation ? À part le discours du « troisième cercle », une scandaleuse affaire non résolue qui a eu lieu en 1909 à New York contribue

beaucoup à cette idée. En termes simples, une fille blanche, Elsie Sigel, s'installe dans une relation à trois avec deux restaurateurs d'origine chinoise vivant à Chinatown. Tous les deux font du chop suey⁷². Elsie finit par disparaître, l'un des deux hommes, Leon, aussi. Ensuite, un corps féminin non identifiable est trouvé dans la chambre de Leon. Mais sans trouver l'homme, ni identifier le corps, le cas reste non résolu. Par la suite, naturellement, des tonnes de rumeurs courent partout dans le pays.

Pendant une longue période, beaucoup était convaincus que les petits restaurants chinois de Chinatown était un endroit violent et très dangereux surtout pour les filles blanches. L'idée engendrait non seulement des images violentes sur les restaurants chinois mais aussi des images érotiques. Ces dernières sont restées vivantes dans les années 1960. Exemple : *White Slaves of Chinatown*, film de mauvais genre de 1964. Quant aux représentations de la violence, nous avons constaté qu'elles restent présentes dans les films noirs des années 80.

Avec le développement de grands restaurants chinois dans les grandes villes, le nouveau point de vue a apporté des représentations nouvelles. Nous pouvons le constater à travers *Shanghai Place*, le grand restaurant où Stanley, un policier blanc, et Tracy, quelqu'un qui rejette complètement son identité ethnique comme Chinoise, se donnent rendez-vous dans *L'année du dragon*. C'est une scène essentielle du film dans laquelle nous apprenons ce que Stanley et Tracy pensent fondamentalement et dans laquelle se passe le massacre, l'intrigue cruciale.

D'abord, voyons la décoration de *Shanghai Place*. Tout est en rouge, les lanternes,



Figures 1-2-13,1-2-14 : *L'année du dragon*

⁷² Le chop suey est un des plats les plus populaires américano-chinois, base de la viande et de légumes, avec une sauce à l'amidon.

un plateau, même l'escalier. Sur la figure 1-2-12, à part Tracy et les personnels du restaurant, il n'y a aucun visage asiatique dans la clientèle.

Le spectacle musical retient notre attention - c'est également l'indicatif musical du film.⁷³ Pourquoi y a-t-il un spectacle dans un restaurant et une chanson chinoise accompagnée par des instruments occidentaux ? Le développement de ce type de spectacle remonte aux années 1920-1930. Avec la période de prohibition de l'alcool aux États-Unis, pendant qu'énormément de bars, de clubs ont été fermés, les restaurants ainsi que les boîtes de nuit chinoises ont bien saisi cette occasion pour gagner des clients, puisque la boisson classique chez les Chinois est le thé. En même temps, les patrons chinois savaient bien que « they weren't selling caviar and champagne but chop suey...—food everybody liked but nobody wanted to spend much money on.⁷⁴» Pour augmenter la rentabilité, il faut offrir de la valeur ajoutée aux clients. C'est donc un spectacle de qualité et facile à apprécier – avec des instruments familiers pour les clients. C'est ainsi que ce type de restaurant chinois a conquis un marché depuis lors. En même temps, il s'est bien inscrit dans la société américaine, ce qui est prouvé par les différentes attitudes de Stanley et de Tracy : Stanley est un client habitué du restaurant, il connaît bien le patron et il commente l'ambiance disant que c'est « always » trop rouge et cela le fait penser à l'examen ophtalmologique. Il est un client cible du restaurant. Consommer de l'ambiance exotique et somptueuse à un prix correct lui permet de profiter d'une vie de métropole. En même temps, pouvoir se moquer de ce que le restaurant offre comme chinoiserie lui permet d'avoir un sentiment d'être un peu supérieur. Tandis que Tracy lui répond d'un ton imperturbable disant que l'ambiance n'a pas d'importance, d'ailleurs elle préfère la cuisine italienne. Trop critique et trop intellectuelle, elle n'est pas une cliente pour le restaurant, et par la suite, elle montre à quel point elle veut rejeter son identité en tant que descendante chinoise. On est ce que l'on consomme, les personnages s'identifient de cette manière. Ainsi, simplement par leurs commentaires sur le restaurant chinois, on apprend qui ils sont, en terme de personnalité, de considération ethnique et de classe sociale. Alors nous voyons le genre

⁷³ La chanson s'appelle Tian Mi Mi, dont chanteuse taïwanaise, Teresa Teng est incontestablement la chanteuse la plus populaire et la plus commune dans l'ensemble de région sinophone ainsi qu'au sein des tous les diasporas chinoises dans le monde entier. Nous allons traiter le sujet de la musique dans la dernière partie de cette thèse.

⁷⁴ Andrew Coe, *Chop suey : a cultural history of Chinese food in the United States*, Oxford University Press, 2009, p191, « Ils ne veulent pas du caviar et du champagne mais de chop suey...- de la nourriture que tout le monde aime mais personne n'a envie de payer un prix élevé. », Traduit par Yue Pan

de restaurant : c'est un plaisir métropolitain qui appartient aux classes moyennes curieuses de voyager en Chine en claquant des doigts. Tant exotique qu'américanisé, c'est un « plaisir sécurisé » pour les Blancs-Américains.

Cependant, ce plaisir n'est pas tout à fait « sécurisé ». L'idée de violence se manifeste également sur ce type de restaurant, elle est notamment renforcée à partir d'une affaire qui a eu lieu en 1977, le "Golden Dragon massacre". L'affaire tristement célèbre s'est déroulé le 4 septembre 1977, au restaurant chinois qui s'appelle Golden dragon à San Francisco. C'était une affaire d'attaque liée au conflit entre deux Tongs de Chinatown, Joe Boys et Wah Ching. L'attaque a causé 5 morts et 11 blessés, ces victimes étant toutes des clients du restaurant, parce que les vrais gangsters ou les policiers qui ont de l'expérience savent se cacher, tandis que les innocents sont malheureusement paralysés par la terreur, selon un membre du gang après son arrestation. Cela correspond à exactement ce qui se passe dans *L'année du dragon*. Cette scène est très probablement inspirée par l'affaire.

Après cette affaire, tous les rumeurs sur les Tongs chinois, qui étaient très dominants avant les années 1930 dans la société américaine, reviennent de façon renforcée. Nous allons examiner le sujet des Tongs dans la section suivante. Ici, nous pouvons conclure que les images des restaurants chinois dans les films noirs sont en général liées à la violence d'une certaine manière, elles évoluent au fil du temps et en interaction avec les affaires sociales et l'évolution des formes commerciales des restaurants eux-mêmes. Avec les changements de l'opinion publique, de nouvelles idées s'ajoutent dans les images : les grands restaurants chinois font partie du paysage des grandes métropoles. Mais cette idée de violence existe toujours à la base.

Plus récemment, les images des restaurants chinois ont évolué à nouveau, les images comiques et fantastiques sont de plus en plus présentes. Nous allons en parler dans le chapitre du film de fantasy.

1.4. Les maisons de jeu souterrains et l'intervention des Tongs

Les représentations fréquentes des maisons de jeux d'argent sont un paysage indispensable pour le « troisième cercle » de Chinatown. Comme nous l'avons dit, pendant une très longue période, Chinatown est une société de célibataires. Après le travail, les jeux d'argent, dont le mah-jong et le fan-tan sont les plus populaires, sont un passe-temps, ainsi qu'une activité sociale pour ces hommes. « The gambling situation

created in Chinatown...involves all sortes of psychological urges, conflicting interests, and social pressures⁷⁵ ». Néanmoins, nous devons noter qu'évidemment les jeux d'argent existent un peu partout dans le monde ; certes, les jeux que l'on joue sont d'origine chinoise, ils sont aussi populaires à Gungdong qu'à Chinatown de l'autre côté du monde, mais les jeux d'argent ne sont pas une coutume exclusive de Chinatown ou de la culture sino-américaine, car c'est sans doute l'un des plaisirs les plus interculturels du monde. Alors en quoi les maisons de jeu de Chinatown sont-elles particulièrement impressionnantes au cinéma ? D'abord, elles sont représentées comme introuvables et impénétrables. Ensuite, la forme d'organisation des maisons de jeu est très mystérieuse dans les films. Qui gère ces maisons de jeu ? Qui les protège sous les yeux des policiers ? Pour débrouiller tous ces éléments confondus, nous allons mettre en relation les images avec les documents historiques au sujet du jeu à Chinatown.

Dans *L'année du dragon*, il y a trois maisons de jeu présentes. Le Capitaine Stanley réussit à entrer dans une maison de jeu souterraine dont l'entrée se trouve en plein milieu de Mott Street, entourée par des imprimeries – rien n'a l'air plus banal. Mais une fois Stanley essaie d'y entrer, et tous les faux-passants dans le coin agissent pour l'en empêcher. Alors Stanley force l'entrée, il traverse un passage obscur et se trouve dans une salle fumeuse, comblée de dizaines de joueurs devant les tables de mah-jong, et certains même sont munis de pistolets. Le policier qui est en infériorité bluffe ostensiblement ; en réalité, il ne peut rien faire et il quitte l'endroit par une autre porte de la salle en suivant un homme qui le guide – cette seconde porte rend la géographie de l'endroit plus complexe. La question, dont la réponse n'est pas présente dans le film, est : comment Stanley a-t-il eu connaissance de cette maison de jeu si bien cachée ?

Dans le film, la police a quelques indicateurs chinois à Chinatown. Cela correspond à ce qui existe réalité. Examinons ce qu'un agent de police a raconté par rapport à ses expériences d'enquêtes dans les maisons de jeux de Chinatown : « ...deux Chinois sont venus me donner des pistes sur les jeux. Ils m'ont demandé de transmettre l'information au commissaire. Je l'ai fait. Par la suite, ils me donnaient des informations régulièrement sur l'endroit où on joue, comment trouver l'entrée, comment y entrer sans alerter les joueurs, quand la salle est pleine... Nous, les policiers, ne connaissions pas le

⁷⁵ Paul C.P. Siu, *The Chinese Laundryman : A study of social isolation*, New York University Press, 1987, p233, « La situation de jeu de Chinatown... cela implique toutes sortes de besoins psychologiques, d'intérêts conflictuels et de pressions sociales. », Traduit par Yue Pan

chemin. Ils nous guidaient. Une fois qu'on était là, on bloquait toutes les sorties et on arrêtait tout le monde qui sortait »⁷⁶. En revanche, une part des joueurs chinois a également des « sentinelles » qui guettent pour eux. Ce sont souvent des gens des Tongs, comme ce que l'on voit dans *L'année du dragon*. En réalité, des policiers corrompus payés par les Tongs faisaient souvent la même tâche. Ainsi, nous voyons que l'une des activités des Tongs est de protéger les jeux d'argents de Chinatown.

Cela se confirme avec la deuxième maison de jeu dans *L'année du dragon* qui a l'air encore plus mystérieuse que la première. Joey Tai traverse une passerelle qui est



Figures1-2-15,1-2-16 : *L'année du dragon*

enveloppée de fumée, il arrive dans un immeuble isolé dont l'on a du mal à imaginer l'intérieur. Ensuite, il prend un couloir étroit et infini et enfin il arrive à une petite salle où des gens jouent au mah-jong. Ces joueurs sont tous des membres des Tongs.

« Les Chinois ont construit un système de défense, ils installent les maisons de jeux soit au dernier étage du bâtiment, soit au sous-sol. Avec des portes en fer, des dédales de couloirs et un oculus sur les portes... Quand les policiers parviennent à accéder à la salle, ils ne trouvent aucun joueur – les joueurs marchent déjà tranquillement dans la rue ⁷⁷».

Ainsi, on peut constater que le caractère introuvable et la forme mystérieuse de ces maisons de jeu sont toutes les mesures qui consistent à se protéger de la police. Les Tongs jouent effectivement un rôle important dans l'affaire. Ils gèrent des maisons de jeu, ils les protègent en employant des sentinelles, en corrompant des agents de police. En cas de problème, ils payent même la caution pour libérer les joueurs.

La maison de jeu est considérée par les films comme un élément pour compléter les images du « troisième cercle » de Chinatown. Ces images de maison de jeu présentent un lieu hors-la-loi, car, bien évidemment, l'endroit est littéralement

⁷⁶ *Survey major document*, Cité par Jingchao Wu : *Chinatown : accommodation and assimilation*, Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991, p185

⁷⁷ R. W. Ritchie : *The wars of the Tongs*, *Harper's weekly*, 54 (1910), p8-9, Cité par Jingchao Wu : *Chinatown : accommodation and assimilation*, Tianjin : Tianjin Renmin Press, 1991, p183

inaccessible pour la police, la force judiciaire. En créant un lien fort entre le jeu et Chinatown, en pensant qu'il n'existe que sous la protection d'un système ou d'une culture trop mystérieuse, les spectateurs se sentent en sécurité comme s'ils avaient psychologiquement expulsé le côté corrompu de leur ville dans un coin sombre, un peu comme la poubelle, réservée à toutes ces affaires.

Un autre point qui est intéressant est que ce n'est pas le jeu d'argent qui nécessite des endroits comme cela et la protection des Tongs. À Guangdong où les gens jouent les mêmes jeux, il n'y a pas ce genre de maison de jeu secrète. C'est en effet le résultat de la confrontation système judiciaire américain et l'envie de jouer. Certaines recherches sociologiques font valoir que ces maisons de jeu de Chinatown sont la réplique en miniature des grosses associations du jeu partout aux États-Unis. Dans une certaine mesure, cela est exacte. De ce point de vue, ce n'est pas quelque chose de propre à Chinatown, tout au contraire, c'est général dans le pays. Pourtant, quand on va dans les détails de la sous-culture des Tongs, on observe des conflits particuliers entre le système judiciaire américain et le système d'organisation de Chinatown.

2. Les Tongs et les personnages typiques

2.1. Les organisations de Chinatown

Il'est déjà assez clair que le Tong est un des enjeux incontournables pour notre étude. Les Tongs et Chinese Consolidated Benevolent Association (CCBA) sont omniprésents dans le cinéma américain quand qu'il s'agit de Chinatown. En effet, les Tongs et CCBA ne sont que deux types d'organisation des Sino-Américains parmi plusieurs. Si on se promène dans n'importe quel Chinatown dans le monde entier, on voit une variété organisations avec leurs enseignes à la porte. Cela stimule naturellement des curiosités touristiques et alors garantit un certain succès au box-office pour le cinéma. Ce qui est à la fois malheureux et intéressant est que beaucoup de films parlent des organisations de Chinatown, pourtant très peu élucident ce mystère. Le public, les médias américains présentent énormément de malentendus sur ces organisations. Même la plupart des Sino-Américains connaissent mal les véritables fonctions de chaque organisation. Ainsi des représentations dramatisées ont apparu. Avant d'étudier les affaires des Tongs et tous les personnages liés aux Tongs dans les films, il vaut mieux avoir quelques notions claires en tête : Qu'est-ce que les Tongs ? Qu'est-ce que la

CCBA ? Qui représentent-ils ? Dans quelle circonstance sont-ils nés ? Pourquoi y a-t-il eu les fameuses guerres des Tongs qui était sévères en 1910-1930 et qui reviennent de temps en temps jusqu'à présent ? Quel est le rôle du système judiciaire américain dans ces affaires ?

Notons deux limites à notre approche. Premièrement, nous ne parlons que des organisations dans la communauté chinoise aux États-Unis ; ce serait un tort de généraliser les idées suivantes à la communauté chinoise dans d'autre pays. Deuxièmement, nous ne donnons qu'un plan général du sujet. Cette présentation brève est dans le but de faciliter notre analyse cinématographique, donc nous n'allons pas dans les détails des cas précis. Les organisations des Sino-Américains sont un sujet très complexe, dont beaucoup de cas sont spécifiques et particuliers. Cependant, grâce aux travaux des sociologues durant plus d'un siècle, nous sommes en mesure de tracer les lignes principales. En général, il y a au sein de la communauté sino-américaine trois types d'organisations qui sont présentes dans les films. Ce sont :

- Les clans. C'est un terme générique de deux types d'associations similaires : les associations de compatriotes qui réunissent les gens venant de même village et les associations de clan, réservées aux gens qui partagent un même nom de famille⁷⁸. Ce sont les premières associations chinoises aux États-Unis et elles sont toujours vivantes aujourd'hui ; elles se ressemblent parce que, d'abord, leur mode d'adhésion est le même, l'adhésion automatique. Ensuite, leurs modes d'organisation sont semblables : ce sont des copier-coller des clans qui était répandus au sud-est de la Chine. La forme d'organisation est traditionnellement chinoise, patriarcale et rurale. Au début et par la suite dans le contexte d'Exclusion des Chinois, ces associations ont des rôles protecteurs pour la communauté. Ce que nous avons mentionné dans le premier chapitre, les « six compagnies » qui ont fait venir les ouvriers chinois pour la construction du chemin de fer transcontinental relève, en principe, de ce type d'association. Donc, ces associations font immigrer les gens et les insèrent dans le marché professionnel. Elles font bien d'autres choses, telles que gérer des conflits et construire des temples dédiés aux ancêtres communs. Elles deviennent, petit à petit, contrôlées par des hommes d'affaires accomplis et âgés.

⁷⁸ Les Chinois croient que ceux qui portent le même nom de famille partagent les mêmes ancêtres.

- La Chinese Consolidated Benevolent Association (CCBA). Pendant les années 1910-1950, d'après Stanford M Lyman, sociologue américain, c'est une période de conciliation en termes de conflits interethniques ⁷⁹. Pendant cette période, les confrontations entre les groupes ethniques étaient interdites. Alors les conflits tournaient à l'intérieur des communautés. Les clans avaient donc beaucoup de conflits entre eux, et ils avaient besoin d'une confédération pour régler tous les désaccords. C'est donc la fameuse CCBA. En effet, la CCBA n'est pas qu'un intermédiaire, elle est parfois appelée "la mairie de Chinatown" lorsqu'elle traite les affaires extérieures du quartier. Dans chaque ville, le système électoral du conseil de la CCBA est un peu différent, mais en général, un conseil de CCBA est composé de représentants de ses associations membres. Ce sont donc, au début, les clans ; ensuite, certains Tongs s'ajoutent à cette liste.
- Le Tong. Certains chercheurs ont fait valoir que le Tong est quelque chose qui n'existe qu'aux États-Unis, ce qui est exacte dans un certain sens, parce que le Tong est né dans la faille entre le régime des clans et le système judiciaire américain. Les clans sont contrôlés par les personnes riches et âgés, sous un régime entièrement chinois, de plus, ils sont bien évidemment inadaptés à la vie urbaine. Alors les jeunes défavorisés ont établi leurs propres associations, ce sont les Tongs. Les Tongs sont comparables aux fraternités en terme de mode d'organisation : «...with no geographic or family requirements and generally with fewer members. Sometimes called triads and sometimes secret societies, these were open to Chinese from anywhere who paid dues and underwent initiation. Although they, too, were ostensibly benevolent associations and some of their services overlapped with those of the regional and clan groups, they came to be associated with a variety of underworld activities.⁸⁰» Quels sont les business des Tongs ? Comme nous l'avons mentionné dans la section précédente, ils s'occupent de jeux d'argent à Chinatown. Ils contrôlent le business de la prostitution, de la drogue. Une partie importante de leur activité est de faire venir des immigrants clandestins et de

⁷⁹ Voir Stanford M. Lyman : *Chinese Americans*, Random House, 1974, p86

⁸⁰ Scott D. Seligman, *Tong Wars : The untold story of vice, money, and murder in New York's Chinatown*, Viking, 2016, p7- 8 « sans aucune exigence géographique ou familiale et généralement avec moins de membres. Parfois appelées triades et parfois organisations secrètes, ces organisations sont ouvertes aux Chinois de partout qui payent des cotisations et un droit d'entrée. Bien qu'elles soient, aussi, apparemment associations de bénévolat et certains des leurs services se chevauchent avec ceux des associations de région et de clan, elles sont en effet associées aux variétés d'activités clandestines. », Traduit par Yue Pan

leur offrir une protection. Ils règlent également des conflits du travail au sein de Chinatown, un peu comme un syndicat - ce que Joey Tai raconte dans *L'année du dragon*. La position des Tongs est contradictoire à Chinatown. D'un côté, les Tongs les plus influents sont membres adhérents de la CCBA. De l'autre côté, les clans n'aiment pas les Tongs, mais elles ne peuvent rien faire, parce que l'influence des clans est très affaiblie par les Tongs. La raison la plus importante est que les membres des Tongs sont anonymes. Les gens de l'extérieur, y compris les habitants de Chinatown et l'administration américaine, ont du mal à distinguer les Tongs et les clans. Et ces derniers sont souvent accusés de crimes perpétrés les Tongs ont faits. Nous allons voir cette contradiction entre les deux types d'associations dans les films.

Bien évidemment, les Tongs ont énormément de conflits entre eux, concernant les territoires, les affaires et notamment, les femmes. Au final, tout cela devient un cercle de vengeance. Durant les années 1910-1930, à cause du conflit entre deux gros Tongs, On Leong Tong et Hip Sing Tong⁸¹, la Guerre des Tongs battait son plein. Il y avait sans cesse des gens tués dans la rue et on savait que c'était à cause de la Guerre des Tongs, mais personne n'en parlait en détails, car il est strictement interdit d'en parler aux autres selon les règles des Tongs.

Alors quel était le rôle de la police américaine ? Deux points sont intéressants pour nous. Premièrement, des commissaires coriaces étaient envoyés dans les Chinatowns. Le Chef de police Daniel O'Brien, par exemple, a été envoyé à Chinatown de San Francisco en 1920 avec sa poigne de fer. O'Brien a désigné un inspecteur, Jack Manion pour travailler à Chinatown. « Manion whose tough persona inspired much of the pulp detective fiction of the 1920's and 30's ⁸² ». C'était exactement l'époque où le roman noir est apparu. Ces policiers et leurs histoires à Chinatown ont beaucoup inspiré les romans noirs de l'époque, et par la suite, ils sont été assimilés par les films noirs. Le deuxième point intéressant pour les romanciers et les cinéastes est la présence des policiers d'origine chinoise qui intervenaient dans les affaires des Chinatowns. Ces gens et leurs relations des deux côtés portent évidemment beaucoup de contradictions qui sont riches pour la création artistique.

⁸¹ À l'époque, le parrain de On Leong Tong était Tom Lee, celui de Hip Sing Tong était Sai Wing Mock. Les histoires de ces deux grands gangsters ont engendré énormément de romans.

⁸² *Chinatown Tong Wars of the 1920s*, Virtual Museum of the City of San Francisco, URL : <http://www.sfmuseum.org/sfpd/sfpd4.html> Date de consultation: 09/06/2020 « Manion, dont la personnalité coriace a inspiré un grand nombre de polars des années 1920 et 30. », Traduit par Yue Pan

Ainsi, les Tongs, très souvent confondus avec toutes les autres associations chinoises, dont les parrains et les gangsters légendaires, et les confrontations entre les Tongs et le système judiciaire américain, les policiers, les inspecteurs, sont une source d'inspiration intarissable pour les romans et le cinéma depuis lors, et jusqu'à présent.

2.2. Les personnages typiques de Chinatown noir

2.2.1. Les parrains de Tong : la dernière génération de méchant chinois

Comment créer un méchant chinois dans un film américain ? Parmi mille et une réponses à cette question, celle de *L'année du dragon* est absolument géniale à observer, car elle se trouve à un tournant entre Fu Manchu et le politiquement correct, c'est-à-dire la disparition progressive du méchant chinois dans notre ère. En effet, les méchants au cinéma représentent, d'une certaine manière, un sentiment de peur dans la société par rapport à certaines affaires. Est-ce que la peur disparaît avec la suppression de The Mandarin, le méchant dans *Iron Man 3*⁸³, par exemple ? Bien sûr que non. Mais de toute façon, ces méchants chinois des années 1980 restent la dernière génération de méchant chinois présentée sur l'écran américain jusqu'à présent.

- Une inquiétude envers la troisième vague d'immigration sino-américaine

Joey Tai représente un modèle de parrain sino-américain contemporain. Contrairement à celui figurant dans *The Tong Man* (1919) qui est très âgé et à Loo Fang dans *Old San Francisco* (1927) dont la méchanceté est écrite sur son visage, jeune, beau, même raffiné, toujours en costume avec cravate, parlant parfaitement anglais, Joey Tai a l'air d'un homme d'affaire accompli, intelligent et bien cultivé ; il a certainement des talents diplomatiques. S'il reste des « chineseness » sur lui, ce serait sa retenue de l'émotion et sa politesse confucéenne. Pourtant, sous cette apparence de gentleman, dans son objectif, il est hyper-cruel pour tuer de sang-froid tous ceux qu'il n'aime pas. Le plus horrible de lui est qu'avec sa gentillesse et son charme, on ne connaît jamais son projet diabolique. Pour aborder ce personnage bien complexe, regardons un décalage entre sa description dans le scénario et la figure finale sur l'écran :

⁸³ En 2013, le film de *Iron Man 3* a supprimé le rôle de méchant chinois, The Mandarin, qui est censé être présent selon la BD original. Le rôle est finalement remplacé par un méchant de nationalité britannique.

... *Joey Tai, in white suit with a black armband, steps out first as chief pallbearer. He is a striking, gaunt, tall, Northern Chinese, almost six feet, hard smart eyes. Wearing light green glasses to shield his eyes. Nothing is ostentatous about him, but he stands out from by virtue of his size and grace.* ⁸⁴

Dans le scénario, Joey est un Chinois du Nord. Son apparence correspond à ce caractère. Alors que dans le film, il a pris des caractères de l'acteur, John Lone, d'origine hongkongaise, pas grand, parlant le dialecte du Sud. Ce décalage est effectivement très important, parce que cela reflète le changement de la structure démographique au sein de la communauté sino-américaine : comme nous avons dit dans le premier chapitre, les premiers immigrants chinois sont tous de la province du Guangdong, au Sud de la Chine, à côté de Hong Kong. Ils sont, de plus, principalement paysans et ouvriers. Après la Seconde Guerre mondiale, il y eut une deuxième vague d'immigration sino-américaine. Avec l'abrogation de la *Loi d'Exclusion des Chinois* et ensuite avec un nouveau quota d'immigration exclusif pour Hong Kong à partir de 1965, beaucoup de marchands hongkongais, qui pratiquaient bien l'anglais ont immigré aux États-Unis. À la même époque, il y avait également un quota d'immigration réservé aux Chinois. Cependant, comme les États-Unis ne reconnaissaient pas la RPC qui s'est établie en 1949, ce quota était donc réservé aux immigrants de Taïwan. La situation a complètement changé en 1979 où les États-Unis et la RPC ont établi des relations diplomatiques. À partir de cette année-là, il y a un quota annuel de 20 000 personnes pour les immigrants de la RPC, sans compter ceux qui immigreront pour raison de regroupement familial. Cela fut la troisième vague d'immigration sino-américaine après celle du XIXe siècle et celle suivant la Seconde Guerre mondiale, qui a rendu la structure démographique sino-américaine radicalement changée. De plus en plus de Chinois du Nord viennent aux États-Unis. De plus, cette fois-ci, un nouveau groupe d'immigrants sont des immigrants instruits, avec des compétences professionnelles et un bon niveau d'anglais.

Selon le scénario, Joey Tai fait partie de cette nouvelle vague d'immigration. Il arrive à Chinatown, dirige un Tong, il a pour objectif de prendre le pouvoir dans la

⁸⁴ Olivier Stone, Michael Cimino, *Sénario de l'Année du dragon*, dans *L'Ordre et le Chaos : « l'Année du dragon »* de Michael CIMINO p 147-162, Carlotta film, 2016, p19 « Joey Tai, en costume blanc avec un brassard noir, sort au premier en tant que porteur principal. Il est distingué, maigre, grand, du Nord de la Chine, à peu près six pieds, dur et intelligent. Portant des lunettes vertes pour se protéger les yeux. Rien n'est évident chez lui, mais il se distingue par sa taille et son élégance. », Traduit par Yue Pan

CCBA et de mettre en œuvre des réformes. Dans ce but, il rencontre naturellement des résistances de la part des clans. Donc il tue tous ceux qui sont contre lui. Dans une séquence, le film montre ses liens avec des gangsters asiatiques qui parlent mandarin, bien que l'acteur ait du mal à maîtriser cette langue ; le réalisateur insiste sur ce point. Ce personnage reflète, en effet, un nouveau souci chez les Blancs-Américains se trouvant dans une circonstance particulière, celle de l'après-guerre du Viêt-Nam et concomitante avec l'ouverture aux immigrants chinois. Ces nouveaux immigrants qui ne sont plus de la main-d'œuvre bon marché mais qui sont tout de même des Chinois, que rapporteront-ils au pays ? Dans une atmosphère d'inquiétude envers les nouveaux immigrants dans la société dominante, il est apparu un méchant paradoxal, Joey Tai ; sous son apparence attractive de gentil, de style américain, il est toujours semblable à Fu Manchu que l'on connaît depuis très longtemps, impitoyable, ambitieux et insondable. D'ailleurs, sachant que Fu Manchu n'est pas complètement démodé par rapport à *L'année du dragon*, le dernier film Fu Manchu étant sorti en 1969. Ensuite, au début des années 1970, l'irruption de Bruce Lee a brisé la continuité de la série des films et durant une décennie, on pensait que les images de Chinois diabolique faisaient partie du passé, alors que ce n'est pas vrai. Elles sont revenues sous une autre forme dans ces films de gangsters.

Cette figure paradoxale de Joey Tai est devenue un modèle de parrain chinois. Sur l'écran, les leaders suivants des gangs chinois héritent tous plus ou moins de ce paradoxe. Par exemple, le parrain chinois dans *L'arme fatale 4* (1998) joué par Jet Li est beau et fort, mais, dans les faits, il est un démon impitoyable. « the critical view of Li as a charismatic villain adds 'charme' as a new element to the perennial Yellow Peril formula⁸⁵ ». Sabrina Qiong Yu a également remarqué ce paradoxe dans le rôle, dans son étude, mais sans noter que cela est en effet un nouveau modèle de personnage. Plus récemment, Paul Wong dans *La revanche des dragons verts* est presque une reprise de Joey Tai. Il est plus élitiste et traite des affaires plus importantes et, en même temps, il est plus cruel et tue ses camarades les plus proches.

- le côté paternel des chefs de Tongs

⁸⁵ Sabrina Qiong Yu, *Jet Li : Chinese Masculinity and Transnational Film Stardom*, Edinburgh University Press, 2012, p117 « Du point de vue de critique, la présence de Li en tant qu'un méchant charismatique ajoute le « charme » comme un nouvel élément au modèle constant du péril jaune. », Traduit par Yue Pan

Le point le plus intéressant d'un méchant est toujours son côté humain. Non pas comme un parrain italo-américain, dont le côté famille est toujours indispensable pour compléter le personnage, un parrain sino-américain n'a pas besoin de famille. Joey Tai est censé avoir une femme et une fille. Mais sa vie familiale n'est jamais présente dans le film. Rappelons l'idée de « Lonely Yellow Man » que nous avons défini comme archétype de personnage masculin chinois dans le chapitre des westerns. C'est un héritage et une adaptation de l'archétype. La solitude donne à Joey un charme d'ascète, en contraste avec le charme masculin hétérosexuel de Capitaine Stanley.

Alors sans la vie familiale, où se trouve le côté humain d'un parrain chinois ? C'est dans la fraternité. Il est montré que Joey Tai s'occupe de l'éducation de la petite sœur d'un ancien membre décédé de son Tong. C'est la même chose pour Paul Wong qui éduque les jeunes membres du Tong tout comme un père, parce qu'à la base, le Tong



Figure1-2-17 : *La revanche des dragons verts*,
une statue de Guan Yu se présente sur la droite

est une organisation qui favorise l'idée de loyauté fraternelle avant tout. Guan Yu, un personnage historique, est considéré comme un symbole de la loyauté fraternelle dans la culture chinoise. Une statue de Guan Yu est très souvent présente dans les lieux de réunion de ces associations. L'idée se manifeste également par le rite initiatique du Tong, où on boit du vin mélangé avec du sang de chaque membre, et par leur tatouage, etc. « La famille est importante. Si tu n'aimes pas la tienne, tu en trouves une autre. C'est alors le Tong qui devient notre famille. Le chef du Tong devient notre parent.⁸⁶ » dit Bill Lee, un ancien membre d'un Tong dans un documentaire.

Nous pouvons ainsi conclure que la figure d'un parrain sino-américain contemporain est généralement un mélange de plusieurs éléments. Les scénaristes se servent des légendes de la Guerre des Tongs comme matériaux de base, ils les traitent avec le point de vue du public américain, donc avec l'inquiétude de leurs contemporains envers les nouveaux immigrants chinois. De plus, avec leur plume qui est celle de tous les

⁸⁶ RTHK, *Roots Old and New : Stories of Chinese Emigrants- North America*, épisode 1, 09/2012

prédécesseurs, ils héritent de l'ancien stéréotype de « Lonely Yellow Man ». C'est ainsi que Joey Tai, Paul Wong et d'autres parrains chinois ont été créés. Nous pouvons aussi conclure que c'est un exemple qui montre qu'une inquiétude contemporaine se réfère souvent aux textes existants pour formuler un nouveau thème.

2.2.2. Les femmes fatales chinoises : Deadly China dolls

Les femmes fatales sont des personnages habitués des films noirs. Globalement, ce sont des femmes qui ont une attirance (souvent sexuelle) irrésistible et qui savent bien en profiter pour séduire des hommes en vue de la réalisation de leur objectif (souvent méchant, mais pas nécessairement). Parmi elles, celles qui sont d'origine chinoise ont une apparence particulière dans les films noirs. D'un autre point de vue, ces personnages sont une branche d'un archétype des femmes chinoises sur l'écran américain : ce que l'on peut dénommer "deadly China dolls". Ce terme est emprunté au titre d'un film. *Deadly China doll* est un film hongkongais de 1973, dont le titre d'origine signifie « la rue sombre ». Au moment où il est importé aux États-Unis, les diffuseurs américains ont renommé le film et lancé une bande-annonce accompagnée par un texte : « She is undercover in the underworld, a friendly China doll, but this doll... she is a man-eater... Watch out for the pigtail that whips you up and wipes you out... the unbreakable China Doll who gives you the licking of your life ». ⁸⁷Derrière cette description, se manifeste nettement le regard masculin occidental envers le corps féminin racialisé, avec, de plus, une certaine fantaisie. Alors, la question est de savoir comment on peut être à la fois une poupée et fatale.

- Femme-enfant

À la différence des femmes fatales blondes, par exemple, qui sont représentées de façon très sexualisée, des cheveux blonds et bouclés, un galbe féminin accentué par la silhouette et l'habit, les deadly China dolls sont également sexualisées, mais d'une autre manière : elles ont souvent un côté enfant. Ce côté enfant, bizarrement, contribue à leur féminité.

⁸⁷ Bande-annonce de *Deadly China Doll*, 1973, « Elle vit discrètement dans un monde clandestin, une poupée chinoise aimable, mais cette poupée... est un mangeur d'homme... Faites attention à la natte qui vous fouette et vous tue... la poupée chinoise invincible qui vous donne un léchage fatal. », Traduit par Yue Pan

Dans *Hammett*, la méchante chinoise, Ling, représente parfaitement une deadly China doll typique. Lors de la première rencontre entre le héros détective, Hammett, et Ling, cette dernière, qui semble parfaitement un ingénu, dort sur le canapé du héros comme un bébé. Puis, en parlant de son insécurité et de sa faiblesse à l'homme qui a déjà abaissé sa garde, elle incline sa tête, regarde Hammett de manière toute innocente, disant qu'il est le seul qui pourrait la sauver. Cela ne prend que quelques instants à ce détective expérimenté pour donner sa confiance entière à cette créature mélange de femme et d'enfant. Par la suite dans ce film, Hammett fait un rêve et sur le point de se réveiller, il voit littéralement une petite fille chinoise avec sa frange de cheveux emblématique, qui le regarde en riant de façon à la fois séduisante et insondable et semble dire « suivez-moi » ; ensuite elle disparaît.



Figures 1-2-18, 1-2-19 : *La revanche des dragons verts*

Le rêve, notamment dans les films noirs, est une méthode classique pour montrer le désir ou la peur ou les deux dans l'inconscient d'un personnage. La présence de cette fille fait explicitement référence au sentiment mélangé d'Hammett par rapport à Ling : en tant qu'homme, il est fasciné par Ling, surtout par son côté enfant. Par contre, il sent l'incertitude et le danger avec son intuition de détective.

La frange fait souvent partie du corps d'une deadly China doll, car c'est un des caractères remarquables de la première deadly China doll, Dragon lady, la fille du Dr. Fu Manchu. Dans le film *Daughter of the Dragon* (1931), la figure de ce rôle joué par Anna May Wong est devenue exemplaire : la frange, le corps fin tout comme celui d'une jeune fille qui n'a pas encore atteint sa maturité sexuelle. Cela s'affirme également sur le corps de Tracy dans *L'année du dragon*. Un plan montre directement sa nudité très fine. Quand Tracy est en pyjama, elle a même l'apparence d'un garçon. Le film montre, également, à quel point le héros, Stanley, est follement attiré par le corps de Tracy. La question est alors : d'où vient cette idée de femme-enfant chinoise ? En effet, non seulement pour les chinoises, mais aussi pour les japonaises, les vietnamiennes, les rôles

féminins asiatiques sont généralement tous représentés de cette manière dans les films américains.

La néoténie est une notion biologique qui consiste à décrire le phénomène de « la conservation des caractéristiques juvéniles chez les adultes d'une espèce ⁸⁸». Depuis le début du XXe siècle, sont apparus des études sur la néoténie des êtres humains qui font valoir que « Orientals, not whites, are clearly the most neotenous of human race. Women, moreover, are more neotenous than men ⁸⁹ », comme le dit Louis Bolk, biologiste néerlandais, dans son étude de 1926. Cette idée qui est en faveur du racisme est complètement rejetée par les biologistes d'aujourd'hui qui continuent à travailler sur le sujet. Par contre, elle reste vivante dans la culture populaire. L'idée des « secrets de jeunesse des femmes asiatiques » est partout dans les publicités cosmétiques, par exemple. Donc il n'est guère étonnant que dans le regard masculin occidental, les femmes chinoises soient ainsi représentées sur l'écran. Leur corps, leurs comportements sont tous employés pour confirmer ce préjugé.

- Femmes cruelles et intelligentes

The Snake Head, la méchante dans *La revanche des dragons verts*, porte plusieurs nouvelles caractéristiques de femme fatale chinoise sur l'écran américain actuel. Le vrai prototype du personnage est une véritable gangster femme sino-américaine connue sous le nom de Sister Ping. En un mot, elle était la chef du Fuk Ching Tong. À part en sus de la possession de restaurants et épiceries au Chinatown de Flushing, son activité principale est d'organiser l'immigration illégale. Après avoir fait venir des milliers d'immigrés illégaux, elle s'est fait remarquer par le FBI dans l'affaire de Golden Venture⁹⁰ en 1993. Puis, elle a été condamnée à 35 ans de prison en 2005. Le vrai personnage est très compliqué et contradictoire. Mais ce qui compte pour nous est que dans le film, elle est caricaturée en une femme méchante, cruelle, forte et intelligente.

⁸⁸ wikipédia, Néoténie, URL :<https://fr.wikipedia.org/wiki/Néoténie> Date de consultation: 09/06/2020

⁸⁹ Cité par Stephen Jay Gould, *The mismeasure of man*, W.W. Norton&Company, 1996 « Les orientaux, non pas les blancs, sont évidemment les plus néotènes comme race humaine. De plus, les femmes sont plus néotènes que les hommes. », Traduit par Yue Pan

⁹⁰ C'est une affaire d'immigration illégale tristement connue. En 1993, 286 immigrés illégaux d'origine chinoise ont été transportés par le cargo Golden Venture vers les États-Unis sous l'organisation de Fuk Ching Tong. Ils étaient censés être reçus par un bateau du Fuk Ching Tong pour traverser la frontière maritime. Mais les gangsters de Fuk Ching Tong ont été arrêtés par la police. Après d'avoir resté deux semaines en haute mer, ces gens ont été informés que la seule solution est d'aller à terre à la nage. Parmi ces gens, 10 sont morts, 6 ont disparus, les restes ont été arrêtés et mis en prison.

Affrontant un agent du FBI qui connaît tous ses crimes, elle ne montre aucun signe de peur, au contraire, elle expose sa philosophie en se moquant du FBI. C'est un personnage qui n'a jamais l'air paniqué, même au moment où elle est arrêtée.

L'intelligence est une caractéristique remarquable chez les femmes chinoises dans les films américains contemporains, et cette caractéristique devient de plus en plus apparente. Le vrai prototype de Tracy est Connie Chung, journaliste, la première asiatique qui anime une chaîne principale américaine. « Maintenant, en Amérique, sur presque toutes les chaînes de télévision, il y a une jeune femme asiatique très attirante, très belle, qui présente les informations, au niveau local comme au niveau national. C'est devenu une mode.⁹¹ » dit Michel Cimino en expliquant le rôle de Tracy. Il est exact que, depuis les années 80, de plus en plus de femmes chinoises, journalistes, médecins, professeurs, agentes de la CIA se présentent sur l'écran américain. Elles restent très attirantes au niveaux de leur apparence, et, en même temps, leur intelligence est remarquable. D'un côté, cela fait partie de la stratégie d'Hollywood concernant la conquête du marché chinois. De l'autre, cela reflète le fait que dans la société américaine, les Sino-Américains sont devenus ce que l'on appelle « minorité modèle » par leur niveau d'étude élevé. D'après le statistique de 2015, par exemple, parmi la population de plus de 25 ans, 69% des chinois ont un niveau de licence ou plus, tandis que le chiffre moyen de toute la nation est 33%. La figure suivante nous montre explicitement que le niveau d'étude de la population sino-américaine est effectivement plus élevé que pour les autres groupes ethniques.

⁹¹ Mickey Rourke, Robert Daley, *Entretien avec Michael CIMINO, L'Ordre et le Chaos : « l'Année du dragon » de Michael CIMINO* p 147-162, Carlotta film, 2016, p153

Outcomes	1.5 & 2 nd Generation		3 rd -Plus Generation	
	Chinese	Vietnamese	Black	White
<i>Education</i>				
No high school diploma	0.0	1.0	6.7	3.7
High school diploma	4.5	6.7	24.2	17.7
Some college	32.4	44.1	45.1	32.5
Bachelor's degree	41.5	37.7	18.8	31.8
Graduate degrees	21.6	10.5	5.2	14.3
<i>Labor market status*</i>				
Professional occupations	17.9	14.0	4.6	9.6
<i>Earnings</i>				
\$20,000 or less	43.6	53.3	73.7	60.2
\$20,001 to \$50,000	48.4	39.0	24.7	33.9
Over \$50,000	8.0	7.7	1.7	5.9
<i>Family situation</i>				
Married	26.0	24.4	25.9	44.6
Mean age when 1st child was born	30.2	27.5	22.3	25.4
Having children at teen age	0.0	2.2	12.0	2.9
<i>Incarceration</i>				
	1.8	3.2	19.3	10.6
Total	400	401	401	402

Figure1-2-20: Divergent Outcomes of Los Angeles's New Second Generation⁹²

Nous aborderons dans la deuxième partie de cette thèse le sujet de l'éducation des sino-américains. Ici, déjà, nous constatons que les deadly China dolls d'aujourd'hui, bonnes ou mauvaises, deviennent de plus en plus intelligentes et toujours sexualisées avec leur côté enfant. Cependant, il faut noter que cette intelligence fait toujours partie de leur attirance sexuelle. Nous allons y revenir dans la section suivante.

2.2.3. Les inspecteurs chinois et leur partenaires blancs : le renouvellement de Charlie Chan

Le détective Charlie Chan est un des archétypes les plus classiques des personnages chinois sur l'écran américain. Créé en 1925, c'est un homme gentil, doux, intelligent qui cite tout le temps les proverbes qu'il attribue, le plus souvent à tort, à Confucius, dont la plupart ne sont pas s à Confucius. Le dernier film de Charlie Chan, jusqu'à présent, est *Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen* de 1981. Étant donné que le septième art est une nouvelle forme artistique par rapport aux autres, il n'y a pas beaucoup de personnages restés populaires au cinéma pendant plus de 50 ans. Cette figure est effectivement très enracinée dans la culture populaire américaine.

⁹² Source : IIMMLA, Cité par Jeniffer Lee, Min Zhou, *From unassimilable to Exceptional : the Rise of Asian Americans and "Stereotype Promise"*, dans *New Diversities* (1), 2014, p12

Les inspecteurs de police sino-américains à l'écran actuel ont pris, plus ou moins, les caractéristiques de Charlie Chan. Tout d'abord, ils ont souvent un côté de «chineseness» intempestif, tout comme les citations de Confucius sans arrêt chez Charlie Chan. Dans *L'année du dragon*, l'inspecteur Kwong, qui travaille pour Stanley, conduit très mal alors qu'il est policier. Stanley se moque de lui en disant qu'il conduit en jouant de la musique comme tous les chauffeurs chinois. Kwong, en restant poli le plus possible, maudit Stanley en cantonnais. Ce type de comportement semble ridicule dans cette circonstance. C'est aussi ridicule que l'inspecteur Tang dans *La revanche du dragon* qui insiste pour préciser la différence entre le chinois et le cantonnais à un agent du FBI blanc-américain. Ensuite, de même que les méchants chinois, ces personnages appartiennent à une autre branche de « Lonely Yellow Man » ; ils sont tout petits, doux, très polis, notamment en contraste avec leurs partenaires blancs qui sont robustes, audacieux, qui parlent avec des gros mots - cela fait partie de leur masculinité - et qui sont toujours populaires auprès des femmes. Ces inspecteurs chinois ont l'air timide devant les femmes. Enfin, leur intelligence est aussi remarquable. Ils se voient confier des missions les plus dures : Kwong travaille comme un espion de la part de police à côté de Joey Tai. Tandis que Tang est un espion appartenant à un gang chinois, personne ne s'en aperçoit jusqu'au dernier moment.

Cette intelligence mérite notre attention. Il est intéressant de faire une comparaison entre le caractère d'intelligence des hommes chinois et celui des femmes chinoises sur l'écran américain, car ils sont tous intelligents, mais représentés de différentes façons. Chez les femmes chinoises, l'intelligence leur apporte une sorte d'attraction sexuelle. Tout au contraire, chez les hommes, l'intelligence les éloigne de la romance. Dans les années 1980, c'était encore un peu flou. Après 2000, cette tendance se manifeste clairement : l'intelligence des hommes chinois est représentée par un côté « geek » prononcé. « Geeks are “model minorities” who never have problems, like racism or poverty...geeks will happily accept playing second banana to whites without complaint, since they clearly seem to lack leadership abilities.⁹³ » Ces inspecteurs chinois intelligents travaillent beaucoup, sans jamais se plaindre, ils ont des centres

⁹³ Helen Zia : *Asian American Dreams : The Emergence of an American People*, Farrar, Straus and Giroux, 2000, p118, « Les geeks sont des “minorités modèles” qui n'ont jamais de problèmes, comme le racisme ou la pauvreté...les geeks accepteront avec plaisir de jouer le second rôle auprès des Blancs sans se plaindre, car ils semblent clairement manquer de capacités de leadership. », Traduit par Yue Pan

d'intérêt que personne ne comprend, ils savent résoudre des problèmes et sont toujours satisfaits de travailler sous la direction de leurs supérieurs blancs.

Clairement, sous le regard masculin américain, l'intelligence des femmes chinoises est beaucoup moins menaçante que celle des hommes, puisqu'avec le « male gaze », l'intelligence féminine rend seulement leur corps plus attirant. Quant aux hommes, en les plaçant dans la peau de geeks, ils sont contents de jouer le second rôle auprès des leaders blancs. Cela soulage l'inquiétude du public américain qui est très obsédé par la théorie de la « menace chinoise ». Après tout, la plupart des films hollywoodiens n'a pas pour objectif de choquer les gens, mais de leur présenter ce qu'ils veulent voir.

2.3. Les nouveaux soucis relatifs à Chinatown dans le contexte actuel

2.3.1. La représentation de la criminalité transnationale

À partir des années 1980, les formes de criminalité des Tongs présentent plus de variété au cinéma. Cela est principalement dû au fait que de plus en plus de criminalité transnationale se présente. En conséquence, les meurtres, l'immigration illégale...font souvent partie des grosses affaires qui semblent plus compliquées qu'auparavant. Alors, quelles sont les nouvelles formes de criminalité des Tongs dans les films noirs d'aujourd'hui ?

Mis à part le transport des immigrants illégaux dont nous avons donné un exemple dans la section de la femme fatale chinoise, il y a, globalement, le crime économique et le trafic de drogue à l'écran.

- Le crime économique

Dans *Golden Gate*, la forme de banque clandestine de Chinatown de la première génération se présente. Au tribunal, une femme qui travaille dans une usine de « fortune cookie » accuse Chen Jung Song de fraude, parce qu'il a promis d'envoyer de l'argent vers la Chine pour cette femme, alors que, en fait, l'argent est utilisé pour son affaire criminelle. Finalement, Chen est jugé et convaincu d'espionnage communiste, parce qu'il est au profit du pays ennemi. Dans le film, c'est un faux témoignage et une fausse accusation. Mais cette forme d'opération existe réellement à Chinatown depuis toujours. Les premiers immigrants chinois envoyaient de l'argent liquide à leurs familles en Chine. Se méfiant des banques ou des Américains, ou les deux, ils préféraient confier de l'argent aux Chinois qui font professionnellement ce métier, le commerçant parallèle, le

Shuïke en chinois, avec des frais d'opération. À l'époque, cela ne posait aucun problème. Mais du point de vue actuel, c'est de l'opération bancaire clandestine. Dans *The Flower Drum Song*, un roman de 1957, l'auteur décrit beaucoup le processus long par lequel un monsieur âgé sino-américain accepte enfin le système bancaire des États-Unis. Donc ce type d'opération a été très pratiqué pendant longtemps. Il reste toujours vivant et devient clandestin de nos jours. De plus, au cours de ces dernières décennies, l'opération devient bilatérale : non seulement des dollars sont envoyés vers la Chine, des yuans sont envoyés illégalement vers les États-Unis d'une certaine manière. Surtout dans le transfert d'actifs illégaux, les banques clandestines, souvent gérées par des Tongs, ont un rôle important.

Dans *L'arme fatale 4*, le rôle de Jet Li, chef d'un gang hongkongais, voudrait suborner un général chinois pourri pour libérer ses amis qui sont en prison en Chine continentale. Cette affaire est réglée en yuans. Mais ils ont choisi d'aller aux États-Unis pour la réaliser, parce que les actifs illégaux de ce général corrompu sont déjà transférés aux États-Unis. Jet Li ordonne à un Tong, qui est une branche d'un gros gang hongkongais, de fabriquer des fausses monnaies en yuans. Finalement, l'affaire est résolue par la police américaine, et les fausses monnaies en yuans sont détruites. Dans cette affaire, nous pouvons constater deux points intéressants : le premier concerne les positions des États-Unis, de Hong Kong et de la Chine continentale. Elles sont toutes sur une chaîne économique, chacun occupe un point, l'argent circule sur cette chaîne. Et c'est avec de l'argent que le crime circule également de façon transcontinentale. Le deuxième point est relatif au rôle particulier des États-Unis. Dans l'affaire principalement chinoise, le gouvernement chinois est complètement absent. On a même besoin du gouvernement des États-Unis pour maintenir l'ordre sur la monnaie chinoise. Ainsi, le rôle imaginaire de policier du monde joué par les États-Unis se voit clairement dans ce film.

- **Le trafic de drogue**

Le shopping transnational de Joey Tai dans *L'année du dragon* est impressionnant : il va en Thaïlande pour négocier une affaire de drogue avec deux hommes, White Powder Ma, un chef de gang thaïlandais, et le général Ban Sung, à la fois général et roi de drogue de Thaïlande, dont l'armée est cantonnée dans une jungle pas loin de Bangkok. Le troisième homme présent est le contact local de Joey Tai, un Sino-Thaïlandais.

Dans leurs négociations, deux chaînes de commerces sont mentionnées. White Powder Ma se fournit au Yunnan, la province au sud-ouest de la Chine, près de la frontière avec la Birmanie. Il a comme partenaires des Tongs sino-américains aux États-Unis et au Canada. Il joue le rôle d'intermédiaire pour la drogue entre ces partenaires. Quant à Ban Sung, son armée produit de la drogue. Il exerce son commerce avec des Birmans et des Tongs sino-américains.

Dans ces deux affaires, le point intéressant est la description de la criminalité transnationale. D'abord, les négociations sont très multilingues. En Thaïlande, dans le monde des affaires, on parle à la fois mandarin, cantonnais et anglais. Ensuite, les identités des gens sont très floues. White Powder Ma, qui parle naïvement le mandarin, gère une triade en Thaïlande. Ban Sung, un Chinois, cousin de Joey Tai, dirige une armée Thaïlandaise et parle parfaitement anglais. En un mot, il n'existe aucune cohérence entre leurs identités ethnique, culturelle et professionnelle. Par conséquent, on ne sait plus qui ils sont. D'ailleurs, la présence de l'intermédiaire sino-thaïlandais est intéressante. Un métis fait naturellement le point d'articulation dans cette chaîne. Cela peut être considéré comme une métaphore, car un métis n'est pas nécessairement biologique, un métis peut être un métis culturel, linguistique... De ce point de vue, tous les membres de cette chaîne, White Powder Ma, Ban Sung et Joey Tai, sont des métis. La chaîne a besoin de beaucoup de « métis » pour s'articuler. À cet égard, Chinatown, dans son ensemble, est un « métis » dans plus d'un sens, il est donc naturellement « doué » pour être une articulation sur cette chaîne.

Ces actes criminels transnationaux présentent, bien évidemment, le côté sombre de la mondialisation. D'une part, ces représentations ont des bases réalistes dans une certaine mesure. D'autre part, elles reflètent la peur face aux divers problèmes produits par la mondialisation.

2.3.2. La couleur politique de Chinatown

Le jugement erroné dans *Golden Gate*, dont nous avons parlé ci-dessus, est en effet un reflet de l'histoire de la persécution des Sino-Américains à partir de la fin des années 1940 et tout au long des années 1950. À cause de la « Peur rouge » extrême pendant la Guerre froide et sous le Maccarthysme, Chinatown était considéré comme une retraite du communisme sur le territoire des États-Unis. Beaucoup de Sino-Américains ont été poursuivis sans preuve concrète. Après l'intervention de la Chine

dans la Guerre de Corée, en octobre 1950, c'est-à-dire après que la Chine et les États-Unis se sont battues littéralement sur le champ de bataille, la situation s'est détériorée pour les Sino-Américains. «...Chinese-Americans as “numbed with fear” and wrestling with “being Chinese is itself a crime”.⁹⁴» dit le journaliste Gilbert Woo en rappelant de l'histoire.

Alors que la Guerre froide est terminée depuis longtemps, la couleur politique de Chinatown est toujours resté quelque chose de sensible. Dans *L'année du dragon*, le drapeau de Taïwan présent, de façon récurrente et remarquable, toujours dans la salle de réunion de la CCBA à côté du drapeau des États-Unis.



Figures 1-2-21,1-2-22 : *L'année du dragon*

Il est facile de penser que la présence du drapeau de Taïwan représente la position politique de la CCBA depuis toujours. Rappelons un peu l'histoire : Sun Yat-sen a fondé la société pour le redressement de la Chine, le groupe politique prédécesseur du Kuomintang (Parti nationaliste chinois, le parti politique qui domine Taïwan), à Honolulu. De 1896 à 1911, Sun a beaucoup voyagé partout aux États-Unis pour promouvoir ses conceptions politiques, il a collecté des fonds de la part des Sino-Américains et il a obtenu le soutien de beaucoup de clans des Chinatowns. Sans ces soutiens, l'histoire récente de la Chine se serait passée autrement. Donc, depuis le début, la CCBA figure parmi les plus ardents partisans du Kuomintang. Ainsi, la présence du

⁹⁴ Charlotte Brooks, *Numbed With Fear : Chinese Americans and McCarthyism*, 2019, URL : <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/mccarthy-numbed-with-fear-chinese-americans/>
Date de consultation: 09/06/2020, « Les Sino-Américains “ankylosés par la peur” et se débattant avec “le fait d’être Chinois est en soi un crime.” », Traduit par Yue Pan

drapeau semble évidente, mais, en effet, ce n'est pas aussi évident que cela. Pendant les années 1950, où les Sino-Américains étaient persécutés, le Kuomintang, qui avait déjà perdu une grande partie de ses anciens partisans sino-américains au cours de la Seconde Guerre mondiale à cause de l'incompétence dont il avait fait preuve, a saisi l'occasion pour regagner son influence. Le comité de la CCBA est remanié : parmi 7 sièges de membres permanents du conseil, un siège est réservé au Kuomintang. En revanche, l'Assemblée nationale de Taïwan a donné des sièges aux chefs des clans de Chinatown. Avec le contexte général de la persécution, les clans ont menacé tous ceux qui étaient contre le Kuomintang de dénonciation de crime communiste⁹⁵. Ainsi, le Kuomintang s'est réinfiltré dans les Chinatowns des États-Unis. Par la suite, pendant des décennies, jusqu'au moment où *L'année du dragon* est sortie, la CCBA, avec le Kuomintang à l'arrière, prétendait qu'elle était le représentant de l'ensemble du peuple sino-américain.

Dans ce contexte, cette présence du drapeau est à double sens. D'un côté, le drapeau est juste une décoration réaliste. De l'autre côté, cette présence est métaphorique ; dans la scène de la figure 1-2-21 où la caméra s'approche pour accentuer le rapport entre Joey Tai et ce drapeau de Taïwan, rappelons que Joey dans ce film représente la force de la nouvelle immigration de la RPC. L'image montre la contradiction profonde au sein de Chinatown à cette époque et suggère le gros changement à venir que la nouvelle force lancera.

À ce propos, à partir de 2003, certaines associations, qui sont membres de la CCBA, décident, après vote, de changer le drapeau de Taïwan pour celui de la RPC. Durant la rédaction de cette thèse, il y a encore quelques associations qui changent de drapeau. Maintenant, les Chinatowns des États-Unis sont le seul endroit où les deux drapeaux coexistent⁹⁶. La même question se pose également tous les ans à la CCBA. Cela reflète, évidemment, le changement du rapport de force au sein de la communauté sino-américaine. En quoi et de quelle manière le cinéma représentera-t-il ce changement ?

⁹⁵ Voir Virginia Heyer, *Pattern of Social Organization in New York City's Chinatown*, thèse de doctorat, Columbia University, 1953

⁹⁶ Dans des Chinatowns des autres pays, nous pouvons également constater que ce même conflit politique se présente d'une autre manière. Par exemple, à Chinatown de Londres, il est possible de distinguer la position politique d'un magasin simplement par son nom. Ceux qui s'appellent Jianguo, Jiefang, Renmin, Xinhua, Jianshe sont pro-Pékin. Quant aux ceux qui s'appellent Zhongxiao, Xinyi, Tze-Chiang, Fuxing, Guanghwa sont pro-Taïwan. Même si l'enjeu existe partout dans les communautés chinoises dans le monde entier, il est sûr qu'aux États-Unis, il est beaucoup plus sensible et beaucoup plus agressif qu'ailleurs. C'est à la fois pour le lien historique unique avec Sun Yat-sen dont nous avons parlé et pour la raison actuelle : les deux côtés font beaucoup d'efforts pour augmenter leur influence sur la communauté sino-américaine dans leur intérêt à long terme.

Cela reste à voir. Nous attendons que la réaction de la part de la société dominante américaine se manifeste sur l'écran.

Conclusion du deuxième chapitre : une faille par laquelle l'inconnu s'infiltré

En tant qu'homme sédentarisé, on est trop habitué à avoir une maison et au fait qu'il existe l'intérieur de chez soi et l'extérieur. Cet intérieur est censé être familier et relativement stable, donc sécurisant. En contraste, on est habitué à être vigilant par rapport à ceux qui sont considérés comme étrangers, surtout quand ils entrent dans sa propre maison. Cette mentalité s'adapte à diverses époques et situations. Dans un Etat moderne, avec un territoire en principe défini, l'intérieur du territoire est donc considéré comme cet intérieur de « chez soi » par rapport à l'extérieur. Par nature, nous avons donc envie de connaître mieux cet intérieur pour s'y sentir en sécurité. Mais quand il s'agit d'un pays comme les États-Unis où vit un peuple de plus de cent origines, avec des différences culturelles, des différences de langue, il'est trop difficile de toutes les connaître. Un sentiment de peur produit par la situation particulière du pays existe donc à la base dans la société. Chaque fois, lorsqu'il y a un problème dans « la maison », beaucoup sont convaincus que ce sont toujours les « étrangers » qui l'apportent, ou bien les « étrangers » qui le produisent sur ce territoire. Pour sortir de ce sentiment, il faut un objet. Depuis le début, comme nous l'avons mentionné et conclu dans le premier chapitre, du fait que les premiers immigrants chinois ne voulaient pas s'intégrer à la société dominante américaine, le Chinatown devient un refus d'intégration physique, il se trouve que le Chinatown est devenu l'objet de l'émotion de la société dominante. De plus, une fois l'objet est fixé, il est extrêmement difficile de le changer, car tout, dans le contexte, tend à renforcer l'idée. Quand elle est suffisamment forte, même les discours contradictoires peuvent être assimilés et servir de consolidation. Ici, nous observons ce phénomène à travers le cinéma, qui n'est qu'un symptôme du problème, mais un symptôme très explicite. Selon les films noirs que nous avons analysés, Chinatown est une projection de la peur. Il prend la forme d'une faille : c'est une faille imaginaire par laquelle toutes les sortes de problèmes, les inconnus et les sinistres s'infiltrèrent et pourraient bouleverser la société.

Considérons la circonstance de la naissance du film noir : l'esprit d'origine de ce genre cinématographique est celui du roman noir. Ce dernier est né pendant la Grande Dépression. Pendant la crise, les gens voyaient énormément de maladies qui se cachaient

sous la prospérité, des contradictions inconciliables dans le capitalisme, le côté sombre d'un fascinant développement. Tout cela est difficile à vivre, ce processus de digestion s'exprime dans les romans et les films noirs. Avec ce sentiment, Chinatown est donc représenté comme une source de ces problèmes et une « poubelle psychologique ». Dans la période du film noir, les problèmes sont engendrés à Chinatown et s'y cachent. Après, on entre dans la période du néo-noir, celle-ci coïncide la période de la Guerre du Viêt Nam. Les Américains ont eu de nouvelles craintes par rapport à la crise et beaucoup pensaient que les origines de ces problèmes sont l'Asie. Ceux-ci s'insinuent par la faille de Chinatown et contaminent la société américaine. Donc ce que l'on peut faire pour purifier la société est de jeter et de confiner les problèmes dans Chinatown. Ce mode de pensée est bien évidemment beaucoup plus rassurant que de penser que « les problèmes sont nés dans notre société et sont présents partout dans notre société ». De ce point de vue, il se trouve que l'on est en mesure de comprendre la dernière séquence obscure de *Chinatown* (1974) de Polanski : Jack, le détective joué par Jack Nicholson, a du mal à digérer tout ce qu'il voit au sein de la société où il vit, la corruption au cœur du système politique et l'immoralité inhumaine, mais lui, la forte tête, ose chercher à les comprendre. Son collègue dit alors : « Rentre chez toi. C'est pour ton bien. » Il se retourne, mais tourne quand même la tête pour tenter d'en voir davantage. L'autre collègue dit la fameuse phrase : « Oublie ça, Jack. C'est Chinatown. » Qu'est-ce que cela veut dire ? Cette ligne est une perplexité pour les spectateurs et les critiques pendant plus de 40 ans. Des explications ont été proposées, mais rien n'a été conclu. Dans notre optique, c'est parce que Chinatown est censé être la décharge de la société. On rejette tout ce qui ne va pas et on l'attribue aux « étrangers », et on l'oublie sans penser qu'il y a en fait beaucoup de problèmes chez « nous ». Ainsi, tout est bon pour « nous ». Le réalisateur révèle des problèmes effrayants dans la société. Mais ce n'est pas le devoir d'un artiste de régler les problèmes. Donc par cette scène, il met fin au film avec un point d'interrogation. Comme s'il demandait au public : doit-on rentrer chez soi et tout oublier, comme le héros Jack ?

En fin de compte, nous pouvons dire que le Chinatown noir représente et évoque une ambiance de crise. Les diverses inquiétudes changent en fonction des circonstances sociales, mais les causes sont toujours « rejetées » sur Chinatown : la force d'argent incontrôlable représenté par le jeu d'argent, la fausse monnaie et la banque clandestine ; la violence produite par la pauvreté ; le communisme... Tout cela se dissimule sous la

fumée omniprésente et les néons qui clignotent, qui nous ramènent d'un coup dans l'inquiétude, dans l'angoisse, dans l'atmosphère d'une grande crise.

III. Chinatown fantastique dans les films de fantasy

Introduction :

Dans les deux chapitres suivants, nous allons quitter « le monde réel » ; cela désigne, ici, le monde cinématographique qui fonctionne en faisant référence au monde réel, en faisant penser les spectateurs au monde autour de nous, pour le dire avec les mots de Christian Metz, « la démarche... qui sans cesse symbolise de nouveaux fragments du “réel” pour les annexer à la “réalité”. »⁹⁷. Et nous allons entrer dans un monde complètement irréel. Nous allons étudier Chinatown dans les films de fantasy dans ce chapitre et dans les films de science-fiction dans le chapitre suivant. Pour éviter toute confusion, faisons d'abord une distinction entre ceux-ci.

Il y a une différence simple et fondamentale entre ces deux genres : c'est que le monde du film de science-fiction est basé sur des lois scientifiques. C'est une extension de notre monde physique : les superpuissances peuvent exister dans la limite des règles scientifiques que l'on connaît. C'est pour cela que l'on est persuadé que ce monde est une possibilité du nôtre dans le futur. Nous pouvons dire que la crédibilité du monde de science-fiction est fondée sur ces lois scientifiques, dont la plupart sont des connaissances générales qui ne peuvent pas être brisées, sinon les spectateurs ne croiront plus en ce monde. On croit, par exemple, dans un film de science-fiction, qu'un homme va sur Mars. Mais si cet homme meurt et revit sur Mars, on rira de l'absurdité de l'intrigue.

Ce n'est pas le cas des films de fantasy. Le monde du film de fantasy peut être complètement surnaturel sans respecter une quelconque loi scientifique. Alors, en quoi peut-il être quand même crédible ?

Premièrement, ce monde a ses propres règles, et elles restent cohérentes tout au long d'un film. Ces règles ne sont généralement pas compliquées pour qu'elles puissent être très vite comprises par les spectateurs. Deuxièmement, ce monde est avant tout un fantasme de son créateur, le réalisateur ou le scénariste, autrement dit, il est une

⁹⁷ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Communication*, 23, 1975. *Psychanalyse et cinéma*, p3, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347 Date de consultation: 09/06/2020

projection du monde intérieur spirituel d'un individu. De ce point de vue, il est intéressant au niveau psychanalytique, car ce sont les désirs et les craintes dans ce monde qui s'adressent aux spectateurs. Autrement dit, la crédibilité d'un monde de fantasme est basée sur certains désirs ou certaines craintes communs de son créateur et du public. C'est ce qui correspond à l'interprétation par Freud de l'insatisfaction du désir : comme le monde réel ne répond pas à certains désirs des gens, le fantasme se produit ainsi en tant que compensation de ce manque. Enfin, le fantasme demande de l'espace dans un film. Au contraire du monde de science-fiction qui se met à distance de notre monde avec une autre temporalité, dans les films de fantasy, sans distanciation temporelle spécifique, il faut un espace fantastique qui n'est pas le nôtre et il faut bien montrer la relation entre cet espace et le nôtre. Cette relation est souvent contradictoire : l'espace doit être en même temps isolé mais quand même accessible, pour à la fois distinguer le fantasme de la réalité et pour les mêler. Ainsi, on donne aux spectateurs l'impression qu'en sortant du cinéma, il suffirait juste de traverser une rue pour entrer dans un monde fantastique.

De ce point de vue, Chinatown est un espace tout approprié comme espace fantastique – Rappelons ce que l'on a dit dans l'introduction de cette partie, c'est un espace à la fois voisin et ségrégué de « notre monde ». Il apparaît effectivement beaucoup de films de fantasy notamment dans les années 80 où Chinatown est présent.

La petite boutique des horreurs (1986) est un exemple très explicite pour montrer la position et le sens métaphorique de Chinatown dans ce monde du film de fantasy : le jeune employé d'un magasin de fleurs, Seymour, achète une plante à Chinatown, chez un fleuriste chinois. Ensuite, cette plante originale fait venir beaucoup de clients, ce qui lui vaut une bonne réputation, l'estime de son patron et l'amour d'Audrey, la fille qu'il aime. Cependant, il se trouve que cette plante a besoin de sang humain. Pour maintenir cette vie hallucinante, Seymour n'a pas d'autre choix que de la nourrir avec son sang, jusqu'à ce que la plante devienne colossale et incontrôlable. D'un point de vue psychanalytique, « The plot of the film is Seymour attempting to navigate the demands of the plant while striving to be worthy of Audrey- the ego, attempting to satisfy the id and superego⁹⁸- and a harrowing reminder of what happens when our base instincts go

⁹⁸ Chez Freud, la personnalité se divise en trois parties, le ça (id), le moi (ego) et le surmoi (superego). Le ça désigne la partie la plus inconsciente. Le moi réfère à la partie qui assure les fonctions conscientes. Le surmoi représente une intériorisation de perfection morale que le moi poursuit.

unchecked.⁹⁹» Évidemment, Chinatown occupe une position particulière dans ce film. Bien que l'endroit ne soit présent qu'une seule fois, il est important en tant que source de tous les surnaturels, les inexplicables et les horribles. Cet endroit est en opposition avec le monde où l'histoire principale se déroule, qui est considéré comme le monde « normal » parce qu'il obéit aux lois scientifiques que l'on connaît. En apparence, il semble que les deux endroits n'aient pas beaucoup de lien : le héros se trouve à Chinatown par hasard. Mais en réalité, le pouvoir invisible d'origine de Chinatown influence constamment le monde « normal » par la plante fantastique - tout comme le rapport entre l'inconscient et le conscient. C'est ainsi que Chinatown est représenté comme espace fantastique dans ce film.

En effet, *La petite boutique d'horreur* est un exemple plutôt simple et clair, parce que Chinatown n'est présent qu'une fois avec seulement un magasin de fleurs et le seul objet fantastique est la plante. Dans d'autres films, il est plus compliqué de comprendre les objets, les pratiques fantastiques présents ; beaucoup d'éléments culturels chinois sont présents comme objets fantastiques dans ces films. Donc il faut se poser la question de savoir : comment les cinéastes emploient-ils ces éléments, comme la médecine traditionnelle chinoise, les biscuits chinois et des mythes chinois comme des êtres fantastiques ? Comment interpréter, éventuellement, les sens psychanalytiques de ces êtres fantastiques ? Et finalement, en quoi Chinatown est un espace fantastique par rapport à l'espace « normal » et à quoi cela sert dans la vie « normale » ?

Pour répondre à ces questions, nous allons principalement étudier les quatre films suivants : *Les aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* (1986), *Golden Child : l'enfant sacré du Tibet* (1986), *Alice* (1990), *Freaky Friday : Dans la peau de ma mère* (2003).

D'ailleurs, il est à noter qu'une tendance se manifeste lorsque l'on met ces films ensemble : auparavant, le Chinatown fantastique se présente plutôt dans les films d'horreur. Au fil du temps, cet espace et les éléments fantastiques sont de plus en plus présents dans les comédies et ils subsistent, en même temps, dans les films d'horreur. Pourquoi ce changement est-il apporté ?

⁹⁹ Noah Washburn : *Don't feed the Id : ' Little shop of Horrors ' as a psychological Fable*, URL : <https://www.popmatters.com/154295-dont-feed-the-id-2495886924.html> Date de consultation: 09/06/2020 , « L'intrigue du film est que Seymour essaie de maîtriser les demandes de la plante tout en se faisant digne d'Audrey- le moi, essayant de satisfaire le ça et le surmoi- et un rappel épouvantable concernant la conséquence de l'absence sur nos instincts. », Traduit par Yue Pan

1. La médecine traditionnelle chinoise : sorcellerie ou thérapie alternative ?

1.1. Les cliniques chinoises : un troisième cercle fantastique

Spatialement, les images de cliniques chinoises empruntent directement les codes visuels du troisième cercle du Chinatown noir pour créer un espace fantastique, un abri de la force non scientifique. Cependant, curieusement, non pas comme le troisième cercle noir qui est destiné à l'imaginaire sinistre, les cliniques fantastiques offrent plutôt des solutions que des problèmes par rapport au monde extérieur, le monde physique.

Dans *Golden Child : L'Enfant sacré du Tibet* (ci-après dénommé « Golden Child »), lorsqu'il se mêle à une affaire bizarre, le héros, avec le « regard scientifique », ne croit pas du tout à l'explication surnaturelle. Quand l'héroïne lui propose d'aller se renseigner sur l'affaire incompréhensible, il éclate de rire en disant : « This is LA now. You gonna ask someone about the blood ? Are they in this world ? Or do we have to project there ? Some part of the galaxy? »¹⁰⁰ Au plan suivant, comme réponse à sa méfiance, il entre avec elle dans une clinique chinoise.

Cette clinique se divise en trois espaces. La salle d'entrée est une pharmacie banale : la pièce est éclairée par la lumière naturelle, le numéro de maison montre bien que l'endroit appartient au monde extérieur. Ensuite, derrière un rideau, dans la deuxième pièce, sous la lumière terne d'une chandelle, un homme chinois reçoit un traitement par des ventouses. Enfin, dans un sous-sol sombre, au bout d'un escalier long et étroit, une femme ou une créature chimérique fume de l'opium derrière un paravent. On découvre par la suite qu'elle est en réalité mi-femme, mi-dragon. Elle a l'air très effrayant, mais son rôle est celui d'une prophétesse qui aide le héros et l'héroïne à trouver le bon chemin. Sombre, l'ambiance est inquiétante, tout comme le troisième cercle noir. Pourtant enfin, ce sont les conseils de la prophétesse qui permettent au héros de sauver le monde.

En effet, cette petite clinique chinoise est représentée comme un passage entre deux mondes opposés dans le film : Los Angeles et le Tibet (Katmandou est représenté comme l'entrée du Tibet). Los Angeles est représenté comme le monde physique, où, pour le héros, n'existe rien de surnaturel. Le héros, un inspecteur indépendant, cherche

¹⁰⁰ « Ici, c'est LA. Tu vas demander à quelqu'un concernant le sang ? Sont-ils dans ce monde ? Ou nous devons les projeter ici ? Depuis quelque part de la galaxie ? », Traduit par Yue Pan

tout le temps l'explication scientifique pour toutes les affaires auxquelles il fait face. Il ne fait confiance qu'à ses appareils technologiques comme caméra, téléphone, télévision... Tout au contraire, le Tibet est un monde non physique où une personne peut disparaître dans les airs, un oiseau mort peut revivre ... Pour les spectateurs, dès que l'on accepte que ce monde est fantastique, on accepte toutes les choses inimaginables dans ce monde. Parce que l'on est dans la logique où la magie domine ce monde. Notons comment on sépare le monde fantastique et le monde physique : ces deux mondes sont coupés l'un de l'autre justement par les frontières nationales. Dans la scène où le héros quitte le monde fantastique, il passe le contrôle de sécurité dans l'aéroport de Katmandou avec un couteau magique du Tibet. Le couteau fait sonner l'alerte au contrôle. Un couteau magique superpuissant qui est censé sauver l'humanité ne peut-il donc même pas franchir un contrôle de sécurité ? Ce problème de logique ne gêne aucun spectateur du film. Là, on se rend compte tout de suite que l'on se retrouve dans le monde physique où un couteau métallique n'échappe jamais aux rayons X – c'est le monde où la technologie scientifique est la magie dominante. Ainsi, les deux mondes sont complètement coupés l'un de l'autre dans ce film. Tout le monde comprend et accepte les deux ensembles de règles sans aucune difficulté. Alors la clinique chinoise est le seul endroit qui se trouve entre les deux mondes. Cette vision du monde engendre l'imaginaire : il est possible que la force surnaturelle s'enfuit du sous-sol d'une clinique chinoise et s'infiltrer dans notre monde physique. Alors la question essentielle est de savoir : cette force surnaturelle est-elle un bien ou un mal ?

La clinique du Dr. Yang dans *Alice* affirme cette contradiction entre l'ambiance inquiétante et un traitement extraordinaire. La clinique dans ce film est équipée, également, de tous les éléments visuels d'une clinique chinoise : après une petite porte rouge, en prenant l'escalier étroit, on arrive dans la salle d'attente de la clinique où il n'y a pas de fenêtre. Sous la lumière jaune, beaucoup de pots brillants en verre de formes variées sont placés dans les placards, avec des matières bizarres à l'intérieur. Derrière les rideaux épais, la salle de traitement est également sombre ; même en pleine journée, les rideaux de mousseline sont fermés. Les cartes des méridiens corporels sont affichées sur le mur. Tout cela rend l'espace totalement dépaysant – dans cet espace, on se sent complètement coupé du monde extérieur, le monde physique et le monde moral. Mais en réalité, le traitement du Dr. Yang n'est pas aussi bizarre que l'ambiance de son cabinet, il soigne efficacement. Alors on ne peut pas s'empêcher de s'interroger : pourquoi la

clinique chinoise fantastique est-elle si contradictoire pour offrir des aides aux patients dans une ambiance si effrayante ?

1.2. Le changement d'attitude envers la MTC dans la société

La médecine traditionnelle chinoise (MTC) est apportée aux États-Unis par les premiers immigrants chinois. L'attitude de la part de la société dominante envers la MTC est un sujet complexe en termes de médecine, de sociologie et de politique. Même si cette attitude change tout le temps durant plus d'un siècle, une chose est certaine : aux États-Unis, la MTC n'a pas été reconnue comme un autre type de médecine courante, à côté de la médecine occidentale. En effet, la légalisation de la MTC est encore en cours dans le pays : à la suite de la visite de Richard Nixon en Chine en 1972, au cours de laquelle il a reçu un traitement d'acupuncture et cela a fonctionné sur son inconfort gastro-intestinal, en 1973, à partir du Nevada, les lois concernant l'acupuncture ont commencé à être élaborées et généralisées État par État. Au temps actuel, l'acupuncture est légitime dans 47 États sur 50. Quant à la pharmacopée chinoise, la légalisation est encore plus compliquée, car il faut que les remèdes chinois soient approuvés par la FDA (l'Agence américaine des produits alimentaires et médicamenteux) pour qu'ils soient légaux. Pour cela, il faut prouver que, par exemple, certaines herbes sont efficaces sur certaines maladies. Le problème : déjà, les « maladies » sont définies dans le système de la médecine occidentale. Mais la conception de « maladie » de la MTC est complètement autre chose. C'est pour cela que, maintenant, beaucoup de remèdes chinois sont considérés comme compléments alimentaires plutôt que comme médicaments aux États-Unis. Il faut noter que l'acupuncture et la pharmacopée ne sont que deux pratiques parmi les cinq de la MTC, dont les trois autres sont le massage (Tui Na), la diététique chinoise et les exercices énergétiques (Qi Gong et Tai-chi). Ainsi, on voit qu'auparavant, la MTC était littéralement hors-la-loi aux États-Unis, et que, maintenant, elle est partiellement légalisée, mais il reste encore un long chemin à faire.

Les films reflètent ce changement d'opinion publique envers la MTC. Dans les premiers films, la MTC est considérée comme quelque chose de primitif et de lointain. Prenons *King of Chinatown* (1939) comme exemple : dans ce film, l'héroïne Dr. Ling vit entre deux mondes. Son père tient une pharmacie traditionnelle chinoise à Chinatown. Stagiaire d'un hôpital américain, la jeune Dr. Ling est diplômée de médecine occidentale, elle rêve d'ouvrir un hôpital en Chine et elle y arrive enfin. Le film inscrit la MTC

simplement dans l'idée que la Chine appartient au monde ancien, dont on a parlé dans le premier chapitre, elle sera enfin remplacée par la médecine moderne, qui est absolument meilleure, puisque cette dernière est considérée comme une science, la base du monde moderne. Quant à la MTC, trop ancienne donc hors de la science, elle intéressait peu d'Américains à l'époque.

Les années 80 et 90 marquent un tournant. Avec la légalisation de l'acupuncture, de plus en plus de patients étaient intéressés par la MTC. L'autre facteur influent est le développement des médecines alternatives à cette époque aux États-Unis : « In the United States, the progress of Chinese Medicine (CM) is an integral part of the growing field of complementary and alternative medicine (CAM) ¹⁰¹». Sur ce point, a été lancé un débat sur la MTC. C'est pour cela que pendant cette période, les représentations de la MTC sur l'écran sont intéressantes à analyser. Deux ou trois types d'images contradictoires coexistent et se mélangent dans les films de fantasy ; dans ces images, la MTC est présentée parfois comme une sorcellerie, parfois comme une médecine superpuissante et parfois comme quelque chose entre les deux.

1.3.L'acupuncture et les herbes médicinales

Comme nous l'avons mentionné, en général, la MTC contient cinq disciplines, parmi lesquelles, l'acupuncture et l'herboristerie chinoise sont les deux plus présentes dans les films.

1.3.1. L'acupuncture :

L'acupuncture est effectivement très frappante quand elle se présente sur l'écran. Dans un film américain de 1973 qui s'appelle *Checkmate*, l'acupuncture est représentée comme un moyen de résurrection aussi bien que de meurtre. La méchante s'en sert pour contrôler l'arme nucléaire en contrôlant ceux qui ont l'accès à l'arme la plus puissante du monde. D'abord, bien évidemment, la connaissance la plus basique dans la science moderne est qu'il n'existe pas de résurrection. Donc l'acupuncture est quelque chose hors-la-science. De plus, elle est au-dessus de la science, car l'arme nucléaire est déjà considérée comme, dans un certain sens, le plafond de la technologie scientifique que

¹⁰¹Ka Kit Hui, MD, FACP; Jun Liang Yu, MD (China), LAc; Lidia Zylowska, *The Progress of Chinese Medicine in the United States*, University of California, Los Angeles, School of Medicine, Center for East-West Medicine, 2018, p1 « Aux États-Unis, le progrès de la MTC fait partie du développement de la médecine alternative contemporaine. », Traduit par Yue Pan

les êtres humains peinent à contrôler. L'arme nucléaire, ici, représente la préoccupation des êtres humains par rapport à la technologie de plus en plus incontrôlable notamment pendant l'époque de la Guerre froide. Acupuncture, quant à elle, est très puissante et en même temps plus épouvantable que le nucléaire ; elle devient ainsi une solution potentielle pour cette préoccupation.

Cet exemple montre exactement la fonction de protection du fantasme. Pour dire avec les mots de Freud, les fantaisies sont des « constructions de protection » qui « servent à l'auto-soulagement¹⁰² ». Ce que Freud désigne est une protection contre l'insatisfaction du désir (sexuel). Cette idée est élargie postérieurement par Lacan. Chez Lacan, le fantasme n'agit pas seulement comme défense contre l'insatisfaction du désir sexuel, mais c'est un mécanisme de défense dans la vie psychanalytique de tous les gens pour faire face à tous les problèmes causés par les désirs de façon générale : « pour la phobie : le désir prévenu - pour l'hystérie : le désir insatisfait - pour l'obsession : le désir impossible¹⁰³ ».

Dans cette perspective, pour faire face à la crainte et au sentiment d'incertitude par rapport à la technologie scientifique, les gens, qui ont toujours le désir de contrôle, ont vraiment besoin de quelque chose hors-la-science et plus fort que la science. Cela peut être la sorcellerie. À ce moment où la MTC était encore considérée comme une sorte de sorcellerie aux États-Unis, elle est prise par le cinéma et représentée comme une chose hors-la-science et au-dessus de la science. Notons un changement important : jusqu'aux années 1970, la MTC est toujours considérée comme sorcellerie. Mais la



Figure1-3-1 : *The Vineyard*

sorcellerie n'est plus quelque chose d'antique et de primitif qui sera enfin remplacé par la science moderne. Au contraire, elle peut être, en certaine circonstance, une solution pour des défauts de la science.

¹⁰² Sigmund Freud, *Lettre à Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Paris, PUF, 2006, p303

¹⁰³ Jacques Lacan, *La logique du fantasme*, 21 juin 1967, URL: <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/logifa24.htm> Date de consultation: 09/06/2020

Rappelons que les années 1980-90 était l'époque de légalisation de la MTC aux États-Unis. Dans les films de cette période, au fond, la MTC est toujours une sorcellerie pour produire des effets surnaturels. Pourtant, sur les images, certains éléments de science sont ajoutés et mélangés avec ceux de sorcellerie. Par exemple, dans *The Vineyard*, un film d'horreur de 1989, le bureau du Dr. Po, avec des tubes à essai, des flacons de laboratoire, a l'air plutôt d'un laboratoire d'un chimiste que celui d'un sorcier.

La pratique de Dr. Po est un mélange de la MTC et de Gong Tau¹⁰⁴, une magie noire pratiquée en Asie du Sud-Est et dans la province du Yunnan en Chine. Cela rend sa pratique très contradictoire. D'un côté, il tue avec sa magie noire. De l'autre côté, il soigne efficacement la douleur avec l'acupuncture. En regardant le film, on pense que la MTC est liée à la fois à la magie noire et à la science.

Depuis lors, l'acupuncture devient une grande contradiction sur l'écran. Dans *Matrix* (1999), l'acupuncture est employée pour reconstruire les muscles de Neo

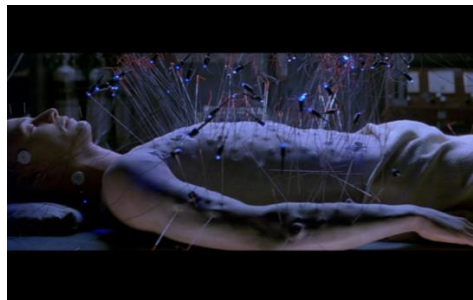


Figure1-3-2, *Matrix*

nouveau-né à nouveau. Ici, l'acupuncture est décrite comme une haute technologie : elle est électronique. Les aiguilles très longues sont connectées par des électrodes à un ordinateur, sur lequel s'affichent des IRM (Imagerie par Résonance Magnétique) de chaque partie du corps de Neo. Après l'opération, ce corps est devenu un « super-corps » potentiel, dans un certain sens. Ici, l'acupuncture intervient dans la formation de ce super-corps.

Rappelons la différence fondamentale entre un film de science-fiction et un film de fantasy : tous les détails de science-fiction doivent avoir pour base certaines connaissances scientifiques de notre monde. Tout du moins, il faut construire une logique complète et convaincante pour faire croire aux spectateurs que c'est de la

¹⁰⁴ Gong Tau (Jiangtuo en Pinyin, Tame head en anglais) est une sorte de magie noire pratiquée en Asie du Sud-Est et à la province du Yunnan visant à maudire, torturer, voire tuer les victimes.

technologie scientifique. Sinon, le film échouera. De ce point de vue, la réussite de ce détail de *Matrix* affirme le changement de l'opinion publique vis-à-vis de l'acupuncture.

Cependant, l'idée que l'acupuncture est une sorcellerie revient de temps en temps sur l'écran. Dans *Destination finale 5* (2011), une victime maudite est tuée par la Mort quand elle reçoit le traitement par acupuncture.

Comment est-il possible pour l'acupuncture d'être un tel paradoxe ? Soit elle est une super-technologie présente dans la science-fiction, soit elle est une sorcellerie dans les films d'horreur. Il est très difficile de trouver un film qui décrit l'acupuncture comme une méthode médicale normale. En effet, cela est une réflexion de l'attitude paradoxale envers la science : la logique des films, qui est la projection de notre mentalité, est que la sorcellerie est considérée comme l'opposition de la science, car a priori on est d'accord avec un monde scientifique – un monde où certaines choses ne peuvent jamais se produire. Quand une affaire étrange se passe, il'est sûr qu'elle vient d'un autre monde, alors on introduit un remède étranger pour la régler. En revanche, dans la vie réelle, la science est bien évidemment incompétente pour résoudre tous les problèmes que l'on rencontre. Notre vision du monde est cependant celle qui est projetée sur l'écran, une vision du monde dualiste scientifique et non-scientifique. Dans ce cas, lorsque l'on cherche à résoudre un problème que la science ne peut pas régler, si on trouve une solution considérée comme quelque chose de hors-la-science, doit-on l'assimiler dans la catégorie de science, comme ce que l'on fait dans les films de science-fiction ? Ou doit-on mettre la science en question, comme ce que l'on fait dans les films d'horreur ? Dans le premier cas, on la « légalise » en quelque sorte pour pouvoir continuer à croire en la science. Dans le deuxième cas, on est obligé de faire face à la faiblesse de la science. Cela suscite le sentiment d'horreur. C'est ainsi que les films fonctionnent et c'est pourquoi l'acupuncture est représentée contradictoirement, car ces doutes sur la distinction entre sorcellerie et science existent déjà dans l'inconscient des gens. D'autant plus qu'avec la technologie scientifique qui ressemble de plus en plus à la sorcellerie de nos jours, elle présente une image toute-puissante alors qu'elle ne l'est pas ; les principes de fonctionnement d'un appareil sont de plus en plus impossibles à comprendre pour le commun des mortels pourtant ils nous sont souvent imposés... Parfois, la frontière entre la science et la sorcellerie n'est pas aussi nette que l'on souhaite. Cela permet à une chose, par exemple, l'acupuncture, d'être à la fois une sorcellerie et une pratique

scientifique. Nous allons continuer à discuter plus avant de cet enjeu dans le chapitre du film de science-fiction.

1.3.2. L'herboristerie chinoise

La représentation d'herbes chinoises dans *Alice* n'a rien à voir avec la vraie herboristerie de MTC : chaque fois, après la consultation, Dr. Yang va à son placard, fait un certain mélange d'on ne sait quoi et donne un petit sachet d'herbes à Alice. Ensuite, les effets inimaginables de l'ordonnance du Dr. Yang se réalisent dans le monde physique : avec ces herbes, on est capable de se rendre invisible, de se faire aimer, de rencontrer les morts... Ici, les herbes chinoises sont perçues comme une potion magique : quoi que vous vouliez faire, ces herbes vous aideront à vous libérer de toutes les limites physiques, légales et morales.

Cependant, le problème d'Alice est justement qu'elle ne sait pas ce qu'elle veut réellement. Elle a mal au dos, mais ce n'est qu'un symptôme de son problème profond. À l'exception de ce petit ennui, sa vie aisée semble parfaite pour son milieu cosu. Après avoir suivi le traitement du Dr. Yang, – prendre des herbes magiques – ses « maladies » se développe : elle trompe son mari, elle veut complètement rejeter sa vie bourgeoise pour partir en Inde pour créer un scénario. Le film traite un thème fréquent chez Woody Allen : une femme aliénée à la fois par son mariage et par le conformisme bourgeois va chercher la vraie vie pour pouvoir se retrouver elle-même. En présentant la maladie d'Alice, Woody Allen fait la satire de la vie mondaine de l'Upper East Side¹⁰⁵. Ici, le rôle de la MTC est un agent révélateur permettant de diagnostiquer et de mettre en évidence les problèmes de la haute société, car ce système a perdu sa capacité d'auto-réflexion pour le réalisateur.

Notons un point intéressant : la description fictionnelle de la fonction de la MTC ici coïncide avec la philosophie fondamentale de la vraie MTC, l'idée de « guérir la maladie qui n'est pas encore une maladie ¹⁰⁶ ». Selon *Classique interne de l'empereur Jaune*, un bon médecin traite des maladies invisibles qui ne sont pas encore formées.

¹⁰⁵ L'Upper East Side fait référence au quartier du nord-est de Manhattan à New York. Il est généralement considéré comme le quartier riche de New York. Il est également le quartier le plus filmé dans les films de Woody Allen.

¹⁰⁶ *Huang Di Nei Jing Ling Shu* 黄帝内经·灵枢 (*Classique interne de l'empereur Jaune, Ling Shu*), chapitre 55, Texte originale : « 治未病 », Traduit par Yue Pan, Traduction en anglais pour référence : « The superior practitioner initiates a cure where there is no disease yet, he does not cure where there is a disease already. » Traduit par Paul U. Unschuld, University of California Press, 2016, p519

Cette idée est la pierre angulaire de la MTC depuis plus de 2000 ans. Évidemment, cela est complètement différent de la logique de la médecine occidentale, selon laquelle on donne certains médicaments pour guérir certaines maladies. De ce point de vue, le Dr. Yang est exactement le bon médecin pour traiter la maladie d'Alice. Bien qu'il soit peu probable que Woody Allen fasse référence à cette idée de la MTC, l'intrigue montre, par coïncidence, la différence essentielle entre la MTC et la médecine occidentale. D'un autre point de vue, cela n'est pas une coïncidence, car en réalité, au nom de la MTC, le Dr. Yang fait un travail de psychanalyste : ce qu'il fait est de guider sa patiente pour qu'elle s'approche de son fantasme au lieu de s'en éloigner pour découvrir son désir caché. Dans ce sens, la MTC et la psychanalyse se rejoignent, toutes les deux cherchent à traiter des problèmes invisibles au lieu de régler des symptômes présents.

Revenons à la contradiction que nous avons mentionnée ci-dessus : pourquoi la clinique chinoise du film de fantasy, qui fait également partie du troisième cercle comme la maison de jeu ou la ruelle sombre dans le film noir, n'est-elle pas complètement un abri sinistre ? Tout au contraire, offre-t-elle des solutions aux problèmes de la société dominante ? En fait, ici, au nom de la MTC, on parle de la psychanalyse. La raison pour laquelle on a besoin de la psychanalyse dans la société est justement celle qui explique pourquoi on a besoin de la MTC dans les films. Elle est représentée comme étant un miroir qui met les problèmes de la société dominante en évidence.

Avant les années 80, les reflets de ce miroir étaient plutôt les désirs insatisfaisables sous la forme scientifique, comme ce qu'il présente dans *la petite boutique des horreurs* avec la plante étrangère. Avec l'évolution dans un sens positif de l'opinion publique sur la MTC, celle-ci permet non seulement de voir ce désir, mais aussi de le régler. Donc, on peut dire qu'elle est présentée comme un remède aux insolubles du monde scientifique.

« It is difficult, however, for a film to sustain fidelity to the logic of desire. Films that do so most often meet with popular indifference or even hostility. As a result, the most common tack for a film lies in providing fantasmatic resolution for the constitutive dissatisfaction of desire. ¹⁰⁷» comme le note Todd McGowan dans son étude concernant le côté psychanalytique du cinéma actuel.

¹⁰⁷ Todd McGowan : *Real Gaze : The film theory after Lacan*, State University of New York, 2007, p19

2. Les voyages des mythes

2.1. Le voyage de Qing Di : un dieu chinois s'adapte au monde chrétien

Dans le monde fantastique : *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* (ci-après dénommé « Les Aventures de Jack Burton »), il y a un dieu tout puissant qui s'appelle Qing Di (Empereur vert). Décrit comme « le dieu de l'Est », en effet, ce dieu n'est pas complètement créé par Gary Goldman et W.D. Richter, les scénaristes du film. Le dieu Qing Di est issu d'une légende folklorique chinoise très ancienne. En ce qui concerne ce dieu, son origine, sa puissance...des dizaines de versions d'œuvres anciennes l'interprètent différemment. En général, deux versions sont intéressantes pour nous : l'une est celle du taoïsme, selon laquelle, Qing Di est dans un système de « Cinq Dieux »¹⁰⁸. Ces cinq dieux ont chacun un poste pour gérer le monde ensemble. La mission de Qing Di est de gérer l'Est. Dans cette version, Qing Di s'appelle aussi Fu Xi, qui est considéré comme l'ancêtre de tous les Chinois. Cette version est la plus courante, parce qu'elle est adoptée par les empereurs chinois depuis l'époque pré-qin (avant 221 av. J.-C). Depuis lors, tous les empereurs chinois offrent des sacrifices annuellement aux Cinq Dieux. L'autre version dominante est celle de la mythologie chinoise, selon laquelle Qing Di est le premier empereur de la Chine juste après la création du monde de Pangu¹⁰⁹. Il faut mentionner ces deux versions, parce que la représentation du film est un mélange désordonné de ces deux versions.

Selon l'intrigue du film, le méchant, Lo Fang, était un général du premier empereur Qing Di et il l'a trahi. Furieux, Qing Di a banni Lo Fang du monde. Ayant perdu son corps, Lo Fang est devenu un être ni vivant ni mort. Il se cache dans un endroit, et cet endroit, en pratique, est justement le sous-sol de Chinatown de San Francisco. C'est pour cela que l'objectif de Lo Fang est d'acquérir de nouveau un corps. Dans ce but, Lo cherche à racheter ses crimes, il doit trouver une femme avec les yeux verts et sacrifie cette femme à Qing Di pour le contenter en espérant que le dieu lui pardonne. Donc il kidnappe la fiancée du héros du film. L'histoire est ainsi enclenchée.

¹⁰⁸ Les quatre autres dieux sont Yan Di (Empereur rouge), Huang Di (Empereur jaune), Bai Di (Empereur blanc), Hei Di (Empereur noir).

¹⁰⁹ En ce qui concerne la création du monde, selon la mythologie chinoise, un géant qui s'appelle Pangu était dans le pré-monde où il n'y a rien que le chaos. Un jour, Pangu abattit le chaos avec une grosse hache. Ensuite, le ciel et la terre se sont séparés. Épuisé, Pangu est mort. À sa mort, le corps du géant est devenu tous les êtres du monde, y compris les êtres-humains. Dans cette deuxième version, en effet, Qing Di s'inscrit dans ce système mythologique.

Dans ces intrigues, en effet, un prototype narratif chrétien se manifeste assez nettement. Il est clair que c'est un monde dualiste qui se manifeste sous deux aspects : premièrement, c'est un monde avec dieu et diable. Les histoires entre les deux ne sont pas nouvelles : une trahison vis-à-vis de son dieu et une expiation permettant une résurrection. Il n'est pas difficile d'en tirer le vocabulaire religieux chrétien. Le deuxième aspect concerne le dualisme entre l'âme et le corps. Lo arrive à subsister sans avoir un corps humain pendant 2000 ans. Cela n'est possible que dans la logique d'une âme immortelle qui peut exister en dehors du corps. Cette logique s'affirme avec le concept de résurrection du film : ici, la résurrection est plutôt corporelle. Avant la résurrection, le « corps » de Lo était décrit comme transparent, transformable, irréel et invraisemblable. Pendant le processus de résurrection, son corps se matérialise, et cela marque la réussite de la résurrection. Tandis que son âme reste toujours inchangée. L'idée de résurrection corporelle est effectivement l'une des croyances fondamentales de la théologie chrétienne. « Les textes bibliques montrent que Pierre et Paul ont prêché un Jésus ressuscité dont la chair ne s'était pas décomposée dans la tombe. Il n'y a pas dans le Nouveau Testament un iota qui indique qu'un chrétien ait pensé que le corps de Jésus était toujours dans le sépulcre à se corrompre. C'est pourquoi je pense que les textes bibliques confirment grandement sa résurrection corporelle¹¹⁰ » dit Raymond E. Brown, prêtre américain. Ainsi, nous constatons que le monde fantastique des *Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin* est fondamentalement fondé sur la logique chrétienne. Même s'il fait croire à un mythe chinois. La question qui se pose naturellement est de savoir comment il est possible d'insérer un dieu chinois dans un monde carrément chrétien ?

En effet, le Qing Di dans ce film ne fait référence à aucune des versions originaires de Chine que nous avons citées ci-dessus. Cependant, il a pris une petite partie de chacune des versions. Ce Qing Di est décrit comme étant à la fois « le dieu de l'Est », l'idée venant de la version taoïste, et « le premier empereur de la Chine », celle de la version mythologique. Ici, il faut que l'on souligne une idée très importante : dans les deux origines, soit l'ancêtre de tous les Chinois, soit le premier empereur de l'ancienne Chine, Qing Di est, au départ, un être humain. En tant qu'être humain, il s'inscrit dans le système du Samsara¹¹¹. D'origine bouddhiste, le Samsara est également la vision du monde

¹¹⁰ Raymond E. Brown, *101 questions sur la Bible et leurs réponses*, Lexio/ Cerf, 1993, p.110

¹¹¹ Le Samsara consiste à désigner un cycle des vies successives. Ce concept existe dans beaucoup de religions asiatiques influencées par le bouddhisme.

fondamentale du taoïsme et de la mythologie chinoise. Dans ce système, il n'y a pas de résurrection corporelle, ni d'expiation. Beaucoup d'intrigues du film n'ont pas de sens dans ce système. Cela touche, en effet, à une particularité fondamentale des religions chinoises : parmi les religions chinoises, les trois dominantes sont athées. Le taoïsme et le confucianisme, les deux religions indigènes de la Chine, ainsi que le bouddhisme importé et localisée en Chine¹¹², toutes les trois sont au fond athées. Ce qui veut dire que l'idée de divinité créatrice, un dieu créateur tout puissant, indépendant du monde où on est, est complètement absente dans les concepts de ces religions¹¹³. Dans tous les cas, le dieu Qing Di de l'origine est dans l'impossibilité d'exécuter les missions venant du concept chrétien. C'est pour cela que Qing Di dans ce film est représenté plutôt à la façon du Dieu chrétien : il est le dieu tout-puissant qui juge des crimes et des punitions et il offre la rédemption aux pécheurs.

Ainsi, nous voyons que ce film prend simplement quelques fragments de Qing Di d'origine des mythes chinois tout en rejetant le système théologique et mythologique de l'origine ; et le réalisateur américain a collé ces fragments sur le fond chrétien. D'un certain point de vue, ceci est une appropriation ou américanisation d'un élément culturel étranger, tout comme pour la pizza : on garde le nom et la forme mais on change le noyau et tout le contenu pour que ce soit aisément mangeable pour les consommateurs visés. D'un autre point de vue, c'est une déconstruction de la religion dans un film culte avec des méthodes typiques du cinéma post-moderne : la fragmentation, le collage et l'hybridation. Ainsi, on se rend apte à s'exprimer avec des concepts religieux. Ce qui est, bien sûr, non admissible dans la religion.

¹¹² Bien que de nombreuses formes du bouddhisme l'interprètent différemment, en général, la plupart des formes du bouddhisme sont athées. Et ici, on parle spécifiquement du bouddhisme chinois.

¹¹³ Dans le taoïsme, il n'y a pas de créateur du monde, tout est né à partir de l'idée du « Tao ». Au lieu de croire à la divinité d'un certain dieu, on croit que les pratiques religieuses apportent tous les bienfaits. Les dieux taoïstes sont plutôt les modèles des pratiques religieuses. Dans le confucianisme, au fond, on croit au ciel qui est tout puissant. Il n'y a pas un créateur non plus. En pratique, on croit aux nos propres ancêtres qui ont un lien avec le ciel. Dans le bouddhisme, les dieux font également partie, tout comme les êtres humains ou les animaux, des six destinées du système de Samsara. Ils ne sont pas créateur du monde, car il n'y a pas de créateur du monde dans le bouddhisme, tout est né à cause de « Nidana ». Donc, dans le sens où une religion a un ou plusieurs dieux créateurs tout puissants, ces religions sont, en principe, des religions athées.

2.2. Le sauvetage de petit Bouddha aux États-Unis

De Los Angeles au Tibet, le héros et l'héroïne de *Golden Child* prennent un moyen de transport peu pratique : ils vont d'abord à Katmandou en avion, puis, ils se rendent au Tibet sans prendre ni avion ni voiture. Le film montre qu'ils utilisent une barque à rame pour traverser un lac immense et blanc, pour nous donner l'impression que le Tibet n'est pas accessible par un moyen de transport moderne. Mais ce n'est évidemment pas la réalité. Depuis 1968, Lhassa est accessible par avion. Dans les années 80, l'aviation civile a été beaucoup démocratisée. Il aurait été possible et plus logique, pour les deux personnages à l'époque du film, de prendre l'avion depuis Chengdu ou Chongqing en Chine, pour aller au Tibet, sachant qu'ils avaient une mission urgente.

La raison réside dans les images du Tibet créées par Hollywood depuis *Lost Horizon* (1937) jusqu'à présent : le Tibet est censé être « a mythical land where poetry, savagery, hostility, disease, feudalism, and serfdom do not exist. Instead we are left with a bright image of Tibet where love, peace, modesty, joy, and spirituality prevail. In some ways, it can be said that Hollywood has liberated Tibet from China by globally circulating the idea of Tibet as a utopia with a unique culture. Thus Hollywood established Tibet as a free peace zone in the minds and memories of people in the West. What Hollywood created out of Tibet goes much beyond the geographic place, with a certain regime and governmental instruments. It is a virtual place that exists in the world consciousness. »¹¹⁴ En bref, c'est un « cure for western ills »¹¹⁵, un endroit où « industrialized Europe figuratively could escape and find peace »¹¹⁶ et le dernier lieu pur dans ce monde qui échappe à la colonisation de la modernité, et il faut donc le montrer isolé du monde extérieur sur les images. Bien que la pureté et la singularité

¹¹⁴ Jenny George Daccache, Brandon Valeriano, *Hollywood's Representations of the Sino-Tibetan Conflict : Politics, Culture and Globalization*, Palgrave Macmillan, 2012, p184 « une terre mythique où la pauvreté, la sauvagerie, l'hostilité, la maladie, le féodalisme et le servage n'existent pas. Au lieu de tout cela, nous nous retrouvons dans une image lumineuse, où règnent l'amour, la paix, la modestie, la joie et la spiritualité. À certains égards, on peut dire que Hollywood a libéré le Tibet de la Chine en faisant circuler à l'échelle mondiale l'image du Tibet comme étant une utopie avec une culture singulière. Ainsi, Hollywood a établi l'image d'une zone de paix avec le Tibet dans l'imaginaire des Occidentaux. Ce que Hollywood a créé comme l'image du Tibet est très loin du Tibet dans son sens géographique et politique. C'est plutôt un endroit virtuel enraciné dans la conscience des gens. », Traduit par Yue Pan

¹¹⁵ Eve Mullen : *The American Occupation of Tibetan Buddhism*, Waxmann, 2001, p94, « remède aux maux occidentaux », Traduit par Yue Pan

¹¹⁶ Idem, p94 un endroit où « l'Europe industrialisée pourrait s'enfuir pour et retrouver la paix », Traduit par Yue Pan

visuelles du Tibet soient toujours inchangées sur l'écran américain dès le début, au fond, ce que Hollywood décrit comme rapport entre les États-Unis et le Tibet au niveau religieux et politique change tout le temps. Beaucoup de recherches sur le sujet de nos jours se focalisent sur trois films des années 1990, *Little Buddha* (1993), *Sept ans au Tibet* (1997) et *Kundun* (1997). Une tendance se manifeste clairement dans ces trois films : l'Occident, sous la direction des États-Unis, joue un rôle salvateur par rapport au Tibet contre Pékin. Dans cette narration, le Tibet symbolise la vie spirituelle pure, alors que Pékin, habituellement, représente la vie matérielle périlleuse. Cette tendance dans les films est, certainement, un écho de l'influence accrue de Tenzin Gyatso pendant cette époque (depuis la fin des années 80) aux États-Unis et en Europe. Mais malheureusement, les chercheurs du cinéma ont négligé *Golden Child*, blockbuster produit avant la première intervention de Tenzin Gyatso aux États-Unis et s'adressant au Comité des droits de l'homme du Congrès américain en 1987, dans lequel l'idée de sauvetage du Tibet est déjà nettement présente.

Regardons donc la représentation du petit Bouddha dans *Golden Child*. Il est, bien entendu, à la fois un enfant et un Bouddha. Le film montre plutôt son côté enfant que sa divinité : malgré sa superpuissance, le petit Bouddha est kidnappé par le méchant et amené aux États-Unis sans pouvoir réagir. Il est censé sauver le monde, mais il ne peut même pas se sauver lui-même. Enfin, c'est le héros américain qui le sauve. Le héros, un rôle conçu pour Eddie Murphy, est un inspecteur afro-américain bavard, drôle, un peu cynique. Selon l'intrigue, il est l' élu pour sauver le petit Bouddha pour que ce dernier puisse sauver l'humanité. Ainsi, la logique de cette chaîne de sauvetage se manifeste : le Tibet et sa culture sont la seule issue de l'humanité pourrie. Mais cette issue est très fragile. C'est seulement sous la protection des États-Unis au niveau politique et culturel qu'elle peut exister. Notons que la dernière scène du film qui confirme parfaitement cette idée : le héros donne au petit Bouddha une casquette snapback, l'accessoire le plus marquant des rappeurs depuis les années 80, disant que cela le protégera des taquineries des autres enfants pendant son trajet vers le Tibet. Le petit Bouddha met la casquette à l'envers, ce qui est tout à fait approprié à l'objet dans la culture hip-hop. Ensuite, il marche avec le héros en mettant ses mains dans ses poches. De la tête aux pieds, aucune trace sur lui n'indique sa vraie identité en tant que petit Bouddha. Ainsi, comiquement, le petit Bouddha est protégé par l'identité hip-hop qui représente l'américanité dans ce contexte - un peu comme un passeport américain du

point de vue culturel - pour gérer sa vie à l'extérieur du Tibet. Le héros ici joue le rôle de père vis-à-vis du petit Bouddha, tout comme le héros de *Sept Ans au Tibet* interprété par Brad Pitt, un père divorcé qui a perdu son fils, et qui retrouve son rôle de père avec le 14^e petit dalai-lama.

Nous constatons ainsi que l'attitude des États-Unis vis-à-vis du Tibet n'est plus du tout la même que celles des premières représentations, comme *Lost Horizon* (1937), par exemple, dans laquelle les Occidentaux vont au Tibet - l'utopie imaginaire - à la recherche d'une expérience extraordinaire. Et cela leur permet de purifier leur âme. Ensuite, ils retournent à leur vie en laissant le Tibet à lui-même. Dans *Golden Child*, la pureté fragile du Tibet a absolument besoin du parapluie protecteur des États-Unis à tous les niveaux. Le Tibet est toujours l'endroit pur, mais dans un sens défini par les États-Unis et répondant à leur besoin. Tous les éléments culturels, la géographie, le petit Bouddha et son sens religieux, tout l'ensemble sont déconnectés de leur contexte ; ainsi on les redéfinit du point de vue américain sans tenir compte de la vraie complexité tibétaine religieuse et politique. Depuis *Golden Child* dans les années 90, la représentation de la singularité du Tibet dans les films américains n'a plus pour but de



Figure1-3-3 : *The Golden Child*

visualiser une utopie spirituelle dont les Occidentaux rêvent. Mais l'idée est de déconnecter culturellement le Tibet de l'Asie, et ainsi couper son lien géopolitique avec Pékin pour le mettre sous la protection des États-Unis.

De ce fait, il ne faut surtout pas inverser la cause et la conséquence : ce n'est pas l'influence de Tenzin Gyatso en Occident qui a inspiré et engendré les films des années 90 sur le sauvetage du Tibet. Par contre, c'est le discours du sauvetage du Tibet qui absorbe symboliquement Tenzin Gyatso, le petit Bouddha et tous les éléments culturels tibétains pour se construire.

Depuis plus de vingt ans, le discours du sauvetage du Tibet reste vivant. Il varie tout le temps et reste toujours très sensible au changement de l'environnement politique. Depuis que l'on est entré dans l'époque post 2008 où la Chine a réémergé sur la scène

internationale avec des images d'une grande puissance, dans le film *2012* (2009), le Tibet est présenté comme étant sous la domination de la Chine : les « arks », les neuf vaisseaux pour sauver l'humanité sont construits au Tibet. Et ce sont principalement les Chinois qui réalisent les travaux. Mais ceci n'est pas notre sujet.

2.3. Le dragon chinois : un glissement de concept

Lorsqu'il s'agit de créature fantastique chinoise, le dragon chinois est incontestablement le numéro 1. En Chine, comme en Asie du sud, le dragon chinois est le symbole de gloire, de longévité, de noblesse, de prospérité et de bonne fortune. En dehors de son pays natal, plus qu'un porte-bonheur, la figure du dragon chinois est aussi un symbole d'identité : les Chinois, comme l'ensemble du peuple qui s'identifie comme culturellement Chinois, se considèrent comme « les descendants du dragon ». Les figures du dragon chinois se trouvent partout à Chinatown, sur les portiques d'honneur, sur les néons, sur les enseignes des magasins, dans le défilé de la danse du dragon...

Dans le cinéma américain, le dragon se présente de deux manières différentes : soit comme une idée, soit avec des images concrètes. Ce qui est très curieux est qu'il y a une contradiction assez évidente entre les deux types de représentation : les représentations métaphoriques du dragon sont bonnes ; au contraire, les images concrètes du dragon sont affreuses. Alors il est naturel de poser la question : pourquoi le dragon chinois est-il si paradoxal sur l'écran américain ?

Dans *Les Fils du dragon* (1944), avec une histoire concernant la Guerre sino-japonaise, l'idée du dragon symbolise le courage, voire le nationalisme chinois qui est élargi à l'antifascisme au milieu de la seconde guerre mondiale. Dans *Opération dragon* (1973), le dernier film de Bruce Lee qui se déroule en pleine guerre du Viêt Nam, le dragon se réfère au rôle de Bruce, un héros du Kung Fu chinois venant de Shaolin qui coopère avec la police anglaise pour régler un crime international avec son Kung Fu extraordinaire. Le dragon d'ici peut être considéré comme un symbole de la force chinoise ancienne et traditionnelle. Plus récemment, dans *Kung Fu Panda* (2008), tout le monde se bat pour un ouvrage précieuse intitulée « dragon scroll » qui permet à son détenteur de devenir « dragon warrior ». Ici, le dragon symbolise la force pour réaliser un rêve individuel. En effet, le concept du dragon chinois est toujours présent dans toutes les époques et aucun malentendu ne se pose concernant ses significations positives.

De ce fait, n'est-il pas surprenant que l'image de ce bon dragon n'existe pratiquement pas sur l'écran américain, à l'exception du petit dragon rouge comique Mushu dans *Mulan* (1998), le film d'animation de Disney ? La figure de ce petit dragon est très simplifiée et « mignonnisée » par rapport à ce qu'elle doit être : une créature qui vit au ciel, avec « des yeux de lupin, des cornes de cerf, une gueule de bœuf, une tête de chameau, un ventre de crocodile, des pattes de tigre, des serres d'aigle, des écailles de poisson et un corps de serpent ¹¹⁷». Mais Mushu est après tout un vrai dragon chinois : ses cornes, ses barbes l'indiquent. D'autant plus qu'il n'a pas d'aile, cela le rend nettement distinct du dragon européen.



Figure1-3- 4 : Mushu dans *Mulan*

Ce dernier, au contraire du dragon chinois, représente plutôt les ténèbres. Féroce, insatiable, il est gardien des trésors dans la mythologie grecque. Le dragon rouge est une incarnation de Satan d'après *Le Livre de la Révélation*. Le poème épique anglo-saxon *Beowulf* visualise ce dragon en gardant sa méchanceté décrite par La Bible : c'est une créature féroce, un animal carnivore, avec des dents pointues et des grosses ailes de chauves-souris. Le dragon européen vit souvent dans une caverne, gardant ses œufs et des trésors.

Les dragons présents sur le petit et le grand écran américains sont principalement du style européen. À cause de l'ambiguïté du mot, il n'est pas évident de trouver une place pour le dragon oriental. Chaque fois que l'on concrétise la notion du dragon chinois, elle glisse vers une autre interprétation au cours de la visualisation.

¹¹⁷ Dit Wang Fu, philosophe chinois de la Dynastie des Han de l'est

D'après le scénario, le rôle de prophétesse dans *Golden Child* est défini comme un personnage mi-femme mi-dragon, car une de ses ancêtres s'est fait violer par un dragon (ici, on parle de dragon chinois). Mais visuellement, avec la langue bifide de serpent et la queue gigantesque typiquement d'un reptile, elle est plutôt une mi-femme mi-serpent.



Figures 1-3-5, 1-3-6 : *The Golden Child*

Notons que même si les dragon chinois et européen sont absolument distincts l'un de l'autre, apparemment et symboliquement, ils partagent tout de même un caractère commun : à l'origine, au niveau de forme, tous les deux ressemblent au serpent à un certain niveau.



Figures 1-3-7 : *Si Shen Yun Qi Tu*, Peinture murale de la Dynastie des Han, de Henan, Chine¹¹⁸



Figure 1-3-8 : Le dragon sur l'ancienne mosaïque grecque, de Caulonia, Italie¹¹⁹

Dans le film, en glissant de la mi-femme mi-dragon vers la mi-femme mi-serpent au niveau visuel, on ne sait plus à quelle catégorie cette chimère appartient. Ainsi, elle prend plutôt des caractéristiques de dragon européen que de dragon chinois ; de plus, elle prend aussi des caractéristiques de figure femme-serpent de la mythologie grecque : elle se cache dans le sous-sol sombre de Chinatown, un peu comme dans une caverne. Prophétesse, elle est pleine de sagesse comme Satan. Sa chair, composée d'un torse humain et d'une grosse queue de serpent, fait bien sûr penser à Méduse et à Python qui sont souvent représentés de cette manière dans les films, ou dans d'autres réalisations

¹¹⁸ Source : http://www.mangshan.net/culture_info.php?softid=56

¹¹⁹ Source : <https://www.thevintagenews.com/2018/08/30/dragons/>

artistiques. Cette figure est en effet un glissement conceptuel : enfin, il n'y a aucun lien entre cette figure et le dragon chinois.

Pour citer un exemple récent, dans *L'Empire du roi-singe* (2011), la créature censée être un dragon chinois est enfin représentée comme un dinosaure dans la série de films *Jurassic Park* : il est tout noir. Son rugissement est un mélange du brrissement de l'éléphant et de hennissement du cheval. La conception fait référence à *Jurassic Park* : avec la façon dont il agite sa queue et son expression faciale - en ouvrant sa grosse gueule, ses narines qui frissonnent et ses dents pointues affreuses. Ainsi, le dragon chinois est en effet devenu un monstre au lieu d'une incarnation du bonheur.

Jusqu'à présent, « le dragon chinois » est toujours un concept quasi-vide dans les films américains : soit l'idée est adoptée sans être figurée, soit la figure ne correspond pas du tout à l'idée. Le même processus dans la littérature est décrit comme « de-dragonise China » dans l'étude de Fanfan Chen.¹²⁰ Alors nous nous demandons naturellement : pourquoi veut-on « dé-dragoniser » le dragon chinois ? Qui manigance cette opération ? Mise à part l'ambiguïté lexicale et la manque de racine culturelle du dragon chinois dans le contexte occidental, une autre raison est en rapport avec les sens politiques très manifestes du dragon chinois sur l'écran, lesquels ont beaucoup variés. Pendant la Seconde Guerre mondiale, c'était la force de l'antifascisme ; ensuite, au début des années 70, où les États-Unis coincés dans la guerre du Viêt Nam ont effectivement espéré que la Chine joue un rôle influent dans les affaires d'Asie en coopérant avec l'Occident, c'était la force de la Chine traditionnelle – en référence à l'ancienne position centrale culturelle et politique de la Chine en Asie. Compte tenu de tout ce qui précède, en général, sur l'écran américain, l'idée du dragon chinois représente la force de la Chine anodine et, d'un certain point de vue, bénéfique pour les États-Unis par rapport à ses préoccupations actuelles, donc « approuvée » par la première puissance du monde.

Plus récemment, un facteur est intervenu après la réforme économique chinoise en 1978 : la Chine, qui veut absolument construire ses images amicales et coopératives, s'est rendu compte que le double sens du mot « dragon » cause de fausses interprétations en Occident – il y eu des débats parmi les intellectuels chinois sur ce sujet. L'autorité chinoise prend maintenant plutôt la figure du panda comme mascotte nationale au lieu

¹²⁰ Voir Fanfan Chen, *From the Western Poeticisation of Falkor and Temeraire to the Imaginary of Chinese Dragons*, dans *Good Dragons are Rare : An Inquiry into Literary Dragons East and West*, New York, Frankfurt et Peter Lang, 2009

du dragon. Une preuve : même parmi les cinq mascottes des Jeux olympique de Pékin de 2008¹²¹, le dragon est absent. À force de promouvoir le panda, pour le public occidental, le sens symbolique concernant la puissance amicale chinoise qui était incarné par le dragon est passé au panda. Alors, débarrassé d’ambivalence, le dragon chinois représente maintenant plutôt la puissance chinoise peu souhaitable pour les États-Unis. C’est ainsi que la figure du dragon chinois semble de plus en plus féroce sur l’écran américain, avec le renforcement d’une théorie sur l’existence d’une menace chinoise.

Par ailleurs, les dessins de presse américains méritent une mention particulière.

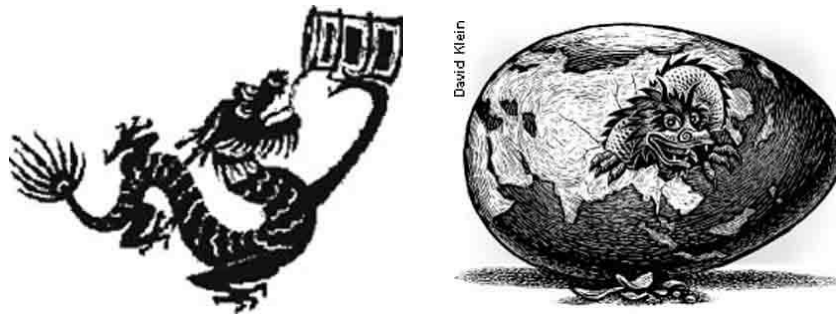


Figure1-3-9 : Fueling the Dragon¹²²

Figure1-3-10 : We ignore China's growing military and economic power at our peril¹²³

La figure de gauche mélange le dragon oriental et le caractère de cupidité du dragon européen par allusion à la demande croissante du pétrole de la Chine. La figure de droite, présente également un mélange des deux dragons : le petit dragon a des caractères du dragon chinois, mais l’oviparité est une caractéristique du dragon européen¹²⁴. On mélange les caractéristiques des deux dragons pour produire une figure plutôt menaçante. En général, on profite de l’ambivalence du mot « dragon » en imposant la férocité, l’avidité du dragon européen sur la figure du dragon chinois et parfois en exagérant sa taille géante pour bien illustrer la théorie de la menace chinoise. Il serait intéressant d’étudier les images et les sens symboliques des autres animaux qui

¹²¹ Ce sont les Fuwa. Parmi les cinq Fuwa, à part le rouge qui est sous les traits de la flamme olympique, les autres sont un carpe, un panda, une antilope du Tibet et une hirondelle.

¹²² Source : *Fueling dragon : China's race into the oil market*, URL : <http://www.iags.org/china.htm>

¹²³ Source : *We ignore China's growing military and economic power at our peril*, Wall Street Journal, December 13, 2004, Le texte est disponible sur URL : <https://conservapundit.blogspot.com/2004/12/we-ignore-chinas-growing-military-and.html>

¹²⁴ Le dragon oriental n’est pas ovipare. D’après la mythologie chinoise, il s’accouple avec les différents animaux et tous les descendants du dragon- il a neuf enfants au total- sont métis, tel que le dragon-cheval et le dragon-tigre.

représentent habituellement la Chine, tel que le panda et la grue, au cinéma, sur les BD et sur les dessins de presse américains. Mais ce n'est pas notre propos.

2.4. Le sous-sol de Chinatown fantastique : un endroit de nulle part

Deux tiers des *Aventures de Jack Burton* se déroule dans l'espace décrit comme le sous-sol de Chinatown de L.A. Entrant par une société de commerce à Chinatown, prenant l'ascenseur pour se diriger vers le sous-sol, avec un gros plan sur les boutons de l'ascenseur, les deux héros du film ainsi que les spectateurs se rendent compte immédiatement que c'est un voyage vers l'enfer.



Figure 1-3-11 : *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*

Même si les chiffres sont écrits en chinois, avec le contexte, cela n'empêche pas les spectateurs qui ne connaissent pas ces caractères à penser à l'enfer, car dans les deux cultures chinoise et chrétienne de façon générale, il existe des imaginaires des cercles de l'enfer : durant des siècles, les neuf cercles décrits dans la *Divine Comédie* ont été constamment illustrés par les œuvres littéraires et picturales ; d'autre part, des textes du bouddhisme décrivent un concept de dix-huit enfers, dont huit sont chauds, situés en souterrain, dix sont froids, situés sur la frontière entre la terre et le ciel. Introduit dans la mythologie chinoise, le concept est devenu un enfer –

soit appelé « Diyu » en chinois – de dix-huit niveaux en souterrain. En pensant à l'enfer, le sentiment d'anachronisme surgit, ce qui est produit par la mise en connexion de l'ascenseur et l'enfer : l'objet très quotidien est lié au concept de la fin de la vie – le mécanisme de la vie moderne donne accès à l'ancienne croyance religieuse. Ce sentiment bizarre indicible ne va pas s'arrêter tout au long du film : la pièce principale fait allusion à la salle de jugement de Yangluowang, le roi du Diyu. Les statues se mettent sur deux rangs face à face et ont l'aspect du bouddha rieur. Cette pièce est bizarrement reliée au monde extérieur par le fil de téléphone. Le bureau de Lo Fang semble un magasin d'antiquités chinoises avec beaucoup de décoration à base de

chinoiseries, un paravent, des porcelaines... En revanche, il surveille l'intégralité du sous-sol avec des une profusion de caméras et des petits écrans.

John Carpenter, le réalisateur des *Aventures de Jack Burton*, a décrit ce film comme un « action adventure comedy Kung Fu ghost story monster movie! ¹²⁵ » Comment est-ce possible ? Nous pouvons tirer deux références différentes qui se contredisent de la description du sous-sol de Chinatown.

La première est l'espace du film d'arts martiaux fantasy.¹²⁶ Carpenter n'hésite pas à avouer que, en ce qui concerne le Kung Fu et la magie chinoise, son film est un pastiche de *Zu, les guerriers de la montagne magique* (1983), film hongkongais de Tsui Hark. L'histoire et la magie de ce dernier se déroulent dans les montagnes de Zu, un espace qui a pris beaucoup de sens symboliques grâce à des œuvres littéraires chinoises¹²⁷. Cependant, dans *Les Aventures de Jack Burton*, le sens fondamental des montagnes de Zu a disparu, il ne reste que de la magie orientale et des décorations bouddhistes.

¹²⁵ Matt Parker, *10 Fascinating facts about Big Trouble in little China*, URL : <https://www.eightieskids.com/10-fascinating-facts-about-big-trouble-in-little-china/> Date de consultation : 17/02/2023, «un film d'action, d'aventure, de comédie, du Kung Fu, de fantôme et de monstre ! », Traduit par Yue Pan

¹²⁶ Ce sous-genre cinématographique d'origine de Hong Kong était très populaire dans les années 1980-1990 exclusivement à Hong Kong. Inspirés par la littérature de Wuxia et avec beaucoup d'effets spéciaux, ce sous-genre peut être considéré comme un mélange du Wuxia Pian (le film de cape et d'épée chinois) et le film de fantasy.

¹²⁷ Les montagnes de Zu font référence, géographiquement, aux montagnes situées dans la province du Sichuan, au sud-ouest de la Chine. Cet endroit se présente constamment dans les œuvres littéraires chinoises, beaucoup décrit par les poètes classiques et connu pour ses caractères accidentés et dangereux. Plus récemment, dans les romans de wuxia, les montagnes de Zu sont décrites comme un endroit où des Kung Fu masters s'entraînent et s'éloignent du monde extérieur. Avec ces descriptions riches, l'endroit est considéré comme mystérieux et surnaturel.



Figures1-3-12,1-3-13 : *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*
 En haut : Du feu, de la vapeur et les tunnels à vapeur métalliques
 En bas : À la gauche de l'image, un dispositif mécanique

La deuxième référence porte sur le style de steampunk : la vapeur, les tuyauteries à vapeur et les engrenages sont présent sur les images. Au milieu des mécanismes complexes et des magies, les héros font face, à la fois, à la technologie moderne et au pouvoir surnaturel et ils se trouvent ainsi face à l'incompétence totale de l'être humain. Donc ils sont obligés d'utiliser tous leurs moyens pour faire face, le Kung Fu, les armes à feu et la connaissance de la magie.

Ce concept bizarre de mélanger les deux systèmes n'est pas un hasard, car ce sentiment bizarre d'anachronisme évoque, tout au long du film, le sentiment que l'on a eu dans la vie réelle : avec le paysage urbain qui change tout le temps sous une accélération énorme, ces nouveaux et ces anciens aspects coexistent. Il n'est pas toujours facile de digérer ce genre de chocs dans la vie quotidienne. Dans ce cas, le réalisateur combine le Chinatown, notamment celui de Los Angeles, qui est depuis le tout début censé être le symbole de l'ancien monde, et les appareils intempestifs dans cet espace pour interpréter ce sentiment de façon extrême. Cette manière correspond effectivement au fonctionnement général du film de culte : les représentations bizarres interprètent, de manière extrême, certains sentiments ou certaines pensées que l'on a eu dans notre vie réelle.

Ainsi, le Chinatown dans ce film est un endroit de partout et de nulle part. Il semble surprenant, mais enfin ce Chinatown ne fait référence à aucun endroit concret

dans le monde réel, car c'est un espace purement psychologique formé sur le sentiment surgi face au caprice du monde.

Dans cette sous-partie, nous avons étudié l'appropriation des quatre éléments mythiques dans les films de fantasy américain : Qing Di, le petit Bouddha, le dragon chinois et l'enfer chinois. De manière synthétique, la figure de Qing Di est fragmentée pour pouvoir s'insérer dans la logique chrétienne ; quant au petit bouddha, son côté bouddha est diminué pendant que son côté enfant est mis en relief, il est ainsi intégré au contexte urbain moderne ; le dragon chinois est visuellement glissé vers le dragon européen. En bref, ces éléments mythiques sont aliénés de leur essence culturelle/religieuse, il ne reste qu'un nom vide mais exotique. Ce processus est, en quelque sorte, représenté dans une imitation du sous-sol de Chinatown : ces noms vidés et redéfinis sont réorganisés de façon contradictoire pour construire un espace complètement psychologique. Enfin, le Chinatown d'ici est complètement décroché du Chinatown réel.

3. Restaurant chinois comique à l'écran

Introduction : de nouvelles images succèdent à une réforme du commerce

Dans un article de journal, *Why everyone films at the same damn New York Chinese restaurant*¹²⁸, l'auteur - qui est un repéreur du cinéma à Hollywood – raconte une mission impossible qu'il a reçue dans sa vie professionnelle : lorsqu'il s'agit d'une scène de restaurant chinois, tous les réalisateurs lui demandent de trouver un restaurant chinois avec « over-the-top Chinese decor ¹²⁹», dont l'essentiel est le papier peint rouge, « We need a place with red wallpaper. With designs on the wallpaper too, maybe in gold. ¹³⁰» Mais le repéreur trouve que ce n'est pas une tâche aisée, car un tel restaurant existe rarement dans les vrais Chinatowns des États-Unis. En réalité, la plupart des restaurants chinois sont assez banals : « White walls, a few bits of ornamentation on a wall or two, some chandeliers... and that's it. Seriously, this is the norm. ¹³¹» Selon l'état

¹²⁸ Nick Carr, *Why everyone films at the same damn New York Chinese restaurant*, URL: <http://www.scoutingny.com/why-everyone-films-at-the-same-new-york-chinese-restaurant/> Date de consultation: 17/02/2023

¹²⁹ Ibid. « Décoration chinoise exagérée ».

¹³⁰ Ibid. « Nous avons besoin d'un endroit avec du papier peint rouge sur lequel il y a, préférablement, des dessins en or. »

¹³¹ Ibid. « Les murs blancs, un petit peu d'ornement sur un mur ou deux, des chandeliers... et c'est tout. Sérieusement, c'est la norme. »

du lieu que le repéreur a découvert, à NYC, il n'y a que peu de restaurants de dim-sum correspondant à l'exigence des réalisateurs, mais ce sont les endroits immenses et incroyablement chers à filmer, donc, la plupart du temps, on finit par filmer ces scènes en studio.

Pourquoi les réalisateurs s'obstinent-ils toujours avec cette idée de restaurant chinois somptueux ? En effet, ce décalage entre l'imaginaire et la réalité s'explique par les trois différents types de restaurants chinois que nous avons mentionnés dans le chapitre du film noir. Rappelons que, dans la réalité, il existe trois types de restaurants chinois à Chinatown, ce sont : les restaurants somptueux, les petits cafés, ou salons de thé et les ventes à emporter. Les restaurants somptueux dans les films noirs font référence au premier type. Ces images font constamment penser aux restaurants chinois du début du XXe siècle où l'on fait plutôt la cuisine cantonaise, dont le dim-sum est une partie indispensable sur la carte. Comme nous l'avons montré précédemment, ces images codifiées de « restaurants noirs », sont violentes et devenues évocatrices de l'ambiance de la grande dépression. Ce type de restaurant chinois n'est rien d'autre qu'un ensemble de chinoiseries exotiques, dont on a, à la fois, envie et peur. Notons ici qu'au fond la présence de cet ensemble exotique fait partie de la vie dans les métropoles, et les images effrayantes de celui-ci montrent la crainte que les gens éprouvent par rapport à cette vie.

En effet, les réalisateurs font continuellement référence à ces images récurrentes au lieu de la réalité. Malgré cela, le premier type de restaurant chinois a considérablement diminué. Ce phénomène peut être considéré comme le résultat direct du changement de structure de la population immigrée au sein de Chinatown : « Until the 1970s, most of the Chinese restaurants in New York city served Cantonese Starting, in the '70s, however, New York's Chinese restaurants began serving more diverse regional cuisines... Taiwanese immigrant restaurateurs were largely responsible for this change...they opened restaurants throughout the city, broadened our knowledge of Chinese regional cuisine and made important business, pioneering photographic menus and food delivery. »¹³² Bref, la mutation de la structure populaire a engendré un

¹³² Chungbao Pio Kuo, *A Golden age for Chinese food : Taiwan immigrant restaurateurs in New York City, 1970s-1990s*, dans *NY FOOD STORY : The Journal of the Culinary Historians of New York*, Volume 4, 2015 « Jusqu'aux années 1970, la plupart des restaurants chinois à New York servaient des entrées cantonaises, cependant, dans les 70s, ces restaurants ont commencé à servir des cuisines régionales avec plus de diversité... la migration des restaurateurs taiwanais était essentiellement responsable du changement... ils ont ouvert des restaurants à travers la ville, élargi nos connaissances des

changement radical de la forme de commerce des restaurants chinois. Les petits cafés et les ventes à emporter chinois - nous incluons la livraison qui est de plus en plus populaire dans cette catégorie - s'inscrivent dans la vie quotidienne des citoyens américains de façon considérable.

De ce fait, naturellement, des nouvelles représentations de restaurants chinois étaient nécessaires, puisque l'on ne peut pas prendre ses repas tous les jours dans un restaurant chinois en pensant au Golden Dragon massacre ou aux fameux mythes concernant la consommation du rat et du chien chez les Chinois. Dans ce cas, il est impératif de construire une nouvelle perception des restaurants chinois dans la culture populaire américaine.

C'est pour cela que, actuellement sur les écrans américains, nous constatons de plus en plus de nouvelles images de restaurants chinois qui sont plutôt comiques et chics coexistant et contrastant avec les images violentes et sombres.

Dans cette sous-partie, avec les films *Manhattan* (1979), *Une histoire de Noël* (1983), *Une histoire de Noël en direct* (2017), *Mickey les yeux bleus* (1999), *Freaky friday : dans la peau de ma mère* (2003) ainsi que dans quelques séries télévisées récentes très populaires, nous allons étudier les représentations de quelques éléments emblématiques du restaurant chinois américain : le fameux chop suey, le biscuit chinois (fortune cookie) et la boîte blanche pour cuisine chinoise à emporter, Nous allons voir : de quelle manière ces éléments sont-ils ancrés dans le contexte culturel américain ? En quoi le restaurant chinois représente-t-il tout ce qui est chic et relaxant ? En quoi est-il à la fois très américain et très exotique dans ce pays ?

cuisines régionales chinoises et fait des business importants, inventé des cartes photographiques et la livraison de repas. », Traduit par Yue Pan

3.1. Woody Allen et la boîte emblématique de vente à emporter chinoise



Figure1-3-14 : *Manhattan*

Le rôle de Woody Allen et son amoureuse consommant au lit dans cette scène de *Manhattan* est le meilleur indice pour pouvoir reconnaître la cuisine chinoise. Les petites boîtes blanches en carton, appelées « oyster pail » en anglais, sont suffisantes pour repérer la présence de nourriture : « vente à emporter chinoise ». Les restaurateurs chinois ont commencé à employer ces boîtes après la Seconde Guerre Mondiale, pour répondre au besoin des clients citadins désirants des nourritures simples, confortables et à prix léger au moment de l'*after work*. Cette boîte convient parfaitement à beaucoup de plats que ces restaurants chinois proposent : l'œuf foo young, le bœuf au brocoli, le poulet du général Tao... car il n'y a pas beaucoup de soupe dans la cuisine chinoise, pourtant les plats sont assez juteux. De plus, la boîte convient aussi très bien aux baguettes chinoises et s'adapte au micro-ondes. Ce n'est pas pour rien que la vente à emporter chinoise s'est popularisée du jour au lendemain : on n'a pas besoin de réserver sa place en avance et on ne s'inquiète pas de rater le créneau et d'être en retard. Et c'est un véritable festin comparé aux aliments sortis du congélateur. Ainsi, les restaurateurs chinois ont bien réussi à gagner une place sur ce marché de vente à emporter et par conséquent, se sont bien ancrés dans la vie moderne urbaine américaine «as the quintessential urban »¹³³, comme Andrew Coe l'a bien indiqué dans sa recherche sur l'histoire de la nourriture chinoise aux États-Unis.

La présence de la vente à emporter chinoise, dans un film de Woody Allen, n'est pas un hasard pour trois raisons.

La première raison est que, comme nous l'avons mentionné, elle permet un moment relaxant dans la vie chargée de la métropole : amoureux, familial ou amical. Et celui-ci suggère souvent, dans la narration des films, une scène de réparation

¹³³ Andrew Coe, *Chop Suey : A cultural history of Chinese food in the United States*, Oxford University Press, 2009, p195 « comme l'essence urbaine », Traduit par Yue Pan

émotionnelle entre les proches. Il nous faut souligner la coprésence remarquable de vente à emporter chinoise et la télévision. La popularisation de télévision aux États-Unis, qui a eu lieu dans les années 1960, a effectivement contribué dans la commerce de vente à emporter, car cela génère la nouvelle mode de vie nocturne des citatins : dîner à la maison avec les proches devant le petit écran.

En 1979, Woody Allen a bien saisi cette tendance et la montre de façon prémonitoire. Par la suite, dans notre siècle, les cinéastes emploient la boîte blanche de façon régulière pour, à la fois, créer une ambiance de détente et suggérer une scène dramatique.



Figures 1-3-15, 1-3-16 : *Love, et autres drogues* (2010), *Vice-versa* (2015)

La deuxième raison concerne la classe sociale que la vente à emporter chinoise évoque au temps d'aujourd'hui : la nouvelle classe créative urbaine. Dans *Manhattan*, Woody Allen a parfaitement saisi l'état d'esprit de son protagoniste, Isaac. Regardons cet écrivain raté plongé dans sa propre crise financière. Il vit toute sa vie à Manhattan, n'est pas pauvre mais n'a pas de cuillère en argent dans sa bouche non plus. Il vit dans un milieu où les commerçants ont plutôt réussi, mais il y a également de jeunes journalistes et des artistes. En général, tous ces gens sont éduqués, intellectuels à un certain niveau, très urbains, n'ont pas de grande fortune, mais tiennent à leur qualité de vie à leur manière. Alors quelle nourriture ces gens consomment-ils et quelle en est la signification ?

Depuis les années 1950, dans les domaines économique et sociologique, de plus en plus de chercheurs prêtent attention au « Consumer Xenocentrism ». Ce qui est défini comme un phénomène de marketing: « consumers demonstrate a bias for foreign products and against domestic ones »¹³⁴. Durant ces dernières décennies, beaucoup de

¹³⁴ Rene Dentiste Mueller & Amanda J Broderick, *Consumer Xenocentrism : An an alternative explanation for foreign product bias*, p3 URL : <https://studylib.net/doc/8320331/consumer-xenocentrism-an-alternative-explanation-for-for>, Date de consultation : 18/01/2021 « Les consommateurs font preuve d'un parti pris pour les produits étrangers et contre les produits locaux. », Traduit par Yue Pan

recherches sociologiques ont constamment démontré en quoi l'acte de consommation sert à manifester les identités variées des consommateurs. Si les premiers travaux se sont un peu cantonnés aux marchés des pays en voie de développement, les consommateurs de pays moins industrialisés montrent une préférence pour les produits de pays plus avancés, ou considérés comme tels ; la recherche de Rene Dentiste Mueller et Amanda J Broderick est sortie de ce cercle. Ils ont effectué une observation sur la présence du phénomène aux États-Unis. Ils ont fait valoir que dans les métropoles, « when societies move from having rigid social class ¹³⁵ », les classes populaires ont tendance à consommer des produits étrangers comme un signe d'indépendance par rapport à leur hiérarchie. En outre, dans un contexte de métropole, la consommation de produits étrangers est liée à l'idée de « cosmopolitisme » - « The more cosmopolitan consumers have a strong tendency to buy foreign rather than local products¹³⁶ » - parce que ces produits matérialisent l'idée de « liberté » et de « choix » sur le plan économique et même politique, en offrant un imaginaire où le monde est tout ouvert, totalement accessible à tous.

À cet égard, la consommation de vente à emporter chinois démontre parfaitement le statut et l'aspiration de Isaac, un intellectuel fragile qui adore et ne peut pas vivre sans l'atmosphère de liberté de cette métropole, mais qui a, en même temps, du mal à gérer cette vie où personne ne peut échapper à l'hypocrisie et au snobisme que ce même environnement leur impose. Ainsi, pour Isaac, la vente à emporter chinois est, à la fois, la plus cosmopolite pour représenter son identité « Manhattanienne » et la moins liée à cette société, et cela lui permet alors une petite fugue pour oublier toutes les hiérarchies, les idéologies bruyantes et les normes sociales de cet environnement. En somme, un sentiment de liberté est offert.

La troisième raison que l'on ne peut négliger est l'amitié particulière entre la restauration chinoise et les Juifs des États-Unis. Aujourd'hui, c'est déjà une tradition bien connue que les familles juives-américaines dînent aux restaurants chinois pour Noël. Mais beaucoup se posent la question légitime : pourquoi les Juifs, qui ont tant de règles alimentaires, aiment-ils la cuisine chinoise, dans laquelle on mange pratiquement de tout ?

¹³⁵ Ibid, « lorsque les sociétés abandonnent des classes sociales rigides », Traduit par Yue Pan

¹³⁶ Ibid, « les consommateurs plus cosmopolites ont une forte tendance à acheter plus de produits étrangers que de produits locaux. », Traduit par Yue Pan

Historiquement, cela date des années 1930 où les Juifs Américains de la deuxième ou la troisième génération se confrontaient aux problèmes d'intégration. Si leurs parents et grands-parents ne prennent jamais leur repas à l'extérieur, les générations plus jeunes, qui étaient obligées d'aller à l'école, de travailler dans la société dominante avec leurs contemporains, se trouvaient dans l'impossibilité de respecter l'alimentation casher. Ils ont commencé à relâcher les règles, ou même à complètement les rejeter. Ils ont fini par manger dans les restaurants chinois ; ce qui est considéré par eux comme un signe de modernisation et d'assimilation à la vie américaine.

*Eating Chinese (food) has become a meaningful symbol of American Judaism... For in eating Chinese, the Jews found a modern means of expressing their traditional cultural values. The savoring of Chinese food is now a ritualized celebration of immigration, education, family, community, and continuity.*¹³⁷

Ultérieurement, pratiquer la cuisine chinoise est devenu une affirmation d'identité et une démonstration de l'« esprit cosmopolite » surtout pour les Juifs nés aux États-Unis, dont Woody Allen fait partie.

Le réalisateur juif américain emploie consciemment la cuisine chinoise de façon symbolique dans beaucoup de ses films : par exemple, dans *Tombe les filles et tais-toi* (1972), une scène de rendez-vous à l'aveugle se déroule dans un restaurant chinois. Woody Allen essaie d'impressionner la femme en se vantant de sa connaissance de la cuisine chinoise. Effectivement, le réalisateur a génialement saisi un sens symbolique de la cuisine chinoise pour les New Yorkais : comiquement et ironiquement, manger chinois peut permettre une touche sophistiquée. « Ordering a plate of chow mein showed sophistication, setting one apart from the Old World immigrants¹³⁸ ». Ensuite, dans *Broadway Danny Rose* (1984), le lien Juif-Chinois est présent encore une fois de façon extravagante. Woody Allen propose à un homme juif de l'emmener au restaurant chinois après avoir tué sa femme par accident. La blague est basée sur l'engouement des Juifs-

¹³⁷ Miller Hanna, *Identity Takeout : How American Jews made Chinese Food Their Ethnic Cuisine*, *The Journal of Popular Culture*, 39(3) : 430-65, 2006 « Manger chinois (nourriture) est devenu un symbole significatif du judaïsme américain... car en mangeant chinois, les Juifs ont trouvé un moyen moderne d'exprimer leur valeur culturelle traditionnelle. La dégustation de la nourriture chinoise est désormais une célébration ritualisée de l'immigration, de l'éducation, de la famille, de la communauté et de la continuité. », Traduit par Yue Pan

¹³⁸ Andrew Coe, *Chop Suey : A cultural history of Chinese food in the United States*, Oxford University Press, 2009, p203 « Commander une assiette de nouilles sautées montre de la sophistication, ce qui permet à une personne de se distinguer des immigrants du Vieux Monde. », Traduit par Yue Pan

Américains pour la cuisine chinoise : c'est la solution pour tout, même la mort de son épouse !

Pour conclure, la vente à emporter chinoise symbolise le mode de vie cosmopolite américain au cinéma sur trois plans : elle permet un moment de détente émotionnel pendant l'« after-work » ; c'est un choix des consommateurs de classe créative urbaine ; c'est aussi une démonstration d'identité pour les Juifs-Américains. Woody Allen va jouer le rôle d'ambassadeur de la cuisine chinoise pendant longtemps ; par la suite, dans le XXI^e siècle, celle-ci est entrée dans le vocabulaire de la comédie dramatique et est employée par les cinéastes de façon récurrente.

3.2.Noël et le restaurant chinois : une domestication d'un exotisme

Nous avons mentionné ci-dessus la tradition du dîner de Noël chinois chez les Juifs. Ce lien est établi, en quelque sorte, par un heureux concours de circonstances : le fait géographique que le premier quartier juif de Manhattan voisine avec Chinatown ; les similarités entre les cuisines juive et chinoise, l'absence de l'aliment lacté, par exemple... Le choix des restaurants chinois comme lieu pour le dîner de Noël dans la société dominante n'est pas une coïncidence : tout simplement, ce sont les seuls restaurants qui restent ouverts durant le réveillon de Noël.

Dans les deux versions d'*Une histoire de Noël* (l'une de 1983, l'autre de 2017), la même scène de fin se déroule dans un restaurant chinois. Quand la magnifique dinde rôtie est mangée par des chiens accidentellement, tout le monde pense que le Noël est raté. Mais finalement on se rend dans un restaurant chinois où l'on trouve du canard laqué, accompagné d'une chanson de Noël chantée par les serveurs chinois. Le restaurant chinois est alors considéré comme le dernier refuge vers lequel on peut toujours se tourner. Alors, il est intéressant de se questionner : en quoi le restaurant chinois et la fête de Noël, qui n'ont aucun lien en apparence, sont-ils pourtant reliés sur l'écran américain ?

En comparant les deux versions, en effet, nous pouvons constater un processus de domestication du restaurant chinois comme un phénomène exotique. La version de 1983 est accusée de racisme dès sa sortie, ce qui n'est pas injuste : dans la dernière scène, quand le canard laqué est servi avec sa tête, étant donné que l'héroïne est excessivement effrayée, le patron chinois sort son couteau et décapite le canard brutalement et violemment sous ses yeux. Ensuite, les serveurs chinois chantent une chanson de Noël

avec un terrible accent et toute la famille de notre héros la subit. Ici, l'altérité de la nourriture chinoise et du comportement chinois sont représentés de façon exagérée par ces blagues. Mais notons que ce n'est pas la nourriture et ces comportements qui sont bizarres en soi, ce sont les réactions des personnages principaux, une famille de classe moyenne, blanche, chrétienne, composée d'un couple et de leurs deux enfants, en somme, un modèle de famille heureuse américaine, qui les rendent « bizarres » et alors donnent aux spectateurs le droit de rire.

Ironiquement, dans la version de 2017, tout semble complètement inversé : le canard laqué est toujours présent avec sa tête, et le patron chinois la coupe de la même manière, mais cette fois-ci, l'héroïne retient sa langue pour montrer son esprit ouvert par rapport à cette différence culturelle. La représentation de la chanson de Noël est encore plus piquante : le groupe des serveurs chinois chante de façon impeccable. Le héros, étonné, dit qu'il était surpris, car ce n'était pas ce qu'il attendait. Le patron chinois dit d'un ton offensé : « Mais qu'est-ce que vous attendiez ? ». Le héros, dans la crainte d'être considéré comme un raciste, répondit vivement : « Rien, rien. »

Avec ces deux versions, le processus de domestication du restaurant chinois se dégage : d'abord, cela est censé être exotique. Mais comme cet exotisme est frelaté car il n'existe pas tout seul, il n'existe que dans le processus d'exotisation. Il suffit de changer l'attitude de façon superficielle pour l'assimiler. Dans la vie urbaine actuelle, où la logique d'économie est une des logiques les plus dominantes qui passe souvent avant tout, il faut juste changer nos propres réactions pour pouvoir apprécier un canard laqué et avoir un dîner de Noël chaleureux et joyeux de façon efficace. Le faux exotisme est toujours là, comme ce que l'on voit dans la version de 2017, il en reste des traces sur l'écran. « The exotic, then, would be the trace of alterity that remains after the act of comprehension has taken place¹³⁹ ». Mais ce qui se passe au fond est que le restaurant chinois est, à un certain point, suffisamment domestiqué en gardant une justesse d'exotisme ; d'un autre côté, lorsque Noël est suffisamment détaché de son origine religieuse, la fête et le restaurant, en pratique, partagent la même fonction dans notre société moderne : un moment familial ou amical qui permet une récréation avant de retourner au travail à nouveau.

¹³⁹ Peter Mason, *Infelicities : Representations of the exotic*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1998, p159 « L'exotique serait donc la trace d'altérité qui subsiste après que l'acte de compréhension a eu lieu. »

Ainsi, nous voyons qu'il n'est pas anormal de dîner à Noël au restaurant chinois dans le contexte urbain américain. Et ainsi, le restaurant chinois est lié à la fête la plus répandue de la culture occidentale. Mais il y a un exemple encore plus intéressant pour concrétiser l'exotisme frelaté : le fameux fortune cookie.

3.3.Le fortune cookie: l'imprévu dans une vie trop organisée

Beaucoup d'enfants américains ont eu un même moment de surprise dans leur vie: quand ils apprennent que le fortune cookie n'existe pas en Chine! Pour ceux qui ne l'ont pas encore appris, ce moment arrive. En effet, dans notre ère avec Internet, le mythe du fortune cookie servi partout comme dessert est disparu, et ce n'est que dans les restaurants chinois aux États-Unis qu'il est servi. Il reste toujours un point litigieux concernant l'origine et l'inventeur du dessert. Malgré l'annonce du tribunal de San Francisco en 1983, que Monsieur Makoto Hagiwara, immigrant japonais à San Francisco avant la Première Guerre Mondiale, était bien l'inventeur du fortune cookie, le débat n'est pas clos. ¹⁴⁰ La version la plus courante de l'histoire est que ce sont les Japonais qui, en premier lieu, ont inventé et servi dans les salons de thé le fortune cookie. Ensuite, quand aux États-Unis les Japonais étaient persécutés après la Seconde Guerre mondiale, les restaurateurs chinois l'ont récupéré et en ont automatisé la fabrication du fortune cookies. Mais tout cela reste sans preuve. De toute façon, la chronologie de l'histoire peut être vaguement retrouvée : le dessert est apparu peu avant la Première Guerre Mondiale à l'Est des États-Unis ; ensuite il s'est répandu après la Seconde Guerre Mondiale et finalement est devenu une partie de la culture américaine dans les années 1960-1970 grâce à l'épanouissement des restaurants chinois. En fait, l'origine de l'inventeur n'a plus d'importance, ce qui compte est que le cookie porte son identité américaine. « It's a Chinese-American culture. It only happens here, not in China. »¹⁴¹ comme le dit Derrick Wong, le vice-président de Wonton Food, le plus grand fabricant

¹⁴⁰ L'autre côté était la délégation de Los Angeles, qui a réclamé que l'inventeur du fortune cookie soit David Jung, un immigrant chinois de Guangdong, qui a fondé Hong Kong Noodle Company à Los Angeles, peu avant la Première Guerre Mondiale., Traduit par Yue Pan

¹⁴¹ *From Fortune cookies to culture influences on food industry in contemporary American*, URL : <https://fzydesign.com/portfolio/from-fortune-cookies-to-culture-influences-on-food-industry-in-contemporary-america/> Date de consultation: 08/11/2021, «C'est une culture sino-américaine. Ça ne se passe qu'ici, jamais en Chine. », Traduit par Yue Pan

de fortune cookie du monde. Alors, quelle est la place du fortune cookie dans le contexte américain ?

Observons deux scènes de deux films pour répondre à cette question :

La première est celle de la demande en mariage dans *Mickey les yeux bleus*. Le héros a réservé un restaurant français de luxe pour ce dîner crucial, mais à cause d'un embouteillage, les deux personnages finissent par tomber dans un restaurant chinois. Le héros demande à la patronne, une femme chinoise âgée, de mettre le message de demande en mariage dans le fortune cookie de l'héroïne. La scène est censée être romantique avec un peu de suspense, mais finalement devient chaotique, car le fortune cookie est servi à une autre personne. L'héroïne, elle, reçoit un proverbe au hasard. Le cookie avec le message de demande en mariage est transmis à la table voisine. Le pire est que la femme qui reçoit la demande en mariage l'accepte, elle met son compagnon dans une extrême perplexité. La demande en mariage est tombée à l'eau ! Raté.

La scène de *Freaky friday : dans la peau de ma mère* est encore plus chaotique que la précédente : l'histoire du film est un échange de corps entre une mère et sa fille. Les deux personnages n'arrivent pas à bien communiquer. Après une dispute qui semble insoluble entre les deux, le fiancé de la mère propose d'aller au restaurant chinois pour changer d'air. Ensuite, l'échange des corps se déroule dans le restaurant chinois sous l'effet de deux fortune cookies et (encore !) avec l'intervention d'une patronne chinoise âgée. La mère et la fille reçoivent deux fortune cookies avec le même proverbe. Incompréhensible ! En lisant le proverbe, elles ressentent un tremblement de terre ni vu ni senti par les autres. Du jour au lendemain, leurs corps s'inversent miraculeusement.

Ces fortunes cookies sont servis par une femme chinoise âgée mystérieuse et avec un message obscur à l'intérieur, est-ce une coïncidence si les deux films représentent le fortune cookie exactement de la même manière, comme la cause de tous ces troubles surréalistes ?

« Un des grands malheurs de la vie moderne, c'est le manque d'imprévu, l'absence d'aventures. Tout est si bien réglé, si bien engrené, si bien étiqueté, que le hasard n'est plus possible. » Si Théophile Gautier a raison, le fortune cookie représente une aventure, un imprévu dans ces films. Dans *Mickey les yeux bleus*, représentatif de notre vie moderne, même la demande en mariage est schématisée avec des restaurants étoilés, des phrases toutes faites, et une alliance dans une petite boîte. Ce processus est trop paradigmatique et parfaitement garanti par notre société. Toutefois, l'intervention

du fortune cookie brise cette routine, et par conséquent, créé un imprévu et du vrai romantisme. Même idée dans *Freaky friday*, avec un usage différent : la relation mère-fille se trouve dans une impasse car chacune tient plus à sa propre vie. La préoccupation primordiale de la mère est son mariage, quant à la fille, elle ne pense qu'au spectacle avec son groupe musical. Leur conflit est insoluble avec leur esprit individualiste. Mais l'intervention du fortune cookie renverse leur quotidien et donc leur permet de résoudre le problème !

Ainsi, nous constatons que le fortune cookie est, en effet, considéré comme la magie la plus accessible dans notre vie quotidienne : il vient, il bouleverse notre vie pour un petit moment, il nous donne un coup de romantisme, disons, un changement de regard, une fugue au-delà du quotidien. Ensuite, hélas, la vie retourne à la normale. C'est exactement ce dont on a besoin dans la routine moderne, urbaine, trop organisée entre le bureau, le métro et l'appartement : une fantaisie sécurisée. En effet, les fabricants de fortune cookie sont très conscients de ce rôle de leur produit : ils recrutent des écrivains de fortune cookie à intervalles réguliers pour créer des « proverbes » afin d'offrir aux clients des petits imprévus et un sentiment d'irréalité l'espace d'un instant.

Le fortune cookie est sans doute la meilleure manifestation d'un simulacre d'exotisme, car il est complètement faux mais très vivant et très populaire depuis des décennies. Et cela nous questionne sur l'essence et la fonction d'exotisme. En quoi l'exotisme répond-il à notre besoin d'aujourd'hui ?

Conclusion du troisième chapitre : une étrangeté de soi, l'exotisme à domicile

Dans ce chapitre, nous avons examiné les images de la médecine traditionnelle chinoise, l'adaptation des mythes chinois et la représentation comique et fantastique des restaurants chinois dans les films hollywoodiens. En résumé, la MTC n'existe qu'en interaction avec la médecine moderne, disons, autour de cette dernière : soit en s'opposant, soit comme alternative, ou solution aux défauts de cette dernière. Les fragments des mythes chinois sont plaqués sur les fonds religieux, politique et culturel américains, et prennent ainsi certaines connotations dans ces contextes. La restauration chinoise est représentée comme un maillon de la chaîne de production moderne et cosmopolite des États-Unis. Ces éléments n'ont pas de sens tout seuls, à moins de s'inscrire dans le contexte culturel américain ; en revanche, s'ils s'inscrivent dans ce contexte, ils deviennent consommables pour le public ; et à force d'être consommés, leurs

connotations se renforcent continûment. Exactement comme Guest Harriet le note : «exoticised subjects are characterized as sports, marked as singular tokens lacking any significance beyond that of a fragmentary and unrepresentative(perhaps unrepresentable) insularity.»¹⁴²

Il semble naturel de faire l'hypothèse que ces éléments exotiques ont été « empruntés » et « pris » à l'autre bout du monde, pour être « insérés », d'une certaine manière, dans le contexte américain. Cette hypothèse que nous avons émise au début du chapitre n'est pas injustifiable. Justement, ce processus correspond parfaitement à ce que Peter Mason, l'historien des images, décrit comme le processus d'exotisation : en général, celui-ci fonctionne en deux temps, celui de dé-contextualisation et celui de re-contextualisation. « l'exotisation est un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté»¹⁴³comme le résume Jean-François Staszak dans son texte sur l'exotisme. En effet, ce processus d'exotisation est bien reconnu par les milieux universitaires depuis plus de deux décennies lorsqu'il s'agit de représentation exotique. Cependant, ici pour nous, cela ne fonctionne plus. Car ces éléments des films américains que nous étudions ici, n'ont pas vraiment été dé-contextualisés, donc il n'y a pas de re-contextualisation non plus. Ici, « it is not the 'original' geographic or cultural contexts which are valued, but the suitability of the objects in question to assume new meanings in a new context. »¹⁴⁴ Plutôt que de voyager d'un contexte à l'autre, leurs sens découlent du contexte américain – ce processus est parfaitement illustré par le fortune cookie, qui a l'air très exotique alors qu'il est un produit 100% américain.

En effet, apprécier des éléments culturels étrangers est très difficile. Cela demande de sortir entièrement de soi-même, alors que l'on a été formé par sa propre culture pendant longtemps, et d'apprendre cette culture étrangère avec beaucoup d'efforts. Ce que Hollywood fait n'est pas d'imposer aux spectateurs un exercice intellectuel dur, mais d'en

¹⁴² Guest Harriet, *Curiously Marked, tattooing, masculinity, and nationality in eighteenth century british perceptions of the south pacific*, in *Painting and the politics of culture : new essays on British art 1700-1850*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p101-34. « les sujets exotiques sont caractérisés comme des sports : marqués comme des jetons singuliers dépourvus de signification au-delà d'une insularité fragmentaire et non-représentative (peut-être non représentable). », Traduit par Yue Pan

¹⁴³ Jean-François Staszak, *Qu'est-ce que l'exotisme*, dans : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, 2008, L'exotisme. p13

¹⁴⁴ Peter Mason, *Infelicities : Representations of the exotic*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1998, p3 « Ce ne sont pas les contextes géographique ou culturel 'originaux' qui comptent, mais l'aptitude des objets en question à assumer de nouvelles significations dans un nouveau contexte. », Traduit par Yue Pan

apprivoiser les éléments tout en gardant un petit goût exotique. Cette domestication n'est plus celle que l'on fit à l'Âge des découvertes. Exemple, la Pierre de Rosette : On prenait des objets étrangers chez soi et on essayait de les décrypter. Maintenant, on emploie les éléments étrangers pour compléter la représentation de soi. Quelle partie de soi ? L'étrangeté de soi.

Rappelons que dans le film *Alice*, pour l'héroïne, une femme au foyer bourgeoise, l'envie de partir en Inde et de devenir scénariste est considérée comme une étrangeté chez elle. Il en est de même, dans le film *Freaky Friday*, dans le rôle de la mère - une psychologue sérieuse et réputée - dont l'esprit rock adolescente qui se cache dans son corps est considéré comme son étrangeté... Dans une perspective plus large, les non-scientifiques sont considérés comme étranges du point de vue scientifique ; tous les changements brusques qui surviennent dans l'environnement familial paraissent étranges pour notre cerveau...

En bref, que ce soit au niveau de l'individu ou au niveau de la société, le « hors-normes », le non conventionnel, l'étrange existent toujours, puisque, évidemment, il n'y a pas de « norme universelle » qui peut tout expliquer. Dans ce cas, on a effectivement besoin d'un espace psychologique pour déposer cette partie de soi, on a besoin de vocabulaire pour exprimer ses étrangetés. C'est ainsi que ces éléments exotiques sont introduits et employés comme un nouveau langage ; c'est ainsi que Chinatown, avec ses cliniques chinoises, ses sous-sols et ses restaurants, est représenté comme un espace de fantaisie sur l'écran actuel américain. Au niveau de l'individu, cela permet une rêverie diurne, une échappée brève de soi, conventionnée, socialisée, pour retourner ensuite à la routine quotidienne sans risque. Au niveau de la société, ce quartier exotique représente le cosmopolitisme, symbole de sa divergence par nature, mais aussi une opposition à ce dernier, soit l'impossibilité de tout assimiler.

Ainsi, nous sommes en mesure de répondre à la question que nous avons posée dans l'introduction de ce chapitre. En quoi Chinatown est-il un espace fantastique comparé à l'espace « normal » dans ces films ? Il est non-scientifique, mais cette « non-scientificité » est interprétée du point de vue scientifique ; il est non chrétien du point de vue chrétien ; il est non moderne dans la vie moderne. En somme, il représente toute étrangeté d'un point de vue « non-étrange ». Nous pouvons ainsi conclure que cet espace imaginaire est une cristallisation caricaturale et informe des étrangetés de la société dominante actuelle.

Revenons à l'autre propos que nous avons soulevé dans l'introduction de ce chapitre. Pourquoi au fil du temps, le Chinatown fantastique est-il représenté de plus en plus dans les comédies tout en subsistant dans les films d'horreur ? Au fond, dans certains cas, l'émotion suscitée par les films d'horreur peut très bien coïncider avec celle des comédies, car tous les deux jouent sur l'anxiété, mais de différente manière. Les films d'horreur évoquent et visualisent notre angoisse, au contraire, les comédies crèvent le ballon d'anxiété et ainsi la libèrent. L'étrangeté de soi, effectivement, pourrait être une source d'anxiété chez beaucoup de personnes. En fait, les cinéastes peuvent la traiter différemment selon leur goût. Plus largement, cela montre exactement un paradoxe insoluble au multiculturalisme américain : en raison de la complexité ethnique, l'élimination ou la diminution des différences culturelles dans le pays est en fait une déculturalisation de sa population. Autrement dit, l'« étrangeté de soi » pour les États-Unis, ce qui est l'objet de notre propos, ne peut ni être éliminée, ni être exclue, puisque cette « étrangeté » est justement ce qu'il les caractérise. Par conséquent, parfois comique, souvent épouvantable, cette « étrangeté » est toujours là, selon les circonstances et le goût des artistes.

IV. Chinatown cyberpunk dans les films de science-fiction

Introduction : Chinatown et le film cyberpunk

Dans l'introduction du chapitre précédent, nous avons mentionné une différence fondamentale entre le film de fantasy et le film de science-fiction. C'est que le monde de ce dernier est fondé sur certaines connaissances scientifiques, tout du moins, ce que l'auteur prend pour connaissance scientifique. Mais ce n'est pas le cas dans l'autre genre cinématographique. En termes simples, la science-fiction (SF) est logique. En quoi est-elle logique ? Le lien entre le monde de SF et notre monde physique actuel est logique. Autrement dit, le premier représente une conséquence possible des conflits de ce dernier, quelle soit positive ou négative. « La palette de scénarios que la SF explore constitue un véritable outil de réflexion sur les futurs possibles de nos sociétés »¹⁴⁵, comme le disaient Blandine Barreau, Géraldine Ducos et Aude Teillant dans *La science-fiction, du miroir de nos sociétés à la réflexion prospective*. Ainsi, nous voyons clairement une

¹⁴⁵ Blandine Barreau, Géraldine Ducos et Aude Teillant, *La science-fiction, du miroir de nos sociétés à la réflexion prospective*, dans *La note d'analyse*, décembre 2012, n°311, p1

contradiction de la SF : elle essaie de montrer un monde du futur, qui est distinct du monde actuel, mais ce monde du futur ne peut jamais échapper à la prison de l'actualité. Donc, en effet, la SF interroge toujours sur les enjeux socio-technico-économiques contemporains, et c'est pour cela qu'elle est parfois dénommée « thermomètre d'une époque » ou « laboratoire social » par des critiques.

Lorsqu'il s'agit du cinéma de SF, il y a une autre contradiction qui se manifeste : celle de l'espace. Comment visualiser un temps de futur dans les films ? La réponse : en construisant un espace visuel du futur. Mais cet espace ne peut jamais se débarrasser des traces du monde physique actuel pour deux raisons : la première est que l'imagination spatiale d'un auteur est toujours influencée par l'espace autour de lui. Nous verrons ce processus très vite avec l'exemple d'espace cyberpunk. La deuxième raison est que les films sont réalisés dans notre monde physique, qu'ils soient tournés sur place ou en studio, malgré l'intervention des effets spéciaux qui est de plus en plus visible ; après tout, c'est notre monde actuel qui constitue les éléments physiques des images futures imaginaires.

Dans ce chapitre, nous allons nous mettre sur le carrefour de ces deux contradictions de SF, celle du social et celle de l'espace ; nous allons analyser la présence de Chinatown comme un espace de SF dans les films et nous allons voir en quoi la présence de cet espace particulier traduit les sujets que les films de SF abordent.

Bien entendu, nous ne pouvons que nous concentrer sur les films de SF contemporains du fait de la nature de cette thèse. Nous allons analyser 4 films de SF : *Blade runner* (1982), *Blade runner 2049* (2017), *Strange days* (1995) et *Men in Black 3* (2012), principalement les deux premiers. Tous ces quatre films appartiennent à un style de SF très populaire de notre ère : le film cyberpunk. Certains sujets centraux sont présents de façon récurrente dans les films cyberpunks : la pollution, l'idée de « high tech, low life » (une combinaison de haute technologie et de vie des bas-fonds), le totalitarisme orwellien et la crise identitaire des êtres humains parmi les cyborgs. Les films cyberpunks représentent ces thèmes, souvent, avec des images apocalyptiques dans un univers dystopique.

Les histoires de ces quatre films se déroulent aux États-Unis dans un futur proche, avec la présence de Chinatown remarquable et impressionnante. De ce fait, il est naturel de poser la question : pourquoi tous les réalisateurs tiennent-ils autant à la présence de Chinatown dans le monde de cyberpunk ? En effet, la réponse peut être très simple si on fait un petit rappel de l'histoire de cyberpunk : tout au début, dans *Blade runner* (1982),

le tout premier film cyberpunk, qui a créé le prototype visuel du monde de cyberpunk, le réalisateur, Ridley Scott, a réalisé des scènes magnifiques de Chinatown de Los Angeles. Par la suite, tous les autres films prennent cette grande œuvre inépuisable pour référence. Et pourquoi Ridley Scott a-t-il utilisé cet espace dans son film épique ? Parce que dans sa conception visuelle du monde de cyberpunk, une grande partie de ce monde ressemble à « Hong Kong on a bad day »¹⁴⁶, disait-le réalisateur lui-même. Ensuite, l'autre œuvre monumentale de cyberpunk est parue en 1984, c'était *Neuromancien* de William Gibson. L'auteur a clairement annoncé qu'au niveau visuel, sa source d'inspiration était le paysage urbain du Japon, surtout celui de Tokyo. Comme l'écrivain a clairement dit :

*Modern Japan simply was cyberpunk. The Japanese themselves knew it and delighted in it. I remember my first glimpse of Shibuya, when one of the young Tokyo journalists who had taken me there, his face drenched with the light of a thousand media-suns - all that towering, animated crawl of commercial information – said, “You see? You see? It is Blade Runner town.” And it was. It so evidently was.*¹⁴⁷

La troisième référence visuelle classique de tous les films cyberpunks est le manga *Ghost in the Shell*. Paru en 1989, ce manga, qui a été adapté en film à plusieurs reprises, raconte une histoire qui se déroule dans une ville imaginaire du Japon (également). Mais visuellement, cette ville fait référence au paysage urbain de Hong Kong (encore) de façon identitaire, surtout au quartier particulier qui s'appelle la citadelle de Kowloon. Avec ces trois œuvres marquantes, le modèle visuel d'une ville de cyberpunk est ainsi établi, puisqu'il est originellement fait référence à Hong Kong et à Tokyo : les caractères chinois, les néons, les ruelles serrées, la foule dense, les échoppes de nourriture asiatique, du riz et des nouilles... tout cela est devenu des éléments signalétiques et une partie indispensable du monde de cyberpunk. Alors où pourrait-on trouver de tels éléments aux États-Unis ? À Chinatown. C'est grâce à ces trois œuvres que Chinatown est devenu un composant très fréquent dans les films cyberpunks. D'un autre point de vue, c'est un bel

¹⁴⁶ Wheale Nigel, *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*, Routledge, 1995, p. 107 « Hong Kong lors d'une mauvaise journée. »

¹⁴⁷ William Gibson, *The future perfect*, *Time*, 30/04/2001, « le Japon moderne était tout simplement cyberpunk. Les Japonais eux-mêmes en sont conscients et contents. Je me souviens de ma première impression sur Shibuya, lorsqu'un jeune journaliste de Tokyo qui me ramenait là-bas, son visage était baigné de la lumière de mille soleils médiatiques – toutes ces informations commerciales animées, roulantes, gigantesque – dit : “Vous voyez ? Vous voyez ? C'est la ville de Blade Runner.” Et ça l'était, ça l'était de façon tellement évidente. », Traduit par Yue Pan

exemple qui montre ce que l'on a mentionné ci-dessus : après tout, l'espace de SF ne peut jamais se débarrasser des traces des espaces physiques actuels qui inspirent les artistes.

En bref, la présence fréquente du Chinatown cyberpunk s'explique sur le plan esthétique : tous les films de suite sont des enfants spirituels de ces trois œuvres qui sont des précurseurs. Mais ce n'est pas notre conclusion, ce n'est que le point de départ de notre discussion. *Blade Runner* a été repris en 2017 avec des remaniements intéressants ; *Men in Black 3* rajoute un couleur comique sur le Chinatown de cyberpunk... Ici, nous allons observer ce développement du Chinatown cyberpunk dans les récits subséquents, les variations du modèle et les contextes socio-culturels dans lesquels ces images sont formées. Ainsi, précisons notre question directrice de ce chapitre : en quoi et dans quel contexte socio-culturel le Chinatown cyberpunk interprète-t-il les sujets centraux de cyberpunk, la pollution, la high-tech low-life, le totalitarisme et la crise identitaire des êtres-humains ?

Il est à noter que le film cyberpunk n'est pas universellement reconnu comme un genre cinématographique. Dans le milieu académique, certains sont portés à le prendre pour un genre ; les autres le considèrent comme une vague esthétique. Ici, nous allons prendre ce deuxième point de vue. Ce chapitre peut, en effet, être considéré, en quelque sorte, comme une grande conclusion de la première partie de cette thèse. La plupart des objets que nous allons réexaminer par la suite seront les déjà-vus : La fumée, les néons, le « lonely yellow man », diverses nourritures asiatiques et la vente à emporter chinoise dans la boîte blanche emblématique... C'est pour cela que nous soutenons que, plutôt qu'un genre cinématographique, le cyberpunk est une tendance esthétique, dans laquelle tous les éléments des autres genres sont redéfinis, réinventés et ainsi composent un monde qui n'existe pas et n'existait pas, car c'est seulement dans ce cas que cela pourrait être un monde du futur.

1. Apocalypse de l'environnement : le climat de Chinatown n'est jamais agréable

Dans les deux versions de *Blade Runner*, Chinatown paraît un endroit où il y a un système écologique isolé du monde extérieur : toujours nébuleux et pluvieux, toujours entouré de brume. C'est un endroit où le soleil ne vient jamais et les rues ne sèchent jamais. En effet, ici, nous pouvons facilement reconnaître le « Chinatown noir » que nous avons défini dans le deuxième chapitre. Néanmoins, ce n'est pas tout à fait le Chinatown noir du film noir, même s'il lui ressemble au niveau visuel. C'est l'autre chronotope de

Chinatown car celui-ci ne représente pas la même chose que ce que le Chinatown noir évoque : l'angoisse économique et morale et l'ambiance de la Grande dépression. Alors ce Chinatown cyberpunk du futur proche, en quoi est-il similaire au Chinatown noir sur le plan visuel et quels sujets représente-t-il ?

Pour comprendre ces images, il faut que nous remontions aux années 1960, l'époque de la littérature « New Wave », où le roman original de *Blade Runner*, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* est paru.

À la suite de *Silent Spring* (1962) de biologiste Rachel Carson, le mouvement littéraire « New Wave » est lancé et a duré deux décennies.

La littérature New Wave explore l'angoisse de la surpopulation et ses corollaires : la pollution et la pénurie de ressources. Elle reprend et illustre, par des scénarios extrêmes et des images parfois choquantes, la critique de la logique d'accumulation et d'exploitation irraisonnée du capital naturel induite par la consommation de masse, sujet qui fait débat à l'époque¹⁴⁸.

Parallèlement au mouvement littéraire, les articles scientifiques qui désignent et définissent les mêmes préoccupations apparaissaient dans les presses¹⁴⁹. Ensuite, ces sujets ont bientôt attiré l'attention du grand public et sont entrés dans la culture populaire. C'est au beau milieu de ce mouvement que *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* est écrit en 1968.

Le monde que le roman décrit est un monde dévasté par une guerre, où le végétal n'existe que dans l'histoire et la plupart des animaux sont artificiels. Dans la ville Los Angeles où l'histoire se déroule, la plupart des immeubles sont « empty, decaying » et « uninhabited »¹⁵⁰. Tout cela est fidèlement visualisé par l'adaptation filmique, *Blade Runner*. Mais il n'existe pas de Chinatown dans le roman, l'espace de Chinatown est une pure invention de Ridley Scott, le réalisateur. Ensuite, cet espace est gardé dans la version de 2017, *Blade Runner 2049*, et emprunté par d'autres films.

Ridley Scott n'a pas inventé le Chinatown du néant, à la croisée du roman et le cinéma, il a implanté les idées essentielles du roman aux codes du Chinatown noir pour enfin créer ce Chinatown sous climat extrême qui illustre le monde approchant à

¹⁴⁸ Blandine Barreau, Géraldine Ducos et Aude Teillant, *La science-fiction, du miroir de nos sociétés à la réflexion prospective*, dans *La note d'analyse*, décembre 2012, n°311, p7

¹⁴⁹ Par exemple, *The Tragedy of the Commons* de Garrett Hardin, paru en 1968, dans *Science*

¹⁵⁰ Phillip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* New York, Del Ray, 2017 « vides, déclinantes » et « inhabitées », Traduit par Yue Pan

l'apocalypse écologique. Ci-dessous, nous allons décrypter les éléments climatiques présents dans le Chinatown cyberpunk, nous allons voir en quoi ils font écho aux thèmes de « New Wave », en quoi ces anticipations sont en fait les métaphores des actualités.

1.1.La fumée et le masque:

Généralement, nous avons trois types de son au cinéma : le son in, qui désigne un son dont la source est visible sur l'image ; le son hors champ, quand la source est située hors du champ de la caméra, mais dans le même espace-temps que l'intérieur du cadre ; le son off, un son dont la source ne se trouve pas du tout dans l'environnement du cadre. Autrement dit, les deux premiers sont audibles par les spectateurs et les personnages dans le film ; mais le son off n'est audible que par les spectateurs. Dans le même concept, on classe les musiques du cinéma en deux catégories : la musique d'écran, dont la source est repérable à l'image, qui est audible par les spectateurs et par les personnages, et la musique de fosse, qui est, au contraire, audible par les spectateurs mais pas par les personnages, et dont la source n'est pas présente sur l'image ; mais nous, les spectateurs, comprenons que la source est un orchestre de notre espace-temps.

Si nous adoptons ce concept pour analyser les fumées dans les deux versions de *Blade Runner*, nous pouvons faire une observation très intéressante : les fumées sont omniprésentes à Chinatown, et très souvent, sans source repérable. Voyons des exemples de différents types de fumée :

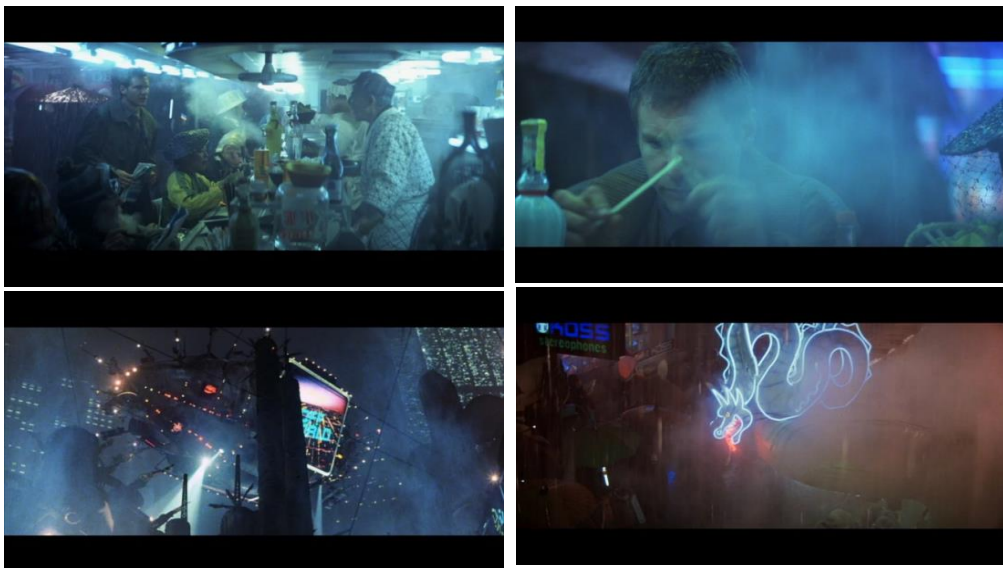


Figure : 2-4-1,1-4-2,1-4-3,1-4-4: *Blade Runner* (1982)

Ici, nous pouvons constater trois types de fumée : sur la figure 1-4-1, évidemment, la fumée au centre de l'image est sortie de la bouteille de gaz ; c'est donc une « fumée in ». Sur la figure 1-4-2, dans la même scène que la précédente, la source de fumée n'est pas présente, mais il est automatique pour nous de lier cette fumée à la bouteille de gaz ; justement, c'est la suggestion du film. Logiquement, cette fumée est visible par nous et par les personnages dans le film, mais la source se trouve en hors-champ. C'est donc une « fumée hors-champ ». Ce qui nous intéresse le plus sont les fumées sur les deux figures en bas : ces grosses fumées occupent une partie non négligeable dans le cadre. Mais leur source se trouve nulle part, ni sur l'image, ni en hors-champ. Alors pourrait-on les appeler « fumées off », c'est-à-dire sont-elles visibles par les spectateurs mais pas par les personnages dans le film ? La réponse n'est pas si évidente. En effet, nous ne savons pas si les personnages peuvent les voir car ils n'ont aucune réaction. Alors, où se trouvent ces fumées ? À quel espace-temps appartiennent-elles ?

Le smog est devenu un vrai souci tangible à Los Angeles en été 1943 ; ensuite il a empoisonné la ville pendant 20 à 30 ans. Depuis lors, le spectre de la pollution atmosphérique ne cesse de hanter les habitants. Mais le coupable n'a toujours pas été condamné : à l'époque, dans le contexte de post-attaque de Pearl Harbor, beaucoup ont cru que c'était une arme chimique lancée par les Japonais ; à part cette théorie de complot, certains ont cru que c'était à cause des voitures ; d'autres accusaient la société de gaz Butadiene¹⁵¹, mais le problème n'a pas le moins du monde été réglé par la délocalisation de l'entreprise...

Après 30 ans d'aménagements, la qualité de l'air a été beaucoup améliorée – en tout cas, par rapport à 1943- mais le smog reste toujours présent à LA. Dans le même temps, ces dernières années, il a débarqué dans un certain nombre de pays asiatiques. Lorsque l'on constate qu'il y a une étroite relation entre sa présence et une forte croissance économique et industrielle, on note que plusieurs villes de Chine en sont atteintes. Depuis 2013, les photos des Chinois portant un masque circulent partout sur les médias du monde entier (et pas pour une raison de pandémie) et marquent les gens ; elles rappellent le cauchemar d'hier de LA, ou même celui de Londres.

¹⁵¹ Gas Company Butadiene

Cela explique la présence remarquable de masques dans *Blade Runner 2049*, tourné en 2016. Dans les deux versions de *Blade Runner*, Chinatown est toujours un endroit enfumé, mais c'est *Blade Runner 2049* qui introduit le masque dans cet univers. Si on considère *Blade Runner 2049* comme la suite de *Blade Runner*, la présence de masque est allégorique et symbolise la détérioration continue de l'environnement ou la chute de la liberté individuelle, ou bien les deux.



Figure1-4-5 : une personne avec le masque dans la partie droite de la figure, *Blade Runner 2049*

Nous allons revenir à la question du masque dans la sous-partie sur le totalitarisme. En tout cas, se trouvant dans le contexte de covid-19, pour nous, ces images de 1982 et de 2017 semblent une prophétie troublante. « *Blade Runner* était en avance sur son temps dans tous les domaines. Le film en devenait effrayant ». ¹⁵² Ce commentaire de David L. Snyder, le directeur artistique de *Blader Runner*, s'applique, effectivement, aux deux versions du récit.

Après avoir vu les contextes socio-culturels, revenons à notre question : où se trouvent les fumées ? À quel espace-temps appartiennent-elles ? La réponse la plus cohérente est qu'elles appartiennent aux deux espaces-temps : celui des films, et celui des spectateurs. Ces films sont un miroir prophétique de notre monde. À cet égard, les personnages peuvent-ils les voir ? Justement, ceux-ci sont notre projection prophétique sur le miroir : puisqu'ils ne peuvent rien faire, apparemment ils sont insensibles. On comprend qu'ils ne le sont pas jusqu'à ce qu'ils portent un masque, ce qui veut dire qu'enfin ils ont une réaction : acceptation et capitulation.

¹⁵² Romain Dubois&Ludovic Gottigny, *Blade Runner Ridley Scott 1982*, Rockyrama Magazine, Ynnis Éditions, Paris, 2017, p103

1.2. La pluie acide, le changement climatique

« He (Ridley Scott) and his conceptual designer speculated that, in a city of 90 million people, pollution would generate continuous smog and acid rain». ¹⁵³ En effet, comme Michael Webb l'a noté dans son article critique sur *Blade Runner*, à côté de la fumée omniprésente, la pluie constante est l'autre description impressionnante du climat de Chinatown dans le film.

Beaucoup pensent que l'on risque de trop interpréter la présence de la pluie dans ce film, alors qu'en fait, ce n'était que le résultat d'une stratégie budgétaire. Voici ce que le réalisateur disait pendant un entretien:

... Well the fact that we were shooting at night certainly a helpful factor. But Warners' back lot isn't really that big. So if we hadn't filmed Blade Runner at night, you would have been able to see beyond the margins of our sets to all those small hills which surround the Warner Brothers' studio lot. That's also the reason it's raining all the time in Blade Runner, you know. To disguise the fact that we were shooting on a back lot. It does help lend a realistic quality to the story, yes. But really, a lot of the reason we finally settled on all that rain and night shooting was to hide the sets. I was really paranoid that audiences would notice we were shooting on a back lot. ¹⁵⁴

Certes, c'est bien une stratégie budgétaire. Mais cela est justement ce qui rend le cinéma passionnant: faire du cinéma, c'est construire un monde fantastique à partir du monde réel ; c'est lutter contre la pesanteur du monde réel et réduire les frottements entre ces deux mondes de façon constante. Enfin on ne peut jamais échapper au monde réel, mais on ne peut jamais renoncer à faire des rêves.

¹⁵³ Michael Webb, *Like today only more so : The credible dystopia of Blade Runner, Film Architecture : Set designs from metropolis to Blade Runner*, ed. Dietrich Neumann, New York, Prestel-Verlag, 1996, p44-47 « Lui (Ridley Scott) et son concepteur ont émis l'hypothèse que, dans une ville de 90 millions d'habitants, la pollution générerait continûment du smog et des pluies acides. », Traduit par Yue Pan

¹⁵⁴ Paul M. Sammon, *Film Noir : The making of Blade Runner*, Dey Street Books, 1996, « Et bien, le fait que nous tournions la nuit a certainement beaucoup aidé. Mais le jardin de derrière de Warners n'est pas très grand. Par conséquent, si nous n'avions pas tourné Blade Runner la nuit, vous auriez pu voir au-delà des marges de nos décors toutes ces petites collines qui entourent le studio des Warner Brothers. C'est également la raison pour laquelle il pleut tout le temps dans Blade Runner : pour masquer le fait que nous tournions sur un jardin de derrière. Cela aide à donner une qualité réaliste à l'histoire, oui. Mais à vrai dire, la raison principale pour laquelle nous avons finalement réalisé tous ces tournages de pluie et de nuit était pour cacher l'endroit. J'étais vraiment paranoïaque à l'idée que le public remarquerait que nous avons tourné dans un jardin de derrière. », Traduit par Yue Pan

Donc, ici, la « qualité réaliste » de la pluie qui s'infiltré dans le film -peut-être pas entièrement par volonté- est ce qui nous intéresse. En réalité, le climat de Los Angeles est semi-aride ou semi-désertique. Généralement, les précipitations annuelles moyennes sont assez faibles (entre 200 et 400mm/an). Alors le film, dont l'histoire se déroule dans le futur Los Angeles, ne représente pas du tout le type de climat actuel et passé de cette ville. Par contre, il décrit très bien le climat d'une mégapole futuriste.

Les îlots de chaleur urbaine, en général, « sont des élévations localisées des températures... enregistrées en milieu urbain par rapport aux zones rurales ou forestières voisines ou par rapport aux températures moyennes régionales. Ce phénomène aurait été compris et décrit pour la première fois au XIXe siècle à Londres ¹⁵⁵». Ce phénomène climatique, l'issue d'un nombre de facteurs complexes, cause une convection atmosphérique, et donc provoque une augmentation de l'intensité des précipitations dans les grandes villes du monde entier ; il est devenu très courant et enregistré depuis les années 1960. La pluie constante de *Blade Runner* peut être considérée comme une métaphore de l'îlot de chaleur, qui se présente, visiblement, dans certaines villes de notre monde actuel et qui est, dans un sens plus large, un symptôme de la maladie urbaine.

Ridley Scott a parlé, à plusieurs reprises, d'un choc qu'il a eu à New York dans les entretiens : quand le réalisateur britannique est arrivé dans la métropole pour la première fois, il a vu une ville usée, déclinante. «... you look around and you feel this place is going to grind to a halt any minute¹⁵⁶». Voici comment il a décrit New York. En effet, dans les premières conceptions, *Blade Runner* a pris place à New York. Ensuite, Scott a décidé de déplacer l'environnement à Los Angeles pour des raisons pragmatiques¹⁵⁷. Mais enfin, Los Angeles ou New York ne sont que des prétextes, car ce que le film montre est à la fois une ville industrielle anglaise - là où le réalisateur britannique a grandi - et New York, qui l'a choqué, et Hong Kong - là où le décorateur

¹⁵⁵ Wikipédia « îlot de chaleur urbain », URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Îlot_de_chaleur_urbain, Date de consultation : 16/03/2021

¹⁵⁶ Paul M. Sammon, *Future Noir : The making of Blade Runner*, Dey Street Books, 1996, p84, «... vous regardez autour de vous et vous sentez que cet endroit va s'arrêter d'une minute à l'autre. », Traduit par Yue Pan

¹⁵⁷ La productrice Katy Haber explique le choix de l'environnement: « That was due to the simple, pragmatic fact that we ultimately cut a deal to shoot on the Warner Bros. Lot, in Burbank, and on a few locations throughout L.A. You couldn't set a film laid in New York and then show Harrison Ford driving up to the Bradbury Building without people in Los Angeles laughing us out of the theater. » Paul M. Sammon, *Film Noir : The making of Blade Runner*, Dey Street Books, 1996, p84, Traduit par Yue Pan

a vécu et puisé des inspirations. La ville de *Blade Runner* est finalement une mégapole futuriste de partout et de nulle part. C'est pourquoi toutes les préoccupations climatiques de nos jours et de nos passés se présentent comme des spectres dans le monde cyberpunk. Le smog de LA et de Pékin, l'îlot de chaleur urbaine de Londres, de New York et de Hong Kong. De plus, la nuit éternelle de Chinatown du monde de *Blade Runner* peut être considérée comme une métaphore de l'assombrissement global¹⁵⁸, qui est une préoccupation environnementale visible depuis les années 1950.

En somme, toutes les descriptions de climat extrême des films reposent sur certains faits concrets de notre monde actuel. Mais ces descriptions de climat extrême, le smog et le masque, la pluie et la nuit éternelle, n'existent qu'à Chinatown. À cet égard, les descriptions de climat prennent part à la représentation de ségrégation du monde cyberpunk : les gens ne vivent plus dans le même environnement écologique. Ce qui est intéressant pour nous est que, plutôt que raciale, c'est une ségrégation sociale, qui reflète une inquiétude par rapport à la maladie du capitalisme de notre monde actuel, le sujet que nous allons approfondir dans la sous-partie suivante.

2. Apocalypse du capitalisme: « high tech, low life »

2.1. La position de Chinatown dans la ville futuriste hiérarchique

Dans le monde de *Blade Runner*, étant donné que la Terre n'est plus habitable, comme nous avons vu ci-dessus, tous ceux qui en ont le moyen émigrent vers d'autres planètes. Ceux qui restent sur la Terre sont les plus pauvres et Tyrell Corporation, l'entreprise technologique de pointe. Puisque la technologie est le pouvoir qui gouverne le monde, à cet égard, cette entreprise est, en effet, le détenteur du pouvoir suprême de ce monde. Parmi les plus pauvres, il y a les bladerunners, les répliquants,¹⁵⁹ les prostituées, les petits commerçants, tous ces gens qui se croisent à Chinatown pour toutes sortes d'affaires. Quant à Tyrell Corporation, située dans la banlieue de LA, mais dans une véritable pyramide, son intérieur est spacieux et somptueux. En étant debout sous les toits,

¹⁵⁸ L'assombrissement global « est une réduction graduelle, depuis le début des années 1950, de l'intensité lumineuse de la lumière diurne qui atteint la surface terrestre. » Wikipédia « Assombrissement global », URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Assombrissement_global#Causes_et_effets, Date de consultation : 16/03/2021

¹⁵⁹ Dans le monde du film, un bladerunner est un policier qui a pour mission de trouver et d'éliminer les répliquants, une sorte d'androïdes plus proche du clone humain que du robot qui sont censés être éliminés après un certain âge, selon la loi fictionnelle du film.

on voit la hauteur de cet immeuble prodigieux : le soleil semble si proche, à la portée de main.



Figures 1-4-6, 1-4-7 : Tyrell Corporation, *Blade Runner*

Sur le plan esthétique, cette conception du monde fait référence à *Metropolis* de Fritz Lang que nous avons mentionné dans le deuxième chapitre concernant le Chinatown noir (voir la Figure 1-2-10). Dans *Metropolis*, film de SF classique et monumental, le réalisateur-architecte a décrit cette ville à étages : au sous-sol se trouve l'étage de production, où travaillent les machines et les ouvriers sans cesse, et où logent ces derniers, « des hommes réduits à l'état de robots »¹⁶⁰ ; au niveau du terrain naturel, il y a les lieux de loisir de la jeunesse dorée ; en haut, la ville supérieure est là où loge le grand bourgeois du film qui possède l'usine et qui finance des projets technologiques cruciaux du monde. Cette vision verticale du monde, qui n'est donc pas nouvelle au cinéma européen, est pourtant nouvelle pour l'écran américain. Pour le dire, voici les mots de William Gibson, l'auteur de *Neuromancien*, un des précurseurs de cyberpunk :

*...the simplest and most radical thing that Ridley Scott did in Blade Runner was to put urban archaeology in every frame. It hadn't been obvious to mainstream American science fiction that cities are like compost heaps—just layers and layers of stuff.*¹⁶¹

Cependant, nous ne dirions pas que c'est un emprunt simple de *Metropolis*, car dans une autre perspective, sur le plan socio-culturel, ce que Ridley Scott a fait est de dresser la structure horizontale d'une ville américaine. Introduisons le fameux diagramme très explicite de l'école de Chicago pour démontrer notre point de vue :

¹⁶⁰ Marc Charpentier, *Visions de Métropolis, les imaginaires de la ville : Entre littérature et arts*, dir. Hélène Menegaldo et Gilles Menegaldo, Presses universitaires de Rennes, 2007, p373-392, URL : <https://books.openedition.org/pur/30227?lang=fr>, Date de consultation : 22/03/2021

¹⁶¹ « La chose la plus simple et la plus radicale que Ridley Scott a faite dans *Blade Runner* était de démontrer l'archéologie urbaine dans chaque unité. Il n'était pas évident pour la SF américaine que les villes soient comme des tas de compost- juste des couches et couches de matière. », Traduit par Yue Pan

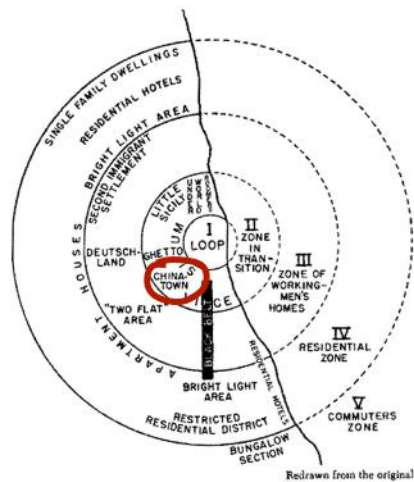


Chart 2—Urban areas.

Figure 1-4-8 : Diagramme de zones urbaines de Chicago d'années 20¹⁶²(qui relève du rang d'archétype de ville nord-américaine, où est cerclé Chinatown)

Pour ceux qui ne sont pas familiers de cette étude de l'école de Chicago, en un mot, c'est une étude dans laquelle on considère la ville comme une « écologie humaine ». Avec la pensée d'un « darwinisme social » et la ville de Chicago comme objet de recherche principal, les trois fondateurs principaux ont établi un ensemble de théories qui permet d'expliquer beaucoup de phénomènes apparaissant pendant l'évolution d'environnement urbain de l'Amérique du Nord. Parmi ces phénomènes, la ségrégation, la concentration... sont incluses. Ici, ce qui est intéressant pour nous est la position de Chinatown. Nous voyons bien que Chinatown se situe sur la ceinture de transition entre le centre-ville et la zone résidentielle des ouvriers qualifiés, qui sont principalement les immigrants de la deuxième génération.¹⁶³

¹⁶² Robert E. Park, Ernest W. Burgess et Roderick D. McKenzie, *The City*, The University of Chicago Press, 1967, p55

¹⁶³ Citons la description du livre concernant cette carte pour clarifier la nature de chaque zone: «In the expansion of the city a process of distribution takes place which sifts and sorts and relocates individuals and groups by residence and occupation. The resulting differentiation of the cosmopolitan American city into areas is typically all from one pattern, with only interesting minor modifications. Within the central business district or on an adjoining street is the "main stem" of "hoboemia", the teeming Rialto of the homeless migratory man of the Middle West. In the zone of deterioration encircling the central business section are always to be found the so-called "slums" and "bad lands", with their submerged regions of poverty, degradation, and disease, and their underworlds of crime and vice. Within a deteriorating area are rooming-house districts, the purgatory of "lost souls". Near by is the Latin Quarter, where creative and rebellious spirits resort. The slums are also crowded to overflowing with immigrant colonies-the Ghetto, Little Sicily, Greek and American adaptations. Wedging out from here is the Black Belt, with its free and disorderly life. The area of deterioration, while essentially one of decay, of stationary or declining population is also one of regeneration, as witness the mission, the settlement the artists' colony, radical centers- all obsessed with the vision of a new and better world. The next zone is inhabited predominately by factory and shop workers, but skilled and thrifty. This is an area of second immigrant settlement, generally of the second generation. It is the region of escape

Voyons maintenant un changement important qui s'est produit dans les années 1970 dans la société américaine. Grosse modo, cette structure de ceinture de ségrégation demeure relativement inchangée. Cependant le phénomène de « White flight » s'est répandu. En termes simples, cela veut dire que durant les années 70 et 80, dans beaucoup de villes des États-Unis, les personnes d'origine européenne ont émigré des zones centrales « pour s'installer dans les banlieues ou même au-delà des aires métropolitaines. »¹⁶⁴ en vue de quitter les quartiers pauvres et de rechercher des logements pavillonnaires. Conséquence : le centre-ville est devenu un lieu dégradé où le crime et la violence coexistent avec le commerce et le pouvoir, qui résident dans les immeubles de grande hauteur. Tous ceux qui en ont les moyens fuient pour une vie tranquille. Quant à Chinatown, quel que soit le changement, sa position reste immuable sur la zone de transition.

Revenons maintenant à la vision du monde de *Blade Runner* ; nous voyons qu'elle correspond parfaitement à cette structure urbaine après « White flight ». L'espace extérieur correspond à la banlieue, le nouveau lieu de résidence de bourgeois et de classes moyennes ; le centre-ville correspond à l'espace désertique où toutes les ressources sont épuisées, absolument inhabitable et donc abandonné ; le pouvoir reste dans ce vieux monde mais se trouve au-dessus. Alors Chinatown, en représentant de toutes les concentrations ethniques, est toujours la zone de transition.

Pour conclure, en effet, *Blade Runner* n'a rien inventé, il développe l'actualité du monde réel à son extrême, et il le représente de façon alarmante en empruntant le modèle de *Metropolis*. Nous dirions que c'est une ségrégation plutôt sociale qu'ethnique – même si cela a l'air ethnique – parce que dans ce film, le facteur qui détermine le lieu d'habitation des personnes est l'argent. À cet égard, Chinatown n'a plus rien à voir avec l'ethnie dans ce monde de SF. Il représente un espace hybride où l'ancien monde et le

from the slum, the Deutschland of the aspiring Ghetto family. For Deutschland (literal "Germany") is the name given, half in envy, half in derision, to that region beyond the Ghetto where successful neighbors appear to be imitating German Jewish standards of living. But the inhabitant of this area in turn looks to the "Promised Land" beyond, to its residential hotels, its apartment-house region its "satellite loops," and its "bright light" areas. »

Robert E. Park, Ernest W. Burgess et Roderick D. McKenzie, *The City*, The University of Chicago Press, 1967, p55-56

¹⁶⁴ David Ley, *Countervailing immigration and Domestic Migration in Gateway Cities: Australian and Canadian Variations on an American Theme*, dans *Economic Geography*, vol.83, n°3 2007, p.231-254, URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1944-8287.2007.tb00353.x>, Date de consultation : 23/03/2021

nouveau se juxtaposent, il représente un résidu, un résidu du vieux monde, un résidu insoluble pendant le développement du capitalisme vers son extrême.

2.2. Le Ramen, la nourriture du futur ?

Qu'est-ce que l'on mangera à l'avenir ? La réponse cyberpunk est simple : très probablement, du ramen.



Figure 1-4-9 : *Blade Runner*, Figure 1-4-10 : *Men in Black 3*

Si ce n'est pas du ramen, ce sera au moins des nourritures asiatiques, comme on peut le voir dans le bar volant de siu mei¹⁶⁵ cantonnais dans *Le cinquième élément* qui est remarquable ou avec la fameuse boîte blanche de vente à emporter chinois qui se présente dans *Strange days*. L'exemple le plus explicite est sans doute le distributeur d'aliment dans *Blade Runner 2049* : le distributeur immense occupe un mur entier, sur lequel on trouve tous les caractères asiatiques, le japonais, le coréen, le chinois et l'indien, entre autres. À propos de boissons, on voit des boissons alcoolisées étiquetées soit en japonais, soit en chinois. Ironiquement, sur cette machine, même Coca-Cola est écrit en chinois.

¹⁶⁵ Des viandes rôties de façon cantonnaise, très populaires au sud-est de la Chine, ainsi qu'aux Chinatown dans le monde entier.



Figure 1-4-11(en haut) : *Blade Runner 2049*

Figure 1-4-11(en bas à gauche): *Le cinquième élément* (1997)

Figure 1-4-12(en bas à droite): *Strange days*

Nous ne pouvons pas nous empêcher de poser la question : pourquoi n’y a-t-il que des nourritures asiatiques dans ces films de SF dont l’environnement est les États-Unis ?

En général, deux messages sont transmis par la présence de ces nourritures :

Le premier message est l’inquiétude par rapport à l’industrialisation alimentaire. Ce n’est pas une coïncidence que tous ces réalisateurs américains de SF aiment le ramen. Retraçons un peu l’histoire du ramen : le ramen industriel est inventé pendant la Guerre froide, vers la fin des années 50 ; face à un accroissement démographique important d’après-guerre et aux pénuries alimentaires suivantes, cette nourriture rapide, ultra économique et qui contient un peu tout – des glucides, des graisses animales et des légumes déshydratés – est apparue en réponse à la demande de circonstance historique du Japon. Ensuite, la nourriture a effectivement joué un rôle dans l’essor économique du Japon dans les deux décennies suivantes. Aux États-Unis, le ramen a débarqué en 1972, l’année où Nissin a lancé la première chaîne de production de ramen. Et le ramen s’est popularisé facilement dans le pays comme une nourriture de la classe ouvrière, exactement comme dans son pays d’origine.

Ainsi, nous constatons le contexte social que le ramen évoque et l’image que le ramen représente : c’est une nourriture hyper industrialisée qui permet un apport calorique très rapide, c’est le meilleur choix en terme de « repas tayloriste ». Cela évoque également un contexte d’accroissement démographique, des pénuries alimentaires et un essor économique qui est en contraste avec le précédent. Cela est exactement la vie que

le monde cyberpunk montre : sous les véhicules volants qui représentent un haut niveau de technologie et les publicités virtuelles qui racontent une vie attirante, nos victuailles sont pourtant très loin des publicités ; elles ne permettent que de survivre, en fait, elles sont à peine des nourritures, car tous les ingrédients sont trop transformés pour être reconnus. C'est l'information que le globe de l'œil sur la figure 1-4-10 transmet de façon métaphorique. Enfin, tout cela se résume en la fameuse idée de « high tech, low life ».

L'autre message que les nourritures asiatiques transmettent est le climax de la mondialisation. Notons les barrières linguistiques qui se présentent constamment dans ces scènes de repas. Les patrons japonais ou chinois parlent à peine l'anglais, pourtant ce sont eux qui transmettent des informations importantes aux héros, car l'anglais semble déjà un peu périmé dans le futur proche. Le « cityspeak » impressionnant de *Blade Runner* conçu par l'acteur, Edward J. Olmos, est un mélange d'espagnol, de français, de chinois, d'allemand, de hongrois et de japonais, d'après Olmos¹⁶⁶. Tout cela pour dire que dans ce monde futuriste, on parle n'importe comment et on mange n'importe quoi. Le meilleur porteur de cette information est les nourritures asiatiques, car si c'était du hamburger ou des frites que les personnages consomment dans ces films, l'image de climax de la mondialisation ne pourrait pas être donnée.

2.3. Les publicités omniprésentes et le retour du « péril jaune »

Ci-dessus, nous avons mentionné que, dans le monde de *Blade Runner*, contrastant avec l'environnement invivable et les nourritures ultra-transformées, des publicités partout représentent une vie virtuelle et fascinante.

¹⁶⁶ « Ma première idée était un mélange d'espagnol, de français, de chinois, d'allemand, de hongrois et de japonais, disait l'acteur. Je suis allé à la Berlitz School of Languages à L.A., j'ai fait traduire tous ces bouts de dialogue dans différentes langues et j'ai appris comment les prononcer de manière exacte. J'y ai aussi ajouté des dialogues que j'ai inventés moi-même... » Romain Dubois, Ludovic Gottigny : *Blade Runner Ridley Scott 1982*, Rockyrama Magazine, Ynnis Éditions, Paris, 2017, p95

Ces publicités sont projetées par des écrans gigantesques, voire des images virtuelles dans l'air, sans écran, elles décrivent une vie hallucinante avec des logos de marque et des slogans simples et excitants : l'icône de Coca-Cola accompagnée par un seul mot, « enjoy », la nudité féminine avec des caractères japonais qui donne une touche d'exotisme... et bien beaucoup d'autres marques. La plupart de ces marques ne sont pas fictionnelles, ce sont des marques existentielles de notre ère



Figure 1-4-13, 1-4-14 (en haut): *Blade Runner 2049*

Figure 1-4-15 (en bas) : *Blade Runner*

De ce fait, un discours est explicitement prononcé dans le film : rassurez-vous, dans le futur, même si l'environnement naturel est quasiment dévasté, le royaume du consumérisme restera toujours très animé. Alors vient ensuite la question : quelles seront les marques qui domineront ce royaume du consumérisme de l'avenir proche ?

En répondant à cette question, nous ne pouvons pas négliger la présence influente du Japon à travers ces marques commerciales. Nous pouvons mettre à part l'image de Geisha récurrente et remarquable, sur laquelle beaucoup ont des doutes quant au comprimé qu'elle prend (cela est, en fait, une pilule contraceptive, comme le révèle le directeur de photographie dans un entretien) et cela répond au contexte social d'accroissement démographique que nous avons soulevé ci-dessus. Il est étonnant d'énumérer les marques et les produits japonais présents : TDK (Tokyo Denkikagaku Kogyo, soit Électronique et Produits chimiques de Tokyo), JVC (Japan Victor Company, un fabricant d'électronique domestique), aussi bien que d'autres marques concrétisées par des néons présentant des montres, des parfums et de l'électroménager en japonais.

Pourquoi le Japon occupe-t-il une place particulièrement prédominante sur le marché du futur dans le discours cyberpunk ?

« La présence de ces sociétés asiatiques bien connues dans l'univers de *Blade Runner* n'a rien d'anodin »¹⁶⁷. Effectivement, comme le disait Romain Dubois et Ludovic Gottigny, cela représente la panique sur le Japon qui régnait à l'époque du film aux États-Unis. Les années 1960-1980 ont connue l'âge d'or de l'économie japonaise. À partir de rien et grâce à son développement technologique, le Japon s'est inscrit sur la liste des pays les plus développés en termes d'économie avec une vitesse prodigieuse. Les produits et les marques commerciales japonais sont arrivés sur le marché américain (en sus du ramen). Conséquemment, cela a produit un déséquilibre dans la structure mondiale établie et une inquiétude chez les Occidentaux. Comme Akio Morita, l'ancien directeur de Sony l'a commenté sur *The Sunday Times* :

*They have the feeling that strangers, of something foreign, has entered their midst. This gives them strong feeling of fear and anxiety.*¹⁶⁸

Dans cette inquiétude, à cette époque sur les médias, l'ancien discours de « péril jaune » est évoqué et a réapparu sous une nouvelle forme, nommée par David Morley et Kevin Robins « techno-orientalisme ». Nous allons y revenir et l'approfondir dans la sous-partie suivante ; ici, nous continuons sur les publicités des marques japonaises.

Étant donné le contexte, nous constatons que le monde cyberpunk est un environnement où personne ne peut échapper au consumérisme, qui présente les produits sous forme de spectacles et qui submerge le monde avec des écrans partout, parce que c'est la seule issue de la vie invivable. À cet égard, le pouvoir appartient à ceux qui contrôlent ces spectacles des produits. Dans *Blade Runner*, ce sont les Japonais, ou, plus précisément, les capitaux japonais, qui, en réalité, envoyaient leurs produits aux États-Unis, voire achetaient des compagnies américaines à cette époque.

3. Apocalypse de la démocratie : qui « nous » colonisera dans le futur ?

Jusqu'ici, dans les deux sous-parties précédentes de ce chapitre, nous avons vu que, dans le monde cyberpunk, divers conflits du capitalisme atteignent leur paroxysme

¹⁶⁷ Romain Dubois, Ludovic Gottigny : *Blade Runner Ridley Scott 1982*, Rockyrama Magazine, Ynnis Éditions, Paris, 2017, p65

¹⁶⁸ Akio Morita, *The Sunday Times*, 29/10/1989, « Ils ont le sentiment que des étrangers, avec quelque chose d'étrange, ont entrés dans leur milieu. Cela leur donne un sentiment fort de crainte et d'angoisse. », Traduit par Yue Pan

de façon négative : la dévastation de l'environnement naturel, la ségrégation absolue des classes sociales, la condition extrêmement précaire de la classe ouvrière et, en contraste, les spectacles prospères d'un royaume du consumérisme. Nous pouvons dire que tout cela forme une image de l'apocalypse du capitalisme, ou bien contradictoirement, l'apogée du capitalisme.

Coïncidence ou pas, pendant que le cyberpunk se formait en donnant une interprétation du futur du capitalisme, plusieurs pays et régions de l'est de l'Asie ont successivement connue leur essor économique ; Singapour a bien suivi le Japon et de Hong Kong, et ensuite, la Chine les a rattrapés. Presque inévitablement, l'enjeu racial entre dans le discours sur le capitalisme du monde cyberpunk. Et la présence de l'Asie, par les éléments culturels, ne fait pas forcément référence à un pays ou une région donnés. Cela fait référence à chaque pays ou région en fonction de son influence sur le capitalisme global : l'âge d'or de l'industrie automobile pour le Japon ; l'âge d'or de l'industrie d'exportation et de la finance pour Hong Kong ; la high-tech et la finance pour Singapour ; l'industrie manufacturière et la high-tech pour la Chine... Ainsi, une image globale de l'Asie homogène, forte et menaçante par rapport à la civilisation occidentale est formée. Au fur et à mesure, le discours du « techno-orientalisme » s'est créé, non seulement au cinéma, mais aussi dans la littérature, dans les podcasts, etc.. Au cinéma, comme nous l'avons mentionné ci-dessus et nous l'allons prouver ci-après, le « techno-orientalisme » est malheureusement la nouvelle version du « péril jaune », appelé le « péril jaune 2.0 » par certains universitaires, en évoquant le contexte de high-tech. Dans ce discours, les prototypes « classiques » des personnages asiatiques sont repris avec de nouveaux contenus rajoutés. Ce discours conduit, finalement, à la fin de la démocratie occidentale.

Dans un article s'interrogeant sur le « techno-orientalisme » et le capitalisme, l'auteur Aimee Bahng a posé une question très inspirante : « Does techno-Orientalism register anxieties about finance capitalism, or does finance capitalism use techno-Orientalism as a basis for its extrapolation of futurity ? »¹⁶⁹ Ici, empruntons cette question et adoptons-la à notre étude. Dans cette sous-partie, nous allons répondre à la question : le techno-orientalisme s'inscrit-il dans l'inquiétude à l'égard de la menace pour la

¹⁶⁹ Aimee Bahng, *The Cruel Optimism of Asian Futurity and the Reparative Practice of Sonny Liew's Malinky Robot*, dans *Techno-Orientalism : imagining asia in speculative fiction, history and media*, Ed. David S. Roh, Betsy Huang & Greta A. Niu, Rutgers University Press, 2015 « Est-ce que le techno-orientalisme s'inscrit dans l'inquiétude à l'égard du capitalisme financier, ou est-ce que le capitalisme financier prend le techno-orientalisme comme la base de son extrapolation future ? », Traduit par Yue Pan

démocratie occidentale, ou la démocratie occidentale prend-elle le techno-orientalisme comme une partie de son extrapolation futuriste ?

3.1.« Technicien alien »

Les rôles asiatiques dans les films cyberpunks sont toujours secondaires, mais très impressionnants. Dans *Blade Runner*, outre le vendeur japonais de ramen que l'on a mentionné, l'expert en écailles de serpent et le designer des yeux (the eye designer) sont explicitement asiatiques. Et tous ces rôles apparaissent à Chinatown.

Deux points communs entre ces rôles sont évidents : ils sont extraordinaires en apparence et ils ont tous une technique exceptionnelle. Nous dénommons ce type de personnage « alien technicien » et nous allons observer deux points particuliers de ces personnages : leur étrangeté physique et leur technique exceptionnelle.

Le designer des yeux, Hannibal Chew, interprété par James Hong, est un exemple parfait pour exposer ce type de personnage :



Figure 1-4-16, 1-4-17 : Hannibal Chew, *Blade Runner*

Le manteau baroque fait partie du corps du personnage. Il ne peut pas l'ôter une seconde, car son laboratoire est ultra-froid. Avec ce manteau, des tuyaux liés aux machines et avec des lunettes bizarres sur son front, dans cette scène, Chew a l'air même moins humain que les deux répliquants, interprétés par des acteurs caucasiens, qui sont en réalité des androïdes. En effet, cette scène aborde la question de post-humanisme : si les androïdes ont l'air d'un être fait de chair et d'os, alors qu'un corps humain contient des variétés d'équipements techniques en métal et d'autres matériaux, quel est le plus humain ? Qu'est-ce qu'un humain dans le futur ?

Il n'est pas anodin que le rôle de Hannibal Chew soit conçu comme un « Chinaman » dans le scénario¹⁷⁰. De même, et encore plus explicite, le restaurateur chinois dans *Men in Black 3* est littéralement un extraterrestre avec 12 pieds, une queue et des cornes – dans un concept de reptile et se différenciant ainsi de « l'être humain », de toute évidence.



Figure 1-4-18 : *Men in Black 3*

Décrire l'étrangeté des aliens avec les corps masculins asiatiques n'est pas nouveau pour le monde de SF. En 1933 déjà, dans un roman de SF suédois intitulé *Den okända faran* (Le danger inconnu), l'auteur décrit l'apparence des extraterrestres en comparaison aux corps de Japonais : « They were short, shorter than the average Japanese, and their heads were big and bald...¹⁷¹ » Comme John Chen l'a noté dans *Astounding wonder : Imagining Science and Science Fiction in Interwar America* :

*Asians' status as inassimilable aliens within America anchored the various associations of science fiction's creatures, lending them a qualitative "alien" difference at a time when the term "alien" was not yet used in or related to science fiction.*¹⁷²

Donc, déjà, interpréter l'étrangeté des aliens dans certains caractères des corps asiatiques n'est pas inconcevable. Néanmoins, les caractères de cyborg sont nouvellement rajoutés sur ce type de personnages. La maîtrise d'une certaine technique extraordinaire

¹⁷⁰ Le rôle du designer des yeux existe dans le roman original sans préciser de race. C'est à partir du scénario que le rôle est défini comme un Chinois et d'ailleurs donné un nom de famille chinois. Citons un dialogue du scénario concernant son identité : « HOLDEN : ... they put him in to infiltrate, Tyrell Corp... that doesn't work! They go after that eye designer, the Chinaman... DECKARD : Chew. »

¹⁷¹ *Den okända faran*, roman de SF dont l'auteur est Gustav Sandgren, sous le nom de plume Gabriel Linde. Ce roman est reproduit par beaucoup de site Web et des livres d'open source, la source originale est inconnue. « Ils étaient petits, plus petits que les Japonais moyens, et leur têtes étaient grosses et rasées... », Traduit par Yue Pan

¹⁷² John Chen, *Astounding wonder : Imagining Science and Science Fiction in Interwar America*, University of Pennsylvania Press, 2013, p168 « Le statut des Asiatiques en tant qu'étrangers inassimilables aux États-Unis a ancré les diverses associations de créatures de SF, en leur donnant une différence qualitative « alien » à l'époque où le terme « alien » n'était pas encore utilisé ou lié à la SF. », Traduit par Yue Pan

n'est pas nouvelle non plus chez les personnages asiatiques ; le changement est que ces techniques sont de plus en plus relatives à la high-tech. Il en est ainsi pour le designer des yeux, par exemple, son laboratoire est rempli par des dispositifs électroniques ; il en est de même pour l'expert d'écailles de serpent qui détermine l'écaille par une machine sophistiquée. Reprenons la définition de « Lonely Yellowman » que nous avons donnée dans le premier chapitre de cette partie : « Il n'est physiquement pas grand par rapport aux personnages masculins blancs, il est toujours seul, il a l'air ascétique vis-à-vis des femmes d'une certaine manière, il est plus ou moins "féminisé" ; en tout cas, il n'est jamais aussi musclé ou agressif que son partenaire ou adversaire blanc, de plus, il possède une certaine partie de mystère. » En effet, physiquement, le technicien alien d'origine de Lonely Yellowman, et la maîtrise de technique est une concrétisation du caractère mystérieux de ce dernier. C'est pourquoi nous faisons valoir que le technicien alien est le variant de SF de Lonely Yellowman.

Étant donné le contexte de l'essor économique et technologique de l'Asie de l'est, l'apparition de ce nouveau type de personnage semble concevable. Et il représente une contradiction socio-culturelle : ce technicien alien, est-il plus fort que « nous », qui sommes représentés par les corps caucasiens, ou moins fort ? Physiquement, il a l'air moins fort, mais avec la technologie mystérieuse qu'il possède, est-ce toujours le cas ?

*Japan has come to exist within the Western political and cultural unconscious as a figure of danger, and it has done so because it has destabilized the neat correlation between West/East and modern/pre-modern. If the West is modern, Japan should be pre-modern, or at least non-modern. ... The fact that Japan no longer fits throws the established historico-geographical schema into confusion, creating a panic of disorientation (if not yet, to be sure, of dis-Orientalism).*¹⁷³

Cette critique écrite en 1995 sur le bouleversement de la relation nippo-occidentale s'applique, actuellement, à l'Asie de l'Est de façon générale. À cet égard, le

¹⁷³ David Morley, Kevin Robins : *Space of identity : global media, electronic landscapes, and cultural boundaries*, Routledge, 1995, p153 « Le Japon est devenu, dans l'inconscient politique et culturel occidental, une figure du danger, et il l'a fait parce qu'il a déstabilisé la corrélation nette entre l'Occident/l'Orient et le moderne/prémoderne. Si l'Occident est moderne, le Japon devrait être prémoderne, ou du moins non moderne... le fait que le Japon ne correspond plus à ce statut met en confusion le schéma historico-géographique établi, en créant une panique de désorientation (sinon encore, de désorientalisme). », Traduit par Yue Pan

technicien alien incarne deux incertitudes face à la situation : celle concernant la technologie incontrôlable et surtout le fait que cette technologie soit maîtrisée par ceux qui ne sont pas « nous ». Donc, en bref, la préoccupation est : si les étrangers, que ce soit les extraterrestres ou les asiatiques, possèdent de hautes technologies, ils seront capables de « nous » conquérir, voire nous coloniser, mais comme ils ne partagent pas « notre » culture et idéologie, que nous apporteront-ils ?

3.2. La foule muette sans visage

En complément de l'apocalypse de l'environnement et celle du capitalisme, cyberpunk nous montre aussi l'image de l'apocalypse de la démocratie occidentale, qui est traduite en l'impuissance du peuple face à l'appareil de l'État. Un exemple parfait est la présence remarquable de LAPD (Los Angeles Police Department) dans *Blade Runner* et *Blade Runner 2049*, accentuée par les vestes fluorescentes, très visibles dans l'environnement fumeux et sombre de Chinatown, parmi la foule sans visage.

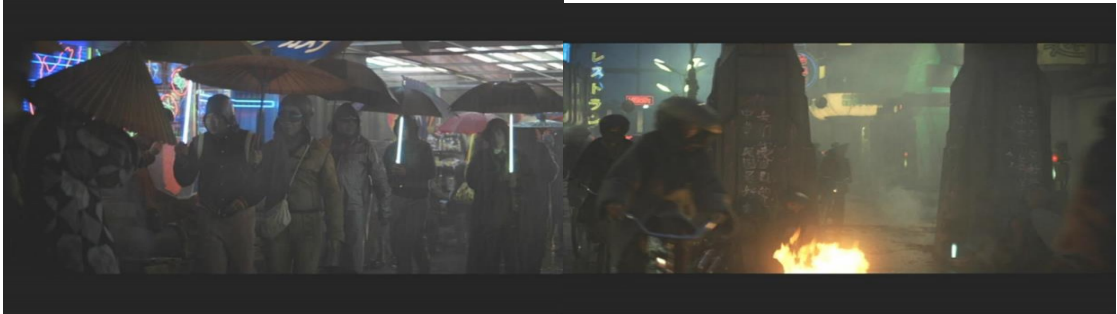


Figure 1-4-19 : *Blade Runner 2049*

Il suffit de prêter un peu d'attention à la mise en scène de cette foule pour remarquer l'enjeu racial qui est non négligeable, car cette foule dépouillée de visage et de paroles est significativement composée par les asiatiques. Une petite anecdote racontée par le maquilleur créateur de *Blade Runner*, Marvin Westmore, montre la proportion importante de figurants asiatiques dans la foule : « One of my biggest challenges was coming up with makeup for all the extras they used in the crowd scenes. Many of them were supposed to be Asians, so I came up with something called “Asian Blade Runner Blue”. That was applied by a crew of about forty people- the biggest-sized team I had in my makeup department on *BR* at any one time. It was sort of a greasepaint with a light blue cast to it. ¹⁷⁴»

¹⁷⁴ Paul M. Sammon, *Future Noir : The making of Blade Runner*, Dey Street Books, 1996, p126 « L'un de mes plus grands défis était de trouver du maquillage pour tous les extras qu'ils utilisaient dans les scènes de foule. Beaucoup d'entre eux étaient censés être des Asiatiques, alors j'ai inventé quelque chose

Contradictoirement, ces figurants sont représentés de façon à la fois identifiable et non identifiable : ils sont nettement Asiatiques, par contre, tous sont méconnaissables car leurs visages sont délibérément cachés.



Figures 1-4-20, 1-4-21 : *Blade Runner*

Soit avec des parapluies, soit avec des lunettes, des masques comme mentionné précédemment, des chapeaux chinois, et bien d'autres accessoires, ces personnes se font parfaitement non identifiables, et se fondent ainsi dans l'environnement sombre, qui est en contraste frappant avec les policiers en tenue fluorescente.

La même relation de pouvoir est présente dans la scène de Chinatown de *Men in Black 3* avec un champ-contrechamp: le policier explique un accident au peuple. Il parle sur un ton autoritaire comme s'il s'adressait à des enfants. Le peuple, des adultes 100% asiatiques, a l'air complètement insensible, sans émotion, sans pensée, sans question ni réponse.



Figure 1-4-22 : *Men in Black 3*

La scène de *Men in Black 3* est plutôt comique qu'inquiétante par rapport à celles de *Blade Runner* et *Blade Runner 2049*. Mais l'information transmise est la même : la police autoritaire, qui est un représentant du pouvoir étatique, prend la parole ; le peuple

qui s'appelait "Asian Blade Runner Blue". Cela a été appliqué par une équipe d'une quarantaine de personnes- la plus grande équipe que j'avais dans mon département de maquillage de *BR*. C'était une sorte de peinture à la graisse avec une teinte bleu clair. », Traduit par Yue Pan

impuissant reste muet. Pourquoi « le peuple muet sans visage » est-il incarné par des corps asiatiques ?

Ici, on est dans l'idée stéréotypée « classique » que les Asiatiques sont un peuple soumis, discipliné, chez qui on ne trouve aucune trace de l'individualisme. Cette idée s'incorpore au discours politique cyberpunk, ce qui concerne l'inquiétude sur la crise de la démocratie occidentale. En même temps, le techno-orientalisme se mêle à la conversation. Enfin, un discours est formulé : si cette population est présente en masse sur le territoire des États-Unis, et « conquiert » le pays avec la technologie qu'elle possède, le pays serait colonisé par sa culture, y compris son idéologie et son régime. Et cela pourrait mettre fin à la démocratie occidentale, ou, tout du moins, éroder le droit individuel.

Retournons à la question que nous avons soulevée précédemment : le techno-orientalisme s'inscrit-il dans l'inquiétude à l'égard pour la menace de démocratie occidentale, ou la démocratie occidentale prend-elle le techno-orientalisme comme une partie de son extrapolation futuriste préoccupante ? Nous dirons que les deux s'étayent l'un l'autre. Et à cet égard, Chinatown est considéré comme une miniature de dystopie sous un régime totalitaire, non démocratique, voire anti-démocratique dans ces films cyberpunks. Il représente, donc, une menace à domicile pour la démocratie occidentale.

Conclusion du quatrième chapitre : un point de colonie de l'Asie de l'est

Une question fondamentale qui se trouve à la base de cette partie est : depuis quand Chinatown est-il devenu un espace du futur ? Tout au long de notre discussion, Chinatown est plutôt un évocateur de nostalgie : dans les films noirs, le Chinatown noir évoque l'ambiance de crise, celle de la Grande dépression et celle de la Guerre de Viêt-Nam. C'est une partie marginalisée de l'espace-temps du monde extérieur où le temps avance. L'idée est visualisée par les néons, les fumées, les restaurants chinois somptueux... Tandis que le Chinatown fantastique dans les films de fantasy est contradictoire : parfois c'est l'opposition de tout ce qui est moderne. Cela pourrait être « l'ancien », ou « non scientifique »... l'idée est concrétisée avec la médecine traditionnelle chinoise, les animaux fantastiques chinois... Et parfois, dans les comédies, Chinatown est assimilé, en quelque sorte, dans l'actualité, en représentant la tolérance du cosmopolitisme par rapport aux différences, à l'étrangeté. En fin de compte, au cinéma, cet espace n'appartient pas à l'actualité des États-Unis en termes de temps, car presque

tous les éléments le composant sont définis comme symbole de « non-moderne », ce qui peut avoir des traductions diverses en fonction du contexte. Alors pourquoi devient-il un espace du futur assez important dans les films de SF ?

Pour pouvoir répondre à cette question, nous devons tenir compte de l'influence de l'essor de l'Asie de l'Est sur Chinatown des États-Unis. C'est une influence à deux niveaux : l'un est le changement socio-culturel, l'autre, ce que l'on voit dans les films de SF, est le reflet du premier.

Comme nous avons mentionné précédemment, le techno-orientalisme est apparu et a été formulé exactement pendant l'essor économique et technologique de l'Asie de l'est. Avec cet essor et avec la globalisation, l'Asie de l'Est commence à influencer l'Occident de façon considérable. Cela est, évidemment, l'inverse de ce qui s'est passé depuis le XIXe siècle. Depuis 1965, les capitaux hongkongais, taiwanais, singapouriens vont aux États-Unis en raison de l'incertitude de la perspective politique de l'Asie de l'Est. Ensuite, c'étaient les capitaux japonais qui investissaient aux États-Unis. Après la réforme économique chinoise des années 80, la Chine commence à être présente partout sous forme de produits et de capitaux. Il faut que nous soulignons que depuis 1999, le gouvernement chinois a lancé la politique appelée « go out policy ». En un mot, cette politique encourage les capitaux chinois à aller dans les pays industrialisés, surtout les États-Unis, pour acheter des usines, des entreprises...avec pour objectif principal d'obtenir l'accès à des technologies que la Chine ne possédait pas. Ensuite, ces technologies sont ramenées en Chine, pour y être mise en œuvre avec une population active incomparable et ainsi créer une productivité colossale. Cela permet à la Chine de devenir un gros exportateur vers les États-Unis dans beaucoup de domaines. Dans cette histoire d'importation et d'exportation dans laquelle plusieurs pays et régions sinophones sont engagés, pour des raisons évidentes, Chinatown joue un rôle crucial d'intermédiaire et de participant.

Revenons au cinéma : sur un plan plus large, le techno-orientalisme a un impact sur la représentation de l'Asie de l'est au cinéma américain de façon générale. L'impact est assez direct et explicite. Ces dernières années, nous observons un nouveau schéma narratif clairement formé dans les films de SF hollywoodiens : les capitaux, la technologie et l'industrie manufacturière chinoise travaillent tous ensemble en Asie de l'Est et enfin produisent, littéralement, un monstre qui détruit l'humanité. Exemple : *Transformers : l'âge de l'extinction* (2014), *Godzilla vs. Kong* (2021). En bref, dans les

films de SF américains, l'Asie de l'Est est devenue le terrain du futur car les capitaux et la productivité s'unissent ici. D'autant plus que c'est un endroit où il manque de régulation bien instituée, d'après le regard des États-Unis. Donc l'Asie de l'Est est une possibilité du futur, peu probablement un futur brillant, mais plutôt un futur préoccupant.

Dans nos films de SF étudiés, Chinatown américain du futur semble une extension territoriale d'outre-mer de l'Asie de l'Est actuel. Il ressemble à l'Asie de l'Est non seulement au niveau culturel : grosse consommation de ramen, beaucoup d'enseignes de marques asiatiques et les caractères asiatiques omniprésents ; il partage même le climat de l'Asie de l'Est : quand le smog arrive à Beijing, on porte des masques à Chinatown ; il n'est pas étonnant que le régime politique soit également similaire à celui de l'Asie de l'Est. À ce propos, nous ne l'avons pas mentionné dans ce chapitre, mais il est intéressant de noter que dans *Blade Runner*, un journal en chinois est remarquablement présent.

Ainsi, un changement se dégage : plutôt qu'un quartier marginalisé ou assimilé relatif à la société dominante américaine, le Chinatown du futur semble une colonie d'un pays de l'Asie de l'Est. Et ce pays, comme nous l'avons déjà soulevé, ne fait pas forcément référence à un pays particulier, mais à chaque pays ou région de son âge d'or en termes d'économie. Donc ce qui a changé est le sujet par rapport auquel Chinatown existe. Effectivement, il n'existe jamais tout seul, mais uniquement en rapport avec un certain sujet.

Revenons à la question que nous avons posée dans l'introduction de ce chapitre : mise à part l'origine esthétique de cyberpunk que nous avons démontrée, en quoi et dans quel contexte socio-culturel le Chinatown cyberpunk interprète-t-il les sujets centraux de cyberpunk, la pollution, le high-tech low-life, le totalitarisme et la crise identitaire des êtres-humains ? Nous pouvons maintenant y répondre : dans le contexte de l'essor de l'Asie de l'Est, tous ces sujets centraux que le cyberpunk interprète sont particulièrement présents dans cette région qui a connu un changement. Conséquemment, une inquiétude de transition de pouvoir est automatiquement suscitée pour la puissance hégémonique, les États-Unis. Avec les capitaux asiatiques visibles, l'idée est concrétisée par une inquiétude sur une colonisation inversée de l'Occident par l'Orient, notamment exemplifiée par la Chine. Enfin, dans ce contexte, le Chinatown cyberpunk est représenté comme un point colonial d'une puissance asiatique aux États-Unis. Il représente autant de contradictions actuelles, c'est-à-dire, nos préoccupations pour le futur proche par sa position unique, donc il est un paysage indispensable dans le monde de cyberpunk.

Conclusion de la première partie

Boîte de pagode : utilité et altérité

En soulevant l'objet de recherche de cette thèse, les représentations de Chinatown dans les films américains, il est naturel de penser dans un premier lieu que ce ne sont que les images stéréotypées et aliénées. Mais après cette partie d'étude sur des films de quatre genres hollywoodiens, nous nous rendons compte que cette pensée est trop simplifiée et qu'elle est, tout simplement, fausse.

Rappelons les quatre chronotopes que nous avons étudiés dans cette partie :

	Genre	Espace conçu	Temps évoqué	Narration fréquente	Éléments visuels fréquents	Personnages fréquents
Pré-Chinatown ¹⁷⁵	western	environnement westernien, sauvage, dur	la conquête de l'Ouest (la fin du XIXe, le début du XXe)	la 1ère vague d'immigration chinoise aux États-Unis	blanchisserie (équipement, ticket), costume traditionnel chinois (natte, changshan, pied bandé)	ouvrier chinois (silencieux, soumis), blanchisseur (féminisé, seul), femme perdue (vulnérable)
Chinatown noir	film noir	environnement urbain marginal	temps de crise (la Grande Dépression/la Guerre de Viêt-Nam)	les guerres des Tongs	néon, fumée, ruelle humide, paifang, maison de jeu secret (sous-sol), restaurant somptueux chinois (restaurant très décoré, cuisine avec sanitaires inquiétants)	parrain chinois (mystérieux, seul), femme fatale (enfantine, sexy, dangereuse)
Chinatown fantastique	film de fantasy	environnement surnaturel (voisine avec le centre-ville)	le temps actuel (l'ère du cosmopolitisme)	l'interaction entre certaines mythes chinois et la société moderne américaine	clinique chinoise (acupuncture, herbe), paifang, dragon, boîte de vente à emporter chinoise	médecin chinois (mystérieux, maîtrise de technique), thérianthrope féminine (sexy, dangereuse)
Chinatown cyberpunk	film de SF	environnement urbain dominant (en termes de dynamisme)	futur proche	semi-colonisation des États-Unis par les asiatiques	néon, fumée, pluie, enseigne de marque asiatique, échoppe de nourriture asiatique	technicien chinois (mystérieux, maîtrise de technique), foule asiatique sans visage (silencieux, soumis)

En mettant tout ensemble, nous allons conclure cette partie sur deux plans : celui de la narration et celui de l'image. Et enfin nous allons pouvoir comprendre l'importance de Chinatown pour le cinéma hollywoodien contemporain.

¹⁷⁵ En effet, il existe un nom que l'on emploie pour désigner les petites colonies des immigrants chinois aux États-Unis de l'époque : China alley (Ruelle chinoise). Ici nous le dénommons « pré-Chinatown » pour mettre en accent sur l'aspect temporel à l'égard de la cohérence temporelle avec d'autres chronotopes de Chinatown.

a. Narration

Sur le plan narratif, nous voyons que même s'il y a une grande variation des personnages chinois, masculins et féminins, dans les différents types d'histoire, leurs caractères ont pourtant beaucoup de similarités.

Concernant des personnages masculins chinois, tous sont conçus autour de l'idée de « Lonely Yellowman », dont les caractères principaux sont : petite taille, timidité ou indifférence avec les femmes, impénétrabilité et maîtrise d'une technique mystérieuse. Les variantes se présentent dans les différents genres : le blanchisseur dans le western, le parrain chinois dans le film noir, le médecin chinois dans le film de fantasy et le technicien alien dans le film de science-fiction. Ces personnages maîtrisent différentes techniques, et ils s'interprètent différemment en fonction de genre : ils peuvent être comiques ou affreux, mais tous partagent les mêmes caractères principaux.

De même, les personnages féminins chinois partagent quelques caractères similaires : enfantin, sexy et mystérieux. Cependant, ces mêmes caractères engendrent deux types de personnages : l'un est « Deadly Chinadoll », l'autre est justement « Chinadoll ». La différence entre les deux est que malgré l'apparence de petite femme-enfant, une « Deadly Chinadoll » est méchante. Elle manipule les hommes avec son apparence innocente. Tandis qu'une « Chinadoll » est vraiment innocente et vulnérable, elle a besoin d'être sauvée par un homme. Et dans nos films étudiés, c'est toujours un homme blanc américain. On constate que « Deadly Chinadoll » est présente dans le film noir à la place de femme fatale classique de ce genre, ainsi que dans le film de fantasy sous forme de créature fantastique ; « Chinadoll » est présente notamment dans le western, aussi bien que dans beaucoup de films d'amour que nous étudierons dans la troisième partie de cette thèse.

Les origines socio-culturelles de ces descriptions sont assez complexes, car elles sont tout le temps en interaction avec les politiques migratoires, les discours scientifiques et les événements contingents qui ont eu lieu dans la société. Mais, en général, un modèle peut être dégagé : une idée est apparue dans un certain contexte particulier, cela est lié au monde physique d'une certaine manière. Une fois qu'elle est présente dans un film, elle s'inscrit dans le vocabulaire du monde cinématographique, donc se détache du monde physique. Ensuite, malgré le fait que l'actualité du monde physique change tout le temps, ce vocabulaire du cinéma reste très persistant. Mais cela ne veut pas dire que le cinéma

soit insensible aux changements de l'actualité, tout au contraire, il est très sensible. Les vocabulaires sont constamment redéfinis et de nouveaux détails sont rajoutés dans les nouveaux contextes. Toutefois, les idées originaires restent toujours le noyau. Les nouveaux détails s'accrochent aux idées préconçues comme étant des justifications. Ainsi, un discours est formulé au fil du temps. Prenons l'exemple de « Lonely Yellowman » : au départ, l'idée est liée au fait que la disparité entre les deux sexes était grande au sein de la communauté chinoise aux États-Unis, ce qui est dû à la politique migratoire de l'époque. Mais une fois que cela est devenu un prototype de personnage, il est indépendant du changement de société. Ultérieurement, même si la politique est annulée, le déséquilibre est allégé dans la société, le « Lonely Yellowman » reste toujours vivant avec de plus en plus de détails qui le renforcent.

b. Image

Sur le plan de l'image, nous allons conclure que le Chinatown du cinéma américain visualise très bien l'idée de « trois cercles » de Frank Nourris que nous avons citée au début du deuxième chapitre. Ici, nous devons mettre à part le western, car il n'y a pas de Chinatown bien formé dans ce genre.

Rappelons un peu les trois cercles que l'écrivain a décrits dans son roman *The Third Circle* : en général, d'après Nourris, Chinatown est un espace composé de trois cercles. Le premier fait référence aux rues ; le deuxième est le système touristique, tout ce qui est abordable pour les touristes ; le troisième est un univers clandestin qui se trouve au sous-sol.

Sur l'écran, ce premier cercle est décrit avec les fumées, les néons et l'humidité dans le film noir. Le film de science-fiction prend les mêmes éléments visuels et les représente de façon extrême pour interpréter des différents sujets, notamment le changement climatique. Ainsi, les rues de Chinatown qui sont censées lier le Chinatown au monde extérieur, ont plutôt tendance à isoler ce quartier de l'extérieur dans les films. Le deuxième cercle, le système touristique, est décrit comme étant excessivement rempli par les éléments culturels supposés chinois : le dragon, le rouge, les architectures du style chinois, les nourritures... Le troisième cercle est notamment présent dans les films noirs et les films de fantasy. C'est un univers souterrain, où il y a les maisons de jeu clandestines, les corps cachés, les monstres, les animaux fantastiques et les dieux ou diables supposés chinois.

En fin de compte, pour comprendre les images de Chinatown dans les films hollywoodiens, il faut tenir compte de ce concept de trois cercles. Dans ce concept, Chinatown est un monde avec trois caractères principaux : a. isolé de l'extérieur ; b. plein d'éléments supposés chinois qui permettent de satisfaire la curiosité des touristes et des spectateurs devant l'écran (les touristes à distance) ; c. l'impénétrabilité qui peut être traduite dans les crimes, dans les bizarreries surnaturelles et dans la menace pour la démocratie... en fonction du thème du film. Ces trois couches composent l'ensemble de l'idée de Chinatown au cinéma.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons aussi mentionné l'élargissement du concept de « trois cercles » au quatrième cercle. L'idée est soulevée par Will Irwin dans *Old Chinatown*. Ce quatrième cercle, d'après Irwin, est composé par la vie familiale et les activités industrielles de Chinatown. De toute évidence, ce quatrième cercle est absent dans les descriptions de Chinatown des films hollywoodiens. Cela confirme notre hypothèse que les films hollywoodiens ne portent qu'un regard externe sur Chinatown. Parce que derrière ce regard, il y a deux motivations : la curiosité touristique et l'envie d'être supérieur de la part de société dominante anglo-américaine. (Concrètement, cette supériorité est définie comme : la pureté morale chrétienne et le système juridique. Dans ces films, Chinatown représente exactement l'opposition des deux critères.)

c. Importance de Chinatown pour le cinéma hollywoodien

Dans notre tableau, il est assez évident qu'en termes de temps, Chinatown est présent tout au long de l'histoire des États-Unis dans les films hollywoodiens. À chaque époque importante, il a toujours un rôle à jouer. Certes, il n'est jamais particulièrement mis en lumière sur la scène de l'histoire, mais il est indispensable. Pourquoi est-il si nécessaire ? En effet, dans les quatre chronotopes, il y a deux lignes directrices qui ressortent et qui peuvent nous permettre de comprendre l'importance de Chinatown pour le cinéma hollywoodien. Ce sont : l'américanité de Chinatown et son altérité.

Premièrement, nous allons faire valoir que le Chinatown est une partie indispensable dans l'identité nationale américaine, en d'autres termes, il fait partie de l'américanité. Pour l'expliquer, citons une petite anecdote de George Washington que John Kuo Wei Tchen a racontée dans *New York before Chinatown* : en parallèle des scènes de révolution chaotiques de tous les jours, George Washington remeuble sa maison de New York avec : « mahogany knife cases, a carpet, a damask tablecloth, a

feather bed, pillows, a tureen, eight porcelain mugs, two dozen plates, and other miscellany.” Conspicuous among the sauceboats and fluted bowls were some expensive ‘china’ bowls... »¹⁷⁶. La possession des objets chinois dans cette anecdote n’est pas anodine, elle est, effectivement, métaphorique, comme Tchen l’a noté : l’arrangement de la maison du Général, tout comme la révolution, est au fond un acte de « distinction », une grande partie de travail de sa génération qui consiste à « formulate a cultural identity ¹⁷⁷ ». À cet égard, pour le jeune pays des États-Unis, établir une liaison commerciale et culturelle avec la Chine en dehors des affaires de la Société Anglaise des Indes Orientales est symbolique. Introduire les objets chinois dans la vie quotidienne des élites américains peut être considéré comme « means of distancing itself from Europe ¹⁷⁸ ». Si l’Europe était le Vieux Monde dominant, l’établissement du Nouveau Monde nécessite que quelque chose distinct du monde anglo-américain existe à côté de ce dernier.

L’existence de Chinatown américain peut être interprétée dans ce sens. En effet, nous pouvons constater cette idée de « mettre un petit monde chinois à côté du monde anglo-américain dominant pour construire l’ensemble de l’identité américaine » dans le Chinatown western et le Chinatown fantastique.

Dans les westerns, bien qu’il n’y ait pas un Chinatown visuel vraiment construit, car la présence de la communauté chinoise est peu importante dans les westerns, ces dernières années, les histoires sur la première génération des immigrants chinois sont de plus en plus racontées en incarnant la grande narration et la valeur américaine : tout le monde peut venir sans un sou, et, à condition de travailler beaucoup, on peut fonder une vie sur ce territoire. Beaucoup de personnages typiques, les blanchisseurs, les ouvriers chinois... peuvent interpréter l’idée d’une manière ou d’une autre. Ce qui est dommage est que cette assimilation et cette représentation ne peuvent qu’être fragmentées et donc partielles sans réellement donner considération à la vérité historique. Toutefois, nous disons quand même que c’est une assimilation idéologique qui fait part à interprétation de l’identité américaine.

¹⁷⁶ John Kuo Wei Tchen, *New York Before Chinatown : Orientalism and the Shaping of American Culture, 1776-1882*, The Johns Hopkins University Press, 1999, p7 « des étuis à couteaux en acajou, un tapis, une nappe damassée, un lit de plumes, des oreillers, une soupière, des tasses en porcelaine, des douzaines d’assiettes et d’autres produits divers. Parmi les saucières et les bols cannelés, il y avait un bol en porcelaine luxueux. », Traduit par Yue Pan

¹⁷⁷ ibid, « formation d’une identité culturelle », Traduit par Yue Pan

¹⁷⁸ ibid, « la manière avec laquelle se distinguer de l’Europe. », Traduit par Yue Pan

Dans les films de fantasy, nous voyons également que le Chinatown fait partie de l'identité américaine. Cependant, cette fois-ci, ce n'est plus une identité du Nouveau Monde qui se distingue du Vieux Monde, l'Europe de l'époque, mais une identité comme un modèle de pays multiculturaliste. Les grandes villes américaines, notamment New York qui est très présente dans ces films de fantasy, sont représentées comme étant un modèle de ville cosmopolite. Donc, même si le contexte a changé, encore une fois, Chinatown contribue à l'affirmation de l'identité américaine. Cette assimilation de Chinatown dans la narration dominante est un bon exemple d'assimilation par consommation. Tous les éléments présents, médecine chinoise, service de restauration chinois, sont définis et représentés sous un regard utilitaire. Tout comme les porcelaines de George Washington : garder quelques ustensiles chinois de côté ne peut nuire en rien et peut aider à interpréter certaine idéologie en cas de besoin.

La deuxième ligne directrice est paradoxalement unie avec la première. De toute évidence, l'altérité de Chinatown repose sur son lien relatif à la Chine, voire toute la sphère culturelle chinoise, voire, parfois, toute l'Asie de l'Est.

Prenons le paifang, le portique chinois, comme illustration. Nous pouvons toujours trouver ce type d'architecture à l'entrée d'un Chinatown. Dans beaucoup de films, quand il s'agit d'une scène de Chinatown, le premier plan est, très souvent, un plan général du paifang. Au contraire des commodités chinoises, une architecture décorative est plutôt symbolique que pratique. Dans son contexte culturel originaire, historiquement, le paifang a eu des fonctions pratiques : il était un tableau d'affichage dans l'histoire chinoise pendant très longtemps (de la dynastie Han à la dynastie Song). Notamment pour exalter les vertus de ceux qui ont fait du bien. Dans l'ère moderne, cette fonction a, bien évidemment, disparue. Le paifang est donc plutôt un porteur d'histoire en Chine moderne. Personne ne construit plus un paifang au temps actuel. Pourtant sa présence à Chinatown est différente, il symbolise un lien permanent entre le Chinatown et la culture chinoise, et donc, l'altérité de Chinatown. C'est pour cela que l'on continue à construire et à filmer les paifang à Chinatown, bien qu'il n'ait aucune utilité en pratique.

Nous pouvons constater ce processus de mise en relation de Chinatown à la Chine, voire à l'ensemble de l'Asie de l'Est, notamment dans le Chinatown noir et le Chinatown cyberpunk. Dans le Chinatown noir, il y a des néons en forme de dragon, des caractères chinois partout, ainsi que les drapeaux qui sont porteurs de sens politique et

les narrations sur les crimes transnationaux avec les Asiatiques. Quant au Chinatown cyberpunk, il est lié à l'Asie même au niveau du climat, sans parler de la nourriture et du régime politique. En bref, que ce soit marginalisé ou relativement dominant, Chinatown est supposé être « différent » pour son lien permanent avec la Chine, voire avec toute l'Asie de l'Est.

En effet, ces deux lignes directrices, la confirmation de l'américanité et la construction de l'altérité sont présentes et s'entrecroisent dans tous les quatre chronotopes de Chinatown. Apparemment, elles semblent contradictoires ; pourtant, au fond, elles sont inséparables, car c'est justement l'altérité de Chinatown qui lui permet de faire partie de l'identité américaine, voire qui en constitue une partie indispensable, car c'est cela qui permet aux États-Unis de se différencier du Vieux Monde, et d'être, dans un autre contexte, un modèle d'un pays multiculturaliste. En un mot, pour faire partie de l'identité américaine, il faut que Chinatown reste « différent », reste relatif à la Chine dans plusieurs aspects, et ce n'est qu'en gardant cette altérité, qu'il peut être assimilé. En raison de cette contradiction, la relation entre Chinatown et la société anglo-américaine est toujours très dynamique. Et c'est pour cela que nous disons qu'entre les deux, il y a une relation à la fois proche et éloignée. Pour maintenir cette relation, il faut garder une distance permanente.

Enfin, nous concluons cette partie par une petite analogie : la fameuse boîte de vente à emporter chinois que nous avons mentionné à plusieurs reprises illustre parfaitement la contradiction de Chinatown.



Figure 1-5-1 : Boîte de pagode

Cette boîte, appelée aussi boîte de pagode, était à l'origine une boîte à huîtres, qui plus tard a été utilisée par les restaurateurs chinois pour faciliter la vente à emporter. Ensuite, à un certain point, on a rajouté une petite icône de pagode sur la boîte. Celle-ci fait référence à une pagode qui existe réellement en Chine, à Nanjing. Mais ce n'est pas important et personne ne connaît son origine. Ce qui compte est qu'avec cette image de pagode, la boîte est différente des autres boîtes blanches en carton, car elle est

symboliquement liée à la culture chinoise. Elle est ensuite très répandue aux États-Unis grâce à son utilité évidente. Aujourd'hui, elle est effectivement une partie indispensable de la culture populaire américaine. Cela montre, de façon analogique, le même dynamisme de Chinatown dans la société américaine, celui qui est produit par l'utilité et l'altérité. C'est ce dynamisme qui engendre ces images que nous avons étudiées dans cette partie. Mais il ne faut pas négliger le dynamisme intérieur de Chinatown, qui forme, en effet, le quatrième cercle, que nous allons traiter dans la partie suivante.

Deuxième Partie

À la fois avancé et traditionnel :

l'espace privé de Chinatown dans les films indépendants américains

Introduction

They continue to assume these roles when uprooted from their country of origin because Chinatown, though surrounded by the world's most advanced civilization, has long maintained the most traditional Chinese culture and values.

— Zhou Min

1. L'objet d'étude

Cette partie est consacrée aux images de Chinatown dans les films indépendants sino-américains. L'objectif est de montrer les représentations cinématographiques de Chinatown dans un regard interne. Les points communs de ces films sont :

- Production indépendante ou principalement indépendante. Il y a des exceptions, comme par exemple, *Le club de la chance* de Wayne Wang qui est un film de studio. Mais la grande majorité du corpus de cette partie sont des films indépendants. Cela permet aux films d'avoir, plus ou moins, les caractéristiques de film d'auteur. Nous allons donc étudier certains de ces films avec les méthodologies d'étude de film d'auteur.

- Ces films sont tous réalisés par des réalisateurs sino-américains. Une seule exception est *Take out* de Sean Baker, bien que la coréalisatrice et productrice, Tsou-Shih-ching, soit née à Taiwan. Nous pouvons donc dire que le corpus de cette partie porte à 100% l'identité sino-américaine.

Il est nécessaire pour nous de définir « Sino-Américain », car les cinéastes sino-américains dont nous parlons ici ne sont pas forcément des Sino-Américains en terme anthropologique. Démographiquement, « Sino-Américain » fait référence à la population d'origine de la sphère culturelle chinoise¹⁷⁹ ayant émigrée aux États-Unis – c'est-à-dire ayant obtenu la nationalité américaine – ainsi que leurs descendants. Mais

¹⁷⁹ « Cela inclut, non seulement les immigrants de Chine continentale, de Hong Kong, de Macao, de Taïwan et leurs descendants, mais aussi les immigrés et les descendants des chinois ethniques ayant émigré aux États-Unis à partir de lieux aussi divers que la Malaisie, Singapour et d'autres pays d'Asie du Sud. », Wikipedia, « Sino-Américain », URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sino-Américains> Date de consultation: 21/06/2021

cette notion est un peu démodée et contradictoire et ne convient plus à la situation actuelle plus compliquée qu'auparavant. Comme il est noté dans des études asio-américaines récentes: « The term “Asian American” was a freshly coined replacement for the creepy, old-world categorization of “Oriental.” It was now up to this young community, teeming with passion and theories, to figure out what that term meant. »¹⁸⁰

Les cinéastes sino-américains appartiennent plutôt à cette jeune communauté. Pour notre recherche, beaucoup de cas ne peuvent pas être compris dans la notion démographique. Par exemple, ceux qui sont nés et ont grandi dans un des pays ou régions chinois et tiennent leur nationalité d'origine, mais mènent une carrière de cinéaste principalement aux États-Unis, dont le meilleur exemple est Ang Lee. Nous pouvons dire que Lee est Taïwanais comme une personne physique mais il est un cinéaste plutôt américain, comme il a été éduqué et a développé sa carrière aux États-Unis. Un autre cas fait référence à des cinéastes qui ne sont pas forcément « ethniquement » chinois, mais qui s'identifient ou sont identifiés comme sino-américains au cinéma. Par exemple, Nancy Kwan, l'actrice connue notamment pour le rôle de Suzie Wong, dont le père est Hongkongais (à l'époque où Hong Kong était une colonie du Royaume-Uni), la mère est Anglaise, a grandi principalement en Angleterre. Mais elle a développé sa carrière d'actrice aux États-Unis. Son corps est, incontestablement, pendant très longtemps (des années 1960 aux années 1990) employé comme un symbole de « femme chinoise » sur l'écran américain. Le troisième cas que nous ne pouvons pas négliger concerne les cinéastes hongkongais et taiwanais qui ont été éduqués aux États-Unis, ensuite retournent dans leur pays, mais ils s'intéressent toujours au Chinatown et à la vie sino-américaine. Et leur expérience leur permet d'avoir un point de vue interne. Donc ils continuent à mettre Chinatown en scène. Nous prenons Mabel Cheung comme exemple, elle est réalisatrice hongkongaise à tous les égards, pourtant sa trilogie de migration est extraordinairement riche en termes de représentation de Chinatown. Il est très intéressant pour nous de mettre ce groupe de cinéastes dans notre perspective, car dans leurs œuvres, nous pouvons observer un autre usage de Chinatown : Chinatown comme un miroir de Hongkong ou de Taïwan dans un certain sens. En fin de compte, nous voyons que pour

¹⁸⁰ Hua Hsu, *Wayne Wang is Missing : The vanished promise of his early films*, URL: <https://slate.com/culture/2006/03/the-early-brilliance-of-wayne-wang.html>, Date de consultation : 28/06/2021, « Le terme “Asiatique Américain” fût récemment inventé pour remplacer la catégorisation effrayante du vieux monde de “Oriental”. C'est maintenant à cette jeune communauté, grouillante de passion et de théories, de comprendre ce que signifiait ce terme. », Traduit par Yue Pan

notre étude cinématographique, il faut considérer séparément l'identité d'un cinéaste comme personnage physique et comme artiste.

Ici, nous allons proposer une notion de « cinéaste sino-américain » : c'est une identité culturelle. Il y a deux cas : 1. c'est un immigré sino-américain de la première ou de la seconde ou de la troisième ou quatrième génération. Comme ce qu'on a défini démographiquement ; 2. c'est une personne qui est née et a grandi dans un pays ou une région culturellement chinois, et qui a reçu son éducation cinématographique aux États-Unis. Elle a obtenu ou n'a pas obtenu la nationalité américaine, elle vit ou ne vit pas aux États-Unis. Ce qui compte est qu'elle s'intéresse à la vie sino-américaine et grâce à son approche culturelle, elle peut prendre un point de vue intérieur sur cet enjeu.

En bref, nous mettons à part l'identité des cinéastes comme personnes physiques, et définissons les cinéastes sino-américains ainsi : ceux qui 1. ont nettement une approche culturelle chinoise ; 2. ont reçu l'éducation cinématographique aux États-Unis ; 3. s'intéressent à l'enjeu sino-américain.

Dans ce chapitre, nous allons étudier Chinatown selon le point de vue de ces cinéastes avec leurs œuvres de 1985 jusqu'à nos jours. Il faut souligner que, tout comme la partie précédente, ce corpus est organisé autour d'un regard intérieur sur Chinatown, mais pas autour de leur mode de production, ni de l'identité des cinéastes. Même s'ils partagent tous ces deux points communs, ce qui compte pour nous est ce regard qui est, à la fois, en contraste et en complément avec celui de la première partie, le regard externe de Hollywood.

À propos du choix du temps, la raison est que l'enjeu principal de cette thèse est de montrer la réplique de la part des cinéastes sino-américains contre les images stéréotypées sur eux et sur leur quartier dans les films hollywoodiens, autrement dit, la confrontation entre les deux côtés. Cette confrontation s'inscrit dans le mouvement américain des droits civiques, comme nous avons mentionné dans l'introduction de cette thèse. L'année 1985 marque une étape significative dans ce mouvement car l'écran est devenu un champ de bataille important. Auparavant, la communauté sino-américaine revenait à une nouvelle image avec les mesures politiques. À un moment donné, ils se sont rendu compte qu'eux-mêmes étaient les seules personnes qui pouvaient faire cette reconstruction d'image. Donc, les cinéastes agissent, dont le précurseur, Wayne Wang, qui a réalisé un de ses films les plus importants, *Eat a bowl of tea*, en 1989. Nous allons voir l'importance de ce film comme une première réinterprétation de l'histoire des Sino-

Américains par eux-mêmes, ce qui est un pas absolument indispensable dans la construction d'une identité. Comme le disent les historiens : « Who controls history, and how it is written, controls the past, and who controls the past controls the present. ¹⁸¹» Nous allons montrer que ce film de 1989 est le premier coup significatif qui marque cette construction d'identité. Mais si nous traçons la piste du réalisateur comme un auteur, nous allons voir qu'il a réalisé deux films également importants sur Chinatown en 1982 et en 1985, l'un est *Chan a disparu* et l'autre est *Dim-Sum*. Ces deux films sont un peu différents pour nous, car le premier prend plutôt un regard errant sur Chinatown, tandis que le deuxième prend un regard d'entre-deux. (Nous allons justifier cet argument par la suite.) C'est pour cela que nous mettons *Chan a disparu* (1982) dans le corpus de la troisième partie, et *Dim-Sum* (1985) partiellement dans cette partie et partiellement dans la troisième partie. Ainsi, nous construisons un corpus à partir de *Dim-Sum*, jusqu'à un film très récent, *Si tu savais...* (2020) d'Alice Wu.

2. Méthodologie :

Comme nous l'avons dit, généralement, ces films en question ont tous une caractéristique de film d'auteur. Donc la méthodologie d'étude de film de genre ne s'applique plus. Nous allons employer celle d'étude de film d'auteur. C'est-à-dire, nous mettons ces films en relation avec les enjeux personnels des réalisateurs, leurs expériences de migration, leurs vies familiales, voire même leurs vies privées, pour voir quelles sont les enjeux qui les préoccupent. À travers cette observation, nous trouvons que ces réalisateurs sino-américains partagent quelques approches communes concernant Chinatown et la vie communautaire qui a lieu dans ce quartier.

Donc, cette partie se structure en quatre chapitres autour de 4 thèmes récurrents dans ces films, qui sont :

-le premier chapitre, consacré au système de reproduction de Chinatown, y compris le mariage, l'amour et l'intimité. Nous allons voir comment les cinéastes traitent et représentent les incompatibilités entre les deux ensembles du système, celui de la culture chinoise et celui de la culture américaine, qu'ils vivent eux-mêmes.

¹⁸¹ Robin W Winks, *The Value of History, Europe and the making of modernity 1815-1914*, Oxford University Press, 2005, p11 « Ceux qui ont le contrôle sur l'histoire et sur comment l'histoire s'écrit, ont le contrôle sur le passé. Et ceux qui contrôlent le passé contrôlent le présent. », Traduit par Yue Pan

-le deuxième chapitre concerne la vie économique de Chinatown. Nous allons voir les images des usines, des restaurants dans Chinatown, d'un autre point de vue que celui de la partie précédente.

-le troisième chapitre est sur la représentation des enfants et des adolescents sino-américains, qui illustrent le thème « devenir Sino-Américain».

-le quatrième chapitre est consacré à la tendance de films de *queer* sino-américain. Celle-ci est engendrée par une vague d'immigration de LGBT de la Chine continentale, où la minorité sexuelle est très mal acceptée, alors qu'aux États-Unis, elle est beaucoup mieux admise.

Dans chaque chapitre, nous allons étudier la représentation d'un thème commun dans des oeuvres de différents auteurs. Ensuite, nous allons choisir un réalisateur typique pour approfondir la réflexion dans une étude d'auteur et montrer comment l'expérience de migration, le mouvement civique, le changement de l'environnement urbain... influencent ces artistes et leur rapport avec Chinatown.

En fin de compte, dans cette partie, en analysant les thèmes collectifs et individuels qui préoccupent ces cinéastes sino-américains, nous allons répondre à trois questions : visuellement, comment représentent-ils les espaces de Chinatown de leur point de vue interne ? Narrativement, comment interprètent-ils la vie communautaire sino-américaine ? Et comment emploient-ils le Chinatown comme une expression de l'identité et comme une arme durant le mouvement civique sino-américain ?

I. Chinatown, un lieu de reproduction, une répression permanente

- *We are not marrying for them.*

- *If not for them, then for whom ?*¹⁸²

— *Garçon d'honneur*

Introduction : l'institution de reproduction chinoise dans la société américaine

Rappelons que nous avons consacré une partie importante dans le chapitre de

¹⁸² « - Nous ne nous marions pas pour eux.

- Si ce n'est pas pour eux, c'est pour qui ? », Traduit par Yue Pan

film de western à l'histoire de la société célibataire à Chinatown pendant une longue période. C'était pour de multiples raisons, dont deux sont principales : 1. le plan initial de la plupart des premiers immigrants sino-américains n'était pas de s'installer aux États-Unis, mais de faire une fortune et de retourner en Chine ; 2. même s'ils changent d'idées, l'installation était difficile, car en raison de la *Loi d'exclusion des Chinois*, les femmes ne pouvaient pas rejoindre leur mari. De plus, à cause des *Anti-miscegenation laws* sandaleuses à l'époque, il était pratiquement impossible pour les hommes chinois d'établir une famille aux États-Unis. Par conséquent, nous avons vu que, le Chinatown est représenté comme une société principalement célibataire dans le cinéma hollywoodien du début jusqu'à présent. Même si la société elle-même a radicalement changé depuis longtemps, les images restent inchangées. Par rapport à ce Chinatown célibataire, dans ce chapitre, nous allons voir des images contradictoires avec Chinatown familial où la reproduction de la population constitue le noyau de la vie sociale.

De toute évidence, ces deux discours sont complètement opposés. Depuis quand ce changement est-il arrivé à Chinatown ? Nous pouvons trouver la réponse au cinéma. Le contexte de *Eat a bowl of tea* fait référence à une histoire : après la Seconde Guerre mondiale (depuis la fin de 1945), grâce à *The War Bride Law*, les épouses étrangères des vétérans sont autorisées à rejoindre leur mari aux États-Unis. Cela a permis aux hommes chinois de faire venir leurs épouses ou d'aller chercher une épouse en Chine et de la ramener. C'est justement ce contexte que le film montre. En réalité, bien sûr, les cas concrets sont beaucoup plus compliqués. Par exemple, dans *Sewing Woman* (1982), dont l'histoire est basée sur le même contexte historique, un couple est obligé de divorcer et de se marier à nouveau pour que la femme soit « *war bride* ». Tout cela pour dire que, c'est depuis ce moment-là que les familles s'installent à Chinatown. Et comme la plupart de ces femmes immigrées ne maîtrisent pas du tout l'anglais, elles dépendent encore plus de la communauté chinoise que leur mari. Pour Chinatown, un changement radical qui a eu lieu est que ce n'est plus un passage pour faire un séjour temporaire pour les hommes, mais un lieu d'installation à long terme pour les familles.

Il faut une nouvelle population, il faut donc procréer pour que la communauté puisse demeurer et se développer. Les adultes établissent des familles pour donner naissance à des enfants et les élever. Cela semble tout naturel pour la plupart des civilisations humaines contemporaines. Mais dans le cas de Chinatown, nous avons

quand même le droit de nous interroger : sur ce tournant où les premiers immigrants chinois ont plus ou moins établi une vie économique, d'autant plus que sur une grande partie du territoire, les *Anti-miscegenation laws* ont été abrogées (elles ont été complètement abrogées sur l'ensemble du territoire en 1967), alors d'un point de vue général, pourquoi n'ont-ils pas choisi de s'intégrer dans la société américaine par un mariage avec les autres populations de toutes les origines au lieu de se déplacer à l'autre bout du Pacifique pour chercher une épouse ? Certes, cela a à voir avec le racisme qui était encore quasi-normal à l'époque, mais ici, nous allons faire valoir qu'au fond, cela est le produit des incompatibilités entre deux institutions de procréation. Les immigrants chinois ont ramené les moeurs d'origine de la culture chinoise aux États-Unis. Ensuite tout posait question, y compris le concept du mariage, de l'amour romantique et de l'intimité. À cet égard, vivre à Chinatown, c'est toujours trouver l'équilibre entre ces deux institutions. Tous ces conflits deviennent donc une source d'inspiration pour les cinéastes sino-américains. Leurs films nous permettent de mieux observer et de comprendre ces enjeux que tous les Sino-Américains vivent.

Dans ce chapitre, nous allons principalement étudier 4 films : *Eat a bowl of tea* (1989), *Le club de la chance* (1993), *Garçon d'honneur* (1993), *Saving face* (2004). Nous allons voir comment ces films représentent les conflits conceptuels sur le mariage, l'amour romantique, l'intimité dans la vie de Chinatown.

Deux sur quatre de ces films sont réalisés par Wayne Wang. En effet, de *Eat a bowl of tea*, à *La Princesse du Nebraska* (2007), en passant par *Un millier d'années de bonnes prières* (2007) et bien d'autres œuvres, tous les films du réalisateur concernant le sujet sino-américain représentent cet enjeu de procréation d'une manière ou d'une autre. C'est pour cela que nous allons conclure ce chapitre par une étude d'auteur spécifiquement sur Wayne Wang pour montrer une évolution au fil du temps qui se passe à Chinatown, afin de comprendre comment l'idée moderne de « mariage d'amour » vient contrecarrer à l'institution traditionnelle chinoise dans laquelle il n'y a aucune place pour l'amour.

1. La rencontre matrimoniale

Commençons notre discussion par la rencontre matrimoniale au sein de la communauté sino-américaine, car celle-ci est présente partout dans nos films étudiés. Tous les membres de la famille s'occupent les uns des autres en vue du mariage par le

biais de rencontres matrimoniales. C'est toujours organisé au sein de la communauté chinoise. Ce qui est drôle est que les avis des non-mariés ne sont pas forcément importants dans cette pratique. Dans *Eat a bowl of tea*, le héros est envoyé en Chine par son père, pour rencontrer sa future épouse, la fille du meilleur ami de son père, avant que les deux jeunes se rencontrent en Chine, le mariage est déjà planifié aux États-Unis par leurs pères ; dans *Saving face*, les deux héroïnes, la mère et sa fille, essaient d'arranger les rendez-vous amoureux l'une pour l'autre. Finalement, la mère célibataire est obligée de se marier avec quelqu'un qu'elle n'aime pas, seulement parce que son père pense que c'est un homme bon pour elle ; dans *Garçon d'honneur*, la mère envoie une fille de Taïwan aux États-Unis pour lui faire rencontrer son fils qui est homosexuel en secret. Cela le force à faire un mariage blanc... Et il y a bien d'autres exemples. Cette pratique touche, effectivement, tous les aspects de la vie communautaire. Prenons *Saving face* comme exemple, dès les premières scènes, nous voyons que dans un salon de coiffure à Chinatown, les deux mères s'échangent des informations sur leurs enfants célibataires et essaient d'organiser un rendez-vous pour eux. Ensuite, dans une soirée de la communauté chinoise, qui a lieu, bien sûr, à Chinatown, les deux enfants célibataires sont mis en relation par leur mère et obligés de danser ensemble. Tout au long du film, tous les endroits, les restaurants, les boîtes de nuit, voire même l'hôpital, servent soit à organiser la rencontre, soit à échanger des informations sur les célibataires. Ainsi, nous voyons que les rencontres matrimoniales, qui ont une histoire depuis mille ans dans l'ancienne Chine, sont toujours très pratiquées en Chine moderne, et sont aussi fréquemment pratiquées dans la communauté sino-américaine à l'autre bout du monde. Mais elles créent, naturellement, beaucoup de problèmes aux États-Unis avec l'idée du mariage d'amour, qui règne, incontestablement, dans la culture occidentale moderne en général.

Pour démontrer le conflit entre le mariage d'amour et la rencontre matrimoniale organisée par la famille dans la culture chinoise, il faut que nous remontions un peu dans l'histoire du mariage.

Depuis les temps anciens, dans le contexte hétérosexuel, les hommes et les femmes se marient pour des raisons très variées. Parmi des millions de raisons, dans notre ère, sans aucun doute, « Romantic love has become a core part of modernity and,

unsurprisingly, a dominant part of the western marriage discourse. »¹⁸³ En effet, le lien entre l'amour romantique et le mariage est récent par rapport à l'histoire du mariage : « romantic love came of age only when newly industrialized and increasingly anonymous societies fostered the economically independent and socially shrunken ('nuclear') family, when women as well as men were permitted considerable personal choice in their marriage partners... »¹⁸⁴. Beaucoup de critiques contemporains ont bien indiqué qu'au fond, l'amour moderne fait partie de l'idée de liberté, car cet amour requiert des individus qui ont leur libre choix et une circonstance dans laquelle la liberté individuelle est reconnue ou même favorisée. En résumé, mariage d'amour est une institution qui en quelque sorte applique la liberté individuelle dans cette partie de la vie humaine.

Sur l'écran contemporain, de Hollywood à Bollywood, cette valeur est représentée comme universellement reconnue. Pourtant, en réalité, elle est très loin d'être reconnue par toutes les cultures. Et il est très probable que c'est justement Hollywood qui nous donne cette impression que le mariage d'amour est déjà considéré comme un axiome, car en effet, cette valeur est particulièrement américaine, « Why has the acceptance of and enthusiasm for marrying for love been most complete in North America ? Probably because of America's individualism and economic prosperity (which allow most young adults to live away from home and choose their own marital partners) and its lack of a caste system or ruling class. The notion that individuals (instead of families) should choose marriage partners because of emotional attachments (not economic concerns) makes more sense to Americans than it does to many other peoples of the world. »¹⁸⁵ comme Rowland Miller l'a noté.

¹⁸³ Renata Grossi, *Looking for love in the legal discourse of marriage*, Australian National University Press, 2014, p1 « l'amour romantique est devenu une partie centrale de la modernité et, sans surprise, une partie dominante dans le discours occidental sur le mariage. », Traduit par Yue Pan

¹⁸⁴ Robert C Solomon, *About love : Reinventing romance for our times*, Hackett Publishing Company, 2006, p45 « l'amour romantique ne s'est formé que lorsque les sociétés nouvellement industrialisées et de plus en plus anonymes sont en faveur de la famille économiquement indépendante et socialement mini. Lorsque les femmes, comme les hommes, ont leur choix personnel important dans leur mariage... », Traduit par Yue Pan

¹⁸⁵ Rowland S. Miller, *Intimate Relationships, Seventh Edition*, Sam Houston State University, 2015, p248 « Pourquoi l'acceptation de l'enthousiasme pour le mariage d'amour ont-ils été les plus complets en Amérique du Nord ? Probablement pour la raison de l'individualisme et de la prospérité économique de l'Amérique (qui permettent à la plupart des jeunes adultes de vivre loin chez eux et de choisir leurs propres époux) et de l'absence d'un système hiérarchique qui favorise une classe dirigeante. L'idée que les individus (plutôt que les familles) devraient choisir leurs partenaires pour l'attachement émotionnels (et par pour des causes économiques) a plus de sens pour les Américains que pour beaucoup d'autres populations du monde. », Traduit par Yue Pan

En ce qui concerne la culture chinoise, le mariage d'amour est une idée étrangère importée qui n'existe pas du tout à l'origine. Dans l'institution traditionnelle chinoise du mariage, comme le dit un vieux proverbe chinois qui est toujours et tout le temps cité en Chine moderne: (les mariages sont organisés sous) « les ordres des parents, la parole de l'entremetteur (父母之命, 媒妁之言) »¹⁸⁶, il n'y a donc aucune place pour l'amour romantique dans cette institution ; et les deux conditions sont obligatoires pour le mariage. Cette institution engendre toutes les pratiques y compris la rencontre matrimoniale organisée par les parents et au sein de la communauté. Au fond, au contraire de la liberté individuelle, cette institution correspond à l'esprit communautaire, selon lequel, au lieu d'une poursuite du bonheur personnel, le mariage est une responsabilité pour la communauté. Bien sûr, en Chine moderne, depuis le début du XXe siècle jusqu'à présent, cette institution est considérablement impactée par celle de l'Occident, le mariage d'amour. Mais nous voyons qu'au fond, le mariage pour l'amour romantique n'est pas né dans la culture chinoise et il ne peut convenir sans difficulté à l'esprit communautaire qui est radical dans cette culture.

Avec le plan général de ce conflit entre les deux institutions en tête, nous allons reconsidérer la représentation de la rencontre matrimoniale à Chinatown.

En effet, aucun de nos films étudiés est en faveur de cette pratique, car dans ces films, la rencontre matrimoniale finit toujours mal. Mais comme tous ces films sont des comédies, les problèmes finissent, d'une manière ou d'une autre, par un happy end: les personnages réalisent, suite à un échec, l'importance de l'amour romantique dans la vie. Donc ils rejettent tout pour poursuivre l'amour, et ils obtiennent un dénouement heureux: le couple dans *Eat a bowl of tea* qui se marient par *matchmaking* sont obligés de divorcer et de re-rencontrer et tomber amoureux à nouveau pour pouvoir enfin vivre heureux ensemble; l'héroïne dans *Saving face* fuit son mariage avec l'homme, arrangé par sa famille, et enfin vit heureuse avec son véritable amour... En bref, tous ces films sont en faveur de la valeur dominante moderne occidentale: l'amour romantique est la seule raison légitime pour le mariage. À cet égard, la rencontre matrimoniale imposée par la famille ou la communauté est, tout simplement, contre cette valeur. Dans les films, ce

¹⁸⁶ Mencius, *Mencius·Teng Wengong* « 不待父母之命, 媒妁之言, 钻穴隙相窥, 逾墙相从, 则父母国人皆贱之。 » « (Si les non-mariés) se voient en secret, se rencontrent en traversant les murs sans les ordres des parents et la paroles de l'entremetteur, ils seront méprisés par les parents et tous les compatriotes. », Traduit par Yue Pan

conflit institutionnel s'exprime, très souvent, par le fossé des générations, mais fondamentalement, ce sont deux institutions qui se contredisent.

Il est assez intéressant de mettre l'intrigue de rencontre matrimoniale de ces films en relation avec les parcours de migration personnels des réalisateurs : Wayne Wang, lui-même, né à Hong Kong, est un immigré de la première génération. Ses parents ont immigré de la Chine continentale à Hong Kong pendant que sa mère était enceinte de lui. Dans son film, *Eat a bowl of tea*, la rencontre matrimoniale a lieu en Chine, à Guangdong, la province voisine de Hong Kong. Ang Lee est également immigré de la première génération, il est né et a grandi à Taïwan. Dans son film, *Le garçon d'honneur*, la rencontre matrimoniale imposée est venue de Taïwan. Alice Wu, née en Californie, est Sino-Américaine de la deuxième génération. Toutes les rencontres matrimoniales dans son film, *Saving face*, sont organisées à l'intérieur de la communauté sino-américaine. Ainsi, dans ces films la rencontre matrimoniale imposée peut être considérée comme une métaphore de la partie de la culture chinoise à laquelle ces auteurs veulent échapper. Tandis que le mariage pour l'amour représente la liberté individuelle qu'ils veulent poursuivre.

En fin de compte, nous pouvons dire que l'institution du mariage chinois est transportée aux États-Unis et demeure toujours dans la communauté sino-américaine. Au moment de l'impact, les gens essaient de chercher une conciliation entre les deux institutions. C'est comme ce que l'on a vu dans les films : dans *Eat a bowl of tea*, le garçon essaie quand même de poser la question à sa future femme : « qu'est-ce que tu penses de moi ? », même si le mariage est déjà confirmé de part et d'autre ; dans *Garçon d'honneur*, le héros peut se marier à une fille qu'il a choisie, à condition que ses parents soient d'accord avec ce choix. Malheureusement, ils se rendent enfin compte qu'il est inutile de chercher cette conciliation, car les deux institutions sont incompatibles. Et la seule solution est de complètement rejeter le mariage organisé pour choisir le mariage pour l'amour – ceci est le souhait de ces réalisateurs sino-américains pour la communauté.

2. Le grand salon de Chinatown, le banquet de mariage et la « face »

Dans *Garçon d'honneur*, un conflit entre le concept chinois de la cérémonie de mariage et celui de l'Occident se montre de façon comique : le héros et l'héroïne décident d'aller à la mairie pour se marier de façon légale. Mais aux yeux des parents

taïwanais, ce n'est même pas un mariage. La mère se met à pleurer en sortant de la mairie ; le père a ostensiblement un air fâché. C'est parce que pour les parents, la partie essentielle d'un mariage consiste à un grand banquet avec la présence de tous les amis et la famille. Sans cette cérémonie sociale, le mariage n'est pas valide. Lors du dîner d'après-mariage à Chinatown, la famille tombe sur un vieil ami et ancien subordonné du père, qui est le restaurateur d'un grand restaurant chinois. L'ami exprime l'opinion des parents à haute voix : il s'agit de la face de la famille. Il faut faire le banquet pour sauver la face du père.

De même, dans *Eat a bowl of tea*. Après un grand banquet de mariage réussi, le père, extasié, dit à son fils : « On a bien gagné la face ce soir ! » En quoi le banquet de mariage est une question de face ? Comment cette importance de face s'exprime-elle avec le banquet ?

Tout d'abord, nous considérons les descriptions visuelles de banquet de mariages dans ces deux films :

Le banquet a toujours lieu, bien sûr, dans un restaurant magnifique à Chinatown. Ce restaurant correspond au « restaurant chinois somptueux » dont nous avons beaucoup discuté dans le deuxième chapitre de la première partie concernant le Chinatown noir. Ce sont tous les restaurants chinois trop décorés d'éléments chinois, grands et avec une grande salle de banquet. Cependant, les descriptions de ces restaurants sont complètement différentes de celles des films hollywoodiens. Comparées aux représentations de Hollywood, ce sont toutes les scènes de jour, donc il n'y a pas de gros plan sur les néons, ni sur des décorations chinoises. Il est à noter qu'au contraire des représentations du Chinatown noir dans lesquelles les restaurateurs chinois sont souvent membres de mafia, les deux restaurateurs dans *Garçon d'honneur* et dans *Eat a bowl of tea* sont tous des connaissances du père du nouveau marié : dans *Garçon d'honneur*, c'est un ancien subordonné ; dans *Eat a bowl of tea*, c'est un ami du père de nouveau marié. Ils jouent un rôle d'ami, même d'un oncle pendant le banquet. Ainsi, le restaurant n'est plus un espace public, mais un espace semi-privé, c'est un grand salon de Chinatown où il règne une ambiance conviviale, familiale, contraire aux descriptions de la violence du même type de restaurant dans les films noirs.

Les deux films montrent le raffinement des mets et la grandeur du banquet avec les images : les séquences de la cuisine, les gros plans sur les mets appétissants ainsi que les plans larges sur les invités autour des dizaines de tables rondes. Ces deux

informations méritent notre attention, car l'excellence des mets montre l'aisance matérielle ; et le grand nombre d'invités montre un grand réseau social des deux familles. Ces deux aspects sont directement liés à la gestion de face.



Figures 2-1-1, 2-1-2: *Garçon d'honneur, Eat a bowl of tea*

Pour mieux aborder cet enjeu de face qui s'exprime avec les images de restaurant, il faut que nous parlions de l'idée de face dans la culture chinoise. Bien sûr, peu importe la culture, tout le monde veut être respecté et positivement reconnu. Pourtant, l'idée de face pour les Chinois n'équivaut pas à l'amour-propre dans les cultures orientées vers l'individualisme. Il y a deux différences fondamentales à noter : premièrement, l'amour-propre concerne un individu, tandis que la face pour les Chinois concerne toujours une collectivité. Celle-ci peut être une famille, une communauté, une nation... en fonction du contexte. Deuxièmement, l'amour-propre est très lié aux regards des autres, mais en fin de compte, c'est une estime de soi. Néanmoins, la face se rapporte seulement aux opinions des autres. C'est pour cela que l'on peut gagner ou perdre la face en faisant voir des images bonnes ou mauvaises aux personnes ; on peut également donner la face aux autres en contribuant à la démonstration de leurs belles images¹⁸⁷. (Ces images ne racontent pas forcément la réalité.) Et chacun doit obligatoirement gagner la face pour la famille ou pour la communauté. Cela est considéré comme une responsabilité de chaque personne.

Avec cette compréhension sur la face, nous pouvons mieux comprendre le banquet luxueux de mariage dans la communauté chinoise. L'objectif de cette cérémonie n'est pas de fêter un moment heureux des nouveaux mariés, mais de gagner la face pour la famille à cette occasion. À cet égard, certes, les deux nouveaux mariés ont deux rôles indispensables sur cette belle image, mais les autres rôles sont également indispensables :

¹⁸⁷ Cette idée un peu obscure peut être illustrée avec un exemple simple : au dîner avec les Chinois, les laisser payer l'addition est leur donner la face, car cela contribue à construire une image d'aisance pour eux.

la présence des parents et un discours prononcé par un aîné respecté peuvent prouver la légitimité de ce mariage et donc l'intégrité morale de cette famille (dans la vision morale confucianiste) ; un vrai festin dans un grand restaurant montre l'aisance économique ; et un grand nombre d'invités montre le réseau social large ; les décorations traditionnelles de mariage tout autour des restaurants visualisent l'identité culturelle de cette famille. Aucune information sur cette scène n'est aléatoire. Tout contribue à la face. Et c'est pour cela que les restaurants somptueux de Chinatown sont représentés de cette manière dans ces films sino-américains.

Enfin, il est important de noter la présence de quelques costumes de mariage occidentaux dans ces films. Par exemple, dans *Garçon d'honneur* et dans *Saving face*, les nouvelles mariées portent leur robe de mariée blanche de style occidental, au lieu d'une robe de mariée rouge de style chinois ; dans *Saving face*, nous voyons même le père qui escorte sa fille dans une allée. Cependant, toutes ces pratiques qui comportent des connotations religieuses et qui sont censées être présentées dans une église sont présentes, ici, dans un restaurant à Chinatown. Ainsi, les significations religieuses sont dissoutes. La robe est seulement une jolie robe. L'accompagnement du père n'est rien de plus qu'un spectacle pour les invités. Et le baiser des mariés a perdu, également, sa signification symbolique religieuse¹⁸⁸. Il est pourtant donné une autre signification plutôt sexuelle que nous allons approfondir dans la sous-partie suivante.

3. La chambre à coucher : répression, délivrance et libération

3.1. Répression et délivrance

Contrairement aux restaurants à Chinatown qui peuvent être considérés comme un espace semi-privé dans nos films étudiés, les chambres à coucher, bizarrement, semblent être un espace semi-public, car elles n'appartiennent pas entièrement au couple qui vit dans la chambre.

Eat a bowl of tea démontre parfaitement cette idée de façon comique et exagérée. Quand le couple se repose dans leur chambre à coucher, le héros a toujours un sentiment d'être entouré et regardé par beaucoup de personnes. Cette répression est très bien

¹⁸⁸ En ce qui concerne le baiser des mariés, il y a différentes interprétations dans différentes sectes. Mais pour donner un exemple, une des interprétations dominantes dans le christianisme est que le baiser symbolise l'échange des âmes entre les mariés. Ainsi, ils pratiquent la Sainte Écriture : « ... et les deux deviendront une seule chair. Ainsi ils ne sont plus deux, mais ils sont une seule chair. (Mark 10 :8) »

visualisée dans le film : la nuit de noce, la première chose que le héros fait avant de se coucher est de renverser une photo de son père placée sur la table de chevet. La présence de l'image du père, qui représente le système de patriarcat, lui fait constamment penser à la communauté entière à laquelle il appartient et envers qui il a un grand devoir. Ce devoir, prononcé par le témoin, un aîné respecté, pendant le mariage, est de « créer une nouvelle génération de sino-américain pour que les Sino-Américains puissent vivre, en famille, dans ce pays magnifique. » Il rajoute, en précisant : « l'année prochaine, c'est sûr que nous serons ici pour fêter la naissance du premier petit fils. » Ce sont, bien sûr, de beaux souhaits pour les nouveaux mariés. Mais quand ils sont mis dans le contexte que le témoin rappelle : après six décennies avec les *Lois d'Exclusions des Chinois*, la nouvelle mariée est parmi les premières *war brides* qui arrive dans la communauté sino-américaine, la « mission » de « faire un enfant le plus vite possible » devient très lourde, car il s'agit de faire persister la communauté. Lorsque cette mission est liée à sa vie sexuelle, trop de pressions sont engendrées, le héros finit par avoir une dysfonction érectile. Par conséquent, l'héroïne, la femme du héros, finit par avoir une liaison extraconjugale.

Certes, dans le film, cette tragédie est représentée de façon exagérée pour que ce soit comique. Mais, cela ne change pas le fait que cette répression est tout à fait réaliste dans l'institution traditionnelle chinoise de procréation. C'est un système dans lequel le mariage n'est que pour la procréation, une responsabilité de chacun envers la communauté. À cet égard, plutôt qu'un acte personnel, la procréation est une entreprise collective. D'autant plus que les époux ne se marient pas parce qu'ils se plaisent. Donc, l'acte sexuel n'est pas pour le plaisir personnel, en effet, il n'a de sens que pour l'intérêt collectif.¹⁸⁹ Cette institution produit une tragédie dans *Eat a bowl of tea* parce que le héros essaie d'incorporer l'amour romantique dans son mariage organisé dès le début. Comme un Sino-Américain qui a grandi aux États-Unis – soit appelé la 0.5 génération d'immigrants – le héros voulait un mariage d'amour. Il est difficile pour lui de se mettre dans l'institution chinoise. C'est pour cela qu'il ressent fortement l'effet de la répression sexuelle que l'institution chinoise de procréation lui impose.

Là où il y a de la répression, il y a le besoin de délivrance. Cette délivrance est

¹⁸⁹ Notons que tout ce que nous discutons ici est trop catégorique. Rien n'est absolument catégorique dans les comportements humains. Mais ici notre objectif est de dégager les deux côtés d'un conflit institutionnel pour mieux comprendre ce que les films montrent. C'est pour cela que nous montrons seulement une logique simplifiée.

très bien montrée dans *Garçon d'honneur* avec la fameuse scène de la nuit de noces, où tous les amis chinois forcent la porte de la chambre à coucher pour taquiner les nouveaux mariés avec une série de jeux indécents. Ces jeux, toujours avec une certaine connotation sexuelle, deviennent de plus en plus exagérés, jusqu'à ce que les nouveaux mariés soient forcés à se déshabiller sous la couette devant tout le monde.

Cette scène extravagante représente bien un folklore chinois qui s'appelle littéralement « chahuter dans la chambre de noces » à l'origine. Au fond, il s'agit de « montrer l'intimité au public ». Comme dans la culture traditionnelle chinoise, en général, le sexe est considéré comme quelque chose de sale, de dépravé, il est donc mal regardé si on montre l'affection au public. La seule occasion où on peut le faire et où on peut en parler, c'est pendant le mariage. C'est donc la seule occasion de délivrance de la répression permanente. Dans *Garçon d'honneur*, nous voyons qu'ils le font de façon excessive : les nouveaux mariés sont obligés de s'embrasser de façon passionnante pour satisfaire leurs amis-spectateurs. (Cela se diffère clairement du baiser symbolique dans un mariage d'église.) Les hommes font la queue et embrassent la nouvelle mariée un par un... et tout cela atteint son climax dans la scène de chambre à coucher. Ainsi, la chambre à coucher est effectivement un endroit de carnaval, car une fois sorti d'ici, tout le monde est obligé de se remettre immédiatement dans l'institution normale.

Le meilleur résumé de cette répression et de cette délivrance à l'issue de la répression est sans doute le fameux dialogue dans *Garçon d'honneur* : choqué par les jeux du mariage, un invité américain dit à une autre Américaine : « God, I thought Chinese were meek, quiet and math whizzes. » Et un invité chinois (joué par le réalisateur lui-même) lui répond : « You're witnessing the results of 5000 years of sexual repression.¹⁹⁰ »

Ce dialogue est génial pour nous parce qu'il nous montre un vrai regard sino-américain : ce regard se trouve en relation avec les deux côtés. Il critique la culture chinoise avec les lexiques d'origine de la culture américaine, puisque la « répression sexuelle » n'existe que dans le contexte de libération sexuelle. Et en critiquant, il diffère du regard américain, parce qu'il montre une compréhension profonde, interne de cette culture et il y a une auto-conscience culturelle dans ce regard. Il indique très bien que ce carnaval est une délivrance de la répression institutionnelle.

¹⁹⁰ -« Mon dieu, j'ai pensé que les Chinois étaient doux, silencieux et des génies de mathématique. »
- «T'es témoin du résultat d'une répression sexuelle qui a duré 5000 ans ! », Traduit par Yue Pan

Ainsi, avec ces deux films, l'un montre plutôt la répression, l'autre montre la délivrance, et nous voyons bien pourquoi dans ces films, la chambre à coucher n'appartient pas forcément à un couple, car cet espace est employé par les réalisateurs sino-américains pour démontrer et critiquer la répression et la délivrance sexuelle qui se passe dans la communauté sino-américaine. Dans ces films, il est clair que ces artistes ne sont pas en faveur de cette institution chinoise de procréation. La question est : comment faire pour sortir de ce cercle de répression-délivrance ? Les deux films donnent une même réponse à cette question : une voie de la libération.

3.2. Voie de la libération

Dans *Garçon d'honneur*, la nuit de noces, lors du rapport sexuel, l'héroïne, Weiwei, dit à son nouveau mari homosexuel, Weitong, qui essaie de refuser le rapport : « Je vais te libérer ! » Cette réplique est très significative, une série de questions se pose : c'est une libération dans quel sens ? Une libération de quoi ? Une libération implique une répression, donc, Weitong était dans quelle répression ?

En effet, c'est une phrase à double sens. En apparence, dans le regard hétérosexuel de Weiwei, c'est une libération sexuelle du côté hétérosexuel de Weitong qui se cache dans son corps et sous son identité homosexuelle. Plus profondément, tout au long du film, Weitong est sous la répression de l'institution chinoise de procréation. Il vit heureusement avec son amant mais il est obligé de faire ce mariage de convenance avec une femme à cause de la tradition chinoise même s'il vit aux États-Unis. Donc, l'origine de cette répression est son identité culturelle chinoise. La vraie libération dont Weitong a besoin est de se libérer de cette identité.

La seule voie de cette libération est de physiquement s'éloigner de la communauté patriarcale. Concrètement et tristement, dans les films, cela est souvent symbolisé par le départ du père. Ce n'est donc pas une coïncidence que cette même intrigue présente dans *Garçon d'honneur* et *Eat a bowl of tea*.



Figures 2-1-3, 2-1-4: *Garçon d'honneur*, *Eat a bowl of tea*

Dans *Garçon d'honneur*, après avoir tout appris, les parents repartent à Taïwan et laissent Weitong vivre sa vie de façon américaine. Le dernier plan montre que le père, ancien général, qui a une personnalité très dure, fait ce geste de se rendre. Dans *Eat a bowl of tea*, les deux pères se disent au revoir. Ensuite, le père du héros se dirige vers le hors-champ, il part aux Caraïbes selon l'intrigue. Ce n'est qu'avec l'absence du père que les héros et les héroïnes de ces films peuvent se réunir sous la valeur du « mariage pour l'amour ».

À tout considérer, ces deux films racontent la difficulté de poursuivre la liberté au sens américain tout en portant l'identité culturelle chinoise. La sexualité est une bonne métaphore pour illustrer cette difficulté. La répression sexuelle fait allusion à l'identité culturelle chinoise, la libération signifie « entièrement se libérer de l'identité culturelle chinoise et embrasser la culture américaine ». Pendant ce processus difficile, il y a des moments de délivrance qui arrivent de temps en temps.

4. Wayne Wang et la libération de corps féminin chinois dans ses films

4.1. À propos de Wayne Wang, son chemin du devenir Sino-Américain et sa filmographie

Wayne Wang est un réalisateur spécial avec son double cursus. Il y a deux lignes directrices qui dirigent sa carrière : l'une est celle de production commerciale ; l'autre est celle de production indépendante. Tous ses films indépendants se focalisent sur la vie des Sino-Américains. Tandis que les productions commerciales n'ont rien à voir avec ce thème. Bien sûr, ce qui nous intéresse pour cette étude sont ses films indépendants.

Prenons d'abord un regard général sur cette filmographie riche : *Chan a disparu* (1982), *Dim-Sum : A little bit of heart* (1985), *Eat a bowl of tea* (1989), *Le club de la chance* (1993), *Un millier d'années de bonnes prières* (2007) et *La princesse du Nebraska* (2007). Nous pouvons observer deux aspects évolutifs sur les personnages principaux :

Film	L'attitude de personnage principal sur les États-Unis	L'attitude de personnage principal sur la Chine
<i>Chan a disparu</i>	Chen: il vit physiquement aux États-Unis, mais	Il considère la Chine comme chez lui. Il

	mentalement n'arrive pas à s'intégrer à la société	(probablement) retourne à la Chine.
<i>Dim-Sum (Dim-Sum : A little bit of heart)</i>	Le rôle de mère : elle hésite émotionnellement mais a légalement pris la décision d'obtenir la nationalité américaine	Elle va à la Chine pour dire difficilement adieu à la Chine.
<i>Eat a bowl of tea</i>	Le couple : ils sont légalement américains et ils essaient de se détacher de la culture chinoise	Ils partent de la Chine de façon définitive.

Jusqu'ici, nous voyons clairement que les personnages de Wang ont accompli un processus complet de migration étape par étape : du refus d'intégration dans *Chan a disparu* jusqu'à, finalement, à la fin d'*Eat a bowl of tea*, migration accomplie sur le plan physique, légal, mental et culturel. D'autre part, la Chine s'éloigne petit à petit, du point de retour dans *Chan a disparu*, elle devient un point de départ dans *Eat a bowl of tea*.

À partir de *Le club de la chance*, Wang fixe son objectif entièrement sur les femmes sino-américaines. Tous les personnages principaux sont des femmes. La douleur de migration se présente à peine sur elles, car elles vivent et travaillent aisément dans la culture et la société américaine comme poisson dans l'eau. Par contre, la Chine réapparaît sur l'image. Une tendance de réflexion sur leur relation avec la Chine en tant que Sino-Américain se manifeste. Nous continuons dans la deuxième partie de ce tableau :

Film	L'attitude de personnage principal sur les États-Unis	L'attitude de personnage principal sur la Chine
<i>Le club de la chance</i>	La fille narratrice : Sino-Américaine de la deuxième génération, elle est née et a grandi aux États-Unis	Elle parle à peine le chinois, mais le lien perpétuel entre elle et ses sœurs en Chine l'obsède et finalement lui fait aller en Chine pour une visite de la part de sa mère
<i>Un millier d'années de bonnes prières</i>	La fille : Chinoise éduquée et vit et travaille aux États-Unis pendant très longtemps	Elle ne visite pas la Chine souvent, mais la visite de son père chinois aux États-Unis lui fait réfléchir sa culture d'origine

<i>La princesse du Nebraska</i>	L'héroïne : son identité est assez floue car elle ne dit pas toujours la vérité, mais une information est sûre : elle s'identifie comme Chinoise malgré son anglais impeccable et son esprit américain
---------------------------------	--

Étant donné ce changement évolutif de regard dans les films de Wang – *Chan a disparu* représente un regard errant sur le Chinatown et sur la communauté sino-américaine ; *Dim-Sum* représente un regard de transition ; à partir de *Eat a bowl of tea*, c'est le vrai regard sino-américain qui se manifeste ; et dans *La princesse du Nebraska*, le regard errant est de retour, mais ce n'est plus celui de *Chan a disparu*. Cette fois, c'est un errant qui ne cherche pas destination. – Nous allons étudier *Chan a disparu* et *La princesse du Nebraska* dans la troisième partie de cette thèse.

Cette évolution de thème coïncide avec l'expérience d'immigration personnelle du réalisateur : Wayne Wang est né à Hong Kong et il a immigré aux États-Unis à l'âge de 17 ans pour faire des études médicales. Ensuite il a fait son choix d'étudier le cinéma et il s'installe aux États-Unis où il mène sa carrière comme réalisateur. Grosso modo, l'histoire semble toute simple. Mais en détail, c'est beaucoup plus compliqué, car Wang devait gérer les deux relations comme tous les immigrants : celle avec son pays d'accueil et celle avec son pays d'origine.

Wayne Wang a vécu une relation particulière par rapport aux États-Unis. Son prénom, Wayne, fait référence à celui de John Wayne, qui montre très bien l'enthousiasme de son père pour la culture américaine. « My father gave me an English, or American, name, and he would say, "In American the oranges are bigger." »¹⁹¹, raconte Wang dans un entretien. En effet, les parents du réalisateur sont très pro-américains. Ils font tout pour envoyer leur fils aux États-Unis. Résultat : l'enfant né à Hong Kong des parents chinois s'identifiait comme demi-Américain même avant d'aller aux États-Unis. « The dream, the myth, the movie myth was so powerful. I think I was already half-american even before I ever set foot here. »¹⁹², dit-il.

Contradictoirement, c'est après qu'il est arrivé aux États-Unis qu'il a commencé à se rendre compte de son côté chinois en vivant les difficultés d'intégration, linguistique

¹⁹¹ David Thomson, *Chinese Takeout*, dans *Film Comment*, Sep/Oct 1985 21,5, p 24, « Mon père m'a donné ce prénom anglais, ou américain. Et il dirait "Les oranges sont plus grosses aux États-Unis". », Traduit par Yue Pan

¹⁹² *ibid.* p24 « Le rêve, le mythe, le mythe du cinéma est très puissant. Je pense que j'étais déjà moitié Américain avant d'avoir mis mes pieds ici. », Traduit par Yue Pan

et culturelle. Au fur et à mesure, il s'intéresse plus à Hong Kong voire à la Chine continentale. Étrangement, la compréhension de la Chine est complètement une lacune de son enfance en raison de la relation complexe de ses parents avec la Chine : ils se sont enfuis du continent à la veille de l'établissement de la RPC, pendant que la mère était enceinte de Wayne Wang. Comme ils appartenaient, plus ou moins, à la classe moyenne supérieure en Chine, ils ont vécu toute leur vie dans la peur du communisme et la nostalgie en même temps. Ils ne parlaient jamais de leur vie en Chine à petit Wayne Wang, à la seule exception de la cuisine chinoise qui leur a manqué.¹⁹³ Donc, naturellement, le réalisateur se questionne sur son origine. Et ce questionnement se manifeste dans ses premiers films.

Après ses études aux États-Unis et après un commencement de sa carrière à Hong Kong, Wayne Wang a eu l'impression qu'il n'était ni Américain ni Chinois. Sur ce point, il a trouvé un seul endroit auquel il appartenait : Chinatown. Il est allé vivre et travailler à Chinatown de San Francisco où il a pu trouver une identité : « Well, I'm not really that Chinese, so maybe I'm a mix... I'm going back to being more Chinese in a less conscious way. But I'm very aware that I'm very American. »¹⁹⁴, dit Wang dans l'entretien. Donc, en résumé, il devient plus chinois et il peut regarder son côté chinois d'un point de vue américain car il est solidement américain en même temps. C'est exactement ce que ses films de la deuxième phase nous montrent.

Vu le trajet personnel de Wayne Wang, nous comprenons mieux les thèmes évolutifs de ses œuvres qui démontrent les étapes pour s'identifier comme Sino-Américain : devenir Américain, dire au revoir à la Chine, réfléchir à la culture chinoise d'un point de vue américain et finalement s'identifier comme un mixte.

En effet, dans la vie, quand on vit entre deux cultures, les conflits culturels se manifestent sur vraiment tous les aspects de l'existence. Mais chaque artiste a sa propre approche. Celle de Wayne Wang touche très souvent à la problématique de l'institution de procréation. Et il a raison de prêter plus d'attention aux femmes car c'est vrai que les femmes subissent plus de répression intensive dans une institution patriarcale que les hommes, même si tout le monde en subit sur un plan général.

¹⁹³ *ibid.* p24 «Wagne Wang : I knew nothing about what their lives were like in China. The only thing they would really talk about was what they ate : “ If you had only had the things we used to eat,” and “This meat doesn't taste right, because where we come from it tastes like this.” », Traduit par Yue Pan

¹⁹⁴ *ibid.* p25« Enfin, je ne suis pas vraiment très chinois, donc je suis peut-être un mixte... Je redeviens plus chinois d'une manière moins consciente. Mais je reste très conscient que je suis très américain. »

C'est pour cela que grâce aux films de Wayne Wang, nous pouvons observer comment les femmes sino-américaines se libèrent elles-mêmes, étape par étape, de l'institution traditionnelle de procréation par voie de migration et en quoi ce thème va au-delà de la communauté sino-américaine, et relie aussi au sujet du féminisme socialiste.

4.2. L'éveil de la sexualité des femmes

4.2.1. La mère qui vit dans un bocal à poissons rouges



Figures 2-1-5, 2-1-6, 2-1-7, 2-1-8, *Eat a bowl of tea*

Ce bocal à poissons rouges se présente de façon récurrente dans *Eat a bowl of tea*. La première fois, cela sert d'un signal de rendez-vous secret entre l'héroïne mariée, Meioi, et son amant ; la deuxième fois, le bocal se trouve sous une forte pluie pendant que Meioi et son amant se voient dans la chambre ; la troisième fois, le héros, mari de Meioi, décore le bocal avec des petits gadgets, ici, l'héroïne sort une ligne remarquable : « Qu'est-ce que c'est joli ! J'aimerais bien vivre dedans. » ; la dernière fois, lorsque le mariage du couple touche sa fin, le palais sous l'eau tombe en ruine et les poissons rouges sont morts.

Le choix de cet objet n'est pas aléatoire. En anglais, l'expression « life in a goldfish bowl »¹⁹⁵ fait référence à une vie dans laquelle l'intimité est totalement absente : comme si on vit dans un bocal transparent. De plus, il est impossible de s'en sortir. Cela est exactement le dilemme de Meioi et des millions de femmes dans l'institution de

¹⁹⁵ « la vie dans un bocal à poissons rouges », Traduit par Yue Pan

procréation traditionnelle. Sauf que Meioi a pris conscience qu'elle est un poisson rouge. Et c'est grâce à sa migration.

À l'origine, Meioi est venue de l'institution traditionnelle, dans laquelle le corps d'une mère est asexualisé. Cela est explicitement démontré par le rôle de mère du héros. Lors d'une discussion mère-fils sur le mariage qui n'existe que de nom entre les deux parents, le fils, Américain, suppose que pendant 20 ans de séparation conjugale, sa mère devrait avoir des copains. Quand il pose cette question à sa mère, la mère, Chinoise, est tellement insultée qu'elle tape son fils, criant avec son anglais sommaire : « You American, sex crazy ! » Parce que la mère exécute strictement le rôle que l'institution traditionnelle de procréation impose sur son corps : une fois qu'une femme devient mère, la femme diminue. Le corps est asexualisé car un corps de mère est considéré comme un lieu de procréation. Meioi vient à Chinatown en tant qu'une des premières *war bride*, elle a pour mission de faire des enfants pour que la communauté puisse demeurer. Dès son arrivée, Meioi est considérée comme une future mère, elle est assimilée à son corps, et son corps est réduit à son ventre : tout le monde regarde et parle de son ventre dans tous les coins de Chinatown. La seule chose à laquelle on s'intéresse c'est de savoir si elle est enceinte.

Tout en gardant cette institution traditionnelle de procréation, la société de Chinatown est très contradictoire. En pratique, tous les hommes fréquentent les prostituées dû au fait que c'est une société célibataire depuis longtemps. La façon de séduire américaine s'infiltré dans la société, employé par la jeune génération et certains parmi l'ancienne génération des hommes chinois immigrés. Meioi, malheureuse dans son mariage, mais non pas comme la mère qui vit en Chine, elle voit une autre possibilité de vie avec le sexe. Plutôt que le sexe, elle voit une possibilité de vivre comme une femme au lieu d'un « ventre ».

À cet égard, nous réexaminons le bocal à poissons rouges qui représente le désir et le dilemme de l'héroïne. La première fois qu'il se présente, il signifie son réveil sexuel ; la deuxième fois, il se trouve dans une ambiance inquiétante ; la troisième fois, le bocal est une métaphore qui symbolise la prison jolie ayant la forme du mariage et de la vie communautaire que les personnages subissent ; la dernière fois, cette prison jolie s'effondre. Et c'est le seul moyen pour l'héroïne, la prisonnière, puisse être libérée.

Le rôle de mère dans l'institution traditionnelle de procréation est un sujet qui intéresse beaucoup à Wayne Wang. Dans *Le club de la chance*, il traite le même sujet,

libération de corps de mère, mais de façon moins comique, et surtout, très violente : une mère a été obligée d'abandonner ses filles jumelles ; une autre a noyé son fils par accident. Ensuite, elles font le même trajet de migration, de la Chine aux États-Unis. Enfin, ce sont les tragédies qui leur permettent de libérer leur corps. Cependant leur libération s'arrête là car ces femmes immigrées de la première génération sont coincées à Chinatown pour toute la vie. Elles transmettent la prochaine étape de libération à leur fille.

4.2.2. Le club de mah-jong, un espace féministe

Le club de la chance (*The joy luck club*), le titre du film fait référence à une tradition chinoise à un club sino-américain réellement existant. En réalité, au sud de la Chine, les gens organisent ce genre de club où il y a des hommes et des femmes. Pendant les fêtes traditionnelles, on joue au mah-jong, aux cartes et dînent ensemble. Ce modèle d'association est bien transféré à la communauté sino-américaine mais avec quelque changement. Au fond, c'est un club d'investissement, les adhérents font l'investissement sur action, et jouent au mah-jong et prennent dim-sum ensemble comme en Chine. En général, ce sont les femmes qui l'organisent. En parlant de la source de son inspiration, l'auteur du roman d'origine *The joy luck club*, Amy Tan, raconte que dans son enfance, sa mère était très active dans ce club. À propos des activités économiques de Chinatown, nous allons l'approfondir dans le chapitre suivant. Le point à considérer ici est que le film, ainsi que le roman à l'origine, se focalisent sur la table de mah-jong et les femmes autour de la table. Les hommes sont absents. Le côté féministe du film est ainsi très prononcé.

En effet, dans sa culture d'origine, le mah-jong est plus joué par les femmes, tandis que les hommes préfèrent généralement les cartes ou les échecs chinois. Dans *Le club de la chance*, ce jeu présente une connotation féministe. Le film débute par un monologue de l'héroïne. Elle raconte qu'elle succède à sa mère décédée dans son rôle dans le club, dont la première étape est de reprendre sa place sur la table de mah-jong. À partir de ce moment, elle commence à comprendre que ce qui est transmis sur cette table est un mouvement féministe exécuté par des générations de femme.

Avec les rôles de fille, le film donne quelques exemples de l'aliénation de la femme dans la société américaine actuelle : Lena contribue autant que son mari dans leur entreprise commune, sauf qu'elle gagne beaucoup moins que lui, car la plupart du

temps, sa contribution professionnelle est considérée comme contribution domestique qui est gratuite ; dans le cas de Rose, afin d'être une bonne épouse, elle est obligée de satisfaire tout le temps les besoins de son mari dans la mesure où elle a totalement oublié les siens. Lui, il a toujours le dernier mot. Elle, elle est en charges de lui offrir tous les comforts dont il a besoins après son travail... Ces rôles de filles sont Sino-Américaines de la deuxième génération, bien éduquées et compétentes, libres à choisir leurs époux, mais tout de même piégées dans ces problèmes.

À l'égard du féminisme socialiste¹⁹⁶, ces exemples montrent que ces femmes sont aliénées et exploitées à la fois par le patriarcat et le capitalisme, à la fois en milieu professionnel et à la maison. Ce thème que le film traite va bien au-delà de la vie des Sino-Américains, mais concerne toute la société américaine. Néanmoins, il découle spécifiquement de l'expérience sino-américaine, car ce sont les mères, les immigrées sino-américaines de la première génération, qui transmettent la force féministe à leurs filles. Cette force, elles l'ont acquise grâce à la lutte pour la libération de leur corps de l'institution traditionnelle chinoise de procréation. Mais quand elles arrivent aux États-Unis, la lutte de cette ancienne génération est obligée de s'arrêter là, à cause de leurs conditions de vie : « as working-class woman of color in American society, many of the Joy Luck Club mothers... speak little or no English and have few marketable skills, a number of the Joy Luck mothers find themselves in low paying, dead-end jobs for long hours. »¹⁹⁷ Heureusement, elles gardent l'esprit combatif et le transmettent aux filles qui vivent dans des conditions plus favorables. Cela permet à cette deuxième génération de femmes sino-américains d'achever la révolution, pour libérer non seulement le corps, mais aussi l'esprit.

Cette transmission d'esprit se fait sur la table de mah-jong, car pendant le jeu, les mères racontent leurs histoires en Chine aux filles. C'est pour cela que nous disons que le club de chance est, en effet, un espace féministe. Cet espace permet aux mères et filles d'assoir et de parler autour d'une table toutes en qualité de femmes. Cet espace

¹⁹⁶ Le féminisme socialiste est un mouvement politique orienté par un ensemble de théories, ce qui est, en mot simple, une emprunte et un développement du marxisme au champ du féminisme. La notion marxiste «l'aliénation» est donc empruntée et développée dans le féminisme socialiste pour décrire le fait que les femmes sont exploitées de la même manière que les ouvriers dans la société contemporaine.

¹⁹⁷ Wendy Ho, *In her mother's House- The politics of Asian American Mother-daughter writing*, Walnut Creek, Alta-Mira Press, 1999, p167 « En tant que femme de couleur de la classe ouvrière dans la société américaine, de nombreuses mères du *Club de la Chance* parlent peu ou pas anglais et ont peu de compétences rentables, beaucoup d'entre elles se retrouvent dans des emplois peu rémunérés et sans fin durant des longues heures. », Traduit par Yue Pan

confortable leur permet de s'échapper à la double exploitation, à l'inégalité dans la société. « Now we can all win and lose equally...we play mah-jong for fun, just for a few dollars, winner take all. Losers take home leftovers! So every people can have some joy. »¹⁹⁸ comme Amy Tan le décrit dans le roman d'origine.

En fin de compte, beaucoup de critiques disent que *Le club de la chance* est un film qui parle de conflit mère-fille, mais en remettant ce film dans la filmographie de Wayne Wang, nous voyons que c'est un film qui parle de transmission mère-fille, et l'intégration des femmes asiatiques dans la société américaine achevée en deux générations de temps.

4.2.3 De mur à banc, la conciliation avec la culture d'origine

Suivant la filmographie de Wayne Wang, après l'intégration à la culture d'accueil, il arrive à l'étape de réflexion sur sa culture d'origine. Cette réflexion s'exprime notamment dans *Un millier d'années de bonnes prières*. Dans ce film, l'héroïne a fait son choix d'immigrer aux États-Unis. Elle s'intègre si bien qu'elle-même rejette sa propre langue, le mandarin, parce que comme elle le dit, elle se sent plus libre en s'exprimant en anglais. Elle gère sa vie, son travail et son divorce, sauf la relation avec son père veuf en raison d'un blocage de communication dans la famille. Pendant la visite de père aux États-Unis, les deux personnages essaient de se communiquer mais ils n'y arrivent pas. Le père, qui représente l'institution traditionnelle chinoise de procréation, pense qu'une femme divorcée est problématique, très mal vue dans la société, donc il essaie d'aider sa fille à sortir de son problème. La fille, de son côté, lui en veut toujours car elle pense qu'il a trompé sa mère. Finalement, il se trouve qu'en fait, c'était un malentendu, son père n'a jamais trompé sa mère. Pourtant ce malentendu n'a jamais été résolu à cause de difficultés d'expression du père qui sont rendues plus difficiles par la circonstance particulière, celle de la révolution culturelle.

Après toute la discussion de cette partie, nous voyons qu'au fond, cette communication impossible est à l'origine de la différence culturelle entre la fille immigrée et le père qui vit dans l'institution traditionnelle chinoise. Le père tient à sa masculinité définie et développée par cette institution. Cela veut dire qu'il est censé ne

¹⁹⁸ Amy Tan, *The Joy Luck Club*, London, Vintage, 1998, p 30 « Maintenant, nous pouvons toutes gagner et perdre également... nous jouons au mah-jong pour le plaisir, juste pour quelques dollars, le gagnant remporte tout, les perdants ramènent les restes de repas à la maison ! Ainsi, tout le monde peut obtenir de la joie. », Traduit par Yue Pan

jamais montrer ses sentiments. Ce qui est encore plus impossible avec la circonstance historique. Ainsi, nous voyons que non seulement les femmes, mais les hommes sont aussi bien aliénés dans cette institution traditionnelle.

Pour la fille sino-américaine, le père ramène avec lui tout ce qu'elle voulait s'éloigner et oublier de la culture chinoise, la langue, les ustensiles de cuisine, l'histoire très lourde et l'institution de procréation. Elle essaie d'y échapper pendant longtemps. Et cette visite de son père la force à réfléchir sur tout cela.



Figure 2-1-9, 2-1-10, *Un millier d'années de bonnes prières*

Dans le film, le blocage et l'achèvement de communication sont très bien visualisés avec des espaces. Le mur qui symbolise le blocage est présent à plusieurs reprises tout au long du film. Et vers la fin du film, « le père et sa fille sont assis côte à côte sur un banc... À ce moment-là, ils ont enfin réussi à s'accepter. »¹⁹⁹ dit le réalisateur dans un entretien.

Cette communication enfin achevée symbolise la conciliation de la Sino-Américaine avec sa culture d'origine qu'elle a rejeté pendant l'intégration à la culture d'accueil, parce qu'il y a des choses qu'elle ne supporte pas dans cette culture, comme l'institution de procréation. Mais enfin, elle a retrouvé sa culture d'origine, elle la comprend mieux avec un autre point de vue et arrive à une réconciliation.

Cette compréhension est très importante pour nous afin de comprendre Chinatown actuel, car la relation entre ce Chinatown et les Sino-Américains a changée, et cette idée de retrouvailles et conciliation culturelles nous permet de comprendre cette nouvelle relation. Nous continuons dans la filmographie de Wayne Wang. D'*un millier d'années de bonnes prières* à *La princesse du Nebraska*, les Sino-Américains présents

¹⁹⁹ *Un millier d'années de bonnes prières : quand les générations, les cultures et les langues creusent un fossé entre un père et sa fille*, URL : https://www.senioractu.com/Un-millier-d-annees-de-bonnes-prieres-quand-les-generations-les-cultures-et-les-langues-creusent-un-fosse-entre-un-pere_a9545.html Date de consultation: 17/02/2023

dans ces films ne logent plus à Chinatown, mais ils reviennent au Chinatown pour leurs courses, pour les loisirs...de façon chinoise. Dans *La princesse du Nebraska*, au moment de solitude, l'héroïne va à Chinatown. Elle se fait tout de suite une amie chinoise qui partage sa langue et ses sentiments, elle la ramène au bar chinois, au karaoké et chante des chansons chinoises pour oublier tout ce qui ne va pas dans la vie. Ainsi nous voyons que la nouvelle génération de Sino-Américains vient ici à la recherche de confort.



Figure 2-1-11, supermarché chinois dans *Un millier d'années de bonnes prières*

Figure 2-1-12, karaoké chinois dans *La princesse du Nebraska*

Cela est une explication pour la réalité contre la prédiction de beaucoup de sociologues : Chinatown est un endroit qui est formé pour disparaître un jour. Puisque ces habitants vont s'intégrer au pays d'accueil et déménager. La réalité est que Chinatown ne montre aucune trace de disparition, même si la nouvelle génération la quitte. Pourtant elle revient pour retrouver sa culture d'origine qui lui donne un certain confort. Et Chinatown se divise, par conséquent, en deux couches, en continuant à être « physical home for new immigrants »²⁰⁰, il devient « a spiritual and historical touchstone »²⁰¹ pour ceux qui sont déjà bien intégrés, comme le dit Phil Choy, architecte et historien spécialisé à Chinatown.

Conclusion du premier chapitre :

Le regard de la classe d'élites, la nouvelle couche du sens de Chinatown

Dans ce chapitre, sous le regard des films, nous avons constaté trois répressions que l'institution traditionnelle chinoise de procréation impose aux gens et, en face, trois moyens pour s'en libérer.

²⁰⁰ Bonnie Tsui, *American Chinatown : A people's history of five neighborhoods*, Free Press, 2009, p29

« Un foyer physique pour les nouveaux immigrants », Traduit par Yue Pan

²⁰¹ ibid, p29 « une pierre de touche spirituelle et historique », Traduit par Yue Pan

- la répression corporelle : le corps est considéré comme instrument de procréation ;
- la répression sexuelle : le sexe est considéré comme moyen de procréation ;
- la répression émotionnelle : le mariage n'est qu'une institution qui assure la procréation, alors que l'amour s'absente dans ce système.

L'issue pour ces répressions, d'après ces réalisateurs sino-américains, est d'immigrer aux États-Unis, physiquement et culturellement. En effet, l'institution chinoise de procréation fait référence à la partie de culture chinoise à laquelle ces réalisateurs veulent s'échapper. Quant à la migration, dans leurs oeuvres, c'est une métaphore de la voie de liberté.

Cela indique que, dans le choix de migration de cette nouvelle génération d'immigrés chinois, les raisons idéologiques jouent un rôle décisif, à côté des raisons économiques. Ce choix est différent de celui de leurs précurseurs qui ont immigré pour faire fortune ou simplement pour gagner de quoi vivre.

De ce fait, nous pouvons dire qu'une classe sociale se forme dans la population sino-américaine, celle d'élite, à laquelle ces réalisateurs appartiennent. L'apparition et le développement de ce groupe de personnes sont liés à trois causes :

- les immigrés de Hong Kong et de Taïwan grâce à la nouvelle politique migratoire de 1965²⁰². En outre, un quota de 600 est uniquement réservé aux Hongkongais. Parmi ces immigrés, beaucoup ont immigré pour des raisons politiques.
- la deuxième et la troisième génération de Sino-Américains nées aux États-Unis grandissent. Les parents chinois tiennent énormément à l'éducation de leurs enfants. Cela leur permet de monter rapidement dans l'échelle sociale.
- les étudiants chinois viennent et finissent par rester. Avant 1990, les étudiants taïwanais étaient la plus grosse communauté étudiante aux États-Unis, et 97% finissent par se faire naturaliser.²⁰³ Après 1990 et jusqu'à aujourd'hui, les

²⁰² Selon *Immigration and Nationality Act of 1965* des États-Unis, il y a un quota de 20 000 personnes pour les immigrés chinois, en plus, un quota de 600 personnes pour les immigrés hongkongais. Comme les États-Unis n'ont pas encore reconnu la République Populaire de la Chine à cette époque, donc en réalité, c'étaient les immigrés taïwanais qui ont pu profiter de ce quota de 20 000 personnes. URL : [Immigration and Nationality Act of 1965 - Wikipedia](#) Date de consultation : 18/02/2023

²⁰³ Zhizhong Kuang, *Nouveau Chinatown* (新唐人街), 1989, Chung Hwa Book Company (Hong Kong), p 60-61 Texte original pour référence : « 在 1990 年代末以前, 来自台湾的学生是美国最大的留学生群体, 大约 97% 的台湾留学生将 F-1 签证改为移民身份而在美定居 » (Avant les années 1990, les étudiants taïwanais étaient le plus grand groupe d'étudiant étranger aux États-Unis, dont 97% ont fait leur choix de changer leur F-1 visa au statut d'immigré pour s'installer aux États-Unis.), Traduit par Yue Pan

étudiants et chercheurs chinois du continent vont aux États-Unis en masse. Et un grand nombre d'entre eux ont fait leur choix de rester, notamment ceux qui sont plus éduqués.²⁰⁴

Avec ces trois groupes de personnes, cette nouvelle classe s'est donc formée,²⁰⁵ qui va par la suite engendrer l'idée et les images de « *model minority* »²⁰⁶ dans la société américaine. «就整体而言, 1965年以来, 美国华人族群不但在数量上扩张了几十倍, 而且在教育程度, 专业领域和家庭收入等领域已经超过当地白人。»²⁰⁷ Par conséquent, une bipolarisation est arrivée à la communauté sino-américaine, avec d'un côté, la création d'une élite, et de l'autre, la poursuite de migration clandestine et de main d'œuvre bon marché. Quand le groupe d'élites prend une certaine ampleur, leur regard collectif sur le Chinatown est influent, d'autant plus qu'ils sont plus capables de se faire entendre.

Dans ce chapitre, la plupart des personnages dans les films en question appartiennent à cette classe d'élites, ou au moins, vont vers cette classe. Par exemple, l'héroïne dans *Saving face* qui un médecin, une Sino-Américaine de la deuxième génération ; le héros dans *Garçon d'honneur* appartient au groupe d'étudiant taïwanais qui reste et travaille aux États-Unis. Ainsi, nous voyons qu'en effet ces films montrent le regard de cette classe d'élite sino-américaine à travers ces personnages. Pour cette population, plutôt que d'améliorer la situation financière individuelle ou familiale, ils tiennent plus à la liberté psychologique. Ils n'ont pas besoin de la communauté chinoise pour pouvoir vivre. Au contraire, ce qu'ils veulent absolument éviter est justement cette vie communautaire chinoise, dans laquelle sont impliqués le mariage arrangé, la face, la répression sexuelle. « The strongest force stopping people from returning (to China) was complicated role of human relations in Chinese society. »²⁰⁸ comme le dit David Zweig,

²⁰⁴ « By 2007, 93% of Chinese who received U.S. PhD in Science and Engineering in 2002, were still in the U.S. », données citées par David Zweig, *Bringing the Party Back In : the 1000 Talents Program (2002-2008)*, URL : <https://www.coursera.org/lecture/chinese-politics-2/4-5-bringing-the-party-back-in-the-1000-talents-program-2002-2008-2EW5X>, date de consultation : 27/09/2021

²⁰⁵ Il faut noter que la vague d'après-1979 d'immigration des Chinois du continent est une vague très importante au niveau démographique, mais ne concerne pas beaucoup notre discussion sur les élites, car la plupart de ceux qui ont immigré pendant cette vague sont des familles, principalement les parents des anciens immigrés chinois.

²⁰⁶ « Minorité modèle », Traduit par Yue Pan

²⁰⁷ 庄国土(Guotu Zhuang), *D'immigré à électeur : la mutation et le développement de la société sino-américaine depuis 1965, 从移民到选民:1965 年以来美国华人社会的发展变化*, *Histoire Mondiale, 世界历史*, Vol 2/2004, p74, « En général, à partir de 1965, la population sino-américaine s'est accrue considérablement. De plus, cette communauté surpasse la population blanche sur le plan du niveau d'éducation, de succès professionnel et de revenu familial. », Traduit par Yue Pan

²⁰⁸ David Zweig, *Bringing the Party Back In : the 1000 Talents Program (2002-2008)*, URL : <https://www.coursera.org/lecture/chinese-politics-2/4-5-bringing-the-party-back-in-the-1000-talents->

professeur de sciences politiques, en expliquant pourquoi les Chinois qui ont fait leurs études à l'étranger ne veulent pas retourner à leur pays d'origine.

Sous cet aspect, ce que nous avons observé dans ce chapitre sont les critiques sur Chinatown de la part des Sino-Américains de l'élite. Ce qui est assez contradictoire, car d'une part, ils critiquent le côté négatif de la vie communautaire, d'autre part, ils continuent à retourner à Chinatown pour les convenances quotidiennes offertes ici. Ainsi Chinatown prend une nouvelle couche de sens. Pour cette nouvelle classe sino-américaine, plutôt que le lieu de résidence, c'est comme une maison de vacances ou aller chez des grands-parents. Si on approfondit cela, on découvre un champ de confrontation idéologique entre le libéralisme et le communautarisme, et si on garde une distance, tout peut être harmonisé dans les bruits de mah-jong et la vapeur de dim-sum. Par la suite, nous allons voir que Chinatown réel est en train de s'adapter aux attentes de cette population, exprimées par l'intermédiaire du cinéma.

II. Chinatown, une économie ethnique qui trouve son dynamisme dans la vague de mondialisation

Introduction

Mis à part le côté romantique et dramatique, une question concrète se pose dans tous les films: comment les personnages gagnent-ils leur vie ? Dans les films dont il est question ici, les lieux de travail sont présents non seulement pour répondre à cette question, mais souvent comme une extension des domiciles des personnages, car leurs domiciles ne sont qu'un coin à dormir, alors que les lieux de travail deviennent, en quelque sorte, leur salon commun. Ce sont des lieux très vivants, tant pour la production économique que pour la vie sociale de Chinatown.

Dans les images trop simplifiées et stéréotypées que nous avons étudiées dans la première partie de cette thèse, il semble que Chinatown soit destinée à la blanchisserie et la restauration. À propos de l'industrie du divertissement, il n'y a rien d'autre que les maisons de jeu clandestines. La raison pour laquelle cette vision de Chinatown est créée est simple : les blanchisseries et les restaurants reçoivent directement les clients de

[program-2002-2008-2EW5X](#), date de consultation : 27/09/2021 « La force la plus influente qui empêche les gens de retourner est le fait que les relations interpersonnelles sont trop compliquées dans la société chinoise. », Traduit par Yue Pan

l'extérieur de Chinatown. Donc ils ne voient que cela à Chinatown. Quant à la maison de jeu clandestine, comme nous l'avons montré précédemment, celle-ci est beaucoup trop présentée de façon dramatique par les tabloïds, surtout pendant les années visées par la Loi d'exclusion des Chinois, comme cela peut aider à construire l'imaginaire du « troisième cercle » infâme de Chinatown. En réalité, la blanchisserie et la restauration étaient effectivement les industries piliers de Chinatown avant la migration en masse à partir de 1965. Mais cette situation a changé depuis lors.

Dans le chapitre suivant, à travers les films, nous allons voir les différents secteurs industriels à Chinatown, les diverses activités économiques.

Beaucoup de sociologues et économistes ont remarqué la vitalité économique du quartier de Chinatown. Cette vitalité, depuis le début, repose sur l'économie ethnique, et aujourd'hui, se développe bien dans l'ère de mondialisation. En effet, l'économie ethnique et la mondialisation se répondent dans ce quartier constamment et dans tous les aspects possibles : les capitaux, les mains d'œuvre et les distributions des produits et des profits. Les coopérations se sont réalisées, aussi bien que des conflits. Mais après tout, Chinatown s'épanouit comme une économie avec une grande potentialité. La restauration, l'industrie de l'habillement, le tourisme, le commerce de détail... beaucoup de secteurs vont largement au-delà du service local, et servent toute la nation, même le monde entier. Ci-après, nous allons saisir ce conflit entre l'économie ethnique et la mondialisation comme notre ligne directrice. Nous allons voir comment ce conflit se manifeste dans les films sur les personnages et les espaces.

Avec le regard interne des cinéastes sino-américains, nous allons observer trois industries importantes de Chinatown : l'industrie de l'habillement, la restauration et l'industrie du divertissement.

Tout d'abord, nous allons commencer par l'industrie de l'habillement qui se trouve à Chinatown new-yorkaise avec une grande densité. Nous allons analyser les représentations des couseuses chinoises, leurs rêves, leurs joies et peines pour comprendre : quelle force les ont fait s'unir et travailler à Chinatown ? Quel rôle joue leur labeur à Chinatown, à New York, voire même dans l'industrie de la mode du monde entier ?

Ensuite, nous irons à la cuisine de restaurants chinois. Elle est différente des images dans les films hollywoodiens qui soulignent une très mauvaise condition hygiénique de ces cuisines. Ici, nous verrons des chefs de cuisine, des serveurs, des

livreurs de repas. Nous verrons pourquoi ils vivent à Chinatown et ce qu'ils veulent dans leurs vies.

Puis, nous irons étudier l'industrie du divertissement de Chinatown, surtout les boîtes de nuit et les bars. Ces deux types d'espace sont très intéressants car ils n'existent pas originellement dans la culture chinoise. La présence de ces espaces à Chinatown, un lieu supposé culturellement chinois, est donc très paradoxale. Nous pouvons dire que ce sont des enclaves. Donc il est intéressant d'analyser qui sont les clients de ces services. De quoi sont-ils à la recherche ? Et qu'est-ce que ces espaces signifient dans les films ?

Enfin, l'étude d'auteurs de ce chapitre est consacrée à Mabel Cheung et Alex Law. Ce couple de cinéastes a réalisé la trilogie de migration qui donne un point de vue très révélateur sur Chinatown new-yorkais. Ils prêtent leur attention notamment sur les travailleurs en col bleu, les ouvriers dans le textile, les serveurs de restaurants, les chauffeurs de taxi...leur environnement de travail et l'organisation de leur travail. Cette trilogie, *The Illegal Immigrant* (1985), *An Autumn's tale* (1987) et *Eight Taels of Gold* (1989) nous permet d'observer l'organisation de main d'œuvre sous les effets des deux ensembles de logique : celui de l'esprit communautaire et celui du capitalisme mondial.

1. Les couseuses et l'industrie de l'habillement

Introduction

Depuis longtemps, précisément après la guerre civile, l'industrie de l'habillement joue un rôle important dans l'économie de New York et prend part à la formation de la ville. Cela se manifeste explicitement par le « *Garment District* ²⁰⁹» qui fait référence au quartier « de Manhattan, à New York, situé dans un vaste espace compris entre la Cinquième avenue et la Neuvième Avenue, et entre la 34^e rue et la 42^e rue ²¹⁰», juste à côté de Chinatown de Manhattan. Pourtant, avant les années 1980, les Chinois étaient très peu engagés dans cette industrie pour la même raison, encore une fois, le manque de femmes dans la communauté.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'industrie de l'habillement a eu une chute à New York. Beaucoup d'usines ont délocalisé au sud et à l'ouest à la recherche de

²⁰⁹ « quartier de l'habillement », Traduit par Yue Pan

²¹⁰ Wikipedia, « Garment District », URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Garment_District, Date de consultation : 07/10/2021

locaux moins chers. À partir des années 70 et 80, l'industrie est de retour à New York, justement, à Lower Manhattan, à Chinatown. Cette fois-ci, c'est principalement grâce à deux facteurs :

- Beaucoup de Sino-Américains de la deuxième génération d'origine de famille de blanchisserie s'engagent dans l'industrie de l'habillement comme entrepreneur avec le soutien de leurs parents qui ont amassé de l'argent grâce à la blanchisserie.
- L'abondance de main d'œuvre bon marché, les femmes chinoises immigrées qui sont venues en tant que *war brides*, ou grâce à la politique de regroupement familiale de 1965, ou bien, illégalement, souvent pour retrouver leurs familles.

Ainsi, avec les capitaux ethniques et la main d'œuvre ethnique qui s'unissent ensemble, Chinatown est devenu un nouveau quartier de l'habillement de New York, qui nourrit non seulement l'industrie de la mode de New York, mais celle du monde entier.

Ce contexte historique nous permet de mieux comprendre les images d'usine d'habillement et des couseuses dans ces quatre films suivants : *Sewing woman* (1982),

Dim-Sum (1985), *Siao Yu* (1995) et *Take Out* (2004). Ces films représentent les couseuses, leur environnement de travail et leur machine de couture d'un point de vue intime. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ces films sont, contrairement à certaines idées préconçues, les couseuses qui ici ne semblent pas des femmes exploitées qui travaillent dans des conditions pénibles, mais sont comme des amies, qui bavardent, chantent dans les ateliers. Elles sont représentées avant tout comme des mères, sœurs, amoureuses... dans ces films. Bien qu'une machine de couture qui occupe un mètre carré les empêche d'aller plus loin, il est aussi vrai que c'est cette machine qui leur permet de sortir de chez elles et d'échapper au sort de la femme au foyer. Grâce au regard intérieur de ces réalisateurs, allons voir dans ce chapitre :

- Le rôle des femmes dans la migration en chaîne
- Les ateliers de fabrication représentés comme un espace convivial des couseuses
- L'évolution de l'industrie de l'habillement et l'efficacité de l'économie ethnique sino-américaine

Tout ceci afin de comprendre, comment ces femmes immigrées peuvent être à la fois soumises à leurs devoirs familiaux et actives pour changer l'avenir de Chinatown à leur échelle.

1.1. Le refus de s'exprimer : « Je suis seulement une couseuse. »

Dans le film *Sewing woman*, il y a une phrase qui revient de façon répétitive : « I'm just a sewing woman »²¹¹. Dans ce court-métrage de 14 minutes, cette phrase est répétée 3 fois. Alors qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que le réalisateur veut souligner par là ?

Sewing woman est un court-métrage très sous-valorisé. Malgré le fait qu'il a eu la nomination aux Oscars du meilleur film documentaire en 1983, il est malheureusement très peu étudié dans le monde académique. La forme hybride du film le rend difficile pour une définition comme un pur documentaire : l'histoire est basée sur l'expérience vraie de Zem Ping Dong, la mère du réalisateur, Arthur Dong. Elle est présente en image avec des plans tournés par le réalisateur dans l'atelier d'habillement et avec beaucoup de photos sur la famille, ainsi qu'avec des extraits d'un film familial. Cependant, le son de monologue, à la première personne, qui accompagne les images n'est pas celui de Zem Ping Dong. Le film est sonorisé par Lisa Lu, une actrice professionnelle sino-américaine, avec un scénario écrit par Lorraine Dong, la sœur du réalisateur. Ainsi, ce film n'est pas totalement un documentaire. Ce modèle hybride est imposé par l'absence de source matérielle de première main, car la mère du réalisateur a refusé d'être filmée pour la raison qu'elle ne veut pas être projetée sur écran et vue par un public.²¹² Par conséquent, le réalisateur était obligé de recueillir des matériaux partout et de tout mélanger. Finalement, cela constitue un style esthétique particulier du film. Ce style est à la fois le résultat et un témoin du refus de s'exprimer de Zem Ping Dong. Ce que représente le silence de toutes les couseuses chinoises de cette génération. En effet, cette ligne « Je suis seulement une couseuse. » fait partie de ce refus : à chaque fois, on lui demande de raconter son histoire, Zem Ping Dong répond ainsi pour dire que « ne me demandez rien, je n'ai pas de réponse pour ce que vous attendez. » Alors pourquoi s'abstient-elle de s'exprimer ? Nous allons trouver la raison dans le film.

La ligne directrice du film concerne la chaîne d'immigration de cette famille, avec beaucoup de détails très vivants. Par exemple, comment le film représente-t-il la

²¹¹ « Je suis seulement une couseuse. », Traduit par Yue Pan

²¹² « When I told her she said, “ Oh, no no no, you're not gonna have my face up there for all of the people to see. » Arthur Dong cite sa mère dans un entretien : Oliver Wang, *Choosing to be the hero, the joker, the villain : An interview with Arthur Dong*, *Film Quartely*, Spring 2020

dureté du travail d'habillement ? La couseuse travaille sur la machine à coudre, fatiguée, elle met un pied sur la pédale, l'autre au repos. Plusieurs fois, elle risque de mettre ses doigts, à la place du tissu, dans la machine, soit à cause de la fatigue, soit à cause des enfants qui jouent dans l'atelier. Pourquoi travailler autant ? Parce que l'objectif de Zem Ping Dong est de faire venir toute sa famille aux États-Unis un par un. Pour cela, elle a toujours besoin d'économiser plus d'argent. Sans aucun jugement élitiste, le film prend un regard chaleureux plein d'émotion sur la couseuse et l'atelier. Cela nous permet de mieux comprendre comment et pourquoi cette chaîne d'immigration se déroule ainsi.

Cette chaîne d'immigration des Chinois démençée par les deux vagues de migration, celle de post-guerre et celle de post-1965, restitue un contexte nécessaire pour cet essor de l'industrie d'habillement à Chinatown. Ce n'est que dans cette circonstance que les femmes chinoises étaient autorisées, par leurs maris, à sortir travailler à Chinatown. Auparavant, c'était très rare. Il nous faut tenir compte de cette difficulté pour pouvoir saisir à quel point cela était révolutionnaire pour la société de Chinatown qui était particulièrement conservatrice. Le témoignage de Madame Li est très révélateur sur ce sujet :

*In today's China, it's un constitutional to deny woman equal rights to education and jobs. However, in reality, the traditional female subordination still holds tight. One obvious evidence is that in people's minds, they still think that it is not necessary for a woman to receive higher education or get into managerial positions. If a woman got too high up in her career, she would be regarded as too aggressive and assertive to live with, she would be stereotyped as militant and unfeminine, and she would have a hard time finding a husband...I thought here in America, there would be less gender discrimination, and woman could enjoy more rights. But in Chinatown, things turn out to be worse. Changes have not come to this isolated world as they have in China.*²¹³

²¹³ Zhou Min, *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p155-156« Dans la Chine d'aujourd'hui, il n'est pas constitutionnel de nier les droits égaux à l'éducation et à l'emploi des femmes. Cependant, en réalité, la subordination traditionnelle des femmes tient toujours. Une preuve évidente est que dans l'esprit des gens, on pense toujours qu'il n'est pas nécessaire pour une femme de faire des études supérieures ou d'accéder à des postes dirigeants. Si une femme montait trop haut dans sa carrière, elle serait considérée comme trop agressive et autoritaire pour vivre avec, elle serait stéréotypée comme militante et non féminine, et elle aurait du mal à trouver un mari...Je pensais ici aux États-Unis, qu'il y aurait moins de discrimination entre les sexes et que les

Ce témoignage est très intéressant pour deux raisons. La première concerne une comparaison entre la Chine, les États-Unis et Chinatown pour mettre la particularité de Chinatown en relief : pendant que la Chine évolue, dans l'autre bout du monde, la mentalité la plus traditionnelle, la plus conservatrice chinoise est gardée à Chinatown. Ces femmes, malgré l'évolution sociale qui se passe dans leur pays d'origine et le contexte de leur pays d'accueil, restent très soumises à leur position dans la famille et dans la société. Dans ce contexte, c'est effectivement grâce à la chaîne de migration que les femmes chinoises pouvaient s'en sortir. Celle-ci est à la fois la condition favorable de l'essor de l'industrie d'habillement et le résultat de cet essor. Cela s'affirme avec bien d'autres exemples : dans *Take out*, nous voyons que le héros, Ding Ming, reçoit une aide financière de sa sœur qui travaille dans un atelier d'habillement ; également, dans *Siao Yu*, l'héroïne est venue illégalement et travaille aussi dans ce genre d'atelier pour soutenir son fiancé qui fait ses études aux États-Unis. Bien sûr, leur travail n'est considéré que comme un travail supplémentaire qui permet de soutenir les autres membres de la famille, et ceci n'a rien à voir avec l'idée de leur valeur personnelle.

La deuxième raison indique que bien que ces femmes soient généralement très peu éduquées, elles ne sont pas complètement inconscientes du monde extérieur. Elles savent bien qu'elles se trouvent dans un coin isolé.

Heureusement, Zem Ping Dong a finalement accepté le court-métrage qui a été réalisé derrière son dos. « I really knew it was okay when the videotape version came out. Every time a relative came over, she would put the video in the VCR and say, "This is a movie my son made about me." »²¹⁴ raconte le réalisateur sur sa mère dans l'entretien. Donc, il est clair qu'elle a, en réalité, envie de s'exprimer, d'être comprise. Mais pourquoi l'a-t-elle refusé dans un premier temps ? C'est sans doute pour éviter d'être mal interprétée, d'être jugée par références à toutes les sortes d'idéologies hors de Chinatown.

Dans leurs vies, ces femmes sont habituées à se priver de paroles. De toute évidence, dans la famille traditionnelle patriarcale, elles n'ont aucun espace d'expression. Dans la société, comme nous l'avons montré ci-dessus, elles sont déjà

femmes pourraient avoir plus de droits. Mais à Chinatown, les choses s'avèrent pires. Les changements ne sont pas arrivés dans ce monde isolé comme ce qui s'est passé en Chine. », Traduit par Yue Pan
²¹⁴ Oliver Wang, *Choosing to be the hero, the joker, the villain: An interview with Arthur Dong, Film Quartely*, Spring 2020, « J'ai vraiment appris que c'était OK quand la version de bande de cette vidéo est sortie. Chaque fois que quelqu'un de la famille vient, elle la projette en disant : "C'est un film sur moi que mon fils a réalisé." », Traduit par Yue Pan

exclues de celle de la Chine qui évolue et elles ne sont jamais entrées dans celle des États-Unis. Donc elles s’abstiennent de parler pour ne pas être interprétées soit comme « ouvrières exploitées par les employeurs ethniques », soit comme « femmes en dehors du féminisme », soit comme « individus sur la chaîne de migration », etc., car elles veulent, simplement, être femme, mère, fille et sœur et conserver ces rôles. De ce fait, les ateliers d’habillement revêtent une importance pour ces couseuses, seul lieu où elles peuvent s’exprimer librement.

1.2. Chanter derrière les portes en fer

Dans un certain sens, le regard interne sur Chinatown ne contredit pas forcément le regard externe, mais il nous mène plus loin. En ce qui concerne les représentations visuelles de ces ateliers, les images sont ressemblantes avec la présence de porte en fer, ainsi que de grosses fumées et de la pénombre.



De haut en bas, de gauche à droite

Figure 2-2-1, Figure 2-2-2, les portes en fer d’atelier d’habillement dans *Take Out* et *Siao Yu*

Figure 2-2-3, Figure 2-2-4, les fumés dans *The Illegal Immigrant* et *Siao Yu*

Avec la porte en fer qui fait penser à une prison et la fumée qui donne une ambiance sombre, ces images constituent un espace isolé et impénétrable vu de l’extérieur. Mais notons les plans tournés de l’intérieur. Une fois que nous entrons à l’intérieur, la dimension sonore donne une impression complètement différente. Au-dessus des bruits constants de machine à coudre, la radio et la musique chinoises créent

une ambiance tout à fait familiale.

Dans la scène la plus touchante de *Siao Yu*, le patron de l'atelier allume la radio sur une chaîne en cantonais, puis en mandarin, une couseuse commence à chanter avec la radio tout en travaillant sur sa machine à coudre. Sa voix est pleine d'émotion, de nostalgie et de tendresse. Pendant qu'elle chante, la caméra passe d'un visage à l'autre pour montrer toutes les couseuses, y compris l'héroïne du film, Siao Yu. La voix est, en fait, celle de l'actrice principale du film, qui est, elle-même, une chanteuse taïwanaise très connue. Mais sur l'image, la réalisatrice fait chanter une autre couseuse anonyme au lieu de l'héroïne. Certains critiques disent que cela est une partie défectueuse du film, car la couseuse qui chante n'est pas un personnage bien caractérisé. Pourtant, d'un autre point de vue, c'est exactement l'anonymat de cette couseuse qui fait de cette chanson une chanson de toutes les couseuses anonymes.

Dans cette chanson, il y a deux points intéressants pour nous : premièrement, le changement de langue de la radio n'est pas aléatoire. À New York, il y a 3 chaînes de radio en chinois au total. Parmi ces trois, deux sont en mandarin et une est en cantonais. Cette chaîne en cantonais est, en effet, multilingue. On peut au moins écouter des chansons en mandarin, en cantonais et, de temps en temps, en anglais. Ainsi, cette chaîne est accessible pour la diaspora chinoise en général, les Hongkongais, les Taïwanais, les Singapouriens et bien d'autres populations. Par conséquent, il faut que cette chaîne soit très peu politisée par rapport aux autres chaînes purement en mandarin. Ce qui réunit ce public est la nostalgie commune de leur culture d'origine, c'est ce que met en évidence ce film. Deuxièmement, comme cette chanson est écrite pour le film, *Siao Yu*, dans les paroles, il y a une phrase qui fait référence clairement à l'aspiration de l'héroïne ainsi que celle d'autres couseuses : « 你知道这里的天空是那样美丽，就让我自己做些决定。 »²¹⁵ Cette phrase peut être interprétée comme ce que l'héroïne dit à son amant, mais aussi ce que toutes les couseuses disent à leur famille.

Ici, nous voyons le contrepoint de la dernière sous-partie, dans laquelle nous avons parlé du refus de s'exprimer des couseuses, alors qu'en fait, elles ont beaucoup envie d'exprimer leur émotion et leur espoir, mais les deux ne sont pas contradictoires. Si elles ne veulent pas s'exposer au regard du public, par contre, elles ont effectivement besoin d'un espace où elles peuvent s'exprimer librement. C'est donc les ateliers

²¹⁵ Les paroles sont en mandarin : « Tu sais que le ciel d'ici est très beau, alors laisse-moi décider moi-même. », Traduit par Yue Pan

d’habillement isolés de l’extérieur qui rendent possible leurs libre-expressions.

Tout cela va à l’encontre des préjugés externes selon lesquels les couseuses qui travaillent dans les ateliers d’habillement de Chinatown sont misérablement exploitées par le capitalisme et par le racisme. Cela est vrai d’un point de vue extérieur, sans être conforme à leur attitude intérieure. C’est exactement cet espace fermé qui leur permet de chanter, de bavarder, de se faire des amies, comme les films nous le montrent. Ce qui correspond à beaucoup de témoignages des couseuses de Chinatown, surtout celles de la première génération : « In the factory, everyone sitting around me was my friend, and everyone was happy to have a job. In Hong Kong, we had no job, no money, nothing to do. We came here, and we couldn’t believe that we had the freedom to earn our own living. We didn’t think of it as uncomfortable or hard – we just felt lucky to be able to do it. »²¹⁶ Bonnie Tsui cite ce témoignage de sa grande-mère dans son étude sur Chinatown. Donc, il est vrai qu’il s’agit couseuses exploitées par le capitalisme et par le racisme, puisqu’elles sont coïncées dans ce quartier et obligées d’accepter le salaire et la condition de travail que le patron propose. Mais il est également vrai que c’est justement ce travail qui leur permet de sortir du patriarcat, de pouvoir travailler et d’être rémunérée et de s’exprimer et de se faire des amies. Et cela leur ouvre d’autres horizons.

Effectivement, en 1982, une grande grève lancée par ILGWU (International Ladies Garment Workers Union), la grève des ouvriers d’habillement de 1982 (1982 garment workers’ strike) a incité les couseuses chinoises à aller dans la rue. Pour la première fois, elles ont traversé Chinatown New Yorkais pour revendiquer un salaire et des conditions de travail correctes et elles ont réussi. À Chinatown, cela a encouragé beaucoup de mouvements sociaux d’ouvriers par la suite. « The 1982 Strike is a testimony to the immigrant women’s strong sense of social justice and resolve to organize and fight for meaningful and lasting change. »²¹⁷ comme Huiying Chan le note dans son article sur ce mouvement.

²¹⁶ Bonnie Tsui, *American Chinatown : A people’s history of five neighborhoods*, Free Press, 2009, p66
« Dans l’usine, tout le monde assis autour de moi était mon ami, et tout le monde était content d’avoir un travail. À Hong Kong, nous n’avions pas de travail, pas d’argent, rien à faire. Nous sommes venus ici et nous ne pouvions pas croire que nous avions la liberté de gagner notre vie. Nous n’avons pas pensé que c’était inconfortable ou difficile – nous nous sommes juste senties heureuses de pouvoir le faire. »,
Traduit par Yue Pan

²¹⁷ Huiying b. Chan, *How Chinese American women changed U.S. labor history*, URL : <https://aaww.org/chinatown-garment-strike-1982/> Date de consultation : 11/11/2021 « La grève de 1982 témoigne du sens de la justice sociale des femmes immigrées et de leur résolution de s’organiser et de lutter pour un changement significatif et durable. », Traduit par Yue Pan

En fin de compte, nous parvenons à mieux comprendre les couseuses à Chinatown. Il est juste de dire qu'elles sont isolées dans leurs ateliers sombres et exploitées. Mais elles ne veulent pas être interprétées comme cela par les autres, elles veulent et elles sont capables de faire des changements par elles-mêmes et à leur manière. En effet, c'est la première étape de libération de leur famille patriarcale qui leur permet de rejoindre le mouvement social d'ouvriers pour lutter contre l'exploitation du capitalisme. Donc ces ateliers sombres sont beaucoup plus intéressants qu'un simple « atelier de misère » dans les opinions des autres (« sweatshop », le terme anglais qui fait spécifiquement référence à ce genre d'atelier d'habillement) : ils peuvent être considérés comme un espace utopique dans le sens féministe et un lieu politique qui engendre les mouvements sociaux.

1.3. De la machine à coudre aux centres commerciaux

Dans *Dim-Sum*, un détail peu remarquable mais très présent est de noter les différentes façons de s'habiller entre la mère et la fille. Tout au long du film, la mère qui est retraitée travaille sur sa machine à coudre de façon très habile et professionnelle. Sans aucun doute, elle a exercé pendant longtemps le métier de couseuse. Elle a fait tous les linges de maison toute seule. Les vêtements auxquels elle tient le plus sont deux qipaos artisanaux. Elle les garde soigneusement mais ne les porte jamais, car l'un est réservé pour la cérémonie de mariage de sa fille, l'autre pour son propre enterrement.

Quant à la fille, Sino-Américaine de la deuxième génération, elle court les grands centres commerciaux avec son amie. Ces jeunes femmes flânent dans l'empire du prêt-à-porter où tous les vêtements sont identiques et joliment présentés. Elles ne quittent pas le centre commercial sans un grand nombre de sacs à leurs mains.

Cette différence entre la mère et la fille, qui semble toute naturelle pour tous les spectateurs de nos jours, révèle, en effet, beaucoup d'histoires de Chinatown.

Premièrement, nous pouvons interpréter ce changement comme un reflet de l'évolution historique de l'industrie d'habillement à Chinatown de New York. Comme nous l'avons brièvement mentionné ci-dessus, l'essor de l'industrie d'habillement a été déclenché par les deux vagues d'immigration après la Seconde Guerre mondiale et après 1965. L'industrie a atteint son apogée dans les années 80, et a ensuite connu des difficultés : donc elle a décliné et par conséquent, a presque complètement disparu aujourd'hui. En général, il y a trois difficultés auxquelles l'industrie d'habillement de

Chinatown a dû faire face : a. la mondialisation qui a causé la délocalisation de l'industrie manufacturière de façon générale ; b. la gentrification à New York ; c. les attentats du 11 Septembre qui ont provoqué un contrôle strict sur les immigrés par la police. Ce troisième facteur est le plus important²¹⁸. À sa suite, l'industrie d'habillement de Chinatown n'a jamais pu reprendre son souffle jusqu'à présent. En revanche, le commerce de détail d'habillement, qui est apparu en annexe de l'activité précédente, a repris du terrain. Un exemple symbolique : Lafayette 148, l'adresse se trouve aujourd'hui en plein quartier SoHo²¹⁹, qui est célèbre pour ses galeries et ses magasins. À cette adresse vous trouvez une maison de couture de luxe dont la marque porte le nom de l'adresse. La marque est co-fondée par une entrepreneuse Américaine d'origine Irlandaise, Deirdre Quinn, et ses deux coassociés Sino-Américains, Shun Yen Siu et Ida Siu, qui étaient propriétaires d'une usine d'habillement de Chinatown. Leur usine est délocalisée en Chine après le 11 Septembre. Ainsi, l'adresse qui était autrefois localisation d'usine avec « clothing hung in the windows »²²⁰ est transformée en un immeuble chic qui attire la clientèle avec l'impression de luxe qu'elle donne.

D'un autre point de vue, cette histoire peut être interprétée comme une histoire familiale commune partagée par beaucoup de couseuses chinoises. Les couseuses n'ont jamais porté les vêtements qu'elles fabriquent dans leurs usines, car ils sont trop chers par rapport à leurs salaires. Nous prenons le témoignage d'une d'elles, Feng Ying Jiang, comme un exemple: « The women were paid \$8 for every piece they finished, which, at the end of the day, amounted to less than minimum wage. But Jiang knew from early on that the fancy trousers, lacy undergarments, and flowing evening gowns she made were luxury goods... she knew how to make it, but she had no idea how to put it on. »²²¹ En

²¹⁸ « On the morning of 9/11, 250 garment factories employing 14000 workers existed in Chinatown. By 2004, 100 factories had shut down, and with them went 6000 jobs. » Evelyn Chao, *A makeover for Chinatown's Garment Industry*, URL : <https://aaww.org/makeover-for-chinatowns-garment-industry/> Date de consultation : 15/11/2021, « Au matin du 11 Septembre, il existait 250 usines d'habillement qui emploient 14000 ouvriers à Chinatown. En 2004, 100 usines ont été fermées et avec cela, 6000 postes sont disparus. », Traduit par Yue Pan

²¹⁹ « SoHo est un quartier de l'arrondissement de Manhattan à New York, délimité par Houston Street au Nord, Crosby Street à l'Est, Canal Street au Sud et la Sixième Avenue à l'Ouest. » Wikipédia, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/SoHo> Date de consultation: 14/11/2021

²²⁰ Evelyn Chao, *A makeover for Chinatown's Garment Industry*, URL : <https://aaww.org/makeover-for-chinatowns-garment-industry/> Date de consultation: 14/11/2021, « vêtements accrochés aux fenêtres. », Traduit par Yue Pan

²²¹ Bonnie Tsui, *American Chinatown : A people's history of five neighborhoods*, Free Press, 2009, p71, « Les femmes ont été payées 8\$ pour chaque pièce qu'elles ont fini, ce qui, en fin de compte, revenait à moins que le salaire minimum. Mais Jiang savait dès le début que les pantalons jolis, les sous-vêtements

effet, elles travaillent pour que leurs filles puissent être éduquées, être mieux payées et porter ces vêtements. De ce point de vue, ont-elles réussi ? Peut-être. Certainement, la seconde génération est montée plus haut dans l'échelle sociale, cependant, sans pouvoir sortir du cercle d'exploitation : la mère et la fille ensemble sont doublement exploitées sur les mêmes produits sur la même chaîne.

En fin de compte, nous devons dire qu'avec cette histoire intergénérationnelle de l'habillement à Chinatown, nous constatons un succès d'un modèle économique sino-américain : comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'essor de l'industrie était lié aux fonds d'amorçage que les blanchisseurs ont accumulés et investis dans le business de leurs enfants, puis, grâce à deux avantages possédés par ces nouveaux entrepreneurs. Le premier concerne les capitaux ethniques, qui ne sont pas forcément matériels, mais qui peuvent comprendre la langue, la culture commune, tous ces facteurs qui permettent à ces entrepreneurs de mieux profiter de main-d'œuvre ethnique ; le deuxième est relatif à la capacité de communication interculturelle, qui leur permet d'enchaîner la production avec les marchés extérieurs du quartier, celui de New York, celui des États-Unis, même celui du monde. L'habillement à Chinatown s'est rapidement développé. Généralement, selon les études socio-économiques de Zhou Min,²²² ces entrepreneurs ne restent pas très longtemps dans cette industrie. Une fois que les conditions sont favorables, ils passent à la restauration qui est plus lucrative. Généralement, ils cèdent ces usines d'habillement à d'autres Sino-Américains. Donc de toute façon, ces propriétés restent dans la communauté sino-américaine et continuent à favoriser d'autres industries communautaires : en sus de l'industrie de mode, la restauration est aussi favorisée par l'habillement, car les femmes travailleuses ne peuvent plus préparer le dîner tous les jours. Nous allons ensuite revoir ce modèle d'économie ethnique dans d'autres secteurs à Chinatown.

Dans la séquence de shopping dans *Dim-Sum*, le dernier plan est génialement tourné : les deux jeunes femmes prennent l'ascenseur du grand centre commercial, en descendant, à travers la fenêtre, elles voient un paysage non-identifiable ; puis,

en dentelle et les robes de soirées qu'elle confectionnait étaient des produits de luxe... elle savait comment les confectionner, mais elle ne savait pas comment les porter. », Traduit par Yue Pan

²²² Voir Zhou Min : *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University

Press, Philadelphia, 1992, Chapitre 7 : *The other half of the sky : Socioeconomic Adaptation of immigrant women*, p152-184

Chinatown apparaît petit à petit avec les réverbères et les décorations identifiables dans la rue. Enfin, la séquence est conclue par un plan panoramique de Chinatown qui enchaîne aussi la scène suivante. Cette séquence indique, métaphoriquement, le fait qu'aujourd'hui, les boutiques de mode à New York, Laffayette 148 par exemple, essaient de se débarrasser de l'idée de « made in China » tout en trouvant à Chinatown, le point de transit (alors que leurs produits sont en réalité fabriqués en Chine.) Il suffit de monter quelques étages pour oublier Chinatown tout en profitant de l'intérêt de celle-ci. Mais Chinatown est toujours là : c'est le berceau, le fond de tous ces business et le paysage qu'ils ont créé.

2. La restauration chinoise actuelle

Introduction : les nouveaux restaurateurs invisibles pourtant très présents

Ci-dessus, nous avons beaucoup parlé de différents types d'images de restauration de Chinatown. Ce qui nous permet de constater le lien entre les images des restaurants et le changement démographique dans la migration sino-américaine. Nous rappelons deux types distincts :

1. Les images des restaurants tenus par des restaurateurs d'origine cantonaise. En général, ces restaurants servent les plats cantonais, exemples : dim-sum présenté dans les cuiseurs à vapeur (ex. dans *L'année du dragon*), siu mei présenté dans les vitrines (ex. dans *Le cinquième élément*). Les restaurateurs parlent cantonais. Soit somptueux, soit de surface moyenne, ces restaurants représentent un espace extrêmement exotique et donc dépaysant. Cela peut être interprété comme « danger » ou « mystère » ou « diversité culturelle » en fonction du contexte dont le film a besoin.

Ce type d'images de restauration évoque, bien sûr, les immigrés cantonais qui furent la première génération de population sino-américaine et les fondateurs des premiers Chinatown et la grande majorité des restaurateurs chinois pendant très longtemps.

2. La vente à emporter chinoise présentée dans la fameuse boîte blanche qui est très présente dans la vie quotidienne américaine. Sur écran, le contenu de ces boîtes n'est pas très important, la présence emblématique de la boîte est suffisante pour créer une ambiance urbaine, moderne, même futuriste dans certains films de science-fiction.

Ce deuxième type d'images de restauration est lié aux immigrés taïwanais qui se sont installés à Chinatown et sont devenus restaurateurs dans les années 1960, 1970²²³. Depuis lors, la vente à emporter chinoise s'est radicalement inscrite dans la vie américaine. Il est à noter que cette tendance s'est développée dans le même temps que la télévision : c'est avec la popularisation de télévision, qui a eu lieu dans les années 60, que la vente à emporter s'est ancrée dans l'idée de soirée *after-work*, ce que les citadins choisissent de plus en plus pour se reposer tranquillement chez eux en semaine au lieu de sortir. La vente à emporter chinoise a donc bien saisi l'occasion pour devenir le meilleur accompagnement de la télévision.

Dans les films indépendants sino-américains, nous avons aussi vu ces deux types de restaurant : les restaurants tenus par les restaurateurs cantonnais qui se servent de salon commun pour réunir les vieux amis qui sont tous d'origine cantonnaise (ex. dans *Eat a bowl of tea*) ; les restaurants tenus par les restaurateurs taïwanais dont les clients sont visiblement plus jeunes par rapport aux précédents. De plus, parmi eux, il y a des clients non-chinois. Donc, ces restaurants portent une image moins mystérieuse, plus accessible pour la génération plus jeune et pour les clients non-chinois (ex. dans *Garçon d'honneur*).

Nous rappelons ces deux types d'images qui sont liés aux compositions démographiques au sein de la communauté chinoise pour introduire le troisième groupe de restaurateurs dont l'image est absente sur l'écran hollywoodien, et qui sont pourtant très importants dans la formation de Chinatown au cours des trois dernières décennies : les Fuzhounais-Américains.

Fuzhou est une ville de la province de Fujian, qui se situe au Sud-Est de la Chine, peuplé par le peuple hoklo qui parle une langue locale, le minnan. C'est une des régions de la Chine qui connaît le plus d'émigration. Les premiers immigrés Fuzhounais-Américains documentés sont arrivés aux États-Unis dans les années 1940. Mais une véritable vague de migration des Fuzhounais vers New York a eu lieu dans les années 1980. Depuis lors, à partir des années 1980-1990, ils se sont largement engagés dans la restauration jusqu'à présent. « Today, the majority of workers at Chinese restaurants, in New York and elsewhere, come from Fujian. Some of the workers enter the U.S. as

²²³ En ce qui concerne de ce changement de la restauration dû au changement démographique, voir *Introduction : de nouvelles images succèdent à une réforme du commerce*, l'introduction du troisième sous-chapitre du troisième chapitre de la première partie de cette thèse.

refugees claiming asylum from China's one-child policy... many more workers come here with the help of snakeheads. »²²⁴ De plus, pour les Fuzhounais-Américains, il y a des soutiens dans la communauté qui les aident à monter leurs business. Par exemple: « The proliferation of Fujianese-owned restaurants in the Greater New York area led to the founding of the Fujian Changdao Cangan Lianyihui (Friendship Association for Fukienese Restaurants on Long Island) in 1983. Members in the organization helped one another to plan restaurant menus and to obtain favorable loans. »²²⁵ Bref, aujourd'hui à Chinatown new yorkais, quel que soit le type de cuisine que le restaurant serve, il est très probable qu'il appartient à un restaurateur originaire de Fuzhou.

Dans ce cas, nous sommes en droit de nous interroger : étant donné que les Fuzhounais sont si importants dans la restauration chinoise actuelle, pourquoi leurs images sont-elles absentes dans les films hollywoodiens ?

Nous pouvons trouver la réponse dans les films en question de cette sous-partie : principalement, nous allons étudier deux films, *Chan a disparu* (1982) et *Take Out* (2004). Ces deux films nous permettront d'étudier la restauration sino-américaine contemporaine d'un point de vue des employés de restauration, y compris les cuisiniers, les serveurs et les livreurs de repas. Il est à noter que selon les statistiques de la fin des années 1980 de l'État de New York, 23% de toute la population sino-américaine travaille dans la restauration. Ce qui surpasse largement la proportion globale des États-Unis, 4%.²²⁶ Ces chiffres sont certainement inexacts pour beaucoup de raisons, mais après tout, ils peuvent nous donner une idée approximative sur le point auquel les immigrants chinois s'engagent dans la restauration, et donc, à quel point la restauration est importante dans

²²⁴ Katie Salisbury, *American Dreams in a Chinese Takeout*, 18/12/2018, URL : <https://www.theringer.com/2018/12/18/18145986/chinese-restaurant-workers-feature> Date de consultation: 19/11/2021 «Aujourd'hui, la majorité des travailleurs des restaurants chinois, à New York et ailleurs, viennent du Fujian. Certains des travailleurs entrent aux États-Unis en tant que réfugiés demandant l'asile de la politique de l'enfant unique... beaucoup plus de travailleurs viennent ici avec l'aide d'un passeur. », Traduit par Yue Pan

²²⁵ Him Mark Lai, *Becoming Chinese American : A History of Communities and Institutions*, Chapitre 7 : *Chinese Organizations in America Based on Locality of Origin and/or Dialect-Group Affiliation, 1940s-1990s*, AltaMira Press, 2004, p236 « La prolifération des restaurants appartenant à des Fujianais dans la région du Grand New York a conduit à la fondation de la Fujian Changdao Cangan Lianyihui (Association d'amitié pour les restaurants fukienais de Long Island) en 1983. Les membres de l'organisation s'entraidaient pour planifier les menus des restaurants et obtenir des prêts avantageux. », Traduit par Yue Pan

²²⁶ « The PUMS data showed that 23 percent of Chinese immigrant workers in New York State worked in garment and textile-related industries (compared with 3 percent for all workers in the state), and another 23 percent worked in eating and drinking establishments (compared with 4 percent for all works). » Min Zhou, *Contemporary Chinese America : Immigration, Ethnicity, and Community Transformation*, Temple University Press, 2009, p257

la formation du quartier de Chinatown. Ce regard interne de la restauration révèle un aspect incontournable de Chinatown en nous ramenant aux cuisines de restaurant chinois. Pendant ce voyage, nous allons voir la restauration chinoise très contemporaine ; la vie quotidienne, les inquiétudes et les aspirations des restaurateurs, des employés représentés comme des personnages caractérisés au lieu des livreurs de repas chinois anonymes.

2.1.« Big Sister, t'as mis combien d'années pour racheter ce restaurant ? 10 ans ? »²²⁷

À cause ou plutôt grâce au budget quasi-inexistant du film, 3000 dollars, *Take Out* a été tourné dans un vrai restaurant chinois en plein service. Cela donne au film de fiction une qualité de documentaire. Pour la même raison, le casting de ce film est un mélange des acteurs professionnels et amateurs. Ce qui donne un grand dynamisme au film. Un effet remarquable : les vraies personnalités des acteurs amateurs s'incorporent largement dans les caractères des personnages.

Le rôle de Big Sister dans *Take Out* joué par Wang-Thye Lee est un bon exemple. Elle parle en deux langues, en anglais avec les clients et en mandarin avec ses employés qui viennent de différentes régions de la Chine. Curieusement, elle est beaucoup plus bavarde en anglais qu'en mandarin. Une raison est que cela fait partie de son intelligence de la rue pour se faire aimer des clients ; une autre est que le mandarin n'est clairement pas sa première langue non plus : elle sort des phrases coupées et avec un accent très fort. Comme elle parle peu, on la connaît peu, si ce n'est qu'elle a économisé dix ans pour acheter ce petit restaurant et qu'elle a une fille qui, au début du film, est en Chine, et vers la fin du film, est venue aux États-Unis et travaille dans un restaurant japonais. Au travail, Big Sister joue beaucoup de rôles en même temps, la réceptionniste, la comptable, la directrice, de plus, elle s'occupe des frites. Autant de rôles en même temps et de longues heures de travail la rendent silencieuse.

Nous pouvons facilement reconnaître le profil d'un restaurateur sino-américain contemporain chez elle. Pour rapidement profiler cette population, il y a deux plaisanteries noires sur les Fuzhounais-Américains qui peuvent nous aider. L'une est qu'ils ont trois *Tou*, lequel signifie « tête » en chinois : passeur (« *she tou* » en chinois),

²²⁷ Ligne de *Take Out* : « 大姐,你花多少年买的这家餐馆? 十年啊? », Traduit par Yue Pan

cusinière (« *zao tou* » en chinois) et oreiller (« *zhen tou* » en chinois). Ce qui décrit simplement leurs vies quotidiennes : la migration illégale, suivie par un travail dans la cuisine pour payer la dette et dormir dans un endroit où il n'y a qu'un oreiller. L'autre plaisanterie concerne les trois choses que tous le monde poursuit : « *Ka Che Dian* », ce qui signifie : carte, voiture et magasin. Cela fait référence à leurs aspirations communes : obtenir le *green card*, acheter une voiture, ensuite tenir un magasin.

Dans ce film, nous voyons que tout le monde qui travaille dans cette cuisine vit le même rêve mais se trouve à des étapes différentes de celui-ci : pendant leur pause, leur sujet de discussion est toujours à propos du trajet de migration de chacun, comment obtenir le *green card*, dans quels restaurants est-on le mieux payé, il faut encore combien de temps pour racheter un restaurant et comment faire venir leurs familles. Ils sont indifférents au lieu de travail, au type de travail ou à la condition de travail à condition que ce soit rentable. La restauration pour eux est une porte qui donne accès à la vie américaine. Cette porte a été, bien sûr, ouverte par leurs prédécesseurs immigrés.

Mais non pas comme les premiers immigrés cantonnais, les ouvriers du chemin de fer qui étaient obligés de s'occuper de leurs propres repas selon le contrat, qui s'engageaient dans la restauration, initialement, pour se restaurer. Ensuite, ils ouvraient différents types de restaurant pour répondre aux besoins sociaux de la communauté qui était isolée du monde extérieur principalement à cause de la politique et de la curiosité des clients non-chinois également. Ils ont ramené leur cuisine cantonnaise et ils l'ont adaptée aux ingrédients américains et au goût des clients non-chinois dans une certaine mesure. Donc, effectivement, ces restaurateurs jouaient le rôle d'ambassadeurs de culture. Le rôle historique des restaurateurs taïwanais est qu'ils ont fait varier la cuisine chinoise sur le marché américain, même si la cuisine cantonnaise reste toujours prédominante. Ensuite, comme nous avons argumenté, pour répondre aux nouveaux modes de vie moderne urbaine, la cuisine chinoise s'est adaptée à la vente à emporter et s'est par conséquent ancrée dans la vie américaine contemporaine. Jusqu'ici, nous pouvons dire que la cuisine chinoise est déjà parfaitement positionnée aux États-Unis en terme d'économie et de culture. Donc les nouveaux restaurateurs n'ont qu'à reprendre le modèle de commerce ainsi que la façon de cuisiner pour nourrir la clientèle établie. C'est pour cela qu'aux yeux des consommateurs, il n'y a pas de changement dans la restauration chinoise, donc il n'y a pas de nouvelles images sur l'écran hollywoodien, car cette nouvelle génération de restaurateurs n'a pas fait plus que reprendre l'activité des

prédécesseurs. Autrement dit, cela confirme que la cuisine sino-américaine est tellement stéréotypée dans la société américaine qu'elle cesse d'absorber de la nouvelle population immigrée. Dans le contexte de consumérisme, la cuisine chinoise dans son ensemble est comme une marque aux États-Unis. Les consommateurs ont des pré-expectations sur elle. Elle peut absorber quelques nouveaux éléments, mais l'image et le modèle essentiel restent inchangés. Nous allons voir, dans la sous-partie suivante, les critiques sur ce phénomène d'un point de vue intellectuel.

2.2.« Les Américains n'ont pas besoin d'ingénieur aéronautique, ils ont besoin de cuisinier pour faire les rouleaux de printemps. »²²⁸

Dans *Chan a disparu*, les critiques d'un cuisinier, Henry, sur la cuisine sino-américaine, est impressionnante. Non pas comme la plupart des cuisiniers chinois silencieux, il critique constamment les commandes des clients tout en faisant la cuisine : le porc à l'aigre-douce, le plat le plus commandé, lui paraît dégoûtant, car « les clients américains ne savent que manger cela » dit-il ; la soupe won-ton également très commandée, pour lui, montre aussi que les Américains ne connaissent rien de la vraie cuisine chinoise, « la prochaine fois, dis-leur qu'on n'a pas de won-ton ici, par contre, on a won-ton en verlan ! » se moque-t-il ; quant aux rouleaux de printemps frits et rouleaux des œufs, pour lui, ils représentent son rêve évanoui. Ancien étudiant en génie aéronautique en Chine, il finit par travailler dans cette cuisine aux États-Unis, car « Les États-Unis n'ont pas besoin de d'ingénieur aéronautique, ils ont besoin de cuisinier pour faire les rouleaux de printemps. », dit-il d'un ton ironique. Avec ces critiques constantes et la chanson qu'il chante en cuisinant le porc à l'aigre-douce qu'il déteste, *Fly me to the moon*, la personnalité intellectuelle se manifestent nettement sur ce personnage. Effectivement, les plats qu'il critique sont les plats les plus populaires de la cuisine sino-américaine, qui constituent clairement une fusion de la cuisine du style du sud de la Chine et du fast food de style américain : le porc à l'aigre-douce répond à la préférence pour le goût sucré des clients américains ; quant aux rouleaux de printemps frits et rouleaux des œufs, voire même les bananes frites que l'on a vues dans *Take Out* qui

²²⁸ Ligne de *Chan a disparu*, « 美国人不要搞航空工程的, 他就是要你做春卷, egg roll, sweet sour pork, won-ton soup 这些玩意儿。 », Traduit par Yue Pan

n'existent pas du tout dans la cuisine chinoise, ils répondent à leur préférence pour les fritures.

Nous revenons sur le cuisinier, Henry. Il n'est pas tout seul dans son parcours. D'après ce qu'il raconte, le héros absent du film, Chan Hong, était aussi un ancien étudiant en génie aéronautique et travaillait aussi dans ce même restaurant, Golden Dragon Restaurant. De plus, Chan était un étudiant brillant qui se classait parmi les premiers. Alors pourquoi ces deux personnages intellectuellement bien formés en Chine finissent-ils par « faire les rouleaux de printemps » aux États-Unis ?

En effet, la présence de ces deux personnages fait référence au nouveau groupe d'immigrés chinois. Leur accent pékinois très distinct indique qu'ils n'appartiennent à aucun groupe de migration chinoise que nous avons mentionné précédemment, ni au groupe cantonais ou fujianais, ni au groupe hongkongais ou taiwanais. Ils appartiennent au groupe de migration de post-réforme économique chinoise. Pour rapidement profiler cette population de migration, nous nous permettons d'introduire une série télévisée chinoise de 1991, dont le héros vit exactement le parcours de Henry et Chan Hong, à l'étape précédente, *Beijinger in New York* : la série commence par le voyage de l'ancien musicien accompli, Wang, et son épouse, de Beijing à New York. Ils sont venus à l'aide de leur tante et oncle. Très vite, Wang s'est rendu compte que le seul travail qu'il peut trouver est de cuisiner dans un restaurant chinois. Frustré, mais il est obligé de l'accepter car il a son loyer à payer le jour du lendemain ; de plus, le couple a déjà entièrement abandonné leur vie en Chine, il est impossible pour eux de retourner en arrière.

Ainsi, nous voyons que cette population est différente de leurs prédécesseurs. Ils sont les citadins ayant fait des études supérieures, non pas comme les immigrés paysans qui immigrèrent car leur revenu se multiplie aux États-Unis ; non plus comme les immigrés taiwanais ou hongkongais qui immigrèrent pour des raisons politiques, ces personnes font leur choix de migration pour, effectivement, un rêve américain qui n'est pas aussi joli que ce qu'ils imaginaient. La professeur Min Zhou a bien démontré ce paradoxe entre le profil de ces nouveaux arrivants et la réalité dans ses études :

Theoretically, recent Chinese immigrants need not to confine themselves to Chinatown, but they may suffer substantial downward mobility in occupation and social status in the larger labor market. Thus, regardless of their socioeconomic background, they have tended to cluster in Chinatown with their earlier counterparts. The legal,

*structural, and cultural barriers that used to confine old-timers to Chinatown still effectively limit the options of recent Chinese immigrants...*²²⁹

Enfin, par conséquent,

*When they arrive in the United States, many immigrants find a gap between what they want to do and what they are allowed to do...*²³⁰

En bref, inaccessibilité du marché d'emploi extérieur et manque d'emploi hautement qualifié à Chinatown cassent leur rêve américain. Henry a partiellement raison en disant que les Américains n'ont pas besoin d'ingénieurs aéronautiques mais de cuisiniers : bien sûr que les États-Unis ont besoin d'ingénieur aéronautique, mais Chinatown n'en a pas besoin. Alors que les États-Unis ont besoin de Chinatown comme une grande cuisine en entier. Ces ingénieurs aéronautiques sont par conséquent condamnés à la cuisine. Nous allons mieux argumenter ce point dans la sous-partie suivante.

Ici, nous nous focalisons sur ce nouveau groupe d'immigrés. Dans la comparaison avec leurs prédécesseurs, à l'exception de différents profils, la différence fondamentale entre eux est que les premiers immigrés sont venus pour leur rêve chinois – faire fortune et retourner en Chine – tandis que ces nouveaux immigrés sont venus pour leur rêve américain. À l'époque (fin d'années 1970 et début d'années 1980), à cause du manque d'information exacte sur les États-Unis et d'un grand choc qui est arrivé à la fin les années 70 – à savoir que les États-Unis sont tout d'un coup devenus partenaires au lieu d'ennemis de la Chine – il était impossible pour les Chinois d'avoir une perception juste sur les États-Unis. Pour certains jeunes intellectuels innovateurs chinois, les États-Unis représentaient tout ce qui est « ouvert », « développé », « moderne »²³¹.

²²⁹ Zhou Min, *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p85-86 « En théorie, les immigrants chinois récents n'ont pas besoin de se cantonner à Chinatown, cependant ils peuvent avoir à souffrir d'une régression substantielle dans leur métier et leur statut social sur le marché du travail plus large. Ainsi, quel que soit leur milieu socio-économique, ils ont eu tendance à se regrouper dans le quartier chinois avec leurs compatriotes antérieurs. Les barrières juridiques, structurelles et culturelles qui confinaient les anciens à Chinatown continuent à limiter les options des immigrants chinois récents de façon efficace. », Traduit par Yue Pan

²³⁰ Zhou Min, *Chinatown : The socioeconomic Potential of an Urban Enclave*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p83 « Lorsqu'ils arrivent aux États-Unis, de nombreux immigrants trouvent un fossé entre ce qu'ils veulent faire et ce qu'ils sont autorisés à faire. », Traduit par Yue Pan

²³¹ Cette perception de certains intellectuels chinois sur les États-Unis de l'époque, nous pouvons la constater dans les films chinois de cette période. Prenons par exemple *Romance on Lushan Mountai* ; dans ce film, l'héroïne, une sino-américaine, représente tout ce qui est supposé américain : moderne, esprit ouvert, richesse, intellect. Le héros, qui représente tout ce qui est supposé chinois, admire cette femme moderne.

Avec quelques informations fragmentées, ils ont une imagination trop flatteuse des États-Unis qui les pousse à émigrer. *Chan a disparu* montre deux attitudes envers cette désillusion : il y a des personnes, comme Henry, qui choisissent de vivre la réalité cyniquement ; il y a aussi ceux qui, comme Chan Hong, n'arrivent pas à accepter l'échec et retournent en Chine, cela peut souvent finir par des tragédies de désintégration familiale : comme ce que l'on a vu dans le film : la femme et la fille de Chan restent aux États-Unis pour leur avenir.

2.3.Chinatown qui nourrit New York, une « ville mondiale »

*Are there conditions in the global city that stimulate the expansion of casual and informal work, or, on the contrary, do these forms of work shrink as a result of the presence of a thriving postindustrial core? Is the sphere of casual and informal work...perhaps associated with immigration from the Third World?... The new Third World immigration of the 1970s and 1980s in New York City, the earlier Asian and Caribbean immigration in London, and the recent illegal immigration of Asian workers into Tokyo, is theirs a circumstantial arrival? Do they inhabit a world of work basically unconnected to the social and economic order of the global city? Or, on the contrary, are significant components of their employment articulated by economic polarization?*²³²

Dans *The Global City*, l'auteur a tout à fait raison de questionner le rapport entre la migration des pays du Tiers-Monde et le développement du marché des travaux informels dans les villes mondiales, car en effet, ces deux phénomènes co-apparaissent dans plusieurs villes mondiales sur leurs points de transformation. Quel est celui qui engendre ou favorise l'autre ? En quoi favorisent-ils l'essor économique d'une ville globale ?

²³² Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 1991, p246 « Y'a-t-il des conditions dans une ville globale qui stimulent l'expansion du travail occasionnel et informel, ou, au contraire, ces formes de travail se rétrécissent-elles en raison de la présence d'un noyau postindustriel florissant ? La sphère du travail occasionnel et informel est-elle... peut-être associée à l'immigration du Tiers-Monde ? La nouvelle immigration du Tiers-Monde des années 1970 et 1980 à New York, l'immigration asiatique et caribéenne antérieure à Londres et l'immigration illégale récente des travailleurs asiatiques à Tokyo, est-ce une arrivée circonstancielle ? Habitent-ils un monde du travail fondamentalement déconnecté de l'ordre social et économique de la ville globale ? Ou, au contraire, sont-ce là des composantes importantes de leurs emplois articulés par la polarisation économique ? », Traduit par Yue Pan

Ici, nous ne répondons pas à ces questions sociologique et économique. Mais ces questions nous donnent un point de vue pour penser nos films en question. Pourquoi un immigrant chinois illégal, est arrivé aux États-Unis sur ce point et est devenu un livreur de repas ? Pourquoi des anciens étudiants d'aéronautique finissent-ils par faire des rouleaux de printemps aux États-Unis ? Précédemment, nous avons répondu à cette question sur le plan individuel : c'est pour leur rêve américain. Leurs rêves ne sont pas forcément les mêmes, néanmoins, ils rêvent d'une meilleure vie aux États-Unis. Ci-dessous, nous allons répondre à cette question sur le plan social : quel rôle joue un cuisiner de rouleaux de printemps ou un livreur de repas dans le développement économique de New York, une ville globale ? En quoi leur travail reflète-t-il des changements sociaux ? Et finalement, qu'apporte ce changement à Chinatown ? Pour répondre à ces questions, nous allons parler de trois points : 1. l'organisation de travail d'un livreur de repas qui tire profit de la migration illégale ; 2. pourquoi la communauté chinoise prend ce travail ; 3. le développement de la restauration et l'extension de Chinatown.

Après la sortie de *Take Out*, il y a des critiques qui disent avec sincérité qu'après avoir vu ce film, ils décident de donner plus de pourboire aux livreurs de repas la prochaine fois. En effet, dans *Take Out*, nous voyons que leurs revenus dépendent largement des pourboires. Ce n'est pas un travail formel et ce n'est pas un travail simple non plus. Il n'est pas si simple de livrer un repas dans un appartement ou un bureau en traversant la ville. Le héros du film doit faire face à la météo désavantageuse, le vol qui arrive surtout quand il travaille pendant la nuit, les pannes de vélo... Alors que pour les clients qui commandent, le repas est automatiquement livré, car les livreurs sont invisibles comme être humains, ils sont réduits à leur fonction de livraison. Pour leurs employeurs, ils sont également non-identifiés, car sur le marché d'emploi de Chinatown, rien n'est plus facile que de recruter quelqu'un qui a besoin de ce travail pour payer sa dette à son passeur. Comment ce marché d'emploi s'organise-t-il ? Il y a beaucoup d'agences d'emploi qui sont présentes sur ce marché (comme ce que nous pouvons constater dans *The Illegal Immigrant*). De plus, puisque la plupart de ces immigrants sont venus par une chaîne de migration, ils sont généralement venus avec un travail prospectif, même une promesse d'embauche, ensuite ils sont mis en contact avec les employeurs par leurs familles, leurs connaissances.

Ainsi, c'est le marché qui est demandeur de main-d'œuvre. Pour réduire ce coût, il est plus rentable pour les employeurs d'embaucher les immigrés illégaux, puisqu'ils sont les seules personnes qui acceptent une telle condition de travail. Donc « grâce » au statut irrégulier de ces travailleurs, la restauration chinoise peut offrir un service peu onéreux, ce qui est, en effet, demandé par la prospérité de cette ville globale où les travailleurs qualifiés s'assemblent avec une très haute densité. Cela peut être vu dans la perspective de polarisation des travaux dans une ville globale comme New York : d'après la recherche de Saskia Sassen que nous avons citée ci-dessus, la polarisation des travaux est très visible sur le marché du travail de New York. Ensuite, naturellement, les industries les plus sophistiquées qui caractérisent l'image générale et l'économie d'une ville ont besoin d'accès facile et rapide aux services support,²³³ la restauration, par exemple. Ainsi, cette catégorie de travail marginal est formée pour nourrir la catégorie de travail qualifié.

Maintenant, nous comprenons mieux le rôle indispensable que la restauration chinoise joue dans la ville métropolitaine sur un plan global. Alors la question prochaine se pose : pourquoi est-ce la communauté chinoise qui le prend en charge ?

D'une part, c'est grâce à l'héritage de l'époque précédente. Depuis la fin du XIXe siècle, la restauration chinoise sert, bien sûr, la communauté chinoise. Ensuite, si nous tirons une ligne chronologique de l'évaluation de la restauration chinoise, la tendance principale est qu'elle est de plus en plus orientée vers l'extérieur. Dans le nouveau contexte post-industriel, elle s'adapte avec un nouveau mode de production et a trouvé sa position. D'autre part, il est à noter que dans la culture chinoise, la vertu de prendre son mal en patience est particulièrement appréciée. En général, les Chinois pensent que pour atteindre à un certain objectif, il est naturel de faire certaines preuves, soit physiques, soit mentales. Face à ces preuves, il est aussi une vertu de ne jamais se plaindre, mais seulement souffrir, car la souffrance est plus significative que le confort.²³⁴ C'est pour cela que nous voyons que la grande majorité de ces travailleurs

²³³ Voir Saskia Sassen : *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 1991, p245-246

²³⁴ Cette mentalité se manifeste partout dans la langue chinoise: l'expression «忍辱负重» (ren ru fu zhong) signifie : il faut endurer l'humiliation pour pouvoir assumer les responsabilités importantes. Cela fait l'éloge de la capacité d'endurer les épreuves mentales. L'expression « 吃苦耐劳 » (chi ku nai lao) signifie : il est une vertu de travailler beaucoup malgré la précarité matérielle. Cela met l'accent sur les épreuves financières. L'expression « 悬梁刺股 » (xuan liang ci gu) signifie : (pour atteindre l'accomplissement notamment scolaire,) on travaille avec ses cheveux attachés au toit et on perce ses

sont très silencieux comme Ding Ming, le héros de *Take Out* ; tout au long du film, nous voyons qu'il n'y a que souffrance dans sa vie. Il subit de la violence de son créancier, de l'humiliation, du vent, de la pluie... mais il ne fait rien, sauf souffrir tête baissée. Le seul moment où il s'effondre arrive dans un ascenseur : après s'être fait voler toutes ses économies – ici, l'acteur fait un travail absolument génial – il est soulagé car il échappe au pistolet, puis, il s'accroupit et frappe le sol furieusement, ensuite, épuisé, désespéré, il a envie de pleurer mais n'y arrive pas, il sort du bâtiment comme un zombie et vomit en appuyant sur son vélo. Soulagement, colère et désespoir, l'acteur incarne très bien trois couches d'émotions fortes pendant quelques secondes. Et cela accentue sa personnalité : même dans une telle circonstance extrême, ses émotions sont retenues. Ensuite il s'oblige à se resoumettre à la souffrance quotidienne. Dans la dernière conversation du film, Wei, le cuisinier, dit à Ding Ming sans qu'il lui raconte ce qu'il se passe : « Je comprends, j'ai vécu la même chose. » Par cela, le film relève qu'en effet, tous ces travailleurs immigrés vivent la même souffrance invisible au public, la grande majorité d'eux choisissent d'être silencieux, car travailler et ne jamais se plaindre est écrit profondément dans leur culture.

Finalement, notre troisième point concerne l'extension importante de Chinatown par l'arrivée des Fuzhouais-américains et le développement de la restauration. D'abord, le vieux Chinatown était incapable de loger cette grande population fuzhouaise. De plus, comme les Fuzhouais avaient du mal à s'intégrer à la communauté cantonaise, ils ont commencé à s'installer au *Lower East Side* à côté du vieux Chinatown de Manhattan, ce qui était, à l'époque, un quartier mélangé des Chinois, Latins, Italiens et Juifs. . Résultat : la carte de Chinatown de Manhattan a pris sa forme de deux parties, la partie ouest qui est toujours le Chinatown cantonais ; la partie est qui devient le Chinatown fuzhouais. Cependant, très vite, en raison de gentrification à partir de 2000,

Chinese population and businesses are declining and moving from the original Chinatown to newer Chinatowns in New York, and the Fuzhou immigrants are also part of this decline as well. Many of Chinese in Manhattan's Chinatown are relocating to the newer Chinese enclaves in Brooklyn, Queens, and Nassau County. However, the Fuzhous that are moving out are mostly relocating to Sunset Park, which now has the largest Fuzhou

cuisse avec un poinçon (pour éviter le sommeil). Ce qui souligne la nécessité de souffrance physique dans l'accomplissement d'un objectif... Les expressions similaires sont innombrables.

community in all of New York City, while the Cantonese are moving to Bensonhurst, Brooklyn. ²³⁵

À la suite de cette délocalisation des habitants, pour faciliter le déplacement d'un grand nombre des travailleurs de restauration de leur lieu d'habitation au lieu de travail, le Chinatown de Manhattan, les restaurateurs offrent des bus réservés à leurs employés. Ce système permet aux vieux Chinatown et nouveaux Chinatown de maintenir un lien étroit en terme d'espace malgré les distances physiques, et donc permet à plus de restaurants de s'implanter dans le vieux Chinatown. Bref, ce système fait de tous les Chinatown un ensemble qui nourrit l'économie de toute la ville comme une cuisine centrale.

3. L'industrie de divertissement : sur la frontière culturelle

Introduction : Chinatown qui divertit et qui se divertit

Lorsqu'il s'agit de divertissement, une question naturelle et nécessaire qui se pose est de savoir qui on divertit. L'industrie de divertissement de Chinatown est complexe car elle divertit à la fois les clients habitants et non-habitants du quartier. Ainsi, différentes formes de divertissement se développent pour satisfaire les différentes clientèles. Pour nous, il est très intéressant de constater que Chinatown s'adapte consciemment à ces attentes avec ses différents visages. Ici, nous allons parler d'un visage de « l'exotisme séduisant » qui est traduit par les boîtes de nuit et d'un autre visage de « refuge pour les personnes seules » qui est incarné par les bars.

Nous commençons par le contexte historique des boîte de nuit. Cette industrie était bien active depuis les années 1930 jusqu'aux années 1970, surtout durant les années 1940 et 1950. Comme il est indiqué au tout début de *Forbidden City, U.S.A.* (1989) : en sortant de la Grande Dépression et de la prohibition, les Américains qui avaient les moyens avaient hâte de sortir et de s'amuser. Cette ambiance ne concernait pas forcément les Sino-Américains qui étaient toujours sous la pression de la *Loi d'exclusion*

²³⁵ Wikipedia, « Chinatown, Manhattan » URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Chinatown,_Manhattan
Date de consultation : 16/12/2021 « Le population et les entreprises chinoises étaient en déclin et se sont déplacées du vieux quartier chinois de New York vers les nouveaux. Les immigrants de Fuzhou font également partie de ce déclin. De nombreux Chinois du Chinatown de Manhattan ont déménagé dans les nouvelles enclaves chinoises de *Brooklyn*, de *Queens* et de *Nassau county*. Néanmoins, la plupart des Fuzhounais ont déménagé à *Sunset Park*, qui loge désormais la plus grande communauté fuzhounaise de New York. Tandis que les Cantonais ont démanagé à *Bensonhurst, Brooklyn.* », Traduit par Yue Pan

des Chinois, la plupart d'eux luttant encore pour vivre. Mais certains entrepreneurs précurseurs sino-américains ont bien saisi cette occasion commerciale pour inventer les boîtes de nuit de Chinatown visant à attirer les clients, plutôt, blancs américains, notamment les soldats. En offrant des spectacles donnés surtout par les jeunes danseuses chinoises, ces boîtes de nuit marchandent l'idée de « *China doll* ». Cela est très bien illustré par les moyens promotionnels des boîtes de nuits. Nous prenons ce programme comme exemple : à côté de la silhouette d'une femme très attirante, il est écrit « *Come along with me please ! I'll show you how to have fun - in Chinese.* »²³⁶

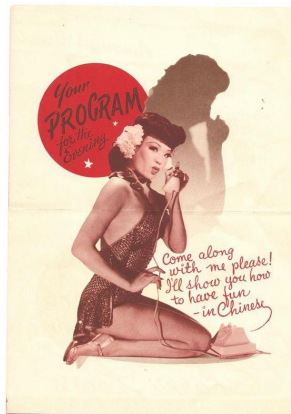


Figure 2-2-5: Programme de Forbidden City, San Francisco

Le cinéma a bien témoigné de ce succès commercial : dans les films noirs des années 40 et 50, la boîte de nuit de Chinatown est un endroit qui est présent, pas fréquemment, mais de façon remarquable. Exemple : *Boston Blackie's Chinese Venture* (1949), *Dans l'ombre de San Francisco* (1950). Sans surprise, les représentations de boîte de nuit dans ces films noirs sont excessivement exotiques et stéréotypées. Toutefois, cela confirme le succès de ces boîtes de nuit qui vendent, justement, l'exotisme et les stéréotypes. Ensuite, nous avons la comédie musicale monumentale, *Au rythme des tambours fleuris* (1961), dont l'histoire se déroule autour d'une boîte de nuit de Chinatown. À la suite de la popularisation de la télévision dans les années 60, les boîtes de nuits ont fait faillite les unes après les autres et ont été, très vite, oubliées par le public. Le documentaire *Forbidden City, U.S.A.* nous rappelle cette industrie qui mérite d'être retenue dans la mémoire. Ce film représente les anciens danseurs, notamment danseuses, d'un point de vue d'un ami proche, ce qui est très différent des

²³⁶ « Venez avec moi, s'il vous plaît, je vous montrerai comment vous amuser – en chinois. », Traduit par Yue Pan

films noirs et de la comédie musicale. En effet, ce film a été réalisé grâce au lien personnel que le réalisateur avait avec ces artistes.

Dans cette sous-partie, nous allons étudier *Forbidden City, U.S.A.* en le comparant avec *Dans l'ombre de San Francisco* et *Au rythme des tambours fleuris*, pour décrypter cette histoire bien complexe : quel rôle jouent ces boîtes de nuit pour les clients blancs américains ? Quel rôle jouent-elles pour les Sino-Américains aux yeux des Blancs-Américains ? Et quel rôles jouent-elles pour les Sino-Américains ? Nous allons voir que, contrairement à beaucoup d'idées préconçues, les boîtes de nuit sont en fait un lieu emblématique qui engendre les idées de féminisme asiatique.

Incontestablement, les boîtes de nuit visent les clients non-habitants. Alors comment les habitants du quartier se divertissent-ils ? Les représentations des bars à Chinatown sont assez remarquables dans les films que nous étudions. Et les clients sont principalement habitants du quartier, les Chinois. Cela est, en fait, très curieux.

Il est à noter que le bar est une chose qui n'existe pas dans la culture chinoise à l'origine, car celle-ci est une culture qui valorise le fait de travailler avec diligence et de passer du temps avec la famille. Toutes les choses dans la vie doivent être incluses dans l'un des deux aspects. Quant à sortir seulement pour s'amuser, le « *hang out* » pour les Américains, cela est considéré comme un acte irresponsable pour les adultes. C'est est une raison pour laquelle il n'y a pas de bar dans la culture chinoise à l'origine. De l'autre point de vue, selon Jürgen Habermas, la naissance de bar en Europe a eu lieu dans un contexte socio-économique spécifique, qui est lié à la naissance et le développement de bourgeoisie et à l'urbanisation, qui représente la démocratisation du divertissement dans ce contexte qui date du XVIIe siècle.²³⁷ Puisqu'il n'y avait pas ce contexte en Chine, le bar n'existe donc pas dans la culture chinoise. Bref, tout cela pour dire que la présence de bar à Chinatown, rempli de clients chinois, n'est pas anodine. Cela marque l'identité de Chinatown comme une frontière culturelle. Mais cela peut également être lu d'un point de vue social : ces gens vont à cet endroit pour échapper à Chinatown. Alors qui vont à ces bars ? Pourquoi se trouvent-ils à la fois en marge de la société américaine et de Chinatown ? Que signifie la présence de ces bars dans nos films étudiés ? Pour répondre à ces questions, nous allons nous pencher sur les images de bar dans *Dim-Sum* (1985), *The illegal immigrant* (1985) et *La Princesse du Nebraska* (2007).

²³⁷ Voir : Jürgen Habermas, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit par Marc Buhot de Launay de l'allemand en français, 2007, Payot

Finalement, tout bien considéré, nous allons pouvoir constater une tendance d'auto-touristification de Chinatown qui va régner sur le quartier de nos jours.

3.1. Les boîtes de nuit : une auto-exotisation pour une réinvention

Lorsque l'on met ensemble *Dans l'ombre de San Francisco*, *Au rythme des tambours fleuris* et *Forbidden City, U.S.A.*, une contradiction évidente apparaît : selon ces films, dans les boîtes de nuit de Chinatown, on ne donne pas le même type de spectacle. Dans *Dans l'ombre de San Francisco*, les danseuses et les danseurs chinois s'habillent de façon exotique. Le maquillage du danseur fait nettement référence au style de maquillage d'opéra chinois mais très grossier ; les danseuses portent une sorte de qipao raccourci et des coiffes longues à franges. Il est même difficile de dire le style de danse qu'ils pratiquent, car ils dansent de façon très maladroite. C'est plutôt une danse comique qui n'ont aucune valeur artistique, seulement pour montrer les « corps exotiques ». Tout au contraire, dans *Au rythme des tambours fleuris*, la boîte de nuit, toujours remplie par les clients blanc américains, offre un spectacle de niveau professionnel. La danse est joliment chorégraphiée dans le style de Broadway et très bien interprétée par l'actrice principale, Nancy Kwan, qui est d'ailleurs une ballerine professionnelle. Alors, en réalité, quel type de spectacle ces boîtes de nuit de Chinatown



Figure 2-2-6, Figure 2-2-7 : *Dans l'ombre de San Francisco*, *Au rythme des tambours fleuris*

donnent-elles ?

Nous trouvons la réponse dans *Forbidden City, U.S.A.*, en réalité, les spectacles de boîte de nuit de Chinatown sont quelque chose entre les deux, entre professionnel et spectacle de rue. Cela est dû au fait que les danseurs sont peu formés pour danser, surtout pas pour danser du swing sur de la musique de jazz, comme Fred Astaire. Cependant, ils ont très envie d'apprendre à danser et ils considèrent la danse comme leur profession.

D'ailleurs, les boîtes de nuit embauchent les chorégraphes professionnels. Donc finalement leur niveau est entre les deux.

Nous parlons de cela, non pas pour évaluer le niveau de danse de ces boîtes de nuit, mais pour démontrer un dilemme et l'identité ambiguë des danseurs chinois, et surtout des danseuses. En effet, elles vivent dans un double dilemme : ce sont les jeunes femmes passionnées pour danser. Mais, premièrement, à l'intérieur de la communauté chinoise, une fille qui danse et travaille dans une boîte de nuit est un grand scandale pour sa famille ; deuxièmement, à l'extérieur de la communauté, il est impossible pour une Chinoise de devenir une vraie danseuse. C'est pour cela qu'elles finissent par monter leurs propres boîtes de nuit. C'est vrai que la boîte de nuit de Chinatown est au départ une idée commerciale géniale, mais sans la passion et le dilemme des danseuses, l'idée ne pourrait être concrétisée.

Dans l'ombre de San Francisco montre la danse de façon aliénée pour qu'elle contribue à l'ambiance sinistre et secret de cet endroit dont le film a besoin ; *Au rythme des tambours fleuris* représente un Chinatown utopiste pour l'incorporer dans un « *Chopsticks musical* »²³⁸. À la différence de ces deux films, *Forbidden City, U.S.A.* met en relief ce double dilemme des artistes d'un point de vue interne. Cela nous permet de mieux comprendre leur danse qui n'est pas techniquement parfaite mais pleine de passion et de sentiment de libération.



Figure 2-2-8: *Forbidden City, U.S.A.*

²³⁸ « Comédies musicales de baguettes chinoises », Traduit par Yue Pan, Le compositeur d'*Au rythme des tambours fleuris*, Richard Rodgers et son partenaire, Oscar Hammerstein II, librettiste, sont connus pour leur goût pour les thèmes orientaux dans leurs travaux musicaux. Comme Rodgers l'a révélé une fois dans son autobiographie, il a appris une technique musicale appelée « chopsticks » pendant son cours de piano quand il avait 6 ans, certains critiques, Sheng-mei par exemple, dans son article *Rodgers and Hammerstein's « Chopsticks » musicals*, dénomment leur style « Chopsticks musicals », pour faire référence à leur goût oriental.

« Of course what we did in the 30s and 40s were shocking to the Chinese community, and confusing for the Caucasian people. »²³⁹ comme le dit fièrement Mary Mammon, ancienne danseuse, dans le film *Forbidden City, U.S.A.*. Effectivement, ce que ces boîtes de nuit ont réalisé, dans le contexte, était révolutionnaire à plusieurs égards. Ici, nous soulevons trois points : premièrement, cela a aidé à implanter l'idée de « *New woman* », qui était populaire à l'époque aux États-Unis en général, dans la communauté sino-américaine. Deuxièmement, bien que la boîte de nuit soit fondée sur une idée fondamentalement très raciste, elle a tout de même aidé à réduire le racisme pour montrer les Chinois et les Chinoises aux Euro-Américains d'une manière qu'ils connaissent. « We were not anything different, it's just to show that we were able to present a package of all Chinese-American entertainment. »²⁴⁰ dit Frances Chun, ancienne chanteuse. Troisièmement, très important pour notre étude, ici, nous pouvons clairement constater la stratégie d'auto-exotisation que Chinatown emploie pour se commercialiser. Même si les boîtes de nuit n'existent plus depuis les années 1970 face à la concurrence avec la télévision, cette idée d'auto-exotisation marche toujours dans d'autres domaines, ce qui sera un pilier de la troisième partie de cette thèse.

3.2. Les bars : un refuge de solitude

Dans *The Illegal Immigrant*, le bar n'est pas un simple bar. À l'extérieur, l'endroit a l'air d'un restaurant. À l'intérieur, il y a un bar semi-souterrain où la lumière hallucinante fait penser à une discothèque, alors que la décoration de nouvel an chinois fait penser à une maison de famille. Ce n'est pas un bar pour apprécier l'alcool : le vin



Figure 2-2-9 : The Illegal Immigrant

²³⁹ « Bien sûr, ce que l'on a fait dans les années 30 et 40 était choquant pour la communauté chinoise, et troublant pour les Caucasiens. », Traduit par Yue Pan

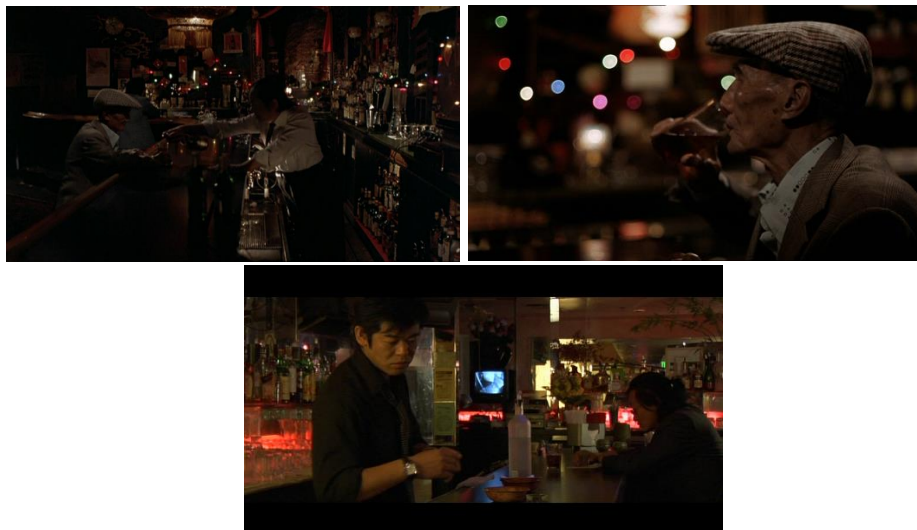
²⁴⁰ « Nous ne sommes pas quelque chose de différent. C'est juste pour montrer que nous sommes capables de représenter cet ensemble de divertissement chinois-américain. », Traduit par Yue Pan

bon marché est servi dans les verre à eau. Cela ne gêne pas les clients qui sont là plutôt pour fêter leur solitude que pour profiter de l'alcool.

Ce sont les jeunes marginaux, principalement les garçons, très peu de filles. En général, il y a deux groupes de personnages dans ce bar : l'un, illustré par le héros Junqiu, est le groupe des immigrants illégaux, qui n'ont pas de famille, qui sont sans emploi ou avec un travail précaire et qui viennent ici pour passer la nuit ; l'autre groupe est représenté par le héros secondaire, Xiaohua, jeune Sino-Américain de deuxième génération, dont la famille est encore dans une situation défavorisée, les parents travaillent tout le temps. Après l'école, Xiaohua, tout seul, est content de traîner ici avec les autres jeunes sans emploi.

Dans ce film, la scène de bar est assez emblématique. Le héros s'est fiancé à l'héroïne, ils viennent ici pour fêter leur dernière nuit de célibat. Autrement dit, une vie familiale est incompatible avec un bar, le bar est réservé aux personnes seules.

Si les jeunes vont au bar pour fêter leur solitude, les plus âgées sont là pour la vivre. Dans *Dim-Sum*, il est remarquable que dans un bar à Chinatown, tout le monde soit seul. Il n'y a pas beaucoup de clients et chacun reste dans son coin. Il échange quelques mots avec le barman, et ensuite chacun boit tout seul. Dans *La Princesse du Nebraska*, dans un bar à Chinatown, nous voyons exactement le même portrait d'un Monsieur qui boit seul et silencieusement. Il semble que ces messieurs s'entendent si bien avec leur solitude qu'ils se mettent dans une coquille invisible et impénétrable.



En haut : Figure 2-2-10, Figure 2-2-11 : *Dim-Sum*
En bas : Figure 2-2-12 : *La Princesse du Nebraska*

Comme nous avons expliqué dans l'introduction en soulevant la question de cette sous-partie, le bar est, à l'origine, non-existant dans la culture chinoise, car il ne s'incorpore ni à la vie professionnelle ni à la vie familiale. Jusqu'ici, nous constatons bien que le bar à Chinatown est effectivement une enclave dans l'enclave, qui accueille les personnes marginalisées. Les vieux messieurs dans *Dim-Sum* font référence à la première génération d'immigrés qui étaient obligés de laisser leur famille à l'arrière en Chine ; les jeunes dans *The Illegal Immigrant* font principalement référence à la vague de migration des Hongkongais vers les États-Unis du début des années 80 pour des raisons principalement politiques, comme nous avons mentionné précédemment. Ces personnes viennent combler la pénurie de main-œuvre dans les secteurs peu qualifiés pendant l'essor d'une ville globale. Ces deux catégories de personnes sont, pendant leurs journées, réduites aux travailleurs, et pendant les soirées, négligées à la fois par le pays d'accueil et par la communauté d'accueil. Ces bars sont, par conséquent, nés sur cette solitude. C'est pour cela que, contrairement à l'idée d'un lieu social pour sortir et passer du temps avec les amis dans la culture occidentale, les réalisateurs sino-américains utilisent ce lieu à Chinatown pour décrire le statut marginalisé des personnages.

4. Mabel Cheung et Alex Law : les voyages de travailleurs sino-américain

4.1. À propos de Mabel Cheung et Alex Law, le vagabondage

Mabel Cheung et Alex Law constituent un couple cinéaste hongkongais qui partage une vie professionnelle depuis qu'ils se sont rencontrés au département du cinéma de l'Université de New York. Ensemble, ils ont réalisé la trilogie de migration sur les immigrants sino-américains : *The Illegal Immigrant* en 1985, ensuite *An Autumn's Tale* en 1987 et *Eight Taels of Gold* en 1989.

C'est vrai qu'il n'est pas évident de mettre ces deux cinéastes et leurs œuvres dans le corpus de cette partie, car après tout, les deux cinéastes sont hongkongais et ces films sont produits par les entreprises de production hongkongaises. Sur Chinatown, ils portent plutôt un regard errant que nous allons traiter dans la troisième partie de cette thèse. Néanmoins, ces trois films donnent un point de vue très révélateur sur les va-et-vient des travailleurs peu qualifiés. Leurs motifs de voyage nous permettent de comprendre beaucoup de choses sur le fonctionnement de ce marché de travail interpacifique et la position de Chinatown sur ce marché de travail. Tout au long de cette

partie, nous observons les activités économiques à Chinatown de façon microscopique, grâce au regard intime sur les travailleurs que portent les cinéastes sino-américains. Il est temps pour nous de prendre un regard plus général. La trilogie de migration de Cheung et Law met accent sur le voyage et le choix. Dans leurs films, les personnages ne sont pas décrits comme s'ils étaient nés comme un cuisinier ou un chauffeur de taxi à Chinatown de New York. Ceci n'est qu'un arrêt de leur voyage entre la Chine, Hong Kong, les États-Unis, ou bien ailleurs. Parfois, ils s'installent. Mais cette installation fait également partie de leur voyage. Ce regard nous permet de nous éloigner un peu des soucis quotidiens des travailleurs sur l'argent et sur le papier, et de constater plutôt leurs motifs généraux pour voyager.

Pour comprendre ce regard de Cheung et Law, il faut considérer leurs trajets personnels de voyage. Mabel Cheung et Alex Law sont nés et ont grandi à Hong Kong quand Hong Kong était une colonie britannique. Mabel Cheung a vécu en Angleterre pour étudier le théâtre avant qu'elle soit allée aux États-Unis pour poursuivre ses études en cinéma. Là, elle a rencontré Alex Law, son compatriote qui est passé directement aux États-Unis à l'issue de ses études en littérature à Hong Kong. Pendant ces années aux États-Unis, le couple a établi un lien étroit avec la communauté sino-américaine de New York. La plupart des personnages dans leurs films sont inspirés par leurs amis dans la vraie vie.

Eux-mêmes, en tant qu'artistes hongkongais dans l'ère contemporaine, sont très sensibles à l'expatriation des personnes, surtout à cet état de vagabondage chez les Sino-Américains qu'ils croisent. Comme Cheung l'a mentionné à plusieurs reprises dans les entretiens :

我觉得香港人好像是无根的, 不论是香港人或是中国人, 近世纪都是一个漂流的历程。²⁴¹

Pour les Hongkongais de la génération de Cheung et Law, il est vrai qu'ils vivent une vie d'expatriation dans plusieurs sens. Individuellement, comme beaucoup de Hongkongais, ils sont allés à l'étranger pour des études. Collectivement, Hong Kong est passé de l'époque de colonisation à la rétrocession.

²⁴¹ Zhaobin He, 張婉婷 x 羅啟銳, 三城漂泊, URL :

<https://lj.hkej.com/lj2017/artculture/article/id/1137465> Date de consultation: 17/02/2023, « Il me semble que les Hongkongais n'ont pas de racine. Pour les Hongkongais, les Chinois, cet époque contemporaine est une ère d'expatriation. », Traduit par Yue Pan

其實這也說得上是一個移民的年代，你數到十九世紀中，人民反抗清朝，已經展開了移民潮，有人到了舊金山掘金；到了 1949 年中國政權轉換，好多人逃到台灣、香港；到了我們那一代 1967 年暴動，又有很多人移民外國，1997 年這一次移民潮，再到近幾年，又有朋友北上移到北京上海……²⁴²

Ayant constaté et vécu tout ces va-et-vient des foules, pour Cheung et Law, Chinatown n'est pas une destination, mais un arrêt temporaire de la diaspora chinoise sur un voyage permanent.

Pour nous dans cette sous-partie, ce regard nous permettra de comprendre le Chinatown comme un point dans le réseau interpacifique de migration de main-d'œuvre dans le contexte de l'économie globalisée. Et comment ce réseau réorganise les relations sociales des personnes qui sont mobilisées par ce système.

4.2. Vagabondage choisi ou imposé

Le héros de *The Illegal Immigrant*, Zhang Junqiu, et celui d'*An Autumn's Tale*, Samuel Pang partagent le même état professionnel : une situation très précaire. Les deux personnages sont inspirés par les amis de Mabel Cheung et Alex Law dans la vraie vie. Dans les entretiens, Mabel Cheung a mentionné plusieurs fois que Samuel Pang porte le même surnom que son vrai ami qui est un ancien marin, a voyagé partout, a fini par s'installer à New York et travaille par ci par là, principalement dans des restaurants chinois. À part travailler, il joue de l'argent, se baguarre, vit au jour le jour. De même, Zhang Junqiu fait toutes sortes de petits boulots à Chinatown que nous avons mentionnés dans cette partie. Il travaille dans une usine d'habillement, dans des restaurants chinois, dans un magasin de DVD et dans un bar.

La question qui se pose est : pourquoi sont-ils dans cette situation ?

D'un point de vue élitiste, ces deux personnages restent marginaux dans la société à cause de leur situation professionnelle, ce qui les empêche d'établir des relations sociales stables et d'avoir un statut social stable. Cela est principalement dû à leur niveau

²⁴² ibid. « C'est une ère de migration... vers 1949, l'établissement de RPC, beaucoup de Chinois ont émigré à Taïwan, à Hong Kong ; à notre génération, la révolte de 1967 a poussé beaucoup de Hongkongais à émigrer à l'étranger ; vers 1997 (la rétrocession), les gens partent de façon massive ; et ces derniers temps, beaucoup d'amis à moi vont vers Beijing ou Shanghai... », Traduit par Yue Pan

de langue, qui peut être amélioré s'ils font des efforts. Tout cela est, en effet, le discours dominant qui explique leur situation. La société dominante y croit ; les immigrés qui vivent ainsi y croient également : dans *The Illegal Immigrant*, nous voyons que l'oncle de Zhang Junqiu lui impose d'apprendre l'anglais comme si cela était le ticket d'entrée pour la richesse ; dans *An Autumn's Tale*, lorsque Samuel Pang tombe amoureux, sa première résolution est d'apprendre l'anglais assidument, car il le considère comme l'entrée dans une autre vie supérieure.

Cependant, d'un autre point de vue, au lieu d'être la conséquence d'un effort personnel insuffisant, cette situation marginale est plutôt la position que l'institution économique impose à ces individus. Cela est très bien décrit dans les œuvres de Cheung et Law sur le plan général :

Dans *The Illegal Immigrant*, nous voyons qu'en fait, cette vie instable est organisée par un système très établi à Chinatown, dans lequel on peut toujours trouver une solution pour chaque problème : si on se fait arrêter par l'autorité américaine, quelqu'un de la communauté chinoise payera la caution ; si on se fait convoquer par le tribunal américain, on peut trouver des avocats à Chinatown qui connaissent très bien ce genre de cas, dont la solution est de chercher à gagner du temps pour trouver d'autres solutions. Pendant ce temps, les immigrés cherchent soit un mariage, soit un contrat formel pour obtenir la *green card*. La *green card*, dans un certain sens, peut être considérée comme la voie de promotion pour sortir de la vie instable. Ensuite, ceux qui réussissent deviennent les petits entrepreneurs, ils recruteront les nouveaux arrivants. Le cercle continue. En théorie, il y a toujours cette voie prédominante d'apprentissage de l'anglais qui semble conduire vers une autre vie. En réalité, si quelqu'un vit dans des conditions précaires, toujours à la recherche d'un petit travail, il est très difficile pour lui de pouvoir maîtriser une autre langue. C'est pourquoi ce système est établi à Chinatown. Ainsi, il est garanti qu'il y a toujours une grande quantité de main-d'œuvre bon marché à Chinatown.

Ces travailleurs n'ont jamais pensé au fait que c'est l'économie qui a besoin d'eux comme main-d'œuvre bon marché. D'un côté, leurs services sont demandés ; de l'autre côté, dans l'institution élitiste (qui fonctionne avec d'autres motivations), ils sont privés de toutes sortes d'assurance. Ainsi, leur vie reste instable et ils sont obligés de rester dans cette vie pour continuer à assurer les services. En bref, face à l'autorité nationale, c'est la communauté minoritaire qui assure la vie de ces individus avec le système

communautaire. Ensuite, à l'intérieur de la communauté, ce sont ces individus qui prennent les risques du marché instable. Ils n'ont jamais obtenu du système économique général, dans laquelle ils produisent services, pourquoi ils n'ont pas d'assurance sociale, car Zhang Junqiu s'inquiète de son *green card* tous les jours. Quant à Samuel Pang, il a trouvé une philosophie très flexible qui s'adapte parfaitement à sa vie vagabonde, qui explique pourquoi il joue de l'argent, qui le reconforte dans son logement délabré... Les films de Mabel Cheung et Alex Law ne comportent aucune signification politique. Plutôt, ils présentent un regard réaliste mais aussi de la tendresse humaine sur ces personnages. Ainsi nous voyons le système dans lequel ils vivent, ce qu'ils en pensent et comment ils réagissent à toutes les difficultés.

Cette observation nous mène à une compréhension plus loin : la vague de migration des Chinois dans les années 1980 (les Hongkongais pour des raisons politiques et les Fuzhounais grâce au relâchement de la politique de migration de la RPC et à la chaîne de migration), peut être considérée comme un chapitre du développement de l'économie globale qui a commencé vers la même époque. Pendant une re-division du travail à l'échelle mondiale, Chinatown, grâce à sa ressource ethnique par nature, a pu devenir un relais de main-d'oeuvre important sur ce marché interpacifique. Ce « relais » est capable de loger, et surtout de servir ces individus pour qu'ils puissent apporter leur concours à l'économie extérieure, celle du pays – dans le cas de la restauration – même celle du monde – dans le cas de l'industrie d'habillement. Nous pouvons constater le manque de régularisation de cette situation sur l'échelle nationale, mais cela n'est pas notre sujet.

La question qui nous intéresse et que nous allons discuter avec le troisième film de la trilogie : *Eight Taels of Gold*, est : comment ce changement de rôle de Chinatown dans le contexte de l'économie globalisée reforme-t-il les relations sociales des personnes concernées ?

4.3 Nouvelles formes de relations sociales à Chinatown et hors Chinatown

Ce n'est pas une coïncidence que l'évolution des thèmes de la trilogie de migration correspondent au changement de statut des cinéastes :

The Illegal Immigrant constitue les travaux de fin d'études de Mabel Cheung et Alex Law ; nous y voyons les réflexions sur l'état de vie instable, l'espoir ou l'illusion sur la vie américaine, le soi-disant « rêve américain », et l'échec d'intégration au final.

Deux ans plus tard, *An Autumn's Tale* est sorti, qui décrit aussi l'instabilité de la diaspora chinoise aux États-Unis, mais cette fois-ci, vers la fin, nous voyons un succès d'intégration à l'aide du système intérieur de la communauté chinoise. Ensuite, encore deux ans plus tard, lorsque les cinéastes eux-mêmes retournent à Hong Kong également, *Eight Taels of Gold* raconte une histoire sur le retour au pays natal.

Ce n'est pas un bon retour. Nous pouvons même dire que c'est un échec de retour qui casse l'illusion sur le pays natal et qui annonce un nouveau tour d'errance permanente. Le héros, Slim Cheng, après avoir travaillé beaucoup d'années comme chauffeur de taxi aux États-Unis et ayant obtenu la *green card*, pense que c'est le moment de retourner dans son pays avec les honneurs. Mais à son retour, il se rend compte que tout a changé pendant son absence. Ses parents ne vivent plus au même endroit ; les amis de famille le considèrent comme un distributeur de billets ; pour être respecté, il est obligé de jouer avec son « côté américain » alors que ce n'est pas vrai... l'histoire finit par la perte de son amoureuse qui fait allusion à sa perte du pays. Cela est, en effet, à cause de la réforme de relation sociale dans le nouveau contexte économique, comme nous avons soulevé ci-dessus.

Auparavant, les activités économiques étaient principalement organisées par les relations sociales, même dans un contexte transcontinental. Les premiers immigrés sino-américains, comme nous l'avons mentionné, étaient quasiment tous venus de cinq villages voisins. De l'autre côté de l'océan Pacifique, les mêmes personnes se réunissaient dans la communauté, vivaient, travaillaient et parlaient dans leur dialecte ensemble. Les premiers Chinatowns sont nés, certainement, sous beaucoup de pressions extérieures de la part de la société dominante, mais aussi avec une cohésion intérieure importante. Cette cohésion intérieure est, de toute évidence, fondée sur des liens interpersonnels. C'est ce que nous pouvons constater dans, par exemple, *Eat a bowl of tea*, qui se passe dans les années 1940, et dans lequel le travail du héros est complètement arrangé par les aînés dans la communauté, qui sont tous les amis de son père ; lui-même est seulement informé une fois que la décision a été prise.

Par rapport à cela, les relations interpersonnelles représentées dans la trilogie de migration, dont le contexte est relatif aux années 1980, ont considérablement changé. Les relations communautaires existent toujours, mais sous la logique économique. Par exemple, quand Zhang Junqiu s'est fait arrêter, son oncle paie sa caution. Dès sa sortie de prison, l'oncle lui demande le remboursement de cette caution. Il arrange un nouveau

travail pour lui pour garantir qu'il pourra rembourser cette somme. D'un point de vue externe, c'est la relation familiale/communautaire qui marche dans cette situation. En fait, c'est avec ce système que les travailleurs peuvent rester à Chinatown, continuent à travailler sans que les employeurs se préoccupent de leur situation administrative. Ce sont eux-mêmes qui travaillent pour payer leur « droit de travail ». Un autre bon exemple, dans *An Autumn's Tale*, l'héroïne, jeune étudiante, déménage chez son employeuse sino-américaine pour mieux assurer la garde de sa fille. D'un point de vue externe, c'est la concentration des immigrants chinois. Mais en fait, c'est la logique économique qui les assemble. Quand l'héroïne sera diplômée, elle trouvera un meilleur travail, et elle déménagera. Ainsi, nous constatons que ces deux films décrivent bien les relations sociales à l'intérieur de Chinatown qui fonctionne plutôt dans une logique économique.

Nous retournons sur *Eight Taels of Gold* ; ce film nous donne une perspective interpacifique sur cette question de changement de relation sociale dans le contexte de l'économie globalisée. Nous voyons que Slim Cheng vit sa multiple identité comme un caméléon. Aux États-Unis, il vit dans la communauté chinoise, et en même temps, il parle tout le temps de son retour en Chine. En Chine, il devient tout d'un coup très américain en se vantant avec son faux anglais, sa fausse richesse, ses fausses connaissances sur les États-Unis. En présence d'un autre Sino-Américain qui retourne en Chine, il fait de son mieux pour nier son lien avec Chinatown pour montrer qu'il a plus de succès. Enfin, il ne vit nulle part, de même qu'il ne s'identifie avec aucun endroit, aucun groupe de personnes. Cependant, la dernière chose qu'il tient, tout au long du film, est ses huit taels²⁴³ d'or, comme le titre du film l'indique. Slim Cheng le prend comme son identité : un homme avec huit taels d'or. Effectivement, le message du titre est assez explicite : après tout, c'est l'or qui est la seule chose dont la valeur est reconnue dans le monde entier.

Pour conclure, dans *Eight Taels of Gold*, nous constatons que dans ce nouveau contexte d'économie mondialisée, la forme traditionnelle chinoise de relation sociale est dissoute, car cette forme exige une vie collective dans tous les aspects, tant personnel que professionnel. Le film démontre une société dans laquelle on reconnaît une personne par son statut économique qui est inscrit dans le système économique mondialisé, plutôt que par tout d'autre identité (ethnique, culturel, etc.) de cette personne, car ces autres

²⁴³ Ici, le tael désigne une ancienne mesure de poids chinoise. Un tael pèse environ 40 grammes.

identités sont trop flues lorsque l'on mène une vie vagabonde. Avec les deux autres films *The Illegal Immigrant* et *An Autumn's Tale* qui se focalisent sur Chinatown, nous voyons que Chinatown, étant un point dans ce système, s'inscrit également dans cette logique. Par conséquent, la logique économique domine les relations sociales dans cette communauté à la place de la logique communautaire.

Conclusion du deuxième chapitre :

Pourquoi tous les Chinois finissent-ils par devenir restaurateurs ?

Quand il s'agit de l'économie des migrations, rien n'est plus commun que le phénomène de catégorisation ethnique au travail : un groupe ethnique d'immigrés finit par occuper un ou plusieurs secteurs de travail sur le marché général d'un pays d'accueil.

Dans le cas de Chinatown aux États-Unis, nous voyons bien dans ce chapitre qu'il y a l'industrie d'habillement qui était très développée à Chinatown newyorkais à partir des années 70 et 80 jusqu'aux attentats du 11 septembre 2001 ; l'industrie du divertissement, surtout les boîtes de nuit, était épanouie à Chinatown durant les années 1930-1960 à San Francisco. En termes très simplifiés, la première de celles-ci était dû aux ressources de main-d'œuvre de Chinatown, la deuxième tirait profit de la ressource culturelle de Chinatown. Ce sont deux ressources particulièrement importantes de Chinatown dont on doit tenir compte.

Toutefois, ces industries n'ont pas pu rester actives, tout comme celle de la blanchisserie auparavant. Leur épanouissement était plus ou moins occasionnel. Tandis que la restauration, et seulement la restauration, est active à Chinatown depuis toujours jusqu'à présent. La question naturelle qui se pose est de savoir pourquoi. Bien sûr, cela semble une question économique, mais en effet cette question se pose et s'explique également dans le cinéma. Cette question est très importante pour comprendre Chinatown comme une économie active.

Nous avons déjà mentionné, à plusieurs reprises, qu'il existe plusieurs types de service de restauration chinoise aux États-Unis, qui évoluent au fil du temps, suivant le changement de demande du marché. Tout au début, la restauration chinoise offrait une nourriture bon marché à la communauté sino-américaine. Ensuite, l'apparition emblématique de restaurant somptueux a marqué que la restauration chinoise commençait à devenir un produit culturel qui se vendait avec l'exotisme construit visant les clients non-chinois. Cela fut une entrée vers la cuisine chinoise pour ces clients

curieux. Vers les années 1960, la cuisine chinoise s'est variée aux États-Unis pour mieux satisfaire les curieux. Ensuite, et jusqu'à présent, la restauration chinoise s'est développée sur deux demandes de la société américaine : celle pour la gastronomie exotique et celle pour la restauration bon marché et standard qui s'adapte au mode de vie moderne urbaine.

Cela correspond exactement aux deux ressources importantes de Chinatown : la main-d'œuvre et la ressources culturelles. Les films nous permettent de constater la mise en œuvre de ces deux ressources dans le développement de la restauration, et nous permettent de comprendre pourquoi la restauration chinoise a une telle vitalité aux États-Unis.

D'une part, de toute évidence, la main-d'œuvre est présente grâce à la migration. La raison pour laquelle les immigrés chinois s'engagent dans la restauration dès leur débarquement n'est pas leur spécialité en cuisine. Tout au contraire, c'est parce que la restauration ne demande pas trop de spécialité. Ainsi, tout le monde, quel que soit son profil, peut travailler dans la restauration. Cela confirme le fait que, d'un point de vue économique, la restauration chinoise aux États-Unis est très standardisée, elle n'a pas besoin de travailleurs qui ont des spécialités, elle a besoin de travailleurs adaptés aux standards établis. Cependant, les films nous donnent un autre point de vue ; nous y voyons les intellectuels comme Henry dans *Chan a disparu*, l'ancien marin comme Samuel Pang dans *An Autumn's Tale*, les anciens paysans dans *Take Out...* qui travaillent dans des restaurants avec des motivations différentes. Le cuisinier intellectuel est allé aux États-Unis pour sa carrière aéronautique, il finit par travailler à la cuisine car il n'a pas d'autre choix ; l'ancien marin travaille dans la restauration dans l'objectif de s'installer ; les anciens paysans travaillent ici, contrairement aux intellectuels, volontairement, pour gagner plus d'argent et l'envoyer à leurs familles en Chine.

Ainsi, nous voyons qu'ils ne sont pas pareils. On aurait tort de penser que les immigrés chinois s'engagent dans la restauration parce qu'ils sont forts en cuisine. Cela est simplement faux, car ils cuisinent pour des raisons très différentes. Ce choix de restauration qui a l'air collectif est en fait construit par des choix individuels de chacun.

D'autre part, en ce qui concerne la culture supposée exotique, ce côté est représenté de façon plus rassurante qu'avant : au début, les clients curieux venaient pour des expériences extraordinaires. Maintenant, comme nous avons vu dans *Chan a disparu*, les clients américains commandent toujours le porc à l'aigre-douce et la soupe de won-

ton. Ils savent bien ce qu'ils veulent en entrant dans un restaurant chinois. C'est pour cela que nous voyons dans *Take Out* que les immigrants chinois venant de toutes les régions travaillent pour un restaurant de style cantonnais-américain, même un peu fusionné avec la cuisine mexicaine, car la restauration chinoise est déjà une marque dont les caractères sont bon marché et confortable. Donc, il est inexact de penser que le succès de la restauration chinoise repose sur la spécialité de la cuisine chinoise et son exotisme vis-à-vis de la clientèle américaine. Comme nous l'avons vu dans l'exemple de boîte de nuit, l'exotisme se vend, mais seulement pour une période limitée. La restauration chinoise a eu son succès grâce à son interculturelité au lieu de son exotisme en soi.

En bref, pourquoi la restauration de Chinatown a-t-elle eu un aussi grand succès ? En raison de la ressource de main-d'œuvre et de celle de la culture. Ce qui explique, grosso modo, la vitalité de Chinatown comme une économie depuis toujours et jusqu'à présent.

Dans ce chapitre, avec le regard interne qui anime les films sino-américains, nous voyons que derrière un choix collectif dans un contexte économique, ce sont les choix des individus. Les choix des individus sont alors largement liés à leurs familles, leurs émotions personnelles, leurs relations sociales. Cependant, de l'autre côté, nous voyons que l'économie mondiale réforme toutes ces relations sociales, même redéfinit ces émotions personnelles. Cela semble très contradictoire, comment peut-on le comprendre ? L'idée socio-économique d'*embeddedness* (encastrement) et *disembeddedness* (désencastrement) nous permettrait de mieux comprendre ce changement et cette contradiction. Pour introduire cette notion d'origine du grand livre, *La grande transformation* de Karl Polanyi, nous citons un petit paragraphe d'un texte d'Alain Caillé qui évoque ce sujet :

La thèse centrale de Karl Polanyi et de ses disciples substantivistes est désormais bien connue. Dans les sociétés archaïques et dans les grands empires prémodernes, affirme-t-elle, l'économie restait encastree (embedded) dans le rapport social d'ensemble au point d'en être à peine discernable. Ce n'est que très récemment que l'économie se serait

*désintriquée du rapport des hommes aux hommes pour donner naissance au marché autorégulateur.*²⁴⁴

Donc, en termes simples, Karl Polanyi a pointé que dans le contexte économique actuel (mondialisé et relativement libéraliste), il y a un effet de désencastrement sur le marché. Cela veut dire que les individus font leurs choix économiques plutôt pour l'intérêt économique que pour des raisons personnelles. Ce qui était le cas auparavant. Cependant, un autre sociologue, Mark Granovetter, n'est pas tout à fait d'accord avec cette théorie. Il a développé l'idée en démontrant que, certes, il y a cet effet de désencastrement que nous pouvons observer, mais c'est un désencastrement indéterminé. Après tout, les individus ne sont jamais si « rationnels ». Leurs choix sont quand même faits sous influences de relations interpersonnelles, de culture et d'autres facteurs.

Nous retournons à Chinatown, avec cette idée, nous voyons que Chinatown comme une économie se trouve bien dans cette contradiction. Depuis toujours, le quartier est né et subsiste et se renouvelle avec des nouveaux arrivants sur les relations interpersonnelles. Son économie est fondée également sur cette ressource communautaire. Au temps actuel, Chinatown s'inscrit bien dans l'économie mondiale comme un haut lieu, et il assume des tâches qu'ils lui ont été attribuées, la restauration, par exemple. Donc quand l'effet de désencastrement arrive sur le marché général, Chinatown n'est pas l'exception. Mais après tout, la logique communautaire existe toujours qui fonctionne en même temps avec la logique d'économie libérale. Et souvent, les deux se complètent. Quand un problème ne peut pas être réglé dans une logique, on a recours à l'autre. Donc pour comprendre l'économie de Chinatown, il faut sortir du point de vue économique et considérer les choix individuels, que nous avons pu constater, grâce à ces films du point de vue interne.

III. Devenir Sino-Américain: enfance et adolescence dans la communauté sino-américaine

You can take a girl out of Chinatown,

²⁴⁴ Alain Caillé, *De l'encastrement (embeddedness) au politique : pensée des ordres et pensée du contexte*, dans *Théorie anti-utilitariste de l'action*, 2009, p97-124 URL : <https://www.cairn.info/theorie-anti-utilitariste-de-l-action--9782707157485-page-97.htm> Date de consultation: 21/02/2022

but you can't take Chinatown out of a girl. ²⁴⁵

— *Dim-Sum* (1985)

Introduction: le devenir de la « Minorité modèle » (*Model minority*)

Quand il s'agit des images des enfants et des adolescents, nous devons toujours tenir compte du fait que ces films portent un regard d'adulte, car tout simplement, ce sont les adultes qui font les films. Donc, la bonne manière pour aborder ces films est de poser la question : qu'est-ce que les adultes veulent dire avec ces images, ces corps d'enfants et d'adolescents ?

En ce qui concerne les enfants et les adolescents sino-américains, un sujet qui se prononce dans les films est « comment devenir sino-américain ». Cette identité n'est pas naturelle, n'est pas biologique, elle est sociale. Donc, en effet, tous les individus concernés sont passés par le processus de devenir Sino-Américains. Ce processus provoque beaucoup plus de conflits pour les mineurs que pour les adultes. Puisqu'un enfant voit souvent son mode de vie et sa mentalité imposés par les adultes ; et un adolescent doit faire face à beaucoup de choix pendant qu'il s'intègre au monde d'adulte. Face à ces conflits, comment réagissent-ils ? Leurs réactions sont, effectivement, révélatrices pour les adultes. C'est pour cela que ces figures d'enfant et d'adolescent sino-américaines dans les films peuvent être considérées comme une allusion à toute la communauté sino-américaine sur la question de devenir Sino-Américain. Ici, comme nous examinons les films contemporains, précisément, cet enjeu de « devenir Sino-Américain » se traduit en « devenir minorité modèle » à l'ère contemporaine. La société américaine en entier essaie de former les jeunes Sino-Américains comme la nouvelle génération de « minorité modèle », dans le sens défini par la société américaine dominante à partir de l'ère de la Guerre froide. Depuis lors, pour démontrer que les États-Unis ne sont pas racistes, toute la population asio-américaine en générale, est désignée comme étant « self-contained, safe, and politically acquiescent ». ²⁴⁶ Ce discours politique – qui est logiquement auto-contradictoire et nous allons y revenir – est très important pour la société américaine, notamment pour la classe moyenne d'origine européenne pour digérer le fait que les Asio-Américains et leurs

²⁴⁵ « Tu peux faire sortir une fille de Chinatown, mais tu ne peux pas faire sortir Chinatown d'une fille. », Traduit par Yue Pan

²⁴⁶ Rober.G.Lee, *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1999, p160 « autonome, sûr et politiquement consentant. », Traduit par Yue Pan

décendants continuent à avoir des succès étonnants dans beaucoup de domaines. Ainsi, sur le plan général, la société dominante veut faire de la communauté asiatique la « minorité modèle ». Concrètement, cela veut dire être diligent, intelligent mais soumis. Tout comme ce que les adultes imposent sur les enfants. Dans les films apparentés que nous allons étudier, les enfants, surtout les adolescents, remettent cela en cause. Ils questionnent sur l'identité de « modèle », ils réfléchissent sur leur relation avec la communauté, qui est visualisée en Chinatown. Ce sont les questions que nous allons traiter dans ce chapitre.

Concrètement, nous allons voir le mode d'éducation à Chinatown, dont le fameux cliché très courant de « mère-tigre » (*Tiger Mother*) fait partie. Nous allons ré-examiner cette idée à travers le regard interne des cinéastes sino-américains. Ensuite, nous allons discuter sur la sous-culture jeune sino-américaine dans le cinéma. Cette sous-culture représente un aspect de genre : nous verrons que les garçons sino-américains et les filles sino-américaines s'intéressent à des choses distinctes dans les films, car ils représentent différents côtés de la communauté. Nous allons étudier ce que le Kung Fu et le pistolet signifient pour ces garçons et le regard innovant que les images de filles sino-américaines apportent à *teen movie*.

En ce qui concerne le corpus, il y a deux groupes de films à traiter. Les films dans lesquels il y a des images d'enfants : *Le Club de la Chance* (1993), *Ping Pong Playa* (2007) et *Children of Invention* (2009) ; et les films qui abordent le sujet de la vie adolescente : *The Illegal Immigrant* (1985), *American Sons*(1994), *Better Luck Tomorrow*(2002), *Si tu savais* (2020).

Nous combinons l'étude d'auteur de ce chapitre et celle du chapitre suivant (qui est consacré aux films sur les minorités sexuelles) pour mieux aborder la question d'être une minorité dans la minorité.

1. Les mères chinoises avant la naissance du mythe de « mère-tigre »

A lot of people wonder how Chinese parents raise such stereotypically successful kids. They wonder what these parents do to

*produce so many math whizzes and music prodigies, what it's like inside the family, and whether they could do it too.*²⁴⁷

Voici le début d'un livre controversé publié en 2011, *L'hymne de bataille de la mère-tigre*, écrit par Amy Chua, qui est mère de deux filles sino-américaines nées aux États-Unis. Dans ce livre, elle décrit que ses filles doivent toujours obtenir les meilleures notes à l'école, apprendre la langue chinoise, jouer du violon ou du piano, ne peuvent jamais passer la soirée chez leurs amies, n'ont pas le droit de choisir leurs activités extrascolaires. En bref, ceci est un style parental dur exercé par beaucoup de mères d'origine chinoise.

Ce livre est considéré comme le premier livre qui identifie explicitement la figure de « mère-tigre » sino-américaine. Depuis lors, l'idée de « mère-tigre » est vraiment devenue un mythe qui s'inscrit dans le discours de « minorité modèle ». De nos jours, ce type de personnages féminins se présente de façon récurrente dans la production *mainstream*, tant sur le grand écran que sur le petit. Exemples : le rôle de Michelle Yeoh dans *Crazy Rich Asians* (2018) et le rôle de Constance Wu dans *Bienvenue chez les Huang* (2015-2020). Cela confirme que ce stéréotype est très reconnu dans la société américaine en général. Mais bien avant ce livre, des personnages avec les caractères de mère-tigre est déjà apparu dans le cinéma indépendant sino-américain. Ici, nous allons parler de *Le Club de la Chance* (1993) et *Ping Pong Playa* (2007), pour voir leur méthode parentale représentée par les cinéastes sino-américains d'un regard interne. En quoi la « mère-tigre » simplifie cela pour que ce stéréotype soit mieux adapté au discours de « minorité modèle ».

Les deux mères amies-ennemies dans *Le Club de la Chance* qui s'engagent dans une « compétition de filles » ont certainement beaucoup de caractères de mère-tigre : la mère de June la force à jouer du piano tout le temps pour devenir « le génie du piano » en la menaçant de la flanquer hors de la maison. La mère de Waverly l'envoie jouer aux échecs. Quand la fille gagne le championnat de Chinatown, la mère la ramène dans la rue pour la promouvoir. Alors qu'un jour quand la petite ne veut plus jouer par bouderie, la mère fait comme si la fille ne vaut plus rien dans la famille. Le film représente tout cela comme une enfance douloureuse du point de vue des filles.

²⁴⁷ Amy Chua, *Battle Hymn of the Tiger Mother*, Penguin books, 2011, p1, « Beaucoup de personnes se demandent comment les parents chinois élèvent des enfants qui réussissent de façon stéréotypée. Ils se demandent ce que font les parents pour produire autant de prodiges en maths et en musique, comment cela se passe à l'intérieur de la famille et s'ils pourraient le faire également. », Traduit par Yue Pan

Pourquoi les mères d'origine chinoise sont-elles particulièrement ambitieuses ? Beaucoup disent que la culture chinoise ou asiatique en général est « la bonne culture »²⁴⁸ qui permet aux enfants d'obtenir plus de succès. Certes, dans la culture chinoise, on valorise les qualités de travail et d'endurance. Il faut toujours obéir à ses parents, la volonté personnelle des enfants n'a pas grande importance dans une famille, mais il faut tenir compte que ces idées ont pris des nouveaux sens dans le contexte de migration.

« The model minority myth hides the pressures and paradoxes inherent within an Asian American identity. If you don't fit into the myth, it is hard to find your place at all. »²⁴⁹ étant né dans un tel contexte, un enfant sino-américain doit forcément répondre aux attentes de la « minorité modèle », sinon, dans la société, cela sera considéré comme son défaut. De plus, le stéréotype de « minorité modèle », tout comme tous les stéréotypes, nie la diversité de personnes. En bref, en tant que Sino-Américain, on est coincé dans certaines activités et il faut réussir. Ainsi, il semble que la « minorité modèle » soit inscrite dans la méritocratie dans le sens américain ; en réalité, le succès à l'école ne donne pas forcément accès aux positions hautes dans le cadre professionnel pour la « minorité modèle », beaucoup de recherches sociologiques ont démontré ce décalage.²⁵⁰

De ce fait, au lieu de dire que la culture chinoise ou asiatique en général est « la bonne culture », cette mentalité est une intériorisation du stéréotype de la part de la

²⁴⁸ En ce qui concerne ce discours, voir Jennifer Lee, Min Zhou, *The Asian American Achievement Paradox*, Preface, Russell Sage Foundation, 2015, « Vexed by Asian Americans' exceptional achievement outcomes, some pundits point to Asian culture : because Asian Americans possess the 'right' cultural traits and place a high value on education, they claim Asian American students outperform their non-Asian peers, including native-born whites. »

²⁴⁹ Sarah-Soonling Blackburn, *What is the Model Minority Myth?* 21/03/2019 URL : <https://www.learningforjustice.org/magazine/what-is-the-model-minority-myth> Date de consultation : 17/02/2023, «Le mythe de minorité modèle cache les pressions et les paradoxes inhérents à l'identité asio-américaine. Si vous ne rentrez pas dans le mythe, il est difficile pour vous de trouver une place.», Traduit par Yue Pan

²⁵⁰ Nous prenons la statistique que Margaret Chin, l'auteur du livre *Stuck : Why Asian Americans Don't reach the top of the corporate ladder*, a citée dans un entretien comme référence, qui montre clairement le décalage entre le succès académique et le succès professionnel chez les Asio-Américains : « At Harvard, they've had affirmative action since the 1970s. The number of Asian American students there has gone up from less than 3% to 27% for the admitted incoming class of 2025. In the work world, that increase is not happening. The number of Asian-American CEOs has declined, from 20 leading Fortune 500 companies in 2010 to a dozen today. ». Margaret Chin fait valoir que cela est principalement à cause du racisme. D'autres recherches soulèvent d'autres raisons institutionnelles. Ici, nous nous arrêtons au fait que le succès scolaire ne se traduit pas forcément par un succès professionnel pour les personnes d'origine asiatique aux États-Unis. Levi Sumagaysay, *Asian Americans are still viewed as 'forever foreign', That's keeping them out of the C-suite, this professor says*, URL : <https://www.marketwatch.com/story/asian-americans-are-still-viewed-as-forever-foreign-thats-keeping-them-out-of-the-c-suite-this-professor-says-11623447378> Date de consultation: 01/04/2022

société dans la famille. Bien sûr que les deux, la culture d'origine et les attentes de la société, jouent ensemble. Autrement dit, dans ce cas, la culture d'origine est adaptée aux attentes de la société américaine, qui sont malheureusement injustes à l'origine : pourquoi un groupe de personnes est-il modèle alors qu'elles sont condamnées à être minoritaires permanentes ?

C'est pour cela que nous faisons valoir que la figure de « tigre-mère » sur l'écran qui est obsédée par les notes de mathématique de ses enfants est en fait trop simplifiée par rapport à la réalité, car le contexte social est négligé, tout est simplement attribué à la « culture asiatique » supposée.

2. École chinoise : une extension de famille

C'est une petite maison. Des enfants jouent au ping-pong avec l'entraîneur, certains boivent du bubble tea. Dans la même salle, il y a des costumes de danse d'éventail ; sur le mur, il y a l'horaire de club de mah-jong, des calligraphies chinoises un peu partout ; un calendrier chinois rouge est suspendu à l'entrée, ce qui fait penser à l'ambiance de chaque famille en Chine. Si l'on monte à l'étage, on trouve la salle de cours du mandarin où les enfants repassent leur leçon de caractères chinois.

Voilà une école chinoise typique que l'on peut facilement trouver dans chaque Chinatown aux États-Unis, même dans une banlieue californienne, comme le montre le film *Ping Pong Playa*.



Figure 2-3-1, Figure 2-3-2 : *Ping Pong Playa*

« *TO OPEN CHINESE SCHOOLS : China would prevent her children from forgetting parent language.* », ceci est le gros titre de *New York Times* du 24, Octobre,

1908²⁵¹ qui est une constatation des premières écoles chinoises fondées dans quelques villes américaines. Depuis lors, pendant plus d'un siècle, les écoles chinoises n'ont jamais cessé de créer et redéfinir la notion de « Sino-Américain ». Pour donner un exemple très simple : au début de XXe siècle, ces écoles chinoises enseignent une seule langue, le cantonais. Maintenant, les écoles chinoises aux États-Unis sont multilingues, mais principalement enseignent le mandarin. D'ailleurs, comme il y a de plus en plus d'élèves non-chinois fréquentent ces écoles, pratiquement, on parle plusieurs langues. Évidemment, cela veut dire que pour les enfants, parler mandarin est une partie importante dans l'identité sino-américaine, ce qui n'était pas le cas il y a un siècle. Bien sûr, la langue est seulement un aspect parmi une dizaine. Il y a aussi la question du sport : le ping-pong ; du jeu de société : le mah-jong ; de la boisson : le bubble tea, de la décoration de la maison : la calligraphie chinoise et le calendrier chinois...

Il faut noter une chose que ces écoles offrent aux enfants qui est même plus importante que les matières culturelles : l'interaction sociale avec les autres Sino-Américains de différents âges. C'est ainsi que les enfants apprennent ce que signifie « être Sino-Américain ». Dans *Ping Pong Playa*, Felix, un enfant de 7,8 ans qui suit le cours de ping-pong, en pratiquant le sport, rencontre Monsieur Wong, un Chinois avec l'esprit très traditionnel ; Michel Wong, un jeune médecin sino-américain qui correspond parfaitement à l'idée de « minorité modèle » ; Christopher Wong, un jeune Sino-Américain rebelle, qui parle anglais avec l'accent afro-américain. Dans ce centre, ils parlent de divers sujets sino-américains, de ce que l'on pense du bubble tea, jusqu'à la façon de réagir au racisme, en passant par *Miss Chinatown*. Ainsi, dans un environnement rassurant, tout comme une extension de sa famille, Felix se prépare pour aller dans le monde extérieur en tant que Sino-Américain.

En fin de compte, ces écoles jouent un rôle très important pour les enfants pendant qu'ils prennent conscience de leur identité. Le film a décrit plutôt le côté positif de l'école chinoise pour les enfants sino-américains, ce qui reflète l'attitude de la réalisatrice, Jessica Yu, qui est, elle-même, Sino-Américaine née aux États-Unis. Pourtant, dans la vraie vie qui est beaucoup plus compliquée, ces écoles peuvent avoir des effets positifs ainsi que négatifs pour les enfants. « Many Kids I met told me that

²⁵¹ *New York Times* du 24, Octobre, 1908, URL : <https://www.nytimes.com/1908/10/24/archives/to-open-chinese-schools-china-would-prevent-her-children-from.html>, Date de consultation : 23/03/2022

« Ouverture des écoles chinoises : la Chine empêcherait ses enfants d'oublier la langue des parents », Traduit par Yue Pan

going to school in Chinatown... makes Chinatown important to their self-identity, in ways that are both positive and negative »²⁵². Dans la recherche socio-culturelle de Bonnie Tsui, elle essaie de démontrer les deux aspects. Brièvement, le côté positif est que l'on établit une vraie liaison avec Chinatown où on peut toujours y retourner, cela renforce l'identité chinoise ; en revanche, le côté négatif est que l'on est moins prêt pour le monde extérieur. Cela risque de provoquer un grand choc quand on sortira du quartier. Nous allons approfondir cet enjeu dans la conclusion de ce chapitre.

3. La sous-culture jeune sino-américaine

3.1. Kung Fu et pistolet : le droit d'être un homme furieux



Figure 2-3-3, *The Illegal Immigrant*



Figure 2-3-4, *Better luck tomorrow*

Pour les adolescents sino-américains nés aux États-Unis, que signifie la culture chinoise et que signifie la culture américaine ? Bien sûr, ceci est une question très large. Cependant, nous allons essayer d'en discuter un peu avec la représentation du Kung Fu et l'arme à feu par les jeunes sino-américains dans les films.

3.1.1. Le Kung Fu sur le terrain de jeu

En suivant les pas de Xiaohua, personnage adolescent dans *The Illegal Immigrant*, nous voyons l'omniprésence du Kung Fu à Chinatown : Xiaohua fréquente un magasin de location vidéo. Dans ce magasin, on peut facilement trouver des films du Kung Fu hongkongais les plus récents ainsi que les plus classiques. Les passants, autant

²⁵² Bonnie Tsui, *American Chinatown : A people's history of five neighborhoods*, Free Press, 2009, p83 « Beaucoup d'enfants que j'ai rencontrés m'ont racontés qu'aller à l'école à Chinatown fait Chinatown important pour leur identité de façon positive et négative en même temps. », Traduit par Yue Pan

des hommes que des femmes, autant des jeunes que des personnes âgées, s'arrêtent devant la télévision pour se tenir au courant des nouvelles cassettes arrivées. Ensuite, quand Xiaohua apprend que Zhang Junqiu, le héros du film qui a l'air d'un médiocre, pratique le Kung Fu, il devient son admirateur fervent. Les deux personnages commencent leur cours du Kung Fu sur un terrain de jeu à Chinatown où il y a d'autres personnes qui pratiquent du tai chi. Ils parlent de Bruce Lee et de ses films pendant qu'ils s'entraînent.

Il est tout à fait normal que Xiaohua, un adolescent sino-américain dans les années 1980, se passionne pour les films et la pratique du Kung Fu. À l'époque, la vague du Kung Fu n'a pas cessé à la suite de la mort de Bruce Lee en 1973. Au contraire, l'influence des films du Kung Fu, surtout ceux de Bruce Lee, s'étendait au-delà du cinéma. Dans la vraie vie, pour la diaspora chinoise, le cliché de « Master du Kung Fu » s'ajoute à la liste des clichés sur les Chinois, voire même les Asiatiques en général.

Pour mieux comprendre cet effet dans la société américaine, nous considérons un documentaire de 1994, *American sons* de Steven Okazaki. Dans ce film, quatre Américains d'origine asiatique parlent de leurs expériences comme victime du racisme. Il n'est pas une coïncidence que 3 sur 4 d'entre eux ont mentionné Bruce Lee et la pratique du Kung Fu. Nous citons deux témoignages, l'un est de l'interviewé japonais-américain, l'autre est d'un Chinois-Américain :

People would come up to me and ask me if I know Bruce Lee. I'd say : No, not personally. Then they'd say : Yeah, but you know Kung Fu, right ? Sometimes I couldn't help it, I'd tell them : Yeah, I know Kung Fu. Then they'd say : Wow ! Like that was bad. Now they respected me. I didn't know Kung Fu. But if I told them the truth, they wouldn't believe me anyway. They just say : Yeah you do. You just don't want to show it. So I figured out : Alright, if that would get respect, I'll learn it !

I made myself strong, and fast, and dangerous, I turned myself into one big, mean, bad ass Chinese-American man... Racism made me,

the way I look, the way I talk... it's all formulated as a response to racism. I am a product of my environment. ²⁵³

En effet, dans le contexte historique de fin d'années 1960 et début d'années 1970 des États-Unis, les films de Bruce Lee sont très liés aux mouvements asio-américains des droits civiques. C'est non seulement parce que Bruce Lee, lui-même, était très actif pendant les mouvements, mais aussi parce que dans ses films, les combats ont lieu souvent entre Lee et ses adversaires caucasiens. Lee finit par gagner le combat. À l'origine, ces films sont faits, dans le contexte historique d'époque de Hong Kong, pour évoquer le sentiment nationalisme. Mais de l'autre côté de l'Océan Pacifique, ils ont été interprétés différemment. Non seulement les Asio-Américains, mais aussi les Afro-Américains s'identifiaient à Bruce Lee, puisque ses films montrent l'idée globale de la colère et la force des minoritaires ethniques. Une preuve : les films de *Blaxploitation* d'époque ont été beaucoup inspirés par les films de Bruce Lee et il y a beaucoup de Kung Fu dans ce genre filmique particulier afro-américain.

En bref, pour la communauté asio-américaine, le Kung Fu, les films du Kung Fu et Bruce Lee portent l'idée anti-raciste que les Asiatiques ne sont pas soumis, ne sont pas maladifs, ils sont forts et ils peuvent être furieux.

Nous revenons vers cette scène de *The Illegal Immigrant*, sur un terrain de jeu à Chinatown : Xiaohua, un adolescent sino-américain de milieu défavorisé essaie d'apprendre le Kung Fu auprès de Junqiu, un immigré illégal venant de Hong Kong mais d'origine de Chine continentale. Cela est presque métaphorique, car le Kung Fu est un art martial chinois, popularisé par le cinéma hongkongais, a pris une signification politique aux États-Unis pour les Asio-Américains et les Afro-Américains. Donc, pour Xiaohua, pratiquer le Kung Fu fait partie de son processus de devenir Sino-Américain. Et il a pris la voie d'approche de la culture chinoise pour ne pas s'inscrire dans la définition de « Sino-Américain » donnée par la société mainstream américaine, c'est-à-

²⁵³ « Les gens viennent me demander si je connais Bruce Lee. Je dis : Non, pas personnellement. Puis ils disent : Oui mais tu sais pratiquer le Kung Fu, non ? Parfois je ne peux pas m'empêcher de leur dire : Oui, je sais pratiquer le Kung Fu. Ensuite ils disent : Wow ! Comme si cela est terrible. Et ils me respectent. Je ne pratique pas le Kung Fu. Mais même si je disais la vérité, ils ne croiraient pas de toute façon. Ils diraient : Si, tu sais le faire. Tu ne veux pas que nous sachions. Donc je me dis : D'accord, si cela me vaut du respect, je vais l'apprendre ! »

« Je me suis rendu fort, rapide et dangereux. Je me suis fabriqué un homme sino-américain gros, méchant et revêche... C'est le racisme qui m'a formé, mon apparence, la façon dont je parle... tout est formulé en répondant au racisme. Je suis un produit du contexte social. », Traduit par Yue Pan

dire préférablement être un bon représentant de la « minorité modèle ». Il veut être un Sino-Américain physiquement fort, de façon chinoise.

D'ailleurs, il est à noter que la présence du terrain de jeu à Chinatown n'est pas anodine non plus. Cela indique que la classe sociale des personnages est le prolétariat. La famille de Xiaohua est défavorisée. Les parents sont presque absents. En réalité, beaucoup de ces jeunes sino-américains passent leur enfance et adolescence sur les terrains de jeu à Chinatown qu'ils dénomment « salon de Chinatown »²⁵⁴. La description suivante donne une idée générale sur la vie de ces jeunes :

*The life of a Chinatown kid in San Francisco reflects life in much of inner-city American. Crumbling, overcrowded apartment buildings, widespread poverty, and parents who often work late hours — it's a recipe for listlessness. But Chinatown also benefits uniquely from thriving street life and a neighborhood that is today vastly cleaner and safer than it has been in the past.*²⁵⁵

La manque d'espace à la maison et d'accompagnement d'adultes. Après l'école, ces jeunes sortent sur le terrain de jeu à Chinatown où ils cherchent l'accompagnement dans la communauté, et où ils cherchent ce qu'ils veulent devenir.

3.1.2. Le pistolet pendant la soirée

Contrairement à Xiaohua qui devient un Sino-Américain en se rattachant à une branche de culture chinoise, les personnages jeunes dans *Better luck tomorrow* prennent la voie de la culture jeune américaine.

Les quatre personnages principaux du film, Ben et ses amis, sont tous jeunes Sino-Américains. Le film représente leur vie d'une manière typique de *teen movie* américain : pas de Kung Fu, ni de cours de chinois, les jeunes s'intéressent au sexe, à l'alcool, à leur bande, voire même à la drogue. Alors est-ce que ce film se distancie totalement du cinéma sino-américain, c'est-à-dire du regard ethnique ? En fait, tout au contraire, cela est une autre forme d'aborder le sujet ethnique.

²⁵⁴ « Chinatown's living room », Bonnie Tsui, *Alleyway Kids*, dans *American Chinatown: A people's history of five neighborhoods*, Free Press, 2009, p31

²⁵⁵ *ibid*, p43, « La vie d'un enfant de Chinatown à San Francisco reflète la vie dans une grande partie d'un centre-ville américain. Des immeubles d'habitation en ruine et surpeuplés, une pauvreté généralisée et des parents qui travaillent souvent tard – c'est une recette pour l'apathie. Mais Chinatown bénéficie également d'une vie de rue florissante et d'un quartier qui est désormais beaucoup plus propre et plus sûr qu'il n'était. », Traduit par Yue Pan

Tout au long du film, Ben et ses amis, surtout Ben, sont considérés comme des exemplaires de futur « minorité modèle » : au lycée, Ben est au top dans sa classe ; il fait partie de l'équipe de basketball du lycée, il s'entraîne beaucoup mais en même temps il se contente de rester sur le banc seulement pour construire une image de diversité de l'équipe ; il est un serveur souriant dans un restaurant de fastfood ; il participe au jeu-concours quizz...Cependant, nous voyons que cette vie n'est pas son choix. Cela est la stratégie pour aller à une meilleure université, en vue d'être reconnu par la société dominante. Ben est très offensé quand on pointe le fait qu'il correspond parfaitement à cette image de « minorité modèle » en étant un joueur sur le banc. À partir de là, il commence une double-vie : il continue dans sa vie d'un bon lycéen, en même temps, il s'engage dans les affaires criminelles de son gang.

La séquence la plus métaphorique se passe dans une soirée. Le gang de Ben est provoqué par un autre gang. Au début, un garçon se moque de Daric en l'appelant « Chinese Jordan » pour dire qu'il ne mérite pas sa veste de basketball. À partir de cette provocation, le conflit s'annonce clairement sur le niveau ethnique. Les amis du provocateur rient de façon moqueuse. Très vite, le conflit devient une bagarre. Daric sort un pistolet. Effrayés, le gang provocateur demande pardon. Ainsi, le gang sino-américain part avec la victoire complète.

Par la suite, le pistolet se présente à plusieurs reprises dans le film. Il porte une connotation sexuelle : pendant le voyage à Las Vegas, les quatre personnages principaux partagent le service d'une prostituée. Virgil sort un pistolet au lit ; il porte aussi une connotation de l'entrée dans l'âge adulte : Ben reçoit un pistolet comme cadeau de son 17^{ème} anniversaire de la part du gang. En bref, le pistolet prend des significations multiples dans le film, il signifie : « devenir un homme », « devenir un homme majeur », « devenir un homme majeur sino-américain ».

Par rapport à Xiaohua dans *The Illegal Immigrant*, les héros dans *Better luck tomorrow* prennent la voie américaine pour vivre leur adolescence, au lieu du Kung Fu, ils choisissent le pistolet et le rap. Toutefois, le besoin fondamental de Xiaohua et de Ben est identique : au cours de la majorité, ils ne veulent pas devenir des minorités modèles définis par la société mainstream américaine, ils veulent devenir des Sino-Américains d'une manière choisie par eux-mêmes, dont la première étape est de rejeter le cliché auquel ils sont soumis, ils veulent montrer qu'ils peuvent être des hommes furieux.

À l'égard de *teen movie*, cela peut être considéré comme le thème commun du genre : le mécontentement des adolescents contre les ordres définis par les adultes. Ils essaient de trouver leur propre manière pour devenir adulte, pour s'insérer dans la société. Mais rappelons-nous de ce que nous avons soulevé dans l'introduction de ce chapitre : ces films portent, au fond, un regard d'adulte. Donc la question est : qu'est-ce que les cinéastes adultes veulent démontrer avec ces histoires d'adolescents ? C'est pour cela que nous faisons valoir que ce mécontentement des adolescents contre les ordres du monde d'adultes fait allusion à celui des Sino-Américains contre cet arrangement qui s'appelle « minorité modèle » de la part de société mainstream américaine. Ils veulent redéfinir « être Sino-Américain » de leur propre manière.

3.2 Reste-t-il de la place pour une adolescente sino-américaine ?

Il n'est pas surprenant que tous les personnages adolescents que nous avons mentionnés ci-dessus soient masculins. Ironiquement, les femmes asiatiques sont déjà peu visibles sur l'écran ; les adolescentes asiatiques ne sont pas très visibles non plus. En fin de compte, les adolescentes d'origine asiatique sont quasiment inexistantes. Mais il est important de parler de cette visibilité faible très marquante, surtout qu'un film très récent, *Si tu savais...*, de 2020, nous montre la potentialité de l'adolescente sino-américaine comme une matière pour le cinéma américain.

Premièrement, nous considérons le changement que *Better luck tomorrow* porte sur le *teen movie* avec l'héroïne, Stephanie. Pour comprendre cela, il faut mettre ce film dans le contexte de *teen movie* américain. Depuis l'âge d'or de *teen movie*, les années 1950, ce archétype de personnage féminin américain est formé : une fille blanche, blonde, enveloppée par la couleur rose, *pom-pom-girl* à l'école, et souvent d'origine d'une famille riche. Tous les garçons rêvent de la ramener au bal de promo, ce qui est considéré comme le signe de succès absolu parmi les garçons. Cette fille n'a pas besoin de caractère, elle est là pour enfin compléter la masculinité du jeune héros. Par rapport à cela, Stephanie est clairement différente. Elle est d'origine chinoise, elle est marquée par son intelligence et sa diligence. Pour mettre en avant cette héroïne atypique d'un *teen movie*, le film la met en comparaison avec un rôle secondaire d'une fille blonde, qui est explicitement dénommé « barbie » par les garçons. Tout cela pour dire qu'en effet, Stephanie, avec son caractère chinois, physique et personnel, est clairement distincte de l'archétype traditionnel de « fille de barbie ». Néanmoins, nous sommes obligés

d'admettre que Stephanie porte quand même beaucoup d'éléments de cet archétype : elle est *pom-pom-girl*, d'origine bourgeoise. Sur les moments clés du film, son habit et ses comportements n'ont aucune différence avec ceux d'une héroïne stéréotypé dans tous les *teen movie* : c'était un arrangement entre les deux héros, Ben et Steve, que Ben ramène Stephanie au bal de promo. Hélas, après tout, c'est un film du regard masculin. Tous les conflits ont lieu entre les garçons. Stephanie est profilée comme une fille d'origine chinoise dans une lycée où il y a des tensions raciales entre les garçons, mais il semble que cela ne la touche pas, alors que les caractères d'un personnage se montre dans les conflits. Par conséquent, Stephanie est une héroïne sino-américaine, atypique dans un *teen movie*, cependant coincée par le regard masculin et finit par rester une barbie intelligente sino-américaine.

Au vu de cela, nous verrons plus clairement l'audace de *Si tu savais...* (2020) L'héroïne du film, Ellie Chu, est une lycéenne sino-américaine de 17 ans. Elle est profilée comme un *nerd*. Physiquement, elle porte toujours des lunettes rondes, avec une veste bleue ou une chemise ample. Elle est forte en philosophie et littérature, elle n'appartient à aucune caste à l'école, car elle n'a pas d'ami. Elle fait face à la dureté de la vie, y compris la situation précaire de sa famille et le racisme à l'école. Elle développe une affection pour l'autre héroïne, Aster, qui est un peu la fille populaire à l'école, mais dans la perception d'Ellie, c'est une fille qui aime lire, aime penser et a une passion pour dessiner.

Ce film réalise deux percées à l'égard d'adolescente dans un *teen movie*, par rapport au *Better luck tomorrow*. Premièrement, grâce au regard homosexuel, personne n'est excessivement sexualisé dans ce film. Les filles et les garçons sont avant tout des personnes. Une fille n'a pas besoin d'être enveloppée en rose pour être une fille, ce qui est complètement un cliché du regard masculin.

Ensuite, cela permet à Ellie de faire face aux vrais confrontations à l'école. Ainsi, le film nous montre le nouveau format de racisme d'aujourd'hui, et comment Ellie, au lieu d'apprendre le Kung Fu ou d'obtenir un pistolet (ce qui sont des actes très masculinisés dans le contexte), fait face à ces ennuis. Autrement dit, cela nous montre comment la réalisatrice veut qu'elle y fasse face.

Non pas comme ce que *Better luck tomorrow* suggère : le racisme ne touche pas une fille d'origine chinoise dans un lycée américain d'aujourd'hui. Dans *Si tu savais...*, nous voyons que les garçons méchants donnent à Ellie un surnom pour se moquer de

son nom de famille, ce qui est d'ailleurs l'expérience vécue de la réalisatrice, et ils la harcèlent chaque matin pendant son trajet à l'école. Les autres l'appellent « la fille chinoise » comme si elle n'avait pas de nom. « the film successfully makes the audience aware of the racism Ellie faces, while accurately portraying what microaggressions often look like today. »²⁵⁶ Ellie et son père ne sont pas agressés, pourtant ils sont nettement exclus, à l'école et dans toute la ville, même dans toute la nation : son père passe toute sa vie sans pouvoir trouver un travail qui correspond à son niveau d'études car il a eu son doctorat en Chine et son niveau d'anglais n'est pas aussi bon que les Américains. La façon dont Ellie lutte contre cela est de bien travailler pour finalement quitter cette ville où son père est coincé. Donc, d'un certain point de vue externe, effectivement, elle se forme en une nouvelle génération de « minorité modèle ». Mais le film, avec un point de vue interne, nous montre bien que cette image de « minorité modèle » repose sur le racisme sous une nouvelle forme, qui a l'air plus doux, alors qu'il est pourtant toujours violent. Quand on raconte l'idée de « minorité modèle », on parle d'une image collective de ceux qui ont réussi sans mentionner que c'est une réussite accomplie par des générations.

En fin de compte, le regard de minorité sexuelle et celui de minorité raciale (ici nous parlons de sino-américain) donnent de nouveaux angles révolutionnaires au *teen movie* en général. Nous allons approfondir la question de minorité sexuelle dans le chapitre suivant. Ici, nous pouvons conclure que les films se focalisent sur des adolescentes sino-américaines, pas seulement pour mettre cette minorité en lumière, mais aussi, pour apporter certainement un courant d'air frais pour le cinéma *mainstream*.

Conclusion: Chinatown pour les enfant de troisième culture (*Third culture kid*)

Dans une scène de *Children of Invention* (2009), pendant une soirée, une femme américaine parle à deux personnages enfants sino-américains, Raymond et Tina, d'une manière bizarre, très lente et avec beaucoup de gestes corporels, comme s'ils ne comprenaient pas l'anglais. Tina, par pure curiosité, demande à la femme qui est

²⁵⁶ Ariana Arredondo, *Netflix's "the half of it" tackles issues of sexuality, racism in newest coming of age film*, *The Daily Texan*, 4/5/2020 URL: <https://thedailytexan.com/2020/05/04/netflixs-the-half-of-it-tackles-issues-of-sexuality-racism-in-newest-coming-of-age-film/> Date de consultation: 02/03/2022 « Le film réussit à sensibiliser le public au racisme auquel Ellie est confrontée en décrivant, en détail, à quoi ressemblent les micro-agressions d'aujourd'hui. », Traduit par Yue Pan

collègue de sa mère : « pourquoi vous parlez comme ça ? » Voilà, c'est ainsi que l'on prend conscience de l'existence de l'idée d'ethnie dans les têtes des adultes.

Cette scène nous montre parfaitement en quoi les enfants de troisième culture sont exposés à un environnement complexe. Pour introduire cette notion rapidement :

*Les enfants de troisième culture (Third Culture Kids en anglais, TCKs en abrégé) sont des personnes qui ont été éduquées dans une culture différente de celles de leurs parents ou de leur culture d'origine. Elles vivent en fait une partie importante de leurs périodes de développement ou croissance dans un environnement complexe.*²⁵⁷

En effet, tous les enfants et les adolescents dont nous avons parlé dans ce chapitre peuvent être inclus dans l'idée d'enfant de troisième culture. Notre question est : quel rôle jouent Chinatown et la communauté chinoise dans leur vie ?

Dans la vie de Raymond et Tina, Chinatown n'apparaît pas très souvent, seulement deux fois dans le film, mais de façon marquante. Raymond et Tina n'ont jamais vécu à Chinatown. Leurs grands-parents paternels vivent à Chinatown de Boston ; leurs parents ne vivaient plus à Chinatown, mais ailleurs à Boston. Après le divorce de leurs parents, le père est allé à Hong Kong. Les deux enfants vivent dans un appartement en banlieue de Boston avec la mère. La première fois qu'ils vont à Chinatown dans le film, leur grand-mère les ramène à un restaurant cantonais à dim-sum, elle donne une enveloppe rouge (une certaine somme d'argent comme cadeaux d'anniversaire pour les enfants, une pratique commune en Chine) à Raymond. Celle-ci est devenue la ressource importante plus tard quand les enfants ont une grosse difficulté, la deuxième fois qu'ils vont à Chinatown pour chercher leur grand-père quand les deux enfants se trouvent dans une situation sans domicile. Le grand-père, qui a déjà perdu la moitié de sa mémoire à cause de maladie d'Alzheimer, prend Raymond pour son père. Il lui raconte sans cesse des histoires de la famille illustrées de photos, les petits business des grands-parents, le parcours de son père... Raymond apprend beaucoup de son père qui est loin et qui l'appelle seulement une fois par semaine pendant 30 secondes.

Ainsi, nous voyons la signification de Chinatown et la communauté chinoise pour ces enfants : un soutien potentiel et une partie d'identité permanente. Bien qu'ils n'aient jamais vécu à Chinatown, quand ils font face à la société générale, ils rencontrent

²⁵⁷ Wikipedia, *Enfant de troisième culture*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Enfant_de_troisième_culture Date de consultation: 25/03/2022

des personnes comme la femme qui leur parle d'une manière bizarre. Sur ce genre de moment, ils cherchent une explication. Chinatown et l'histoire de la communauté leur permettent de comprendre leur identité, ainsi de savoir comment réagir dans la société générale. C'est pour cela que le lien avec Chinatown et la connaissance de son passé sont importants pour ces enfants et adolescents sino-américains.

Être enfants de troisième culture, comme toute autre chose, a des avantages et des désavantages. Un avantage principal est, bien sûr, leur capacité à se débrouiller dans différentes cultures et différentes situations. Dans *Children of Invention*, nous voyons que les deux petits enfants, en absence de leurs parents, ont une capacité surprenante à chercher des ressources, des soutiens à Chinatown ainsi que dans la société américaine générale pour trouver une solution à leur difficulté. Ils savent communiquer avec les adultes et ils ont confiance en soi. C'est pour cela qu'il est très commun que dans les familles de migration, ce soient les enfants qui aident leurs parents à gérer certaines affaires. Dans nos films étudiés, ce phénomène est très présent : dans *Si tu savais...*, c'est toujours l'héroïne qui s'occupe du paiement de l'électricité pour sa maison ; dans *Ping Pong Playa*, la mère consulte son fils pour prendre sa décision business. Même s'ils sont adultes, ils ont beaucoup moins d'agilité interculturelle par rapport à ces enfants de troisième culture.

De l'autre côté, le désavantage est aussi évident : les enfants de troisième culture ont souvent une crise identitaire. Souvent, ils ont un sentiment d'être marginal dans les deux cultures. Donc pendant leur adolescence ou post-adolescence, c'est-à-dire de l'adolescence jusqu'à leur vingtième année, ils ont souvent besoin de plus de temps pour trouver et confirmer leur identité. C'est pour cela que dans ce chapitre, nous voyons différentes voies que les adolescents prennent comme essai pour chercher une identité. Certains, comme Xiaohua dans *Illegal Immigrant*, s'approchent de la culture chinoise, précisément, le Kung Fu. Certains, comme les garçons dans *Better luck tomorrow*, s'approchent de la culture américaine en s'armant de pistolet. Certains, comme Ellie dans *Si tu savais...* font une concession temporaire ; elle ne lance pas de conflit direct avec le monde, elle fait comme si elle accepte bien son identité imposée : « future minorité modèle ». Mais la fin du film suggère qu'elle va aller ailleurs pour chercher son chemin. En fin de compte, soit rebelle, soit soumis, soit être rebelle de manière soumise, soit être soumis de manière rebelle, chaque enfant prend son chemin. Selon les recherches sociales, il est fort probable que ces enfants de troisième culture finissent par s'identifier

plutôt à une culture mélangée, ou nommée « troisième culture », qu'aux deux cultures originales.

Nous revenons à notre propos du début de ce chapitre. Après tout, ces films sont réalisés par les adultes. Donc il faut s'intéresser à ce que ces adultes veulent raconter avec les figures d'enfant et d'adolescent. Ces réalisateurs, eux-mêmes, sont tous plus ou moins enfants de troisième culture. Cette notion s'applique non seulement aux enfants, mais aussi aux adultes qui ont passé une partie importante dans leur âge de développement, c'est-à-dire dans la vingtaine, dans une autre culture, différente de la culture originale, et peuvent devenir enfants de troisième culture adulte (Adult Third Culture Kids en anglais). Dans le contexte où la société américaine générale impose une identité collective, « minorité modèle », à la population sino-américaine, voire même à toute population asio-américaine, la communauté sino-américaine fait face à sa crise d'identité. Il y a des attentes de la part de la société générale ; doit-on répondre à ces attentes ou doit-on les rejeter ? Mais la question ultime est : qu'est-ce que signifie être sino-américain ? Avec le stéréotype de mère-tigre, les enfants qui sont flexibles mais vulnérables, la crise identitaire adolescente – tout cet ensemble comme une métaphore – ces films racontent les sentiments, les pensées qui animent ces cinéastes, face à l'enjeu de « minorité modèle » que la société mainstream impose.

Il nous faut comprendre qu'en fait, ces films, avec le regard des nouvelles générations, remettent Chinatown en question. Certes, Chinatown est une partie importante et permanente dans l'identité sino-américaine pour ces nouvelles générations, mais ce Chinatown n'est pas le même que celui des Sino-Américains de la première génération, car ce dernier représente la culture chinoise, qui n'est pas la culture sino-américaine. Les jeunes vivent une relation complexe avec le Chinatown : celui-ci fait partie de leur identité en tous les cas, mais il faut quand même garder une certaine distance avec lui. Il faut le quitter pour pouvoir y revenir, voire même réinventer. Ainsi, en effet, un nouveau Chinatown qui représente plutôt la culture sino-américaine est demandé par les jeunes générations.

IV. Être minoritaire dans une minorité : le cinéma des minorités sexuelles sino-américaines

Introduction : minorité sexuelle comme métaphore de minorité ethnique

Avant la sortie de *Garçon d'honneur* en 1993, il y avait déjà des réalisateurs sino-américains qui ont soulevé le sujet de minorité sexuelle sino-américaine avec des courts-métrages, dont le plus marquant est sans doute *Toc Storee* (1992) de Ming-Yuen S. Ma. Mais malheureusement, cela restait très marginal. C'est *Garçon d'honneur* qui a, effectivement, mis le sujet en perspective. Par la suite, un certain nombre de films qui traite ce sujet sont sortis l'un à la suite de l'autre. Ce qui nous donne un corpus de ce chapitre assez riche : *Garçon d'honneur* (1993), *Saving face* (2004), *L'enfer d'Ethan* (2004), *Red doors* (2005), *White frog* (2012), *Si tu savais...*(2020)

Il est à noter que cette tendance du cinéma queer sino-américain rejoint deux autres vagues ; l'une est celle du cinéma queer sinophone, l'autre est « New queer cinema » qui est une vague internationale. La première date de la sortie d'un film taïwanais, *Outcasts* en 1986, qui représente l'exclusion des gays par leur famille et la société ; le second terme est inventé pour définir « un mouvement de cinéma indépendant sur le thème queer au début des années 1990 ». C'est un mouvement international dont les films sont marqués par la nature de financement : souvent des fondations artistiques, et les thèmes communs du rejet de l'hétéronormativité et la marginalité des personnages queer. Ainsi, nous voyons que nos films étudiés se positionnent sur ce carrefour des deux vagues.

Ainsi, les caractères des deux mouvements se croisent et se confondent dans nos films en question. Concrètement, le regard social sur les queer croise le regard de la famille. Cela complique la question quand les deux regards ne représentent pas la même culture. Alors dans ce contexte, pour les queers sino-américains, la question d'identité sexuelle est souvent confondue avec la question d'identité ethnique. Concrètement, la question qui se pose tout le temps est : avec quelle culture dois-je m'identifier pour pouvoir comprendre mon orientation sexuelle ? Pour mieux démontrer ce dilemme, nous rapprochons deux lignes très significatives de deux films, l'une est de *Saving face*, l'autre est de *Si tu savais...* :

Dans *Saving face*, lorsque la fille sino-américaine révèle à sa mère chinoise qu'elle est lesbienne, la mère lui répond en chinois : « alors tu me blesses comme ça ?! »

Dans *Si tu savais...*, quand le héros américain se rend compte que l'héroïne sino-américaine est lesbienne, étonné, il lui dit en anglais : « ce n'est pas correct, tu iras en enfer ! »

De toute évidence, ces deux réactions sont homophobes, mais d'origine de différentes cultures. La mère chinoise considère l'homosexualité de sa fille comme un rejet de responsabilité familiale : ensemble, nous devons gagner ou au moins ne pas perdre la face pour la famille.²⁵⁸ Donc, dans ce cas, l'orientation sexuelle de sa fille la concerne. Pour cette mère et pour la famille, cette fille est corrompue par la culture américaine. Quant à la réaction du héros dans *Si tu savais...* cela est évidemment d'origine du christianisme. Alors que l'héroïne, Ellie, avoue qu'elle n'a pas de croyance religieuse. Donc elle n'a pas besoin de se doter d'un point de vue chrétien. Ainsi, nous voyons qu'effectivement, la question d'orientation sexuelle et celle d'identité ethnique, culturelle se chevauchent tout le temps. Face à la répression de la communauté chinoise, on a recours à la culture américaine et vice-versa. En un mot, il faut toujours nier une partie de son identité culturelle pour pouvoir justifier son orientation sexuelle. Mais la question finale qui se pose est : si je ne suis pas Chinois ni Américain, qui je suis ? Voici la question fondamentale que ces films évoquent.

Autrement dit, faire partie d'une minorité sexuelle, dans ces films, fait allusion à faire partie d'une minorité ethnique. Donc, nous allons étudier ces films dans cette perspective. Nous allons voir la difficulté d'être obligé de nier une partie de soi-même et l'issue de cette difficulté : la revendication d'une nouvelle identité mixte. L'étude d'auteur de ce chapitre, qui est combinée avec celle du chapitre précédent, est consacrée à Alice Wu. Nous allons examiner ses deux oeuvres extraordinaires sur deux champs croisés, l'un est celui du cinéma féminin sino-américain, l'autre est celui du cinéma de minorité en général.

²⁵⁸ Concernant l'idée de face dans la culture chinoise et sino-américaine, nous faisons référence à ce que nous avons parlé dans le premier chapitre de cette partie : 1.2 *Le grand salon de Chinatown, le banquet de mariage et la face*.

1. Les usages de corps asiatiques dans les films queer

1.1. Le corps masculin érotisé

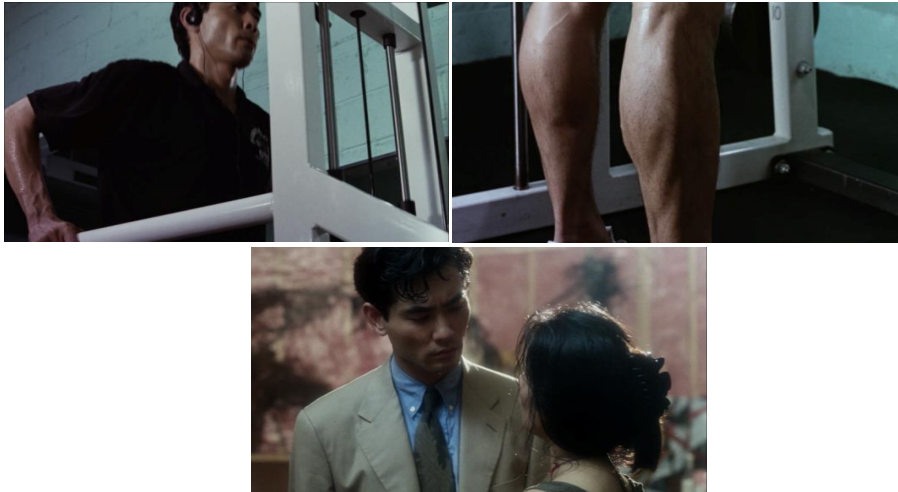


Figure 2-4-1, Figure 2-4-2, Figure 2-4-3 : *Les images de Weitong dans Garçon d'honneur*

Délibérément, l'attrance sexuelle du corps de Weitong, le héros de *Garçon d'honneur*, est mise en lumière par les images d'un point de vue homosexuel ainsi que hétérosexuel.

La première scène se déroule dans une salle de sport où Weitong s'entraîne. L'image montre quelques parties de son corps en sueur avec des gros plans. Ses muscles démontrent qu'il fait du sport régulièrement. Ces images donnent clairement un regard érotique sur ce corps masculin asiatique. Ce qui est très rare dans les films américains. Ensuite, dans une autre scène également érotique mais de manière nettement hétérosexuelle, Weiwei, l'héroïne et Weitong, son propriétaire, négocient le loyer. Il fait si chaud dans le studio que le T-shirt de Weiwei est trempé de sueur. Ici, le corps de Weiwei est vu et démontré d'un point de vue masculin. Alors que Weitong est en costume avec cravate, ce qui le rend attirant pour un regard féminin : Weiwei révèle qu'elle le trouve très attractif, en rajoutant, drôlement, qu'elle est toujours attirée par les beaux hommes homosexuels.

En bref, le corps de Weitong est masculinisé dans ce film. Ce qui nous permet de mieux connaître la relation homosexuelle entre Weitong et Simon. Le rôle de Simon est décrit comme ressemblant plus au rôle féminin d'une relation hétérosexuelle : Simon fait la cuisine, il démontre plus de compassion pour Weiwei et il sait mieux comment s'occuper de Weitong que lui-même. Ainsi, le rôle de Weitong est carrément masculinisé dans cette relation triangulaire.

Cela contredit complètement le cliché sur les hommes chinois qui régnait pendant un siècle dans le cinéma américain, suivant lequel les hommes chinois sont féminisés. En ce qui concerne cette féminisation des hommes chinois et les contextes historiques, nous en avons notamment parlé dans le premier chapitre sur le western de la première partie de cette thèse. Pour rappeler brièvement : les hommes chinois sont considérés comme physiquement petits, parfois même bossus. Ils ont l'air doux et agiles. Ils sont forts en cuisine et en ménage en général. Ces caractères sont souvent mis en relief par comparaison avec un homme caucasien, que ce soit un partenaire ou un adversaire, qui a l'air plus grand, plus musclé, plus agressif, moins agile. Ce sont aussi des caractères supposés attractifs pour les femmes. Après Bruce Lee, la masculinité des hommes d'origine chinoise a eu un peu de changement sur l'écran américain, mais finalement ce changement est absorbé par le cliché conçu : ils peuvent être forts en combat, cependant, plutôt avec les techniques qu'avec la force physique. D'ailleurs, même après Bruce Lee, par rapport aux hommes caucasiens dont la masculinité est confirmée par l'attraction des femmes, les hommes chinois restent toujours moins intéressants pour les femmes, dans le regard blanc masculin du cinéma mainstream américain.

Tout cela est bouleversé par ce film qui définit la masculinité, dans l'univers du film, par un corps masculin chinois qui est attirant pour un homme et une femme. Il faut faire attention lorsque Weiwei dit qu'elle est toujours attirée par les beaux hommes homosexuels. Qu'est-ce qu'elle veut dire par cela ? Par cela, elle nie l'« exemplaire de masculinité » présenté par les médias dominants. Dans ce discours, tous les autres beaux hommes sont considérés comme plus ou moins homosexuels, dont les hommes chinois sont des exemples, alors que pour Weiwei, une femme hétérosexuelle, ils sont attractifs. Donc, les caractères masculins caucasiens hétérosexuels ne forment pas la définition exclusive de masculinité d'un point de vue hétérosexuel.

D'un point de vue homosexuel, l'image de Weitong est aussi bouleversante ; pour mieux expliquer, nous prenons un commentaire sur le film d'un spectateur homosexuel cité par Gina Marchetti dans son livre *The Chinese diaspora on American screens : Race, Sex and Cinema* : « I think the filmmaker was at most trying to neutralize the rice queen motif. And I think he was trying to get beyond stereotypes. In a way, it would almost be more interesting to see a film dive into those issues head on, because it

is certainly a relevant issue, both for rice queens and queer Asians. »²⁵⁹ Le terme « *rice queen* » désigne les hommes non-asiatiques (surtout blancs) qui ont un intérêt romantique particulier pour les hommes asiatiques. Dans ce regard, un autre terme très explicite est souvent employé pour décrire les hommes asiatiques homosexuels : « *houseboy* ». « The ‘houseboy’ is one of the most persistent white fantasies about Asian men. »²⁶⁰ dit Richard Fung, cinéaste ouvertement homosexuel sino-canadien. Nous pouvons constater ce genre de relation dans *L'enfer d'Ethan*, l'homme blanc âgé propose à Ethan, le héros sino-américain, de l'adopter comme une sorte de « *houseboy* ». Ainsi, nous voyons que la relation entre Weitong et Simon renverse clairement ce cliché.

En bref, nous pouvons dire que *Garçon d'honneur* renverse les clichés sur la masculinité des hommes chinois, voire même asiatiques, d'un point de vue homosexuel, aussi bien qu'hétérosexuel, en invitant les spectateurs, précisément, les femmes hétérosexuelles et les hommes homosexuels, à regarder le corps de Weitong de façon plus ou moins érotique. Ce qui est le contraire des représentations des corps féminins dans les films queer sino-américains que nous allons analyser par la suite.

1.2. Le corps féminin désérotisé

Les premières scènes de *Saving face* sont très réflexives : l'héroïne, Wil, se fait un masque facial dans sa salle de bain, comiquement, elle utilise un sèche-cheveux contre son visage pour sécher le masque. Puis, elle est dans le métro, au lieu de montrer son visage ou son corps, la caméra nous invite à regarder ses mains qui nous font entrer dans son angoisse, ensuite, son visage confirme son mood. On se demande naturellement pourquoi est-elle si préoccupée. Ensuite, la troisième scène répond à la question : elle travaille dans la salle d'opération comme chirurgienne. Avec le masque, nous ne voyons pas son visage, mais sans aucun doute, c'est un visage très professionnel, sérieux et attentif.

²⁵⁹ Gina Marchetti, *The Chinese diaspora on American screens : Race, Sex and Cinema*, « Je pense que le cinéaste essayait tout au plus de neutraliser le motif de rice queen. Et je pense qu'il essayait d'aller au-delà des clichés. D'une certaine manière, il est plus intéressant de voir un film approfondir ces questions de première ligne, car c'est certainement une question pertinente, tant pour les rice queen que pour les queers asiatiques. », Temple University Press, 2012, p124

²⁶⁰ Richard Fung, *Looking for My Penis : The Eroticized Asian in Gay Video Porn*, URL : <http://www.richardfung.ca/index.php?/articles/looking-for-my-penis-1991/> Date de consultation : 10/03/2022

« Le ‘houseboy’ est l'un des fantasmes les plus persistants des Blancs sur les hommes asiatiques », Traduit par Yue Pan

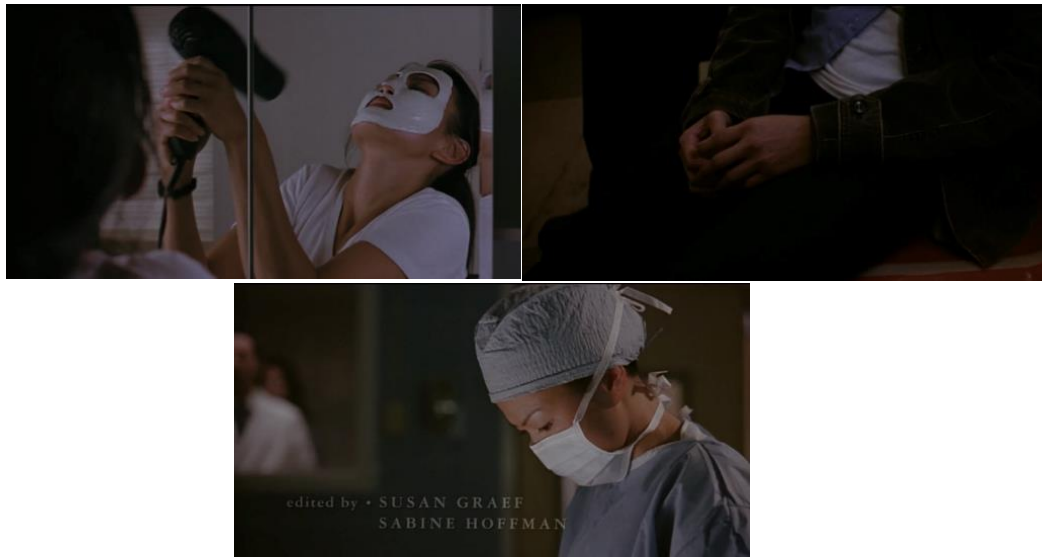


Figure 2-4-4, Figure 2-4-5, Figure 2-4-6, Les images de Wil dans *Saving face*

Ainsi, il est clair que ce film parle de ce personnage. Alors pourquoi la réalisatrice masque-t-elle le personnage, au lieu de nous faire connaître le personnage ? En effet, cette question est la réponse pour une autre question plus fondamentale : comment filmer un personnage féminin sans le mettre dans le regard masculin hétérosexuel ?

Le septième art est un art qui repose sur le regard et la volonté de regarder. À chaque moment dans un film, on regarde : les personnages se regardent entre eux ; les cinéastes regardent les acteurs, les actrices à travers l'objectif ; finalement, les spectateurs regardent les images – imposées par les cinéastes ou choisies par les cinéastes dans le but de plaire les spectateurs – sur l'écran. Tout au long de l'histoire du cinéma, puisque c'est une histoire écrite principalement par les hommes hétérosexuels, en général, le langage cinématographique est établi sur ce regard dans lequel les corps féminins sont toujours regardés de façon plus ou moins érotique. Par conséquent, il est très difficile de ne pas représenter un corps féminin ainsi. Il faut d'abord trouver une manière pour sortir de ce langage établi. Quand il s'agit d'une femme de couleur, la dimension raciale s'ajoute, et la question devient encore plus compliquée. Concrètement, pour les femmes d'origine chinoise dans les films américains, comme nous l'avons mentionné dans la première partie, une fois que le corps et le visage sont présents, ils sont vus comme évocateurs de soit « femme-enfant » innocente, soit « *deadly China doll* ».

Dans ce contexte, nous voyons que *Saving face* fait beaucoup d'effort pour éviter ce regard. Le film nous force à d'abord regarder Wil qui se comporte de la manière que l'on adopte seulement quand on n'est regardé par personne. Elle est dans la salle de bain, l'espace le plus individuel. Son visage qui présente son origine ethnique est caché. Ainsi, le regard masculin caucasien n'a nulle part à s'appuyer. On a du mal à féminiser ou raciaiser ce personnage. On voit seulement une personne qui fait quelque chose seulement pour elle-même. Ensuite, on est invité à entrer dans son état d'esprit avec ses mains. Dans la troisième scène, le visage de Wil est toujours masqué. Mais cela fait partie de sa figure professionnelle. En même temps, un autre regard est nettement proposé : à l'arrière-plan, deux chirurgiens de haut niveau la regardent, en parlant de sa qualité professionnelle. Ainsi, un regard professionnel est introduit. Après ces trois scènes, les spectateurs ont acquis un regard personnel et professionnel sur ce personnage. On le regarde comme un individu, un médecin, avant de le voir comme une femme d'origine chinoise, qui est susceptiblement un objet érotique.

Ce n'est pas une coïncidence que dans *Red door*, le rôle lesbien soit aussi un médecin et se présente très souvent dans les circonstances professionnelles. Ces films essaient de nous inviter à regarder ces femmes d'une autre manière.

En fin de compte, nous voyons qu'ironiquement, dans certains films queer sino-américains, un corps masculin chinois peut être représenté de façon érotique, alors qu'un corps féminin chinois peut être représenté de façon désérotique. Mais cela n'est pas contradictoire, car tous les deux sont dans le même objectif : sortir du regard dominant américain, qui est masculin hétérosexuel et caucasien, pour pouvoir réinventer la masculinité et la féminité chinoises sur l'écran américain.

2. Les photos qui visualisent les placards

Après avoir appris le voyage de ses parents pour son faux mariage, avec Simon et Weiwei, Weitong redécore son appartement. Dans ce montage-séquence assez comique, ils transforment un appartement d'un couple gay américain en celui d'un couple hétérosexuel chinois. Ces informations sont très bien visualisées par les photos : une photo de Weitong à moitié nu est remplacée par sa photo en uniforme militaire ; les photos de Weitong et Simon cèdent leur place aux fausses photos de Weitong et Weiwei ; les livres en anglais sont cachés, les peintures à l'huile sont remplacées par les

calligraphies chinoises... Ainsi, avec les photos et les décorations, Weitong créent l'image d'une vie pour en cacher une autre. Il est à noter qu'il y a, en effet, deux informations qu'il transmet à ses parents : je suis hétérosexuel, en couple avec Weiwei ; je suis Chinois. En revanche, deux informations sont cachées : je suis homosexuel, en couple avec Simon ; je suis Américain. Ces informations sont très imbriquées entre elles. Mais il ne faut pas les mélanger car c'est l'origine de son problème : Weitong est véritablement chinois dans le fond. Mais il pense qu'être chinois et être homosxuel sont incompatibles, car être chinois signifie responsabilité de procréation pour la famille et pour la communauté, comme nous l'avons bien argumenté précédemment. Donc Weitong est toujours obligé de nier ou diminuer une partie de lui-même.

Si nous mettons cette scène de *Garçon d'honneur* et une scène de *White frog* ensemble, une belle métaphore se manifestera. Dans *White frog*, au lieu de cacher la vérité, les photos la révèlent. Nick Young découvre le fait que Chaz Young, son frère décédé, est homosexuel, grâce à une série de photos de Chaz et son amant. Et cela est confirmé, vers la fin du film, par une vidéo de Chaz. Autrement dit, dans *Garçon d'honneur*, les photos construisent le placard de Weitong et masquent la réalité, alors que dans *White frog*, au contraire, les photos et une vidéo permettent à Chaz de sortir du placard et révèlent la réalité.

Alors la question qui se pose est : les photos, représentent-elles plutôt des vérités ou des mensonges ?

Pour répondre à cette question, il faut que nous parlions de ce placard de Weitong et de Chaz, car ce n'est pas seulement un placard dans le sens de l'orientation sexuelle. C'est un placard à double entente. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, l'homosexualité de Weitong est abritée dans son ensemble de vie américaine, dans laquelle il y a beaucoup d'autres éléments : des peintures à l'huile, la pizza et du vin , les livres en anglais et les amis américains. Pour échapper à l'homophobie de sa famille, avant le début de l'histoire du film, Weitong rejette complètement son identité chinoise. Cependant, tout au long du film, nous voyons qu'il est fondamentalement chinois et qu'il pense de façon chinoise : il essaie de s'en sortir, mais il obéit enfin à ses parents ; il adhère à l'importance de la face pour son père ; il n'arrive pas à vraiment être indifférent à la communauté chinoise. Ainsi, nous voyons le double placard pour Weitong, l'hétérosexualité est un placard, mais « la vie américaine » est également un placard. Il a pensé qu'il peut vivre tranquillement en s'abritant dans la vie américaine

sans se rendre compte qu'il se met dans un autre placard dans lequel il est obligé de rejeter ses caractéristiques chinoises. Quand les deux mondes se croisent, sa vie finit par s'effondrer. En effet, dans *Garçon d'honneur*, Weitong sorte de deux placards, d'un côté, ses parents apprennent qu'il est homosexuel ; de l'autre côté, Simon apprend, en os et en chair, le côté chinois de Weitong.

Nous voyons une histoire similaire avec Chaz Young, qui a vécu une double vie : d'un côté, il est le fils exemplaire de ses parents sino-américains, de l'autre côté, il joue de l'argent, il vit son homosexualité avec son amant américain dans sa vie américaine. Ses parents sino-américains font tout pour empêcher que la vidéo supposée concernant son homosexualité soit projetée en public. Finalement, dans cette vidéo, il dit qu'il ne veut plus être le fils exemplaire de façon sino-américaine, autrement dit, être un exemplaire de « minorité modèle », comme ses parents le souhaitent. Et qu'il veut être lui-même. Ce film montre la complexité de faire partie à la fois d'une minorité sexuelle et d'une minorité ethnique. Cependant, malheureusement, ce film simplifie la question en traduisant « être queer » en « être soi-même » et en simplement mettant cette idée dans le panier de « la valeur américaine » qui est considérée comme en opposition de « la valeur chinoise », représentée par cette famille sino-américaine. Ainsi, les parents sino-américains représentent le côté d'homophobie dans ce film. Mais bien évidemment, l'homophobie existe des deux côtés. Sinon, Ellie, l'héroïne lesbienne sino-américaine de *Si tu savais...* n'aurait pas besoin de s'abriter dans son côté chinois en disant qu'elle ne croit pas en Dieu pour éviter la sanction du point de vue du christianisme qu'elle ira dans l'enfer.

Tout considéré, nous voyons que pour éviter l'homophobie, ces personnages queers sino-américains sont toujours obligés de nier une partie d'eux-mêmes. Par conséquent, ils ne sont jamais entièrement eux-mêmes. Lorsqu'ils ressentent la pression de l'institution de procréation chinoise, dont nous avons parlé dans le premier chapitre de la deuxième partie de cette thèse, ils s'abritent dans l'individualisme américain. En revanche, quand ils sont jugés par le christianisme, ils ont recours à leur identité culturelle chinoise, qui justifie leur agnosticisme. En fin de compte, pour revenir à notre question précédente : pour ces personnages, les photos montrent-elles plutôt leurs vérités ou leurs mensonges ? La réponse est que c'est toujours un fragment de la vérité et un fragment du mensonge en même temps, car pour ces personnages, ils ne sont jamais entièrement eux-mêmes, que ce soit devant leur famille, devant leurs amis ou devant

leur amant. Ce qui est assez douloureux même si les films l'interprètent d'une manière comique.

Nous pouvons donc considérer le statut de queer dans ces films comme une métaphore pour le statut sino-américain : on est toujours obligé de nier une partie de soi-même pour justifier une autre partie de soi-même.

La solution existe-t-elle ? Nous nous permettons d'introduire une définition politique de « queer » qui fait réfléchir : « a political practice based on transgressions of the norm and normativity rather than a straight/gay binary of heterosexual/homosexual identity. »²⁶¹ Dans cette définition, nous voyons l'idée du refus d'une identité rigide, et donc, de la revendication de la possibilité d'avoir une identité flexible. Cela s'applique aux minorités sexuelles aussi bien qu'aux minorités ethniques.

3. Alice Wu dans la perspective de cinéma de femme sino-américaine

Nous avons déjà beaucoup parlé des deux films d'auteur remarquables de Alice Wu : *Saving face* et *Si tu savais...*. Alice Wu a aussi fait partie de quelques projets *mainstreams*, en tant que réalisatrice ou scénariste. Mais ses deux vraies œuvres d'auteurs sont très remarquables avec des caractéristiques similaires : ce sont des films indépendants sur une héroïne sino-américaine lesbienne qui gère une double vie entre « la vie chinoise » et « la vie américaine », dans laquelle les dilemmes familiaux, les romances, les amitiés sont tous racontés d'un ton légèrement comique. Cela est presque évident chez Alice Wu, qui est, elle-même, Sino-Américaine née aux États-Unis, ouvertement lesbienne. Ces deux films portent, plus ou moins, un côté autobiographique. *Saving face* est inspiré par ses propres expériences de coming out. Quant à *Si tu savais...*, il est, en quelque sorte, lié aux sentiments que la réalisatrice a eus quand elle était au lycée.

262

²⁶¹ David Eng and Alice Hom, *Q & A: Queer in Asian America*, Philadelphia, Temple University Press, 1998, p1, « une pratique politique basée sur des transgressions de la norme et de la normalité plutôt qu'une dualité hétérosexuelle/gay d'origine d'identité hétérosexuelle/homosexuelle. », Traduit par Yue Pan

²⁶² Alice Wu a confirmé la qualité d'autobiographie de ces deux films dans un entretien avec Michelle da Silva : « Michelle da Silva: I read that *Saving Face* was inspired by your own coming out. How much of *The Half of It* was autobiographical? Alice Wu: I think high school was a profoundly lonely experience for me. Now that I'm an adult, I realize it was, in fact, a lonely experience for everybody. But you don't know that when you're in high school. You think you're the loneliest of the lonely and that everybody else is somehow having a better experience than you; that they figured something out. You don't realize that pretty much everyone feels like they're probably not going to be able to get whatever that is, that thing that we're not even willing to admit to ourselves. As people who are queer, we can easily be like,

Nous choisissons d'étudier Alice Wu parce que, même si nous avons déjà examiné ses oeuvres sur le plan du cinéma queer et du teen movie, nous ne pouvons pas négliger la valeur importante de ces films dans la perspective de cinéma de femme sino-américaine. Ici, nous allons remettre Alice Wu dans cette histoire très importante, pour voir la valeur unique de ce regard qui peut aussi compléter notre discours sur « être minorité dans une minorité ».

3.1. Le cinéma de femme sino-américaine

Pour contextualiser les films d'Alice Wu, nous devons très brièvement parler de l'histoire du cinéma de femme sino-américaine qui est une histoire méconnue mais très impressionnante.

La première réalisatrice sino-américaine, Marion E. Wong, a réalisé son premier et seul film, *The Curse of Quon Gwon : When the Far East Mingles with the West*, en 1916. Cela en fait la première réalisatrice non seulement sino-américaine, mais aussi la première réalisatrice sinophone, l'une des premières réalisatrices américaines. De plus, ce film est le premier film qui met en vedette une actrice d'origine chinoise.²⁶³

The Curse of Quon Gwon raconte une histoire sur un mariage arrangé dans la communauté sino-américaine. Ici, nous soulignons trois points intéressants pour notre étude : premièrement, ce film s'intéresse à la différence culturelle chinoise-américaine, comme il indique explicitement dans le sous-titre : *When the Far East Mingles with the West* (Lorsque l'extrême orient croise l'occident). Et il discute de ce sujet avec une narration sur la famille et le mariage. Deuxièmement, la qualité interculturelle du film est remarquable. Sur le plan narratif, la structure du film est clairement influencée par l'opéra traditionnel chinois, précisément, l'opéra cantonais. Cela s'explique par le fait que la réalisatrice est née et a grandi à Chinatown de San Francisco où elle fréquentait des œuvres de l'opéra cantonais. Sur le plan esthétique, dans les mouvements de caméra,

“It’s because we’re queer.” But I actually think that even straight people probably have something that they don’t have language for. » Michelle da Silva, *The internal migrations of groundbreaking filmmaker Alice Wu*, 30/04/2020 URL : <https://xtramagazine.com/culture/filmmaker-alice-wu-172050> Date de consultation: 18/03/2022

²⁶³ Vers la même époque, en 1914, dans un film hongkongais, Zhuangzi teste sa femme, la première actrice chinoise, Yan Shanshan, joue un rôle très secondaire. Sauf celui-ci, à l'époque, dans le cinéma chinois, tous les rôles féminins sont interprétés par les acteurs. Ce qui est compréhensible du fait que le cinéma primitif chinois est très influencé par l'opéra chinois dans lequel la pratique que les hommes joient les rôles féminins date d'il y a plus que deux milles ans.

dans le mode de cadrage, nous voyons les caractéristiques du Hollywood primitif. Ce qui s'explique par le fait que le directeur de la photographie du film est un photographe professionnel qui travaille pour les films hollywoodiens. (Cela n'est pas sur, mais certaines recherches soulèvent l'hypothèse que Marion E.Wong a employé un directeur de la photographie qui travaillait pour Charlie Chaplin.) Troisièmement, nous pouvons constater des idées primitives du féminisme. Malheureusement, la version restaurée du film est incomplète. Donc nous ne pourrions jamais dire jusqu'où va ce film dans le thème féministe. Mais de toute façon, l'idée d'anti-mariage arrangé est déjà très révolutionnaire à l'époque. En bref, ce film fit un pas monumental dans l'histoire du cinéma sinophone pour la première actrice principale d'origine chinoise, ainsi que dans l'histoire du cinéma américain grâce à sa valeur interculturelle.

Ensuite, une autre réalisatrice sino-américaine incontournable est Esther Eng, qui est aussi Sino-Américaine, née à San Francisco où elle allait habituellement voir des pièces de théâtre cantonaises. Esther Eng est ouvertement lesbienne. Elle a mené une carrière de réalisatrice entre les Etats-Unis et Hong Kong. Malheureusement, beaucoup de ses films sont considérés comme perdus aujourd'hui. Mais selon les documents, nous pouvons vaguement retracer sa carrière, dans laquelle il y a deux points très intéressants pour nous : premièrement, elle s'intéresse, tout au long de sa carrière, à Chinatown et à la communauté sino-américaine. Son premier film, *Heartache* (1936), raconte une histoire d'amour entre deux personnages Sino-Américains, une chanteuse de l'opéra cantonaise et un pilote. Son dernier film, *Murder Case in Chinatown*, est l'adaptation d'un cas réel qui s'est produit à Chinatown de New York. De plus, comme Marion E.Wong, elle met aussi l'accent sur le côté familial, romantique de ces histoires. Deuxièmement, il y a une anecdote d'Esther Eng : dans l'un de ses films, *Golden Gate Girl* (1941), Bruce Lee, qui a seulement l'âge de 3 mois, a joué le rôle d'un bébé. Cela n'est pas anodin, car cela montre que la communauté sino-américaine fait son cinéma. Par rapport au film de Marion E.Wong qui est plutôt une production familiale, avec la filmographie d'Esther Eng, nous voyons nettement les coopérations dans la communauté sino-américaine.

Voilà pour l'histoire primitive du cinéma de femme sino-américaine. Dans l'ère contemporaine, nous sommes heureux de voir qu'il y a un certain nombre de réalisatrices sino-américaines qui sont assez actives : Alice Wu, Giogia Lee, Jessica Yu, Lulu Wang, entre autres. Il serait trop naïf de dire qu'aujourd'hui les cinéastes femmes partagent la

moitié des écrans avec les hommes. Elles restent toujours une minorité dans la minorité sino-américaine. Tout simplement, en terme de nombre, il y a évidemment beaucoup moins de réalisatrices sino-américaines actives que les réalisateurs. Mais le regard qu'elles offrent est très précieux pour le cinéma du monde.

3.2. Le nouveau cinéma de femme sino-américaine

En ré-examinant les films d'Alice Wu dans cette perspective, nous verrons quelques changements avec le temps. Comme ses prédécesseuses, elle s'intéresse toujours à Chinatown et à la vie communautaire, et aux conflits d'origine des différences culturelles chinoises-américaines. Et elle démontre ces sujets avec des histoires sur la vie familiale et romantique. Cependant, en comparaison avec Marion E. Wong, nous voyons deux changements considérables :

Premièrement, chez Alice Wu, Chinatown ne se limite plus à un espace symbolique et physique. Une partie importante de l'histoire de *Saving face* se déroule au quartier de Flushing, qui est, pour le dire simplement, un autre Chinatown new yorkais différent de celui de Manhattan. « *The original queens Chinatown emerged in Flushing, initially as a statellite of the original Manhattan Chinatown, before evolving its own identity, surpassing in scale the original Manhattan Chinatown, and subsequently, in turn, spawning its own statellite Chinatowns in Elmhurst, Corona, and eastern Queens.* »²⁶⁴ Les salons de coiffures, les clubs de danse chinois, les parcs du quartier, les restaurants chinois, sont tous les descriptions de Flushing Chinatown. Cependant, cela n'est certainement pas la vie entière de l'héroïne. Sa vie se déroule aussi bien à l'hôpital où elle travaille que dans le transport public. Dans le métro, souvent, le héros l'attrape pour lui donner un sachet de médicament chinois prescrit par son père, un médecin traditionnel chinois. Nous devons dire que cela fait partie de « la vie de Chinatown » de l'héroïne. Mais, cela a lieu dans un espace en dehors de Chinatown. En outre, New York City Ballet Hall n'est jamais visuellement présent dans le film, mais c'est un endroit très présent dans les dialogues des personnages car la compagne de l'héroïne travaillait là-

²⁶⁴ Wikipedia, *Chinatown in Queens*,

URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Chinatown_in_Queens#Before_Chinatown Date de consultation : 20/03/2022 « L'origine de Chinatown de Queens est celui de Flushing, qui est, au départ, un satellite du Manhattan Chinatown, avant de développer sa propre identité en dépassant le Manhattan Chinatown en termes démographiques, ensuite, en engendrant, à son tour, ses propres statellites Chinatown à Elmhurst, Corona et Queens de l'est. », Traduit par Yue Pan

bas. Ainsi, nous voyons qu'avec les déplacements des personnages, au lieu d'être un quartier ségrégué, Chinatown est très lié à tous les coins de la ville entière. En bref, certes, Alice Wu s'intéresse à Chinatown et à la vie communautaire, mais de manière globale et sans coupure avec l'extérieur. Au contraire, avec la vie communautaire qui a lieu à l'extérieur de Chinatown, Chinatown s'incorpore dans la ville entière.

Deuxièmement, le modèle narratif d'Alice Wu se différencie de celui de ses prédécesseuses, bien qu'elles parlent toutes de la vie familiale et romantique. Chaque film d'Alice Wu se focalise sur un personnage principal, précisément, l'héroïne principale. Les conflits interculturels se manifestent sur un seul personnage féminin de façon intérieure. Ce qui est différent des films primitifs où les conflits entre les cultures se montrent comme des conflits entre les personnages. Dans *The Curse of Quon Gwon*, par exemple, l'héroïne représente explicitement « la culture américaine » en s'habillant de façon américaine ; en revanche, sa belle-mère représente « la culture chinoise » avec le costume chinois. Ensuite, en imposant le costume chinois à l'héroïne jeune, sa belle-mère lui impose, explicitement, le mode de vie chinois. Par rapport à cela, les personnages féminins dans les films d'Alice Wu sont plus compliqués, ils sont forts et indépendants. Même l'héroïne adolescente de *Si tu savais...* est clairement le chef de la famille qui s'occupe de son père. Donc, personne ne peut imposer des choses sur elle. Cependant, étant à la fois affiliée à la culture chinoise et la culture américaine, elles intériorisent des conflits interculturels. Cela est, bien sûr, dû au fait que pour ces rôles féminins, même si la vie familiale est toujours très importante, mais cela n'est qu'une partie de leur vie. Elles ont la vie professionnelle, la vie scolaire, les amis, les intérêts personnels qui sont tout aussi importants. Ainsi, les personnages féminins ont des personnalités plus riches et davantage de conflits intérieurs.

D'ailleurs, en continuité de l'époque primitive, chez Alice Wu, nous voyons que le lien entre les cinéastes sino-américains persiste en se renforçant. Bien sûr, le casting de ces films est principalement sino-américain. Plus que cela, les cinéastes femmes sino-américaines s'encouragent entre elles : Awkwafine et Lulu Wang, l'actrice principale et la réalisatrice de *The Farewell*, admirent beaucoup *Saving face*. Dans un entretien, Awkwafine a révélé qu'elle a eu un poster de *Saving face* dans sa chambre, car ce film est « the first film that spoke to her as an Asian-American, in particular, an Asian-

American woman born and raised in Flushing ». ²⁶⁵ De plus, *Saving face* était le film d'ouverture de *San Francisco International Asian American Film Festival* en 2004. Ce festival, actuellement intitulé CAAMFest, est organisé par CAAM (Center for Asian American Media). Évidemment, avec le développement de la critique de cinéma, de festivals et d'associations, les cinéastes asio-américains sont plus unis et plus conscients de leur identité collective.

Conclusion : la valeur de minorité dans la minorité

Dans *Si tu savais...* l'héroïne sino-américaine essaie d'assister aux messes de l'église régulièrement, mais en réalité, elle est très consciente qu'elle ne croit pas en Dieu. Et finalement, elle est obligée d'avouer qu'elle n'est pas croyante. Ses amis les plus importants sont choqués. Si elle ne croit pas en Dieu, pourquoi va-t-elle à l'église ? Dans un entretien d'Alice Wu, la réalisatrice raconte la source d'inspiration de cette intrigue qui est une expérience d'enfance d'elle-même : sa famille a déménagé dans un quartier où ils sont la seule famille asiatique. Elle sentait clairement qu'elle était différente de tous les voisins en apparence. Il y avait une seule voisine qui essayait d'être gentille avec eux en les invitant à l'église du quartier.

Cette intrigue illustre parfaitement l'idée d'« être minoritaire » parmi les majoritaires. Le sentiment d'être différent de tout le monde est tellement clair qu'on est obligé de s'interroger constamment : qui je suis ? Dois je faire comme les autres personnes ou non ? Et si on essaie de s'intégrer dans le groupe en agissant comme les autres personnes, l'effet est souvent contradictoire : plus on essaie de faire semblant, plus on se sent étranger, et plus les particularités étrangères se manifestent.

Dans ces deux chapitres précédents, nous avons étudié les films des différents groupes minoritaires au sein de la communauté sino-américaine. Les enfants et les adolescents, les gays et les lesbiens. Ils sont, effectivement, les minoritaires dans une minorité ethnique. C'est-à-dire qu'ils sont quasiment minoritaires partout. Par conséquent, ils sont obligés de s'interroger sur eux-mêmes tout le temps. À chaque geste qu'ils font, il faut faire un choix. Dois-je m'adapter aux attentes de la majorité ou non ?

²⁶⁵ Robert Ito, *Alice Wu's Lesbian Rom-Com was influential, but her follow up wasn't easy*, 29/04/2020, URL : <https://www.nytimes.com/2020/04/29/movies/the-half-of-it-alice-wu.html> Date de consultation: 21/03/2022 « Le premier film qui lui a parlé comme une personne asio-américaine, et particulièrement, une femme asio-américaine qui est née et a grandi à Flushing. », Traduit par Yue Pan

Les adolescents se demandent : dois-je devenir un adulte en suivant les souhaits de mes parents ? Les queers se demandent : dois-je faire comme les hétérosexuels ou dois-je dire la vérité à mes proches ? Finalement, tout cela forme une métaphore du dilemme d'être Sino-Américain dans la société mainstream. Ce qui veut dire que l'on doit répondre aux prétendues attentes du « modèle monoritaire » de la société américaine. On doit, de temps en temps, cacher une partie de soi-même pour ne pas choquer les autres personnes, car ils ne sont pas forcément intéressés à une autre culture.

C'est pour cela que le regard minoritaire dans la minorité est très précieux, car ce regard permet de démontrer le dilemme d'être Sino-Américain dans le contexte actuel de façon très aiguë. Heureusement, ce n'est plus de *Loi d'exclusion des Chinois* qu'il s'agit. Mais malheureusement, il reste toujours un long chemin à parcourir pour que la société américaine sache ce qu'est être Sino-Américain.

Conclusion de la deuxième partie

Cinéma sino-américain : troisième cinéma ?

1. Chinatown à la recherche du cinéma sino-américain

Judi Nihei, directrice artistique de NWAAT (Northwest Asian American Theatre), a fait une comparaison entre la culture sino-américaine et nippo-américaine pour démontrer la complexité de la première. Elle a dit qu'il est plus possible de parler de la culture nippo-américaine, car la période de migration est relativement précise : depuis la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à la délocalisation d'entreprises japonaises aux États-Unis dans les années 1970, ensuite cela s'est arrêté. Il n'y a plus d'immigration japonaise qui s'ajoute dans la population de façon massive. Ainsi, la culture nippo-américaine est assez spécifique sans être fusionnée avec les nouvelles cultures des nouveaux immigrants.²⁶⁶ Par rapport à cela, « On the other hand, I'd say there are maybe three or four Chinese American cultures (since Chinese immigration is more difficult to

²⁶⁶ Judi Nihei, Cité par Peter Feng, *Race in contemporary American cinema: Part3 – In search of Asian American cinema*, New York Vol.21, N° 1-2 (1995) :32, p2/6 « because the period of immigration is basically limited. The generations are well defined, and they stopped. I mean, from World War II until the Japanese corporations started moving to America in the Seventies, there was no additional Japanese immigration. So Japanese American culture is probably pretty specific, it hasn't been confused with any new immigrant cultures. », Traduit par Yue Pan

label in terms of historical). » ²⁶⁷ Peter Feng, dans son article sur le cinéma sino-américain, cite cet argument et le développe en indiquant que pour étudier le cinéma sino-américain, on doit être conscient de beaucoup de sous-groupes dans la population générale « sino-américaine », dont les immigrants pré- et post-Chine communiste se distinguent, par exemple. ²⁶⁸ Peter Feng et Judi Nihei ont totalement raison d'indiquer la diversité au sein de la population sino-américaine. C'est pourquoi les films que l'on traite dans cette partie sont si complexes. Dans ces films nous constatons divers points de vue qui se présentent et parfois se contredisent entre eux.

Ce qui compte pour nous est que tous ces films s'intéressent à Chinatown. Alors, bien qu'il y ait des divergences, après tout, ce sont différentes dimensions de Chinatown ; ensemble, elles constituent un discours. D'abord, nous rappelons trois dimensions de Chinatown que nous avons analysées dans cette partie :

a. Chinatown, un espace de reproduction : symbole de l'histoire et de la tradition

Espace	Fonctions	Images	Personnages typiques
restaurant chinois	salle de réunion de la communauté	nourriture copieuse qui représente la richesse ; décor festif qui représente la filiation de la culture chinoise ; du monde qui démontre la prospérité démocratique	restaurateur qui est aussi un oncle/un ami ; aîné de la communauté ; jeune couple
Chambre à coucher	endroit de procréation pour la perpétuation de la communauté ; endroit où les femmes sont emprisonnées	photo du père qui symbolise la communauté ; télévision qui estompe le fait que le couple ne communique pas ; bocal à poissons rouges qui indique allusivement que la chambre est une prison pour sa maîtresse	jeune couple ; femme seule
Salon de réception	club de mah-jong pour les femmes au foyer	table à mah-jong autour de laquelle sont engendrées les idées féministes	les mères et les filles

²⁶⁷ Judi Nihei, *ibid*, « De l'autre côté, je dirais qu'il y a probablement 3 ou 4 cultures sino-américaines (car l'immigration chinoise est plus difficile à étiqueter en termes d'histoire.) », Traduit par Yue Pan

²⁶⁸ Peter Feng, *ibid*, « don't we also have to make distinctions between New York and San Francisco Chinese Americans, between pre- and post-Communist China immigrants, between Mandarin and Cantonese speakers ? » Traduction : « doit-on faire la distinction entre les Sino-Américains de New York et ceux de San Francisco ; entre les immigrants de la Chine pré et post-communiste ; entre ceux qui parlent mandarin et ceux qui parlent cantonais ? », Traduit par Yue Pan

En général, ces images représentent la dimension historique et traditionnelle de Chinatown en racontant l'histoire collective des Sino-Américains, et en démontrant les pratiques traditionnelles sino-américaines (qui se justifient avec les idées traditionnelles chinoises).

Derrière ces représentations, il y a un regard d'élite qui met l'histoire en lumière mais qui critique les pratiques traditionnelles de Chinatown et qui suggère que l'individualisme dans le sens américain sera la voie de libération pour les Sino-Américains sous la répression imposée par la tradition. Nous avons notamment analysé les oeuvres de Wayne Wang et d'Ang Lee. Il est à noter que les deux réalisateurs partagent beaucoup de points communs : ils sont nés à la même époque (Wang en 1949 à Hong Kong, Lee en 1954 à Taiwan). Leurs parents sont immigrés de la Chine continentale à Hong Kong et à Taïwan pour des raisons politiques. Tous les deux sont allés aux États-Unis pour leurs études, ils ont reçu leur éducation du cinéma là-bas, ensuite, ils s'installent et développent leur carrière aux États-Unis. De ce fait, ils ont une relation étroite mais distante avec le Chinatown, car ils n'ont pas grandi à Chinatown. Donc, cette relation est étroite au niveau culturel et émotionnel mais suffisamment distante pour en critiquer. Ils tiennent beaucoup à l'importance de l'histoire et de la tradition. Pourtant, dans les films, nous voyons qu'ils suggèrent que la voie de libération est de physiquement se distancier de Chinatown où loge la communauté. Cette attitude reflète aussi bien le trajet de leurs parents qui sont également de la diaspora chinoise, qui ont physiquement quitté la Chine continentale, et sont pourtant culturellement et émotionnellement toujours liés au continent. Sachant que dans la communauté sino-américaine actuelle, il y a une population considérable qui partage ce profil similaire de Wang et Lee, il est naturel que leurs films aient eu beaucoup d'échos et un grand impact à l'intérieur de la communauté sino-américaine ainsi qu'à l'extérieur.

En un mot, de ce point de vue, d'un côté, Chinatown est un symbole d'histoire des Sino-Américains qui est indispensable dans la construction de l'identité sino-américaine ; de l'autre côté, Chinatown représente aussi la répression d'origine de la tradition chinoise qui est ramenée et qui subsiste aux États-Unis.

b. Chinatown comme une économie vivante : symbole de rêve américain

Espace	Fonctions	Images	Personnages typiques
--------	-----------	--------	----------------------

atelier d'habillement	espace de production, de vie sociale et de vie politique pour les femmes	porte en fer, machines à coudre qui permettent aux femmes de gagner une indépendance, radio qui chante en chinois qui évoque le nostalgie	couseuses d'origine chinoise qui sont aussi mère/ sœur/ amoureuse
cuisine de petit restaurant chinois	« une cuisine centrale » qui nourrit toute la ville ; passage vers le « rêve américain »	plats de la cuisine fusion sino-américaine, wok, bicyclette pour livraison de repas	patron/patronne d'origine cantonaise/fuzhounaise ; livreur de repas et cuisinier d'origine fuzhounaise ; cuisinier « intellectuel » d'origine pékinoise
boîte de nuit chinoise	endroit d'exotisme et d'érotisme pour la clientèle blanche ; scène qui permet aux danseuses de s'exprimer	moyens promotionnels qui suggèrent l'exotisme et l'érotisme ; les corps de danseuses et danseurs entre exotisés et libérés	danseuses et danseurs qui sont sino-américains nés aux États-Unis
bar	refuge de solitude pour la population marginale	alcool peu exquis ; clients qui boivent tout seuls	les hommes célibataires jeunes et âgés

Ces images constituent un Chinatown où loge le « rêve américain ». Ce rêve américain peut être réussi ou perdu. Pour les couseuses chinoises, dont le rêve américain signifie : ramener toute la famille aux États-Unis à l'aide du travail, Chinatown témoigne de leur rêve américain réussi ; ou bien pour les danseuses qui veulent un lieu pour chanter et danser, la boîte de nuit de Chinatown est le fruit de leur rêve. Au contraire, pour les anciens étudiants hautement formés en aéronautique qui finissent par faire des rouleaux de printemps dans des restaurants chinois, Chinatown représente leur rêve perdu ; pour les clients solitaires dans les bars, Chinatown signifie un état flottant, le fait d'être parti d'un pays sans jamais pouvoir vraiment arriver à un autre et donc être coincé dans un lieu d'entre-deux.

Les cinéastes qui s'intéressent à cet enjeu ont des profils divers. Mais nous pouvons constater que, derrière le rêve réussi et le rêve perdu, il y a deux regards ; l'un est représenté par Arthur Dong, sino-américain de la deuxième génération, né aux États-Unis et ayant grandi à Chinatown, qui décrit Chinatown comme une maison de famille ainsi que l'extension de cette maison, qui décrit les personnages travailleurs avant tout comme les familles, les amis ; l'autre regard consiste en un regard errant, employé par Mabel Cheung, Alex Law et Wayne Wang, ce sont les cinéastes nés à Hong Kong mais qui ont un lien profond avec le Chinatown et une compassion pour les travailleurs du

bas de l'échelle. Dans ce regard, au lieu d'une destination, Chinatown est plutôt un arrêt sur le long trajet d'un voyage sans fin, ce qui est, bien évidemment, différent du premier regard.

En fin de compte, le fait que Chinatown soit une économie très vivante symbolise le rêve américain des immigrés sino-américains qui sont travailleurs, qui viennent aux États-Unis sans un sou et qui rêvent de construire une vie ici à partir de zéro. Ce rêve peut être réussi ou perdu, mais après tout, le fait que cette économie reste toujours florissante dans notre ère montre que le rêve américain continue à faire venir les immigrés chinois, et que Chinatown continue à loger ce rêve.

c. Chinatown comme un lieu pour sortir : une approche culturelle, une identité

Espace	Fonctions	Images	Personnages typiques
école chinoise (centre d'activités chinoises)	lieu d'éducation de la culture chinoise pour les jeunes sino-américains	cours de la langue chinoise, tennis de table, calligraphie chinoise, danse d'éventail, bubble tea	enseignant de différentes matières, parents d'origine chinoise, enfants sino-américains, personnes non-chinoises qui s'intéressent à la culture chinoise
terrain de jeu & magasin de DVD	lieux de sortie	Tai-chi, les films du Kung Fu	adolescents sino-américains
maison des grands-parents	lieu d'éducation du passé familial qui est un fragment de l'histoire des Sino-Américains	bâtiment vieux et mal entretenu, ascenseur vieux, du thé et du dim-sum, photos de la famille	grands-parents qui sont immigrés de la première génération, les jeunes qui ne parlent pas beaucoup le mandarin/cantonais
métro de Flushing	jonction de Chinatown à la ville ; extension de Chinatown	l'entrée et la sortie du métro, porte du quai du métro, voiture du métro	jeunes sino-américains qui vont à Chinatown pour la vie familiale et sortent de Chinatown pour la vie professionnelle

Ces images constituent un Chinatown qui représente une identité partielle mais indispensable pour les minorités pour un délai sans fin. Les minorités comprennent les enfants, les adolescents, les minorités sexuelles. Et comme nous soulignons fréquemment, leur statut minoritaire fait allusion à celui de tous les Sino-Américains. Cette identité ne se forme pas toute seule, mais en interaction constante avec la société dominante. Les cinéastes qui s'intéressent à cet enjeu sont principalement les Sino-Américains nés aux États-Unis. Dans leur description, Chinatown est un endroit où sortir, pour visiter les grands-parents, pour apprendre la culture chinoise. Cela n'est pas seulement un loisir, mais une partie indispensable dans la vie, parce que cela leur permet

de prendre conscience de l'identité sino-américaine, ce qui est important pour faire face au monde extérieur de Chinatown.

Ces films, avec le regard de ces Sino-Américains bien intégrés dans la société dominante, nous montrent le lien étroit de Chinatown avec la société mainstream, avec le métro et avec le va-et-vient des personnes. Cela indique le fait que Chinatown n'est jamais un espace défini. Il change tout le temps, ses délimitations changent physiquement et ses fonctions sont constamment redéfinies par le contexte social. Par exemple, pour ces nouvelles générations, ce n'est plus leur lieu de résidence, mais leur identité. Cela permet d'expliquer pourquoi, contrairement à beaucoup de prédictions des sociologues selon lesquelles Chinatown est un quartier condamné à disparaître, Chinatown ne montre aucune tendance à disparaître, car les personnes qui l'ont quitté reviennent à la recherche d'identité.

Tout bien considéré, nous voyons trois significations de Chinatown que le regard interne nous montre : c'est un symbole d'histoire et de tradition ; c'est une cristallisation du « rêve américain » des Chinois ; c'est une représentation d'identité pour les Sino-Américains.

2. La possibilité et l'intérêt d'examiner le cinéma sino-américain dans la perspective de « tercer cine » (troisième cinéma)²⁶⁹

(It's an) Entertainment industry on the one hand, but (on the other hand) it's the way that our hopes and our aspirations and our expectations of one another are played out on that screen. ²⁷⁰

——— Stephen Gong, historien du cinéma

Tout d'abord, nous résumons brièvement l'origine du concept du « troisième cinéma », son développement et son application dans les études des films de la diaspora. L'idée du troisième cinéma a été proposée par Fernando E.Solanas et Octavio Getino

²⁶⁹ Le terme le plus courant de cette notion est « Third Cinema » en anglais, pourtant le terme originale est « tercer cine » en espagnole. En français, le livre d'où le terme origine, *Hacia un tercer cine*, est traduit en « Vers un troisième cinéma ». Donc, par la suite, le terme « troisième cinéma » est employé par des critiques.

²⁷⁰ Stephen Gong, dans *Hollywood Chinese* d'Arthur Dong, « (C'est une) industrie du divertissement d'une part, mais (de l'autre part) c'est la manière dont nos espoirs, nos aspirations et nos attentes les uns envers les autres se présentent sur l'écran. », Traduit par Yue Pan

dans leur manifeste monumental intitulé « *Hacia un tercer cine* »²⁷¹ de 1968 dans le contexte de mouvement du cinéma latino-américain. Celui-ci déclare la naissance d'un nouveau cinéma qui est en opposition du néocolonialisme, du capitalisme et surtout du système de Hollywood, c'est-à-dire l'industrie cinématographique pour divertissement dans lequel « sous prétexte de divertir, on véhicule abondamment l'idéologie capitaliste et impérialiste »²⁷². Ce nouveau cinéma est nommé « tercer cine » (troisième cinéma), qui est en contraste avec le premier cinéma, celui de Hollywood, et qui se différencie du deuxième cinéma, le cinéma d'auteur européen. Le troisième cinéma refuse le mode de production hollywoodien en essayant de créer un cinéma possible malgré tout. En pratique, des films indépendants, documentaires indépendants avec une conviction politique forte, sont nés dans ce contexte de l'Amérique latine, en Afrique et en Asie, en un mot, les pays du Tiers-Monde. Par la suite, l'idée du troisième cinéma est constamment remise en question dans la pratique de la critique : est-il possible qu'un film ait à la fois des caractéristiques du troisième cinéma et celles du deuxième cinéma, voire même ceux du premier cinéma ? A force d'être discutée, la notion de troisième cinéma a pris son ampleur. Ici, nous adhérons à l'idée que le noyau de l'idée du troisième cinéma est une conscience contestataire et populariste d'une certaine population qui lutte contre les interprétations imposées par le pouvoir dominant – dans le cas du cinéma, celui-ci est, depuis toujours, Hollywood – avec leur cinéma. Tant qu'un film montre telle caractéristique, on peut examiner ce film du point de vue du troisième cinéma. Ici, dans notre cas étudié, nous avons clairement mis le cinéma indépendant produits par les cinéastes sino-américains en contraste avec Hollywood. C'est justement parce que, pendant les années 1980, en plein milieu du contexte du mouvement des droits civiques des Asio-Américains, ce cinéma a explicitement déclaré son intention de créer des nouvelles images des sino-américains pour déconstruire des images stéréotypées diffusées par Hollywood. De ce fait, nous sommes en droit de réfléchir sur le cinéma sino-américain, qui fait partie du cinéma asio-américain, avec la notion du troisième cinéma. Le cinéma sino-américain s'est-il inscrit dans le troisième cinéma global ? Si oui, est-ce que cette tendance continue des années 1980 jusqu'à présent ? Sinon, en quoi se différencie-t-il du troisième cinéma ?

²⁷¹ « *Vers un troisième cinéma* », Traduit par Yue Pan

²⁷² Jeanne Deslandes, *Persiste et signe : le voyage de Fernando Solanas, Cinébulles*, Vol.12 n°3, été 1993

Nous ne sommes pas le premier qui essaie de comprendre un cinéma de diaspora avec la notion du troisième cinéma. Nous pouvons prendre comme exemple le cinéma du Black Audio Film Collective²⁷³, un groupe de cinéastes britanniques dont les œuvres mettent en lumière la vie de la diaspora britannique d'origine africaine. Leurs films ont été beaucoup étudiés du point de vue du troisième cinéma. En ce qui concerne les films asio-américains, Glen M.Mimura, dans *Ghostlife of Third Cinema : Asian American Film and Video* ²⁷⁴, a fait valoir que le cinéma asio-américain contemporain a fait écho au mouvement du troisième cinéma, car ces films ont pour objectif de rendre les marginaux visibles. Tout cela pour dire qu'au fil du temps, la notion du troisième cinéma a dépassé la limitation géographique et politique du Tiers Monde. Le troisième cinéma peut avoir lieu dans un pays développé.

Ce point de vue du troisième cinéma est très intéressant mais aussi très problématique pour nos films étudiés, car une fois que l'on met notre corpus dans le contexte du troisième cinéma, beaucoup de questions se posent, qui nous aideront à mieux comprendre ces films en question.

La première question concerne l'ambivalence du cinéma sino-américain entre le deuxième cinéma et le troisième cinéma : comme nous l'avons vu dans notre étude, beaucoup de ces films sino-américains sont fondés sur des expériences purement personnelles d'expatriation. Par exemple, l'histoire de *Sewing Woman* est basée sur l'expérience vraie de la mère du réalisateur ; l'histoire de *Saving face* est inspirée par l'expérience vraie du *Coming Out* de la réalisatrice... Dans d'autres cas, les histoires ne sont pas aussi liées aux cinéastes de façon intime, et pourtant elles racontent les émotions personnelles des cinéastes, par exemple, nous avons démontré une corrélation entre le changement de sujet des films de Wayne Wang et son trajet personnel de migration ; les films de Mabel Cheung et Alex Law montrent une corrélation similaire... De ce fait, ces films ne ressemblent-ils pas plutôt au deuxième cinéma, qui se distingue, certainement, du premier cinéma, mais qui aborde plutôt des enjeux personnels, et non collectifs ?

²⁷³ « The Black Audio Film Collective is a pioneering arts initiative founded in 1982 whose ground-breaking experimental works engaged with black popular and political culture in Britain and the black / Asian Diasporas » AKOMFRAH, John, 2012. Black Audio Film Collective. Tate.
URL : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-audio-film-collective> Date de consultation: 05/04/2022

²⁷⁴ Glen M.Mimura, dans *Ghostlife of Third Cinema : Asian American Film and Video*, Univ Of Minnesota Press, 24/03/2009

Réponse : d'un côté, il n'est pas contradictoire qu'un film appartient à la catégorie du deuxième cinéma et à celle du troisième cinéma. De l'autre côté, dans le cas spécifique de cinéma de diaspora sino-américaine, chaque trajet personnel représente un trajet collectif. Il n'y a pas un immigré qui est tout seul : l'aspiration de la mère d'Arther Dong représente le rêve américain de tous les travailleurs du bas de l'échelle à Chinatown ; le sentiment de marginalisation des lesbiennes sino-américaines représente le même sentiment de tous les Sino-Américains dans la société mainstream ; le processus d'intégration raconté par Wayne Wang est un processus que tous les immigrés sino-américains de la première génération ont vécu. Donc, il est vrai qu'il y a cette ambivalence présente dans le cinéma sino-américain, car ce sont justement des expériences personnelles qui forment des mémoires collectifs.

La deuxième question concerne la tendance de d'intégration à Hollywood de certains cinéastes sino-américains : ces derniers temps, nous voyons que de plus en plus de cinéastes sino-américains s'approchent de l'industrie hollywoodienne. Certains jouent sur les deux tableaux séparément, comme Wayne Wang. Certains, comme Justin Lin, après *Better Luck Tomorrow*, un film ethnique du style hollywoodien, semblent complètement abandonner la production indépendante. Il a réalisé 5 *Fast and Furious*. Certains, comme Jon Chu, semblent avoir introduit le cinéma sino-américain à Hollywood, avec un film comme *Crazy Rich Asian* (2018).

Fernando E.Solanas et Octavio Getino ont indiqué que le deuxième cinéma finirait par tomber dans le piège du premier cinéma, pour prendre les mots de Jean-Luc Godard, « se faire prendre à l'intérieur de la forteresse »²⁷⁵. Alors cela confirme-t-il la prédiction de Solanas et Getino et de Godard : le cinéma sino-américain, puisqu'il est trop hybride du deuxième cinéma et du troisième cinéma, finira-t-il par tomber dans le piège du premier cinéma avec l'intégration de ces cinéastes à Hollywood ?

Réponse : en effet, de plus en plus de cinéastes sino-américains s'introduisent à Hollywood. Autrement dit, Hollywood absorbe certains cinéastes sino-américains pour pouvoir absorber le cinéma de cette minorité dans son système, ce qui est effectivement inquiétant. *Crazy Rich Asian* montre ostensiblement cette intention : ce film qui se vante de son casting 100% asiatique et qui fait semblant de caractériser une héroïne sino-

²⁷⁵ O. Getino & F.Solanas, *Vers un Troisième Cinéma*, Extrait de *Cine, Cultura y Decolonizacion*, Édition Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires, 1973, URL : <https://zintv.org/wp-content/uploads/2017/02/9.pdf> p1, Date de consultation: 05/04/2022

américaine, est pourtant complètement un produit du système hollywoodien qui promeut le matérialisme et la suprématie blanche. Ce film décrit un monde où tous les personnages d'origine chinoise font tout pour ressembler plus aux Occidentaux, tant sur le plan physique que sur le plan mental. Ils se comportent de façon occidentale, ils s'habillent, se maquillent, pour être moins asiatiques, plus occidentaux. Dans l'univers du film, il semble qu'il y ait un sens commun que l'accent britannique du héros signifie « la courtoisie », que les vêtements de marques européennes après lesquels courent toutes les filles signifient « la beauté ». D'ailleurs, dans la logique du film, tout cela peut être acheté sur le marché à condition que l'on soit suffisamment riche.²⁷⁶ Bien évidemment, cela est le contraire du troisième cinéma. Et nous devons être vigilants face à ce type de film.

Cette tendance remet le cinéma sino-américain en question. Suffit-il d'être tourné par des cinéastes américains d'origine chinoise pour qu'un film soit un film sino-américain ? Dans l'introduction de cette partie, nous avons redéfini « cinéastes sino-américains ». Selon notre définition, un cinéaste sino-américain n'est pas forcément une personne sino-américaine dans le sens démographique, mais il faut qu'il ait un vrai intérêt pour la vie communautaire sino-américaine et qu'il porte un regard interne sur la communauté. Donc, nous pouvons exclure un film comme *Crazy Rich Asian* du cinéma sino-américain, même s'il est vrai que le réalisateur est biologiquement Américain d'origine taïwanaise.

Ainsi, nous savons ce qui n'est pas cinéma sino-américain, il nous reste à savoir ce qui est cinéma sino-américain. Il y a deux caractéristiques suivantes que nous pouvons dégager :

Premièrement, la caractéristique de classe sociale de ces films est importante. Dans le vrai cinéma sino-américain, il n'y a pas de haute bourgeoisie. À l'origine, ce sont des films qui décrivent des travailleurs : des ouvriers, des couseuses, des cuisiniers, des petits restaurateurs, de temps en temps, des étudiants. Récemment, nous voyons de plus en plus de classe créative : les employés d'entreprise, les médecins, les artistes qui sont les sino-américains nés aux États-Unis. Néanmoins, ce deuxième groupe de personnes ont tous leurs parents de classe travailleuse.

²⁷⁶ Concernant le matérialisme et la suprématie blanche dans *Crazy Rich Asian*, voir Pan Y. (2021) "Model Minority" – Embarrassing Difference or Proud Identity ?, *The Asian Conference on Media, Communication & Film 2020: Official Conference Proceedings*, URL : <https://doi.org/10.22492/issn.2186-5906.2021.5>, Date de consultation: 05/04/2022

Deuxièmement, ces films ont une conscience explicite de l'ethnie. Dans certains cas, cette conscience se manifeste par des conflits. Exemples : le tournoi de tennis de table dans *Ping Pong Playa* entre le groupe sino-américain et le groupe anglo-américain qui a même sorti un drapeau du Royaume-Uni ; ou bien la bagarre d'anti-racisme dans *Better Luck Tomorrow*. Dans d'autres cas, cette conscience s'exprime de façon plus douce. Exemples : la mère dans *Dim-Sum* qui insiste à retourner en Chine pour dire au revoir avant son obtention de la nationalité des États-Unis ; le héros dans *Chan a disparu* s'égaie aux dépens de son ami sino-américain né aux États-Unis en disant : « You were born here right ? ABC. 你是 ABC,人家把你当美国人? They still consider you as a foreigner ! »²⁷⁷... Que ce soit de manière aiguë ou douce, l'enjeu de l'ethnie est très présent.

Ainsi, nous faisons valoir que le cinéma américain porte les caractéristiques de classe sociale travailleuse et les caractéristiques de l'ethnie chinoise. Ceci est le cinéma que l'on revendique depuis le mouvement de droit civique des années 1980. Donc, bien que tous les films sino-américains ne correspondent pas au troisième cinéma, il faut les étudier cas par cas. Ces deux types de caractéristiques assurent que le cinéma sino-américain restera lié au troisième cinéma et ne tombera pas dans le piège du premier cinéma et que ce cinéma revient toujours à Chinatown d'une manière ou d'une autre, car Chinatown est l'endroit où l'esprit de l'immigré de la première génération travailleuse et l'esprit communautaire ethnique sont nés et se perpétuent. Ces deux esprits, dans nos films étudiés, sont traduits en « rêve américain » avec l'histoire et la tradition et l'approche culturelle, comme nous l'avons résumé précédemment.

Néanmoins, il est vrai que de plus en plus de cinéastes sino-américains s'inventent à Hollywood. Cette rencontre peut produire *Crazy Rich Asian* qui est complètement un faux film ethnique, mais cela pourrait résulter autrement : « I feel like whatever project I do will have my point of view, and that is Chinese-American point of view. Then yeah, doesn't have to be in Chinese-American character, because that's my point of view on life. »²⁷⁸ dit Justin Lin en résumant sa carrière à Hollywood. Nous

²⁷⁷ Dans *Chan a Disparu* de Wayne Wang, « T'es né ici non ? ABC (American Born Chinese). T'es ABC. Mais est-ce qu'on te prend pour un Américain ? Il te considère pour un Étranger ! », Traduit par Yue Pan

²⁷⁸ Justin Lin, dans *Hollywood Chinese* d'Arthur Dong, « J'ai l'impression que quel que soit le projet, ce que je fais porte mon point de vue, ce qui est le point de vue sino-américain. Et puis, pas forcément se manifeste dans un personnage sino-américain, car c'est mon point de vue sur la vie. », Traduit par Yue Pan

voyons que certains cinéastes sino-américains, comme Chloé Zhao qui a eu un Oscar avec *Nomadland* (2020), s'engagent activement dans la production *mainstream*. Est-ce que leurs œuvres gardent toujours un regard sino-américain malgré le mode de production et les matériaux de l'histoire ? Est-il possible que le regard sino-américain puisse vraiment être introduit dans le système hollywoodien comme ce que Justin Lin essaie de faire ? Cela reste à voir et à examiner dans les décennies qui viennent.

Troisième Partie

À la fois attirant et intouchable : l'espace de l'entre-deux de Chinatown dans les regards croisés

Introduction

1. Objet d'études :

Nous avons examiné les représentations de Chinatown dans le regard externe de Hollywood et dans le regard interne du cinéma sino-américain et nous avons beaucoup justifié cette catégorisation. Toutefois, ceci est une catégorisation simplifiée pour faciliter notre étude. Tout au long de cette étude, nous rencontrons des films ou des images qui entrent dans ces deux catégories ou qui n'entrent dans aucune d'elles. Ces images constituent un troisième type de regard sur Chinatown que nous nommons le regard errant, car derrière ces images, nous pouvons trouver une motivation commune : voyager.

Dans le sens propre du mot, il est sûr qu'il y a différents types de voyage qui se catégorisent par motivation, moyens, résultat... nous pouvons constater beaucoup de voyages différents à Chinatown dans les films : certains vont à Chinatown pour affaires ; d'autres y vont pour passer une soirée ... Au lieu d'entrer dans cette typologie, nous résumons le voyage à Chinatown ainsi : on a un certain intérêt et des attentes pour Chinatown, ensuite on fait déplacement à Chinatown et à l'intérieur de Chinatown, enfin on obtient une perception sur Chinatown qui répond à nos attentes ou non. Au cinéma, cette motivation de voyage et ce processus de voyage engendrent des images très variées qui se présentent dans les films de studio ainsi que dans les films indépendants. Donc, dans cette partie, nous ne cherchons pas à comprendre certains films en entier, en revanche, nous organisons nos corpus autour de certains éléments dans un grand nombre de films.

Le premier chapitre de cette partie est consacré aux romances interraciales sino-américaines qui se passent à Chinatown dans les films. Cela arrive, très souvent, entre un homme caucasien-américain et une femme d'origine chinoise. Cet homme, pour certaines raisons, est intéressé par Chinatown. Ainsi les deux personnages se rencontrent. Nous constatons la motivation de voyage qui se manifeste dans ce genre de narration romantique car la personne non-chinoise va à Chinatown car elle cherche à comprendre quelque chose qu'elle ne comprenait pas. Bien que cette recherche ne soit pas toujours réussie – malheureusement, souvent la narration tombe dans le piège de fantasme

masculin – après tout, cette motivation de compréhension suffit pour que ce regard se différencie du regard externe qui ne cherche pas une compréhension sur Chinatown, mais seulement une interprétation subjective. Ensuite, puisque ce voyageur établit une relation avec une personne locale, que ce soit réussi ou non, une nouvelle perspective s'ouvre lors de la rencontre.

Donc, ces romances interraciales sino-américaines nous permettront de constater : ces voyageurs s'intéressent-ils exactement à quels points de Chinatown ? Comment projettent-ils des attentes sur leur relation romantique ? Et enfin, pourquoi certaines relations finissent-elles bien ou mal ?

Ensuite, le deuxième chapitre de cette partie a pour objectif de démontrer les espaces de transition de Chinatown en suivant le regard errant des voyageurs. En général, nous avons étudié les espaces publics et les espaces privés. Ces espaces sont définis par leur fonction. Mais, il y a des espaces qui ne peuvent pas être définis par certaine fonction. Nous nommons ces espaces « espaces de transition ». Par exemple : les toits. Il n'y a pas de fonction donnée à l'espace qui se trouve au-dessus des toits des bâtiments. Pourtant c'est un espace cinématographique assez présent à Chinatown, surtout dans les films des réalisateurs d'origine hongkongaise. Nous allons expliquer les raisons par la suite. L'autre exemple est l'escalier d'extérieur. Certes, l'escalier a une fonction définie, en effet, à l'origine, cela est réservé à l'évacuation en cas d'incendie, mais l'espace au-dessus de l'escalier est réduit à un espace non fonctionnel. On ne peut pas y rester, on ne peut pas avoir une identité dans cet espace. Pourtant, l'escalier d'extérieur est aussi un espace marquant à Chinatown, surtout dans les films du Kung Fu, comme un espace de combat.

Ainsi, la présence de ce type d'espace dans les films est curieuse : qu'est-ce que l'on fait dans un espace de transition ? Pourquoi le choix de ce type d'espace pour certaines scènes ? En quoi ces espaces de transitions font-ils allusion au statut de vagabond des personnages ?

Le troisième chapitre de cette partie est consacré aux films internationaux. En effet, dans notre ère, Chinatown intéresse les cinéastes du monde entier. Et ils représentent Chinatown de différentes manières : certains vont aux États-Unis filmer Chinatown américain avec leur regard, d'autres mettent les quartiers asiatiques de leur pays en scène avec l'idée de « Chinatown » d'origine américaine. Nous allons analyser quelques films chinois, danois et français, pour observer le voyage de cette idée et son implantation dans d'autres contextes sociaux.

Enfin, dans le quatrième chapitre de cette partie, nous nous interrogeons sur la touristification de Chinatown sous l'effet des films. Dans notre ère, parfois voyage ne requiert pas forcément un déplacement physique. On peut réaliser un voyage devant son ordinateur ou son PS4. C'est l'expérience offerte par beaucoup de jeux vidéo. Effectivement, ces dernières années, nous voyons la présence de Chinatown dans de plus en plus de jeux vidéo très populaires, exemple : *Batman Arkham Knight* (2015), *Cyberpunk 2077* (2020). Alors la question passe à un autre niveau : les images cinématographiques de Chinatown fonctionnent en évoquant un Chinatown réel ; qu'est-ce qu'évoquent ces images de jeux vidéo lorsqu'elles fonctionnent ? En fait, elles évoquent d'autres images précédentes, principalement les films, mais aussi les dessins animés qui fonctionnent également en évoquant les films. À la recherche de l'origine des images de ces jeux vidéo, nous allons voir leurs références cinématographiques, ainsi que les dessins animés et quelques vidéos musicales. Enfin, la question que nous essayons de comprendre : peut-on dire que les images cinématographiques de Chinatown sont indépendantes du monde réel, vu le fait qu'elles engendrent leurs propres épiphénomènes ?

Cette question nous amène plus loin : en effet, il semble que l'univers de Chinatown cinématographique est déjà tellement indépendant et puissant qu'il commence à influencer le monde réel à son tour. Dans le processus de touristification de Chinatown, nous pouvons constater une tendance : aujourd'hui, Chinatown est transformé en un produit culturel pour l'industrie du tourisme ; certainement, le tourisme répond aux attentes des touristes sur Chinatown qui sont largement influencés par les représentations filmiques, ou bien, par leurs dérivés dans les jeux vidéo ou publicités ou bien d'autres médias. Il est à noter que tourisme n'équivaut pas à voyage. Le tourisme est une sorte de voyage dont l'objectif est principalement de meubler des loisirs au lieu de chercher des confrontations. Pour cela, il faut que Chinatown se transforme ou développe un vernis qui est confortable pour des touristes de différentes origines.

À cet égard, nous supposons que les représentations de Chinatown dans le cinéma font partie de la transformation de Chinatown réel avec l'industrie du tourisme et bien d'autres industries. Autrement dit, les images cinématographiques pourraient transformer la réalité en inventant de nouvelles réalités.

2. Méthodologie :

Nous allons faire beaucoup de comparaisons dans cette partie.

Premièrement, pour analyser les représentations de romance interracial sino-américaine à Chinatown, nous allons faire une comparaison entre les films contemporains et les films classiques qui abordent ce même sujet. Les films classiques sont surtout des films des années 1930, pendant l'époque du Pré-Code (1929-1934)²⁷⁹. Avec ces films classiques nous pouvons retrouver quelques archétypes classiques de ce genre de narration. Ensuite, cette comparaison chronologique nous permettra de démontrer des changements, ainsi que des résidus de l'époque classique malgré l'évolution du contexte social.

Puis, pour analyser les représentations d'espaces de transition, nous allons introduire de nombreux films de cinéastes d'origine hongkongaise pour observer l'influence de leur langage cinématographique sur les représentations de Chinatown. Plus profondément, nous allons voir en quoi Chinatown est un miroir qui reflète l'état d'esprit des Hongkongais, comme étant un groupe de la diaspora chinoise en permanence.

Ensuite, nous allons projeter notre regard plus loin. Avec les comparaisons entre les films américains et les films chinois et européens, nous cherchons à montrer que Chinatown va au-delà de la population sino-américaine et devient un vocabulaire cinématographique employé par les cinéastes du monde entier, et un enjeu contemporain et international qui s'intéresse aux personnes de toutes les origines.

Enfin, pour traiter l'effet du cinéma sur la touristification de Chinatown, nous allons d'abord analyser les représentations des sites touristiques dans tous les films que nous avons vus ; ensuite nous faisons la comparaison entre les images cinématographiques et les images des jeux vidéo, des bandes dessinées ainsi que d'autres médias pour voir une tendance générale de caricaturisation de Chinatown ; enfin, nous allons examiner les moyens promotionnels du tourisme des Chinatown, pour voir l'influence du cinéma sur le monde réel.

²⁷⁹ Le Pré-Code est une période courte mais importante dans l'histoire du cinéma américain. C'est la période entre la généralisation du son dans le cinéma, qui se passa en 1929, et l'application du *Code Hays*, un code de censure morale.

I. Chinatown romantique : un consentement

Introduction :

Depuis toujours et jusqu'à très récemment, la romance interracial n'a jamais cessé d'être présente sur l'écran comme une sorte de romance extraordinaire, malgré l'évolution de la société. Aux États-Unis, le cinéma de l'époque du Pré-Code est marqué par la présence du métissage racial, parmi d'autres sujets – par exemple, l'homosexualité, l'adultère, l'avortement, etc. – considérés comme sur-scandaleux pour les lobbies catholiques et puritains qui ont fini par imposer le *Code Hays* à Hollywood. Sachant qu'aux États-Unis, dans beaucoup de *States*, les lois anti-métissage (*Anti-miscegenation laws*) n'ont été abrogées qu'en 1967, il est vrai que la romance interracial était un sujet tabou dans ce contexte historique. Plus il était tabou, plus il pouvait rendre une histoire romantique fantastique. Aujourd'hui, les films sur romance interraciale entre Noirs et Blancs de l'époque intéressent beaucoup de chercheurs, tandis que ceux sur romance entre Asiatiques et Blancs restent malheureusement peu étudiés. En effet, ces films méritent notre attention, car seulement avec une compréhension sur ces films que nous pouvons reconnaître les résidus de l'idéologie coloniale, qui se cache sous une narration à l'eau de rose, dans certains comédies romantiques contemporaines.

C'est pour cela que nous constituons le corpus de ce chapitre avec les films de deux époques. Concernant les films classiques, nous avons : *East is West* (1922), *East is West* (1930), *Daughter of the dragon* (1931), *The hatchet man* (1932) et *The King of Chinatown* (1939) ; quant aux films contemporains, nous avons : *China girl* (1987), *Golden gate* (1994), *Now Chinatown* (2000) et *Falling for Grace* (2007).

Nous allons comparer les deux groupes de films sur les plans de l'image et de la narration, pour voir les vrais changements avec l'évolution du contexte social et des héritages malgré cette dernière. En fin de compte, nous allons voir comment ces films, à travers le temps, construisent une image de « Chinatown romantique » qui peut contenter tout le monde.

D'ailleurs, un sujet incontournable pour nous est la production et l'utilisation des stars de cinéma d'origine chinoise dans les films américains. De toute évidence, la présence de ces stars dans ces films liés à Chinatown donne énormément d'attractions au quartier. Nous allons observer la constitution des figures des mêmes vedettes chinoises, Tsai Chin et Joan Chen, dans les films hollywoodiens ainsi que les films sino-américains. Ce sont deux actrices iconiques sino-américaines. La carrière de Tsai Chin a traversé

l'époque de la série du film de Fu Manchu et dure jusqu'à présent ; quant à Joan Chen, une vedette caméléon, elle joue sur plusieurs tableaux : dans des grosses productions d'Hollywood, dans un grand nombre de films sino-américains et à l'autre bout du monde, elle est une réalisatrice en Chine. Ces différents rôles qu'elles jouent s'enchaînent d'une manière très intéressante.

Avec ces deux vedettes iconiques, nous allons voir : comment leurs corps sont-ils représentés de façon attractive dans les différents regards ? En quoi cette attraction féminine contribue-t-elle à l'attraction de Chinatown ? Et comment ces actrices s'inventent-elles elles-mêmes au cinéma quand elles ont une opportunité ?

1. Modèles classiques : « Madame Butterfly » et « Chevalier blanc »

Si nous mettons tous les films romantiques entre une femme d'origine chinoise et un homme blanc-américain ensemble, il y a quelques modèles qui se dégagent. Dans ces histoires, il y a aussi – pas tout le temps, mais souvent – une femme blanche ou un homme chinois qui est impliqué.

Nous pouvons retrouver le tout premier modèle, qui a laissé une influence énorme par la suite, dans le cinéma muet, ce que nous nommons : « Madame Butterfly ». Le meilleur exemple de ce modèle est un film de 1922, *Fleur de Lotus*. Dans ce film, un jeune Américain tombe amoureux d'une femme chinoise pendant son voyage en Chine. Ensuite, il repart aux États-Unis pour une raison familiale. Dès son retour aux États-Unis, il oublie complètement la femme chinoise et il se marie avec une femme blanche-américaine. Tandis que la femme chinoise donne naissance à leur enfant sans que le père le sache. En raison du déshonneur, elle s'est fait ridiculiser par la communauté. Mais elle arrive à élever l'enfant toute seule en espérant que son père revienne un jour. Quelques années plus tard, le couple américain, sans enfant, voyage en Chine et rend visite à cette femme chinoise. Ils apprennent que la femme chinoise a un enfant, et que l'enfant a l'air clairement d'un métis. Enfin, la femme chinoise révèle la vérité au couple américain et leur demande s'ils peuvent amener l'enfant aux États-Unis pour qu'il ait une meilleure vie qu'en Chine. La femme américaine est d'accord en disant qu'elle va traiter l'enfant comme si c'était son propre enfant. Une fois que tout est arrangé, la femme chinoise se suicide.

Cette narration est exactement celle de la fameuse pièce d'opéra de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, si ce n'est que la femme est chinoise au lieu d'être japonaise.

Mais nous saisissons le noyau de cette narration : une femme asiatique qui est sexuellement attirante, silencieuse vis-à-vis de l'injuste et muette dans sa volonté, et qui se sacrifie pour le bonheur de toutes les autres personnes ; un homme blanc-américain attirant pour toutes les femmes ; une femme blanche-américaine qui représente la perfection morale.

Dans la même période, nous pouvons constater l'embryon d'un autre modèle narratif très important que nous allons nommer « Chevalier blanc ». Deux films qui sont des adaptations d'une pièce de théâtre de 1918 sous le même titre, *East is West*, sont sortis, l'un en 1922, muet ; l'autre en 1930, parlant. Ces deux films parlent d'une femme chinoise qui, sur le point d'être vendue aux enchères en Chine, est sauvée par un homme blanc-américain. Il l'emmène aux États-Unis sans prévoir qu'elle finira par être piégée à Chinatown de San Francisco, car à Chinatown, un homme chinois influent qu'elle n'aime pas veut se marier avec elle. Alors l'Américain la sauve, pour la deuxième fois, de la communauté chinoise. Mais il est impossible pour les deux amoureux de se marier car la femme est chinoise. Sur ce point, ils apprennent qu'elle a été kidnappée de ces parents américains quand elle était petite. Donc elle est en fait américaine. Ainsi ils se marient.

Bien que la fin soit ridicule du point de vue d'aujourd'hui, le noyau de cette narration reste pertinent pour notre recherche : une femme chinoise attirante et intelligente qui a besoin d'être sauvée de sa propre culture, que ce soit en Chine ou à Chinatown ; un chevalier blanc sauve la femme et la rend heureuse ; un homme chinois qui représente le patriarcat et qui manque d'attraction pour les femmes.

Avec ces deux modèles, nous passons à l'époque la plus riche, le Pré-Code. Le mot-clé de cette époque est le développement de « chevalier blanc », voire même « dieu blanc ».

Dans le cinéma du Pré-Code, les personnages féminins chinois varient en terme de statut social : il y a beaucoup de danseuses dans les boîtes de nuit (exemple: *Daughter of the dragon*), il y a une femme au foyer (exemple: *The hatchet men*), il y a même une chirurgienne (exemple: *The king of Chinatown*). Comme beaucoup de ces films sont des films noirs, tomber amoureux de ces femmes est souvent dangereux, parfois, ces femmes attirantes sont en réalité méchantes, parfois, une affaire romantique implique le héros innocent dans une affaire de gang. En bref, malgré la variation de statut social, les personnages féminins chinois dans ces films sont plutôt du type « *deadly China doll* » que nous avons mentionné dans la première partie de cette thèse.

Ici, nous nous intéressons à la relation entre ces femmes et les héros blancs-américains. Pourquoi ces héros sont-ils très attirés par ces femmes chinoises ? Il est évident que l'attraction physique est une raison : dans ces films de l'époque, les scènes de danse des femmes chinoises sont omniprésentes. Même si elles ne sont pas danseuses, le film trouve absolument une raison pour montrer leur corps en costume extrêmement exotique.



Figure 3-1-1, Figure 3-1-2, *Daughter of the dragon*²⁸⁰

Mais nous faisons valoir qu'il y a une autre raison plus importante, c'est la volonté de sauvetage de ces héros blancs-américains. Très souvent, dans leur imaginaire, ils ont tellement envie de sauver la femme chinoise qu'ils sont aveuglés par cette envie et qu'ils ne voient pas le danger dans lequel ils s'engouffrent. Le héros blanc-américain dans *Daughter of the dragon* a tellement envie de donner à la danseuse, Ling Moy, une nouvelle vie en dehors de Chinatown qu'il n'a jamais remarqué des bizarreries chez elle, jusqu'à ce qu'il soit kidnappé au sous-sol de Chinatown, et elle lui révèle qu'elle est la fille de Fu Manchu. Dans *The King of Chinatown*, l'héroïne chinoise est une chirurgienne excellente, le héros blanc-américain, qui court après elle, réussit, avec sa richesse, à l'embaucher comme son médecin privé. Ensuite, pour plaire à l'héroïne, il a pour projet de « sauver Chinatown », voire même sauver la Chine avec sa fortune. Il finit par se faire tuer dans les affaires de gang ; et son dernier vœu est d'acheter des équipements médicaux pour les Chinois. En effet, ce héros joue un rôle de dieu. Une raison importante de son amour pour l'héroïne est qu'elle lui permet de jouer ce rôle de dieu dans sa tête.

²⁸⁰ Cette scène, une des premières scènes du film, commence par un plan large sur les danseuses chinoises qui vont sur scène. Nous voyons les silhouettes des danseuses en costume qui se projettent sur un mur, ce qui est très mystérieux ; ensuite, elles apparaissent derrière une fenêtre en bois sculpté de style chinois. La fenêtre a un effet de cadrage dans le cadrage qui nous invite à regarder ces femmes mais sans pouvoir les voir clairement. Enfin, le plan suivant éclaircit nos questions en suspense avec un profil merveilleux d'Anna May Wong en costume. Ces deux plans donnent un exemple parfait concernant le processus pour rendre ces corps exotiques, mystérieux et attirants.

Plus tard, ce fantasme masculin d'être le chevalier, voir même un dieu, se généralise au cinéma. Les chevaliers blancs vont plus loin que Chinatown pour sauver les femmes chinoises, très souvent à Hong Kong. Nous pouvons facilement repérer cela dans *Le Monde de Suzie Wong* (1960), par exemple. Cette narration marche car elle est recevable pour un public large, les hommes, les femmes, les Occidentaux, les Chinois. « *Hollywood's white knights do have their appeal to female and non-Western viewers, since they represent social advancement, assimilation, and the promise of the American Dream.* »²⁸¹ Gina Marchetti note ainsi.

2 . Échec de modernisation : « Cendrillon chinoise »

Avec les deux modèles « Madame Butterfly » et « Chevalier blanc », nous allons examiner le modèle contemporain que nous nommons « Cendrillon chinoise », pour voir combien de résidus des deux modèles initiaux restent au cinéma actuel.

Falling for Grace (2007) peut être considéré comme le point de vue féminin qui complète la narration de « Chevalier blanc ». L'histoire romantique se passe entre une Sino-Américaine née et grandie à Chinatown new yorkais, Grace Tang, et un Blanc-Américain d'origine d'une famille ultra-riche, Andrew. Andrew, dont la famille mène un business de l'habillement, est très intéressé par les ateliers d'habillement de Chinatown. Il a pour objectif de changer les conditions de travail des couseuses chinoises qu'il trouve injustes. Quant à l'héroïne, d'origine de classe travailleuse, sa mère est une couseuse chinoise. Les deux protagonistes se rencontrent pendant une soirée du grand monde où l'héroïne est faussement prise pour une autre femme qui est d'origine d'une famille ultra-riche. Ensuite elle est obligée de continuer dans cette fausse identité jusqu'à ce que le héros découvre la vérité. Elle part alors, pour laisser le héros avec sa fiancée blanche et riche. Mais le héros qui est déjà amoureux d'elle et s'ennuie trop de son milieu riche mais banal, trouve Chinatown très chaleureux. Il fait son choix de quitter sa fiancée pour une vie avec l'héroïne.

En général, c'est une histoire typique de Cendrillon entre une fille pauvre et un prince de charme. Cendrillon marche comme un conte de fée, mais dans un contexte

²⁸¹ Gina Marchetti, *Romance and the 'Yellow Peril' : Race, Sex and Discursive strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, 1993, p124, « Les 'Chevaliers blancs' d'Hollywood ont effectivement un attrait pour les femmes et les non-Occidentaux, car ils représentent l'avancement social, l'assimilation et la promesse du rêve américain. », Traduit par Yue Pan

social concret et presque violent entre des classes sociales différentes à New York, beaucoup de contradictions se manifestent dans cette narration :

Premièrement, la perception du héros blanc-américain sur Chinatown est très contradictoire. D'un côté, il pense que les conditions de travail sont pénibles dans les ateliers de couture et il se prend pour un dieu en envisageant de sauver les travailleurs, surtout les travailleuses de Chinatown ; à cet égard, Chinatown est un quartier de taudis. De l'autre côté, il pense que leur vie pleine de bonheur est la vie qui vaut la peine d'être vécue, en tout cas, plus intéressante que son milieu bourgeois ; à cet égard, Chinatown est un quartier idyllique.

Ensuite, l'attitude de l'héroïne sino-américaine sur son identité est également contradictoire. D'un côté, quand elle apprend l'ambition du héros sur Chinatown, elle soulève un vrai point intéressant en disant que l'opinion du héros manque de compréhension de la réalité, car pour les couseuses chinoises, les ateliers de couture ne sont pas seulement un lieu de travail, mais aussi un lieu du social qui est très important pour elles.²⁸² Elle parle de cela, évidemment, d'un point de vue sino-américain, ce qui montre son attachement à sa communauté d'origine. De l'autre côté, elle nie son identité sino-américaine en essayant de se mettre dans la fausse identité d'une femme d'origine d'une famille de Hong Kong avec un gros business aux États-Unis. Dans une grande partie du film, on voit qu'elle va au magasin qui appartient à la femme riche dont elle joue le rôle, elle fantasme d'être une autre personne. Alors on ne sait pas sa vraie attitude sur son identité sino-américaine. En est-elle fière ou veut-elle plutôt devenir une autre personne ?

Par conséquent, cette relation entre les deux personnages est contradictoire. D'un côté, nous voyons clairement le modèle de chevalier blanc, mais un chevalier blanc incomplet, car il finit par estimer sa propre vie futile ; de l'autre côté, le modèle de Madame Butterfly revient sur cette fille qui rêve de la vie de « l'autre côté », pourtant n'ose pas y prétendre, et qui, au moment crucial, se tait et sacrifie son amour pour le bonheur du héros et sa fiancée blanche.

Pourquoi une narration simple de Cendrillon paraît-elle si paradoxale dans le contexte d'ici ? Au fond, c'est à cause du fait que les enjeux d'ethnie, de sexe et de classe

²⁸² En ce qui concerne cette différence de perception sur les ateliers de couture de Chinatown de New York entre le regard externe et interne, voir le deuxième chapitre de la deuxième partie de cette thèse, *les couseuses et l'industrie de l'habillement*.

sociale sont tous entrelacés. Et il y a deux choses qui ne marchent pas : a. la réalisatrice voulait profiler une héroïne relativement indépendante, qui gagne sa vie et soutient sa famille et qui est consciente de son identité ethnique, pourtant cela ne va pas à une romance de chevalier blanc, dans laquelle la femme doit obligatoirement être faible d'une manière ou d'une autre, sinon le chevalier blanc n'est pas en mesure de la sauver ; b. la réalisatrice a envie de représenter Chinatown comme une communauté pleine de chaleur et de bienveillance, pourtant cela ne marche pas dans le monde décrit par ce film où l'on favorise le culte de l'argent (on se fait une amie seulement pour la richesse de sa famille) et le matérialisme (on identifie quelqu'un seulement par son habit).

Au vu de ces deux contradictions, nous comprenons pourquoi, malgré la volonté de décrire un Chinatown chaleureux, une héroïne indépendante et fière de son identité, ce film finit ainsi. Parce qu'une narration de chevalier blanc nécessite que l'héroïne ait une certaine faiblesse insurmontable par elle-même, dans la logique de ce film, cette faiblesse est sa pauvreté. Cette pauvreté est insurmontable car elle est décrite comme la pauvreté de toute la communauté : les cousines chinoises ne sont pas capables d'améliorer leur condition de vie, enfin, elles ont besoin d'un chevalier blanc qui intervient. (Ce qui est, d'ailleurs, contraire à la réalité que nous avons mentionnée précédemment : les cousines sino-américaines ont lancé une grande grève en 1982.)

En bref, malgré les efforts que la réalisatrice fait pour inventer des images modernes de Chinatown et une femme moderne sino-américaine dans une narration classique, nous voyons l'incompatibilité entre les deux, car les narrations classiques de « Chevalier blanc » et de « Madame Butterfly » sont fondamentalement racistes et sexistes. Même si on met tout cela dans une logique de matérialisme dans le sens moderne, en espérant que cela donne une nouvelle narration de Cendrillon, ce modèle de Cendrillon finit par retomber dans les narrations classiques qui subsistent toujours.

Cette subsistance s'affirme avec d'autre exemple : *Now Chinatown* (2000) raconte un chevalier américain qui est obsédé par le sauvetage de l'héroïne chinoise de Chinatown et de sa famille. Ce chevalier est différent de ceux de la narration classique en termes de manière dont il sauve la fille, une manière missionnaire : il lui enseigne la valeur américaine pour l'encourager à quitter Chinatown.

Le seule contre-exemple est *Golden Gate* (1994) qui contredit la narration de chevalier blanc délibérément : le héros, agent du FBI blanc-américain, qui a pour mission d'enquêter sur les affaires de Chinatown, a fait une erreur d'accuser faussement un

Chinois innocent d'un crime politique, cela a causé la mort de ce dernier. Ensuite, il a très envie de sauver la fille de sa victime de son malheur qu'il imagine. À force d'essayer de sauver la fille chinoise, il tombe amoureux d'elle. Enfin, la fille le quitte et elle s'engage dans les mouvements civiques sino-américains, elle veut se sauver elle-même et sa communauté. Le héros se rend compte qu'il n'a jamais rien compris à Chinatown et il se suicide. Comme un contre exemple, ce film montre parfaitement comment un homme est aveuglé par son fantasme d'être salvateur.

En bref, de « Madame Butterfly » à « Cendrillon chinoise », bien que parfois, l'héroïne garde toujours les caractéristiques de silence et de sacrifice, il est vrai que beaucoup d'éléments sur les héroïnes chinoises ont changé. Mais la relation romantique entre une héroïne chinoise et un héros blanc-américain n'est jamais vraiment sortie des anciens modèles, car tout est construit autour du « Chevalier blanc » qui est toujours là. Beaucoup d'essais ont démontré qu'il est inutile d'essayer d'adapter ces modèles au contexte actuel, pour pouvoir sortir de cet ensemble le fantasme qui est d'origine du colonialisme, il faut complètement rejeter les modèles classiques de romance interracial. Mais la réalité cruelle est que : comme le fantasme de chevalier plaît aux spectateurs masculins aussi bien que féminins, le modèle reste ainsi. Par conséquent, l'aspect de race qui est déjà radicalement collé à l'aspect de sexe reste inchangé.

3. Chinatown romantique : un rêve, un rêve lucide

Dans les films du Pré-Code que nous avons cités, un espace très présent à Chinatown est les boîtes de nuit. Anna May Wong a joué beaucoup de rôles de danseuse chinoise de boîte de nuit dans ces films de l'époque : *Daughter of the dragon*, *Limehouse blues* (1934), *Daughter of Shanghai* (1937) ... Comme nous l'avons mentionné, dans ces films, il y a toujours une héroïne danseuse chinoise et des scènes qui se déroulent dans une boîtes de nuit à Chinatown.

De toute évidence, une boîte de nuit est ouverte pendant la nuit, l'heure pour dormir, et est fermée pendant la journée, l'heure pour travailler et faire face à la réalité. Effectivement, dans les films classiques, la visite à une boîte de nuit chinoise fonctionne comme un rêve : très différent de la réalité, plein d'éléments mystérieux et incompréhensibles, les décors, les costumes, certains éléments sensuels, les corps exotiques des danseuses chinoises. Le sujet de ce rêve est les héros américains-blancs. Dans ce rêve, les héros rêveurs développent une expérience romantique dans laquelle ils

jouent le rôle de chevalier/prince charmant.... Ce rêve peut, parfois, finir par devenir un cauchemar, quand l'héroïne s'avère la fille de Fu Manchu par exemple. Mais ce qui est rassurant est que, après tout, c'est un rêve. Les héros retourneront finalement à la journée qui est considérée comme la réalité de la vie.

Cette présence fréquente de boîte de nuit dans le cinéma d'époque est liée au contexte social de l'âge d'or des boîtes de nuit chinoise à Chinatown aux États-Unis. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre *L'industrie de divertissement : sur la frontière culturelle* de cette thèse. À partir des années 1930, les boîtes de nuit chinoises, *Forbidden City* de San Francisco en tête, étaient très populaires pendant quelques décennies, et proposaient un rêve. Ensuite le commerce de boîtes de nuit décline, puis disparaît face à la concurrence de la télévision. Leur présence au cinéma a également disparu.

Pourtant, nous faisons valoir que l'idée fondamentale derrière les images de Chinatown romantique est toujours la même dans le cinéma contemporain : Chinatown propose un rêve.

Now Chinatown est un bel exemple ; dans ce film, les scènes extraordinaires d'opéra chinois de rue sont très remarquables et paradoxales. La nuit tombe, le héros, dans le but de parler à l'héroïne, l'attend dans la rue à Chinatown. Ensuite, cette dernière sort de son travail, et les deux personnages se croisent. Pendant qu'ils discutent dans la rue, un groupe de personnes habillé en costume d'opéra chinois apparaît à l'autre bout de la rue. Ces personnes en costume, accompagnées de musique d'opéra chinois, se dirigent vers le portique chinois illuminé de néon coloré, passent à côté des deux personnages principaux.



Figures 3-1-3, 3-1-4, 3-1-5, 3-1-6 : *Now Chinatown*

Cette séquence étrangère apparaît de façon répétitive dans le film, chaque fois avec les mêmes éléments : le portique illuminé, la musique, les personnes en costumes. Vers la fin de séquence, une personne en costume prononce un mot obscur mais significatif qui donne aux personnages principaux une inspiration. Comment peut-on comprendre cette séquence ?

En effet, avec cette séquence paradoxale, le réalisateur réussit à fusionner la réalité et le rêve. Au niveau visuel, aucun signe n'indique le passage de la réalité à un rêve, pourtant cette séquence se déroule comme un rêve : au début de la nuit, l'heure d'endormissement ; c'est trop illogique pour être réaliste ; il n'y a pas de moment d'entrée pourtant la sortie du rêve est marquée par le portique chinois ; il y a beaucoup d'éléments incompréhensibles et allusifs ; cela revient, jusqu'à ce que les personnages principaux arrivent à décrypter l'information cachée dans cette séquence. Ensuite, après cette séquence, les personnages appliquent l'idée obtenue de la séquence dans la vie ; cela leur permet de découvrir ce qu'ils veulent réellement au fond du cœur, ce qu'ils négligent depuis toujours.

Ainsi, nous constatons que cette séquence fonctionne comme un rêve dans le sens freudien, qui permet un accès au subconscient, qui indique des désirs négligés par le conscient de manière implicite. Mais ce n'est pas tout à fait un rêve normal, car les

personnages parlent et agissent de façon consciente dans cette séquence. Alors nous dirions que cela fonctionne plutôt comme un rêve lucide, qui est, selon la définition proposée par Celia Green, « un rêve dans lequel le sujet est conscient de rêver ».²⁸³

C'est tout de même un rêve, mais par rapport au précédent, dans le cinéma contemporain, Chinatown romantique propose un rêve moins inquiétant, dans lequel le sujet est conscient du rêve, et une sortie est garantie à tout moment.

Quant nous mettons les images des deux époques ensemble, nous constatons que le Chinatown romantique est actuellement un accord entre tous. Le sujet est, depuis toujours, un héros masculin américain-blanc, qui est à la recherche d'une expérience nocturne exotique. Mais par la suite, Chinatown s'adapte à ce récit classique et continue à offrir une telle expérience plus sécurisée. Finalement, un tel espace nocturne est validé par les deux regards croisés : il permet les rêves à l'extérieur dans la journée qui est normalement destinée à la réalité, et il devient de plus en plus accueillant pour des rêveurs.

4.« Miss Chinatown »

Un élément incontournable du Chinatown romantique, de ce rêve, est constitué des figures féminines. Ici, nous nous permettons d'introduire l'idée de « Miss Chinatown » pour démontrer la logique derrière la construction de cette incarnation du Chinatown romantique.

Miss Chinatown USA est un concours de beauté destiné aux Sino-Américaines de tous les États des États-Unis. Ce concours a une longue histoire. Le premier concours a eu lieu en 1948 mais seulement à San Francisco, et a été ensuite repris en 1953. Dans le contexte de la Guerre froide, quand la communauté sino-américaine était suspectée d'avoir un lien avec la République Populaire de la Chine communiste nouvelle-née, la reprise de ce concours avait pour objectif de promouvoir une image d'une « patriotic, assimilated community, compatible with American values. »²⁸⁴ Par la suite, ce concours

²⁸³ Celia Green, *Lucid Dreams*, Institute of Psychophysical Research, Oxford, (première édition en 1968), p15. En ce qui concerne le rêve lucide, une définition plus précise est proposée par Paul Tholey selon laquelle un rêve lucide doit remplir quatre critères principaux : « 1. Le rêveur sait qu'il rêve ; 2. Il dispose de son libre arbitre ; 3. D'une faculté normale de raisonnement ; 4. D'une perception à travers les cinq sens comparables à la normale. » Wikipédia, rêve lucide,

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rêve_lucide#cite_note-1 Date de consultation : 17/02/2023

²⁸⁴ Eveline Chao, *Launched during the Cold War, Chinatown's pageants were about much more than beauty*, 04/07/2021, URL: <https://edition.cnn.com/style/article/miss-chinatown-history-hyphenated/index.html>, Date de consultation : 17/02/2023, « patriotique, communauté assimilée, compatible avec la valeur américaine », Traduit par Yue Pan

annuel a attiré un public de l'intérieur de la communauté aussi bien que de l'extérieur. Depuis lors et jusqu'à nos jours, ce concours a lieu chaque année (sauf la suspension en 2021 dû à la Covid) pendant le nouvel an chinois. Le processus est classique : les candidates s'inscrivent, ensuite elles passent un entretien avec le comité, puis passent le concours qui dure environ deux mois, pendant lesquels elles doivent habiter dans un foyer et faire des formations organisées par le comité ; enfin le résultat s'annonce au réveillon du nouvel an chinois. La gagnante, qui est donc Miss Chinatown USA pour l'année suivante, assistera à toutes sortes d'événements en tant qu'ambassatrice de la culture sino-américaine. Le concours contient cinq matières : présentation de soi, défilé de maillot de bain, démonstration de talent, défilé de qipqo et quiz.

Ce concours de Miss Chinatown USA nous permet d'observer beaucoup de choses intéressantes. Premièrement, dans le processus de fabrication d'une Miss Chinatown, il y a plusieurs acteurs principaux : elles-mêmes, le comité du concours qui représente des sociétés donatrices et des associations sino-américaines, le public sino-américain, américain en général, voire même étranger. Deuxièmement, dans les matières du concours, nous voyons que grosso modo, une Miss Chinatown USA doit faire preuve de certains caractères : une taille de sylphide, un talent particulier (ici, les candidates présentent souvent quelque chose chinois, un instrument chinois ou une danse chinoise, ou des arts martiaux chinois), l'élégance de la mode traditionnelle chinoise et l'intelligence (beaucoup de Miss Chinatown USA sont diplômées des Universités les plus prestigieuses des États-Unis). En bref, il faut avoir suffisamment de connaissance sur la culture chinoise mais être intelligente de façon américaine ; et il faut être physiquement attirante à la manière des mannequins modernes et il faut faire preuve du savoir-être chinois.

Nous parlons de ce concours de beauté pour donner un éclairage au sujet que nous allons traiter ici : la fabrication de star de cinéma sino-américaine, car c'est un travail de « Miss Chinatown USA » à vie. Une star est un résumé d'elle-même en tant qu'individu, de l'époque où elle est active, de l'industrie du cinéma où elle fait ses prestations de service, de toute la société qui la regarde. Quand il s'agit de star qui mène une carrière transnationale, c'est encore plus compliqué. Mais ici, nous ne cherchons pas à tout aborder, nous prenons deux figures, Tsai Chin et Joan Chen, et nous nous focalisons sur deux aspects qui nous concernent : leur carrière au cinéma, et comment la caractéristique

chinoise et la caractéristique américaine de ces deux stars s'équilibrent, avec leur corps et avec les rôles qu'elles interprètent ?

En effet, c'est à la base le même équilibre que celui de Miss Chinatown : il faut trouver le point d'équilibre de beauté entre les attentes des Américains et celles des Chinois ; il faut aussi faire preuve des savoirs chinois de manière chinoise et de manière américaine.

Cette étude sur deux stars peut nous amener à une compréhension plus profonde : les caractères de Chinatown que ces incarnations féminines représentent et comment ces incarnations ont été formées dans les regards croisés.

4.1 Le dos de Joan Chen

La seule scène de sexe de *Golden Gate* est tournée de façon à la fois allusive et stimulante. La caméra caresse de l'œil le dos nu de l'actrice principale, Joan Chen, dans une lumière veloutée, avec une musique de jazz douce. Cependant, contrairement à l'ambiance romantique sur l'écran, derrière l'écran, il y avait un désaccord sérieux entre l'actrice et le réalisateur, John Madden.



Figure 3-1-7, *Golden Gate*

Cette discorde est notée dans le biographie²⁸⁵ de Joan Chen, écrit par Geling Yan, écrivaine sino-américaine, l'amie proche de la vedette. Selon la biographie, une nuit, Joan Chen était tellement énervée qu'elle ne pouvait pas dormir, elle a appelé Geling Yan pour discuter de ce qui s'est passé sur le plateau de tournage de *Golden Gate* : elle pensait que l'on avait fait pivoter la caméra discrètement d'un certain angle pendant le tournage de la scène de sexe. Elle ne savait pas ce qu'ils avaient eu comme images, mais cela ne correspondait pas au contrat selon lequel il était convenu que l'on filme seulement le dos

²⁸⁵ Geling Yan, 陈冲传 (Biographie de Joan Chen), Shang Hai Yuan Dong Chu Ban She, 1994

nu de Joan Chen. Joan a donc décidé d'appeler son avocat pour donner un avertissement à l'équipe de tournage. Cette anecdote s'est arrêtée ici. Dans le film, il est vrai qu'il n'y a que le dos qui est montré. Nous ne saurons jamais ce que la caméra a filmé, si elle a vraiment capturé quelque chose de façon non-contractuelle.

Ce qui compte pour nous est cette convention concernant le dos de Joan Chen, car ce n'est pas seulement une convention entre l'actrice et l'équipe de tournage sur le dos, mais une convention pour régler le décalage entre les différentes perceptions concernant « la beauté d'une femme chinoise » pour les Américains et pour les Chinois.

La réaction de cette actrice sino-américaine est compréhensible si on connaît ses expériences relatives à l'exposition de son corps dans les films :

Quand Joan Chen a eu son premier vrai rôle dans un film américain en 1986, dans *Tai-pan*, elle est déjà une véritable star en Chine pour avoir joué le rôle principal d'une jeune fille de 17 ans, paysanne, dans un film chinois très connu à l'échelle nationale. Aux États-Unis, elle a recommencé à partir de zéro. Après avoir joué des rôles sans nom pendant des années, comme « Miss Taiwan »²⁸⁶, elle a enfin eu une opportunité dans cette grosse production hollywoodienne. Elle a joué May-May, une esclave-maitresse qui aime son maitre-amant britannique. Il y a beaucoup de scènes de sexe dans ce film avec le corps de l'actrice à moitié-nu. Après la sortie du film, Joan Chen est devenue la cible d'une avalanche de critiques en Chine. Les lettres des spectateurs chinois étaient envoyées en masse à la famille de l'actrice qui restait à Shanghai, avec pour accusation principale que Chen a travaillé pour de l'argent dans un film sans valeur d'Hollywood, sans tenir compte de sa réputation et celle de la Chine. Aux États-Unis, ce film a ouvert la porte d'Hollywood à Chen. Mais à la suite de cet événement, elle est restée très attentive à la question de nudité dans les films. Pendant le tournage du *Dernier Empereur* (1987), elle a fait littéralement une grève de 3 jours pour lutter contre un plan de sa nudité capturé par accident. Cela a fini par la concession du réalisateur, Bernardo Bertolucci.

En effet, le conflit fondamental est que : ce que la caméra d'Hollywood cherche à capturer et à représenter, sur cette actrice d'origine chinoise, est une beauté féminine sexuellement stimulante. L'image de la nudité peut être un élément important de cette beauté. Alors que pour les Chinois, la beauté féminine d'une femme chinoise consiste en

²⁸⁶ Le premier rôle que Joan Chen a eu à Hollywood s'appelle « Miss Taiwan », dans une série télévisée *Simon & Simon*. C'est un rôle sans paroles, seulement une passante dans la rue.

« pureté » qui est asexuelle,²⁸⁷ incarnée, par exemple, par Guanyin, une déesse bouddhiste. Joan Chen, Sino-Américaine qui travaille pour l'industrie américaine mais qui a envie et qui a besoin d'être reconnue par le public chinois, essaie de trouver un point d'équilibre entre les deux. Pour cela, il faut négocier. Heureusement, Joan Chen n'était pas toute seule dans cette négociation au moment de *Golden Gate*. Un autre cinéaste important dans *Golden Gate* est David Henry Hwang, le scénariste sino-américain. Il a portraituré une héroïne sino-américaine dont le charme n'est pas seulement la beauté sensuelle. Elle est très consciente de sa beauté physique, de sa sensualité, et elle est aussi intelligente de façon académique, avec une conviction politique.

Cette négociation résulte dans le dos que l'on voit dans *Golden Gate*. Ce dos est à la fois une invitation et un refus. Cela peut être interprété comme une invitation pour un regard érotique, si c'est ce que l'on cherche sur elle. Mais aussi, un dos est un refus à ce regard érotique, un refus poli mais ferme.

Il est à noter que la carrière de Joan Chen est un bon exemple qui nous permet d'observer le croisement de deux regards masculins, celui d'Hollywood et celui du public chinois, sur un corps féminin sino-américain et le dilemme où l'actrice se trouve. Un regard projette la sensualité exotique sur ce corps, l'autre lui demande de représenter la « pureté féminine ». Malheureusement, les deux regards sont masculins. Si elle accepte d'exposer d'autres parties de son corps que son dos, elle s'expose de toute façon devant les regards masculins. À cet égard, ce refus est à la fois un refus contre le regard américain mais aussi un refus contre le regard masculin en général.

Joan Chen a déménagé de Los Angeles à San Francisco à l'âge de 35 ans. Pour elle, c'est la décision de mettre fin à la phase d'Hollywood dans sa vie. Son choix est aussi dû au fait qu'à Hollywood, il n'y a pas beaucoup de bon rôle féminin au-delà d'un certain âge, en tout cas beaucoup moins que les rôles féminins jeunes. Donc à partir d'un certain âge, les actrices ont moins de choix. Toutefois, ce n'est pas le cas pour les acteurs. Quand il s'agit d'actrices d'ethnie minoritaire, cela l'est encore moins. « As I get older. You know, you lost youth, and you still try to play that exotic flower, then you get into B, movie C, movie D... That was awful because you can't stop working if you live in LA,

²⁸⁷ En effet, il en est de même pour les pays occidentaux ; en général, Sainte Marie est même vierge quand elle est devenue la mère du Christ. C'est plutôt en raison du regard masculin que la beauté féminine consiste soit en « virginité », soit en « maternité », sans transition. Alors que la sensualité féminine, qui n'a aucune place, est donc projetée sur les femmes étrangères.

you have to work. So I said I have to move away to be graceful. »²⁸⁸ dit-elle. Ainsi, elle rejette complètement le regard qui est à la recherche de l'image de la « fleur exotique » sur elle. Par la suite, elle s'engage plus dans le cinéma sino-américain, que nous avons étudié dans la partie précédente ; en parallèle, elle développe une carrière comme réalisatrice en Chine.

4.2 De Suzie Wong à *Lucky grandma*



Figure 3-1-8, *Lucky Grandma*

Apparemment, *Le club de la chance* est le film qui ressemble le moins au monde de *Susie Wong*. Ce dernier est aujourd'hui considéré comme l'un des archétypes de narration raciste contre les Chinois, qui est à l'origine un roman de Richard Mason, écrivain britannique, qui a ensuite été adapté en pièce de théâtre, en comédie musicale à Broadway, et en film de 1960, la version la plus connue. Quant au *club de la chance*, l'adaptation d'un roman d'Amy Tan, écrivaine sino-américaine, mise en scène par Wayne Wang, le premier film sino-américain d'une production *mainstream* est un véritable jalon du cinéma sino-américain.

Pourtant, un fait ironique est que deux rôles de mères du *club de la chance* sur quatre sont interprétés par les « anciennes Suzie Wong » des années 1960 : Tsai Chin a interprété Suzie Wong dans la pièce de théâtre à Londres, et France Nuyen dans la version de Broadway. Plus que cela, une grande star, Nancy Kwon, a passé l'audition pour le casting du *club de la chance*. Finalement, elle n'a pas eu le rôle à cause d'un désaccord concernant Suzie Wong avec les cinéastes du *club de la chance*.²⁸⁹

²⁸⁸ Arthur Dong, *Hollywood Chinese*, 2007. « Comme je vieilliss. Tu sais, t'as perdu la jeunesse, mais tu essaies toujours de jouer la fleur exotique, puis tu t'engages dans un film B, un film C, un film D, ... Cela est terrible, car tu ne peux pas arrêter de travailler si tu vis à LA. T'es obligé de travailler. Donc je me suis dit que je devais déménager ailleurs pour mon intégrité. », Traduit par Yue Pan

²⁸⁹ Kwon insistait sur le fait que *Le monde de Suzie Wong* n'est pas raciste. Contrairement aux critiques courantes, à son avis, cette romance entre une prostituée chinoise et un journaliste américain est une histoire romantique interraciale normale. Elle dit qu'elle-même, étant fille métisse d'un père hongkongais et d'une mère anglaise, est le fruit d'un mariage interracial. « I'm the product of an interracial marriage.

Les carrières de ces trois actrices sont contrastées et, ensemble, forment un panorama complet.

D'abord, nous voyons à quel point la figure de Suzie Wong est influente : dans les années 1960, toutes les vedettes d'origine chinoise, voire même asiatique en général (France Nuyen est d'origine franco-vietnamienne) ont pu s'épanouir en Occident « grâce à » ce rôle. Par la suite, ce rôle est devenu une étiquette à vie pour toutes. Cette étiquette, dans les années 1960, leur a permis de rester dans le business en tant que *China doll*. Ensuite, avec le changement de contexte social et le vieillissement physique des actrices, la gestion de cette étiquette est un enjeu crucial pour toutes.

Les résultats que l'on peut constater sur ces trois actrices est que Nancy Kwon et France Nuyen ont petit à petit disparu de l'écran. Elles n'ont jamais pu sortir de l'étiquette d'« ancienne Suzie Wong », car elles n'ont jamais pu se réinventer dans le cinéma avec une autre figure plus ou aussi remarquable que Suzie Wong. Au contraire, Tsai Chin a vraiment développé une nouvelle carrière à partir *du club de la chance*, comme elle a dit dans un entretien : « *I was 62 when I became a Hollywood star. That doesn't happen to women, especially minority women.* »²⁹⁰ La question qui se pose naturellement est : comment Tsai Chin a-t-elle fait pour devenir une star à nouveau avec une image complètement différente que ses images précédentes de Suzie Wong ? La réponse de cette question révélera une figure de femme âgée sino-américaine dont Hollywood et le cinéma sino-américain ont besoin en commun.

La raison pour laquelle Tsai Chin a pu se débarrasser de Suzie Wong plus facilement que les deux autres actrices se trouve dans ses expériences personnelles. Tsai Chin a joué Suzie Wong à Londres où elle a fait ses études de théâtre et a vécu pendant longtemps. Elle était très très populaire à l'époque. Suzie Wong, la première Bond girl chinoise, la fille de Fu Manchu dans 5 films²⁹¹...elle a interprété tous ces rôles féminins d'origine chinoise de l'époque. Ensuite elle s'est ruinée à cause d'échecs

Why is that racist? » dit Kwon à *San Francisco Chronicle*. Stein Ruthie, *The New World of Nancy Kwon*, *San Francisco Chronicle*, 09/09/1993

²⁹⁰ Stuart Jeffries, Tsai Chin : « *What was it like being in bed with Sean Connery ? Fine.* », 03/11/2020, URL : <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/03/tsai-chin-bed-sean-connery-bond-girl-lucky-grandma> « J'avais 62 ans quand je suis devenue une star hollywoodienne. Cela n'arrive guère aux femmes, surtout les femmes d'origine minoritaire. », Traduit par Yue Pan

²⁹¹ Tsai Chin a interprété Lin Tang, la fille de Fu Manchu, dans *Le Masque de Fu Manchu* (1965), *Les Treize Fiancées de Fu Manchu* (1966), *La Vengeance de Fu Manchu* (1967), *Le Sang de Fu Manchu* (1968) et *Le Château de Fu Manchu* (1969). Elle a interprété Ling dans *On ne vit que deux fois* (1967) étant la première Bond Girl d'origine chinoise.

d'investissement dans l'immobilier. Elle était obligée d'aller aux États-Unis et de travailler dans le restaurant chinois de son frère. C'est pour cela que sa carrière d'actrice s'est arrêtée pendant les années 1970 et 1980. Ainsi, elle a pu laisser sa carrière précédente en Angleterre en arrière et recommencer à partir de zéro aux États-Unis. Tandis que Nancy Kwon et France Nuyen restaient toute la vie dans les rôles de « fleur exotique », pour reprendre le mot de Joan Chen, et ont eu du mal à se réinventer avec une autre image.

À partir de l'aigre rôle d'Antie Lindo dans *Le club de la chance*, Tsai Chin est devenue une mère/grand-mère de mauvaise humeur dans le cinéma américain, c'est-à-dire dans les films sino-américains, aussi bien que dans les films hollywoodiens. Prenons comme exemple un film très récent, *Lucky Grandma* de 2020, dans lequel elle interprète une femme âgée de personnalité très dure, qui n'a peur de rien. Ce film est, d'après la réalisatrice Sasie Sealy, dédié à « Chinatown and all the badass elderly women who inhabit it. »²⁹² Cette figure de femme âgée difficile est importante dans le cinéma sino-américain, car elle représente un groupe de femmes sino-américaines, immigrées de la première génération, qui ont vécu des expériences extrêmement dures, et cela a formé leur personnalité très marquée. Pendant que les jeunes sino-américains quittent Chinatown, ces femmes âgées y restent. Donc pour les cinéastes sino-américains qui appartiennent aux générations plutôt jeunes, aller à Chinatown, c'est aller chez ces femmes grand-mères toujours très difficiles qui n'ont jamais l'air contentes, et qui pourtant ont un fond très doux.

Cette figure de grand-mère dure est tout à fait cohérente avec la figure de Tsai Chin dans le cinéma hollywoodien. Exemple : *Insaisissables 2* (2016) est un pur blockbuster hollywoodien. Pour faciliter l'entrée sur le marché chinois, ce film met en vedette le chanteur le plus connu dans le monde sinophone en entier, Jay Chou. Tsai Chin joue le rôle de sa grand-mère dans ce film. Le rôle de Tsai Chin est très caractérisé. En apparence, c'est une vieille femme chinoise de mauvaise humeur en général, détentrice d'un magasin de magie. En réalité, son identité secrète est magicienne. Son rôle est en charge de révéler des secrets ultimes aux héros principaux. Ce rôle peut résumer la figure générale de Tsai Chin dans le cinéma hollywoodien : le rôle de grand-mère dans *Shang-Chi et la Légende des Dix Anneaux* (2021) qui connaît tous les secrets du passé ; la

²⁹² ibid. « Chinatown et toutes les femmes âgées de mauvaise humeur qui y habitent », Traduit par Yue Pan

joueuse chinoise, Madame Wu, dans *Casino Royale* (2006) qui ne donne pas l'impression d'être enjouée. En bref, Tsai Chin joue toujours une madame âgée chinoise, qui a un certain savoir-faire mystérieux, cela peut être le Kung Fu, la magie... en fonction du contexte de film. Elle connaît souvent le secret ultime de film, ce qui représente l'idée de « sagesse chinoise ». Physiquement, elle a l'air d'une petite femme âgée ordinaire, en réalité, elle est très forte.

Ainsi, nous voyons que Hollywood et le cinéma sino-américain se mettent d'accord sur la figure de Tsai Chin : femme âgée de mauvaise humeur, qui joue le rôle de révélatrice d'un secret important dans les blockbusters hollywoodiens en incarnant le caractère mystérieux de la culture chinoise ; et le rôle de grand-mère de Chinatown dans le cinéma sino-américain en incarnant la maternité dure.

Joan Chen et Tsai Chin, ces deux stars sino-américaines de différentes tranches d'âge, représentent des caractéristiques que différents regards projettent sur l'idée de femmes sino-américaines qui incarnent « Chinatown ». Elles se trouvent sous plusieurs regards, celui du public chinois, du public sino-américain et celui du public américain en général ; la gestion de leur carrière consiste à chercher un point d'équilibre, ou à chercher un point commun entre ces regards.

Chez Joan Chen, nous constatons une histoire de compromis. Son corps est en charge de représenter « la séductivité exotique », en même temps, « le savoir-être chinois » qui est souvent traduit en « être réservé » pour les femmes. Joan Chen a pu trouver un point d'équilibre, ce qui lui permet de rester à Hollywood pendant de nombreuses années, mais tout au long de sa carrière, des négociations et des compromis n'ont jamais cessé d'avoir lieu entre l'actrice et les cinéastes hollywoodiens.

Chez Tsai Chin, différent de Joan Chen, sa carrière à Hollywood est basée sur une figure commune partagée par le cinéma hollywoodien et le cinéma sino-américain. Sa figure de grand-mère de personnalité dure incarne à la fois l'idée de « savoir mystérieux chinois » pour Hollywood et « la maternité dure » pour le cinéma sino-américain. Donc elle joue, avec succès, sur les deux tableaux.

En fin de compte, chez ces deux stars, nous constatons la même logique de « Miss Chinatown » mise en pratique au cinéma et dans un contexte transculturel très complexe. La beauté physique féminine qui correspond à la mode occidentale est en équilibre avec le savoir-être chinois, la sagesse mystérieuse chinoise qui reste « inconnue connue » -

c'est-à-dire quelque chose dont on connaît l'existence, alors qu'elle est destinée à être inconnue- mais considérée comme avantageuse pour les États-Unis, avec la traduction d'une ambassadrice.

Ces figures sont enfin un fruit de consentement entre tous les regards croisés. Elles ne contredisent pas les stéréotypes les plus forts de la société mainstream, donc elles ne sont pas choquantes pour le public de masse, et en même temps, elles représentent une image plutôt positive de la communauté chinoise, de la culture chinoise. Ainsi, elles invitent le public non-chinois à s'intéresser à Chinatown, qui est lié à cette impression séduisante, mystérieuse mais finalement bienveillante. Ceci est un résultat gagnant-gagant.

Conclusion : la féminisation de Chinatown

Une comparaison entre Chinatown romantique et Chinatown noir sera très révélatrice : la nuit, la lumière au néon, les ruelles... sur le plan visuel, les similarités entre Chinatown romantique et Chinatown noir sont non négligeables. De plus, c'est toujours un personnage masculin blanc-américain qui entre dans cet espace nocturne. Ainsi, Chinatown romantique et Chinatown noir sont tous les deux des descriptions d'un regard masculin blanc-américain sur le Chinatown. Cependant, la différence entre les deux types est fondamentale : un personnage masculin blanc-américain entre dans Chinatown et rencontre des personnages masculins chinois ; cette narration engendre l'image de Chinatown noir. Tandis que Chinatown romantique est basé sur une narration entre un personnage masculin blanc-américain et un personnage féminin chinois. C'est pour cela que la narration de Chinatown noir conduit toujours vers les crimes, les gangs, etc.. Quant à la narration de Chinatown romantique, elle va vers une romance, quel que soit la fin de cette romance.

En résumé, nous pouvons dire que les deux descriptions de Chinatown partagent beaucoup de codes identiques, car le sujet-observateur de ces deux espaces est le même. Mais elles sont fondamentalement différentes, car les rapports entre ce sujet-observateur et Chinatown sont différents. Ainsi nous comprenons bien pourquoi Chinatown noir est une projection de ce dont la société mainstream – représenté par une figure masculine blanche – a peur, alors que Chinatown romantique est une projection de ce que la société mainstream désire.

Ce rapport masculin-féminin entre la société mainstream et Chinatown qui engendre le fantasme de Chinatown romantique est établi depuis l'époque de Pré-Code à Hollywood. Mais la raison pour laquelle nous n'avons pas mis ce chapitre dans la première partie est que le développement de ce type de représentation de Chinatown est un travail des regards croisés. Comme nous l'avons vu, des réalisateurs américains et sino-américains, des actrices sino-américaines, des scénaristes sino-américains... enrichissent tous ensemble Chinatown romantique avec leurs travaux. Il est dommage que, jusqu'à présent, Chinatown romantique ne soit pas vraiment sorti du modèle établi dans l'ère classique. Mais il est effectivement un résultat de négociation entre tous ces regards.

Dans ce cas, une question se pose naturellement : pourquoi tous ces regards adhèrent-ils à Chinatown romantique ? En quoi cette figure est intéressante pour tous ?

Pour répondre à cette question, nous devons considérer une tendance : l'image de Chinatown essaie de s'intégrer dans le paysage urbain général des États-Unis comme une partie aimable et alléchante, au lieu d'une partie toujours étrangère. Cela correspond à l'intérêt économique de Chinatown. Nous prenons Chinatown de Manhattant comme exemple. Pour en parler brièvement, depuis l'époque post-attentats du 11 septembre 2001, plusieurs secteurs piliers traditionnels de Chinatown ont rencontré de grosses difficultés : l'industrie d'habillement a quasiment disparu, le commerce de détail a connu une chute de chiffre d'affaires.²⁹³ Par contre, les secteurs de services, comme la manucure, la salon de beauté, par exemple, ont beaucoup augmenté leurs chiffres d'affaires. Il en est de même pour le domaine des arts, du divertissement, de la récréation, qui ont eu un véritable essor.²⁹⁴ Face à cette transition économique, les entrepreneurs sont très conscients qu'un obstacle principal du développement de l'économie de Chinatown est l'image négative associée au quartier.

A negative image of Chinatown makes it difficult for businesses to attract customers. Causes of unfavorable perceptions include an unattractive, inconvenient physical environment, with dirty, crowded streets and traffic and parking problems, as

²⁹³ Selon le rapport de The Asian American Federation, entre 2001-2004, les chiffres d'affaires du commerce de détails à Chinatown Manhattan a connu une chute de 2%. *Revitalizing Chinatown Business: Challenge and opportunies*. The Asian American Federation, 05/2008, p8

²⁹⁴ « The number of arts, entertainment and recreation establishments rose 12 percent. », *ibid*, p8

well as unfriendly business treatment of customers, marked by gruffness, limited English ability and cash-only sales.²⁹⁵

Cette impression vient largement des images de Chinatown noir. Étant donné le fait que l'économie de Chinatown dépend de plus en plus d'une perception publique positive, il faut donc changer cela le plus vite possible. Bien sûr, nous avons vu que le cinéma sino-américain essaie de construire une image communautaire de Chinatown, qui est complètement différente que les représentations hollywoodiennes. Cependant, il serait trop naïf de penser que le cinéma sino-américain a autant de pouvoir d'influence que Hollywood sur l'opinion publique des consommateurs américains, sans parler des consommateurs du monde entier. Il reste un très long chemin à parcourir pour que le cinéma sino-américain puisse vraiment construire une toute nouvelle image de Chinatown qui pourrait contester l'image classique hollywoodienne sur le terrain de la culture de masse. Dans ce cas, une autre stratégie qui pourrait fonctionner plus vite est de détourner l'image classique en s'appuyant sur cette dernière. Dans le cas de Chinatown romantique, justement, c'est un adoucissement de Chinatown noir : avec l'accompagnement d'une femme charmante, en effet, même les ruelles sombres semblent excitantes et attirantes au lieu d'être inquiétantes.

Ainsi, nous voyons que la stratégie de cet adoucissement est basée sur une féminisation de Chinatown. En soulignant ses caractéristiques supposées « féminines », Chinatown se met dans une relation imaginaire homme-femme par rapport à la société dominante. Cette féminisation de Chinatown n'est pas anodine, puisque cela correspond, au fond, au rapport de pouvoir qui s'appuie sur le scénario post-colonial pour les États-Unis. Dans ce scénario, les États-Unis sont les sauveurs pour l'Asie, ils l'aident à trouver sa voie de libération sur tous les niveaux. Fondamentalement, c'est cette logique qui fonctionne bien et continue à fonctionner sur l'écran contemporain.

Pour l'instant, Chinatown romantique marche pour rendre Chinatown un espace plutôt désirable et un produit culturel inoffensif. Le public est orienté vers le regard d'un homme blanc-américain qui est à la recherche d'une aventure romantique et temporaire, cela n'affecte pas son identité et sa vie dans la société mainstream. Ce qui est rassurant.

²⁹⁵ *ibid*, p8 « Une image négative de Chinatown rend difficile pour les entreprises d'attirer des clients. Les causes des perceptions défavorables incluent un environnement physique peu attrayant et inconfortable, avec des rues sales et bondées et des problèmes de circulation et de stationnement, ainsi qu'un traitement commercial hostile des clients, marqué par la rudesse, l'anglais limité et les ventes uniquement en espèces. », Traduit par Yue Pan

En somme, une tendance devient de plus en plus visible : tous les côtés travaillent ensemble pour trouver des points d'accord afin de formuler une nouvelle image de Chinatown qui peut être facilement acceptée par tout le monde. Souvent c'est un détournement de représentations classiques, au lieu d'un changement radical. Cette tendance est la ligne directrice de cette partie de cette thèse. Ci-dessous, nous allons voir qu'à nos jours, l'image de Chinatown doit répondre à un public de plus en plus large et diversifié. Non seulement le public américain en général et le public sino-américain, mais les spectateurs du monde entier. Ces regards internationaux reformulent, ensemble, les nouvelles images de Chinatown.

II. Les espaces de transition à Chinatown : métaphore d'un état errant

Pour introduire l'objet de recherche de ce chapitre, les espaces de transition, nous nous permettons de nous pencher sur des pensées d'Henri Lefebvre qu'il présente dans son œuvre monumentale, *Production de l'espace*.

Chacun sait de quoi il retourne quand on parle d'une « pièce » dans un appartement, du « coin » de la rue, de la « place », du marché, du « centre » commercial ou culturel, d'un « lieu » public, etc. Ces mots du quotidien discernent, sans les isoler, des espaces et décrivent un espace social. Ils correspondent à un usage de cet espace, donc à une pratique spatiale qu'ils disent et composent.²⁹⁶

Comme ce qu'il l'indique, dans la vie quotidienne, on est habitué à définir des espaces par leur usage, qu'il nomme « pratique spatiale ». Et on décrit des espaces avec les activités sociales exercées dans ces espaces. Précédemment, nous avons organisé notre étude sur Chinatown par les pratiques spatiales qui ont lieu dans chaque espace. Mais il faut noter que ce regard sur la question d'espace est limité.

Selon Lefebvre, il y a trois dimensions à considérer pour penser un espace : physique, mentale et sociale. Pour expliquer simplement, la dimension physique fait référence au monde matériel. La dimension mentale fait référence à l'idée d'espace en termes philosophique et épistémologique ; c'est un ensemble de raisonnement que l'on

²⁹⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Edition anthropos, 1974, p23-24

construit pour comprendre un espace.²⁹⁷ Enfin, l'espace social est « un produit social »²⁹⁸ qui est une concrétisation des rapports sociaux. Admettons que Lefebvre a raison. Alors il faut interroger : les trois dimensions d'espace coïncident-elles parfaitement ? La réponse est non. Il y a des « ruptures » qui se présentent entre les dimensions physique, mentale et sociale. Autrement dit, il se peut que dans certains cas, là où l'espace mental ou l'espace social s'interrompent, l'espace physique continue à exister. Il y a des espaces physiques non-définis en termes épistémologiques ou non-inscrits dans l'ordre social, voire même les deux. Dans ce cas, ces espaces physiques peuvent être considérés comme des espaces de transition entre un espace mental/social à un autre. C'est pour cela que nous les nommons « espaces de transition ».

Dans notre étude, précédemment, nous avons catégorisé les espaces de Chinatown par leur usage pratique et nous avons analysé les activités sociales qui y ont lieu. Alors, dans ce chapitre, nous allons nous interroger sur les représentations de ces « ruptures » de Chinatown dans le cinéma, là où l'espace physique est présent sans avoir un usage pratique ou social conventionnel. Pour en donner deux exemples : l'espace au-dessus du toit d'un immeuble (ci-après nommé rooftop²⁹⁹) et l'espace autour d'un tuyau en béton. Effectivement, nous avons même du mal à trouver des noms convenus pour parler de ces espaces, comme ces espaces n'ont pas forcément d'usage conventionnel dans la société. Ces espaces existent dans l'environnement urbain, mais sont censés être négligés dans la vie. Pourtant ils sont présents dans nos films étudiés.

En effet, il ne nous manque pas de matériaux à étudier pour aborder ce sujet. Nous recueillons des images représentatives dans beaucoup de films pour construire le corpus de cette partie : *Le Chinois* (1980), *Chan a disparu* (1982), *The Illegal Immigrant* (1985), *Eight Taels of Gold* (1986), *Siao Yu* (1995), *Roméo doit mourir* (2000), *Casse-tête chinois* (2013).

²⁹⁷ «...la cohérence logique, la cohésion pratique, l'auto-régulation et les rapports des parties au tout, l'engendrement du semblable par le semblable dans un ensemble de lieux, la logique du contenant et celle du contenu, le concept d'espace mental se généralise dès lors sans qu'aucun garde-fou lui assigne des bornes. », *ibid*, p9, Traduit par Yue Pan

²⁹⁸ *ibid*, p35

²⁹⁹ Ici, on emploie plutôt le mot anglais pour deux raisons. Premièrement, le mot en français le plus propre pour désigner cet espace est, sans doute, « toit-terrasse ». Mais avec le Mouvement moderne architectural, notamment avec les travaux de Le Corbusier, ce mot suggère déjà un espace à qui est donnée une certaine fonction. Cela fait penser soit à un jardin, soit à un bar. En bref, ce mot ne fait plus référence à un espace physique purement neutre. Deuxièmement, dans le domaine du cinéma, le *rooftop cinema* est déjà une expression courante. Donc il est plus pratique d'employer ce mot pour la cohérence avec le rooftop cinéma.

Dans ces films, nous pouvons observer les images sur les toits, sur les escaliers, autour des tuyaux en béton... Lorsque l'on met ces images ensemble, il y a deux enjeux qui se dégagent et qui vont constituer deux sous-parties de ce chapitre :

Le premier enjeu concerne les utilisations remarquables de rooftop à Chinatown. Nous faisons valoir que ces images trouvent leur gène dans les représentations omniprésentes de rooftop dans le cinéma hongkongais. En effet, dans ce dernier, il y a tellement d'images de rooftop que certains chercheurs proposent l'idée de film de rooftop comme un genre.³⁰⁰ En faisant une comparaison avec quelques images typiques du cinéma hongkongais, nous allons démontrer le lien entre les images de rooftop à Chinatown et celles du cinéma hongkongais. Nous allons montrer en quoi les deux représentent des idées similaires, ainsi que les particularités des images de rooftop à Chinatown.

Le deuxième enjeu est relatif aux choix de lieux de combats pour les scènes de Kung Fu. Il est remarquable que les combats ont lieu souvent dans des lieux atypiques : sur un escalier de l'extérieur, dans une usine abandonnée... Ce qui est compréhensible sur le plan esthétique : les lieux atypiques, avec l'étroitesse, la hauteur, l'instabilité, l'imprévisibilité, peuvent rendre les combats plus intenses, plus spectaculaires. Ici, nous allons démontrer cela en détails et pousser la réflexion plus loin en nous interrogeant : pourquoi dans ces films, encore une fois, les héros de Kung Fu, très souvent d'origine hongkongaise, qui se battent dans ces lieux atypiques, sont-ils toujours des personnages en voyage ? En quoi les choix de lieux de combats font-ils écho à leur identité de vagabonds ?

³⁰⁰ Dans *Flânerie and acrophilia in the postmetropolis : rooftops in Hong Kong cinema*, les auteurs, Yiu Fai Chow et Jeroen De Kloet font l'analogie entre l'idée de « rooftop cinéma » et le « road movie », et soulèvent la possibilité de considérer le « rooftop cinéma » comme un genre cinématographique.

1. Le rooftop cinéma : de Hong Kong à Chinatown

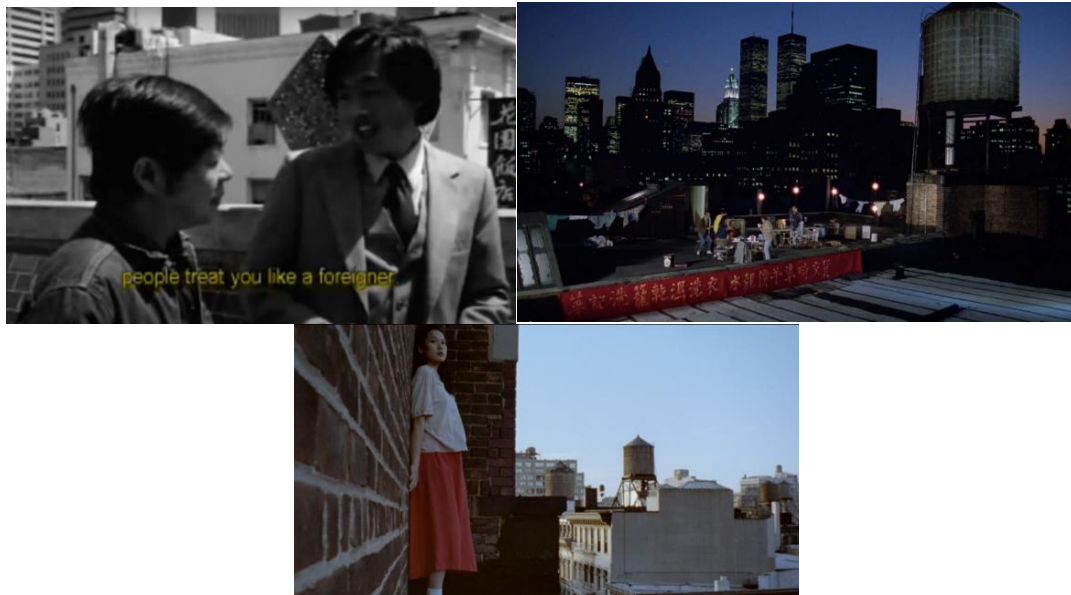


Figure 3-2-1, 3-2-2, 3-2-3, *Chan is missing*, *Eight Taels of Gold*, *Siao Yu*

Sur la première image, nous voyons la scène la plus importante de *Chan a disparu* qui a lieu sur un toit à Chinatown. Dans cette scène, les deux protagonistes discutent, en une langue mixte d'anglais et de mandarin, sur l'ambiguïté de l'identité sino-américaine, sur le fait que même les Chinois nés aux États-Unis (« ABC », American born Chinese, dans le langage courant) ne sont jamais reconnus comme Américains. Pourquoi cette discussion n'a-t-elle pas lieu à la maison, pourquoi pas dans la rue ou dans un café ? Pourquoi le choix de rooftop ?

La deuxième image magnifique est de *Eight Taels of Gold*. Les amis chauffeurs de taxis chinois à New York font une soirée-dîner et parlent du départ du héros en Chine. Encore une fois, pourquoi ne font-ils pas la soirée dans un restaurant ? Pourquoi pas à la maison ? Pourquoi le choix de rooftop ?

Sur la troisième image, Siao Yu, une cousine chinoise sans papier se cache ainsi sur le toit de l'atelier où elle travaille pour éviter une visite imprévue des commissaires d'INS (The United States Immigration and Naturalization Service). Pourquoi ne se cache-t-elle pas dans une chambre quelconque ou ailleurs ? Pourquoi, encore une fois, le choix de cet espace de rooftop ?

De toute évidence, les présences de rooftop de Chinatown sont loin d'être seulement une coïncidence. Alors nous sommes en droit de nous interroger : en quoi le

rooftop de Chinatown est-il particulier comme espace ? Que représente-t-il dans ces films ? Pourquoi ces cinéastes sont-ils acrophiles ?

Pour retrouver l'origine de l'utilisation de cet espace, d'abord, nous nous permettons de voyager un peu loin, à Hong Kong, car l'espace de rooftop est emblématique et omniprésent dans le cinéma hongkongais, ce qui est une caractéristique particulière de ce cinéma.

1.1.Rooftop cinéma hongkongais et la dissolution d'identité

Hong Kong est une des villes les plus denses du monde, (avec 6 830 habitants par kilomètre carré. Dans les quartiers les plus denses, ce chiffre peut même dépasser 50 000 habitants par kilomètre carré), une ville qui possède plus de 9 000 immeubles de grande hauteur (pour comparaison, ce chiffre de New York est de 6 400 environ en 2021), il est juste de dire que Hong Kong est une ville verticale. Ainsi, il est compréhensible que les habitants montent sur le toit et utilisent cet espace. L'apogée de l'utilisation du toit date des années 1950 et 1960, où beaucoup d'immigrés sont arrivés à Hong Kong après l'établissement de République Populaire de Chine. À cet époque-là, les immigrés ont procédé à des aménagements énormes sur les toits. Exemples : il y avait des écoles de Kung Fu sur les toits, ainsi que les écoles élémentaires destinées aux enfants défavorisés... Ensuite, ces pratiques spatiales d'autonomie ont été petit à petit réglementées par les autorités. Les écoles sont redescendues vers le terrain naturel, les toits ont été verrouillés et réservés aux propriétaires des immeubles. Néanmoins, la rigueur administrative varie selon les quartiers, et même selon les immeubles. Bien qu'il soit interdit de monter sur n'importe quel toit selon la loi hongkongaise, et qu'il soit interdit pour les propriétaires de prêter les clés du toit à d'autres personnes, les habitants continuent de monter sur les toits. Que cherchent-ils ? Les films nous donnent une perspective.

Si nous prenons une scène de rooftop dans le cinéma hongkongais pour représenter cet espace cinématographique, ce sera, incontestablement, cette scène d'*Infernal Affairs* (2002). Beaucoup d'études ont analysé cette scène emblématique. Donc, nous choisissons cette scène pour donner une idée globale et concise sur le rooftop dans le cinéma hongkongais.



Figures 3-2-4, 3-2-5 : *Infernal Affairs*

En général, nous allons parler de deux aspects de rooftop dans le cinéma : les éléments visuels et les significations métaphoriques.

Sur le plan visuel, nous remarquons deux points. Premièrement, sur la figure 3-2-4, nous voyons la ligne d'horizon du port Victoria, avec les gratte-ciels qui marquent la modernité d'une ville et les bateaux qui marquent son internationalité. Cela est en contraste avec le vide désertique sur le toit. Ce contraste nous fait remarquer qu'une ville si globale que Hong Kong n'est pas parfaitement organisée comme sa jolie apparence le suggère. Cela fait allusion au système, qui a l'air très bien en apparence mais il y a beaucoup de manque de régularisation en réalité. Deuxièmement, sur la figure 3-2-5, le cadrage montre bien la hauteur de ce toit, ainsi que le fait que l'immeuble est situé à proximité immédiate de la mer comme un îlot. Ce qui pourrait donner un vertige à ceux qui sont acrophobes. Naturellement, la hauteur fait penser au risque de tomber, ce qui fait allusion à la situation extrêmement délicate où ces deux héros se trouvent.

La situation, pour être bref, est que les deux héros vivent chacun dans une identité fausse. Lau est un gangster qui s'infiltré dans la police et qui a fait une carrière en tant que policier ; Chan est un vrai policier qui travaille comme taupe dans la mafia et qui a gagné la confiance du parrain. Lau a envie de devenir policier. Pour ce faire, il faut faire disparaître sa véritable identité de gangster, et il faut donc éliminer toutes les personnes qui connaissent son identité. Chan veut quitter la mafia et retourner dans la police, c'est-à-dire récupérer son véritable statut. Mais le problème est que quasiment personne ne connaît celui-ci dans la police. Ainsi, nous voyons que les deux personnages vivent dans une grande crise d'identité et dans une situation très dangereuse.

Cette scène marque la particularité de rooftop : une fois descendus sur la terre, les deux personnages sont obligés d'agir en fonction de leurs identités, la vraie et la fausse. Ils se sentent étouffés dans la gestion d'identité. Ce rooftop leur permet de tout rejeter et

être eux-mêmes, cela veut dire de se questionner sur ce qu'ils veulent être, au lieu de ce qu'ils sont. À cet égard, le rooftop est un espace de liberté, car il n'y a pas de social ici, donc il n'y a pas d'identité imposée.

Les études qui analysent cette scène parlent souvent du contexte historico-politique de Hong Kong en 2002, peu après la rétrocession de Hong Kong à la Chine. Cependant ce n'est pas notre sujet. Ici, nous nous focalisons sur l'idée essentielle que l'espace de rooftop permet une évasion de son identité imposée par le système, et ainsi produit le sentiment de liberté. Alors par quel système cette identité est-elle imposée ? Dans *Infernal Affairs*, c'est par leurs identités professionnelles. Mais Yiu Fai Chow et Jeroen De Kloet ont proposé une lecture sur un plan plus large :

*What rooftop scenes do is that they hack, as it were, into the city ; they lay bare the materiality of the city, a materiality that is deeply implicated in global capitalism. They unveil what needs to be concealed. In doing so, they resist the aestheticization of the global city, offering an alternative mode of experiencing the city, one that resists the shiny surfaces and probes deeper into the actual machinery and materiality of the global city and its intricate links with global capitalism. This, we propose, is one way to study rooftops in cinema.*³⁰¹

En bref, ils suggèrent que l'espace de rooftop permet une évasion du capitalisme qui a conquis quasiment tous les coins de cette ville globale. Dans leur étude, Yiu Fai Chow et Jeroen De Kloet lient aussi cette idée à la flânerie dans le sens benjaminien. À cet égard, l'espace de rooftop est une destination des flâneurs urbains dans une ville verticale comme Hong Kong. Étant donné que tout ce qui se trouve au niveau du terrain naturel y est régi par le capitalisme, les flâneurs sont obligés de monter en situation élevée pour trouver un peu d'air de liberté.

Il est sûr que *Infernal Affairs* est loin d'être le seul exemple ; nous voyons une utilisation similaire de l'espace de rooftop dans beaucoup de films : dans *High Noon*

³⁰¹ Yiu Fai Chow & Jeroen De Kloet, *Flânerie and acrophilia in the postmetropolis : Rooftops in Hong Kong cinema*, *Journal of Chinese Cinemas* 7 : 2, p 152 « Ce que font les scènes sur les toits, c'est qu'elles s'introduisent, pour ainsi dire, dans la ville ; et qu'elles mettent à nu la matérialité de la ville, une matérialité profondément impliquée dans le capitalisme mondial. Elles dévoilent ce qui doit être caché. Ce faisant, elles résistent à l'esthétisation de la ville globale, offrant un mode alternatif pour vivre la ville, qui résiste aux surfaces brillantes et sonde plus profondément la machinerie et la matérialité réelles de la ville globale et ses liens complexes avec le capitalisme mondial. C'est selon nous, une façon d'étudier les toits au cinéma. », Traduit par Yue Pan

(2008), *The Way We Dance* (2013), *Mad World* (2016) ... Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités. Dans tous ces films, nous constatons que les personnages montent sur un rooftop pour s'échapper provisoirement à une certaine identité et pour être eux-mêmes. Puisqu'il y a un grand nombre de films, l'idée de « *rooftop cinema* » comme genre est soulevée par les chercheurs. Un regard pour aborder ce genre est de comparer avec le genre de road movie. Dans ce dernier, la route permet une évasion de l'ordre social et symbolise une évolution psychologique de personnages. Si nous considérons le rooftop comme la route dans le road movie, alors effectivement, nous pouvons traiter le rooftop cinéma comme un genre cinématographique.

1.2. Rooftop cinéma à Chinatown : la liberté et le vagabondage

Avec l'idée de rooftop cinéma comme genre cinématographique, nous passons à l'espace de rooftop à Chinatown dans le cinéma. Puisque le rooftop cinéma est né dans le contexte social spécifique de Hong Kong, est-il possible de l'implanter dans un autre pays ?

Le lien entre le rooftop de Chinatown dans le cinéma et celui de Hong Kong n'est pas qu'une supposition. Ce lien est évident entre les deux : les cinéastes qui s'intéressent au rooftop de Chinatown ont tous beaucoup de lien avec Hong Kong : le réalisateur de *Chan a disparu*, Wayne Wang, est Américain d'origine hongkongaise, comme nous en avons beaucoup parlé dans la deuxième partie. La réalisatrice de *Eight Taels of Gold*, Mabel Cheung, est Hongkongaise tout simplement. Ce n'est pas par coïncidence que l'actrice principale de *Eight Taels of Gold* est justement la réalisatrice de *Siao Yu*, Sylvia Chang, car cette cinéaste taiwanaise a vécu à Hong Kong pendant son adolescence et coopère beaucoup avec les cinéastes hongkongais. Étant donné ces liens personnels évidents de ces cinéastes avec Hong Kong, il est naturel qu'ils aient reçu beaucoup d'influence du cinéma hongkongais, autrement dit, ils portent, plus ou moins, un regard hongkongais quel que soit leur emplacement. À cet égard, nous pouvons dire que ces cinéastes ramènent le rooftop cinéma de Hong Kong à Chinatown des États-Unis. Au moins visuellement, cela peut être considéré comme le voyage d'une esthétique.

Le même gène peut conduire à des métaphores différentes dans des contextes différents. Donc, notre question est : lorsque le rooftop cinéma voyage aux États-Unis, que signifie le rooftop dans le contexte de Chinatown ? Pour répondre à cette question, nous allons analyser quatre films un par un ; avec *Chan is missing*, *Eight Taels of Gold* et

Siao Yu que nous avons déjà mentionnés, nous ajoutons un film français, *Casse-tête chinois*, pour élargir la perspective au niveau international.

1.2.1. Le vent, le vertige et la liberté



Figure 3-2-6 : *Siao Yu*

Un élément indispensable du rooftop est le vent. Nous prenons *Siao Yu* comme exemple. Sur cette image, le commissaire de l'administration d'immigration cherche l'héroïne, immigrée illégale, sur ce rooftop. Le vent est présenté de façon remarquable dans cette scène. La sonnerie de sirène se mélange avec le son du vent. En premier plan, on voit la robe rouge de l'héroïne flotter au vent. Puis, le plan suivant montre l'héroïne se tient dans le vent sur la marge du rooftop pour ne pas tomber. Sans pouvoir trouver l'héroïne, le commissaire part. Ainsi, ce rooftop haut permet à l'héroïne d'échapper à une perquisition.

En effet, le vent est l'indicateur de l'altitude le plus omniprésent. Si on peut fermer les yeux pour éviter l'acrophobie, on n'est pas en mesure de résister au vent. Cela renforce le sentiment de vertige. Dans cette scène, quand nous voyons *Siao Yu* qui se trouve vraiment sur le bord du toit, nous ressentons à la fois un soulagement, car le commissaire est parti, et une appréhension vis-à-vis du risque de tomber. Dans cette circonstance, la présence du vent renforce ces deux sentiments. On a l'impression que le vent frais soulage la tension mais donne aussi plus d'instabilité, ce qui reflète la situation où l'héroïne se trouve tout au long du film.

Nous remettons l'image dans son contexte : *Siao Yu* est venue aux États-Unis de façon illégale pour soutenir son compagnon. Au début, elle travaille tout le temps dans un atelier d'habillement sans pouvoir vraiment sortir et regarder New York jusqu'à ce qu'elle commence à apprendre l'anglais et rencontrer les gens ; elle se rend compte alors de la possibilité de sa vie, d'une vie qu'elle pourrait créer par elle-même et pour elle-même, au lieu de vivre pour son compagnon. La narration du film est sur la situation

contradictoire où l'héroïne se trouve : d'un côté, elle veut embrasser la possibilité de sa vie dans un monde ouvert ; de l'autre côté, elle a peur d'autant de liberté et d'autant de choix, car elle a peur de ne plus savoir qui elle est. Sur ce point de tournant de l'héroïne, cette scène visualise l'état d'esprit du personnage : l'envie de liberté et la peur de celle-ci.

Nous nous permettons d'introduire une idée de Jean-Paul Sartre pour clarifier le rapport entre l'altitude et la liberté : « le vertige est angoisse dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m'y jeter ». ³⁰² En effet, quand on se trouve en haut, on est plutôt effrayé par notre propre envie de sauter. Pareillement, ce dont Siao Yu a peur n'est pas la possibilité de sa vie, mais ce qu'elle ferait comme choix face à cette possibilité.

Ainsi, nous comprenons qu'ici, l'effet de vertige du rooftop est mis en accent par la présence du vent. Et le sentiment de vertige est une métaphore pour le sentiment du personnage face à sa vie en général : libéré et effrayé en même temps.

1.2.2. La ligne d'horizon et l'espace d'entre-deux

Similaire au rooftop cinéma hongkongais, la ligne d'horizon est un autre élément indispensable dans les images de rooftop de Chinatown.



Figure 3-2-7 : *Eight Taels of Gold*

Nous reprenons cette image magnifique que nous avons vue, car elle permet une analyse du rooftop sur le plan géométrique. Remarquons la ligne au milieu qui est formée par les lumières et les linges suspendus pour sécher. Cette ligne met en accent la coupure des deux mondes : celui en haut, les Tours Petronas, l'Empire State Building, le siège des Nations Unies... en bref, tous les immeubles énormes qui se font concurrence pour être le plus proche du ciel et qui forment la carte de visite de New York ; celui en bas, les

³⁰² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1942, p66

murs courts qui se présentent sans aucune considération d'esthétique, des linges en désordre, quelques chaises et tables placées aléatoirement, une bannière rouge avec les caractères chinois écrits à la main qui est une publicité d'une blanchisserie... cela pourrait être une image d'un village chinois. Notons aussi la ligne de la bannière rouge. Avec la composition, l'image montre bien que les personnages se trouvent dans un espace de faille entre deux mondes.

Cette scène est une soirée d'au revoir avant le départ du héros, Slim Cheng, de New York à Taishan, son village natal. Donc, le héros se trouve dans un état d'entre deux mondes. Tout au long du film, nous voyons qu'effectivement, le héros n'arrive à s'intégrer ni à la ville merveilleuse de New York, ni à son village chaleureux au sud de la Chine. À New York, il ne comprend pas l'anglais ; en Chine, il ne comprend plus les codes sociaux locaux. Et enfin, partout il est considéré comme un voyageur, il n'a aucun endroit où s'installer. À cet égard, ce rooftop dans cette scène fait allusion à cet état d'entre-deux du personnage principal. Dans cet état on regarde les deux côtés, mais on est destiné à être coincé dans l'espace de faille sans pouvoir monter ni descendre.

Dans ce cas, nous voyons que sur l'image la ligne d'horizon a pour fonction, dans un premier temps, de marquer l'identité d'un monde ou un autre, et ensuite, de marquer la ségrégation entre les différents mondes. Ainsi, le rooftop, espace délimité par des lignes, est effectivement un espace de faille entre deux mondes ou même plusieurs mondes.

1.2.3. Non-lieu

Une caractéristique spécifiquement remarquable du rooftop de Chinatown est le paysage de collage qui se présente dans la ligne d'horizon. Cela est capturé par le cinéma, nous allons le constater avec *Chan a disparu*.

Le rooftop de *Chan a disparu* est un bon exemple. Selon le contexte du film, nous savons que la scène a lieu à Chinatown de San Francisco, mais sur l'image, la localisation n'est pas si évidente. Avec le cadrage serré, il n'y a aucun repère sur la ligne d'horizon. Si on cherche à repérer la localisation, on se sentira perdu : beaucoup de grandes unités d'habitation se trouvent côte à côte avec petites maisons avec des cheminées et des enseignes écrites en caractères chinois. Les premiers n'ont pas une grande identité, mais font clairement penser à l'urbanisme et l'architecture modernes ; alors que les restaurants avec des cheminées donnent l'impression d'une petite ville chinoise au sein de cette prospérité urbaine américaine. Ainsi, le XXe siècle co-existe avec le XIXe siècle,

l'impression urbaine américaine co-existe avec l'impression chinoise. Par conséquent, cette image peut être partout, San Francisco, New York, Hong Kong... dans toutes les villes globales, il est possible de trouver une telle image avec les éléments hybrides.

Ici, nous nous permettons d'introduire l'idée de non-lieu de Marc Angé, que celui-ci définit dans son œuvre *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, pour mieux comprendre le sentiment que donne cette vue. Selon l'anthropologue, « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »³⁰³ À cet égard, ce rooftop dans *Chan a disparu* donne l'impression d'un non-lieu qui peut être partout et nulle part, qui s'inscrit dans un système de « non-lieux empiriques », pour prendre le mot d'Angé.

Cette scène utilise le rooftop comme un lieu de nulle part pour refléter l'état d'esprit du héros, Chan Hung. Remettons la scène dans son contexte. L'idée essentielle de ce film est que le héros est absent. Le film portraiture ce personnage principal dans les points de vue de tous les autres personnages qui connaissent Chan ; et chacun, de son côté, parle de Chan à son ami, Jo. Les endroits où Jo rencontre chaque personne sont caractéristiques de l'identité de la personne : par exemple, Jo rencontre un avocat dans son bureau d'avocat, un cuisinier dans sa cuisine, la femme de Chan dans sa maison... Tandis que Chan se présente seulement sur ce rooftop, dans la seule scène où il se présente. Cet espace est loin d'être un choix aléatoire.

L'opinion de Chan sur sa vie est explicite : Chan pense que l'identité de Sino-Américain en soi n'est pas valide, car même si on est né aux États-Unis et on se considère comme Sino-Américain, cela ne sera jamais reconnu par les Américains comme une faisant partie d'eux-mêmes. « Half a million Chinese here for more than a hundred years. They don't recognize us, they don't want to recognize us, and they will not recognize us. »³⁰⁴ dit-Chan. Selon lui, si les Sino-Américains veulent être reconnus par les Américains, ironiquement, au lieu de s'identifier avec les Américains, il faut s'identifier avec le milliard de Chinois en Chine. C'est le seul moyen pour que les Américains considèrent les Sino-Américains sérieusement. Bref, pour Chan, l'identité de Sino-Américain en soi

³⁰³ Marc Angé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, p.100

³⁰⁴ « Un demi-million de Chinois sont ici depuis plus de cent ans. [Si] ils ne nous reconnaissent pas, ils ne veulent pas nous reconnaître et ils ne nous reconnaîtront pas. », Traduit par Yue Pan

est irréalisable. Ainsi, Chan est censé avoir disparu car il ne s'inscrit à aucun endroit. Ce rooftop de nulle part fait allusion à cet état d'esprit.

Il est à noter que Chan Hung est différent de Slim Cheung, le héros d'*Eight Taels of Gold* dont nous venons de parler. Slim Cheung est dans un état d'entre-deux, cela veut dire qu'il cherche à trouver sa place dans les deux sociétés, celle des États-Unis et celle de la Chine. Mais il n'a réussi d'aucun côté. Par conséquent, il se trouve dans une faille entre les deux mondes à jamais. La ligne d'horizon sur le rooftop dans *Eight Taels of Gold* reflète cet état de transition.

Différent de cet état d'esprit d'entre-deux, l'état de Chan Hung est un état hybride. Il veut être reconnu aux États-Unis en s'identifiant avec les Chinois en Chine, car il a perdu complètement l'espoir que les Sino-Américains puissent être reconnus comme Américains dans la société américaine. En fin de compte, il se trouve dans un état d'esprit qui n'appartient à nulle part, ni à la Chine, ni aux États-Unis, ni à Chinatown. Et cet état d'esprit hybride est mis en spectacle par la ligne d'horizon du rooftop dans *Chan a disparu*.

Cette différence entre Chan Hung et Slim Cheung correspond à une autre caractéristique de l'espace de non-lieu que Marc Angé indique : la perception d'un espace de non-lieu est subjective. Certains peuvent apercevoir un non-lieu dans un espace ; certains voient un « carrefour » dans cet espace, bien que cela puisse être un carrefour intraversable.

1.2.4. Une destination de vagabondage

En fait, il y a une troisième possibilité d'apercevoir cet espace : c'est une destination de vagabondage. Le vagabondage, dans son sens propre, ne doit pas avoir une destination, mais dans notre ère, il y a une sorte de vagabondage volontaire qui

cherche une destination. Nous pouvons le constater avec l'exemple d'un film franco-américano-belge, *Casse-tête chinois*, le troisième film d'une trilogie de Cédric Klapisch.

Ce rooftop peut être considéré comme un résumé de toutes les images du rooftop



Figures 3-2-8, 3-2-9 : *Casse-tête chinois*

que nous avons analysées précédemment : la ligne d'horizon avec un repère emblématique, le Pont de Brooklyn, et les unités d'habitation imposantes se trouvent côte à côte de ce rooftop d'un immeuble de Chinatown marqué par des petits toits en forme de pagode. Au-dessus du rooftop, des linges mis à sécher et des graffitis partout donnent l'impression que c'est une zone autonome qui est visiblement en contraste avec le monde institutionnalisé, composé par des logements identiques et le transport développé. En somme, ce rooftop en désordre est à la fois proche du monde institutionnalisé et très différent de ce dernier.

Le contexte du film est que le héros français, écrivain, Xavier, déménage à New York pour être avec ses enfants qui vivent avec leur mère et son nouveau mari. Xavier n'a pas d'autre choix que de se loger dans un appartement de son amie à Chinatown, mais il finit par se sentir à l'aise avec ce logement et le quartier. Tout au long du film, il travaille souvent sur ce rooftop, il écrit et appelle en visiophonie avec son éditeur qui est à Paris. Un écrivain français se trouvant sur un toit à Chinatown de New York, cela semble assez aléatoire et pourtant cela ne l'est pas si nous considérons l'idée de « citoyen du monde » que le réalisateur Cédric Klapisch essaie d'aborder dans ce film et dans cette trilogie de films.

*J'aime à dire que les trois volets sont des films de la génération
Erasmus, marquée par la culture du voyage et qui a créé des « citoyens
du monde »...*³⁰⁵

³⁰⁵ Sylvain Rakotoarison, *Cédric Klapisch, peintre de la génération Erasmus*, 3 Septembre 2021, URL: <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/cedric-klapisch-peintre-de-la-235461> Date de consultation : 17/02/2023

Ainsi parle le réalisateur français dans un entretien. Si on remonte aux deux films précédents, dans lesquels le héros passe ses séjours en Espagne et en Russie, on comprend mieux ce que Klapiche veut dire sur la façon dont les voyages créent un voyageur. Notons le monologue de Xavier vers la fin de *L'auberge espagnole*, le premier film de cette trilogie : « J'étais un étranger parmi les étrangers, pourquoi j'étais là je ne savais pas. En général, je n'ai jamais su pourquoi j'étais là où j'étais. » À partir de ce moment-là, le héros devient un voyageur à vie. Il continue à chercher des environnements où il peut être un étranger parmi les étrangers. Là il se trouve à Chinatown de New York, un endroit destiné à être « étranger » à jamais, sur ce rooftop de nulle part. Donc nous pouvons dire que dans ce film, ce rooftop est décrit comme un endroit qui permet au héros de se décrocher de son statut social précédent, de ses relations sociales précédentes, et ainsi il trouve une liberté, il trouve les inspirations offertes par un environnement multiculturel, en fin de compte, il trouve le statut, justement, d'un voyageur sans fin, d'un vagabond volontiers qui n'est pas si inhabituel dans notre ère actuelle.

Nous allons un peu plus profondément dans cette interrogation, certes, le réalisateur a le droit d'utiliser un rooftop de Chinatown pour représenter son interprétation sur l'idée de « citoyen du monde », quelqu'un qui embrasse, voire même nécessite un environnement de vie multiculturelle, et pour ce faire, il a définitivement besoin de sortir de son milieu social, culturel. Mais nous devons noter que, de toute évidence, cela est très loin du concept d'Emmanuel Kant sur « citoyen du monde », ce qui est plutôt juridique : « Chez Kant, par exemple, le statut de citoyen du monde ne dépend plus d'une définition anthropologique, mais d'une exigence strictement juridique : la pacification des interactions entre les individus se trouve à la source du droit »³⁰⁶. Différent de cela, Cédric Klapiche se joint au discours du courant populaire actuel. Dans ce discours, le « citoyen du monde » fait référence à un mode de vie plutôt intellectuel. Ce héros français d'ici est en mesure de vivre ainsi grâce à deux choses indispensables : premièrement, étant un écrivain plus ou moins accompli, il a certaines ressources financières. Deuxièmement, son ordinateur, un macbook, est tout le temps avec lui sur le rooftop. De toute évidence, c'est la technologie informatique d'aujourd'hui qui lui permet de travailler à distance avec son éditeur en France. C'est pour cela que l'on dit que c'est un mode de vie d'élite.

³⁰⁶ Michaël Foessel, *Être citoyen du monde : horizon ou abîme du politique*, lavedesidees.fr, le 18 juin 2011, URL : <https://lavedesidees.fr/Etre-citoyen-du-monde-horizon-ou.html>

L'autre caractéristique de ce mode de vie est que l'on met en avant son identité culturelle au lieu de sa nationalité sur le passeport. « If you believe you're citizen of the world, you're citizen of nowhere »³⁰⁷, Theresa May, l'ancienne première ministre du Royaume-Uni se joint aussi à ce discours. Et elle indique le fait que ces citoyens du monde ne veulent s'accrocher à aucun pays au niveau politique. Donc, par rapport à la pensée de Kant, c'est une autre interprétation de la citoyenneté du monde, qui est plutôt culturelle. Sur ce plan culturel, les citoyens du monde ont besoin d'espace culturel. Cette compréhension est très importante pour notre discours de cette partie, car bien évidemment, ces citoyens du monde, nouveaux vagabonds volontaires de notre ère, sont venus du monde entier. Et nous verrons comment leurs besoins transforment Chinatown en un espace culturel qui appartient aux personnes du monde entier.

2. Les héros de Kung Fu à Chinatown

Le voyage du rooftop cinéma de Hong Kong à Chinatown est un bon exemple qui nous permet de constater le voyage d'une esthétique. Admettons que c'est un genre cinématographique. Ce genre est né dans un contexte social spécifique, celui de Hong Kong. Ensuite, avec les cinéastes qui voyagent, il voyage aussi et prend de nouvelles significations dans le nouveau contexte social. Et cela peut même aller plus loin, dans les œuvres des cinéastes internationaux, les images similaires d'un espace similaire peuvent produire encore plus de significations variées.

Avec cette logique, maintenant nous allons voir le voyage d'un autre genre cinématographique de Hong Kong à Chinatown, celui du film de Kung Fu.

Pour le dire brièvement, le film de Kung Fu est un genre cinématographique né à Hong Kong et a été exporté aux États-Unis dans les années 1970. Nous faisons une distinction pour éviter toutes sortes de confusions : le Kung Fu et le Wu Shu, ces deux mots font référence à la même chose : un ensemble d'art martiaux chinois. Le Kung Fu est le terme d'origine cantonaise, le Wu Shu est le mot plus courant en mandarin. Mais les deux sont tout à fait interchangeables. Par contre, il y a deux genres cinématographiques, le film de Kung Fu et le Wu Xia Pian, qui ne sont pas la même chose ; pourtant ils appartiennent à un genre plus général : le film d'art martiaux, qui

³⁰⁷ « Si vous croyez que vous êtes citoyen du monde, alors vous êtes citoyen de nulle part. », Traduit par Yue Pan

comprend beaucoup tout d'autres arts martiaux. La manière la plus simple pour faire la différence entre les deux sous-genres : le combat dans le film du Kung Fu est vraisemblable. Tandis que le combat dans le Wu Xia Pian est poétique, expressionniste, sentimental, et ne fait pas semblant d'être vrai. En Chine continentale, il n'y a que le Wu Xia Pian. Et c'est celui-ci qui engendre le film du Kung Fu à Hong Kong. Ensuite les deux se développent à Hong Kong. Dans les années 1970, c'est le film du Kung Fu qui a été exporté aux États-Unis grâce à Bruce Lee et a déclenché une véritable vogue aux États-Unis, de même que dans tout l'Occident.

À la suite du décès brutal de Bruce Lee en 1973, Hollywood, qui n'a pas oublié le Kung Fu, était à la recherche d'un deuxième Bruce Lee. En même temps, des nouvelles stars hongkongaises étaient à la recherche d'un ticket d'entrée sur le marché des États-Unis. C'est ainsi qu'en 1980, *Le Chinois*, le premier film de Jackie Chan produit pour l'exportation a débarqué aux États-Unis. Malheureusement, ce film n'a pas eu un succès extraordinaire. Ensuite, la vogue du Kung Fu s'est calmé pendant des années, et c'est depuis 1995 que cette vogue a fait son retour. Avec *Jackie Chan dans le Bronx* (1995), *L'arme fatale 4* (1998) de Jet Li et *Rush Hour* (1998), le film du Kung Fu se réinvente aux États-Unis en ouvrant une nouvelle phase.

Après avoir vu ce contexte général, nous dégageons le lien qui nous concerne dans cette histoire : la rencontre et le lien durable entre le film du Kung Fu et Chinatown. Au départ, ce lien semble évident : Bruce Lee est né et a grandi à Chinatown de San Francisco. Il est donc compréhensible que son dernier projet de film inachevé soit basé sur une histoire qui a eu lieu à Chinatown de San Francisco pendant les années 1870. Ce projet inachevé a été adapté en une série télévisée par Netflix et qui est sortie en 2019, intitulée « Warrior ». Mais ce qui nous intéresse le plus est que dans cette deuxième phase qui dure jusqu'à maintenant, les héros de Kung Fu apparaissent toujours très souvent à Chinatown et se battent à Chinatown, dans les ruelles, sur les rooftops, dans toutes sortes d'espaces extraordinaires : dans *Le Chinois*, Jackie Chan joue un jeune Sino-Américain dont les parents tiennent un petit restaurant chinois à Chinatown de Chicago ; il se bat avec les gangsters dans la ruelle arrière du restaurant. Dans *L'arme fatale 4*, Jet Li joue un parrain de mafia chinois en voyage de business aux États-Unis, sa première apparition est dans un restaurant chinois à Chinatown de Los Angeles, il y a une scène extraordinaire de combat sur un rooftop. Dans *Rush Hour*, le rôle policier de Jackie Chan amène son partenaire à Chinatown de Los Angeles à la recherche des indices, il finit par se battre

dans un restaurant chinois... Jusqu'à très récemment, dans *Ip Man 4 : le dernier combat* (2019), presque toute l'histoire se déroule à Chinatown de San Francisco, le héros, Yip Man, interprété par Donnie Yen, se bat de nombreuses fois à Chinatown.

Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités. Ici, nous allons interroger ces images avec deux questions : premièrement, sur le plan esthétique, pourquoi les cinéastes choisissent-ils souvent les espaces de transition de Chinatown (que nous avons défini précédemment dans l'introduction de ce chapitre) pour les scènes de combat ? En quoi ces espaces contribuent-ils à la représentation du combat ? Deuxièmement, ces héros du Kung Fu ont des identités très variées, de Hong Kong, de la Chine continentale, des États-Unis, pourtant ils se trouvent toujours à Chinatown avec leur pratique de Kung Fu. Alors de ce fait, comment peut-on comprendre cette position de Chinatown dans la diffusion du Kung Fu dans le monde entier ?

Pour répondre à ces questions, nous allons analyser des scènes de combat dans de nombreux films : *Le Chinois*, *L'arme fatale 4*, *Rush Hour*, *Roméo doit mourir*, *Rouge*, *L'Ultime Affrontement*(2007), *Ip Man 4 : le dernier combat*.

2.1.les ruelles arrières : des objets comiques et des murs qui font partie des combats

Cette scène de combat dans *Le Chinois* est incontestablement la scène la plus excellente dans ce film plutôt médiocre : Jackie Chan se bat avec 3 grands hommes, il utilise comme armes toutes sortes d'objets. Des tomates, un balai, des tuyaux en béton, des chaussures, un chapeau, les murs ...



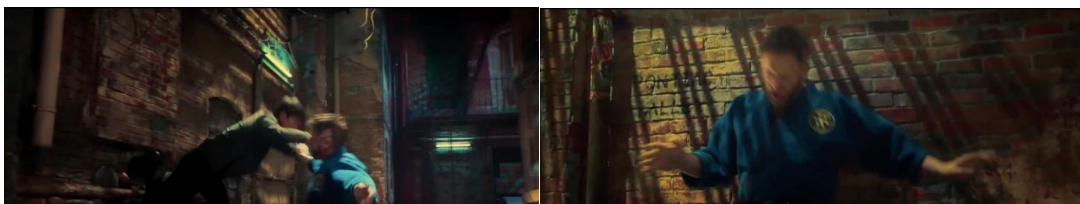
Figure 3-2-10 *Le Chinois*

Dans cette scène, la comédie du Kung Fu, la création la plus importante de Jackie Chan, est déjà assez visible. Il est à noter qu'à cette époque, la comédie du Kung Fu n'était encore qu'au stade d'embryon. En 1978, *Le Maître Chinois* a eu un succès énorme à Hong Kong, ce film est considéré, postérieurement, comme le tout premier essai de comédie du Kung Fu. À partir de ce film, Jackie Chan a commencé à rejeter l'attente

que l'on avait placée sur lui : « un deuxième Bruce Lee ». Différent du Master précédent qui pratique un style de combat dur et qui joue toujours un héros invincible dans ses films, Jackie explore son style plus acrobatique, plus léger, en jouant toujours un héros aussi vulnérable que tout le monde. Ce style convient très bien à un environnement urbain qui est plus proche de la vie des spectateurs. Mais à Hong Kong, à cette époque, la narration du film du Kung Fu s'est cantonnée dans les histoires classiques chinoises, qui ont lieu plutôt dans un environnement rural. En effet, c'est à partir de ce film peu réussi, *Le Chinois*, que la comédie du Kung Fu se déplace de la campagne chinoise à une ville américaine. Et ici, nous voyons que Jackie joue sa comédie du Kung Fu comme un poisson dans l'eau.

Nous pouvons constater comment Jackie profite de cette ruelle d'un restaurant chinois, un espace de Chinatown toujours très présent : il se suspend à des tuyaux en béton pour éviter son adversaire qui essaie de l'attaquer avec un balai ; il monte sur un camion avec flexibilité, alors que son adversaire tombe du camion ; un méchant qui essaie d'attaquer Jackie avec un sac de riz finit par jeter le riz sur son ami... Tous ces objets sans rapport se présentent naturellement dans un même espace, car c'est un espace indéfini, c'est à la fois un passage de camions, une cave à riz pour le restaurant chinois, un espace commercial où les fruits et les légumes se vendent, ainsi qu'un espace architectural où il y a des tuyaux en béton, des escaliers de tout l'immeuble. Il ne serait pas exagéré de dire que cette ruelle est un personnage caractérisé dans cette scène. Effectivement, sa complexité permet un combat très spectaculaire. Et l'usage extraordinaire des objets quotidiens rend la scène comique pour les spectateurs qui connaissent bien l'usage normal de ces objets.

Parlant de la comédie du Kung Fu, nous ne pouvons pas négliger un co-créateur de ce genre cinématographique : Yuen Woo-Ping, grand chorégraphe d'action hongkongais, un partenaire à long terme de Jackie Chan, qui a co-créé la comédie du Kung Fu vers 1978, 1979 avec Jackie. Ce n'est donc pas une coïncidence que Yuen adore aussi les ruelles arrières. Récemment, Yuen a travaillé dans *Ip Man 4 : le dernier combat* en tant que chorégraphe d'action.



Figures 3-2-11, 3-2-12 : *Ip Man 4 : le dernier combat*

De même que Jackie, Yuen sait aussi très bien utiliser les objets ordinaires de façon extraordinaire. Mais avec cette scène de ruelle, nous allons plutôt constater un autre usage génial de ruelle arrière : l'usage des murs.

Une particularité de film du Kung Fu est que dans le combat, pour créer une vraisemblance, une action doit toujours être suivie par une réaction. Cela semble trop évident, mais en réalité, ce n'est pas si évident. Pour donner un contre-exemple : ce n'est pas du tout le cas dans le Wu Xia Pian que nous avons mentionné précédemment.



Figures 3-2-13, 3-2-14 : *Hero* (2002), *Tigre et Dragon* (2000)

Dans un Wu Xia Pian, nous trouvons souvent que les personnages se battent comme s'ils dansent, ils volent au-dessus des forêts, ils se chassent... en bref, ils font beaucoup de mouvements qui n'ont rien à voir avec le combat en soi, seulement pour l'esthétique.

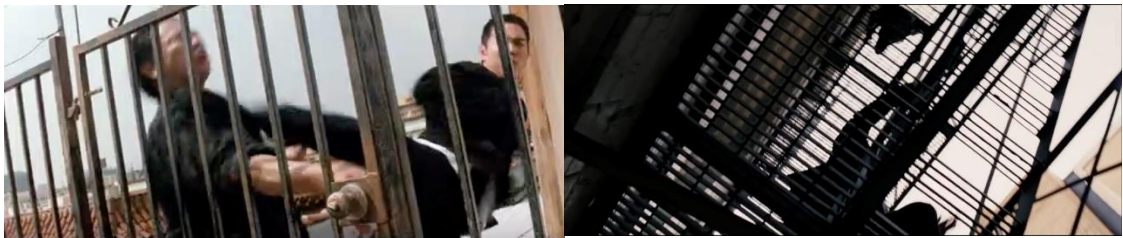
Par rapport à cela, dans le film du Kung Fu, les combats sont rapides et intenses, quand on voit un personnage donner un coup de poing, on se demande qui est le récepteur de ce coup de poing, quelle en est la conséquence. Et le plan suivant doit répondre à ces questions. Ainsi, nous voyons que l'esthétique, l'intensité, le suspense de combat d'un film du Kung Fu sont tous représentés par l'action et la réaction.

À cet égard, nous constatons l'avantage de cette petite ruelle dans *Ip Man 4 : le dernier combat* : les deux murs sont deux rôles importants dans le combat. Les deux personnages essaient constamment de se pousser sur un mur. Mais les effets sont très différents : quand le méchant pousse Bruce Lee (personnage de Bruce Lee, pas le vrai Bruce Lee) sur le mur, Lee donne un coup de pied au mur et rebondit sur l'adversaire, ainsi, il revoie la force au méchant. Le méchant, quant à lui, quand il est poussé sur le

mur, ne peut que se frapper contre le mur, par conséquent, il est très blessé. Ainsi, nous voyons que les murs permettent, effectivement, d'intensifier le combat en intensifiant et en variant des réactions, et aussi de nous démontrer les techniques de combat des personnages.

En fin de compte, ce n'est pas par hasard que les scènes de combats ont souvent lieu dans une ruelle arrière. En effet, cet espace, étant un espace non défini, avec sa complexité, permet une représentation comique du combat ; d'ailleurs, son étroitesse peut rendre le combat plus intense et plus varié.

2.2. Jet Li, le héros du Kung Fu voyageur



Figures 3-2-15, 3-2-16 : *L'Arme fatale 4*, *Rouge* : *L'Ultime Affrontement*

Si Jackie Chan aime l'étroitesse et la complexité de ruelle arrière, Jet Li adore la hauteur d'un rooftop ou d'un escalier de l'extérieur.

Pour en donner quelques exemples représentatifs : la scène de combat sur un rooftop à Chinatown de San Francisco dans *L'Arme fatale 4* est excellente. Jet Li, qui est le méchant dans ce film, se bat avec un autre personnage chinois et finit par tuer ce dernier. Sur ce rooftop ample, Jet Li, un véritable champion de l'art martial chinois, a pu démontrer ses techniques de Chang Quan avec une série de coups de pieds spectaculaires.

L'espace de rooftop convient mieux à Jet Li pour deux raisons :

Premièrement, l'ampleur spatiale lui permet de déployer ses techniques de combat. Différent de Jackie Chan qui a reçu une formation de l'opéra chinois à Hong Kong, Jet Li a reçu une formation de l'art martial chinois à Beijing. Cela explique pourquoi le style de combat de Jackie Chan est beaucoup plus acrobatique, théâtral, tandis que celui de Jet Li est plus dur, réel. Précisément, Jet Li est spécialisé en Chang Quan, un style traditionnel de l'art martial chinois du nord de la Chine. « Elle [Chang Quan] se caractérise par ces nombreux coups de pieds sautés, l'allongement des postures et des

mouvements. »³⁰⁸ Ainsi, évidemment, un espace ample et ouvert est requis pour que Li puisse mettre ses techniques en jeu.

Deuxièmement, le statut de voyageur des personnages de Jet Li est un enjeu non-négligeable. Par comparaison, Jackie Chan gère son identité de façon incroyablement flexible : dans les films américains, Jackie joue Hongkongais (dans *Rush Hour*, par exemple), Sino-Américain (dans *Le Chinois*), Chinois du continent (dans *Karaté Kid* (2010), par exemple) ; Jet Li, lui, joue principalement des Chinois du continent, rarement des Hongkongais. Pourquoi Jackie Chan et Jet Li ont des stratégies différentes pour gérer leur vedettariat est une question très complexe. Mais pour simplifier, sur l'écran américain, l'image de Jackie Chan, dans ses comédies, est celle d'un Monsieur amusant qui a l'air à l'aise dans toutes les circonstances. Jet Li, quant à lui, a une image de Monsieur chinois charmant, beau, mais aussi mystérieux et impénétrable. Avec cette comparaison, nous voyons que Jet Li a l'air plus étranger sur l'écran américain. Cette image convient plus à des rôles de voyageurs : dans *L'Arme fatale 4*, Li joue un parrain chinois du continent en voyage de « business » aux États-Unis qui réside temporairement à Chinatown ; dans *Rouge : L'Ultime Affrontement*, il joue un tueur qui n'a même pas de lieu de résidence, ni de famille, ni d'ami, qui voyage partout et change d'identités... Ainsi, ces lieux de non-lieu, un rooftop, un escalier de l'extérieur, des lieux où on ne peut vraiment pas rester, où on ne peut que passer, conviennent mieux à son identité de voyageur, comme nous l'avons démontré par la corrélation entre ce genre d'espace et cette identité.

Nous faisons une brève conclusion sur ces deux sous-parties pour pouvoir mieux entrer dans la sous-partie suivante. En général, nous pouvons dire que les héros du Kung Fu sur l'écran américain restent dans un statut marginal. Soit Jackie Chan se bat contre les adversaires blancs dans des ruelles arrières à Chinatown, ce qui veut dire que le Kung Fu est la dernière arme que cette minorité utilise pour lutter contre l'injustice et pour défendre sa famille ; soit Jet Li se bat dans les espaces non-identitaires, ce qui symbolise justement son statut de voyageur à jamais, quelles que soient ses techniques de combat extraordinaires, il est seulement un étranger qui n'a pas même un logement dans ce pays. Ainsi, les héros du Kung Fu restent marginaux ou étrangers. Ceci n'est pas faux. Alors

³⁰⁸ Chang quan, *Wikipédia en Français*, URL : <https://fr-academic.com/dic.nsf/frwiki/334862> Date de consultation : 17/02/2023

une question presque évidente qui se pose est : de bagarres dans la rue ou de la magie étrangère, à la série de films *Kung Fu Panda* qui vend le Kung Fu comme un produit de fantaisie, que s'est-il passé sur le film du Kung Fu aux États-Unis ? Bien que ce sujet ne s'inscrive pas dans ce chapitre, il est certain que c'est un sujet à côté duquel nous ne pouvons pas passer.

2.3.Le Kung Fu de Hong Kong aux États-Unis en passant par Chinatown et par le cinéma

Nous disons qu'il n'est pas faux de décrire le Kung Fu comme une technique de combat de rue qui se présente dans les ruelles arrière de Chinatown ou comme quelque chose de secret et étranger pratiqué par des voyageurs sur l'écran américain, car il est vrai que pendant des décennies le Kung Fu était réservé à Chinatown, bien qu'il soit arrivé aux États-Unis dans les années 1920.

Le nom de la première personne ou des premières personnes qui ont ramené le Kung Fu aux États-Unis est malheureusement perdu. Mais ce que l'on peut retracer aujourd'hui est que, pendant les années 1920, pour cause de guerre à Guangdong, certains artistes martiaux d'origine cantonaise ont immigré aux États-Unis. Pour gagner leur vie, ils ont été recrutés par les Tongs à Chinatown pour entraîner les membres des Tongs à se battre. Ces artistes martiaux, tels que Huang Derui et Liu Bin,³⁰⁹ ont travaillé pour Hop Sing Tong, et ont ainsi introduit les cinq styles dominants de Nanquan (un ensemble d'art martiaux chinois d'origine du Sud de la Chine) aux États-Unis, précisément, à San Francisco ; ces styles sont : Hung Kuen, Choi Lei Fut, Hak Fu Mun, Wuzuquan et Wing Chun.

Par la suite, ces artistes martiaux ont ouvert leur Dojo et établi les règles pour leur Dojo. Principalement, ces règles sont : il est strictement interdit de démontrer le Kung Fu aux autres, surtout aux non-Chinois ; on n'enseigne jamais le Kung Fu aux non-Chinois. À l'époque, s'il y a une personne non-chinoise qui entre dans un Dojo, tout le monde

³⁰⁹ Hung De Rui fait référence à 黄德锐. Liu Bin fait référence à 刘彬. Ici, nous convertissons leur nom écrit en caractères chinois en Pinyin, c'est-à-dire en mandarin. Cela n'est certainement pas la prononciation originaire de leur nom en cantonais. Mais nous faisons ainsi pour deux raisons : 1. Il n'existe pas une transcription courante de ces noms en alphabet latin pour l'instant, car cette histoire est très peu étudiée et les documents originaux sont tous en chinois. 2. Nous faisons référence surtout à un livre pas encore publié de Xu Fan (徐帆), intitulé Ji Ji Bai Nian (技击百年). Ce livre est écrit en mandarin, pour éviter des confusions, nous restons donc dans le système du mandarin, tant pour l'écrit que pour la prononciation.

s'arrête de s'entraîner et reste silencieux. Étant donné le contexte antichinois très sévère de l'époque dont nous avons déjà beaucoup parlé, il est compréhensible que la communauté considère le Kung Fu comme un des trésors culturels les plus importants qu'il faut préserver et s'en sert pour se défendre en cas d'urgence. Parmi ces premiers artistes martiaux sino-américains, certains ont fini par s'installer aux États-Unis, d'autres ont choisi de retourner en Chine.

Ce n'est qu'à partir des années 1960 que certains artistes martiaux à Chinatown ont commencé à accueillir quelques étudiants non-Chinois. Bruce Lee en est pionnier. C'était un enjeu très controversé à l'époque, car étant donné le contexte, on comprend que le Kung Fu est regardé comme une sorte d'arme, au début pour différents Tongs, ensuite pour toute la communauté. Il prend la signification de lutte pour la vie des immigrés très défavorisés, qui se battent pour vivre, car ils n'ont rien d'autre que leurs deux poings, ainsi que la connotation de colère des minoritaires contre l'injustice dans la société. À cet égard, enseigner aux non-Chinois le Kung Fu, c'est de rendre les armes, ou seulement de faire un échange culturel ?

À ce moment, le cinéma intervient. Dès le tout début, Bruce Lee s'est rendu compte qu'il est impossible de pratiquer du vrai Kung Fu au cinéma, car tout simplement, les actions de Bruce Lee sont trop rapides pour être enregistrées : Bruce Lee peut donner 8 coups de poing en une seconde. C'est-à-dire que chaque mouvement dure $24/8=3$ images. Enfin, ce ne sont que des images très floues. Jet Li a parlé de la même chose dans un entretien avec Conan O'Brien : en fin de compte, ce que nous voyons dans les films du Kung Fu, ce n'est que du « Kung Fu réel » pour le cinéma, autrement dit, du « Kung Fu vraisemblable », qui fait partie de l'univers du Kung Fu représenté au cinéma. Cet univers va bien au-delà du combat, mais lie plutôt aux rituels et à la philosophie chinoise de l'origine, au lieu de la sous-culture du Kung Fu de Chinatown.

Sans aucun doute, grâce à l'intervention du cinéma, l'ensemble de l'idée du Kung Fu est très popularisé sur le plan culturel à l'échelle du monde. À partir de *Tigre et Dragon*, Hollywood s'est rendu compte de la grande potentialité du Kung Fu pour le cinéma. Ensuite Hollywood se tourne vers la Chine continentale à la recherche de construction un package de produit culturel. Il s'agit d'un univers du Kung Fu. Dans cet univers, il y a le combat, mais aussi un monde idyllique nommé l'« ancienne Chine », une philosophie et un mode de vie. De toute évidence, la série de *Kung Fu Panda* est un bon exemple de ce genre de produit culturel que Hollywood a vendu avec gros succès.

Quant à Kung Fu à Chinatown, c'est une autre idée. Cela reste lié à l'impression de bagarre dans les ruelles, technique secrète et étrangère, dont on peut retrouver l'origine dans ce voyage du Kung Fu aux États-Unis avant les années 1960. Puisqu'à l'origine, le Kung Fu à Chinatown était un chemin que les artistes martiaux ont inventé pour gagner leur vie pendant leur séjour, ainsi que le seul moyen pour lutter contre l'injustice. Ces films continuent à raconter beaucoup de héros d'origine de milieux défavorisés qui se battent pour la vie ou pour la dignité.

En fin de compte, les deux ensembles de représentation co-existent sur l'écran américain : celui du Kung Fu culturellement signifiant, lié à la Chine ; et celui du Kung Fu de la rue, lié à Chinatown.

Conclusion : Chinatown en miroir avec Hong Kong, un point d'accueil international

Dans ce chapitre, nous avons déjà cité beaucoup de travaux des cinéastes d'origine hongkongaise, soit réalisateurs, soit acteurs cruciaux. Dans la sous-partie sur le rooftop, nous avons vu de nombreux réalisateurs d'origine hongkongaise qui ont implanté le rooftop cinéma à Chinatown. Dans la sous-partie sur le film de Kung Fu, nous avons parlé des acteurs-auteurs qui mettent en valeur les espaces de transition de Chinatown avec leurs combats. Nous constatons un processus de voyage d'esthétique : comme ces cinéastes voyagent, ils ramènent leur point de vue de Hong Kong à Chinatown. Celui-ci est un point de vue de voyageurs permanents, de vagabonds, autrement dit, ceux qui ne cherchent pas ou n'arrivent pas à s'installer. Ils restent et circulent dans des espaces de transition qui leur conviennent : ce sont soit des espaces d'entre deux mondes, voire même plusieurs mondes, soit des espaces de non-lieux. Finalement, dans les œuvres de ces cinéastes voyageurs, il y a un ensemble d'espaces de transition à Chinatown qui reçoit des voyageurs.

Cet ensemble d'espaces à Chinatown est décrit ainsi car beaucoup de cinéastes hongkongais contemporains portent ce point de vue de voyageurs permanents, ou relativement permanents. Ils se sentent étrangers partout et ils ont besoin d'un endroit pour se sentir libérés pour un moment. Étant donné le contexte socio-historique de Hong Kong – l'ancienne colonie britannique et région administrative spéciale chinoise, devait bénéficier d'une période d'autonomie pendant 50 ans selon l'accord sino-britannique – les Hongkongais se trouvent effectivement tout le temps dans un état d'esprit d'entre-

deux, entre l'Orient et l'Occident, entre le passé et le futur, entre le capitalisme et le communisme. Dans cet état d'esprit, ils trouvent avec Chinatown un écho emblématique aux États-Unis.

- *Tu sais où est le plus grand Chinatown du monde ?* (你知道

世界上最大的唐人街在哪吗?)

- *Non ?* (哪里?)

- *Hong Kong !* (香港)

Ces lignes géniales d'*Eight Taels of Gold* indiquent explicitement le lien métaphysique entre Hong Kong dans l'ère actuelle et Chinatown des États-Unis. Les cinéastes hongkongais considèrent l'idée de Chinatown comme un symbole du statut de diaspora chinoise en général, comme une projection de leur statut particulier, étant un peu étrangers dans leur propre pays.

Ceci est le cas sur le plan général ; toutefois, il y a des nuances parmi les Hongkongais. Ceux qui vivent dans un état d'entre-deux et ceux qui choisissent plutôt un statut de voyageur permanent ne sont pas les mêmes personnes : le héros d'*Eight Taels of Gold* vit dans un état d'entre-deux, et est un personnage moins éduqué, qui travaille comme chauffeur de taxi et vit une situation financière assez précaire aux États-Unis. Quant à l'héroïne dans *Siao Yu*, elle va déjà beaucoup mieux, elle apprend l'anglais, elle a plus d'accès aux ressources dans la société américaine, elle passe du statut d'entre-deux au statut de voyageur permanent. Ainsi, nous pouvons dire qu'en quelque sorte, le statut de voyageur est une sortie pour le statut d'entre-deux. Mais pour y avoir accès, un certain niveau d'éducation et de ressources financières sont requis.

Ce statut de voyageur s'applique à une population bien plus large que la diaspora chinoise. Dans ce chapitre, nous avons cité un film franco-belge-américain avec un héros français, *Casse-tête chinois*. Avec ce film, nous avons constaté que le Français se joint aussi à ce statut de voyageur permanent des Hongkongais en se déplaçant à Chinatown des États-Unis, en travaillant sur le rooftop d'un immeuble de Chinatown. Nous avons analysé la signification de ce statut pour ce Français, un écrivain plus ou moins accompli : pour lui, c'est un mode de vie d'élite contemporain. Ainsi, nous voyons que Chinatown, au cinéma, devient un symbole pour le statut de voyageur permanent non seulement pour la diaspora chinoise, mais aussi pour les internationaux. C'est un point d'accueil pour tous ceux qui s'identifient comme vagabonds intellectuels. Ce point d'accueil visualise ce qu'ils cherchent : être à l'étranger, vivre la multiculturalité.

C'est pour cela que nous ressentons l'obligation de pousser cette question à un niveau international pour voir en quoi Chinatown devient un enjeu international, et ce qu'il signifie dans différents pays.

III. Chinatown dans des regards croisés internationaux

Nous allons faire un bout de tour du monde tout en restant à Chinatown.

Le chapitre précédent montre que le Chinatown américain n'est pas spécifique au seul cinéma américain. L'idée de Chinatown intéresse les cinéastes internationaux, et en revanche, les cinéastes internationaux enrichissent l'image et l'idée de Chinatown avec leurs travaux. En général, les échanges se passent dans deux sens : les cinéastes internationaux vont aux États-Unis pour chercher ce qui les intéresse à Chinatown ; ou l'idée de Chinatown qui a été établie surtout par Hollywood voyage dans le monde entier et a une influence sur les représentations de Chinatown dans d'autres pays dans les films de ceux-ci, et ainsi produit des effets chimiques avec les différents Chinatown de ces autres pays.

Ainsi, nous sommes en droit d'aller plus profondément dans cet enjeu. Ce chapitre est consacré aux images de Chinatown dans les films internationaux. Nous n'entrons pas dans les détails de chaque pays et tous les pays, car cela fera l'objet d'une autre réflexion. Mais nous cherchons à montrer ici, l'influence des images de Chinatown du cinéma hollywoodien sur le cinéma du monde.

Premièrement, nous étudions les images de Chinatown dans les films chinois. De toute évidence, il n'y a pas de Chinatown en Chine. Alors, il est intéressant de savoir ce que signifie Chinatown pour les Chinois. Pourquoi s'intéressent-ils à Chinatown ? Considèrent-ils le Chinatown comme une extension de la culture chinoise, ou comme des constellations ethniques à l'étranger ? Pour discuter sur cette question, un angle qui attire notre attention est la représentation des étudiants chinois aux États-Unis. Pour ces étudiants et les parents chinois qui les envoient aux États-Unis, « que signifie Chinatown ? » est une question révélatrice, car cela suggère, dans une certaine mesure, un futur de Chinatown. En quoi ces nouveaux immigrants chinois, éduqués et qui ont plus de moyens que leurs prédécesseurs, ont-ils besoin de Chinatown, un quartier engendré par le fait que les premiers immigrants non-éduqués et discriminés n'arrivent pas à s'insérer dans la société mainstream ? Si les jeunes générations de Sino-Américains nés aux États-

Unis quittent Chinatown, ces Sino-Américains nouveaux arrivants, vont-ils renouveler Chinatown ?

Avec les films chinois de *The Gua Sha Treatment* (2001), à *Detective Chinatown2* (2018), en passant par *Finding Mr. Right* (2013) et *Finding Mr. Right 2* (2016), nous allons étudier la perception des Chinois relative au sujet d'étudier aux États-Unis, et le changement de cette perception au fil du temps, avec les changements extraordinaires qui ont eu lieu dans la société chinoise dans notre ère.

Deuxièmement, nous allons parler d'une idée de « film de mariage blanc pour raison de migration » avec surtout un film danois *Kinamand* (2005). Nous faisons valoir que les films qui abordent ce même sujet assez récurrent constituent déjà un genre cinématographique, car ces films traitent ce sujet souvent avec une narration très similaire et avec une touche comique-romantique, mais toujours avec une fin tragique. Ce film danois est un produit très typique du genre. Nous allons décrypter des éléments récurrents de cette narration, expliquer la raison, avec ce film et certains autres films que nous avons déjà mentionnés : *Siao Yu*, *Casse-tête chinois*, ainsi que quelques films qui abordent le même sujet : *Green card* (1990), *The proposal* (2009).

Troisièmement, nous allons traiter les images de Chinatown dans les films français ; ce sont les images sur le Chinatown français. Le quartier asiatique du 13^e arrondissement de Paris est un quartier assez cinématographique : il va de *Augustin, Roi du Kung Fu* (1999), à *Made in China* (2019), en passant par une partie de *Paris, je t'aime* (2006), et très récemment, *Les Olympiades* (2021) qui s'ajoute à cette liste. Il faut noter un point curieux concernant Chinatown français : évidemment, le mot Chinatown est un anglicisme qui est pourtant couramment utilisé en français aujourd'hui. En fait, il n'est pas tout à fait approprié de décrire le quartier asiatique du 13^e arrondissement de Paris comme « Chinatown », car sur le plan démographique, les habitants ici sont d'origines très variées. Pour des raisons historiques, c'était plutôt les immigrés de l'Asie du sud qui se sont installés dans le quartier dans les années 1970. Donc, ce quartier ne correspond pas forcément à l'idée originale de Chinatown, un quartier où habitent les immigrés principalement de la Chine continentale. Rappelons-nous que le mot de Chinatown est d'origine américaine, il est apparu pour la première fois sur les journaux de San Francisco dans les années 1850 pour décrire le quartier où habitaient les immigrés cantonnais. Pourtant, dans *Made in China*, lorsque les deux héros arrivent au triangle de Choisy, le héros français, Bruno, sort explicitement le mot, en disant : « Que c'est grandiose,

Chinatown !» Alors, nous supposons que le cinéma français a une tendance à simplifier ce quartier asiatique compliqué et de le représenter comme un « Chinatown » dans le sens américain. Nous allons analyser les images du Chinatown français dans ces films français en faisant comparaison avec les images de Chinatown dans le cinéma américain, pour examiner notre hypothèse. Si cela est vrai, pourquoi les Français veulent-ils un Chinatown dans le sens américain sur leur territoire ?

En fin de compte, dans ce chapitre, nous cherchons à répondre aux questions suivantes : Chinatown est-il globalement un espace de transition ou un point de rencontre dans un certain sens au cinéma ? En quoi Chinatown est-il un enjeu international dans notre époque ?

1. Chinatown des États-Unis dans les films chinois : extension culturelle ou constellation ethnique

1.1. Extension culturelle

Le film *The Gua Sha Treatment*, qui traite l'enjeu de différence culturelle entre la Chine et les États-Unis à travers le regard d'une famille d'immigrés intellectuels, a eu un grand succès à sa sortie en 2001. Ce film a été beaucoup apprécié par le grand public chinois : il a été élu par les spectateurs chinois comme faisant partie des dix meilleurs films de l'année. Étant donné le contexte que c'était l'année où la Chine a officiellement fait partie de l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce), ce grand succès n'était pas un fruit du hasard. Avec l'histoire d'une famille sino-américaine qui rencontre une impasse de communication interculturelle, le film raconte, en effet, un choc et une impasse pour toute la Chine sur ce point de transition.

Le héros de *The Gua Sha Treatment*, Datong Xu, est un immigré intellectuel qui a fait ses études, et ensuite mène une très belle carrière aux États-Unis. Toute sa belle vie s'effondre lorsque des médecins américains découvrent des traces de Gua Sha sur le dos de son fils, car le père de Datong a pratiqué du Gua Sha sur l'enfant. Le Gua Sha, pratique très courante dans la médecine chinoise pour traiter certains petits malaises, peut laisser des traces assez remarquables sur un corps humain mais sans faire mal du tout. Mais aux yeux de tous les médecins, les travailleurs sociaux, les juges, les avocats américains en question, ces traces racontent, incontestablement, une histoire de maltraitance d'enfant. Ainsi, Datong est dans l'obligation de faire comprendre à toutes ces personnes que le Gua

Sha est vraiment un traitement avantageux dans la médecine chinoise. Par la suite, l'affaire devient de plus en plus chaotique. Datong perd son job, il est obligé de se séparer de sa femme pour qu'elle puisse vivre avec leur fils... Enfin, grâce à son ami avocat américain, qui va à Chinatown pour essayer le traitement de Gua Sha de première main et défend Datong auprès des services sociaux, Datong a pu retrouver sa famille.

Dans ce film chinois, nous constatons clairement l'envie pressante d'être reconnu de la part de la culture chinoise. Datong, le porte-parole de la culture chinoise dans ce film, se trouve tout le temps dans l'impossibilité de se faire comprendre. Malgré son niveau d'anglais qui est quasi parfait, il est souvent dans un état d'aphasie : lorsqu'il explique le concept de Gua Sha au juge, il est obligé de sortir beaucoup de mots en chinois car ces mots n'ont jamais été traduits. Au bout d'un moment, il y a tellement de mots chinois dans son discours en anglais que cela devient ridicule. À partir de ce moment, Datong sort souvent des expressions chinoises avec ses interlocuteurs non-sinophones surtout quand il est en colère. Ce sentiment n'est pas incompréhensible : si de toute façon il ne peut pas se faire comprendre, au moins il veut s'exprimer. Cela n'aide, bien sûr, aucunement à la communication. Tout cela reflète, justement, le dilemme de la Chine sur ce point où elle s'est mise dans l'arène internationale. Concrètement, elle s'est mise devant les pays occidentaux, dont les États-Unis sont en tête. La Chine avait hâte d'être comprise et reconnue, mais cela ne marche pas toujours bien.

Dans cette narration, nous voyons que le rôle de Chinatown est clé, bien qu'il n'y ait pas beaucoup de scènes. C'est l'entrée la plus proche et accessible de la culture chinoise pour un Américain de bonne intention. La description de Chinatown dans cette scène est aussi très remarquable : l'avocat américain traverse un couloir très long et tortueux d'une clinique de la médecine chinoise. En caméra subjective, les deux côtés du couloir sont pleins d'antiquités chinoises. Une femme nettoie quelque chose soigneusement. L'Américain marche et regarde. Nous nous sentons clairement sa curiosité pour cet espace mystérieux (visualisé par sa tortuosité) et attirant (visualisé par la présence d'une femme dans le regard masculin). Ensuite, dans une seule prise, la caméra se tourne vers cet homme. Avec le regard qui alterne, nous voyons un étranger ici, qui a l'air un peu perplexe, mais intelligent et sérieux. Ainsi, dans une prise, un échange de regards est réalisé. C'est un échange de regards entre un invité américain et l'hôte chinois. Un message est transmis : soyez le bienvenu dans le monde chinois, vous êtes désiré car j'ai besoin de votre confirmation.

17 ans après, ce rapport est renversé dans un film récent intitulé *Detective Chinatown2* en 2018.

Le film est une comédie policière. L'histoire en bref : en raison d'une affaire de meurtre, un groupe de détectives internationaux sont convoqués à Chinatown de New York pour trouver le tueur. Ensuite il s'avère que c'est un tueur en série. Les détectives se perdent successivement dans les pistes inextricables. Mais le héros chinois, Qin Feng, et son oncle, Tang Ren, arrivent à élucider l'affaire grâce à leurs connaissances sur le Feng Shui, un art chinois qui consiste à aménager des espaces dans le but d'harmoniser l'énergie environnementale d'un lieu. Enfin, il s'avère que le tueur, un médecin américain, est un grand connaisseur du Feng Shui et il organise ses crimes dans la logique du Feng Shui dans l'objectif de devenir immortel.

Dans ce film, nous constatons que Chinatown est également représenté comme un haut lieu de culture traditionnelle chinoise à l'étranger. Mais cette fois, ce sont les étrangers qui font tout pour comprendre cette culture malgré sa complexité. Ainsi, les connaissances culturelles des détectives chinois deviennent leur atout, au lieu d'être un obstacle dans leur vie comme dans le cas de Datong.

Ainsi, la position de Chinatown change sur le plan global. Au lieu d'une entrée à la culture chinoise qui attend passivement les visiteurs curieux, Chinatown devient une sortie de la culture chinoise qui promeut activement sa richesse culturelle. Dans *Detective Chinatown2*, pour trouver un livre sur le Feng Shui, les détectives vont à la bibliothèque municipale de New York et ils finissent par le trouver. Ce livre est fictionnel. Mais en réalité, il est vrai qu'il ne manque pas de ressources sur le Feng Shui dans la bibliothèque municipale de New York. En tout cas, cela démontre que d'un regard chinois, la valeur de la culture chinoise est maintenant beaucoup mieux reconnue aux États-Unis. Chinatown reste le point d'échange de la culture chinoise auquel le monde entier a accès. Mais l'interprétation finale de cette culture – son esprit, son usage, sa valeur – appartient aux Chinois venant du continent, pas aux Américains, ce qui était le cas dans *The Gua Sha Treatment*.

En mettant ces deux films ensemble, nous voyons qu'en effet, la Chine considère Chinatown comme une extension de la culture chinoise. Néanmoins, auparavant, vers 2000, c'était un pont plutôt réservé aux Américains qui s'intéressent à découvrir la culture chinoise ; dans les années récentes, cela devient plutôt un pont pour les Chinois du continent qui sortent, activement, pour promouvoir leur culture et sa valeur.

1.2. Constellation ethnique

2001 a été un point de tournant pour la Chine qui a alors fait partie de l'OMC : le chiffre d'étudiants d'origine chinoise a connu une croissance remarquable aux États-Unis. « The number of Chinese students in the U.S. surpassed 63 000 in 2001. That year, China joined the World Trade Organization and intergrated further with the world economy, unleashing years of rapid double digit economic growth that gave millions of Chinese comfortable middle-class lives and made some exceedingly wealthy... »³¹⁰ Par la suite, en 2010, la Chine a dépassé l'Inde et est devenue le premier pays d'origine des étudiants étrangers aux États-Unis, ce qui reste le cas encore aujourd'hui.

Toutes les études sur les étudiants chinois aux États-Unis ont noté des chiffres remarquables, mais derrière ces chiffres, un changement plus important est l'objectif de faire des études aux États-Unis de ces étudiants chinois. Ce changement reflète le changement de rapport entre la Chine et les États-Unis. Par conséquent, la position de Chinatown change.

Lorsque Datong, le héros de *The Gua Sha Treatment*, veut abandonner sa vie américaine et retourner en Chine, à l'aéroport, son père l'arrête en disant que s'il retourne en Chine, ce sera un échec. Il ne faut pas abandonner, il faut rester aux États-Unis, faire face aux difficultés et résister. En revanche, son père retourne en Chine et lui écrit une lettre par la suite, en lui envoyant des livres sur la médecine chinoise. Nous remettons ce discours dans le contexte des années 1990, où Datong est allé aux États-Unis, pour mieux comprendre ces intrigues. À l'époque, pour les Chinois, aller faire des études et de pouvoir rester aux États-Unis étaient considérés comme un succès. Mais un succès sur quel plan ? Plutôt matériel. Le film indique bien que le père de Datong n'est pas riche. D'origine d'une famille chinoise ordinaire, Datong a pu réussir ses études aux États-Unis grâce à son intelligence. Ingénieur de jeu vidéo, il puise beaucoup d'inspirations dans la littérature chinoise et obtient un succès. En bref, nous pouvons dire que dans cette vision

³¹⁰ Eric Fish, *End of an era ? A history of Chinese students in America*, 12/05/2020, *Society&Culture*, URL : <https://supchina.com/2020/05/12/end-of-an-era-a-history-of-chinese-students-in-america/> Date de consultation : 17/02/2023 « Le chiffre d'étudiants chinois aux États-Unis a dépassé 63 000 en 2001. Cette année-là, la Chine a adhéré à l'OMC et s'est engagée beaucoup plus dans l'économie mondiale. Des années de croissance économique à deux chiffres ont permis aux millions de Chinois de classe moyenne de faire de grande fortune et de vivre très aisément. », Traduit par Yue Pan

du monde, la vie américaine est considérée comme riche sur le plan matériel, mais moins intéressante sur le plan culturel.

Mais cela n'est plus le cas aujourd'hui. Dans la série de films *Finding Mr Right*, qui sont les films chinois contemporains qui réfléchissent le plus sur le sujet d'immigré sino-américain, nous voyons plusieurs phénomènes dans la même logique :

Premièrement, dans *Finding Mr Right* (2013), l'héroïne, avec un copain ultra-riche, va aux États-Unis pour accoucher d'un enfant. Dans le centre de « Zuo Yue Zi » (repos postnatal)³¹¹, elle rencontre d'autres femmes chinoises qui sont là pour accoucher de leur enfant pour qu'il puisse obtenir la nationalité américaine en profitant du droit du sol. Ce service coûte assez cher. Donc celles qui peuvent en bénéficier sont au moins de la classe moyenne supérieure.

Deuxièmement, dans *Finding Mr Right* (2016), il y a un collégien adolescent chinois, dont la mère l'accompagne aux États-Unis pour ses études. Les jeunes élèves font leurs études aux États-Unis avec l'accompagnement d'un des deux parents, souvent la mère, tandis que le père reste en Chine pour gagner de l'argent. Ceci devient un sujet très populaire surtout sur le petit écran chinois pendant ces dernières années. Pour en citer quelques exemples: *The way we were* (2018), *Over the sea I come with you* (2019).

En effet, ces deux phénomènes sont dans la même logique : contrairement à ce qui se passait auparavant (avant 2000), les Chinois considèrent la Chine comme un endroit où il y a une « montagne d'or » pour faire fortune, alors que les États-Unis sont un meilleur endroit pour recevoir l'éducation, pour élever un enfant, en un mot, pour la production de l'homme. Ce changement de 180 degrés est très bien illustré par deux dictons chinois. Le premier : « aussitôt immigrer, aussitôt fait fortune » (早移早发), qui était populaire pendant la première moitié du XXe siècle, et le deuxième, « aussitôt fait fortune, aussitôt immigrer » (早发早移), qui est populaire aujourd'hui en Chine continentale.

Dans ce grand changement d'attitude sur l'immigration, la fonction de Chinatown pour les nouveaux immigrants chinois du continent change comme résultat. Dans les films récents, nous voyons que, grâce aux agents immobiliers chinois, agents de centres de Zuo

³¹¹ Dans la culture chinoise, la tradition de Zuo Yue Zi consiste à se reposer un mois après un accouchement. La plupart des femmes chinoises suivent cette tradition. Aujourd'hui, il y a beaucoup de centres de Zuo Yue Zi aux États-Unis qui reçoivent des femmes enceintes chinoises qui veulent accoucher de leur enfant aux États-Unis pour profiter du droit du sol du pays.

Yue Zi, etc, les Chinois riches forment beaucoup de petits points de rassemblement partout. Mais tous ces points donnent facilement accès à Chinatown de la ville, car tout simplement, c'est souvent un critère quand ils choisissent la localisation du logement. Enfin, ces points constituent une sorte de constellation ethnique, dont Chinatown est le point de service pour cette population.

Cela nous rappelle aussi le fait que notre monde devient de plus en plus un monde composé par des points disjoints. Le voyage d'aujourd'hui n'est plus forcément un trajet selon une ligne continue, mais plutôt le passage d'un point à un autre. En ce qui concerne le Chinatown, si auparavant il était un point cohérent sur le trajet de migration sino-américaine, qui se trouve soit à la sortie, soit à l'entrée, maintenant il est plus approprié de comprendre ce point comme étant un point indépendant en soi, car maintenant il est tout à fait possible de vivre dans un pays sans entrer dans la société, il est aussi possible d'être inscrit dans une société sans y vivre physiquement. Dans un monde comme cela, ce point existe indépendamment. Il effectue des prestations de service, il vit, il persiste en soi, sans avoir besoin de garder une identité ethnique. Néanmoins, c'est l'identité culturelle et économique qui comptent.

2. Mariage blanc avec une Chinoise finit toujours mal : Kinamand comme exemple

2.1. Une narration récurrente

L'histoire est identique : une femme chinoise cherche un mariage conventionnel avec un homme local pour obtenir ses papiers. Elle trouve quelqu'un qui a besoin d'argent pour certaine raison. Ensuite les deux complices sont obligés de vivre ensemble pour tromper le bureau d'immigration. Pendant ce temps, ils s'approchent et finissent par tomber amoureux l'un de l'autre. Mais tout à coup, il s'avère qu'une personne est gravement malade, morte ou presque morte. L'autre personne l'aime toujours. Nous trouvons exactement cette même histoire dans *Kinamand* et *Siao Yu*, ainsi qu'une histoire très similaire dans *The Illegal Immigrant*, dans lequel l'héroïne finit par être tuée dans une tuerie de masse.

Siao Yu et *The Illegal Immigrant* se déroulent à New York, réalisés par une réalisatrice taïwanaise et une hongkongaise. *Kinamand* est réalisé par un réalisateur danois, écrit par un scénariste danois, avec une histoire qui se déroule en banlieue de Copenhague. Comment est-il possible que, dans des sociétés complètement différentes avec différentes histoires d'immigration et différentes cultures, des histoires

identiques sont produites ? Nous allons analyser la recette étape par étape pour voir comment les différents ingrédients sont cuisinés pour réaliser un même plat.

Tout d'abord, il ne sera pas exagéré de dire que le film de mariage blanc est un genre cinématographique qui est allé plus loin que seulement un sujet. Alors qu'il existe différents arguments pour définir un genre cinématographique, en général, nous croyons que quatre éléments sont indispensables et suffisants pour définir un genre : un thème identique, des personnages identiques, des intrigues similaires et des scènes similaires.

À cet égard, nous pouvons facilement reconnaître quelques films du genre : *Green card*, qui raconte un mariage blanc entre un Français et une Américaine, *The Proposal*, entre un Américain et une Canadienne. En ce qui concernent les personnages, dans tous ces films, les histoires se passent, bien sûr, entre une personne étrangère et une personne locale. Il est à noter que la personne locale est, d'une manière ou d'une autre, marginale dans sa société. Par exemple, dans *The Proposal*, le héros américain est professionnellement marginal. Dans *Siao Yu*, le héros italo-américain est alcoolique. Le héros danois de *Kinamand* vient de divorcer involontairement et fermer sa petite entreprise de plombier. Ensuite, certaines intrigues sont toujours récurrentes : les deux personnages déménagent ensemble, ils commencent à se connaître. Mais ils ont déjà fait un faux mariage, donc la question devient comment transformer un faux mariage en un vrai et le faire croire aux autres personnes, surtout au bureau d'immigration. Ainsi, la tension dramatique principale de toutes ces histoires est celle entre le faux mariage et le vrai amour. Certaines scènes clés sont toujours présentes : la cérémonie de mariage, la contrôle du bureau d'immigration, les fausses photos d'amour que les deux personnages prennent ensemble... En fin de compte, nous avons raison de faire valoir que c'est un sous-genre de comédie romantique où l'histoire se déroule dans l'époque contemporaine et dans une ville moderne où les internationaux croissent les locaux. Le thème que ce genre de film traite est principalement l'idée que l'amour peut avoir lieu entre deux personnes très différentes et dans une circonstance impossible.

Avec l'idée que le film de mariage blanc est un genre cinématographique, nous allons examiner cette catégorie encore plus petite : le film de mariage blanc qui implique des immigrés chinois. Pourquoi dans ces films, un personnage est-il obligé de mourir d'une manière ou d'une autre ? En effet, dans les films de mariage blanc pour l'immigration, le mariage en soi ne peut jamais réussir, car après tout, nous ne pouvons pas encourager un faux mariage comme une manière d'immigration. Si le mariage blanc

réussissait et que les deux personnages finissaient par tomber amoureux l'un de l'autre, ce serait un « happy end » trop parfait qui transmet l'idée que l'on peut mentir car il n'y a pas de conséquence. En fin de compte, dans ces films, il faut que l'amour soit réussi, mais que les deux personnages ne puissent pas rester heureux ensemble. C'est donc pourquoi ces films finissent souvent par la mort d'un personnage. Mais pourquoi n'est-ce pas forcément une intrigue récurrente dans les autres films de mariage blanc avec les personnages d'autres origines ? En effet, la fin de *Green card* est que le héros est déporté, il est obligé de retourner en France. Vers la fin de *The proposal*, l'héroïne a perdu son job. Mais pourquoi les personnages chinois doivent-ils mourir ? La raison en est que cela est en fait lié à une question de classe sociale, ce qui, en soi, constitue une certaine violence. Les deux jeunes personnages principaux de *Green card* sont une jardinière-paysagiste et un compositeur. Les deux personnages de *The proposal* sont une cheffe d'édition et son assistant, qui est d'origine d'une famille ultra riche. Le compositeur français et la cheffe d'édition canadienne immigreront pour raison professionnelle. En tant que travailleurs qualifiés, ils peuvent très bien retourner dans leurs pays avec leur partenaire américain et établir une vie en France ou au Canada. Mais les immigrants chinois, dans ces films, sont des immigrants de bas d'échelle qui n'ont pas de compétence professionnelle, ni de ressource financière importante. Pour eux, la migration est motivée par la survie. Nous ne pouvons pas les renvoyer, nous ne pouvons pas les laisser réussir à immigrer en mentant non plus. Par conséquent, nous « tuons » l'immigré ou son partenaire pour que le mensonge ne marche pas. C'est ce que nous voyons dans *Siao Yu* et dans *The Illegal Immigrant*, ainsi que dans *Kinamand*.

Avec ces deux formules, le genre de mariage blanc comédie-romantique américain, et cette règle non écrite spécifiquement pour les immigrants chinois, nous obtenons l'histoire de ce film danois, *Kinamand*. Ainsi, nous pouvons dire que c'est un film assez américain qui décrit la communauté sino-danoise de la façon dont la communauté sino-américaine est souvent décrite, car, un genre cinématographique véhicule un ensemble d'idées en arrière-plan.

2.2. Un espace local décrit de façon déjà-vu

Un élément vraiment sino-danois qui se présente dans ce film est le petit restaurant chinois. Le grill chinois est une forme de restauration asiatique qui est populaire au Danemark à partir des années 1970. Au Danemark, les premiers immigrants chinois, avec

leur service de restauration, ont débarqué dans les années 1920. Mais cela restait trop minoritaire jusqu'aux années 1990 où des immigrants du continent sont venus à la suite de l'ouverture de République Populaire de Chine. Le nombre d'immigrés chinois a doublé pendant les années 1990.³¹² Mais bien avant ce moment-là, à partir des années 1970, au Danemark, comme dans beaucoup d'autres pays européens, des immigrants vietnamiens sont déjà devenus un groupe d'immigrés asiatiques importants. Les immigrants vietnamiens ont donc établi leur service de restauration, qui a constitué une impression (un cliché, en réalité) sur l'idée de cuisine asiatique. C'est un service de restauration du style de *fast food* qui nourrit une clientèle de classe travailleuse.³¹³ Donc, quand les Chinois, dans les années 1990, lançaient leur business, rejoindre cette forme de restauration qui a déjà une clientèle stable était un choix plus rassurant. C'est ainsi que le grill chinois s'est popularisé au Danemark. Et c'est pour cela que dans ce restaurant, dans *Kinamand*, il y a tellement d'information contradictoire qui se présente : le restaurant s'appelle « grill de Kowloon (une partie de Hong Kong) », cependant tout le monde dans ce restaurant parle



Figure 3-3-1 : *Kinamand*

mandarin, et on ne propose une cuisine ni de Hong Kong ni du continent.

Comme nous avons déjà beaucoup parlé de l'histoire de restauration sino-américaine – qui a, au départ, un fondement vraiment d'origine cantonaise, mais comporte ensuite beaucoup de variation – nous voyons que c'est complètement une autre histoire au Danemark. Très contradictoire mais pourtant réaliste, ce restaurant est un élément vraiment sino-danois dans ce film. Toutefois, les descriptions visuelles de ce restaurant sont plutôt du déjà-vu : c'est toujours dans la nuit, en se rendant au restaurant,

³¹² En ce qui concerne l'immigration chinoise en Danemark, nous faisons référence à : Mette Thunø, *Channels of Entry and Preferred Destinations : The Circumvention of Denmark by Chinese Immigrants*, dans *International Migration*, Vol. 41 (3) SI 1/2003

³¹³ En ce qui concerne la cuisine vietnamienne du style *fast food* en Danemark, nous faisons référence à : *Meet the woman who introduced Denmark to Vietnamese Cuisine*, URL : <https://saigoneer.com/vietnam-travel/123-saigon-eat-drink/food-culture/8749-podcast-meet-the-woman-who-introduced-denmark-to-vietnamese-cuisine> Date de consultation: 20/08/2022

le héros marche dans cette rue sombre, mouillée. L'eau sur terre reflète la lumière de l'enseigne du restaurant chinois colorée. Les caractères chinois et les lanternes rouges ne sont jamais absents. Tout cela représente exactement les codes d'origine du Chinatown noir.

À l'intérieur du restaurant, il y a clairement cette description de quatre cercles que nous avons mentionnées dans la première partie de cette thèse :



Figures 3-3-2, 3-3-3, 3-3-4 : *Kinamand*

Le premier cercle est le lieu commercial en apparence. Ensuite, le deuxième cercle est le lieu où le travail au noir a lieu : l'oncle du restaurateur répare les tuyaux de cette cuisine, bien sûr, sans passer par le système fiscal du Danemark. Le troisième cercle est plein d'exotisme conçu : le Kung Fu sur la télévision, une statue de bouddha, plante de bambou comme décoration. Enfin, le quatrième cercle est mystérieux, alléchant mais intouchable : une femme en qipao derrière un rideau en perle. En bref, c'est un espace bien plus profond que le restaurant en apparence. Derrière la caisse, les crimes, l'exotisme, l'attrait sensuel... tous ces éléments trouvent leur place.

En fin de compte, avec *Kinamand*, nous voyons un exemple qui montre l'influence de l'idée de Chinatown illustrée par Chinatown américain sur un film complètement non-américain. Sur le plan narratif et visuel, nous constatons une combinaison des éléments locaux et des codes conçus. Ainsi, Chinatown au cinéma devient un paysage international dans lequel on peut attendre des éléments identiques, si on est à la recherche de ceux-ci.

3. Chinatown dans les films français : un paysage du futur cosmopolite ou du passé colonial ³¹⁴

Nous ne pouvons pas passer à côté des images de Chinatown dans les films français. Une comparaison entre ces images et celles des films américains est très révélatrice pour comprendre les deux.

Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons mentionné une contradiction qui se présente dans ces images du cinéma français : il y a cette tendance à négliger la diversité ethnique existentielle du quartier et d'ainsi implanter l'idée de « Chinatown » sur le 13^{ème} arrondissement de Paris. Avec trois films, *Augustin, Roi du Kung Fu* (1999), *Made in China* (2019) et une partie de *Paris, je t'aime* (2006), nous allons nous interroger sur cette tendance et sa cause.

3.1.L''image de l'entrée postmoderne



Figures 3-3-5, 3-3-6 : *Paris, Je t'aime, Made in China*

Dans le film *Made in China* (2019), lorsque deux personnages montent sur la dalle d'Olympiades en prenant un escalator, le protagoniste français, Bruno, commente : « Que c'est grandiose, Chinatown ! » Il n'est pas surprenant que tous les films mentionnés s'intéressent à cette vue sur la dalle d'Olympiades. Effectivement, cette vue montre une caractéristique essentielle du quartier : sa différence avec le Paris haussmannien.

A première vue, une contradiction évidente se manifeste : les tours de plus de 30 étages qui n'ont pas une grande identité architecturale, et pourtant certainement modernes, sont en contraste avec les toits en forme de pagode qui font penser à l'architecture chinoise classique. Si nous y regardons de plus près, ces tours portent des noms des villes

³¹⁴ Le contenu de cette sous-partie a été publié en décembre 2022. Voir : Yue Pan (2022), *Visions et représentations du quartier de Chinatown à Paris dans les films français de l'extrême contemporain: de l'exotisme au multiculturalisme*, dans *Hybrida*, (5), p 75-95, URL :[https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).21958](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).21958)

olympiques : Grenoble, Londres, Athènes, Mexico, ces toits de pagode, quant à eux, abritent des épiceries chinoises, des salons de coiffure chinois, des restaurants vietnamiens...avec des enseignes écrites bilingue, même trilingue.

Pour comprendre ces informations déroutantes, nous devons remonter à un projet d'aménagement de Paris, celui qui date des années 1970, intitulé « Italie 13 ». Pour simplifier, ce projet consiste à réaménager le 13^e arrondissement ; le terrain du triangle de Choisy est évidemment concerné. Avant cet aménagement, ce terrain était l'emplacement d'anciennes usines automobiles de Panhard & Levassor dans les années 1930 ; après l'arrêt de l'activité de cette entreprise en 1967, le terrain est donc devenu une friche industrielle. Dans ce contexte, le projet a été mis en place sous la supervision de l'architecte Michel Holley, qui adhère à l'idée d'« urbanisme vertical ». Ainsi, sont nées des tours de 32 étages, avec un certain niveau de confort moderne, pour installer des habitants de classe intermédiaire. À propos des toits en forme de pagode qui ont été construits en parallèle des tours, ils n'ont rien à voir avec la culture chinoise ou asiatique. « Les pagodes sont une mode architecturale, on en trouvait beaucoup dans les stades construits à l'époque » explique Dung Truong, architecte et habitant du quartier. Suite à la vague d'immigration de l'ancienne Indochine à partir de 1975, ce quartier, moins cher que le centre de Paris, se retrouve peuplé par cette population et par d'anciens ouvriers chinois qui travaillaient pour les usines d'automobile et n'habitaient pas loin des Olympiades, « et qui, pour des raisons professionnelles ou personnelles, ont choisi de rejoindre leur communauté Porte de Choisy ». C'est ainsi qu'un véritable quartier asiatique est né.

Nous voyons donc que c'est un fruit du hasard si les toits en forme de pagode abritent aujourd'hui des commerces asiatiques. Nous comprenons également pourquoi les hautes tours ne correspondent aucunement à l'idée de Chinatown car elles n'ont pas été construites pour implanter un Chinatown. Au contraire, elles étaient censées donner une image internationale. C'est pour cela que l'on leur a donné des noms de villes olympiques : « Londres », « Mexico », « Rome » et « Tokyo », ...

Dans ce contexte, nous comprenons mieux pourquoi des cinéastes français s'intéressent à cet endroit pour des raisons complètement différentes. Certains viennent chercher l'ambiance de New York : « nous avons utilisé beaucoup de rouge et de doré

pour “glamouriser” le quartier et lui donner un côté new-yorkais. »³¹⁵ dit Axelle Ropert, réalisatrice de *Tirez la langue, Mademoiselle*. D’autres considèrent que le quartier représente le côté moderne de Paris : « j’aime ce quartier qui dit la modernité de Paris »³¹⁶, dit Jacques Audiard en parlant de son nouveau film *Les Olympiades*. En fin de compte, c’est un endroit qui peut être partout et nulle part. Jacques Audiard a bien indiqué l’unicité du paysage d’ici par rapport aux autres quartiers de Paris. Mais le terme « modernité » est interrogeable. Si la modernité de Paris se manifeste dans les immeubles haussmanniens, ce paysage de Chinatown, le visage de Paris le moins parisien, représente la face postmoderne de Paris : l’Asie du Sud-Est, la Chine, la France, New York, Mexico... Les symboles hybrides de partout se croisent ici et forment un paysage de collage.

3.2.L’image de l’intérieur classique et romantique

Le fait que ce paysage cosmopolite soit mis en lumière par les films français montre l’envie de Paris de se réinventer sur la scène globale en se représentant comme une ville aussi moderne et aussi cosmopolite que New York, sans doute. Pourtant l’image n’est qu’une façade du triangle de Choisy. Une fois que l’on traverse cette entrée, curieusement, les personnages français se trouvent devant un paysage qui évoque plutôt une Chine classique : des lumières au néon et des lanternes rouges partout qui donnent à cet espace une ambiance festive et anachronique, les caractères chinois, le Kung Fu, un temple bouddhiste avec décoration de dragon ainsi que des porcelaines avec des motifs de chinoiseries... De toute évidence, ce paysage n’est pas cohérent avec l’image de l’arrivée très cosmopolite. En effet, ces éléments classiques visualisent plutôt l’idée de « Chinatown » dans le sens américain qui évoque l’idée de la Chine sur le plan démographique et culturel.

³¹⁵ Caroline Besse, Jacques Audiard, Anne Fontaine, Axelle Ropert... *Les Olympiades*, un décor hautement cinégénique. Dans *Télérama*. 07/11/2021, URL: <https://www.telerama.fr/cinema/jacques-audiard-anne-fontaine-axelle-ropert...-les-olympiades-un-decor-hautement-cinegenique-7003823.php>

Date de consultation : 17/02/2023

³¹⁶ Yannick Vely, Jacques Audiard : “Le 13^e arrondissement dit la modernité de Paris”, *Paris Match*, 15/07/2021. URL: <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jacques-Audiard-Le-13e-arrondissement-dit-la-modernite-de-Paris-1748623#5> Date de consultation : 17/02/2023



Figures 3-3-7, 3-3-8, *Augustin, roi du Kung-fu, Made in China*

Ici, nous devons faire attention, car cette suggestion de la Chine ne correspond pas à la réalité du triangle de Choisy : en fait, il y a bel et bien la présence de l'Asie du Sud-Est, zone géographique de l'ancienne Indochine, sur ces images. Mais cette présence est délibérément négligée, pour en donner quelques exemples : l'acteur principal de *Made in China*, Frédéric Chau, est en réalité Franco-Vietnamien, mais il joue toujours des rôles de Chinois qui parlent mandarin dans tous ses films français ; de même, dans *Poids Léger*, un autre film qui se déroule au Chinatown parisien, l'héroïne chinoise est également interprétée par une actrice d'origine vietnamienne. Par ailleurs, le temple qui se présente dans *Made in China* est le temple de l'Amicale des Teochew en France. Les Teochew sont une ethnie qui vit principalement au sud de la Chine et beaucoup en Asie du Sud-Est, et qui parle le teochew, un dialecte distinctif ; pourtant, dans le film, tout le monde parle mandarin dans cette association. ... Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités. En bref, cette négligence sur la présence de l'Asie du Sud-Est n'est pas anodine. Pourquoi réduit-on cette diversité en homogénéifiant le triangle de Choisy en « Chinatown » comme s'il n'y avait que des Chinois ?

Nous allons pousser cette question plus à fond : en effet, cette homogénéisation est probablement due au fait que la notion des « Chinois » dans la perspective française ne correspond pas à des Chinois de la République Populaire de Chine, ce qui est un concept contemporain.

Ici, nous sommes obligés de remonter dans le temps et retracer un peu la représentation de l'ancienne Indochine dans les œuvres théâtrales françaises. Au cours du XIXe siècle, avant l'apparition du cinéma, dans les pièces de théâtre françaises, quand il s'agit du Viêt Nam, les Vietnamiens étaient très souvent absents dans leurs propres histoires. En effet, si nous nous mettons dans la vision du monde de l'époque, nous voyons autrement : la France établit son protectorat sur l'Annam et le Tonkin (Viêt Nam actuel) en 1883, ce qui fut un des résultats de la Guerre franco-chinoise, car à l'époque, le Viêt Nam était vassal de la Chine sous le régime de la Dynastie Qing. Pour

la France de l'époque de la III^e République, préoccupée de voir les Britanniques qui avaient déjà gagné les deux Guerres de l'opium et ainsi dominé quelques villes chinoises, faire des efforts vers l'Indochine, c'était « assurer la présence de la France dans le monde après son effondrement de 1870 devant les Prussiens, et empêcher l'Angleterre d'annexer toute l'Indochine... la position qu'occupera désormais la France en Indochine doit lui permettre d'augmenter sa puissance sur le marché chinois et dans l'entreprise de modernisation du vieil empire... »³¹⁷. En bref, c'était le projet d'accès à la Chine en général qui était surtout attirant pour la France, ainsi que pour beaucoup d'autres pays colonisateurs européens de l'époque. La conquête de l'Indochine garantissait un accès à ce grand projet concernant la Chine.

Les œuvres théâtrales françaises de cette époque reflètent bien cette mentalité. Sur les champs de bataille au Viêt Nam, les Français se confrontent toujours avec les Pavillons Noirs, « personnages chinois les plus représentatifs sur la scène française des années 1880 »³¹⁸, selon Shih-Lung Lo. Pour en donner quelques exemples : *Les Pavillons Noirs* (Batignolles, 22 décembre 1883), *Les Français au Tonkin* (Château-d'Eau, 9 février 1885) parlent des guerres entre les Français et les Chinois qui se déroulent au Viêt Nam actuel. Dans ces œuvres, l'Asie du Sud-Est est un lieu de rencontre et de confrontation entre la France et la Chine. Ensuite, cette mentalité persiste et se présente dans des mélodrames. Le meilleur exemple est sans doute *L'Amant*, le grand roman ainsi que le film marquant. L'histoire d'amour a lieu dans le contexte des années 1930, au Viêt Nam, entre une Française et un Chinois. Nous savons que l'adaptation cinématographique est réalisée en 1992 par Jean-Jacques Annaud. En parallèle, Marguerite Duras a réécrit le roman en 1991 et a intitulé la deuxième version « L'Amant de la Chine du Nord ». Ainsi, nous constatons que jusqu'aux années 1990, cette narration persiste, dans laquelle l'Indochine est toujours un lieu qui permet d'accéder à la Chine, le vieil empire qui fait rêver.

Par ce rappel d'Histoire, nous obtenons deux constats :

Premièrement, dans cette mentalité du XIX^e siècle, la France a eu tendance à considérer des personnes qu'elle rencontre dans l'ancienne Indochine comme « Chinoises ». En réalité, il est vrai que, depuis toujours, l'Asie du Sud-Est a accueilli

³¹⁷ Marianne Bastid-Bruguère, *La France et la Chine : itinéraire d'une rencontre*. BNF. URL: <https://heritage.bnf.fr/france-chine/fr/edito-scientifique#4> Date de consultation : 17/02/2023

³¹⁸ Shih-Lung Lo, *La Chine sur la scène française au XIX^e siècle*. Presses universitaires de Rennes, 2015, p119

beaucoup d'émigrés chinois de la Chine, car dans l'Histoire, chaque fois qu'il y avait des troubles politiques en Chine, des Chinois émigraient en Asie du Sud-Est. Mais après des générations, cette diaspora ne parle généralement plus le mandarin, et ses membres ont culture et leur identité. De toute évidence, cette définition des « Chinois » ne correspond pas aux Chinois de la République Populaire de Chine. Mais dans la perspective américaine, par exemple, les premiers Chinatown dans ce pays ont été établis par les ouvriers cantonnais qui travaillaient pour le chemin de fer transcontinental. Cette définition des « Chinois » ne s'oppose pas aux Chinois d'aujourd'hui. C'est pour cela que le mot « Chinatown » dans le contexte français est si paradoxal, car chez les Français, l'idée des « Chinois » inclut vaguement cette diaspora venant historiquement de la Chine puis ensuite de l'Asie du Sud-Est.

Deuxièmement, pour les Français, l'idée de « la Chine » est attirante et fait rêver. C'est une idée qui existait déjà au XIXe siècle et persiste toujours. C'est plutôt une utopie romantique, floue qui correspond à l'imaginaire sur la Chine du XIXe siècle. C'est pour cela que, paradoxalement, l'ancienne Indochine se présente toujours sur le territoire français à travers cette population d'immigration, cependant, elle est absente dans l'imaginaire collectif car elle est effacée par les représentations homogénéisées de l'idée globale de « la Chine ».

Cette contradiction du Chinatown parisien sur le plan de l'image révèle une contradiction profonde de l'intérieur de la société mainstream : celle entre l'envie de se représenter comme une capitale du monde – qui était, d'ailleurs, la position de Paris auparavant – à l'instar de New York et les restes de la mentalité colonialiste qui a été formée par l'Histoire, qui ne peut jamais être effacée. Concrètement, dans ces films, cette mentalité s'interprète en une homogénéisation des cultures asiatiques et en une relation postcolonialiste imaginaire. Cette contradiction est, effectivement, celle entre le passé et le futur d'une France, qui se concentre à Paris et qui se manifeste dans le cinéma.

3.3.Relations sentimentales entre les flâneurs masculins non-asiatiques et les guides culturelles chinoises

Cette contradiction se traduit non seulement par le paysage, mais aussi par les personnages et le rapport entre les personnages. Avec *Augustin, roi du Kung-fu* et *Paris, je t'aime*, nous pouvons dégager un mode d'histoire sentimentale. Ensuite, nous allons

faire une comparaison entre ce mode et celui du « Chinatown romantique » dans le cinéma américain dont nous avons parlé dans le premier chapitre de cette partie. La comparaison nous permet de mieux comprendre les deux modes narratifs et un rapport de pouvoir imaginaire derrière les écrans.

D’abord, dans nos films étudiés ici, il y a toujours un héros blanc qui est marginal dans la société mainstream sur le plan professionnel. Par exemple, Augustin dans *Augustin, roi du Kung-fu* est un acteur peu talentueux, chassé d’un tournage, et qui a ensuite du mal à trouver un travail. Il semble maladroit partout où il se présente car il dit toujours quelque chose d’intempestif au lieu de se mettre dans son rôle défini par telle ou telle situation sociale ou professionnelle. De même, dans *Paris, Je t’aime*, le héros, Henny, un homme d’âge mûr, travaille comme démarcheur de produits capillaires, sous la pression constante de son employeur à l’autre bout du téléphone. En somme, ces personnages masculins ont une certaine incompatibilité avec la vie moderne d’une manière ou d’une autre.

Cette instabilité professionnelle rend ces héros marginaux dans la société française. Ils ne sont pas comme les employés de bureaux, ils n’ont pas une routine à suivre – ce qui leur permet de se balader à Chinatown – pourtant ils ne subissent pas moins la pression de la vie moderne urbaine qu’un employé à temps plein. Donc, au fond, ils sont à la recherche d’une sortie de la vie urbaine, du monde professionnel parisien, de son système et de la hiérarchie qu’ils ont du mal à gérer. Ainsi, ils arrivent à Chinatown, l’endroit de n’importe où sauf du Paris haussmannien, et commencent une balade romantique dans le paysage qui fait rêver.

Dans ces personnages, nous pouvons reconnaître des caractéristiques des flâneurs parisiens du XIXe siècle, qui sont des individus « oisifs » pour lesquels « l’oisiveté est plus précieuse que le travail »³¹⁹, d’après Walter Benjamin. En se baladant dans la rue et en restant passagèrement dans des cafés, des hôtels, ... ils se mettent à l’opposé du système mécanique de production, ils protestent « avec leur nonchalance ostentatoire, contre le processus de production. »³²⁰ Ainsi, ils ne sentent

³¹⁹ Changnam Lee, *Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930*, dans *Société* 112 (2) 2011, p 123-135, p 123 URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-2-page-123.htm> Date de consultation : 17/02/2023

³²⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Petite bibliothèque Payot, 1979, p238

plus leur marginalité professionnelle par rapport au système de production. À cet égard, le Chinatown parisien fonctionne comme un refuge de la modernité.

Pendant cette balade, ces héros-flâneurs sont accueillis chacun par une héroïne d'origine chinoise, habitante du quartier. Les héroïnes chinoises dans tous ces films en question sont assez similaires. Regardons ces rôles : le Dr. Lin, interprété par Maggie Cheung dans *Augustin, roi du Kung-fu* qui est acupunctrice, Madame Li, le rôle de la coiffeuse dans *Paris, je t'aime* qui pratique le Kung Fu, et Lisa, une femme médecin franco-chinoise dans *Made in China* qui présente la cuisine chinoise au personnage français dans le film.



De gauche à droite, de haut en bas,
Figures 3-3-9, 3-3-10, 3-3-11, *Augustin, roi du Kung-fu*, *Made in China*, *Paris, je t'aime*

En général, nous pouvons dire que ces héroïnes doivent être, d'abord, physiquement attirantes, ensuite, elles sont suffisamment chinoises, avec chacune une connaissance assez stéréotypée, et en même temps elles doivent savoir valoriser des caractéristiques chinoises de manière occidentale pour pouvoir enfin être qualifiées d'ambassadrices. Elles accueillent les héros non-asiatiques et les amènent en un voyage culturel pour soulager les pressions qu'ils subissent de la société mainstream.

Maintenant, une comparaison avec le Chinatown romantique dans le cinéma américain nous permettra d'aller loin. Dans le premier chapitre de cette partie intitulé « Chinatown romantique, un consentement », nous avons démontré la féminisation de Chinatown qui reflète un rapport de pouvoir imaginaire. Rappelons ce que nous l'avons dit : « Cette féminisation de Chinatown n'est pas anodine, puisque cela correspond, au fond, au rapport de pouvoir qui s'appuie sur le scénario post-colonial

pour les États-Unis. Dans ce scénario, les États-Unis sont les sauveurs pour l'Asie, ils l'aident à trouver sa voie de libération sur tous les niveaux. Fondamentalement, c'est cette logique qui fonctionne bien et continue à fonctionner sur l'écran contemporain. » Par rapport à cela, sur les écrans français, nous constatons une narration à la fois similaire et distincte : c'est également une féminisation de Chinatown, et un rapport de pouvoir qui se manifeste de façon allusive dans le rapport homme-femme entre les personnages. Cependant, non pas comme les hommes américains qui sont obsédés de sauver les Chinoises, les Français se rendent à un endroit pour découvrir la culture intéressante, ensuite, probablement le conquièrent sous le prétexte d'appréciation pour son propre bien. Nous pouvons ainsi dire que les États-Unis se prennent pour le sauveur par rapport à l'Asie ; la France, quant à elle, se prend pour le découvreur-conquérant, colonisateur, par rapport cette dernière. De ce fait, nous sommes obligés de conclure que malheureusement ces mentalités de la Guerre du Viêt Nam persistent toujours sur les écrans.

En fin de compte, le Chinatown parisien dans le cinéma français est un bel exemple qui montre une implantation de l'idée de Chinatown, d'origine américaine, dans un contexte social totalement différent. Dans le cas du triangle de Choisy, c'est une enclave d'immigration asiatique d'origine très variée interprétée en « Chinatown ». Beaucoup de complexités historiques et sociales sont simplifiées dans ce processus d'interprétation. En analysant les paysages et les personnages dans les films français, nous comprenons mieux cette simplification délibérée qui est très paradoxale. D'un côté, cette simplification est le résultat de la projection d'une image de « ville cosmopolite » à l'instar de New York sur Paris. De l'autre côté, cette simplification reflète un regard colonialiste d'origine du XIXe siècle qui persiste toujours. En bref, c'est l'image de Chinatown postmoderne et celle de Chinatown classique qui se contredisent. Plus récemment, dans *Les Olympiades* de Jacques Audiard, qui est sorti en novembre 2021, cette volonté de Paris de se réinventer parmi les villes globales s'affirme encore plus fortement et prévaut par rapport à toutes les images de « Chinatown classique ». Dans ce film sur la vie sentimentale des jeunes Parisiens et Parisiennes, le triangle de Choisy représente la jeunesse et la diversité de Paris. L'identité de Chinatown de ce quartier n'a pas été abordée dans ce film, non plus que les identités, les origines des jeunes personnages. Justement, le film transmet un message clair qui peut conclure notre étude :

pour la société mainstream française, valoriser le triangle de Choisy comme « Chinatown » est intéressant. En effet, la présence de Chinatown est une partie indispensable de l'image du « Paris cosmopolite » où les personnes de toutes origines se croisent, et où on sort dans des espaces de consommation pour une récréation dépaysante. Pour construire cette image, au lieu d'interroger les questions de l'histoire et de l'identité du quartier, il vaut mieux les maquiller avec une image postmoderne. Mais il est encore trop tôt pour dire que l'image de Chinatown classique a disparue du cinéma français. À la suite de ces films, sur les écrans français, ce quartier deviendra-t-il une icône du cosmopolitisme et du multiculturalisme de Paris du XXI^e siècle, ou incitera-t-il certains cinéastes à retracer l'histoire au XIX^e siècle pour réfléchir sur l'identité du quartier ? Cela reste à voir dans les décennies à venir.

Conclusion : différentes idées des « Chinois », même paysage de « Chinatown »

Dans ce chapitre, nous avons étudié les images de Chinatown dans le regard chinois, danois et français. En termes simples, nous pouvons dire que nous étudions le rapport entre Chinatown et la Chine, et celui entre Chinatown et l'Europe. Ces deux rapports reflètent la perception de la diaspora chinoise par la Chine et sa perception par l'Europe. Pour comprendre ces perceptions et les différences entre elles, nous devons aller plus au fond de cette interrogation, car il s'agit de différentes définitions des « Chinois ». Il faut comprendre qui sont « Chinois » dans la perspective chinoise, et qui sont « Chinois » dans la perspective européenne, pour pouvoir comprendre l'identité de diaspora chinoise dans ces deux perspectives et ainsi comprendre la position de Chinatown. Ensuite, puisque nous sommes dans cette interrogation, nous en profitons pour retourner au sujet de cette thèse, nous allons parler de qui sont « Chinois » dans la perspective américaine.

Tout d'abord, nous devons introduire trois concepts différents : 1. Les citoyens de République Populaire de Chine (RPC), 2. Zhonghua Minzu, 3. Grande Chine.

Le premier terme est clair. C'est une notion moderne et juridique. De plus, étant donné que la Chine ne reconnaît pas la double nationalité, cette identité, qui est apparue depuis 1949, l'année de fondation de la RPC, ne comporte aucune ambiguïté. Nous devons justement noter un point : de toute évidence, la Chine moderne est un pays très vaste et très varié sur le plan culturel. Mais c'est la culture du Nord, axée sur la culture

de Beijing, qui est considérée comme la culture dominante à l'intérieur du pays et qui généralement représente « la culture chinoise » au niveau international.

La deuxième notion, *Zhonghua Minzu*, n'est pas si évidente. La traduction littérale de ce terme sera : l'ethnie chinoise. Cependant, ce terme ne fait pas référence à une ethnie quelconque. Tout au contraire, ce terme a été créé pour unir de nombreuses ethnies.³²¹ À l'origine, c'était Liang Qichao, un intellectuel chinois de la Dynastie Qing, qui a créé ce terme au début du XXe siècle. À l'époque, ce terme faisait référence à cinq ethnies majoritaires qui se présentaient sur le territoire de la Dynastie Qing³²². Ensuite, au fil du temps, ce terme a été développé par beaucoup de personnes, y compris Sun Yat-sen. Cependant, à la suite de la fondation de la RPC, ce terme a été rejeté pendant l'époque de Mao pour mieux clarifier et établir une identité moderne de « citoyen de RPC ». C'est à cet époque, pour résoudre des problèmes d'origine de l'ambiguïté de la double nationalité des diasporas chinoises en Asie du Sud-Est, que la RPC a officiellement annoncé que ces personnes doivent choisir de garder une nationalité et abandonner l'autre. Ainsi, l'identité de citoyen de RPC a été établie. Postérieur à Mao, l'idée de *Zhonghua Minzu* a été reprise par l'autorité de RPC pour mieux unir les régions de Hong Kong, Taïwan, Macao et la diaspora chinoise du continent. Cette fois, cette idée de *Zhonghua Minzu* fait référence à l'ensemble de 56 communautés ethniques. Ici, il est révélateur de citer la théorie qu'un sinologue américain, Mark. C. Elliott, a formulée en 2002 dans son article *Manchu national consciousness and Manchu rule in China during the Qing Dynasty*.³²³ Il pense que l'idée de *Zhonghua Minzu* fait référence à l'ensemble de population qui vivait sur le territoire de la Dynastie Qing, car c'est sous cette Dynastie que le territoire de l'intérieur de la Grande Muraille et celui de l'extérieur ont été unis et ont ainsi constitué le territoire de la Chine qui a été ensuite hérité par la République de Chine, puis la République Populaire de Chine et ce jusqu'à maintenant. Dans ce concept, la diaspora chinoise appartient à *Zhonghua Minzu*, sans aucun doute.

³²¹ Bien que le mot « *Minzu* » et le mot « ethnie » ne fassent pas du tout référence à une même idée, il n'est pas faux d'employer ce mot français « ethnie » comme traduction de « *Minzu* », car dans un premier lieu, le terme *Minzu* en chinois était un emprunt du même mot en japonais qui était une traduction du mot « ethnie » d'origine européenne. Ensuite, le mot « *Minzu* » a pris complètement un autre sens dans le contexte chinois. C'est pour cela que, sur le plan littéraire, nous le traduisons ainsi.

³²² Chez Liang Qichao, ces cinq ethnies font référence aux Han, les Mandchou, les Huis, les Mongols et les Tibétains.

³²³ Mark. C. Elliott, *清代满洲人的民族主体意识与满洲人的中国统治*, (*Manchu national consciousness and Manchu rule in China during the Qing Dynasty*). *Studies in Qing History*, Traduit par : Hua Li, 11/2002, vol 4

Déjà, nous voyons que l'identité de « Zhonghua Minzu » est très différente de celle de « citoyen de RPC ».

Le troisième concept s'appelle « Grande Chine ». C'est une notion plutôt pratiquée dans les discussions économiques mais qui suggère, quand même, une identité politique et culturelle. L'inventeur de cette idée est un géographe américain, George Cressey. Il a inventé ce terme de « Greater China (Grande Chine)» dans les années 1930 qui fait référence à la grande zone qui comprend « proper China (Chine propre)» et les régions géographiquement associées à la Chine. Ensuite, à partir des années 1980 et jusqu'aujourd'hui, ce terme est plutôt employé dans l'économie pour faire référence à une zone économiquement liée qui comprend la Chine continentale, Hong Kong, Taïwan, et parfois, Singapour et l'économie de la diaspora chinoise.

Il faut noter deux points cruciaux dans cette idée :

Premièrement, dans ce concept, au lieu de Beijing, c'est Hong Kong qui est le centre. « Until quite recently, the varying definitions of the geographical extent of the Greater Chinese economy could be portrayed as five concentric circles, all centring on Hong Kong. »³²⁴ dit Harry Harding, dans son article *The concept of "Greater China": Themes, Variations and Reservations*.³²⁵ C'était le cas vers le début des années 90. Ensuite, il y a eu des changements. Après la Rétrocession de Hong Kong à la Chine, Hong Kong est beaucoup plus lié à la Chine. De plus, avec l'essor économique de la Chine, plusieurs villes du Sud du pays sont devenues des centres économiques de cette zone : notamment Shanghai, Hangzhou, Shenzhen, Chongqing. Mais après tout, dans ce concept, c'est le Sud de la Chine qui est mis en relief, au lieu du Nord.

Deuxième point, cette idée de « Grande Chine » est rejetée par la RPC, car cela peut causer des malentendus : l'idée peut suggérer l'impérialisme et que la diaspora chinoise est, plus ou moins, toujours loyale envers son pays d'origine au lieu de son pays d'accueil.

³²⁴ Harry Harding, *The concept of "Greater China": Themes, Variations and Reservations*, « Jusqu'à très récemment, les différentes définitions de l'étendue géographique de la grande économie chinoise pourraient être décrites comme cinq cercles concentriques, tous centrés autour de Hong Kong. », Traduit par Yue Pan

³²⁵ Selon Harry Harding, ces cinq cercles sont: «Greater Hong Kong (Hong Kong, Macao and Guangdong), Greater South China (Hong Kong, Macao, Taiwan and the south-eastern coast of the People's Republic, extending north perhaps as far as Shanghai), Greater Nanyang (Hong Kong, Macao, South China, Taiwan, Singapore and overseas Chinese entrepreneurs in the rest of South-east Asia), All China (Hong Kong, Macao, Taiwan and the entire People's Republic), and Greater China (Hong Kong, Macao, Taiwan, the People's Republic, Singapore and overseas Chinese throughout the world).»

Après avoir introduit ces trois idées, nous pouvons maintenant clarifier cet enjeu complexe : qui sont les « Chinois » pour qui ?

Pour la RPC, l'identité de citoyen de RPC et celle de Zhonghua Minzu sont valides toutes les deux. Les citoyens de RPC sont bien sûr Chinois, les individus qui appartiennent à Zhonghua Minzu sont aussi Chinois. Néanmoins c'est la RPC qui est le centre de Zhonghua Minzu ; et c'est le Nord de la Chine (Beijing) qui est le centre de la RPC. Donc c'est la culture du Nord qui est la culture standard de Zhonghua Minzu, dont la langue, le mandarin, est cruciale, de toute évidence. Dans ce concept, la position de la diaspora chinoise se montre : ses membres sont Chinois, mais pas au centre. Ainsi nous voyons le rapport entre Chinatown et la RPC : c'est une extension ethnique, mais sur le plan culturel, leur culture est considérée comme une branche de la culture standard chinoise. L'interprétation finale de la culture chinoise appartient à la RPC.

Pour l'Europe, c'est l'identité historique de Zhonghua Minzu qui est la plus influente pour définir les « Chinois ». Ensuite, l'idée moderne de citoyen de RPC s'ajoute, mais l'idée du XIXe siècle de Zhonghua Minzu persiste toujours. Dans ce concept, la diaspora chinoise de l'Asie du Sud-Est fait partie des Chinois. Tous les individus qui ont leur origine sur l'ancien territoire de la Dynastie Qing sont Chinois. Le centre de cette Chine est aussi le nord. Mais ce nord n'est pas si clair par rapport à la zone géographique précisée définie par la RPC, – les régions au nord de la ligne Qinling-Huaihe, centralisées autour de Beijing – ce nord est vague et romantique et fait référence au « vieil empire » dont les colonisateurs européens rêvaient mais qu'ils n'ont pas conquis. Sur le plan culturel, tous les éléments sur ce territoire historique sont chinois, ils s'hybrident, ils se présentent sans cohérence tous ensemble pour construire un rêve de « Chine » romantique. Mais de temps en temps, la RPC se présente avec notamment sa seule langue officielle, le mandarin. La coprésence de ces deux idées, Zhonghua Minzu historique et la RPC moderne, rend les images contradictoires : un Vietnamien peut donc se présenter comme une star chinoise sur l'écran français, néanmoins, il doit faire semblant de parler mandarin ; dans le film danois, un restaurant porte un toponyme hongkongais dans lequel on parle mandarin et l'héroïne porte toujours qipao, costume de Shanghai... Dans ce concept, la diaspora chinoise représente toujours ses ancêtres du XIXe siècle. Ainsi, le rapport entre l'Europe et Chinatown se montre : Chinatown est la projection de rêve évanoui sur la Chine du XIXe siècle que les colonisateurs ont toujours du mal à oublier.

Maintenant, puisque l'on parle de cet enjeu, on profite de cette discussion pour retourner au sujet de cette thèse. Qui sont les « Chinois » pour les États-Unis ?

En effet, pour les États-Unis, l'idée de « Grande Chine » est importante et persistante. Non seulement parce que l'idée est, à l'origine, née dans le monde académique américain, mais elle est ensuite mise en utilisation dans beaucoup d'autres domaines aux États-Unis. Une preuve, nous mettons ici une carte de la « Grande Chine » dans *The battle of China*, film américain de 1944.



Figure 3-3-12 Carte de la Grande Chine, *The battle of China*

Ensuite, ce terme reste courant jusqu'à aujourd'hui mais partiellement pour éviter la problématique entre la Chine continentale et la région de Taïwan. Des preuves actuelles : un grand nombre de grosses entreprises américaines y ont un siège central nommé « siège de la Grande Chine » : Apple, Microsoft, Procter & Gamble, McKingsey & Company... Dans le monde académique, à Columbia University, par exemple, le terme « Greater China » est utilisé pour nommer une branche dans l'institut de l'Asie de l'Est. Comme nous l'avons dit, cette idée est assez distincte de l'idée de « Zhonghua Minzu ». Et pour les États-Unis, les membres de la diaspora chinoise sont Chinois plutôt dans ce sens que dans le sens de Zhonghua Minzu. Quelle est la différence ? Une différence évidente est que les Vietnamiens ou Laotiens qui ont de l'origine chinoise très lointaine ne font plus partie des « Chinois ». L'autre différence majeure est la localisation du centre de la « Chine ». Comme nous l'avons noté, le centre de la « Grande Chine » est plutôt au sud qu'au nord. Bien qu'il y ait plusieurs centres maintenant, le barycentre reste toujours au sud. Donc dans ce concept, « la culture chinoise » est principalement celle du Sud. C'est-à-dire, la langue cantonaise, les caractères du chinois traditionnel, le dim-sum comme cuisine typique et représentative, le siu mei dans la vitrine, le qipao, ainsi que le mah-jong comme un jeu populaire... Cela explique, d'ailleurs, pourquoi dans le film phénoménal, pour le bien ou le mal, *Crazy Rich Asian*, c'est une famille singapourienne qui représente la « culture chinoise ».

En mettant ces films ensemble, nous voyons en quoi Chinatown est un enjeu international : chaque pays adopte un regard sur Chinatown, et ce regard suggère toujours un rapport de pouvoir entre la diaspora chinoise et la société mainstream à l'origine de ce regard. De plus, puisque chaque société, chinoise, européenne ou américaine, a son concept particulier de « diaspora chinoise », car chacune a, fondamentalement, un concept des « Chinois ». Ainsi, Chinatown dans les films de ces pays, inclut ce rapport du pouvoir imaginaire et des émotions face à la « diaspora chinoise » dans la définition de chaque société, voire même face aux « Chinois ». Mais pourquoi ne projette-t-on pas tout cela plutôt sur la Chine ? Parce que comme nous l'avons vu, souvent, pour beaucoup de pays européens ainsi que les États-Unis, la « Chine » ne correspond pas forcément à la République Populaire de Chine d'aujourd'hui. En raison de cette ambiguïté, l'idée de Chinatown est nécessaire sur les écrans pour continuer à représenter le côté fascinant mais vulnérable de la Chine pour l'Europe, et le côté problématique et aussi vulnérable de la Chine qui a besoin d'être sauvée pour les États-Unis. Ces idées, ces envies de jouer le rôle de colonisateur ou celui de sauver, ne peuvent plus être projetées sur la Chine moderne. Tandis que pour la RPC, Chinatown est une partie indispensable pour compléter le discours de Zhonghua Minzu de l'époque actuelle.

Enfin, nous devons noter une incohérence : bien que Chinatown représente différentes idées dans les films de différents pays, les éléments culturels identiques sont remarquables. C'est toujours le dim sum, le siu-mei dans les vitrines, les caractères de chinois traditionnels au lieu de chinois simplifié, le mah-jong... en bref, les éléments mis en lumière par Hollywood. Ainsi, l'influence des images de Chinatown du cinéma hollywoodien se montre. Sur le plan visuel, Chinatown cinématographique est un ensemble d'éléments visuels codifié par Hollywood dans un premier temps. Et maintenant, les cinéastes du monde entier appliquent cet ensemble de codes pour représenter leur idée de « Chinatown ». Dans des cinémas de différents pays, la RPC s'invente à des degrés divers, mais le fond est toujours le Chinatown du cinéma américain.

IV. Chinatown cinématographique va au-delà de cinéma

Introduction : Crise de vérité, crise du quartier réel

Dans ce chapitre, nous allons pousser les films en dehors du cadre du cinéma. Ce chapitre se dévise en deux sous-parties : l'une est consacrée à la touristification de Chinatown réel, l'autre traite la question de la digitalisation.

Apparemment, ces deux sujets sont peu corrélés entre eux. Mais au fond, nous les mettons ensemble pour mettre en relief un enjeu : une crise de vérité de Chinatown réel, car à notre époque, il semble que le quartier de Chinatown réel devienne de moins en moins « vrai », alors que les images deviennent de plus en plus « vraies ». Que cela veut-il dire ?

Depuis le tout début de cette recherche, nous avons soulevé la question du rapport entre les images cinématographiques de Chinatown et le quartier dans le monde réel. Au début, les premières étaient une empreinte de ce dernier sur deux plans. Sur le plan matériel, elles étaient une empreinte argentique de l'espace réel. Sur le plan esthétique, les images fonctionnent en évoquant la réalité. Pendant plus d'un siècle, ont eu lieu beaucoup de changements que nous avons mentionnés dans l'introduction générale de cette thèse. Actuellement, il semble que sur ces deux plans, le rapport soit largement modifié, voire même renversé.

Sur le plan matériel, de toute évidence, avec la digitalisation, les images dépendent de moins en moins du monde matériel, voire même aucunement. Dans notre cas étudié, nous constatons la présence des images de Chinatown dans des films réalisés avec les effets spéciaux numériques (CGI, computer-generated imagery), des films d'animation, des jeux vidéo... La question qui se pose est : la digitalisation des images de Chinatown montre-t-elle que ces images se détachent complètement du monde réel ?

Sur le plan esthétique, le Chinatown cinématographique n'imité guère le monde réel, car les images se reproduisent toutes seules. Au contraire, il semble que ce soit le Chinatown réel qui se rapproche du cinéma pour devenir un produit culturel aux fins de vente sur le marché du tourisme. Alors, est-il possible que les images, à leur tour, aient un impact sur le monde réel ?

Ces deux interrogations nous mènent à étudier les images de Chinatown digitales et le quartier de Chinatown réel aux États-Unis à l'époque actuelle. En les mettant en rapport avec les images cinématographiques, nous verrons quel est le Chinatown le plus « vrai ». Lequel correspond le plus à ce que l'on pense comme « Chinatown » ? Le

Chinatown cinématographique, le Chinatown réel ou le Chinatown digital ? Nous supposons que le Chinatown réel a connu une crise de sa vérité, car il semble que moins les images dépendent du monde matériel, plus elles ressemblent à l'idée de Chinatown. Nous allons examiner cette supposition assez choquante dans ce chapitre.

En vue de répondre à cette question de degré de vérité des différents Chinatown, nous partons en voyage dans le quartier de Chinatown à Manhattan New York, et dans le monde digital des jeux vidéo et des images de CGI avec les images cinématographiques de Chinatown dans notre valise.

1.Chinatown de Manhattan en touristification : comment le cinéma forme-t-il le monde réel ?

Il est vrai que cette supposition est un peu frappante : le cinéma peut-il former notre monde réel ? Mais en suivant cette recherche, nous arrivons presque naturellement à cette question concernant Chinatown. Pour mieux contextualiser cette question, nous devons considérer deux facteurs majeurs : 1. la gentrification du vieux Chinatown, 2. l'importance du tourisme à Chinatown.

Voici comment nous avons obtenu cette supposition : avec notre étude précédente, nous avons déjà vu le phénomène de Chinatown-satellite : les nouveaux-arrivants s'installent plutôt en banlieue qu'au centre-ville. Les personnes des générations plus jeunes quittent le vieux Chinatown et certaines d'entre elles rejoignent leur communauté aussi en banlieue. Nous pouvons constater ce phénomène dans beaucoup de films sino-américains que nous avons étudiés précédemment. Seulement pour donner un exemple : l'héroïne de *Saving Face* mentionne explicitement dans le film qu'elle habite à Brooklyn et elle fréquente Flushing à Queens pour participer aux soirées de la communauté chinoise.³²⁶ Ce phénomène est bien sûr dû à la gentrification inéluctable ; les vieux Chinatown dans les centres-villes, comme beaucoup d'autres quartiers, deviennent de plus en plus chers. La question est alors : si les habitants partent du quartier, qui occupera cet espace ? Ensuite, aux besoins de qui répond cet espace ?

Le deuxième point concerne la touristification. Nous n'avons pas besoin de justifier l'importance du tourisme pour Chinatown, comme Chinatown était, depuis

³²⁶ Brooklyn et Queens sont deux arrondissements de New York City très étroitement liés à Manhattan. Ces deux arrondissements ont chacun une grande communauté chinoise et plusieurs quartiers chinois.

toujours, une attraction touristique tout en ayant sa réputation comme un quartier mal famé. Nous pouvons documenter des tourisms individuels dans les littératures du XIXe siècle. Juste pour donner un exemple, prenons les lettres d'une femme identifiée comme E.G.H à « Dear Jay » qui datent de 1868 ; elle a réalisé des visites touristiques à Chinatown de San Francisco et Boston.³²⁷ Ensuite, pour le XXe siècle, il y a plus de photographies qui nous permettent de retracer des tourisms organisés en groupe.



Figure 3-4-1 Un groupe touristique à Chinatown de Manhattan,
Arthur W. Grumbine (1938-1960, non daté)³²⁸

De nos jours, le tourisme contribue à une grande partie du chiffre d'affaires de Chinatown. Pour donner un aperçu de son importance, il suffit de regarder à quel point Chinatown a été touché pendant la pandémie de Covid-19 à cause de la suspension du tourisme : « the Chinatown community depends on restaurants and with tourism all but gone, it's had a ripple effect on all businesses. Chinatown has always been a tourism designation, but tourism is down by more than 50 percent (from February 2020) and that's a lot of foot traffic no longer coming to the area spending money »³²⁹ dit Emma

³²⁷ Voir l'article de Barbara Berglund, *Chinatown's 19th Century Tourist Terrain*, URL: [Chinatown's 19th Century Tourist Terrain - FoundSF](#) Date de consultation: 17/02/2023

³²⁸ Ressource : Arthur W. Grumbine photograph collection, URL : [Arthur W. Grumbine photograph collection, 1938-1960, undated | New York Historical Society | Digital Collections \(nyhistory.org\)](#) Date de consultation: 17/02/2023

³²⁹ Rashaad Jorden, *Tourism in U.S. Chinatowns Hit Hard by Racism and Pandemic*, 26/03/2021, URL: [Tourism in U.S. Chinatowns Hit Hard by Racism and Pandemic \(skift.com\)](#), Date de consultation: 17/02/2023 « La communauté de Chinatown dépend des restaurants et avec le tourisme quasi-disparu, cela a eu un effet de ricochet sur toutes les entreprises. Chinatown a toujours été une désignation touristique, mais le tourisme a diminué de plus de 50% (à partir de février 2020). Cela veut dire que beaucoup de piétons ne viennent plus dans le quartier et n'y dépensent plus d'argent. », Traduit par Yue Pan

Yu, la directrice exécutive de la chambre de commerce de Chinatown de Chicago. Effectivement, sur le site web de l'office du tourisme de n'importe quelle ville des États-Unis, New York, Chicago, San Francisco, Philadelphia... il n'est pas difficile pour les curieux de trouver des visites guidées à thème dans Chinatown local. Pour l'illustrer un peu, sur le site web de l'office du tourisme de Chicago, nous pouvons facilement trouver une visite guidée dont les slogans sont les suivants : « Discover the world in our backyard. », « Wander the Orient, only minutes from downtown. »³³⁰

En mettant les deux facteurs ensemble, avec la gentrification, les Chinatown se vident, petit à petit, de leurs résidents chinois. Pour donner un aperçu du déclin important de la population chinoise à Chinatown, nous citons une recherche réalisée par Tarry Hum, professeure et directrice exécutive du département d'études urbaines de Queens College. Selon son étude, jusqu'à 2018, la population chinoise résidente a diminué et s'est établie à moins de 40% de son niveau antérieur.³³¹ Dans ce cas, les Chinatown sont dans l'urgence de trouver une manière de garder leur identité. À cet égard, la touristification, par excellence, permet à Chinatown de rester toujours vivant comme « Chinatown ». Dans ce cas, le quartier doit-il répondre plutôt aux attentes des touristes, qui sont, plus ou moins, orientées par le cinéma ? Prenons ce commentaire d'un touriste qui participe à une visite guidée à Chinatown de Chicago comme exemple : « You have this idea of Chinatown as seedy and dangerous. It's very exotic, like, in movies, there's fights and drugs and illegal factories... I know it's the movies, but it creates an idea. »³³² Puisque les touristes viennent à la recherche d'un spectacle, Chinatown doit-il se transformer en un spectacle de « Chinatown » ? Comment

³³⁰ Carla Almeida Santos, Yaniv Belhassen, Kellee Caton, *Reimagining Chinatown : An Analysis of tourism discourse*, URL : [Reimagining Chinatown: An analysis of tourism discourse – Fingerprint — University of Illinois Urbana-Champaign](#), p4, Date de consultation: 17/02/2023, « Découvrir le monde dans votre arrière-cour. » « Promenez-vous en Orient, à seulement quelques minutes du centre-ville. », Traduit par Yue Pan

³³¹ « In Manhattan's Chinatown, the population of Chinese inhabitants has dropped well below 40 percent, according to research by Tarry Hum, a professor and acting chairwoman of the urban studies department at Queens College. » Kathy Chin Leong, *With Change Bubbling, San Francisco's Chinatown Strives to Stay Authentic*, dans *The New York Times*, URL: [With Change Bubbling, San Francisco's Chinatown Strives to Stay Authentic - The New York Times \(nytimes.com\)](#)16/10/2018, Date de consultation: 17/02/2023

³³² Carla Almeida Santos, Yaniv Belhassen, Kellee Caton, *Reimagining Chinatown : An Analysis of tourism discourse*, URL : [Reimagining Chinatown: An analysis of tourism discourse – Fingerprint — University of Illinois Urbana-Champaign](#), p9, Date de consultation: 17/02/2023, « Tu as cette idée de Chinatown louche et dangereux. C'est très exotique comme dans les films. Il y a des bagarres, des drogues et des usines illégales... Je sais que ce sont les films, mais cela donne quand même une idée. », Traduit par Yue Pan

reformule-t-il les représentations de l'identité ? Qui sont, en réalité, les personnes qui s'engagent dans ce travail ? Quelle sont les parties de Chinatown qui changent ? Comment comprendre l'effet du cinéma, s'il y en a un, dans ces changements ?

Toutes ces questions nous imposent de réaliser une étude de terrain à Chinatown. Nous choisissons celui de Manhattan à New York pour notre étude de cas. Nous faisons ce choix pour deux raisons : la première raison est que, de toute évidence, le Chinatown de Manhattan est un des Chinatowns les plus filmés et les plus touristiques aux États-Unis, si ce n'est pas le plus touristique. La deuxième raison est moins évidente pourtant très importante : à l'inverse de certains Chinatown des États-Unis où la gentrification et la touristification sont achevées ou quasi-achevées. C'est-à-dire que plutôt qu'un quartier où résident les immigrants chinois, c'est un « parc à thème » dont le thème est la culture supposée chinoise. Prenons Chinatown de San Francisco comme exemple ; le plus vieux Chinatown des États-Unis, qui est d'ailleurs l'origine du mot de « Chinatown », est aujourd'hui beaucoup plus gentrifié que celui de Manhattan. Dans l'article de Christopher Reynolds, *San Francisco's Chinatown is caught between past and future*,³³³ il a bien noté ce qui se passe au premier Chinatown du pays : des vieux restaurants et des vieux magasins de cadeaux ont été successivement remplacés par des magasins plus « instagrammables ». Beaucoup d'autres Chinatown plus petits que celui de San Francisco, par exemple, celui de Washington DC, sont encore plus vulnérables par rapport à la gentrification. Quant à New York, bien qu'il y ait déjà 9 quartiers chinois dans les 5 arrondissements de New York City, le Chinatown de Manhattan reste une communauté forte qui nous permet d'observer le processus de touristification et toutes les contradictions et les compromis entre la vie communautaire et la fabrication de ce spectacle de « Chinatown ».

C'est pour cela que, de septembre 2022 à décembre 2022, nous sommes venus à Chinatown de Manhattan examiner si cette supposition est valide : s'il y a vraiment des changements dans le paysage du Chinatown, si ces changements ont eu lieu pour répondre aux attentes des touristes, si ces attentes des touristes font, plus ou moins, écho aux images cinématographiques de Chinatown que nous étudions tout au long de cette thèse. Notre projet consiste à réaliser des entretiens avec des personnes qui s'engagent

³³³ Christina House, *San Francisco's Chinatown is caught between past and future*, URL: [San Francisco's Chinatown is caught between past and future - Los Angeles Times \(latimes.com\)](https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2023-02-17/san-francisco-chinatown-is-caught-between-past-and-future) Date de consultation: 17/02/2023

réellement à la formation du paysage du Chinatown, à les questionner sur leurs travaux et leur perception sur l'identité de Chinatown.

Heureusement, nous avons eu la chance d'enquêter sur trois projets en cours à Chinatown de Manhattan : « light up Chinatown », « Chinatown mural project » et « Chinatown night market ». ³³⁴ Nous avons obtenu du matériel de première main. Il faut noter qu'une fois arrivés à Chinatown, nous avons été en butte à une forte ambiance de post-pandémie. Ces trois projets se déroulent dans un contexte post-pandémique, la pandémie de Covid-19. En 2020, pendant la première vague de Covid-19, les chiffres d'affaires à Chinatown de Manhattan ont connu un déclin dramatique de 50% à 70%. Par conséquent, Chinatown est plus conscient que jamais de l'importance du tourisme pour le quartier. Tous ces projets ont, plus ou moins, pour objectif de faire revenir les touristes à Chinatown. Ci-dessus, nous allons donc présenter les résultats de cette enquête et analyser ces informations dans la perspective du cinéma pour mieux comprendre le rapport entre le cinéma et la réalité.

D'ailleurs, en ce qui concerne les entretiens cités ci-dessus, nous nous permettons d'adopter la première personne du singulier, car cela permet de mieux valoriser un travail du terrain : les interactions entre l'enquêtrice et les enquêtés ont une valeur irremplaçable que nous allons montrer. Il est donc important de raconter ces entretiens à la première personne du singulier. Bien sûr, ce n'est pas un article de journal mais une écriture académique ; nous allons par la suite analyser ces interactions avec le regard académique et d'un ton neutre.

1.1. Lanterne : Une gamme mineure

1.1.1. Light up Chinatown

Le « light up Chinatown » est un projet qui consiste en la suspension d'un grand nombre de lanternes colorées et peintes au-dessus des rues principales de Chinatown de Manhattan. C'était Patrick Mock, activiste sino-américain, un enfant du quartier qui est né et a grandi à ce Chinatown, qui en a créé l'idée dans un premier temps. À partir de Janvier 2020, c'est-à-dire au tout commencement de la pandémie à Wuhan en Chine, Chinatown de Manhattan a connu un déclin important de chiffres d'affaires à cause,

³³⁴ Ci-après, nous allons garder les titres originaux de ces projets en anglais dans le texte. Pour les traduire littéralement, ces trois projets sont: «Allumer Chinatown », « Projet mural de Chinatown » et « Marché nocturne de Chinatown ».

malheureusement, de la haine raciste contre les Chinois. Cette situation s'est aggravée, bien sûr, avec la pandémie qui s'est développée et s'est répandue dans le monde entier. À cet époque, Chinatown est devenu vide, inanimé. Mock, qui était alors un manager d'une pâtisserie à Chinatown, qui était un magasin parmi les (seulement) cinq magasins ouverts à cet époque, a eu l'idée de décorer Chinatown avec des lanternes. Il s'est avéré que cette idée coûtait assez cher : 25 000 – 30 000 dollars pour illuminer une rue, comme me l'a révélé Mock. Et il y a au moins trois rues principales à illuminer. Il a essayé beaucoup de refus au début. Mais ensuite, il est parvenu à convaincre la représentante du quartier, Jenny Low, ainsi que des associations communautaires, y compris CCBA. Il a aussi recueilli des fonds privés par Internet. Mock travaillait côte à côte avec un organisme sans but lucratif sino-américain qui s'appelle « Think!Chinatown ». L'organisme était en charge de trouver des artistes pour illustrer des lanternes, fournies par Pearl River Mart, une entreprise de détail familiale sino-américaine importante à Chinatown. La suspension des lanternes était un véritable mouvement communautaire : tout le monde en passant à côté finit par s'arrêter et donner un coup de main. Finalement, la première et la deuxième phases du projet ont été mises en place vers le début 2021 sur Mott Street. Par la suite, la troisième phase a illuminer Bayard Street.

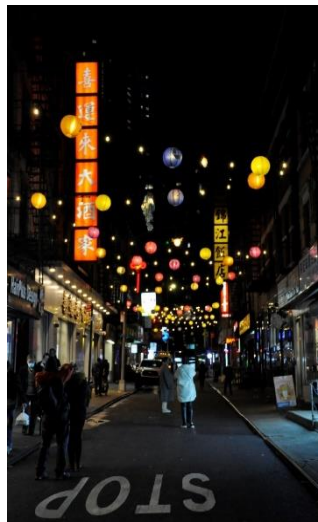


Figure 3-4-2 : Pell Street, les touristes s'arrêtent pour prendre des photos avec les lanternes

Ce n'est pas exagéré de dire que « Light up Chinatown » a eu un grand succès. Aujourd'hui, les touristes viennent sans cesse prendre des photos sous ces lanternes. Ensuite ils entrent dans des restaurants ou des salons de thé à côté. Donc, effectivement, ces lanternes sont devenues une attraction touristique de Chinatown qui ramènent du chiffre d'affaires au quartier. Mais il serait exagéré de dire que ces touristes sont venus

pour les lanternes. Ils sont venus pour Chinatown, ensuite, ils voient un Chinatown qui correspond à ce qu'ils présupposent, donc ils prennent des photos avec cette partie de Chinatown pour marquer la visite avec des images. « À mon avis, les touristes pensent que ces lanternes sont toujours là. » « Oui, ils pensent qu'elles sont là depuis toujours. » John Lee, le peintre qui a peint les lanternes de la troisième phase, partage mon idée. Effectivement, puisque les touristes reviennent à Chinatown depuis 2022, un an après la première installation des lanternes. Déjà, les lanternes se sont décolorées sous l'effet de la pluie et du soleil. Maintenant, elles s'insèrent parfaitement dans la vue de Chinatown comme si elles faisaient partie du paysage depuis toujours. Ainsi, nous pouvons dire que Mock a eu raison dans le premier temps, et tout le monde a eu raison d'avoir apporté du soutien matériel ou non matériel à ce projet. Et nous sommes en droit de nous interroger : pourquoi l'image de Chinatown décoré de lanternes est-elle si magique ? En quoi la lanterne est-elle caractéristique de Chinatown ? Pourquoi cette image a-t-elle fait travailler tout le monde ensemble pour la mettre en place et réussir à attirer les visiteurs ?

Il est presque ironique d'évoquer la relation entre la lanterne et le cinéma muet. À la même époque de la naissance du cinéma, les êtres humains sont entrés dans l'époque d'illumination électrique. Bien sûr, c'était pendant la Seconde Révolution industrielle où le monde a complètement changé d'apparence. En 1880, quand Thomas Edison a montré son ampoule électrique dans un parc à New Jersey, le public américain a eu le même niveau de choc que le public français devant le premier film des frères Lumières en 1896. Par rapport à l'ampoule électrique, la lanterne est bien sûr démodée et donc destinée à représenter quelque chose de démodé. De ce fait, il n'est pas incompréhensible que dans le premier cinéma du début du XXe siècle, la lanterne ne représente pas forcément l'éclairage. Au contraire, elle produit plutôt l'ambiance sombre et évoque plutôt la pré-modernité. Regardons le film américain de triste notoriété, *The Red Lantern* (1919). Dans ce film qui raconte l'incompatibilité entre la culture chinoise conservatrice, superstitieuse et la civilité américaine, la lanterne rouge fait référence à un mythe concernant la « déesse de lanterne ». Ce mythe, pure invention d'un leader de la révolte des Boxers, lui permet de mobiliser les Chinois superstitieux. Tout au contraire de la lumière des ampoules, les lanternes, qui appartiennent à cette civilisation prémoderne, sont censées donner une lumière louche. Dans les films noirs des années 1920-1940, la lanterne est une carte de visite de Chinatown, dont la lumière louche contribue à l'ambiance obscure. Bien qu'elle soit aussi, incontestablement, un élément

festif qui se présente toujours dans l'ambiance de nouvel an chinois ou du festival de lanterne. Mais ces fêtes sont souvent des occasions pour commettre des crimes dans les films noirs.

Sur l'écran récent, la lanterne a toujours pour fonction celle d'une gamme mineure dans une pièce de musique : dans cette scène triste de *Spider-Man 2*, par exemple, la petite amie du héros célèbre sa remise de diplôme avec sa famille à Chinatown, à Nom Wah Tea Parlor, précisément. Tandis que le héros ne peut pas en faire partie à cause de son identité secrète, et il perd sa petite amie pendant cette scène. La scène se déroule à l'extérieur du restaurant, dans Doyers Street.

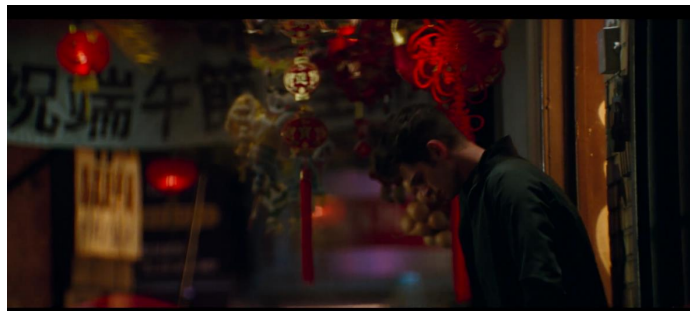


Figure 3-4-3 : *Spider-Man 2*

De toute évidence, les lanternes ne sont pas les vraies sources de lumière dans cette scène, ce sont seulement des décors pour créer une ambiance. Mais avec la présence des lanternes, on ne peut pas utiliser des lumières trop lumineuses, car sinon on ne voit plus les lanternes. La luminosité de la scène doit rester basse en général. Ainsi est produite l'atmosphère mélancolique.

En somme, la lanterne est un élément bien contradictoire. Elle produit une lumière, mais ne peut pas être très lumineuse, ne peut pas donner un vrai éclairage. À l'intérieur de New York City, une ville qui ne dort jamais, sous les lumières insomniacques de panneaux publicitaires LED, les lanternes créent certainement une ambiance très différente pour Chinatown par rapport à l'image emblématique de New York, celle de Time Square, par exemple. La lanterne est évocatrice de l'époque pré-moderne, et ainsi crée un sentiment d'anachronisme. Elle est festive, pourtant festive de façon mélancolique, au lieu de carnavalesque. Tout cela répond aux attentes des touristes pour quelque chose de différent, anachronique, un peu stimulant comme dans les films noirs. Est-ce que la communauté chinoise est consciente de cela ? Oui, certainement. Il suffit de lever la tête à Doyers Street pour obtenir cette confirmation.

1.1.2. Le détournement du sens d'un cliché

La troisième phase de « light up Chinatown » sur Doyers Street est très intrigante et impressionnante. Sur chaque lanterne, il y a une image d'une ou deux chaussures de basket. Le peintre de ces images, John Lee, a dit explicitement qu'il a créé ces images pour faire écho à l'idée de « Bloody Angle » de ce coin de rue. « My original idea was to flip the urban myth that shoes on power lines inherently denote something treacherous; Doyers is the perfect location because it also had a dubious reputation (often exaggerated) as the “Bloody Angle” or site of gang violence in Chinatown. However, I wanted to focus on the community aspect of: sometimes you throw shoes, man. »³³⁵ écrit Lee sur son Instagram. ³³⁶



Figure 3-4-4 : Doyers Street, les peintures de chaussures sur les lanternes ;
Figure 3-4-5 : une section de la rue assez impénétrable pour les passant

Il n'est pas possible de visiter Chinatown de Manhattan sans s'arrêter à Doyers Street et regarder cette image extraordinaire : aujourd'hui, ce coin garde très bien sa caractéristique mystérieuse. Entre un restaurant de nouilles, un restaurant taiwanais et le fameux Nom Wah Tea Parlor, il y a à-peu-près 20 mètres assez mystérieux. Sur la localisation de l'ancien l'opéra de Chinatown, quelques portes en bois restent toujours fermées. Pourtant les lumières tamisées qui filtrent des fenêtres creuses sculptées de

³³⁵ « Mon idée originale était renverser le mythe urbain selon lequel les chaussures sur les lignes électriques dénotent, en soi, quelque chose de louche ; Doyers est l'endroit idéal pour cela car il avait également une sinistre réputation (souvent exagérée) en tant que « Bloody Angle » ou site de violence des gangs dans Chinatown. Cependant, je voulais me concentrer sur l'aspect communautaire : parfois, tu jettes des chaussures, mon ami. », Traduit par Yue Pan

³³⁶ Pour préciser, la légende urbaine à laquelle John Lee fait référence est celle des chaussures de basket suspendues aux fils électriques souvent constatées notamment dans les pays de l'Amérique du Nord. Il y a énormément d'explications plus ou moins crédibles sur les raisons de cette pratique. Mais en général, on croit que ces chaussures marquent soit une affaire de gang, soit un trafic de drogue.

style chinois nous révèlent qu'il y a quelque chose qui se passe à l'intérieur. Cela fait très curieux. En réalité, ce sont deux *speakeasies*, bars cachés inspirés par le style de bar illégal pendant la Prohibition des années 1920, ainsi qu'un bar-restaurant mexicain sous-terrain. Portes fermées, lumières louches, tunnel sous-terrain... tout cela correspond exactement à l'attente des touristes qui s'arrêtent ici, et permet aux touristes d'imaginer des affaires de gang, des maisons de jeu cachées... tout ce que l'on trouve comme représentations de Chinatown dans les films noirs.

John Lee est évidemment très conscient de cette imagination que l'on projette sur ce coin de rue. Pendant notre entretien, j'ai osé lui demander ce qu'il pense de mon interprétation sur ses peintures de chaussure : « You take the old cliché while adding new elements into it and putting it into new context. By doing so, you suggest a new interpretation to the old cliché. »³³⁷ J'avait peur qu'il trouve mon interprétation trop lourde par rapport à ses oeuvres qui portent clairement son sens de l'humour léger. Mais à ma surprise, le peintre sino-philippin-américain a reçu ce commentaire avec beaucoup de plaisir en me remerciant. C'est vrai qu'une bonne manière de détourner le sens d'un cliché est de l'interpréter à nouveau dans un nouveau contexte. Dans le cas étudié ici, la lanterne qui donne une lumière tamisée et le motif de chaussures qui évoque les affaires criminelles se présentent à ce coin de Doyers devant les bars cachés, cette image confirme l'image de Bloody Angle que les touristes attendent. En même temps, cette nouvelle image renouvelle l'ancienne image de Bloody Angle promue par notamment les films noirs et devient la nouvelle référence de Doyers Street. Plus les touristes viennent, prennent des photos ici et les postent sur les réseaux sociaux, plus cette nouvelle image remplace l'ancienne. En effet, maintenant si on va sur Instagram, il y a énormément de photos touristiques faites sous ces lanternes. Résultat, le Bloody Angle, la lumière tamisée de lanterne et de drôles de chaussures suspendues en l'air, cet ensemble d'images devient une attraction touristique au lieu d'une image louche.

Comme nous avons vu avec le contexte du projet de « light up Chinatown », la création de cette image est loin d'être un travail individuel de l'artiste, mais un travail collectif de la communauté. De l'idée de Patrick Mock aux images de chaussures de John Lee, en passant par l'intervention d'un nombre d'associations communautaires, nous pouvons constater que tous ces acteurs principaux dans ce travail sont conscients

³³⁷ « Tu prend un vieux cliché en ajoutant des nouveaux éléments dedans et en le mettant dans un nouveau contexte. Ainsi, tu proposes une nouvelle interprétation du vieux cliché. », Traduit par Yue Pan

du cliché et de la valeur de ce travail. Tout comme Mock m’as dit répétitivement : « the question is who controls the narrative »³³⁸. En effet, la même narration peut être interprétée très différemment suivant les contextes. Bloody Angle peut être un coin sombre dans les films noirs, et une attraction touristique actuellement à Downtown de Manhattan.

En outre, très actuellement, depuis septembre 2022, le « light up Chinatown » a inspiré le Chinatown de Vancouver pour faire la même chose. Tout comme celui de New York, le projet de « light up Chinatown » de Vancouver est très visible notamment sur les réseaux sociaux ; c’est grâce aux jeunes générations qui s’engagent activement dans ces projets communautaires. Ce qui nous intéresse est qu’ils s’engagent dans la formation d’un nouveau paysage de Chinatown et qu’ils utilisent leur moyen pour rendre Chinatown plus visible. Nous allons continuer à constater l’engagement des jeunes générations avec le cas de « Chinatown mural projet » dans la sous-partie suivante.

1.2 Histoire permanente, interprétation temporaire

Également sur Doyers Street, à seulement quelques pas des lanternes de chaussures, tous les touristes s’arrêtent devant une peinture murale toute nouvelle, réalisée en été 2022 par Peach Tao :



Figure 3-4-6 : *Corky Lee*, peinture réalisée par Peach Tao

Il n’est pas difficile de reconnaître des éléments de peinture chinoise sur ce mur : tout d’abord, les couleurs sont une imitation du style de la porcelaine bleue et blanche. Ensuite, il y a des motifs chinois classiques comme le nuage de bon augure et le lotus.

³³⁸ « La question est qui a le contrôle du récit. », Traduit par Yue Pan

La présence de ces éléments suggère visiblement que l'oeuvre représente quelque chose de chinois. Ce qui est intéressant et problématique sur cette peinture est justement cette suggestion. Elle montre une rencontre de trois générations des Sino-Américains dans cette peinture murale et une tendance esthétique de Chinatown.

À priori, c'est une peinture commémorative pour Corky Lee, photographe et activiste sino-américain qui est décédé du Covid-19 en 2021. Les 3 images du photographe font référence à ce personnage qui a consacré toute sa vie aux mouvements des droits civiques sino-américains avec son arme, son appareil de photo. Sur la partie basse de ce mur, nous voyons deux trains qui se joignent et quelques personnages en costume chinois au milieu. Cette partie de la peinture fait référence à une image manquante : sur la fameuse photo de la cérémonie d'achèvement des chemins de fer transcontinentaux de 1869, les ouvriers chinois qui ont réalisé la plupart de ces grands travaux sont absents. Cette photo a inspiré Corky Lee pour devenir un photographe. En 2014, il a accompli son grand souhait : il a « refait » cette photo qui est le fruit d'un mouvement qui s'appelle « acte de justice photographique » (act of photographic justice) avec des participants sino-américains parmi lesquels il y a des descendants des ouvriers du chemin de fer. C'est pour cela que Peach Tao a fait le choix de reproduire cette image pour évoquer toute cette histoire.



Figure 3-4-7, Figure 3-4-8, Figure 3-4-9, De gauche à droite, de haut en bas: Photo d'Andrew J. Russell *East and West shaking hands at laying of last rail*(1869), Photo de Corky Lee (2014), Une partie du mural *Corky Lee* (2022)

Ainsi, nous voyons trois générations de Sino-Américains et trois reproductions d'une même histoire. La première génération sont les ouvriers chinois absents ; la deuxième génération sont le photographe sino-américain et ces participants du mouvement sur la photo ; la troisième génération sont Peach Tao et les personnes avec qui elle a réalisé cette fresque.

Peach n'est pas la seule créatrice de cette peinture murale. Cette fresque fait partie d'un projet intitulé « Chinatown mural project ». Le projet est le fruit de la coopération entre Peach et Karlin Chan, un activiste et habitant du quartier. La peintre muraliste, quant à elle, est née en Chine et a grandi à Beijing. Peach décrit son identité comme « artiste née à Beijing, basée à Brooklyn » (Beijing born, Brooklyn-based artist). Bien qu'elle ne soit pas habitante du quartier, ses fresques impressionnantes comme celle-ci sont partout à Chinatown de Manhattan. Et elle continue à travailler sur le paysage du quartier : son prochain projet est de dessiner un poster pour le kiosque d'information, qui est considéré comme le portail d'entrée du Chinatown de Manhattan, me raconte Peach avec beaucoup d'enthousiasme. À cet égard, le lien entre Peach et Chinatown est complexe mais représentatif : sans être habitant du quartier, on peut tout à fait faire partie de la communauté. Sur ce plan, Peach ressemble un peu à Chloe Chan, une promotrice de cette fresque. Sino-Américaine née à New Jersey, Chloe n'est pas habitante de Chinatown non plus. Pourtant elle s'engage très activement au Chinatown de Manhattan. Elle a créé Mott Street Girls, une organisation touristique qui assure des visites guidées historiques à Chinatown de Manhattan. Les fresques de Peach lui servent de matériau pour illustrer les histoires. Dans ce sens, le guide touristique fait aussi partie de ce « Chinatown mural project ».

Avec les exemples de Peach et de Chole, nous constatons, très concrètement, que Chinatown de Manhattan est plutôt un centre culturel au temps actuel. Par rapport aux anciennes générations, les générations jeunes sont plus flexibles : on peut être d'origine de n'importe où et habiter n'importe où tout en s'inscrivant dans la communauté de Chinatown. En même temps, il y a un critère : il faut être suffisamment « chinois » sur le plan culturel. Ceci est justement le deuxième point que nous voulons noter : il y a cette tendance de s'orienter vers la culture chinoise traditionnelle qui se présente à Chinatown de Manhattan. Le fait que les oeuvres de Peach sont très bien reçues à Chinatown est un bel exemple. Comme nous l'avons noté, l'interprétation de Peach sur

cette fameuse image manquante est remarquable quant à la présence de beaucoup d'éléments chinois. Cela s'affirme également avec ses autres oeuvres dont nous allons parler. En un mot, nous pouvons dire que Chinatown a cette tendance de réinterpréter sa culture, dont la partie la plus importante est son histoire, en l'appuyant sur la culture chinoise, comme étant une branche de cette dernière.

Cette tendance peut être considérée comme la manifestation d'une recherche du Chinatown : la recherche d'une confirmation de son « authenticité » culturelle. Mais l'authenticité définie dans quel sens et par qui ? Reprenons cette citation frappante d'origine d'*Aiiieeeee!*:

Before we can talk about our literature, we have to explain our sensibility. Before we can explain our sensibility, we have to outline our histories. Before we can outline our history, we have to dispel the stereotypes. Before we dispel the stereotypes, we have to prove the falsity of the stereotypes and the ignorance of easily accessible, once well-known common history-as maddening and pitifully unfulfilling a task as trying to teach forty-year-old illiterates the alphabet and Shakespeare in an hour and a half. ³³⁹

Par rapport à cette génération qui a une forte revendication pour une identité sino-américaine pour lutter contre les stéréotypes qu'elle subit, et qui prend l'histoire comme une mission politique et lourde, la génération plus jeune prend une attitude plus flexible et pratique. Dans le contexte actuel où Chinatown essaie de faire revenir les touristes, il se maquille avec cette image plus chinoise traditionnelle. Cela lui permet d'attirer un public international. Dans ce contexte, son « authenticité » est donc qu'il est une branche de la culture chinoise. Cependant, notons que nous parlons d'une fresque, au lieu d'une statue ou un bâtiment. Les fresques se renouvellent tout le temps. En réalité, elles sont barbouillées très souvent. Et les peintres sont incapables d'assurer une

³³⁹ *Aiiieeeee! Revisited: Preface to the Mentor Edition, Aiiieeeee: An Anthology of Asian American Writers*, Ed. Frank Chin, Jeffery Paul Chan, Lawson Fusao Inada, Shawn Hsu Wong, A Mentor book, 1991, P xxvi « Avant de pouvoir parler de notre littérature, nous devons expliquer notre sensibilité. Avant de pouvoir expliquer notre sensibilité, nous devons esquisser notre histoire. Avant de pouvoir esquisser notre histoire, nous devons dissiper les stéréotypes. Avant de dissiper les stéréotypes, nous devons prouver la fausseté des stéréotypes et l'ignorance d'une histoire facilement accessible, autrefois bien connue – une tâche aussi exaspérante et pitoyablement insatisfaisante que d'essayer d'enseigner l'alphabet et Shakespeare en une heure et demie à des analphabètes de quarante ans. », Traduit par Yue Pan

maintenance, comme Peach m'a raconté. On crée la peinture murale tout en sachant que c'est temporaire, car la recherche de son histoire est permanente, mais les interprétations sont toujours temporaires.

Enfin, il est temps pour nous de réexaminer l'avancement de la construction d'une narration historique dans la perspective sino-américaine, l'esprit soulevé par *Aiiieeee !*, mis en oeuvre par *Eat a bowl of tea* dans le domaine du cinéma, ce qui est le point de départ de cette thèse. Est-ce que les travaux de cette jeune génération sur l'histoire sino-américaine sont toujours une continuation de cet esprit ? La réponse est plus complexe que oui ou non. Par rapport au contexte des années 1970 dans lequel l'identité de Chinatown était une question à l'intérieur des États-Unis, une question entre une minorité et la société dominante, au temps actuel, l'identité de Chinatown doit se formuler par rapport au monde entier, car c'est une partie du monde, avant d'être une partie des États-Unis. Chloe m'a dit que même dans un contexte de post-pandémie où le voyage international reprend doucement, la moitié de son public est étranger. Dans ce cas, pour attirer les touristes internationaux, Chinatown a besoin de répondre à une question : comment représenter sa culture pour qu'elle ait un rapport tout de suite avec le public international. Autrement dit, ce travail de représentation est une production de ce rapport. Si un touriste étranger qui ne connaît guère l'histoire sino-américaine avec ses nombreuses luttes vient ici, comment peut-il trouver un point d'accès à cette culture ? L'orienter vers la culture traditionnelle chinoise est probablement une bonne manière. Le street art est aussi un bon moyen, car il suffit d'aller dans la rue pour apprendre une histoire représentée comme une branche de la culture chinoise dont tout le monde a sûrement une certaine connaissance fausse ou vraie. En fin de compte, par rapport à l'esprit d'*Aiiieeee !*, Chinatown est toujours dans ce travail de représenter son histoire, mais aujourd'hui, il se préoccupe plutôt de sa relation avec le monde que de celle avec la société dominante américaine, pour établir son rapport avec le monde.

1.3. La nourriture produit son paysage

La manière la plus facile de créer un rapport tout de suite avec le public le plus large est, sans doute, par l'intermédiaire de la nourriture. Nous avons déjà beaucoup parlé des images cinématographiques des différents types de service de restauration à Chinatown dans chaque partie de cette thèse. Nous faisons un rappel concis : il y a des restaurants somptueux, des petits restaurants de quotidien, des cafés ou salons de thé.

Sur l'écran américain plus récent, la vente à emporter chinoise est omniprésente. Grosso modo, dans les films hollywoodiens, la restauration chinoise suggère l'une des deux images suivantes : soit une caverne avec la fumée à la porte ou à la fenêtre, la pauvre condition hygiénique et les plats étranges dans les films noirs et les films de science-fiction ; soit un mode de vie cosmopolite de la classe créative dans les grandes villes globales au temps contemporain. Nous pouvons citer des films de Woody Allen pour l'illustrer un peu. Dans le cinéma sino-américain, un restaurant chinois est, soit un salon communautaire qui représente la prospérité de la communauté ou la réussite d'une famille, soit un refuge qui abrite le rêve américain des immigrants de bas de l'échelle. Dans le premier cas, l'idée essentielle est l'exotisme. La nourriture exotique ou plutôt, la nourriture exotisée, est indispensable, aussi bien que les caractères chinois et les néons sous la fumée, et la boîte de pagode de vente à emporter pour représenter le mode de vie pratiqué par la classe créative. Dans le cinéma sino-américain, l'idée essentielle est la nostalgie. Pour la représenter, un grand nombre de personnes, des personnages importants de la communauté, les pratiques traditionnelles festives, ainsi que la musique classique sont nécessaires.

Cette vision nous permet de mieux comprendre le concept de « Chinatown night market », un projet génial lancé par l'association Think !Chinatown pendant la pandémie. Tout d'abord, nous devons remarquer le lieu de ce marché, Forsyth Plaza et Forsyth Street, qui est un endroit de transition atypique : d'abord, la rue se trouve sous le pont de Manhattan. Les bruits de trains qui passent sur le pont sans cesse rendent cet endroit non habitable. Ensuite, la place publique se trouve en haut d'un escalier. Donc, les passants qui passent à côté ne voient pas qu'il y a une place où le public peut se reposer. Par conséquent, avant le Covid-19, la Forsyth Plaza était abandonnée depuis longtemps. Pendant la pandémie, comme le chômage a beaucoup augmenté aux États-Unis, il y avait plus de personnes sans abri. La Forsyth Plaza a été occupée par les sans-domicile. Ainsi, le public s'approche encore moins de cet endroit. En même temps, Think ! Chinatown avait pour projet d'organiser un marché de nuit pour faire revivre Chinatown, c'est-à-dire créer un endroit pour que la communauté puisse se réunir et en même temps attirer les visiteurs. Anna Ye, qui fait partie de l'équipe du projet, m'a exposé qu'ils ont travaillé avec les services du travail social pour faire partir et installer les sans-domicile. Par la suite, le marché de nuit de Chinatown est devenu un programme mensuel d'été à partir de 2021.

En général, le marché se compose de deux parties, le marché et une scène. L'entrée du marché est marquée par un stand de barbecue. Ensuite les stands de vente s'installent au bord de la rue et offrent du bao, de zongzi³⁴⁰, du bubble tea, du dessert cantonais, du papier découpé, de l'artisanat des bonbons, de la calligraphie chinoise à la demande... tout ce que l'on trouve dans une rue d'intérêt touristique dans n'importe quelle ville en Chine. Les nourritures ne sont pas de la grande cuisine, mais elles sont suffisamment curieuses pour les visiteurs non-chinois, et beaucoup de choses nécessitent une explication des vendeurs. Une scène est installée sur la Forsyth Plaza en haut. Les spectacles ont lieu ici. L'animatrice, Yin Kong, qui est aussi une des fondatrices de Think ! Chinatown, présente les artistes du quartier : Lu qui joue du guzheng, Professeur Chu qui présente sa réinterprétation d'un ancien poème chinois, Wobbe qui présente un théâtre d'ombres. Ils sont tous des personnages connus et actifs dans la communauté sino-américaine à Manhattan.

Il est très intéressant de remarquer que ce marché se compose de ces deux parties. La partie de marché satisfait les visiteurs curieux. Étant donné qu'une personne habituée à la culture chinoise ne va pas consommer un zongzi ou acheter un papier découpé au temps non festif, ces vendeurs sont là plutôt pour attirer les clients non-chinois. La partie de scène à l'étage répond plutôt à la nostalgie de la communauté sino-américaine, avec les personnages de la communauté et les spectacles nostalgiques.³⁴¹

Ainsi, avec l'exemple de ce marché de nuit de Chinatown, nous avons vu que les nourritures peuvent connecter les personnes, produire un paysage, transformer un espace urbain abandonné en un produit culturel. Dans cette transformation, Chinatown se manifeste de cette manière pour attirer les publics qui ont des attentes différentes. C'est la culture gastronomique et la force communautaire qui ont mis ce paysage de marché de nuit en place. Cela semble naturel et en faveur du commerce. Mais accentuer le côté de nourriture exotique et le côté nostalgique est un choix plutôt esthétique . Il suffit de chercher sur les réseaux sociaux pour confirmer l'intérêt esthétique de cette composition.

³⁴⁰ Un plat festif traditionnel chinois réservé à la fête des bateaux-dragons.

³⁴¹ Je me permets de raconter une anecdote qui illustre très bien ce point : personnellement, je suis allée à ce marché de nuit avec un groupe d'amis, parmi lesquels il y a une Sino-Japonaise, deux Français, deux Italiens. Après que nous avons parcouru le marché ensemble, les amis européens sont restés un peu devant la scène et ils ont décidé de partir ailleurs. Moi, chinoise, et l'amie sino-japonaise, nous avons dit que nous voulions rester plus longtemps car les poèmes, la musique sont nostalgiques pour nous. C'est effectivement un moment où j'ai pris conscience clairement de la présence de mon approche culturelle personnelle dans cette recherche qui est inévitable et j'y reviendrai dans la conclusion finale de cette thèse.

Le stand de barbecue fumeux, le zongzi et les petits desserts cantonais bien emballés sont très « instagrammables ». Les jeunes visiteurs publient des photos de nourriture exotique pour construire l’image de leur mode de vie cosmopolite qui est considérée comme chic. Les personnes de la communauté publient des photos des spectacles pour exprimer leur identité. Ainsi, nous pouvons dire que le marché produit un paysage qui répond aux idées de Chinatown des deux publics. Ensuite, ce paysage facilite la nouvelle visualisation de Chinatown sur les nouveaux médias. En revanche, les idées de Chinatown se renforcent par ces images. Ce processus fait un cercle.

Aujourd’hui, d’un certain point de vue, nous pouvons déjà dire que Chinatown est un parc à thème de gastronomie.



Figure 3-4-10, Figure 3-4-11, Gauche : *Zodiac Dim Sum*; Droite : l’installation de Bao

Sur les fresques (réalisées par Peach Tao), des nouilles, du canard laqué, du dim sum sont toujours indispensables. En ce qui concerne l’installation artistique, ce Bao (réalisé par Rose Wong) est très remarquable. Les visites guidées à thème de gastronomie continuent à être le thème le plus populaire à Chinatown en ramenant des centaines de curieux ici à la recherche de l’image de Chinatown.

Conclusion

Cette sous-partie est différente de toutes les autres de cette thèse, car ici nous n’étudions aucun film concret, mais nous essayons de comprendre le rôle du cinéma dans un processus de renouvellement culturel. Effectivement, une culture nécessite d’être renouvelée constamment pour subsister. C’est ce que l’on constate dans le cas de Chinatown.

Nous avons vu trois produits très actuels de ce renouvellement : dans le cas du projet de « light up Chinatown », nous voyons que Chinatown profite d’un vieux

stéréotype. En reproduisant le stéréotype, le sens est détourné. Cette reproduction du stéréotype nécessite un objet matériel, la lanterne. Ensuite, l'art, la peinture, s'attache à l'objet. Enfin, cette oeuvre crée un sens dans l'interaction avec un espace particulier, le Bloody Angle de Doyers Street. Dans l'exemple de la fresque *Corky Lee*, nous constatons que Chinatown continue à renouveler l'interprétation de son histoire. L'interprétation est toujours temporaire, mais l'acte d'interprétation est permanent. Ainsi nous pouvons dire que l'esprit des années 1970, soulevé par *Aiiiiieee!* et qui a incité le mouvement du cinéma sino-américain, est toujours vivant en 2022, bien que la pratique ne soit plus lourde comme auparavant. Le troisième exemple du marché de nuit nous permet de constater comment des nourritures peuvent devenir un produit culturel sous l'effort de la communauté. Concrètement, on fabrique un paysage à base des nourritures emballées avec deux concepts esthétiques : celui de marché exotique et celui de salon communautaire. Enfin, un espace urbain abandonné est transformé en un produit culturel accessible et facile à consommer pour tout le monde.

Avec ces trois exemples, nous pouvons déjà dégager une formule pour la fabrication d'un produit culturel à Chinatown.

	une base matérielle	un espace urbain	un concept
Light up Chinatown	lanterne	Doyers Street (Bloody Angle)	Détournement du sens des chaussures supposées liées aux crimes
Fresque <i>Corky Lee</i>	mur	l'entrée de Doyers Street	Réinterprétation d'une histoire de Chinatown
Chinatown night market	des nourritures variées	Forsyth Plaza	Mise en oeuvre de l'imagination des jeunes concernant d'une vie urbain cosmopolite (la consommation d'une culture exotique et l'identité d'une ethnie minoritaire sont compatibles sous cette idée générale)

En termes simples, on considère un objet matériel, un espace convenable, on les emballe avec une idée, que ce soit le mythe urbain, l'histoire ethnique ou une traduction de l'idée américaine de « melting pot », et un produit culturel est ainsi fabriqué. Nous avons raison de dire que Chinatown est en voie de se transformer en un produit culturel dans son ensemble. La pandémie de Covid-19 a joué, sans doute, un rôle de catalyseur dans cette transformation, comme elle a poussé le communauté à activement et consciemment reproduire les espaces pour les rendre alléchants et abordables pour les visiteurs.

Il est à noter que les trois exemples que nous avons donnés sont seulement des exemples de réussite, et qu'il y a énormément d'exemples d'échec. Ici, nous en mentionnons seulement un : le projet de Paifang (le portail du style chinois). C'est déjà un projet de long terme à Chinatown de Manhattan. En général, il n'y a pas de repère pour marquer l'entrée du Chinatown de Manhattan, mais beaucoup d'autres Chinatown du pays ont un Paifang qui permet de marquer leur entrée. Construire un Paifang est donc un projet qui a été régulièrement soulevé dans la communauté. Récemment, puisque Chinatown de Manhattan a reçu 20 millions dollars de budget de la municipalité de New York – précisément, de New York State's Downtown Revitalization Initiative (DRI) – pour mettre en oeuvre de multiples projets d'aménagement du quartier, ce projet de Paifang a été soulevé de nouveau. Cependant, beaucoup de contre-arguments se présentent également : les habitants craignent les bruits de travaux ; certains architectes de la communauté émettent un doute sur cette idée « auto-exotique » ; des associations contestent le budget important en disant que l'on pourrait aider les personnes dans le besoin avec cette somme... Ainsi, à chaque fois que le projet est soulevé, il finit par tomber à l'eau. Nous mentionnons cet exemple pour montrer que la formation du paysage de Chinatown n'est pas un travail qui se réalise sans difficulté. Chaque acte est le résultat d'une négociation de beaucoup de parties. C'est pourquoi nous sommes plus enclins à dire que les projets qui ont été réellement mis en oeuvre font que Chinatown ressemble plus à « Chinatown » à la fois pour la communauté sino-américaine et pour les visiteurs internationaux.

Nous retournons à notre point départ de cette sous-partie : nous avons supposé que le paysage de Chinatown change en réponse à la touristification, et nous voulions savoir si le cinéma joue un rôle dans ce changement. Quel est le rôle qu'il joue ? Et nous supposons que le cinéma a un impact sur la réalité en influençant l'idée de « Chinatown ». Après notre étude sur le terrain, nous trouvons que ce processus est plus complexe que notre hypothèse :

Nous nous rendons compte que le monde réel est constamment à la recherche de ses représentations. Au lieu de considérer la réalité comme un « fait » stable, il est plus convenable de la considérer comme un processus de production. Nous voyons clairement que le Chinatown réel se produit et se reproduit constamment pour rester vivant. En se produisant et en se reproduisant, le Chinatown ressemble de plus en plus à l'idée de « Chinatown », mais il ne correspond jamais parfaitement à cette idée. Le

cinéma, quant à lui, cherche également à représenter cette idée. En termes de perfection, le cinéma s'approche plus vite et plus facilement de l'idée parfaite, car il y a trop de complexité dans la réalité qui rend la recherche de la perfection difficile. Pour en donner un exemple, prenons l'actualité de « light up Chinatown ». La présence d'un des financeurs majeurs du projet, Chase, une banque nationale américaine, a gêné beaucoup d'habitants et de visiteurs. Comme prévu, l'équipe du projet a marqué le logo de la banque sur quelques lanternes. Mais certains petits commerçants de Chinatown trouvent qu'il est inapproprié d'avoir le logo d'un tel grand capital devant leurs portes. Ils ont donc demandé à l'équipe du projet d'enlever ces lanternes. Mais, de toute évidence, le projet n'est possible que grâce à ces subventions. On ne peut pas casser la relation avec un grand financeur. Bref, nous soulevons cet exemple pour montrer que chaque mise en oeuvre d'idée dans la réalité est très compliquée. C'est pour cela que le cinéma va plus vite dans la recherche de représentation d'idée de Chinatown, à condition que le cinéma puisse se détacher du monde réel. Par conséquent, de temps en temps, nous avons l'impression que le monde réel imite le cinéma. Mais nous faisons valoir que les deux cherchent à représenter l'idée de Chinatown. Le cinéma va plus vite dans cette recherche de représentation.

Effectivement, c'est une conclusion assez choquante, comme il est courant de penser que le cinéma est un reflet du monde réel. Il est également choquant si on le met dans l'idée platonicienne de l'imitation. Puisque selon cette dernière, un objet matériel est l'imitation d'une idée ; ensuite, une représentation artistique est l'imitation de l'objet. Alors qu'ici, dans notre cas étudié, non seulement l'art n'est plus l'imitation de la réalité matérielle, mais il est indépendant de cette dernière et il est plus parfait, plus « vrai » par rapport au concept de Chinatown. La réalité matérielle essaie de rattraper le cinéma par tous les moyens. Mais la réalité sera toujours en retard, même de plus en plus en retard, car, comme nous allons voir ci-dessous, les images de Chinatown ressemblent de plus en plus à l'idée de Chinatown, autrement dit, les images deviennent quelque chose qui ressemble de plus en plus à la « perfection » dans notre ère digitale.

2.Chinatown parfait ? : Chinatown à l'ère du digital

Dans cette sous-partie, nous allons parler de Chinatown dans les films d'animation récents et les jeux vidéo, avec quelques vidéos musicales réalisées avec les images numériques comme références. En somme, ce sont des images générées par

ordinateur. Ci-dessous, nous allons employer l'abréviation « CGI » pour décrire ce genre d'images.³⁴² Évidemment, ces images de Chinatown réalisées par ordinateur fonctionnent dans les films et les jeux vidéo populaires sans dépendre d'un Chinatown réel quelconque. Elles sont plutôt des représentations de l'idée de Chinatown de leurs créateurs. Cela est très curieux, car à l'origine, l'idée de Chinatown fait référence à Chinatown réel. Puisque les immigrants chinois s'installent à San Francisco, dans un premier temps, dans un contexte social particulier, Chinatown est né en étant un espace réel. Par la suite, l'idée est née, d'abord sur les journaux locaux de San Francisco, pour décrire l'espace. Mais ces images des films d'animation et des jeux vidéo nous permettent de constater que l'idée n'évoque plus forcément un espace réel, elle produit ses images toute seule. Cela nous conduit à la question suivante : ces images de CGI sont-elles plus proches de l'idée de Chinatown par rapport au cinéma non ou partiellement numérique ? Autrement dit, du cinéma en prise de vues réelles à CGI, on s'éloigne de l'espace réel, sans aucun doute, mais s'approche-t-on à l'idée de Chinatown ? S'approche-t-on d'un « Chinatown » plus parfait que l'espace réel ?

Pour répondre à ces questions, nous allons d'abord étudier des films d'animation contemporains. Il ne nous manque pas de films pour construire un corpus. En effet, il y a beaucoup de films d'animation avec des belles images de Chinatown qui sortent surtout dernièrement. Nous allons principalement examiner *Alerte Rouge* (2022), *Les Minions 2 : Il était une fois Gru* (2022), nous allons aussi parler de *Les nouvelles aventures de Lucky Luke*, *Liki Liki* (Saison 1, épisode 8, 2001), *Sweet and Sour* (2007), *Three Delivery* (2008-2009) et *Sherlock Gnomes* (2018). Ces films d'animations nous permettent de constater un Chinatown fantastique, qui est très éloigné de la réalité, mais correspond mieux à l'image dans la « mémoire ».

Ensuite, nous allons étudier deux jeux vidéo, l'un est *Batman : Arkham Knight* (2015), l'autre est *Cyberpuck 2077* (2020), en mentionnant deux vidéos musicales, l'une est celle de *Last Christmas* (2019) de Wham !, la chanson classique qui a été ressortie

³⁴² CGI est l'abréviation en anglais pour « computer-generated imagery ». Il y a plusieurs termes en français qui correspondent plus ou moins à ce terme, mais pas exactement identiques ou moins courants que le « CGI ». Par exemple, il y a le terme « VFX numériques », qui est l'abréviation pour « effets visuels numériques ». Ce terme fait plutôt référence à l'effet réalisé pendant la post-production. Néanmoins, un film de CGI peut être un film réalisé entièrement par ordinateur. Il y a le terme « effets spéciaux numériques » qui est plus général. Mais il manque une abréviation courante pour ce terme. Par conséquent, l'anglicisme « CGI » est assez couramment utilisé sur les médias français pour décrire des images de synthèse.

avec le film de 2019 qui porte le même titre, l'autre est celle d'*In my mind* (2021) d'Alok & John Legend. Avec ces images, nous pouvons analyser le Chinatown totalement digital. S'il existe une idée de Chinatown que tous ces cinéastes mentionnés dans cette thèse cherchent à représenter, c'est dans les images digitales où nous devrions voir des représentations les plus parfaites de cette idée. Alors nous allons voir si elles sont vraiment plus parfaites, et en quoi elles sont plus parfaites que les représentations cinématographiques.

2.1. Chinatown dans les films d'animation récents

2.1.1. De 2D à 3D et de retour à « 2D »

Quand il s'agit de lecture d'un film d'animation, la première question à se poser est : est-ce un film de 2D ou de 3D ?

La réponse à cette question est particulièrement intéressante dans le cas d'*Alert Rouge*, car la réalisatrice a fait tout pour créer un effet de 2D avec les technologies de 3D. Puisque Chinatown est un des espaces les plus importants du film, cette pratique permet de créer un Chinatown d'animation très remarquable. Mais pourquoi crée-t-on un Chinatown de 2D avec des technologies plus avancées ? N'est-ce pas un gâchis ?

Pour comprendre cette pratique, nous devons d'abord faire un bref rappel de l'histoire de Chinatown dans les films d'animation. En effet, c'est une longue histoire qui date des années 1920. En 1929, un court-métrage d'animation *Chinatown, my Chinatown* est sorti parmi les premiers films d'animation sonores américains. Ce film purement stéréotypé est, bien sûr, un film d'animation de 2D.



Figure 3-4-12, Figure 3-4-13, *Chinatown, my Chinatown* (1929), *Extrême Ghostbusters* (1997)

Comme nous pouvons voir clairement avec ce film classique, un film d'animation de 2D est produit grâce à un certain nombre de couches de celluloïd

transparents. L'espace de Chinatown, dans ce film, consiste dans une couche de la colonne du dragon et quelques caractères chinois. Cette couche est fixée. Les personnages bougent sur d'autres couches. Bien sûr, c'est un film réalisé avec une technique très primitive. Mais le principe fondamental du film d'animation de 2D reste inchangé jusqu'aux années 1990, et même plus tard. Comme nous pouvons le constater dans *Extrême Ghostbusters*, une série télévisée d'animation de 1997, l'espace de Chinatown reste une peinture de 2D. De toute évidence, une telle production dépend beaucoup de dessins à la main. Cela est complètement changé avec la vague de 3D.

Aux États-Unis, le grand changement de l'industrie de film d'animation a eu lieu à partir du milieu des années 1990. En 1995, *Toy Story* de Pixar, le premier long-métrage d'animation réalisé entièrement en 3D, a prouvé la potentialité inestimable de CGI au monde. Depuis lors, aux États-Unis, la production de film d'animation en 3D prévaut sur le 2D. L'espace de Chinatown dans les films d'animation est entré aussi dans l'ère de 3D en suivant cette vague. Pour en donner quelques exemples :



Figure 3-4-14, Figure 3-4-15, *Sherlock Gnomes* ; *Les Minions 2 : il était une fois Gru*

La fabrication de 3D est fondamentalement différente de 2D, car il ne s'agit plus de dessiner chaque mouvement des personnages à la main, mais de créer des modèles par ordinateur, et de marquer des mouvements clés. Ensuite c'est l'ordinateur qui complète les poses intermédiaires. L'avantage numéro un de production de 3D est qu'elle permet de créer un effet visuel plus « réaliste », car il y a 3 dimensions au lieu de 2. Cela ressemble plus à notre monde pluridimensionnel.



Figure 3-4-16, Figure 3-4-17 : *Alerte rouge*

Avec cette histoire en tête, nous regardons le film *Alerte Rouge* qui a eu beaucoup de succès en 2022 tant sur le plan commercial que sur le plan artistique.

Il n'est pas difficile de remarquer la différence entre les images de Chinatown dans *Alerte Rouge* et celles dans les exemples précédents, *Sherlock Gnomes* et *Les Minions 2 : il était une fois Gru* : ces images dans *Alerte Rouge* donnent l'impression de quelque chose entre le 2D et le 3D. Plus loin dans la profondeur, le décor a l'air plus plan, donc ressemble plus à une image de 2D. Effectivement, cela est dû à un effet visuel spécifique : la mise en commun de couleur. Dans son article, Tony Betti, un expert d'animation a mentionné cet effet special : « Color pooling was adapted throughout the film in very subtle ways. For example, where *Soul* might have a brick wall that looks super realistic, that brick wall idea in *Turning Red* will have a realistic, yet still fantastical or whimsical look. »³⁴³ Nous regardons aussi l'exemple que l'auteur donne pour mieux comprendre le résultat exceptionnel qu'*Alerte Rouge* apporte :



Figure 3-4-18, Figure 3-4-19 : *Soul, Alerte Rouge*

En général, *Alerte Rouge* a un style inhabituel parmi les films de Pixar. Au lieu de poursuivre le « réalisme » de Pixar, le film cherche à reproduire un rêve permanent

³⁴³ Tony Betti, *SIGGRAPH 2022 Reveals 2D Effects Created By 3D Artists in Pixar's "Turning Red"*, 11/08/2022, URL: [SIGGRAPH 2022 Reveals 2D Effects Created By 3D Artists in Pixar's "Turning Red" - LaughingPlace.com](https://www.laughingplace.com/siggraph-2022-reveals-2d-effects-created-by-3d-artists-in-pixars-turning-red/) Date de consultation : 17/02/2023, « La mise en commun de couleur est appliquée tout au long du film d'une manière très subtile. Par exemple, dans *Soul*, il y a des briques qui ont l'air très réaliste. Dans *Alerte Rouge*, néanmoins, les briques ont l'air réaliste mais tout de même fantaisiste. », Traduit par Yue Pan

d'adolescence³⁴⁴, comme disait la réalisatrice, Domee Shi, à son équipe. C'est donc réaliste, mais aussi nostalgique. Cet effet visuel a très bien choisi pour réaliser l'objectif esthétique. Chinatown, comme un des espaces les plus importants du film a donc également cette touche réaliste et nostalgique.

Effectivement, c'est une représentation assez exacte de Chinatown pour le public de masse. Pour les spectateurs hors du quartier, Chinatown est à la fois voisin et intouchable. Quant aux enfants du quartier, ils sont à Chinatown pour la recherche de leur mémoire d'enfance. Donc Chinatown doit être à la fois aussi vrai que la réalité de 3D et aussi intangible qu'une peinture de 2D. Dans ce sens, nous voyons en quoi le Chinatown d'animation peut être plus « parfait » que Chinatown réel : le film d'animation permet de visualiser cette touche fantastique et nostalgique de Chinatown, ce qui correspond aux attentes du public général.

2.1.2. Chinatown de partout

Un avantage d'un film animation est qu'il est très facile de combiner des espaces sans se préoccuper de la réalité, car personne ne reproche à un film d'animation de ne pas être fidèle à un quelconque espace dans le monde réel. Alors que Michael Cimino fait tout pour « copier-coller » chaque détail du Mott Street du Chinatown de Manhattan dans un studio à Caroline du Nord et fait vérifier la vraisemblance du décor par de vrais habitants du quartier, les films d'animation peuvent librement faire un collage des fragments de différents Chinatown pour réaliser un Chinatown d'animation.

Pour donner quelques exemples : le Chinatown dans *Alerte Rouge* est censé être celui de Chinatown de Toronto selon le contexte du film. En effet, il y a la tour CN, l'emblème de la ville de Toronto, qui présente plusieurs fois dans le film. Cependant, les lanternes rouges omniprésentes dans le paysage de Chinatown dans ce film n'existent pas au Chinatown de Toronto. En réalité, c'est le Chinatown de San Francisco qui est marqué par ses lanternes rouges. Ce dernier est, en revanche, confondu avec celui de Chicago dans *Les Minions 2 : Il était une fois Gru*.

³⁴⁴ « teenager forever dream », Traduit par Yue Pan

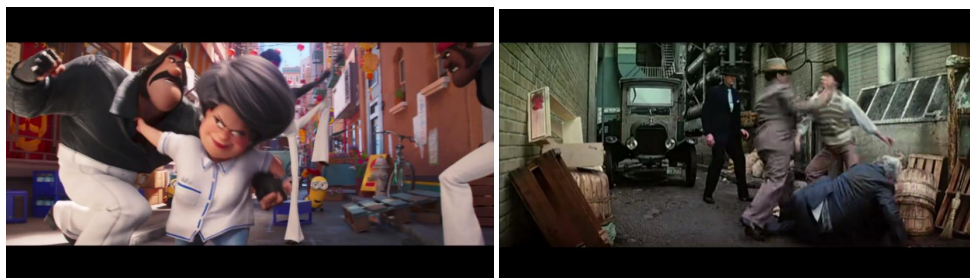


Figure 3-4-20, Figure 3-4-21 : *Les Minions 2 : Il était une fois Gru, Les Chinois*

Cette scène de combat du film d'animation dans laquelle l'héroïne se bat avec trois méchants a fait référence à la scène de combat dans *Les Chinois* dans laquelle Jackie Chan se livre au même combat. Les deux scènes ont lieu dans une ruelle du quartier chinois. L'espace permet de réaliser des chorégraphies comiques. Par exemple : jeter un méchant contre le mur, utiliser des paniers de légumes et des légumes comme armes... Pourtant l'histoire de *Les Chinois* se déroule à Chicago. Et *Les Minions 2 : Il était une fois Gru* sont censés être à San Francisco selon le contexte du film.

Dans d'autres cas, il n'est même pas nécessaire qu'un Chinatown d'animation fasse référence à un Chinatown précis du monde réel. Dans *Three Delivery*, il n'est jamais précisé que le Chinatown fait référence à tel ou tel Chinatown, bien qu'il soit clair que le restaurant de Wu Garden, l'espace principal de cette série d'animation, soit inspiré de Nom Wah Tea Parlor de Manhattan. Mais cela n'empêche pas la présence d'une arche chinoise du style de Paifang dans cette série. Pourtant, comme nous l'avons mentionné précédemment, en réalité, le projet de Paifang n'a jamais été mis en place à Chinatown de Manhattan pour beaucoup de raisons complexes. Dans les productions internationales, la localisation précise d'un Chinatown a encore moins d'importance : dans *Les Nouvelles Aventures de Lucky Luke, Liki Liki*, une production franco-canadienne, on est seulement informé que le Chinatown se trouve quelque part à l'Ouest des États-Unis. Dans *Sweet and Sour*, une production sino-australienne, le Chinatown absolument non-identifiable ne fait référence à aucun Chinatown concret dans ce monde.

Ce phénomène n'est pas incompréhensible : le Chinatown de San Francisco et celui de Toronto n'ont pas beaucoup de différences pour un public international courant. Puisque le film d'animation permet une transplantation de paysage très facile, pourquoi ne pas gêner les spectateurs avec tous les éléments qu'ils attendent ? Cela semble simple et pourtant cela mérite une réflexion sérieuse. Si les Chinatown de partout sont identiques et interchangeable dans la perception du public international, n'est-ce pas

une marque de parc à thème comme Disneyland ? Chinatown dans ces films très contemporains répond plutôt aux attentes du public international, c'est-à-dire que les grosses compagnies de production de Hollywood – Pixar, la compagnie de production d'*Alerte Rouge* qui appartient à The Walt Disney Studios, ainsi qu'Universal Pictures qui a produit *Les Minions 2* – visent à attirer avant tout le public international au lieu du public américain. Doit-on pour autant reconsidérer les images de Chinatown dans les films américains, voire même l'idée de « film américain » en soi ? Incontestablement, Hollywood ne peut pas échapper à la mondialisation. Chinatown non plus. Ainsi, nous voyons en quoi le Chinatown d'animation peut être plus « parfait » que le Chinatown cinématographique : dans un film d'animation, il est plus facile de dépasser la limite géographique. Les Chinatown de partout sont unis ensemble pour satisfaire les attentes du public du monde entier.

2.2 Pourquoi va-t-on à Chinatown ? Une réponse proposée par les jeux vidéo

La nuit, à Gotham City, l'épouvantail, le grand méchant, déclare son plan de faire exploser son arme chimique pour détruire toute la ville. Pour arrêter son plan, Batman doit agir le plus vite possible. Il obtient la première piste : un véhicule militaire suspect est repéré à Chinatown. Sans tarder, il se rend à Chinatown avec son fameux Batmobile. L'entrée de Chinatown est bien marquée par une arche du style de Païfang avec « Chinatown de Gotham » écrit en caractères chinois. Ces caractères rouges sont très remarquables dans le noir. Mais Batman n'a pas de temps pour apprécier le paysage : un homme couché par terre a l'air blessé. Il donnera la piste suivante à Batman. Voici le commencement du jeu vidéo de 2015, *Batman : Arkham Knight*, qui a eu un grand succès sur le marché international.

Nous passons à un autre monde : la journée est toujours sombre à Night City. Moi, V (Vincent ou Valerie selon le choix de joueur), qui habite dans l'arrondissement de Watson, dont le quartier de Little China fait partie, décide de m'y balader. Je m'y rends, je marche dans la rue en passant par quelques stands de restauration décorés des lanternes rouges. Les enseignes sont écrites en chinois, japonais et anglais. Je croise des passants qui parlent, parfois, en chinois. Je me souviens que la dernière fois quand j'étais ici, j'ai eu une mission pour sauver Roh du gang du quartier, Tyger Claws. Je suis allé à leur Dojo, j'ai tué quelques personnes à l'entrée et caché leur corps. J'ai bien trouvé Roh au sous-sol du Dojo. J'ai accompli la mission et reçu ma récompense : une prothèse

assez rare. C'était un bon boulot après tout. Mais aujourd'hui, je veux me promener tranquillement pour découvrir quelque chose que je n'ai jamais vu ici. Voici une balade possible au quartier nommé « Little China » dans le jeu vidéo *Cyberpunk 2077*.



Figure 3-4-22 : Chinatown dans *Batman : Arkham Knight*,
Figure 3-4-23 : Little China dans *Cyberpunk 2077*

Dans ces deux descriptions, nous voyons beaucoup de différences fondamentales entre ces deux jeux vidéo du style de cyberpunk : d'abord, *Batman : Arkham Knight* est un jeu de tir à la troisième personne. C'est-à-dire que le joueur prend le regard de Batman tout au long du jeu. Tandis que *Cyberpunk 2077* est un jeu de tir à la première personne. C'est-à-dire que le joueur prend le regard du héros, V. Deuxièmement, les deux récits sont très différents. L'objectif de *Batman : Arkham Knight* est de sauver la ville. Pour cela, il faut trouver le méchant. C'est un objectif clair et urgent. Donc le joueur est très préoccupé à avancer dans le jeu. Mais, dans *Cyberpunk 2077*, l'objectif est de survivre dans une ville où il y a des dangers partout. Et il faut travailler, c'est-à-dire remplir des missions. En même temps, pour améliorer la vie, il faut s'entraîner, gagner de l'argent et de la réputation, s'équiper des accessoires de plus en plus forts, par exemple, des prothèses, selon le contexte du jeu. Malgré cela, de temps en temps, s'il en a envie, le joueur peut profiter du temps sans rien faire, seulement découvrir la ville virtuelle.

Le quartier chinois est un espace très important dans ces deux jeux de cyberpunk sur le plan esthétique. En ce qui concerne le cyberpunk comme un style esthétique ou une vague esthétique dans beaucoup de domaines, cinéma, littérature, bande dessinée... nous avons bien expliqué cela dans le quatrième chapitre de la première partie de cette thèse, intitulé *Chinatown cyberpunk dans les films de science-fiction*. Puisque ces deux jeux vidéo partagent le même style esthétique, visuellement, les deux quartiers chinois se ressemblent beaucoup. Pourtant les expériences qu'un joueur peut y obtenir sont très différentes, car dans *Batman : Arkham Knight*, le joueur suit la narration écrite par les scénaristes, et il a le sentiment de suivre une histoire de Batman. En revanche, dans

Cyberpunk 2077, le joueur ne suit pas forcément la narration, et il a le sentiment de découvrir l'espace virtuel par lui-même.

Cette différence entre ces deux jeux correspond, justement, à une divergence d'opinion concernant l'étude de la spacialité de jeu vidéo. Certains chercheurs pensent qu'un espace dans un jeu vidéo peut intéresser les joueurs grâce à une narration, car « ce sont les éléments de narration qui suscitent le parcours que le joueur fait suivre à son personnage. Ainsi, l'espace n'est pas décrit comme dans un roman, ni mis en image comme dans un film, il est navigable comme un cybertexte, et nécessite la participation active de l'utilisateur. »³⁴⁵ D'autres, les ludologues, tiennent plutôt à l'aspect ludique d'un jeu. Ils pensent qu'un « espace est en puissance dans les règles constitutives du jeu, et non dans la narration. »³⁴⁶ Ainsi, il est curieux de savoir, pour cette étude actuelle, sur quel plan repose l'attrait de Chinatown. Entre-t-on dans un Chinatown virtuel plutôt pour suivre la narration ou plutôt pour découvrir les règles du jeu ? Nous ajoutons un mot sur les règles du jeu : ces règles sont partout. Par exemple, le personnage passe par une porte fermée dans le jeu, et il se rend compte qu'il peut ouvrir la porte en appuyant sur sa souris ; c'est bien une règle conçue par le designer du jeu. Ou bien alors, le personnage s'avance dans la rue dans le jeu, et il voit un accessoire abandonné dans la rue qu'il peut ramasser. C'est également une règle. Entre ces deux jeux, évidemment, *Batman : Arkham Knight* offre plus de plaisir aux joueurs grâce à la narration, et en même temps, existe également le plaisir de découvrir l'espace et ses règles. À l'inverse, *Cyberpunk 2077* est plutôt en faveur du plaisir ludique. Toutefois, on peut aussi obtenir le plaisir narratif dans ce jeu en exécutant les missions proposées.

Cette typologie de jeux vidéo nous donne un éclairage sur le Chinatown dans le cinéma et celui dans le monde réel. Le premier attire les spectateurs plutôt avec la narration ; un spectateur suit une histoire avec les regards des personnages, et en suivant l'histoire, il découvre aussi l'espace ; des éléments présents dans cet espace ont des intérêts narratifs pour lui. Le dernier, quant à lui, offre plutôt une expérience de découverte ; un visiteur arrive à Chinatown, il apprend l'espace par interactions avec chaque éléments dans le quartier, et en comprenant mieux Chinatown, il comprend mieux lui-même. Par exemple, en essayant une nourriture qu'il n'a jamais essayée, il

³⁴⁵ Samuel Rufat et Hovig Ter Minassian, *Espace et Jeu Vidéo*, dans *Les jeux vidéo comme objet de recherche*, Paris, Questions théoriques, 2011, p80

³⁴⁶ Ibid, p81

comprend mieux son goût. Donc Chinatown est intéressant pour ce visiteur. Nous voyons que ces sont deux expériences très différentes, alors laquelle nous attire le plus ?

En effet, les deux nous attirent. Lorsque l'on se livre à une expérience, on est content mais pas totalement satisfait, et on cherche toujours l'autre pour compléter la première. C'est pourquoi les images cinématographiques de Chinatown incitent les spectateurs à aller visiter le quartier dans le monde réel, car le plaisir de suivre une narration ne peut pas remplacer les interactions avec l'espace réel. C'est aussi pourquoi, comme nous l'avons montré dans la sous-partie précédente, les visiteurs qui viennent au quartier cherchent toujours certaines histoires pour rendre la visite plus excitante.

Les jeux vidéo, par excellence, peuvent offrir ces deux plaisirs de l'espace de Chinatown en même temps, à condition qu'un jeu trouve un point d'équilibre entre les deux. Pour le moment, seul le jeu vidéo peut représenter Chinatown ainsi. À notre époque, l'industrie cinématographique fait des essais pour réaliser des films interactifs. Nous verrons si, dans le futur, un film peut aussi représenter un espace de façon interactive. Mais à ce moment-là, nous serions obligés de remettre l'ontologie du cinéma en question. Maintenant, nous retournons à Chinatown. C'est pour cela que nous faisons valoir que, à cet égard, les jeux vidéo ont une potentialité de représenter l'idée de Chinatown de façon plus « parfaite » que le cinéma et la réalité, car les jeux vidéo peuvent répondre à nos envies de découvrir un espace sur plusieurs plans. Autrement dit, c'est un espace qui répond mieux à notre curiosité sur un espace inconnu : que s'est-il passé ici ? Que puis-je faire ici ?

2.3 Chinatown intermédiatique

En 2019, à la sortie du film *Last Christmas*, inspiré de la chanson classique de Wham !, une version interprétée seulement par George Michael de cette célèbre chanson de Noël a été ajoutée dans la bande-son du film, et a été ainsi republiée. Pour promouvoir le film, la compagnie de production a aussi produit une vidéo musicale totalement numérique dans laquelle Chinatown est l'espace le plus important, qui occupe deux tiers de cette vidéo.



Figure 3-4-24 : Vidéo musicale officielle de Last Christmas (2019)

Ce n'est pas le seul exemple de Chinatown dans une vidéo musicale. En 2021, le célèbre chanteur populaire américain, John Legend, et l'un des plus grands DJ du monde de notre époque, Alok, ont travaillé ensemble pour produire une chanson électronique : *In my mind*. La compagnie a produit deux vidéos musicales pour accompagner cette chanson. L'une est réalisée avec les images hybrides : les images en prise de vue réelle avec des traces importantes d'édition numérique. L'autre est complètement composée d'images numériques. Dans l'hybride, Chinatown est un des espaces les plus présents. Le chanteur chante en jouant du piano devant un décor de Chinatown. Dans le numérique, Chinatown est le seul espace de la vidéo.

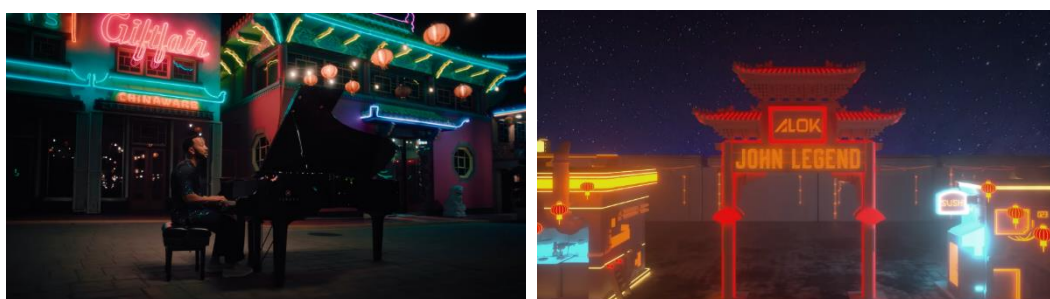


Figure 3-4-25, Figure 3-4-26 : Deux vidéo musicales de la chanson *In my mind* (2021)

Le cinéma, le jeu vidéo, la musique populaire, la vidéo musicale... Chinatown est partout sur toutes sortes d'écrans petits ou grands. Alors nous devons nous interroger : en quoi Chinatown est-il valide pour tous ces moyens médiatiques ?

En fait, il est assez difficile de comprendre la présence de Chinatown dans ces vidéos musicales si on essaie de la comprendre sur le plan du contenu. Certes, dans le film *Last Christmas*, il y a des acteurs d'origine asiatique dans un certain sens, mais les

cultures asiatiques sont très peu abordées dans le film, voire même aucunement.³⁴⁷ D'ailleurs il n'y a pas de Chinatown dans le film. Donc, la présence de Chinatown dans la vidéo musicale n'a rien à voir avec le film. Quant aux vidéos musicales d'*In my mind*, la présence de Chinatown est encore plus incompréhensible : un chanteur afro-américain qui vit à San Francisco, un DJ brésilien qui vit à Saõ Paulo, une chanson électronique sur l'amour, rien ne concerne Chinatown. Bref, si on considère Chinatown comme quelque chose lié, d'une manière ou d'une autre, à Chinatown matériel, il n'est pas facile de comprendre cette forte présence de l'espace.

En effet, il faut comprendre ce Chinatown sur un autre plan. Dans cette vidéo musicale d'*In my mind*, le Chinatown qui se trouve derrière le chanteur et son piano est visiblement réalisé avec la technique d'incrustation. Ainsi, cette image n'a aucun lien matériel avec un Chinatown quelconque. Notons d'autres espaces présents dans cette vidéo : un bus sans aucune indication d'endroit exact, un wagon de métro, une tunnel du métro... Sans contexte, ces images pourraient être dans n'importe quelle grande ville dans ce monde. De ce fait, nous voyons que Chinatown est un endroit considéré comme « un espace qui peut se trouver dans n'importe quelle métropole du monde ». Ce constat s'applique également, et même mieux, pour les autres exemples que l'on donne : la vidéo musicale de *Last Christmas* et la vidéo totalement digitale d'*In my mind*. En regardant ces vidéos, on ne se pose pas du tout les questions : quel est ce Chinatown, dans quelle ville et quel pays ? Quelle histoire d'immigration porte-t-il ? Pourtant, sans immigrés chinois, sans précision de localisation, on peut facilement reconnaître un « Chinatown ».

Ainsi, nous constatons une décontextualisation totale de Chinatown. Cette décontextualisation se réalise grâce aux techniques digitales et à la pratique intermédiatique. Puisque l'image est réalisé par ordinateur, à la base, ce sont les chiffres binaires qui composent les images. Sur l'écran, on voit des couleurs rouges et jaunes, ainsi que des lignes qui composent des figures géométriques, qui simulent une lanterne, une colonne ou un motif de dragon. On sait très bien qu'il n'y a rien de « vrai », dans le sens matériel, donc on arrête de poser des questions. Et cela permet à un Chinatown

³⁴⁷ Dans ce film, le héros est joué par Henry Golding, acteur britannique-malaisien. Mais son rôle est purement une personne britannique. Son origine asiatique n'est pas du tout abordée dans le film. L'héroïne secondaire est interprétée par Michelle Yeoh. Ce rôle est une femme d'origine chinoise, mais sa caractéristique chinoise ne se voit guère dans le film. En revanche, elle est une amatrice fanatique de Noël, jusqu'au point de tenir un magasin de cadeaux de Noël.

digital – c’est-à-dire cet ensemble de couleurs et figures – de s’inscrire dans un tout autre contexte : dans le cas de la vidéo de *Last Christmas*, Chinatown contribue à l’ambiance festive de Noël. Alors que dans la réalité, Chinatown est sans doute le quartier le moins tourné vers Noël dans une ville. Cet ensemble de figures fonctionne également dans la vidéo d’*In my mind* pour donner une idée de « n’importe où ».

De toute évidence, tout le monde n’a pas visité un quartier de Chinatown réel dans sa vie, pourtant le public de masse peut reconnaître ces images sans avoir visité un vrai Chinatown. C’est grâce aux autres médias, dont le cinéma en tête. « Le fait que les médias ne peuvent plus être conçus comme des monades isolées est aujourd’hui admis. »³⁴⁸ Jürgen E. Müller, un grand spécialiste de l’intermédialité, l’a écrit ainsi en 2000. Dans son article, il a prouvé que les médias ne sont pas isolés l’un de l’autre depuis l’Antiquité. L’idée est de plus en plus vraie pour notre objet d’étude comme « Chinatown » devient de plus en plus un ensemble de produit culturel sur tous les plans visant à attirer un public le plus large possible, tant dans le monde réel qu’au cinéma, ainsi que sur tous autres médias, incluant sans s’y limiter les jeux vidéo, les vidéos musicales... et tout autre nouveau média dans le futur.

Conclusion : à la recherche d’une perfection ou d’un « plus grand commun diviseur » ?

Ce chapitre nous permet de sortir du cinéma pour mieux comprendre le cinéma. En vue de comprendre comment les représentations cinématographiques de Chinatown interagissent avec d’autres formes de « Chinatown », dans ce chapitre, nous avons étudié les changements qui ont lieu dans le paysage de Chinatown réel en prenant celui de Manhattan comme exemple, ainsi que les images digitales de Chinatown dans les films d’animation, les jeux vidéo et les vidéos musicales. Il est certain que les images cinématographiques de Chinatown ne sont, bien sûr, jamais isolées ni du monde réel, ni des autres médias. Donc nous sommes en droit de nous interroger sur la modalité d’interaction entre le cinéma, le monde réel et d’autres formes médiatiques. Nous avons supposé que les images cinématographiques sont déjà suffisamment influentes pour qu’elles puissent former le paysage réel de Chinatown, ainsi que les images digitales de

³⁴⁸Jürgen E. Müller, *L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision*, dans *Cinéma*, 2000, 10 (2-3), p105-134

Chinatown. À la suite de nos études, nous arrivons à la conclusion qu'il est plus approprié de dire que, dans notre époque, le Chinatown réel, le cinéma et les autres médias sont tous à la recherche de la manifestation de l'idée de Chinatown. Le cinéma avance plus vite dans cette recherche, car le monde matériel est plus compliqué. Les images digitales peuvent avancer encore plus vite que le cinéma, car elles ont encore moins de rapport avec le monde matériel.

Mais pourquoi tous ces acteurs s'intéressent-ils à chercher la manifestation de Chinatown ? La réponse actuelle à cette question est que l'idée de « Chinatown » se vend comme un produit culturel quand elle prend forme sur l'écran ou dans le monde matériel. De toute évidence, les jeux vidéo populaires sont, avant tout, des marchandises. Preuve simple : aux États-Unis, on peut trouver tous les jeux vidéo populaires dans les grandes surfaces comme Walmart. Le Chinatown de Manhattan, comme nous l'avons bien montré, se transforme pour attirer des visiteurs et garantir le chiffre d'affaires des commerçants du quartier. Bien sûr, la réalisation d'un produit culturel, comme toute production industrielle, est la cible de capitaux, et vise à attirer un certain public principal tout en essayant d'intéresser le plus de consommateurs possible.

Dans cette perspective de production, nous voyons à quel point il est important de jouer sur plusieurs tableaux : un produit doit figurer à plusieurs reprises sur des médias différents pour orienter les consommateurs vers d'autres médias. Par exemple, de toute évidence, le jeu vidéo *Batman : Arkham Knight* attire les fans de la série de films de Batman. De même, une série télévisée, *Cyberpunk : Edgerunners*, basé sur *Cyberpunk 2077* est sortie très récemment en septembre 2022 sur Netflix. Il est à noter que cette série est un fruit de coopération entre la compagnie de *Cyberpunk 2077*, CD Projekt Red, qui est d'ailleurs un compagnie polonaise, et une équipe de cinéastes totalement japonaise, et est finalement diffusée par Netflix. La sortie de cette série a permis au jeu vidéo de revivre : *Cyberpunk 2077* achieved a new 24-hour peak on Steam with 86,130 concurrent players, more than doubling the peak it had a week ago. The developers at CD Projekt Red have expressed their gratitude on Twitter for the many new and returning players that have flocked to the game in the wake of *Edgerunners'* success, as over a million people now roam the streets of Night City every day.³⁴⁹ Dans

³⁴⁹ Christian Miller, *Cyberpunk 2077 player count spikes after Edgerunners update*, 21/09/2022, URL : [Cyberpunk 2077 Player Count Spikes After Edgerunners Update \(gamerant.com\)](https://www.gamerant.com/cyberpunk-2077-player-count-spikes-after-edgerunners-update/) Date de consultation/ 17/02/2023, « Cyberpunk 2077 a atteint un nouveau pic de 24 heures sur Steam avec 86,130 joueurs simultanés, soit plus du double du pic qu'il avait connu il y a une semaine. Les développeurs CD Projekt

cet exemple, nous voyons comment une production se réalise de façon ultra internationale et intermédiatique, comme s'il n'y avait ni frontières entre les nations, ni différences entre les médias.

Mais en réalité, il existe bel et bien des frontières entre les nations et des natures différentes entre les médias. Alors la question qui se pose est : pourquoi cette série de produits culturels de « Chinatown » peut-elle traverser toutes les frontières nationales, culturelles, médiatiques ?

Pour pouvoir aller plus loin dans cette interrogation, nous ne devons pas prendre pour acquis l'idée de « produit culturel », bien qu'il semble déjà normal de parler de cela dans le contexte de capitalisme industriel et mondial où nous nous trouvons. Nous introduisons un débat qui a lieu vers le début des années 1990 concernant la validité de l'idée de « production culturelle », comme par exemple, l'ouvrage de Manon Brunet et Line Grenier intitulé « La culture en production » qui a beaucoup contribué sur cet enjeu. Cet ouvrage a clairement indiqué la contradiction entre « production » et « culture ». Face à cette contradiction, les critiques prennent, en général, deux perspectives. L'une est la perspective économique ou néo-libérale, pour prendre le terme employé dans *La culture en production* ; l'autre est culturelle ou élitiste. Dans la première perspective, c'est l'économie qui est le moteur pour tout. Donc la production de culture est une production comme toutes les autres. L'intérêt économique peut être confondu avec l'intérêt culturel. Dans la deuxième perspective, c'est la culture qui est la cause. Essayer de fabriquer un « produit culturel » peut seulement donner des faux-semblants qui n'ont guère de signification.

Avec cette idée, nous reconsidérons notre objet d'étude d'ici, cette série de produits culturels de Chinatown. Nous arrivons à une question : dans ces produits, l'intérêt économique et l'intérêt culturel, sont-ils confondus ? Ou bien l'intérêt culturel est-il réduit à cause de la poursuite de l'intérêt économique ? Autrement dit, cela correspond à notre hypothèse de ce chapitre : admettons qu'il est inéluctable que les capitaux transforment Chinatown en un ensemble de produit culturel. Alors, cet ensemble de produit culturel est-il plus « parfait » comme Chinatown puisqu'il ressemble plus à l'imaginaire collectif d'un public international, donc il revêt à la fois

Red ont exprimé leur gratitude sur Twitter pour les nombreux joueurs nouveaux et anciens qui ont été plantés dans le jeu suite au succès d'*Edgerunners*, car plus d'un million de personnes errent chaque jour dans les rues de Night City. », Traduit par Yue Pan

l'intérêt économique et culturel ? Ou bien ce produit est-il plutôt un « plus grand commun diviseur » qui convient à des cultures et des contextes différents, ainsi il réduit la vraie valeur de Chinatown ?

Ici, nous faisons valoir que, dans le cas de Chinatown, ces deux arguments ne sont pas forcément contradictoires. Dans le processus de marchandisation, en apparence, Chinatown devient nécessairement de plus en plus un « plus grand commun diviseur » pour faciliter l'accès des consommateurs de tous les horizons. Il suffit de nous rappeler les lanternes rouges identiques partout dans les films, les jeux vidéo et la réalité, pour confirmer que cet ensemble de produits qui porte le nom de Chinatown se formule en une image jolie mais peu signifiante. Cette apparence va, malheureusement, faire oublier la valeur culturelle de Chinatown à beaucoup de monde. Mais cela ne veut pas dire que la valeur de Chinatown disparaîtra. En effet, cette marchandisation de Chinatown peut être considérée comme l'adaptation de Chinatown à notre époque actuelle. La valeur esthétique de Chinatown est que celui-ci représente un espace exotique permanent et donne une ambiance de nostalgie permanente. Cette valeur répond à ce dont on a besoin comme expression sentimentale dans notre société actuelle : quand le paysage du monde entier devient identique, nous avons besoin d'un espace exotique où il n'y a pas de Starbucks. Quand le monde ressemble de plus en plus à un monde de cyberpunk où les gens interagissent plus avec les machines qu'avec les être-humains, on ressent plus ou moins de nostalgie pour un petit quartier bruyant où tout le monde se connaît. C'est la raison pour laquelle l'idée de Chinatown est valide sur le plan international et intermédiaire surtout dans l'imagination de cyberpunk, car elle répond à ces sentiments. C'est donc la valeur esthétique de Chinatown qui ne disparaîtra pas, mais qui est traduite de cette manière dans notre époque actuelle.

Bien sûr, la plupart de ces produits, principalement des images, que l'on voit aujourd'hui sont seulement des banalités. Les oeuvres qui saisissent l'essentiel de Chinatown sont très rares. Ces images médiocres sont faites pour plaire aux consommateurs de masse. Les images bonnes non seulement s'approchent de l'essentiel de Chinatown, mais aussi montrent l'essentiel de notre monde actuel.

Conclusion de la Troisième Partie :
Chinatown virtuel international dans l'empire de l'hyperculture
globalisante

Ce n'est pas une coïncidence que, dans ce chapitre, nous remettions le cinéma de Chinatown dans le contexte de mondialisation et dans celui de digitalisation : ce sont les deux grandes crises du cinéma dans notre siècle. Notre objet d'étude ne peut pas échapper à ces deux crises.

Pour pouvoir conclure, nous faisons d'abord un rappel de ce que nous avons étudié dans cette partie.

Le premier chapitre traite les films d'amour qui se déroulent à Chinatown, qui constitue donc, une image de Chinatown romantique. Il est très facile de constater que tous ces films d'amour racontent une histoire d'amour entre un homme blanc-américain et une femme d'origine chinoise. Dans ce chapitre, nous étudions ces films d'amour contemporains en rapport avec deux autres groupes de films : les films d'amour de l'époque de Pré-Code entre ces deux types de personnages à Chinatown, et les films noirs qui se déroulent à Chinatown. Nous comprenons que le Chinatown romantique ressemble au Chinatown noir sur le plan visuel, mais diffère de ce dernier sur le plan narratif. Sur ce plan, le Chinatown romantique hérite de la narration classique de l'époque de Pré-Code, c'est-à-dire, l'histoire entre un sauveur blanc-américain et une femme d'origine chinoise qui habite à Chinatown. En fin de compte, Chinatown romantique semble à la fois mystérieux et attirant. Il a l'air beaucoup plus désirable que le Chinatown noir. Mais il est à noter que sur le plan narratif, il n'y a pas de vrai avancement depuis les années 1930 : une fille chinoise de Chinatown attend toujours un sauveur blanc-américain de la société mainstream pour la sauver, car ce dernier représente la liberté et la civilisation avancée. D'ailleurs, ce n'est pas Hollywood qui impose cette représentation de Chinatown romantique à Chinatown. C'est plutôt un consensus entre Hollywood et les cinéastes sino-américains, y compris les stars, les réalisateurs et les scénaristes, car la communauté sino-américaine a besoin d'une image désirable de Chinatown. Et effectivement, c'est une facilité de prendre les images classiques et de détourner leurs sens dans une certaine mesure. Ainsi, nous voyons un regard croisé entre Hollywood et les cinéastes sino-américains. Ils peuvent travailler ensemble. Hollywood profite des corps des actrices et des biens culturels de cette

communauté. En revanche, les cinéastes sino-américains profitent des images classiques pour promouvoir Chinatown.

Le deuxième chapitre concerne des espaces de transition à Chinatown. Nous avons surtout parlé de rooftop cinéma à Chinatown et des héros de Kung Fu qui se battent dans les lieux atypiques de Chinatown. Dans ce chapitre, nous avons étudié beaucoup de travaux des cinéastes hongkongais, y compris les stars du Kung Fu, les réalisateurs et les scénaristes. Nous avons démontré que le rooftop cinéma est un genre particulier hongkongais, qui a été ramené aux États-Unis par les cinéastes en voyage. Ces cinéastes ramènent non seulement leur esthétique, mais aussi leur état d'esprit, celui de vagabond, à Chinatown. Étant donné le contexte historique et social particulier de Hong Kong, ces cinéastes hongkongais cherchent une expression pour manifester leur état de diaspora permanente. Ils ont trouvé le rooftop. Cette expression très hongkongaise s'applique non seulement aux cinéastes hongkongais, mais aussi à de plus en plus de personnes qui se considèrent comme « citoyens du monde » de notre époque. Comme par exemple, le personnage français dans la trilogie de Cédric Klapisch, qui appartient à la « génération d'Erasmus », pour reprendre le mot du réalisateur, cherche toujours le sentiment d'être étranger parmi les étrangers. Pour ces individus éduqués de classe moyenne supérieure, qui ont le moyen de se déplacer et travailler à distance, toujours partir à l'étranger devient une nécessité pour construire et garder son identité de vagabond choisi. Ainsi, pour eux, et pour les cinéastes hongkongais ainsi que quelques cinéastes taiwanais, Chinatown devient un point d'accueil international. Certaines personnes vivent une vie diasporique par force, certaines par choix. En tout cas, Chinatown est une expression pour cet état d'esprit contemporain.

Le troisième chapitre est consacré aux films internationaux. Nous avons parlé de Chinatown dans les films chinois, danois et français. Nous avons constaté : dans le cinéma chinois, Chinatown est représenté comme une extension culturelle d'outre-mer pour la République Populaire de Chine ; dans le cinéma danois, Chinatown ressemble beaucoup au Chinatown noir américain, qui est un point où toutes sortes de problèmes sociaux, des immigrés illégaux, le travail noir... se cachent et se résolvent par la fuite dans la société mainstream au moyen d'un mariage blanc par exemple ; dans le cinéma français, Chinatown est contradictoire, d'un côté, il est une ombre de l'ancienne colonie d'Indochine pour que la société mainstream française puisse projeter le reste de fantasmes d'origine de leur plan de conquête de l'Asie de XIX siècle, de l'autre côté, il

représente l'aspect postmoderne de Paris qui ressemble le moins au Paris haussmannien. Avec cette étude, nous arrivons à la conclusion que chaque pays projette son fantasme et ses émotions pour l'idée de « la Chine » sur Chinatown et la communauté de diaspora chinoise, car cette idée de « la Chine » ne correspond pas à la réalité de la République Populaire de Chine d'aujourd'hui, et il en est de même pour les Chinois. Chaque pays a un ensemble de fantasmes pour cette idée romantique et historique. Et cette idée diffère selon les pays. Ainsi, Chinatown devient un endroit où ce fantasme peut persister, y compris pour sa culture et son rapport de pouvoir avec le sujet de la narration. Ainsi, nous voyons pourquoi Chinatown est effectivement un enjeu international non seulement sur le plan individuel pour les « citoyens du monde » que nous avons mentionnés précédemment, mais aussi sur le plan collectif, car chaque nation moderne a un rapport conceptuel avec l'idée de « la Chine ».

Le quatrième chapitre est assez particulier, car nous sommes sortis du cinéma et allés dans le monde réel et les autres médias. Nous avons étudié des changements de paysage en vue d'attirer les visiteurs qui ont lieu actuellement à Chinatown de Manhattan. Avec cette étude, nous avons constaté que Chinatown réel est également une représentation de l'idée de Chinatown qui cherche à se rapprocher de cette idée. Ensuite, nous avons étudié les images digitales de Chinatown dans les films d'animation, les jeux vidéo et les vidéos musicales. Nous nous sommes rendus compte que le cinéma n'a été jamais isolé de tous les autres médias. En fait, tous les médias, ensemble, fabriquent des produits culturels de Chinatown qui sont des manifestations de l'idée de Chinatown qui répondent aux besoins des consommateurs internationaux du temps actuel. La digitalisation favorise cette production, car elle permet une décontextualisation totale. Ainsi, Chinatown est Chinatown de nulle part et d'aucune époque. Il est purement un espace exotique et nostalgique.

Après avoir révisé ces enjeux que nous avons abordés, nous arrivons au moment de remettre le fondement de cette thèse en question. Tout au long de cette thèse, nous employons l'idée de cinéma national par défaut en parlant de cinéma américain et en parlant de cinéma sino-américain comme partie du cinéma américain. C'est une partie marginale qui contredit la partie dominante, mais elle appartient tout de même au cinéma américain. Et quand on parle de « cinéma américain », cela fait référence aux films réalisés par les cinéastes américains, avec un regard américain, une histoire qui se déroule principalement aux États-Unis, visant à attirer un public principalement

américain. Il est très courant d'identifier un film par sa nationalité, et cela semble évident. En fait ce n'est pas si évident depuis le début de l'histoire du cinéma : le cinéma est en effet, dès le début, beaucoup plus international que la littérature par nature. Il suffit de se rappeler qu'il n'y avait même pas de barrière linguistique dans l'époque du muet. Ensuite, bien qu'il ait le son, l'importation, l'exportation et la coproduction de film n'ont jamais cessé de diminuer le rôle des frontières nationales dans le cinéma. Certes, après tout, les nations jouent un rôle important dans le cinéma, depuis la production jusqu'à la diffusion d'un film, car les États jouent un rôle dans la régulation, la subvention et la censure, mais nous devons nous poser la question : y a-t-il un autre point de vue pour comprendre un film que celui de nation, et qui conviendrait mieux à notre époque de mondialisation ?

De toute évidence, le regard de « film américain » ne s'applique plus à cette partie de cette thèse : on ne pourrait pas comprendre le corps de Joan Chen représenté dans les films américains sans considérer les critiques que la star reçoit de la part des spectateurs chinois. On aurait tort de négliger le lien entre les rooftops de Chinatown et le rooftop cinéma de Hong Kong. On passerait à côté de l'enjeu crucial de Chinatown dans le cinéma français si on ne tenait pas compte que le Chinatown est, à l'origine, une notion américaine, qui a été problématiquement importée et implantée en France ... Tout cela ne peut s'expliquer qu'avec un regard international. C'est pour cela que nous décidons d'adhérer au propos d'Andrew Higson : « Are the limits of the national the most productive way of framing arguments about cultural diversity and cultural specificity? It is certainly valid to argue for a film culture that accommodates diverse identities, images and traditions, and it is undoubtedly important to promote films that deal with the culturally specific. But it doesn't seem useful to me to think through cultural diversity and cultural specificity in solely national terms: to argue for a national cinema is not necessarily the best way to achieve either cultural diversity or cultural specificity. In any case, the contingent communities that cinema imagines are much more likely to be either local or transnational than national. »³⁵⁰ Ce regard nous permet

³⁵⁰ Andrew Higson, *The limiting imagination of national cinema*, dans *Cinema and Nation*, Routledge, 2000, « Les limites nationales sont-elles la manière la plus productive de formuler des arguments sur la diversité culturelle et la spécificité culturelle ? Il est certainement valable de plaider en faveur d'une culture cinématographique qui accueille diverses identités, images et traditions, et il est sans aucun doute important de promouvoir des films qui traitent de la spécificité culturelle. Mais il ne me semble pas utile de penser la diversité culturelle et la spécificité culturelle en termes uniquement nationaux : parler d'un cinéma national n'est pas forcément la meilleure façon de comprendre ni la diversité culturelle ni la

de mieux positionner l'enjeu de Chinatown dans notre ère. Les images de Chinatown dans les films américains, ne sont plus, ne sont peut-être jamais, un rapport entre Chinatown et la soi-disant société dominante américaine, qui est un rapport imaginaire que Hollywood essayait de nous imposer avec son pouvoir hégémonique. Ce faisant, Hollywood devient porte-parole de la communauté sino-américaine et profite de toutes ses richesses culturelles. En réalité, il est plus approprié de dire que, dès le tout début, Chinatown des États-Unis fait partie du monde. Il a, par nature, un lien avec la Chine, et même avec toute la sphère sinophone. Il s'inscrit aux réseaux de la diaspora chinoise du monde. Il est regardé par le monde entier, il est représenté par le monde entier.

Ce point devient de plus en plus visible dans l'ère numérique. Pour comprendre cela, il faut comprendre que l'hégémonie de Hollywood est en danger dans l'ère numérique. Cela semble étonnant et c'est pourtant vrai. Nous parlons ici de deux effets de la numérisation sur le plan de cinéma du monde. Premier effet : la numérisation intensifie la mondialisation. Autrement dit, cette numérisation peut être considérée comme un moyen technique de la mondialisation. Si auparavant, le monde entier attendait les produits audiovisuels de Hollywood, car cette dernière possède ou réunit le plus de techniques, moyens et talents, maintenant, il est très facile pour une compagnie polonaise travaillant avec un groupe de cinéastes japonais de fabriquer un grand produit, comme ce que l'on voit dans le cas de *Cyberpunk 2077*. Ainsi, Hollywood perd, pas entièrement mais progressivement, son statut de capitale absolue de l'industrie audiovisuelle du monde. Deuxième effet : avec la numérisation, puisque le film partage le même support avec la série télévisée, les vidéos courtes, et puisque, incontestablement, le public prend de plus en plus d'habitude de regarder un film sur leur ordinateur au lieu d'aller au cinéma, les films hollywoodiens entrent en concurrence avec tous les autres produits audiovisuels. Si Hollywood n'arrive pas à attirer l'attention d'un spectateur en 3 minutes, il passe sur TikTok. Ainsi, avec ces deux effets, nous voyons clairement que Hollywood, qui était la puissance hégémonique, est maintenant la plus menacée.

Nous mentionnons l'hégémonie hollywoodienne en danger pour expliquer pourquoi Chinatown dans cette partie est un enjeu si international. En effet, Chinatown est toujours international. Auparavant il était coincé dans « le cinéma américain », une idée fautive fabriquée et tenue par un pouvoir hégémonique. Maintenant, puisque

spécificité culturelle. Dans tous les cas, les communautés contingentes imaginées par le cinéma sont bien plus susceptibles d'être soit locales, soit transnationales, que nationales. », Traduit par Yue Pan

l'hégémonie est (un peu) affaiblie, Chinatown redevient tel qu'il est. Les talents sinophones du monde entier sont sur le premier front pour représenter Chinatown ; ensuite viennent toutes les personnes qui s'intéressent à la culture locale de Chinatown, les personnes qui se considèrent comme citoyens du monde... L'hégémonie de Hollywood reste là, mais certainement moins forte qu'auparavant. Chinatown, quant à lui, tout conscient de cette tendance, essaie maintenant plutôt d'établir une relation avec le monde extérieur que de contester Hollywood comme il le faisait auparavant. C'est ce que nous avons constaté dans le changement de paysage de Chinatown de Manhattan. Au niveau d'image, tout le monde est bienvenu à produire des images de Chinatown, les Chinois, les Européens... Pourquoi pas une compagnie polonaise ? Et pendant mes études de terrain, j'ai rencontré une réalisatrice japonaise qui menait un projet de documentaire à Chinatown de Manhattan. Plus Chinatown s'invente sur la scène mondiale, moins Hollywood peut imposer son pouvoir sur Chinatown.

S'inventer sur la scène mondiale, comme toutes les choses, provoque des conséquences qui ne sont pas toujours souhaitables. En ce faisant, Chinatown s'inscrit dans l'empire de « l'hyperculture globalisante ». Nous nous permettons d'introduire cette idée de Jean Tardif qu'il présente dans *Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique* et son ouvrage réalisé avec Joëlle Farchy *Les enjeux de la mondialisation culturelle*. Qu'est-ce « l'hyperculture globalisante » ?

Ainsi émerge une nouvelle matrice de socialisation, qu'on pourrait appeler « l'hyperculture globalisante ». « Culture » désigne ici non pas une entité, mais un processus qui opère sur le mode d'un système symbolique. « Hyper » signifie non pas une quelconque supériorité par rapport aux autres formes de culture, mais le fait que ce processus n'est pas attaché à un groupe social localisé : il se déroule dans un espace virtuel qui transcende les autres espaces sans les anéantir. « Globalisante » et non globale ou globalisée : cette dynamique se déploie comme une force gravitationnelle dont l'attractivité se fait sentir partout. Il ne s'agit donc pas d'une culture globale. C'est un répertoire de symboles et de signes qui offrent un système d'identification différent et mobile, qui ne créent pas un groupe social stable, mais des réseaux en

*constante recomposition, et qui entrent en compétition avec les éléments traditionnels d'identification et d'intégration.*³⁵¹

En un mot, l'hyperculture globalisante est « une construction symbolique qui exerce le rôle structurant de toute culture. »³⁵² Ses caractéristiques sont les suivantes selon Jean Tartif : « elle est en quelque sorte a-historique, a-territoriale, a-morale, a-politique, faiblement re-socialisante, tout entière dans l'immédiat constamment recomposé. »³⁵³ En quoi l'hyperculture globalisante est-elle importante, voire même nécessaire pour notre monde ? Selon l'auteur, cette forme culturelle va au-delà d'une nation géo-politique, elle fonctionne avec des attraits au lieu de la force, et permet ainsi aux personnes du monde entier de gérer les différences entre eux.

Voici les représentations de Chinatown de notre époque. Elles s'attachent de moins en moins à une localisation spécifique, elles portent beaucoup moins de signification politiques qu'auparavant, les histoires sont évoquées mais ouvertes à toutes sortes de réinterprétations. Notons l'idée de « réseau » que Jean Tardif mentionne dans son texte : cette forme de culture ne crée pas des groupes stables dans lesquels les individus partagent une identité, mais plutôt des réseaux. Cette idée s'applique très bien à notre cas d'étude. Aujourd'hui, les amateurs d'images de Chinatown sont partout. Ils forment un réseau dans lequel Chinatown est forcément dépolitisé, peu territorial. En un mot, ils ont besoin d'un Chinatown virtuel et international. Effectivement, c'est ainsi que l'on a un Chinatown virtuel international actuellement, et qui deviendrait, à nos avis, la première référence du mot de « Chinatown » dans les années qui viennent.

³⁵¹ Jean Tartif, *Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique*, *Questions de communication*, (13)2008, p 203, URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1764>,
Date de consultation : 17/02/2023

³⁵² Ibid, p204

³⁵³ Ibid, p204

Conclusion

1. Rappel de la problématique et des travaux réalisés

Vers la fin de ce long voyage, c'est le moment de retourner au point de départ de cette étude pour répondre à nos questions du début. Comme nous l'avons noté dans l'introduction de cette thèse, les images cinématographiques de Chinatown s'inscrivent dans deux enjeux courants de notre époque dans le domaine des études cinématographiques et celui des études culturelles. Ces deux enjeux sont : le cinéma et la spacialité urbaine, ainsi que le cinéma et la migration. Autrement dit, nous posons deux questions :

Premièrement, nous considérons Chinatown comme un espace urbain auquel le cinéma américain s'intéresse. Puisque le cinéma représente un espace urbain à travers des expériences des personnes, nous voulons savoir comment le cinéma combine l'espace réel et les sentiments des personnes dans cet espace. Ici, à l'aide de l'idée de la dualité de l'utopie et l'hétérotopie de Foucault, nous avons formulé une question : le Chinatown cinématographique dans les films américains, comme un reflet à la fois de l'espace réel de Chinatown (l'hétéotopie) et d'une idée collective nommée « Chinatown » (l'utopie), est-il finalement l'empreinte filmique du Chinatown réel ou la manifestation d'une idée de Chinatown ?

Deuxièmement, nous considérons la production des images de Chinatown comme une partie d'un processus de migration. De toute évidence, la production des images de Chinatown est engendrée par la migration sino-américaine. Précisément, ces images sont produites lorsque l'on regarde cette migration : la société mainstream regarde les immigrés ; les immigrés regardent eux-mêmes ; les personnes du monde entier les regardent également. À cet égard, ces films nous permettent de constater ces regards qui se croisent sur l'enjeu de représentation de Chinatown ; comment ils discutent, négocient entre eux. Ici, nous avons introduit un modèle de pensée de Raymond Williams pour comprendre le rapport entre une culture dominante et une culture minoritaire : ce modèle concerne l'idée que la culture dominante exerce son hégémonie sur une culture alternative. Certainement, il n'est pas exagéré de parler de l'hégémonie d'Hollywood, qui représente le pouvoir de la culture dominante blanche-américaine, tandis que la culture sino-américaine est une alternative dans la société. En analysant comment l'hégémonie interprète la culture alternative et comment

l'alternative s'exprime, nous voulons savoir, en fin de compte, comment est considéré Chinatown dans le cinéma américain contemporain : comme une étrangeté d'origine chinoise, une partie marginale ou juste comme une partie comme toutes les autres dans la société américaine ?

Avec ces deux questionnements, nous allons pouvoir répondre à la question finale : Chinatown dans les films américains, est-il plutôt une fantaisie exotique permanente liée à la culture traditionnelle chinoise ou le reflet d'un espace urbain américain moderne ?

Avec notre étude, nous avons confirmé que, effectivement, ces deux perspectives sont appropriées pour traiter les images de Chinatown. Rappelons-nous ce que nous avons réalisé comme travaux :

D'abord, nous avons étudié les représentations des espaces publics de Chinatown dans les films hollywoodiens contemporains. Dans des films de différents genres, Chinatown est toujours représenté comme l'altérité. Ces images consistent en un imaginaire collectif au lieu de la réalité. Les images de Chinatown dans les films noirs sont particulièrement influentes. Ces images de ruelle sombre, de tunnel sous-terrain et de crime trouvent leur origine dans des mythes urbains des années 1920 concernant les guerres de Tong, écrites de façon sensationnelle par des tabloïds de l'époque. La popularisation de ces mythes de l'époque était liée au contexte historique de *l'Exclusion des Chinois*. Bien que le contexte ne soit plus le même, ces images restent toujours très persistantes à notre époque et elles inspirent d'autres genres cinématographiques ; les monstres et les fantômes chinois au sous-sol de Chinatown dans le film de fantasy et le quartier asiatique du style de cyberpunk dans le film de science-fiction en sont des exemples. Ainsi nous pouvons dire que les représentations des espaces publics de Chinatown dans les films de genre hollywoodiens sont plutôt imaginaires tout en évoquant l'histoire de *l'Exclusion des Chinois*. Dans ces images, il y a beaucoup de descriptions stéréotypées sur les immigrants d'origine chinoise qui sont également liées au contexte historique scandaleux, et qui persistent toujours sur l'écran actuel. Nous faisons valoir que la raison pour laquelle cet ensemble de représentations de Chinatown très peu réalistes existent pour longtemps est qu'elles sont utiles et adaptables pour justifier différents discours dont la société mainstream a besoin. Par exemple : pendant la guerre froide, ce Chinatown devient ennemi imaginaire dont on avait besoin ; depuis les années 1990, ce Chinatown devient une partie indispensable pour compléter l'image

cosmopolite des grandes métropoles américaines. Tout récemment, pendant la pandémie de Covid-19, malheureusement, ce Chinatown redevient le coin noir où se cache le virus.

Ensuite, nous avons analysé les représentations des espaces privés de Chinatown dans les films sino-américains. Dans ces images, Chinatown est représenté comme un quartier communautaire qui a une histoire riche, un dynamisme économique important, et qui est plein d'humanité. Depuis le début des années 1980 et notamment à partir de 1985, les films sino-américains, qui s'inscrivent dans le mouvement cinématographique du cinéma asio-américain, se mobilisent en vue de lutter contre l'interprétation de l'hégémonie hollywoodienne sur la communauté. Pour cet objectif, les auteurs sino-américains font des films basés sur leurs propres expériences ethniques, les expériences de leurs familles ainsi que des investigations et des réflexions qui reposent sur les expériences personnelles. Dans leurs descriptions, Chinatown est marqué par son histoire lourde et sa contradiction culturelle intérieure. Ces enjeux sont mis en scène par les vies des immigrés, dont la classe sociale est une caractéristique importante : ce sont des travailleurs, des petits commerçants migratoires et, parfois, des étudiants, car ces personnages illustrent le mieux « le rêve américain ». Cette caractéristique de classe sociale se présente moins fortement dans les films du XXI^e siècle qu'auparavant. Nous pensons que cela est dû à deux raisons : de plus en plus de talents sino-américains sont assimilés par Hollywood ; et la communauté de Chinatown est dispersée à cause de la gentrification. Ainsi, l'idée du cinéma sino-américain en soi est remis en question. Doit-on considérer des images sur Chinatown et la vie communautaire sino-américaine réalisées par un cinéastes sino-américains quelconque et produites par un grand studio comme un film sino-américain ? Comment penser les films qui représentent Chinatown vu d'un regard très interne mais réalisés par des cinéastes non sino-américains ? Le cinéma sino-américain, finira-t-il un jour par être assimilé par Hollywood ? Face à ces questions, nous avons introduit l'idée du troisième cinéma qui nous donne un éclairage sur le cinéma sino-américain. Nous faisons valoir que le cinéma sino-américain doit mettre en lumière l'enjeu de la migration sino-américain et des expériences ethniques. Il doit s'intéresser plutôt à la classe laborieuse et aux petits commerçants. Ainsi, Chinatown reste un quartier communautaire d'immigrés dans le cinéma, qui représente « le rêve américain » des immigrés sino-américains.

Finalement, nous avons traité des espaces de transition de Chinatown dans les films de regards croisés, dont les films internationaux et les productions américaines

mais réalisées par les cinéastes internationaux font partie. Dans ces descriptions, Chinatown est un point d'accueil et une destination touristique. Parmi ceux qui considèrent Chinatown comme un point d'accueil, il y a des diasporas chinoises, particulièrement les Hongkongais et les Taiwanais, il y a également les individus internationaux qui voyagent, notamment une nouvelle classe d'intellectuels qui se considèrent comme « citoyens du monde ». Et le reste du public international considère Chinatown comme une attraction touristique, où on peut découvrir la culture traditionnelle chinoise et une enclave ethnique typiquement américaine. Pour mieux répondre aux attentes de ces visiteurs internationaux, le Chinatown réel se transforme pour mettre en valeur son « authenticité » en terme de culture traditionnelle chinoise, ainsi que son accessibilité en tant que produit culturel. En fin de compte, nous pouvons dégager deux valeurs contemporaines de Chinatown qui se montrent dans ces représentations. La première de ces valeurs est que Chinatown remplit le décalage entre le fantasme romantique sur « la Chine » et la réalité de la République Populaire de Chine pour le public international, y compris les Chinois ; ainsi, Chinatown resterait un espace exotique en dehors de la mondialisation et nostalgique pour toujours. Cette altérité et la nostalgie pour tous permettent à Chinatown d'avoir une image a-territoriale et a-politique. Ainsi, nous voyons sa deuxième valeur : c'est une icône internationalement reconnue dans la culture populaire qui s'applique à des produits culturels divers visant à attirer des consommateurs internationaux.

Après ce rappel, nous répondrons à nos deux interrogations du début pour conclure la présente étude : comment le cinéma représente-t-il Chinatown comme un espace urbain ? En quoi les images cinématographiques de Chinatown composent-elles un discours important pour comprendre la migration sino-américaine ?

2. Entre accessibilité et inaccessibilité d'un espace

Il est à noter que nous devons être vigilants à l'idée de « quartier » en soi, car c'est un fruit de l'urbanisme. C'est-à-dire qu'il n'existe pas par nature et il n'existe pas partout. Aux États-Unis, l'idée de « quartier » est largement formée par l'idée de « neighbourhood unit » que Clarence Perry a inventée au début du XXe siècle. En termes simples, dans ce concept, un quartier est organisé autour d'une école primaire et équipé des structures publiques. Dans un quartier, il y a des résidences, des commerces et des structures administratives. En terme de trafic, un quartier doit être installé à côté d'une

voie principale. Et à l'intérieur d'un quartier, il y a des voies principales et des petites rues. Ces voies et ces rues sont toutes publiques, tout le monde de l'extérieur peut entrer. Les commerces d'un quartier ont besoin du public. Il ne faut pas prendre ce système d'urbanisme pour acquis, car ce n'est pas le cas dans beaucoup de villes. Un contre-exemple est le système de résidence fermée, c'est-à-dire les voies et les rues intérieures d'une résidence ne sont pas publiques. Une résidence n'est faite que pour résider. Les commerces de base sont très limités à l'intérieur d'une résidence, en général, les résidents doivent sortir, aller dans les zones commerciales de la ville pour les courses générales. Pour en donner quelques exemples typiques, Beijing et Moscou sont conçues de cette manière. ³⁵⁴

Ces deux systèmes ont chacun leurs avantages et leurs désavantages. Évidemment, c'est un sujet d'urbanisme qui n'est pas notre enjeu ici. Mais il est important de comprendre le système de quartier public pour examiner les expériences des gens dans un tel espace que l'on voit à travers des films, car Chinatown est un de ces quartiers publics.

Toutes les images cinématographiques de Chinatown que nous avons évoquées précédemment peuvent être considérées comme descriptions sur des sentiments que cet espace urbain donne aux individus. Quels sont ces sentiments ?

Premièrement, nous pouvons constater un sentiment de perte de repères dans des films hollywoodiens et des films internationaux. Effectivement, Chinatown donne aux visiteurs un tel sentiment. Ce sentiment est avant tout dû à la haute densité de beaucoup d'éléments : une voirie interne du quartier très dense, les enseignes denses, population dense. Cette haute densité des éléments donne tellement d'informations que l'on a du mal à se repérer du premier coup. Par conséquent, on se sent perdu. Une autre source de ce sentiment est le fait que Chinatown est un quartier assez vertical. Des enseignes verticales occupent le champ visuel. Cette caractéristique donne aux gens le sentiment de se trouver dans une forêt de caractères étrangers. Ce sentiment de perdu est visualisé dans les films avec des fumées, la lumière tamisée... en bref, les codes visuels de Chinatown noir qui inspire d'autres genres. Ce sentiment de perdu se traduit par

³⁵⁴ Ce n'est pas une coïncidence que le système de résidence fermée (*gated residential community*) est souvent présent dans les pays qui sont ou qui étaient sous un régime socialiste. Ce système qui trouve son origine en URSS a été créé pour favoriser la production industrielle au lieu du commerce, qui est considéré comme corrompu dans l'idéologie du socialisme. Des pays en régime socialiste ont pris ce système pendant l'époque de la guerre froide. Le système persiste jusqu'à présent dans beaucoup de villes.

l'histoire d'un héros qui se mêle d'une affaire de gang (dans les films noirs), ou encore plus extraordinaire, d'une affaire de dieux/fantômes chinois (dans les films de fantasy).

Deuxièmement, il y a un sentiment de passager, de non appartenance, un sentiment que l'on ne restera pas ici. Ce sentiment est principalement dû à la multifonction d'un même espace. Comme nous l'avons mentionné, dans le système de quartier public, un quartier est à la fois résidentiel, commercial, administratif, culturel... Donc, une rue est en charge de transport des marchandises au matin pour les supermarchés du quartier ; ensuite elle se transforme en un espace d'exposition pour les visiteurs pendant la journée ; vers la fin de journée, elle devient un marché en plein air pour les habitants. Dans la nuit, le quartier redevient une résidence. Ces fonctions se chevauchent parfois : un visiteur peut voir des légumes que des camions ont laissés lors de la livraison pour un supermarché ; des habitants peuvent voir des visiteurs qui font des photos dans la rue. Ainsi, cet espace donne aux visiteurs un sentiment qu'ils voient seulement une scène préparée pour eux qui dure quelque heures, hors de cet horaire, l'espace est réservé aux autres spectacles. Ce sentiment de passager engendre des fantasmes romantiques (dans les films romantiques), car une aventure sentimentale n'arrive pas à quelqu'un qui est totalement dans son cadre ; ce sentiment répond également au statut de vagabond (dans beaucoup de films internationaux).

Ces deux sentiments sont engendrés quand on n'a pas bien accès à un espace, ensuite ils produisent des imaginaires pour compléter ce que l'on ne voit pas. Cela n'est pas une particularité de Chinatown. Ce sont des sentiments que les individus éprouvent souvent dans une grande ville moderne du système de quartier public.³⁵⁵ Mais il est vrai qu'à Chinatown, avec la présence des éléments culturels étrangers, ces sentiments sont intensifiés. Mais ce n'est pas ces éléments culturels qui créent ses sentiments. Une preuve : la diaspora chinoise d'origine hongkongaise ou taïwanaise peut aussi éprouver ce sentiment de passager à Chinatown.

En fin de compte, nous pouvons dire que les représentations de Chinatown dans les films hollywoodiens et beaucoup de films internationaux correspondent aux sentiments que les gens éprouvent dans un espace urbain de Chinatown. Mais ce ne sont

³⁵⁵ Quant au système de résidence fermée, c'est le contraire. D'abord, le public n'a pas accès à une résidence, donc il n'est pas possible de se promener dans les rue internes. De plus, la fonction d'une zone urbaine est très rigide. Il y a peu de commerces dans une zone résidentielle et vice-versa. Dans la journée, la zone résidentielle est simplement vide. Donc, il n'y a pas de multifonction dans un espace. Ce système donne aux individus des sentiments très différents du système de quartier public.

pas des sentiments particuliers que seul Chinatown peut susciter. Ce sont des sentiments généraux des citadins. Combien de fois on a besoin de s'orienter grâce à Internet dans la ville où on vit ? Souvent. Quel pourcentage de terre de la ville habitante a-t-on réellement parcouru ? Très peu. Qui connaît ce qui se passe dans la rue devant sa porte quand on travaille au bureau ? Personne. Ainsi, nous sommes souvent exposés à ces sentiments de perdu et de passager dans une ville. Ces sentiments sont réels et réellement reproduits par ces images.

Pour cela, nous ne disons pas que ces images de Chinatown dans les films hollywoodiens et internationaux sont complètement imaginaires, car elles évoquent des sentiments que l'on ressent aussi dans le monde réel. Mais elles sont très peu réalistes dans le sens d' « authenticité », car à l'inverse des images dans le cinéma sino-américain, elles ne s'intéressent pas à ce qui se passe réellement à l'intérieur d'un Chinatown réel, elles prennent Chinatown plutôt comme un moyen pour manifester ces sentiments. Ainsi, nous concluons que sauf dans les films sino-américains, Chinatown dans les films hollywoodiens et internationaux est une représentation des sensations urbaines particulièrement intenses quand on se trouve dans ce quartier. Pendant la mise en scène de ces sensations, les représentations sont parfois exagérées, stéréotypées d'une manière conformée au contexte socio-économique de l'époque où les images sont réalisées. En fin de compte, Chinatown dans ces films est comme un reflet d'une utopie dans un miroir, mais en analysant cette utopie, on voit les vrais états d'esprit des gens, ainsi que le miroir en soi (le cinéma) et la lumière (le contexte socio-économique) qui est invisible mais omniprésente dans ce reflet.

3. Entre identité et stéréotype d'une population

À notre époque de mondialisation, c'est une question que tout le monde doit se poser : comment interagir avec des étrangers, que ce soit dans un pays étranger ou dans son propre pays ? Il semble qu'il y ait un paradoxe entre l'identité et le stéréotype : dans ces interactions, nous avons envie de connaître et d'être reconnus par l'identité, car nous en avons besoin pour savoir qui nous sommes, pour faire des choix et pour avoir le sentiment d'appartenance. Mais en même temps, comment reconnaître une identité étrangère sans la stéréotyper ?

La migration est un de nos deux axes d'études. Précisément, notre question ici est comment filmer un groupe d'immigrés, et comment ce groupe se filme soi-même

pour se faire connaître, mais sans tomber dans le piège du cliché. Pour éviter cela, nous devons impérativement comprendre deux idées : la complexité identitaire d'un individu et la flexibilité identitaire d'une population.

Premièrement, un individu peut avoir des identités très complexes, vraisemblablement peu cohérentes. Dans un monde où on immigré moins, on est habitué à penser que l'identité culturelle, ethnique, politique... d'une personne doit être cohérente. Mais cette pensée ne marche plus dans un contexte de migration. Le passeport d'une personne indique seulement sa nationalité, rien de plus. Le visage d'une personne n'indique guère la culture à laquelle elle adhère. Dans ce cas, présumer une identité d'un individu avec une autre identité de cette personne est du stéréotypage. Dans les films hollywoodiens, nous avons vu beaucoup de stéréotypes concernant des immigrés d'origine chinoise plus ou moins insultants. Par exemple, jusqu'à aujourd'hui, dans le film de 2022 très réussi, *Everything everywhere all at once*, le couple chinois tient une blanchisserie, car quand on décrit un couple d'origine chinoise, on ne sait pas quoi leur donner comme profession à part blanchisseur et restaurateur. Il y a également des stéréotypes « positifs », tel que les grands maîtres des arts martiaux chinois, ou bien des génies des mathématiques. Mais ils sont aussi mal adaptés que les stéréotypes insultants.³⁵⁶ Bref, il n'y a pas de « bon stéréotype », car tous les stéréotypes bloquent la vraie connaissance. Le cinéma est une des machines les plus fortes qui fabriquent et promeuvent des stéréotypes, s'il n'est pas la plus forte. Étant donné que nous nous trouvons dans une époque où nous devons nous adapter à cette complexité identitaire des individus, nous suggérons qu'il est plus approprié pour le cinéma de regarder chaque individu en tant qu'un individu avant tout, au lieu d'une partie d'un groupe. Le cinéma doit d'abord s'intéresser à un individu, à sa complexité, ensuite entrer éventuellement dans son groupe avec son regard vis-à-vis de ce groupe. En fait, cette idée est justement la suggestion du film *Chan a disparu*. Le film se déroule sans la présence du héros pour que l'on puisse découvrir son identité multiple sans préjuger. Par la suite, cette suggestion qu'un film doit s'intéresser à un personnage comme un individu et représenter son identité multiple, se présente comme une ligne directrice dans le cinéma sino-américain, pas forte mais jamais rompue. Malheureusement, cela n'a pas changé la

³⁵⁶ Ce genre de stéréotype apparemment « positif » peut produire un effet négatif dans la réalité. Par exemple, en réalité, il arrive que les enfants d'origine chinoise aient à faire face aux attentes d'être forts en mathématiques à l'école. S'ils ne le sont pas, ils sont soumis à des pressions et ils se sentent obligés de s'orienter vers les mathématiques, alors qu'ils pourraient exercer leurs talents dans d'autres domaines.

rigidité mentale chez beaucoup de personnes. Un fameux incident qui a lieu pendant une séance publique du film *Better Luck Tomorrow* illustre très bien cette contradiction : lors d'une séance de Q&A, un spectateur a demandé au réalisateur, puisqu'il savait faire du cinéma et puisqu'il avait des ressources, pourquoi au lieu de créer des images « positives » des bon adolescents sino-américains, il avait fait un film vide et immoral pour sa communauté (car le film décrit des adolescents sino-américains qui s'engagent dans des affaires de drogue). Dans la salle, un autre spectateur a réagi à cette question furieusement en demandant pourquoi aucune personne ne posait cette question à un cinéaste blanc qui fait un film sur des adolescents blancs similaires. Un personnage sino-américain peut être n'importe quelle sorte de personne. Plus tard, le réalisateur a commenté que c'était juste ce qu'il attendait comme question. Oui, un personnage sino-américain peut être scientifique ou criminel ou rappeur ou militant... Il n'a pas besoin de tout le temps « représenter » sa communauté ethnique, il est un individu comme tous les autres. Pour réaliser l'objectif de « déstéréotyper », plutôt que de souligner des images positives pour la communauté sino-américaine, on a besoin de normaliser des personnages de cette ethnie, et de s'intéresser à eux comme des individus complexes.

Deuxièmement, l'idée de flexibilité identitaire collective semble inhabituelle mais vraie. Nous avons mentionné la couleur politique de Chinatown dans le chapitre de Chinatown noir, ce qui est en fait un enjeu très actuel : la CCBA (Chinese Consolidated Benevolent Association) de chaque ville vote pour le changement de drapeau ou non, car auparavant l'association portait le drapeau de Taïwan pour la raison de son lien avec Sun Yat-Sen, mais actuellement dans certaines villes le drapeau a été changé en celui de la République Populaire de Chine. C'est bien sûr une question politique mais aussi culturelle, car la réponse fondamentale à cette question est que Chinatown se moque de la « loyauté » à n'importe qui, il fait son choix plutôt au regard de la convenance et des intérêts locaux. Pendant mon entretien avec Patrick Mock, activiste sino-américain, celui-ci souligne le point qu'à Chinatown, un politicien doit s'intéresser à la politique locale, car c'est ce qui compte pour le public. Autrement dit, on s'intéresse plutôt au lampadaire devant sa porte qu'à des idéologies lointaines. Par conséquent, dans le cinéma sino-américain, nous voyons la stratégie hyper-flexible que la communauté emploie pour gérer son identité collective. Pour en donner quelques exemples, dans le film *Full Moon in New York* (1989), la scène de commencement est un mariage d'un couple chinois, avec les invités moitié chinois, moitié occidentaux. La

cérémonie est entièrement organisée de manière occidentale. La nouvelle mariée shanghaienne qui vient d'arriver à New York a du mal à s'intégrer. Dans cette situation, d'autres Chinois, notamment une Taïwanaise-Américaine l'aide à couper le gâteau de mariage tout en plaisantant avec les invités non-chinois. Ainsi, les Sino-Américains ont l'air tout à fait aisément adaptables à la culture américaine. Par contre, quand il n'y a que les Sino-Américaines entre elles, elles se moquent des Américains qui ne comprennent pas la cuisine chinoise et discutent sur les pratiques culturelles traditionnelles. Entre une Taïwanaise, une Hongkongaise, une Shanghaienne, elles parlent de « nous » pour faire référence aux « Chinois ». Dans *Alerte Rouge*, la famille d'origine chinoise gère son identité d'une manière maligne. En réalité, la famille migratoire mène une vie multiculturelle : sur leur table de petit-déjeuner, il y a de la nouille chinoise et le dessert typiquement canadien. La fille sino-américaine de la deuxième génération sort avec ses amies canadiennes et écoute la musique populaire canadienne. Mais puisque la famille gère un temple qui accueille des touristes, ils montrent une image pure de culture traditionnelle chinoise aux visiteurs. Au temple qui se situe à Chinatown, il n'y a pas une seule trace de la culture canadienne. Ce sont deux exemples pour montrer cette flexibilité identitaire collective. Tout le monde comprend et est d'accord sur l'identité à prendre en fonction de la circonstance, soit une identité d'immigré entièrement adapté à la société d'accueil, soit une identité mixte, soit une identité entièrement étrangère. On s'aide l'un et l'autre pour construire l'identité convenant à une certaine situation.

Ainsi, nous voyons qu'Hollywood a complètement tort de regarder l'identité sino-américaine comme quelque chose de fixe, rigide, stable. Ce n'est une identité rigide ni sur le plan individuel ni sur le plan collectif. Pour corriger ce malentendu, au lieu de se laisser obsédé par la question d'images négatives ou positives, il vaut mieux faire comprendre cette flexibilité identitaire au public, car cela s'inscrit dans l'enjeu plus universel : la question de l'identité migratoire. Nous nous permettons d'emprunter l'idée de créolisation d'Edouard Glissant pour mieux comprendre cette flexibilité : chez l'écrivain martiniquais, la créolisation est un processus de fusion culturelle qui donne quelque chose de nouveau. À cet égard, dans le cas de migration, de métissage, l'identité se forme dans un dialogue sans fin entre les cultures. On doit considérer l'identité comme un mouvement de devenir constant au lieu de quelque chose de déterminé. Ce qui nous inspire dans son propos est que Glissant souligne le fait que l'identité n'est pas

quelque chose d'isolé, elle est toujours influencée par les relations avec les autres, tout comme ce que nous constatons ici sur l'identité sino-américaine avec ces films. Néanmoins, nous constatons une chose qui ne correspond pas entièrement à l'idée de créolisation : nous pensons que la fusion culturelle est possible, mais pas tout le temps. Une rencontre culturelle ne produit pas forcément quelque chose de nouveau. Une autre possibilité est que plusieurs identités co-existent et continuent de se développer chacune en soi sur un individu ou une communauté. En tout cas, pour ces individus ou communautés, la gestion d'identité fusionnée ou multiple est en fonction de la situation. De plus, il faut noter que chacun de ces individus a un rapport différent avec la communauté.

Avec cette compréhension, reposons-nous la question : que signifie Chinatown dans le cinéma sino-américain ? Est-il l'emblème de l'identité ethnique de cette population ? Oui. Mais il est important de préciser que c'est en rapport avec Hollywood et le public international que cet emblème s'est formé. Et il sera toujours en rapport avec ces regards. Comme nous l'avons mentionné dans la conclusion de la troisième partie, le rapport entre Chinatown et Hollywood était imposé par l'hégémonie hollywoodienne ; comme cette dernière est en voie d'être affaiblie par la mondialisation, Chinatown, l'emblème de l'ethnie sino-américaine, est plutôt connecté avec le public international. Autrement dit, c'est seulement dans la condition que le public international a besoin de ces images de Chinatown que Chinatown demeure ce qu'il est.

Jusqu'à ici, nous pouvons corriger notre hypothèse du début de cette thèse que les images de Chinatown étaient une polémique entre la société mainstream américaine représentée par Hollywood et la communauté sino-américaine. En réalité, c'est un enjeu mondial depuis toujours. Ainsi, nous pouvons poser la bonne question : quel est le rapport entre le public international et les images de Chinatown (qui était obstrué par l'hégémonie hollywoodienne)?

4. Romance et nostalgie concernant « la Chine traditionnelle », ainsi que sa compatibilité avec le monde moderne

Je me permets de prendre une approche culturelle un peu personnelle pour conclure cette étude. Cela paraît légitime, car comme nous l'avons mentionné dans le chapitre sur le Chinatown de Manhattan, je me rends compte constamment de l'importance de mon approche culturelle pour cette étude, ce qu'il faut noter.

En tant que Chinoise vivant à l'étranger, chaque année, je fête le nouvel an chinois dans le quartier chinois de la ville où je me trouve pendant cette fête. Le programme est toujours similaire : la danse du lion, un défilé accompagné par la musique traditionnelle chinoise et des échoppes de nourriture chinoise. En réalité, tout cela ressemble très peu aux fêtes du nouvel an chinois que j'ai vécues en Chine. Étant née en Chine d'après la réforme économique, le nouvel an chinois de mon enfance et de mon adolescence était marqué par le Gala de nouvel an diffusé par la télévision, l'abondance de nourriture, des sorties au cinéma ou aux centres commerciaux. Plus tard, à notre époque, l'enveloppe rouge électronique sur WeChat a remplacé l'enveloppe matérielle ; les Chinois vont au restaurant pour le dîner du nouvel an, ils regardent le Gala sur Internet (en 2023, pendant la nuit du nouvel an, le Gala a eu onze milliards de pages vues), et ils sortent au cinéma (en 2023, les recettes totales du cinéma pendant le nouvel an se montent à près d'un milliard d'euros). En bref, le nouvel an spectaculaire dans un quartier chinois à l'étranger correspond très peu aux pratiques festives dans la Chine actuelle. Pourtant je ressens effectivement que passer le nouvel an au quartier chinois parmi d'autres Chinois et des visiteurs non-Chinois répond à ma nostalgie. Pourquoi puis-je me rapporter à quelque chose que je n'ai jamais vécu en réalité ? Pourquoi les associations du quartier chinois font-elles des efforts pour mettre en scène un spectacle loin d'être « authentique » ? Pourquoi les amateurs de culture chinoise viennent-ils pour témoigner de quelque chose d'« inauthentique » chaque année ?

Cette observation révèle très bien ce que Chinatown signifie pour le public international, y compris les Chinois : une partie de la culture traditionnelle chinoise qui correspond de moins en moins à l'image de la République Populaire de Chine (RPC) d'aujourd'hui. Pourquoi le public international a-t-il vraiment besoin de cette image de la culture traditionnelle chinoise ? Pourquoi cette image ne trouve-t-elle plus sa représentation en RPC actuelle ?

Il nous faut remonter au siècle des Lumières pour retrouver cet imaginaire chez les Occidentaux. Beaucoup de grands principes des Lumières restent toujours valides, voire même dominants dans notre monde du XXI^e siècle sous beaucoup d'aspects, notamment « la laïcité », « l'autonomie », « l'humanité », « l'empirisme et le rationalisme », « l'idée de progrès »... Lorsque les Lumières ont fait entrer l'Europe dans la modernité, il n'y avait pas un tel mouvement ailleurs. Par conséquent, ces pays sont devenus « ailleurs » vis-à-vis de l'Europe moderne jusqu'à aujourd'hui. Il suffit

d'aller dans une librairie à Paris pour trouver des livres sur la philosophie chinoise intitulés, par exemple, *Philosophie d'ailleurs : les pensées indiennes, chinoises, et tibétaine*.³⁵⁷

La Chine du XVIII^e siècle, un pays qui fait partie de cet « ailleurs », est « contradictoire » et particulière dans la perspective des Lumières. Elle est contradictoire parce que : parmi les penseurs des Lumières, certains (Voltaire, par exemple) considèrent cette Chine traditionnelle comme un système/ une culture alternative pour l'Europe à apprendre. Mais beaucoup d'autres (Jean Baptiste du Halde, par exemple) sont convaincus que cette Chine est trop arriérée et que l'on doit l'aider à se réformer et se moderniser (dans le sens européen). Elle est particulière, car par la suite, puisque la Chine n'a jamais été entièrement colonisée dans l'histoire, sa culture traditionnelle a pu rester forte, radicale dans la société. En tout cas, cette Chine est incontestablement « ailleurs ». Ce que nous voulons noter ici est que cet « ailleurs » n'est pas seulement une distance géographique, c'est plutôt une idée métaphysique qui fait référence aux pays en dehors de la modernisation européenne. En termes de littérature, au siècle des Lumières, la culture traditionnelle chinoise est souvent décrite comme harmonique, sage, digne d'intérêt. Nous prenons les travaux de Samuel Johnson, grand poète anglais du XVIII^e siècle, comme exemple : dans ses poèmes, *The Vanity of Human wishes* et son ouvrage *The Rambler*, il apprécie le sagesse de la culture chinoise lointaine. Dans la première oeuvre, il parle de la Chine et du Pérou pour symboliser l'immensité du monde. Dans la deuxième, il loue des moeurs chinoises sans réserve.

En bref, nous pouvons dire qu'une image d'une Chine traditionnelle est déjà formée dans le discours des Lumières et engendre des oeuvres artistiques. Dans cette image, la Chine traditionnelle est destinée à être lointaine et est condamnée à rester dans le passé, car « traditionnelle » est défini vis-à-vis de la modernité européenne. Certains pensent que c'est une alternative à la modernité, certains ne sont pas d'accord. Mais en tout cas, la Chine traditionnelle est romantique et différente.

Cette image s'adapte moins bien à la Chine quand il s'agit de la RPC post-Mao. À partir de la réforme économique, la RPC a fait beaucoup d'efforts pour s'intégrer à l'économie mondiale, et pour cela, il fallait se moderniser. Les changements ont eu lieu du jour au lendemain : en apparence, la RPC a l'air très moderne avec les zones urbaines

³⁵⁷ Roger-Pol Droit, *Philosophie d'ailleurs : les pensées indiennes, chinoises, et tibétaine*, Harmann, 2009

immenses équipées de toutes sortes de technologies aussi ou même plus développées que dans les pays occidentaux. En tout cas, c'est ce que l'autorité chinoise essaie de promouvoir comme nouvelle image de la Chine, ce que l'on peut facilement constater à partir des jeux d'Olympiques de 2008. Dans ce cas, il se trouve que tout se passe trop vite et que tout le monde est dans la confusion, car on ne sait plus où se trouve la Chine traditionnelle confucianiste. Il n'est pas si facile de projeter cette image traditionnelle sur les gratte-ciels gigantesques de Shanghai ou sur les grands boulevards immenses de Beijing. Il est à noter que non seulement les étrangers ont du mal à reconnaître la Chine, les Chinois sont également troublés par ces changements, car tout se passe trop vite et que l'on n'a pas eu le temps de réfléchir sur la relation entre la modernisation et la culture traditionnelle chinoise. On lève la tête et on se trouve déjà dans un paysage complètement différent d'il y a deux décennies. Il est donc compréhensible que l'on ressente la nostalgie dans son propre pays, dans sa propre ville.

Nous revenons au cinéma : comment le cinéma reflète-t-il ce changement de la RPC, qui a un grand impact sur notre monde sur beaucoup de plans ? Quand il s'agit de la Chine moderne, le cinéma américain mainstream, pour pouvoir entrer dans le marché chinois, a fait beaucoup d'efforts pour représenter la Chine comme un pays à la technologie avancée.³⁵⁸ Les films européens, notamment les films français, sont plutôt critiques sur la RPC moderne, ils s'intéressent à des enjeux modernes, par exemple, les droits de l'homme ou le développement de la démocratie dans le pays. Autrement dit, ils s'intéressent à la modernisation de la RPC comme un État nation moderne.³⁵⁹ Pour ce qui concerne le cinéma chinois, il est intéressant de constater que de 2010 jusqu'à la pandémie de Covid-19, une vague de nostalgie se manifeste fortement sur le grand écran ainsi que le petit écran. J'ai réellement fait partie de cette vague en tant que scénariste.

³⁵⁸ Pour en donner quelques exemples : dans le film *The Martian* (2015), la Chine est un pays qui a des technologies très avancées en vol spatial ; dans le film *Geostorm* (2017), la Chine joue un rôle important dans le système de satellites pour contrôler le climat du monde. Il est vrai que ces films ont fait de bonnes recettes sur le marché chinois.

³⁵⁹ Des exemples : le film franco-italien de 2006, *L'étoile imaginaire*, parle déjà de l'industrialisation, l'urbanisation en Chine moderne. Le film français *Sud Eau Nord Déplacer* (2014) s'interroge sur le déséquilibre entre la nature et le développement économique en Chine. Beaucoup de ces films suivent le voyage d'un personnage européen en Chine. Ce qui est intéressant est que généralement, les cinéastes européens ont une tendance à traverser la surface super urbaine de la Chine et chercher son côté rural, traditionnel. Mais puisque le personnage étranger doit forcément arriver à une métropole qui accueille des étrangers, ensuite il est obligé de continuer à chercher des personnes qui parlent au moins l'anglais, ces films ont peu de chances de vraiment entrer dans la culture traditionnelle et rurale de la Chine. Ils finissent souvent par montrer le côté international de la Chine avec un paysage rural.

³⁶⁰ Cela me permet de mieux constater le fort sentiment de nostalgie dans la société chinoise pour l'époque de la fin 1980 au début 2000. La société voulait retracer cette époque de changement pour comprendre comment le pays est devenu ce qu'il est aujourd'hui, ce que l'on a obtenu et ce que l'on a perdu.

En bref, dans notre XXI^e siècle, l'Occident a besoin d'un « ailleurs », quelque part pour projeter l'image d'une Chine traditionnelle romantique. Les Chinois ont également besoin de cet espace pour projeter leur sentiment de nostalgie. Ainsi, l'image de Chinatown est devenue cette combinaison de « ailleurs » pour le public non-Chinois et de « nostalgie » pour le public qui adhère à la culture chinoise. Quand la monde regarde Chinatown de cette manière, Chinatown s'adapte à ce regard. Ainsi, nous comprenons la scène du nouvel an que j'ai décrite plus haut. Effectivement, cela ne correspond plus à la réalité de la RPC, mais c'est juste ce que l'on cherche comme image authentique par rapport à la culture traditionnelle chinoise dans notre imaginaire.

Projeter l'image de la culture traditionnelle sur Chinatown a, évidemment, un grand intérêt actuel : cela montre la compatibilité entre des cultures différentes. Cela montre que la culture traditionnelle chinoise est intéressante comme alternative à côté de la modernité sans menacer cette dernière.

À ce stade, nous pouvons enfin répondre à nos questions du début de cette thèse. Les images cinématographiques de Chinatown dans les films américains contemporains, reflètent-elles plutôt une idée imaginaire ou sont-elles une empreinte de l'espace réel de Chinatown ? La réponse est que cet ensemble d'images constitue un espace cinématographique imaginaire. Mais cet imaginaire répond aux sentiments que l'on ressent dans le Chinatown réel, donc le Chinatown cinématographique et le Chinatown réel sont plus liés sur le plan sentimental que sur le plan matériel. Le Chinatown cinématographique est-il plutôt un espace urbain américain ou plutôt un espace cinématographique lié à la culture traditionnelle chinoise ? La réponse est : ni l'un ni l'autre. Le Chinatown cinématographique appartient au public international. C'est un imaginaire international mêlé d'un rêve d'« ailleurs » et des sentiments pour ici, mêlé de la nostalgie pour l'empire du passé et de l'aspiration pour un monde cosmopolite.

³⁶⁰ Des exemples : je suis scénariste d'une série télévisée *Back in Time* (2014), et planificatrice d'un film *Yesterday once more* (2016). Ces deux oeuvres font partie de cette vague de cinéma nostalgique en Chine pendant cette époque.

C'est pour cela que « Chinatown » est un mot si magique qui fait rêver les personnes du monde entier, qui engendre des images sur tous les médias, qui forme même le monde réel.

Bibliographie

Introduction

CAULFIELD, Deborah, 1985. « *Dragon* » *Rourke Breathes Fire*. *Los Angeles Times*. [en ligne]. 16 septembre 1985. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-09-16-ca-22019-story.html>

CHIN, Frank et COPYRIGHT PAPERBACK COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS) (éd.), 1991. *Aiiieeee! An anthology of Asian-American writers*. New York, N.Y. no. 1109 vol. 22

DURHAM, Meenakshi Gigi et KELLNER, Douglas (éd.), 2006. *Media and cultural studies: keywords*. Revised edition. Malden, MA: Blackwell. *Keywords in cultural studies*, 2.

FOUCAULT, Michel, 2004. *Des espaces autres*. *Empan*. 2004. Vol. 54, no. 2, pp. 12.

HAENNI, Sabine, 2008. *The Immigrant Scene: Ethnic Amusements in New York, 1880–1920*. [en ligne]. NED-New edition. University of Minnesota Press. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsqjs>

LENTRICCHIA, Frank et MCLAUGHLIN, Thomas (éd.), 1995. *Critical Terms for Literary Study*. Second edition. Chicago: University of Chicago Press.

WILLIAMS, Raymond, 2022. *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*. *StuDocu*. [en ligne]. 12 octobre 2022. [Consulté le 12 octobre 2022]. Disponible à l'adresse: <https://www.studocu.com/row/document/universite-mohammed-v-rabat/english/base-superstructurepdf/1855666>

WILLIAMS, Raymond L., 2009. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford Univ. Press.

Première partie

ANDREVON, Jean Pierre, 2020. *Anthologie des dystopies: les mondes indésirables de la littérature et du cinéma*. Paris: Vendémiaire.

BALANCE, Christine Bacareza, 2012. *How It Feels to Be Viral Me: Affective Labor and Asian American YouTube Performance*. *WSQ: Women's Studies Quarterly*. 2012. Vol. 40, no. 1-2, pp. 138-152.

BERRY, John W., 1997. *Immigration, Acculturation, and Adaptation*. *Applied Psychology: an International Review*. 1997. Vol. 46, no. 1, pp. 5-68.

BRICKMAN, Sophie, 2014. *The History of the Ramen Noodle*. *The New Yorker*. [en ligne]. 21 mai 2014. [Consulté le 29 mars 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-history-of-the-ramen-noodle>

CHANG, Iris, 2003. *The Chinese in America: a narrative history*. New York: Viking.

CHI, Hyun Park, 2004. *Orientalism in U.S. Cyberpunk Cinema from Blade Runner to The Matrix*. U.S.A: The University of Texas at Austin.

COE, Andrew, 2009. *Chop suey: a cultural history of Chinese food in the United States*. New York, U.S.A: Oxford University Press.

CORDELL, Drew, 2018. *Why Noodles are so Popular in Cyberpunk Science Fiction*. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://medium.datadriveninvestor.com/why-noodles-are-so-popular-in-cyberpunk-science-fiction-99f71842726d>

COUDASSOT-RAMIREZ, Sabine et DUHURT, Quitterie, 2000. *Le Mexique, lieu symbolique et fantasmatique dans le cinéma américain*. *Caravelle*. 2000. Vol. 74, no. 1, pp. 227-240. Disponible à l'adresse: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2000_num_74_1_1236

CURTIS, Glenn E., ELAN, Seth L., HUDSON, Rexford A. et KOLLARS, Nina A., 2002. *Transnational activities of Chinese crime organizations: A report prepared under an interagency agreement by the Federal Research Division*, Library of congress. *Trends in Organized Crime*. mars 2002. Vol. 7, no. 3, pp. 19-57. Disponible à l'adresse: <http://link.springer.com/10.1007/s12117-002-1011-4>

DAVID, Béatrice, 2017. *Genèse et évolution de la figure orientaliste de chinatown. De l'enclave racialisée au spectacle contemporain de la sinité dans la ville globale*. Disponible à l'adresse: ``
Genèse et évolution de la figure orientaliste de chinatown. De l'enclave racialisée au spectacle contemporain de la sinité dans la ville globale" (hal.science)

DAVIS, Mike, 2007. *Au-delà de Blade Runner: Los Angeles et l'imagination du désastre*. Paris: Éditions Allia.

DICK, Philip K., 2017. *Blade runner: do androids dream of electric sheep?*. New York: Del Rey.
DOWNHAM, Mark et BÉMER, Aude-Lise, 2013. *Cyberpunk*. Paris: Éd. Allia.

DUBOIS, Romain et GOTTIGNY, Ludovic, 2017. *Blade runner: Ridley Scott : 1982*. ISBN 978-2-37697-002-6.

ELIAS, Hani, 1994. *Pierre Trollet : La Diaspora chinoise*, coll. «Que Sais-Je ?», n° 2879, 1994. pp. 286-287. Disponible à l'adresse: Pierre Trollet. La diaspora chinoise - Persée (persee.fr)

EPSTEIN, Mikhail et KLYUKANOV, Igor, 2009. *The Interesting. Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*. 2009. Vol. 18, no. 1, pp. 75-88.

EMERSON, Sarah, 2017. *Cyberpunk Cities Fetishize Asian Culture But Have No Asians*. *Vice*. [en ligne]. 10 octobre 2017. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.vice.com/en/article/mb7yqx/cyberpunk-cities-fetishize-asian-culture-but-have-no-asians-blade-runner>

FLISFEDER, Matthew, 2017. *Postmodern Theory and Blade Runner*. Bloomsbury Publishing Plc. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.bloomsburycollections.com/book/postmodern-theory-and-blade-runner>

FRYMUS, Agata, 2018. *Imagining Chinatown: Broken Blossoms (1919) in Britain*. *Altre Modernità: rivista di studi letterari e culturali*, 20(11), 12-37.

GUERASSIMOFF, Eric et PINA-GUERASSIMOFF, Carine, 2003. Emmanuel Ma Mung, *La Diaspora chinoise, géographie d'une migration*. Paris, Ophrys, 2000. *China Perspectives*. [en ligne]. 1 décembre 2003. Vol. 2003, no. 6. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/783>

GUSTIN, Georgina, 2021. *How ramen took over the world. How did we ever live without it? Timeline*. [en ligne]. 30 mars 2021. [Consulté le 30 mars 2021]. Disponible à l'adresse: <https://timeline.com/ramen-path-global-domination-b4d9831dbce>

HAGEDORN, Jessica Tarahata (éd.), 1993. *Charlie Chan is dead: an anthology of contemporary Asian American fiction*. New York, N.Y: Penguin Books.

HALL, Stuart, CERVULLE, Maxime, BLANCHARD, Aurélien et VÖRÖS, Florian, 2019. *Identités et cultures*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Éditions Amsterdam.

HAYFORD, Charles W, 2011. *Who's Afraid of Chop Suey?*. 2011. Vol. 16, no. 3, [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/whos-afraid-of-chop-suey/>

HOFSTEDDE, Geert, 2006. *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations*. Shanghai, China: 上海外语教育出版社.

JONES, Philip D. et LISTER, David H., 2009. *The urban heat island in Central London and urban-related warming trends in Central London since 1900. Weather*. décembre 2009. Vol. 64, no. 12, pp. 323-327. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <http://doi.wiley.com/10.1002/wea.432>

KELLER, Emma Lucier, 2018. *The Visual Production of Chinese Masculinity in Political Cartoons, Photography, and Laundry*. New Errands: The Undergraduate Journal of American Studies. [en ligne]. 16 août 2018. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: [//journals.psu.edu/ne/article/view/60899](http://journals.psu.edu/ne/article/view/60899)

KEILES, Jamie Lauren, 2018. *How eating Chinese food became a Jewish Christmas tradition. Vox*. [en ligne]. 21 décembre 2018. [Consulté le 20 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.vox.com/the-goods/2018/12/21/18151903/history-jews-chinese-food-christmas-kosher-american>

KELSO-MARSH, Caleb, 2015. *It's Chinatown: Orientalist discourse and the city in the noir tradition*. [en ligne]. 2015. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.semanticscholar.org/paper/It's-Chinatown%3A-Orientalist-discourse-and-the-city-Kelso-Marsh/e8b8b9c6f5b014a07e7628d0ffac60f14fe6aac8>

KOECK, Richard, 2013. *Cine-scapes: cinematic spaces in architecture and cities*. New York: Routledge.

KOSARI, Masoud et AMOORI, Abbas, 2018. *Third Space: The Triangles of the Real, Virtual and Blended Spaces. Journal of Cyberspace Studies*. [en ligne]. 2018. Vol. 2, no. 2. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://doi.org/10.22059/jcss.2018.258274.1019>

KÜNNEMANN, Vanessa et MAYER, Ruth, 2011. *Chinatowns in a Transnational World*. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group.

KUO, Chung-Hao Pio, 2018. *A Golden age for Chinese food: Taiwanese immigrant restaurateurs in New York City, 1970s -1990s*. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://www.academia.edu/19492379/A_Golden_age_for_Chinese_food_Taiwanese_immigrant_restaurateurs_in_New_York_City_1970s_1990s

LACAN, Jacques, 2006. *Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: Les fondements de la psychanalyse. Essaim*. 2006. Vol. 17, no. 2, pp. 65-82.

LAWRENCE, S. J., 2012. *Consumer xenocentrism and consumer cosmopolitanism: The development*

- and validation of scales of constructs influencing attitudes towards foreign product consumption. [en ligne]. 2012. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.semanticscholar.org/paper/Consumer-xenocentrism-and-consumer-cosmopolitanism%3A-Lawrence/14e250c410755717cb8095408c37c803534c7577>
- LEE, Jennifer et ZHOU, Min, 2014. *From Unassimilable to Exceptional the Rise of Asian Americans and « Stereotype Promise »*. *New Diversities*. 2014. Vol. 16, no. 1, pp. 7-22.
- LÉVY, Jacques, 2013. *De l'espace au cinéma. Annales de géographie*. 2013. Vol. 694, no. 6, pp. 689-711. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <http://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2013-6-page-689.htm>
- LIN, Jia Chien-Chen, 1992. *Les flux de main-d'œuvre et de capitaux chinois vers les États-Unis. Revue Européenne des Migrations Internationales*. 1992. Vol. 8, no. 3, pp. 73-90.
- MEEK, Tom, 2019. « *Blade Runner* » catches up with its future; murder mysteries; docs take big screens. *Cambridge Day*. [en ligne]. 17 novembre 2019. [Consulté le 29 mars 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.cambridgeday.com/2019/11/17/blade-runner-catches-up-with-its-future-murder-mysteries-docs-take-big-screens/>
- METZ, Christian, 1975. *Le signifiant imaginaire. Communications*. 1975. Vol. 23, no. 1, pp. 3-55.
- MOUGEL, François-Charles, 2005. *La mondialisation à l'anglaise dans l'entre-deux-guerres : stratégie planétaire ou repli impérial*, *Relations internationales*. 2005. Vol. n° 123, no. 3, pp. 37-50.
- NAKAMURA, Mayuko, 2019. *Working With Faculty of Color at a Predominantly White Institution: Challenging Whiteness and Model Minority Stereotypes. New Directions for Teaching and Learning*. juin 2019. Vol. 2019, no. 158, pp. 49-58.
- NEWTON, K. M., 1997. *Fredric Jameson: 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism'*. In: NEWTON, K. M. (éd.), *Twentieth-Century Literary Theory*. London: Macmillan Education UK. pp. 267-275. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: http://link.springer.com/10.1007/978-1-349-25934-2_51
- NUSSELDER, Andre, 2015. *Cinema, Fantasy and the Impossible: Traversing the Fantasy in the ending of Frank Darabont's The Mist*. *Écranosphère*. 1 octobre 2015. Vol. n° 2 (hiver 2015). [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: https://www.researchgate.net/publication/307935611_Cinema_Fantasy_and_the_Impossible_Traversing_the_Fantasy_in_the_ending_of_Frank_Darabont's_The_Mist
- PARK, Michael, 2013. *Asian American Masculinity Eclipsed: A Legal and Historical Perspective of Emasculation Through U.S. Immigration Practices. The Modern American*, 2013 Vol. 8, no. 1, pp. 5-17. [Consulté le 19 février 2021]. Disponible à l'adresse: <https://digitalcommons.wcl.american.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1164&context=tma>
- PARK, Robert E., 1915. *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment. American Journal of Sociology*. mars 1915. Vol. 20, no. 5, pp. 577-612.
- PAVÉ, François, 2011. *Le péril jaune à la fin du XIXe siècle, fantasme ou inquiétude légitime?*. [thèse]. Université du Maine. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://theses.hal.science/tel-00654273>
- PFAELZER, Jean, 2008. *Driven out: the forgotten war against Chinese Americans / Jean Pfaelzer*. Berkeley: University of California Press.
- RINGS, Michael, 2019. *Aesthetic Cosmopolitanism and the Challenge of the Exotic. The British Journal of Aesthetics*. 20 juin 2019. Vol. 59, no. 2, pp. 161-178.

ROH, David S., HUANG, Betsy et NIU, Greta A. (éd.), 2015. *Techno-Orientalism: imagining Asia in speculative fiction, history, and media*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

ROUSSEL-GARNEAU, Guillaume, 2017. De la bourgeoisie à l'aristocratie. *Liberté*. 2017. No. 315, pp. 60-61. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2017-n315-liberte02972/84922ac/>

SANDER, Ed, 2020. *On being a Panda Slayer and a Dragon Hugger*. *ChinaTalk*. [en ligne]. 19 janvier 2020. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.chinatalk.nl/on-being-a-panda-slayer-and-a-dragon-hugger-yes-you-read-that-correctly/>

SENIOR, W. A., 1996. *Blade Runner and Cyberpunk Visions of Humanity*. *Film Criticism*. 1996. Vol. 21, no. 1, pp. 1-12. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.jstor.org/stable/44019023>

SOLDAVINI, Irene, 2010. Identity in Vietnamese diasporic cinema. 2010. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.semanticscholar.org/paper/Identity-in-Vietnamese-diasporic-cinema.-Soldavini/27028224d9177fd003c9c473c02e36fd09806928>

STAHL, Hayley Dean, 2009. *The Tension Between Modernity and Nostalgia: New York City through the Black-Rimmed, Rose-Colored Lenses of Woody Allen*. *Screen Arts and Cultures Honors Thesis*. 2009. [Consulté le 19 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://www.researchgate.net/publication/353659032_The_Tension_Between_Modernity_and_Nostalgia_New_York_City_Through_the_Black-Rimmed_Rose-Colored_Lenses_of_Woody_Allen

STASZAK, Jean-François, 2008. *Qu'est-ce que l'exotisme ?*. *Le Globe. Revue genevoise de géographie*. 2008. Vol. 148, no. 1, pp. 7-30.

STASZAK, Jean-François, 2011. *La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental*. *Annales de géographie*. 2011. Vol. 682, no. 6, pp. 577-603.

SUGINO, Corinne Mitsuye, 2019. *Multicultural Redemption: Crazy Rich Asians and the Politics of Representation*. *Lateral*. [en ligne]. décembre 2019. Vol. 8, no. 2. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse: <https://csalateral.org/issue/8-2/multicultural-redemption-crazy-rich-asians-politics-representation-sugino/>

TATSUMI, Takayuki, 2018. *Cyberpunk in a Transnational Context*. *Arts*. 2018. Vol. 54, no. 7.

VENNESSON, Pascal, 1999. Lacorne Denis, *La crise de l'identité américaine. Du melting-pot au multiculturalisme*. *Revue française de sociologie*. 1999. Vol. 40, no. 1, pp. 196-199.

WANG, Qi, 2004. *The Emergence of Cultural Self-Constructs: Autobiographical Memory and Self-Description in European American and Chinese Children*. *Developmental Psychology*. 2004. Vol. 40, no. 1, pp. 3-15.

WONG, Kin Yuen, 2000. *On the Edge of Spaces: « Blade Runner », « Ghost in the Shell », and Hong Kong's Cityscape*. *Science Fiction Studies*. 2000. Vol. 27, no. 1, pp. 1-21. [Consulté le 7 mai 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/80/wong80art.htm>

菲尔泽, 何道宽, 2016. *驱逐: The forgotten war against Chinese Americans = Driven out*. 广州: 花城出版社.

E 帕克, 罗伯特, 2016. 城市(有关城市环境中人类行为研究的建议)/芝加哥学派书系/经验与观念. 1st edition. 商务印书馆.

巩杰, 2017. 镜中景观: 华语电影文化差异的空间呈现 (1975-2015) . 1er édition. Beijing: 人民出版社.

怀特威廉·富特, 1994. 街角社会. Beijing,China: 商务印书馆.

刘进, 2009. 五邑银信. 广州市: 广东人民出版社.

刘进, 2017. 追寻沉默的美国铁路华工-以中国近现代广东五邑侨乡文书为中心的探讨. 美国研究. Vol. 2017, no. 6, pp. 73-90.

周敏, 1995. 唐人街-深具社会经济潜质的华人社区. Beijing,China: 商务印书馆.

周敏, 2006. 美国华人社会的变迁. Shanghai,China: 上海三联书店.

陈静瑜, 2012. 美国人眼中的华人形象. 台湾师大历史学报. 1 décembre 2012. Vol. 2012, no. 48, pp. 371-401.

Deuxième Partie

AKOMFRAH, John, 2012. *Black Audio Film Collective*. [en ligne]. 2012. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-audio-film-collective>

ARREDONDO, Ariana, 2020. *Netflix's 'The Half of It' tackles issues of sexuality, racism in newest coming of age film*. *The Daily Texan*. [en ligne]. 4 mai 2020. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://thedailytexan.com/2020/05/04/netflixs-the-half-of-it-tackles-issues-of-sexuality-racism-in-newest-coming-of-age-film/>

B. CHAN, huiying, 2019. *How Chinese American Women Changed U.S. Labor History*. *Asian American Writers' Workshop*. [en ligne]. 1 mai 2019. [Consulté le 11 novembre 2021]. Disponible à l'adresse: <https://aaww.org/chinatown-garment-strike-1982/>

BORDREUIL, Samuel, ION, Jacques et ROUX, Jacques, 1981. *L'espace de la consommation*. *Les Annales de la recherche urbaine*. 1981. Vol. 12, no. 1, pp. 30-69.

CAILLÉ, Alain, 2009. 7. *De l'encastrement (embeddedness) au politique*. *TAP / Bibliothèque du MAUSS*. 2009. pp. 97-124. *La Découverte*. [Consulté le 11 novembre 2021]. Disponible à l'adresse: [7. De l'encastrement \(embeddedness\) au politique | Cairn.info](https://www.cairn.info/revue-tap-2009-7)

CHAO, Evelyn, 2014. *A Makeover for Chinatown's Garment Industry*. *Asian American Writers' Workshop*. [en ligne]. 7 janvier 2014. [Consulté le 12 novembre 2021]. Disponible à l'adresse: <https://aaww.org/makeover-for-chinatowns-garment-industry/>

CHEN, Yongjiang, 2014. *From alienation to connection: the theme of alienation analyzed from a socialist feminist perspective in Amy Tan's The Joy Luck Club*. [en ligne]. 2014. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.semanticscholar.org/paper/From-alienation-to-connection%3A-the-theme-of-from-a-Chen/5ed1cf620f2f9b200861efc162e43606cc305a78>

- CHUA, Amy et BOURDIN, Juliette, 2011. *L'hymne de bataille de la mère tigre*. Paris: Gallimard.
- DESLANDES, Jeanne, 1993. *Persiste et signe : le Voyage de Fernando Solanas. Perspective : le Troisième Cinéma revisité. Cinébulles*. t 1993. Vol. Vol.12 n°3.
- ENG, David L. et HOM, Alice Y. (éd.), 1998. *Q & A: queer in Asian America*. Philadelphia: Temple University Press.
- FENG, Peter, 1995. *In Search of Asian American Cinema* "1 "What is Asian American Cinema, anyway? [en ligne]. [Consulté le 4 octobre 2022]. Disponible à l'adresse: <https://www.coursehero.com/file/86339167/Feng-1995-2pdf/>
- FUNG, Richard, 1991. *Looking for My Penis (1991)*. [en ligne]. 1991. [Consulté le 10 mars 2022]. Disponible à l'adresse: <http://www.richardfung.ca/index.php?/articles/looking-for-my-penis-1991/>
- GROSSI, Renata, 2014. *Looking for Love in the Legal Discourse of Marriage*. [en ligne]. ANU Press. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt13www3x>
- HE, Zhaobin, 2015. 張婉婷×羅啟銳 三城漂泊. *LifeStyle Journal 優雅生活*. [en ligne]. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://lj.hkej.com/lj2017/artculture/article/id/1137465>
- HO, Wendy, 1999. *In Her Mother's House: The Politics of Asian American Mother-daughter Writing*. Rowman & Littlefield.
- HSU Hua, 2006. *The early brilliance of Wayne Wang*. [en ligne]. [Consulté le 7 juin 2021]. Disponible à l'adresse: <https://slate.com/culture/2006/03/the-early-brilliance-of-wayne-wang.html>
- ITO, Robert, 2020. *Alice Wu's Lesbian Rom-Com Was Influential, but Her Follow-Up Wasn't Easy*. The New York Times. [en ligne]. 29 avril 2020. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.nytimes.com/2020/04/29/movies/the-half-of-it-alice-wu.html>
- KANG, Inkoo, 2018. *The Joy Luck Club needs to be forgiven by Asian Americans*. [en ligne]. [Consulté le 15 août 2021]. Disponible à l'adresse: <https://slate.com/culture/2018/08/the-joy-luck-club-needs-to-be-forgiven-by-asian-americans.html>
- 鄭治中(KUANG ZHIZHONG); 楊立信, 壽進文譯; 姚楠審校., KWONG, Peter, 姚楠., 壽進文., et 楊立信., 1989. *新唐人街*. [en ligne]. Chu ban. Xianggang: 中華書局. [Consulté le 18 février 2023]. Cheng shi wen ku. Disponible à l'adresse: <http://books.google.com/books?id=76bSAAAAMAAJ>
- LAI, Him Mark, HSU, Madeline, 2004. *Becoming Chinese American: A History of Communities and Institutions*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- LEDRU, Juliette, 2019. *Queer and Asian: Redefining Chinese American Masculinity in The Wedding Banquet (Ang Lee, 1993) and Red Doors (Georgia Lee, 2006)*. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*. [en ligne]. 14 novembre 2019. No. 2019-2 et 3. [Consulté le 4 mars 2022].
- LEE, Jennifer et ZHOU, Min, 2014. *From Unassimilable to Exceptional the Rise of Asian Americans and « Stereotype Promise »*. *New Diversities*. 2014. Vol. 16, no. 1, pp. 7-22.
- LEE, Rober.G., 1999. *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia. Temple University Press.
- MARCHETTI, Gina, 2012. *The Chinese diaspora on American screens: race, sex, and cinema*. Philadelphia: Temple University Press.

MAZIERSKA, Ewa et KRISTENSEN, Lars, 2022. *Third cinema, world cinema and marxism*. London: Bloomsbury Academic.

MICHELLE DA SILVA, 2020. *The internal migrations of groundbreaking filmmaker Alice Wu*. *Xtra Magazine*. [en ligne]. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://xtramagazine.com/culture/filmmaker-alice-wu-172050>

MIMURA, Glen M., 2009. *Ghostlife of third cinema: Asian American film and video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PAN, Yue, 2020. "Model Minority" – Embarrassing Difference or Proud Identity? *ISSN: 2186-5906 – The Asian Conference on Media, Communication & Film 2020: Official Conference Proceedings*. 31 mai 2020. pp. 63-70.

SALISBURY, Katie, 2018. *American Dreams in a Chinese Takeout*. *The Ringer*. [en ligne]. 18 décembre 2018. [Consulté le 19 novembre 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.theringer.com/2018/12/18/18145986/chinese-restaurant-workers-feature>

SASSEN, Saskia, 2001. *The global city: New York, London, Tokyo*. 2nd ed. Princeton, N.J: Princeton University Press.

Un millier d'années de bonnes prières : quand les générations, les cultures et les langues creusent un fossé entre un père et sa fille (film). 2008. *Senioractu.com : le magazine des seniors*. [en ligne]. 24 juillet 2008. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://www.senioractu.com/Un-millier-d-annees-de-bonnes-prieres-quand-les-generations-les-cultures-et-les-langues-creusent-un-fosse-entre-un-pere_a9545.html

SHIN, Sylvia et CHONG, Huey, 2017. *What Was Asian American Cinema?* *Cinema Journal*, Volume 56, Number 3, Spring 2017, pp.130-135. [en ligne]. 2017. [Consulté le 4 octobre 2022]. Disponible à l'adresse: <https://www.coursehero.com/file/161836052/Chong-What-Was-Asian-American-Cinemapdf/>

SOLANAS, Fernando et GETINO, Octavio, 1973. *Vers un troisième cinéma*. RAMIREZ, Ronnie (trad.), *Siglo Veintiuno Argentina Editores*. [en ligne]. 1973. Disponible à l'adresse: <https://zintv.org/wp-content/uploads/2017/02/9.pdf>

SOLOMON, Robert C, 2001. *About love: reinventing romance for our times*. Lanham, Md: Madison Books.

TAN, Amy, 2019. *The Joy Luck Club*. 30th Anniversary edition. New York: Penguin Books.

TO OPEN CHINESE SCHOOLS.; China Would Prevent Her Children from Forgetting Parent Language. 1908. *The New York Times*. [en ligne]. 24 octobre 1908. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.nytimes.com/1908/10/24/archives/to-open-chinese-schools-china-would-prevent-her-children-from.html>

TROM, Danny, 1989. *Habermas (Jürgen), L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, réed. 1988. *Politix. Revue des sciences sociales du politique*. 1989. Vol. 2, no. 5, pp. 95-96.

TSUI, Bonnie, 2009. *American Chinatown: a people's history of five neighborhoods*. 1st Free Press hardcover ed. New York: Free Press.

TURAN, Kenneth, 1993. *MOVIE REVIEW : « Joy Luck »: Three Hankies, No Sentimentality : Based on Amy Tan's best-selling novel, the film explores the honest emotions of four immigrant mothers and*

their U.S.-born daughters. Los Angeles Times. [en ligne]. 8 septembre 1993. [Consulté le 15 août 2021]. Disponible à l'adresse: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-09-08-ca-32671-story.html>

WANG, Oliver, 2020. *Choosing to be the Hero, the Joker, the Villain: An Interview with Arthur Dong. Film Quarterly*. 1 mars 2020. Vol. 73, no. 3, pp. 41-46.

WINKS, Robin W. et NEUBERGER, Joan, 2005. *Europe and the making of modernity, 1815-1914*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

ZHOU, Min, 1992. *Chinatown: the socioeconomic potential of an urban enclave*. Philadelphia: Temple University Press.

ZWEIG David, *Bringing the Party Back. In: the 1000 Talents Program (2002-2008)*, [cours en ligne] [Consulté le 15 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.coursera.org/lecture/chinese-politics-2/4-5-bringing-the-party-back-in-the-1000-talents-program-2002-2008-2EW5X>,

庄国土(ZHUANG Guotu), 2004. *从移民到选民: 1965 年以来美国华人社会的发展变化. 世界历史*. Vol. 2004, no. 2, pp. 67-77.

Troisième Partie

ABÉLÈS, Marc, 1994. *M. Augé, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Homme*. 1994. Vol. 34, no. 129, pp. 193-194.

BASTID-BRUGUIÈRE, Marianne, [sans date]. *La France et la Chine : itinéraire d'une rencontre | Bibliothèque numérique France Chine - 法国中国. heritage.bnf.fr*. [en ligne]. [Consulté le 6 octobre 2022]. Disponible à l'adresse: <https://heritage.bnf.fr/france-chine/fr/edito-scientifique#4>

BENJAMIN, Walter, 1990. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot. Petite bibliothèque Payot.

BERGLUND, Barbara, 2007. *Chinatown's 19th Century Tourist Terrain - FoundSF*. [en ligne]. 2007. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://www.foundsf.org/index.php?title=Chinatown%27s_19th_Century_Tourist_Terrain

BESSE, Caroline, 2021. *Jacques Audiard, Anne Fontaine, Axelle Ropert... Les Olympiades, un décor hautement cinégénique*. [en ligne]. 6 novembre 2021. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.telerama.fr/cinema/jacques-audiard-anne-fontaine-axelle-ropert...-les-olympiades-un-decor-hautement-cinegenique-7003823.php>

BETTI, Tony, 2022. *SIGGRAPH 2022 Reveals 2D Effects Created By 3D Artists in Pixar's "Turning Red"*. *LaughingPlace.com*. [en ligne]. 11 août 2022. [Consulté le 10 janvier 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.laughingplace.com/w/articles/2022/08/11/turning-red-2d-in-3d/>

BRUNET, Manon et GRENIER, Line, 1991. Présentation. *La culture en production. Communication. Information Médias Théories*. 1991. Vol. 12, no. 1, pp. 11-27.

CHAO, Eveline, 2021. *Launched during the Cold War, Chinatown's pageants were about much more than beauty. CNN Style*. [en ligne]. 4 juillet 2021. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://edition.cnn.com/style/article/miss-chinatown-history-hyphenated/index.html>

- CHOW, Yiu Fai et KLOET, Jeroen De, 2013. *Flânerie and Acrophilia in the Postmetropolis: Rooftops in Hong Kong cinema*. *Journal of Chinese Cinemas*. 2013. Vol. 7, no. 2, pp. 139-155.
- CHRISTIAN, MILLER, 2022. Cyberpunk 2077 Player Count Spikes After Edgerunners Update. [en ligne]. [Consulté le 27 janvier 2023]. Disponible à l'adresse: <https://gamerant.com/cyberpunk-2077-player-count-spikes-edgerunners-update/>
- ELLIOTT, Mark. C., 2002. *清代满洲人的民族主体意识与满洲人的中国统治* (Manchu National Consciousness and Manchu Rule in China during the Qing Dynasty). *清史研究* (Studies In Qing History). 2002 (04). LI, Hua (trad.) [en ligne]. 2002. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-QSYJ200204008.htm
- FISH, Eric, 2020. *End of an era? A history of Chinese students in America*. *The China Project*. [en ligne]. 12 mai 2020. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://thechinaproject.com/2020/05/12/end-of-an-era-a-history-of-chinese-students-in-america/>
- FOESSEL, Michaël, 2013. *Être citoyen du monde : horizon ou abîme du politique ?*. *La Vie des idées*. [en ligne]. 18 juin 2013. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://laviedesidees.fr/Etre-citoyen-du-monde-horizon-ou.html>
- FURNISS, Maureen, 2007. *Art in motion: animation aesthetics*. Rev. ed. Eastleigh, UK : Bloomington, IN: John Libbey ; Distributed in North America by Indiana University Press.
- GREEN, Celia, 1968. *Rêves lucides et rêves associés : Description et Définition*. [en ligne]. Première édition 1968. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.svabhinava.org%2Ffriends%2FChristianBouchet%2Fchap_3-1.htm%23_ftnref1#federation=archive.wikiwix.com&tab=url
- HARDING, Harry, 1993. *The Concept of « Greater China »: Themes, Variations and Reservations*. *The China Quarterly*. 1993. No. 136, pp. 660-686.
- HIGSON, Andrew, 2000. *The Limiting Imagination of National Cinema*. In: *Cinema and Nation*. Routledge.
- HJORT, Mette et MACKENZIE, Scott (éd.), 2000. *Cinema and nation*. London ; New York: Routledge. EBOOKS
- HOUSE, CHRISTINA, 2022. *San Francisco's Chinatown is caught between past and future*. *Los Angeles Times*. [en ligne]. 21 janvier 2022. [Consulté le 26 novembre 2022]. Disponible à l'adresse: <https://www.latimes.com/travel/story/2022-01-21/san-francisco-a-changing-chinatown>
- JEFFRIES, Stuart, 2020. *Tsai Chin: « What was it like being in bed with Sean Connery? Fine »*. *The Guardian*. [en ligne]. 3 novembre 2020. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/03/tsai-chin-bed-sean-connery-bond-girl-lucky-grandma>
- JULIE, Jacques, 2021. *Alok And John Legend Star In The Emotive New Video For « In My Mind »*. *UFO Network*. [en ligne]. 18 août 2021. [Consulté le 14 janvier 2023]. Disponible à l'adresse: <https://ufo-network.com/2021/08/18/alok-john-legend-in-my-mind/>
- LEE, Changnam, 2011. *Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930*. *Sociétés*. 2011. Vol. 112, no. 2, pp. 123-135. DOI 10.3917/soc.112.0123.
- LEFEBVRE, Henri, 1974. *La production de l'espace*. Edition anthropos. Paris.

LEONG, Kathy Chin, 2018. *With Change Bubbling, San Francisco's Chinatown Strives to Stay Authentic. The New York Times*. [en ligne]. 16 octobre 2018. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.nytimes.com/2018/10/16/business/san-francisco-chinatown-gentrification.html>

LO, Shih-Lung, 2019. *La Chine sur la scène française au XIXe siècle*. Presses universitaires de Rennes.

LOWRY, Tom, 2021. *Tourism in U.S. Chinatowns Hit Hard by Racism and Pandemic. Skift*. [en ligne]. 26 mars 2021. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://skift.com/2021/03/26/tourism-in-u-s-chinatowns-hit-hard-by-racism-and-pandemic/>

MARCHETTI, Gina, 1993. *Romance and the « yellow peril »: race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction*. Berkeley: University of California Press.

MÜLLER, Jürgen E., 2007. *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. Cinémas*. 26 octobre 2007. Vol. 10, no. 2-3, pp. 105-134.

RAKOTOARISON, Sylvain, 2021. *Cédric Klapisch, peintre de la génération Erasmus. AgoraVox*. [en ligne]. 3 septembre 2021. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/cedric-klapisch-peintre-de-la-235461>

ROMBES, Nicholas, 2017. *Cinema in the digital age*. Revised edition. New York: Columbia University Press.

RUFAT, Samuel et TRE MINASSIAN, Hovig (éd.), 2011. *Les jeux vidéos comme objet de recherche*. Paris: Questions théoriques.

RUTHIE, Stein, 1993. *The New World of Nancy Kwon. San Francisco Chronicle*. 9 septembre 1993.

SAIGONEER, 2016. [Podcast] *Meet the Woman Who Introduced Denmark to Vietnamese Cuisine* [en ligne]. 8 décembre 2016. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://saigoneer.com/vietnam-travel/123-saigon-eat-drink/food-culture/8749-podcast-meet-the-woman-who-introduced-denmark-to-vietnamese-cuisine>

SANTOS, Carla Almeida, BELHASSEN, Yaniv et CATON, Kellee, 2008. *Reimagining Chinatown: An analysis of tourism discourse. Tourism Management*. 1 octobre 2008. Vol. 29, no. 5, pp. 1002-1012.

SARTRE, Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE, Arlette, 2017. *L' être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Edition corrigée. Paris: Gallimard. Collection TEL, 1.

TARDIF, Jean, 2008. *Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique. Questions de communication*. 1 juillet 2008. No. 13, pp. 197-223.

THE ASIAN AMERICAN FEDERATION, 2008. *Revitalizing Chinatown Businesses: Challenges and Opportunities. Docslib*. [en ligne]. mai 2008. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://docslib.org/doc/11093330/revitalizing-chinatown-businesses-challenges-and-opportunities>

THUNØ, Mette, 2003. *Channels of Entry and Preferred Destinations: The Circumvention of Denmark by Chinese Immigrants. International Migration*. 2003. Vol. 41, no. 3, pp. 99-133.

VELY, Yannick, 2021. *Jacques Audiard : « Le 13e arrondissement dit la modernité de Paris »*.

parismatch.com. [en ligne]. 15 juillet 2021. [Consulté le 17 février 2023]. Disponible à l'adresse: <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jacques-Audiard-Le-13e-arrondissement-dit-la-modernite-de-Paris-1748623>

徐帆(Xu Fan), 2022. *技击百年(Ji Ji Bai Nian)*. *知乎专栏*. [en ligne]. [Consulté le 18 février 2023]. Disponible à l'adresse: https://www.zhihu.com/column/c_1007937471077785600

严歌苓 (YAN GELING), 1994. *陈冲传(Chen Chong zhuan)*. Shang hai: Shang hai Yuan dong chu ban she.

Conclusion

DROIT, Roger-Pol (éd.), 2009. *Philosophies d'ailleurs*. Paris: Hermann.

HALL, Stuart, CERVULLE, Maxime, BLANCHARD, Aurélien et VÖRÖS, Florian, 2019. *Identités et cultures*. Nouvelle éd. augmentée. Paris: Éditions Amsterdam.

MENNEL, Barbara Caroline, 2019. *Cities and cinema*. Second edition. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.

SHIEL, Mark et FITZMAURICE, Tony (éd.), 2001. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell

Filmographie

Titre (en ordre alphabétique)	Année	Réalisateur(trice)
3h10 pour Yuma	2007	James Mangold
A tale of two worlds	1921	Frank Lloyd
Alerte Rouge	2022	Domee Shi
Alice	1990	Tim Burton
American Sons	1994	Steven Okazaki
An Autumn's tale	1987	Mabel Cheung
Au rythme des tambours fleuris	1961	Henry Koster
Augustin, Roi du Kung Fu	1999	Anne Fontaine
Better Luck Tomorrow	2002	Justin Lin
Bienvenue chez les Huang	2015-2020	Eddie Huang
Blade runner	1982	Ridley Scott
Blade runner 2049	2049	Denis Villeneuve
Boston Blackie's Chinese Venture	1949	Seymour Friedman
Broadway Danny Rose	1984	Woody Allen
Broken Trail	2006	Walter Hill
Casino Royale	2006	Martin Campbell
Casse-tête chinois	2013	Cédric Klapisch
Chan a disparu	1982	Wayne Wang
Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen	1981	Clive Donner
Checkmate	1973	Lem Amero
Children of Invention	2009	Tze Chun
China girl	1987	Abel Ferrara
Chinatown	1974	Roman Polanski
Chinatown night	1929	William A. Wellman
Chinese Laundry Scene	1895	Thomas Edison
Crazy Rich Asians	2018	Jon M. Chu
Dans l'ombre de San Francisco	1950	Norman Foster
Daughter of Shanghai	1937	Robert Florey
Daughter of the dragon	1931	Lloyd Corrigan
Dernier Empereur	1987	Bernardo Bertolucci
Destination finale 5	2011	Steven Quale
Detective Chinatown2	2018	Chen Sicheng
East is West	1922	Sidney Franklin
East is West	1930	Sidney Franklin
Eat a bowl of tea	1989	Wayne Wang
Eight Taels of Gold	1986	Mabel Cheung
Falling for Grace	2007	Fay Ann Lee
Finding Mr. Right	2013	Xue Xiaolu
Finding Mr. Right 2	2016	Xue Xiaolu
Forbidden City, U.S.A.	1989	Arthur Dong
Freaky Friday: Dans la peau de ma mère	2003	Mark Waters
Fun in a Chinese Laundry	1901	Josef von Sternberg
Garçon d'honneur	1993	Ang Lee
Ghosts in Chinese Laundry	1900	Arthur Marvin

Godzilla vs. Kong	2021	Adam Wingard
Golden Child : l'enfant sacré du Tibet	1986	Michael Ritchie
Golden gate	1994	John Madden
Golden Gate Girl	1941	Esther Eng, Kwan Man Ching
Green card	1990	Peter Weir
Gunless	2010	William Phillips
Hammet	1982	Wim Wenders
Hero	2002	Zhang Yimou
High Noon	2008	Fred Zinnemann
Hollywood Chinese: The Chinese in American Feature Films	2007	Arthur Dong
Il était une fois dans l'Ouest	1968	Sergio Leone
Il était une fois en Amérique	1984	Sergio Leone
Infernal Affairs	2002	Andrew Lau, Alan Mak
Insaisissables 2	2016	Jon M. Chu
Ip Man 4: le dernier combat	2019	Wilson Yip
Jackie Chan dans le Bronx	1995	Stanley Tong
Kinamand	2005	Henrik Ruben Genz
Kundun	1997	Martin Scorsese
Kung Fu Panda	2008	John StevensonMark Osborne
L'année du dragon	1985	Michael Cimino
L'arme fatale 4	1998	Richard Donner
L'Empire du roi-singe	2011	Peter MacDonald
L'enfer d'Ethan	2004	Quentin Lee
La Dame de Shanghai	1947	Orson Welles
La petite boutique des horreurs	1986	Frank Oz
La princesse du Nebraska	2007	Wayne Wang
La revanche des dragons verts	2014	Andrew Lau
La rue des rêves	1921	D. W. Griffith
La Vengeance de Fu Manchu	1967	Jeremy Summers
Le Chateau de Fu Manchu	1969	Jesús Franco
Le Chinois	1980	Jean-Luc Godard
Le cinquième élément	1997	Luc Besson
Le club de la chance	1993	Wayne Wang
Le lys brisé	1919	D. W. Griffith
Le Masque de Fu Manchu	1965	Don Sharp
Le Sang de Fu Manchu	1968	Jesús Franco(crédité comme Jess Franco)
Les aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin	1986	John Carpenter
Les Fils du dragon	1944	Harold S. BucquetJack Conway
Les Minions 2: Il était une fois Gru	2022	Kyle Balda, Brad Ableson
Les nouvelles aventures de Lucky Luke, Liki Liki	Saison 1, épisode 8, 2001	Olivier Jean-Marie
Les Olympiades	2021	Jacques Audiard
Les Treize Fiancées de Fu Manchu	1966	Don Sharp

Limehouse blues	1934	Alexander Hall
Little Buddha	1993	Bernardo Bertolucci
Lost Horizon	1937	Frank Capra
Lucky grandma	2019	Sasie Sealy
Mad World	2016	Wong Chun
Made in China	2019	Mikhail Musale
Manhattan	1979	Woody Allen
Matrix	1999	Les Wachowski
Men in Black 3	2012	Barry Sonnenfeld
Metropolis	1927	Fritz Lang
Mickey les yeux bleus	1999	Kelly Makin
Mulan	1998	Niki Caro
Now Chinatown	2000	Steve Dunning
Old San Francisco	1927	Alan Crosland
On ne vit que deux fois	1967	Lewis Gilbert
Opération dragon	1973	Robert Clouse
Over the sea I come with you	2019	Yao Xiaofeng
Paris, je t'aime	2006	see below
Ping Pong Playa	2007	Jessica Yu
Red doors	2005	Georgia Lee
Roméo doit mourir	2000	Andrzej Bartkowiak
Rouge: L'Ultime Affrontement	2007	Philip G. Atwell
Rush Hour	1998	Brett Ratner
Saving face	2004	Alice Wu
Sept ans au Tibet	1997	Jean-Jacques Annaud
Seraphim Falls	2006	David Von Ancken
Sewing woman	1982	Arthur Dong
Shang-Chi et la Légende des Dix Anneaux	2021	Destin Daniel Cretton
Shanghai Kid	2000	Kern KonwiserDavid Ren
Shanghai Kid 2	2003	David Dobkin
Sherlock Gnomes	2018	John Stevenson
Si tu savais...	2020	Alice Wu
Siao Yu	1995	Sylvia Chang
Strange days	1995	Kathryn Bigelow
Sweet and Sour	2007	Jacques Baratier
Tai-pan	1986	Daryl Duke
Take Out	2004	Shih-Ching Tsou, Sean S. Baker
The battle of China	1944	Frank Capra; Anatole Litvak
The Curse of Quon Gwon : When the Far East Mingles with the West	1916	Marion E. Wong
The Farewell	2019	Lulu Wang
The Gua Sha Treatment	2001	Zheng Xiaolong
The hatchet man	1932	William A. Wellman
The Illegal Immigrant	1985	Mabel Cheung
The King of Chinatown	1939	Nick Grinde
The proposal	2009	Anne Fletcher
The Tong Man	1919	William Worthington

The Vineyard	1989	William "Bill" Rice, James Hong
The way we dance	2013	Adam Wong Sau Ping
The way we were	2018	Liu Jiam
Thousand pieces of Gold	1990	Nancy Kelly
Three Delivery	2008-2009	Larry Schwarz
Tigre et Dragon	2000	Ang Lee
Toc Storee	1992	Ming-Yuen S. Ma
Tombe les filles et tais-toi	1972	Herbert Ross
Transformers: l'age de l'extinction	2014	Michael Bay
Une histoire de Noël	1983	Bob Clark
Une histoire de Noël (en direct)	2017	Scott Ellis
Unmillier d'années de bonnes prières	2007	Wayne Wang
White frog	2012	Quentin Lee
White Slaves of Chinatown	1964	Joseph P. Mawra
Zu, les guerriers de la montagne magique	1983	Tsui Hark

Table des Matières

Résumé	i
Abstract	ii
Introduction	1
Première Partie À la fois proche et lointain : l'espace public de Chinatown dans les films hollywoodiens.....	21
Introduction	21
I. Pré-Chinatown : Les premiers immigrants chinois dans les westerns.....	25
II. Chinatown noir et les Tongs.....	60
III. Chinatown fantastique dans les films de fantasy	102
IV. Chinatown cyberpunk dans les films de science-fiction	142
Conclusion de la première partie Boîte de pagode : utilité et altérité	170
Deuxième Partie À la fois avancé et traditionnel : l'espace privé de Chinatown dans les films indépendants américains	178
Introduction	178
I. Chinatown, un lieu de reproduction, une répression permanente	182
II. Chinatown, une économie ethnique qui trouve son dynamisme dans la vague de mondialisation.....	208
III. Devenir Sino-Américain: enfance et adolescence dans la communauté sino-américaine	250
IV. Être minoritaire dans une minorité : le cinéma des minorités sexuelles sino-américaines	268
Conclusion de la deuxième partie Cinéma sino-américain : troisième cinéma ?	283
Troisième Partie À la fois attirant et intouchable : l'espace de l'entre-deux de Chinatown dans les regards croisés.....	295
Introduction	295
I. Chinatown romantique : un consentement	299
II. Les espaces de transition à Chinatown : métaphore d'un état errant	321
III. Chinatown dans des regards croisés internationaux.....	347
IV. Chinatown cinématographique va au-delà de cinéma.....	374
Conclusion de la Troisième Partie : Chinatown virtuel international dans l'empire de l'hyperculture globalisante	412

Conclusion.....	419
Bibliographie.....	435
Filmographie.....	447
Table des Matières	451

Annexe

1	67928 words for 156 movies analyzed		
2	chinese,192		
3	police,183		
4	chinatown,179		
5	man,138		
6	buddy,102		
7	night,91		
8	love,90		
9	home,85		
10	murder,81		
11	friend,80		
12	day,80		
13	apartment,79		
14	money,79		
15	house,79		
16	room,76		
17	gun,75		
18	city,72		
19	girl,69		
20	street,68		
21	wife,66		

Figure 0-1 : Les mots-clés les plus fréquents dans les synopsis des 156 films sur Chinatown

A



Figure 3-1-1 *Il était une fois dans l'ouest, Sergio Leone*



Figure 1-1-2 *3h10 pour Yuma, James Mangold*



Figure 1-1-3 : *Seraphim Falls*, David Von Ancken



Figure 1-1-5, 1-1-6 : les premiers immigrants chinois aux États Unis



Figure 1-1-4 : *Le lys brisé*, D.W.Griffith

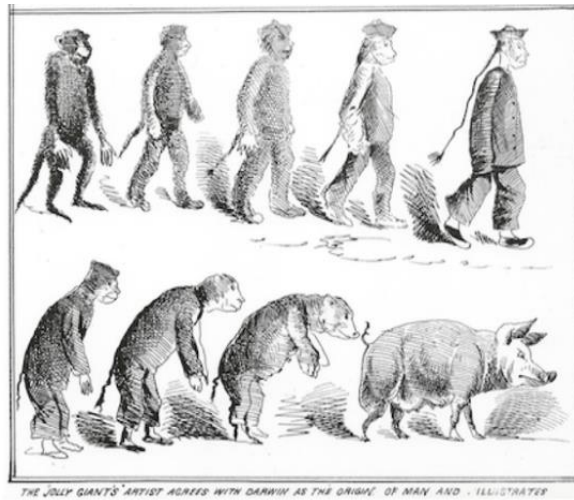


Figure 1-1-7: La couverture de Thistleton's Jolly Giant, The critic, Vol 12, No. 9



Figures 1-1-9, 1-1-10 : Shanghai Kid



Figure 1-1-8: Pigtail, The Wasp, Volume 5, 1880



Figures 1-1-11,1-1-12,1-1-13 : *Broken Trail*



Figures 1-1-15,1-1-16 : *Thousand Pieces of Gold*

NO LAUNDRIES IN CHINA.

“It’s the funniest thing to me,” said an old sea captain who for many years was in the China trade, as he settled himself comfortably in his chair and blew a few rings of smoke into the air, “that nine out of every ten Chinamen who come to this country open laundries and engage in a business which does not exist in their native land.

As everyone knows, the Chinese at home wear soft cotton and woolen garments, according to the season, and there is not a pound of starch in all China. Stiffly starched clothes are unknown, and the Chinese men do not do the washing, as they do in this country. Neither is there any regular laundry in the Flowery Kingdom. Therefore it is more than passing strange that Chinamen should all come to America to engage in a trade so foreign to their home industries.”

Figure 1-1-14



Figure1-2-1 : *The Gang*, Arnold Genthe



Figure1-2-2 : *Devil's Kitchen*, Arnold Genthe



Figures1-2-3,1-2-4,1-2-5,1-2-6 : *L'Année du Dragon*



Figures1-2-7,1-2-8,1-2-9 : *Golden Gate*



Figure1-2-10 : *Metropolis*



Figure1-2-11 : *China girl*



Figure1-2-12 : *Golden gate*



Figures 1-2-13,1-2-14 : *L'année du dragon*



Figures 1-2-15,1-2-16 : *L'année du dragon*



Figure 1-2-17 : *La revanche des dragons verts*,
une statue de Guan Yu se présente sur la droite



Figures 1-2-18, 1-2-19 : *La revanche des dragons verts*

Outcomes	1.5 & 2 nd Generation		3rd-Plus Generation	
	Chinese	Vietnamese	Black	White
<i>Education</i>				
No high school diploma	0.0	1.0	6.7	3.7
High school diploma	4.5	6.7	24.2	17.7
Some college	32.4	44.1	45.1	32.5
Bachelor's degree	41.5	37.7	18.8	31.8
Graduate degrees	21.6	10.5	5.2	14.3
<i>Labor market status*</i>				
Professional occupations	17.9	14.0	4.6	9.6
<i>Earnings</i>				
\$20,000 or less	43.6	53.3	73.7	60.2
\$20,001 to \$50,000	48.4	39.0	24.7	33.9
Over \$50,000	8.0	7.7	1.7	5.9
<i>Family situation</i>				
Married	26.0	24.4	25.9	44.6
Mean age when 1st child was born	30.2	27.5	22.3	25.4
Having children at teen age	0.0	2.2	12.0	2.9
<i>Incarceration</i>				
	1.8	3.2	19.3	10.6
Total	400	401	401	402

Figure1-2-20: Divergent Outcomes of Los Angeles's New Second Generation



Figures 1-2-21,1-2-22 : *L'année du dragon*



Figure1-3-1 : *The Vineyard*

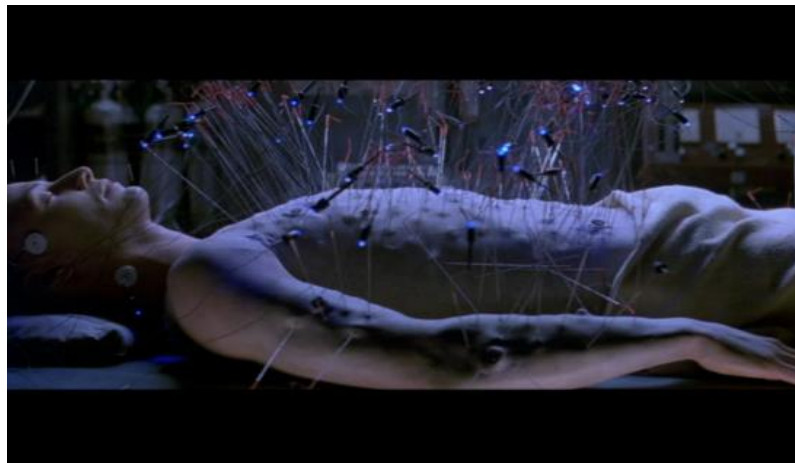


Figure1-3-2, *Matrix*



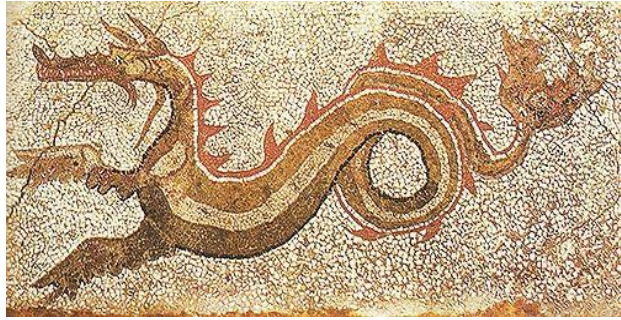
Figure1-3-3 : *The Golden Child*



Figure1-3- 4 : Mushu dans *Mulan*



Figures1-3-5, 1-3-6 : *The Golden Child*



Figures 1-3-7 : *Si Shen Yun Qi Tu*, Peinture murale de la Dynastie des Han, de Henan, Chine

Figure1-3-8 : Le dragon sur l'ancienne mosaïque grecque, de Caulonia, Italie



David Klein



Figure1-3-9 : *Fueling the Dragon*

Figure1-3-10 : *We ignore China's growing military and economic power at our peril*



Figure1-3-11 : *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*



Figures1-3-12,1-3-13 : *Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin*
En haut : Du feu, de la vapeur et les tunnels à vapeur métalliques
En bas : À la gauche de l'image, un dispositif mécanique



Figure1-3-14 : *Manhattan*



Figures1-3-15, 1-3-16 : *Love, et autres drogues* (2010), *Vice-versa* (2015)



Figure : 4-4-1,1-4-2,1-4-3,1-4-4: *Blade Runner* (1982)



Figure1-4-5 : une personne avec le masque dans la partie droite de la figure, *Blade Runner 2049*



Figures 1-4-6, 1-4-7 : Tyrell Corporation, *Blade Runner*

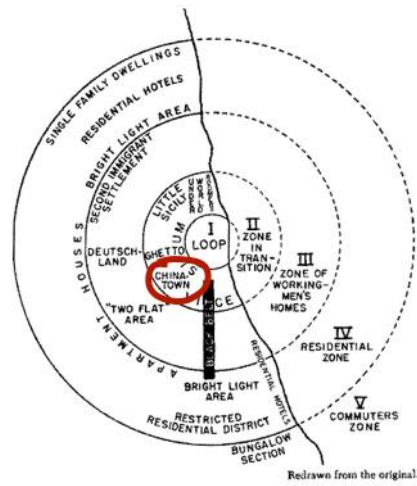


Chart 2—Urban areas.

Figure 1-4-8 : Diagramme de zones urbaines de Chicago d'années 20



Figure 1-4-9 : *Blade Runner*, Figure 1-4-10 : *Men in Black 3*

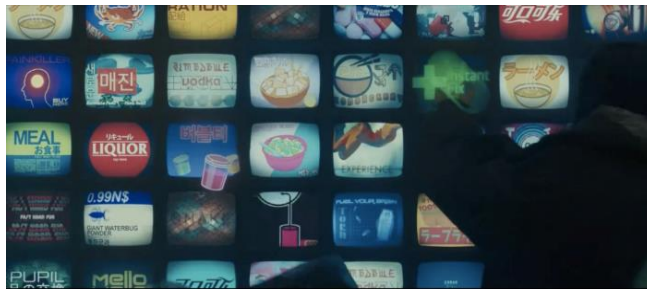


Figure 1-4-11(en haut) : *Blade Runner 2049*

Figure 1-4-11(en bas à gauche): *Le cinquième élément* (1997)

Figure 1-4-12(en bas à droite): *Strange days*



Figure 1-4-13, 1-4-14 (en haut): *Blade Runner 2049*

Figure 1-4-15 (en bas) : *Blade Runner*



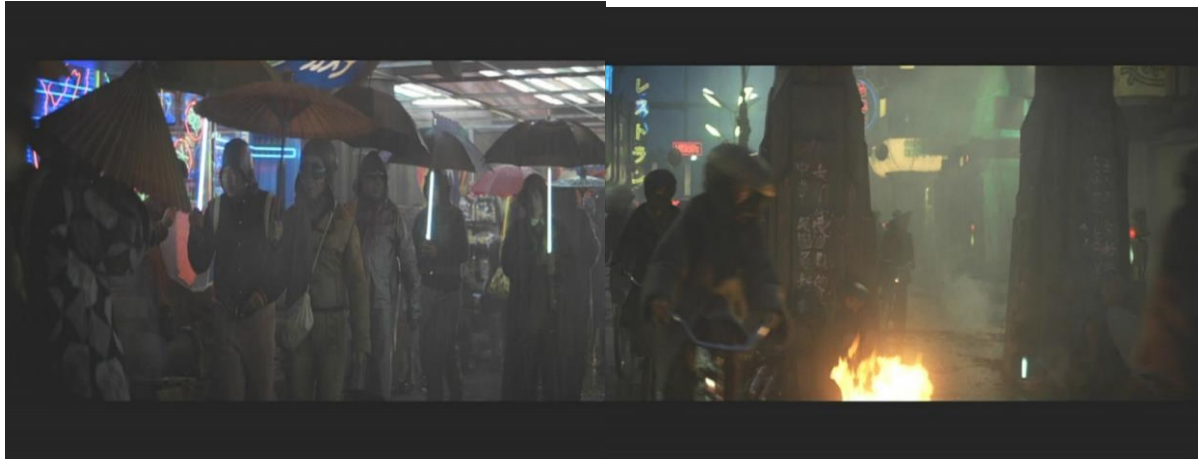
Figure 1-4-16, 1-4-17 : Hannibal Chew, *Blade Runner*



Figure 1-4-18 : *Men in Black 3*



Figure 1-4-19 : *Blade Runner 2049*



Figures 1-4-20, 1-4-21 : *Blade Runner*



Figure 1-4-22 : *Men in Black 3*



Figure 1-5-1 : *Boîte de pagode*



Figures 2-1-1, 2-1-2: *Garçon d'honneur*, *Eat a bowl of tea*



Figures 2-1-3, 2-1-4: *Garçon d'honneur*, *Eat a bowl of tea*



Figures 2-1-5, 2-1-6, 2-1-7, 2-1-8, *Eat a bowl of tea*

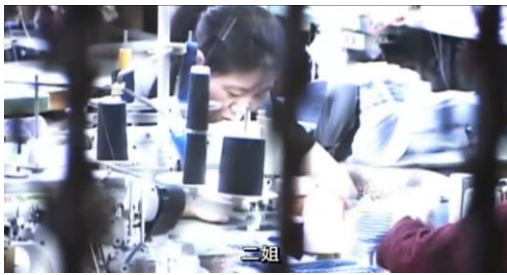


Figure 2-1-9, 2-1-10, *Un millier d'années de bonnes prières*



Figure 2-1-11, supermarché chinois dans *Un millier d'années de bonnes prières*

Figure 2-1-12, karaoké chinois dans *La princesse du Nebraska*



De haut en bas, de gauche à droite

Figure 2-2-1, Figure 2-2-2, les portes en fer d'atelier d'habillement dans *Take Out* et *Siao Yu*

Figure 2-2-3, Figure 2-2-4, les fumés dans *The Illegal Immigrant* et *Siao Yu*



Figure 2-2-5: Programme de Forbidden City, San Francisco



Figure 2-2-6, Figure 2-2-7 : Dans l'ombre de San Francisco, Au rythme des tambours fleuris



Figure 2-2-8: *Forbidden City, U.S.A.*



Figure 2-2-9 : *The Illegal Immigrant*



En haut : Figure 2-2-10, Figure 2-2-11 : *Dim-Sum*
En bas : Figure 2-2-12 : *La Princesse du Nebraska*



Figure 2-3-1, Figure 2-3-2 : *Ping Pong Playa*



Figure 2-3-3, *The Illegal Immigrant*

Figure 2-3-4, *Better luck tomorrow*

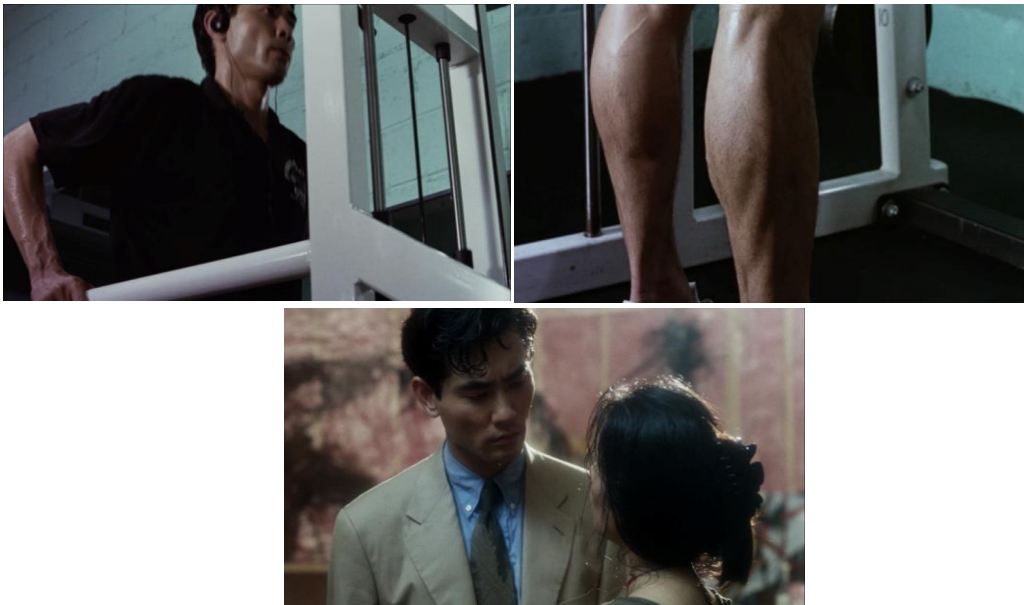


Figure 2-4-1, Figure 2-4-2, Figure 2-4-3 : *Les images de Weitong dans Garçon d'honneur*

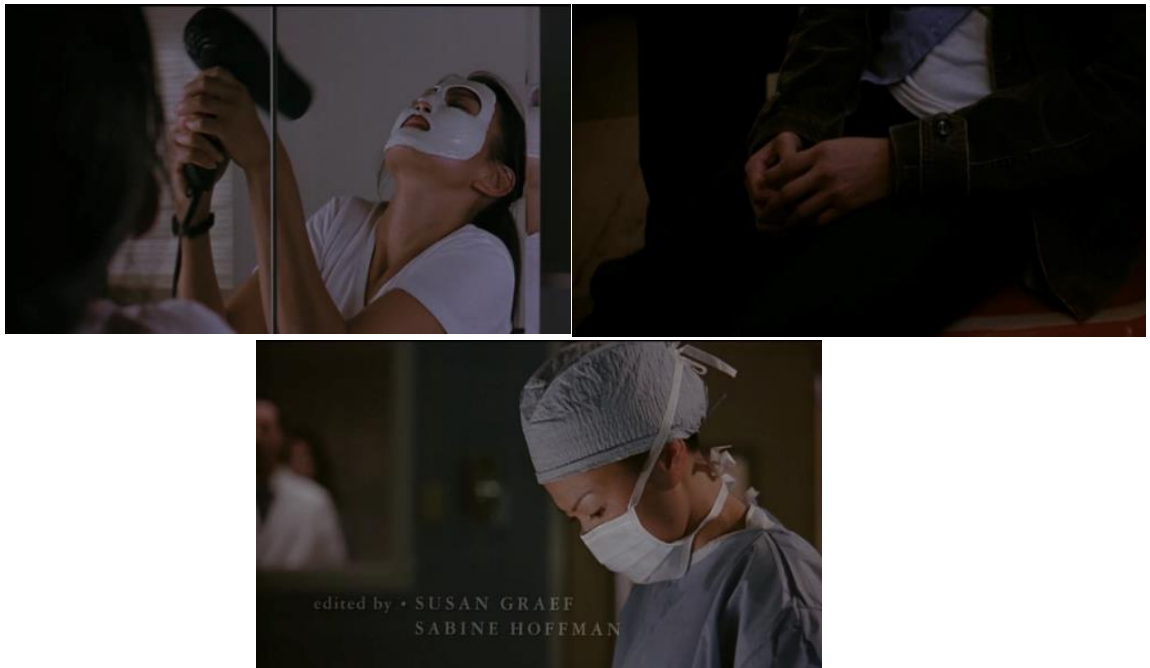


Figure 2-4-4, Figure 2-4-5, Figure 2-4-6, Les images de Wil dans *Saving face*



Figure 3-1-1, Figure 3-1-2, *Daughter of the dragon*



Figures 3-1-3, 3-1-4, 3-1-5, 3-1-6 : *Now Chinatown*



Figure 3-1-7, *Golden Gate*



Figure 3-1-8, *Lucky Grandma*

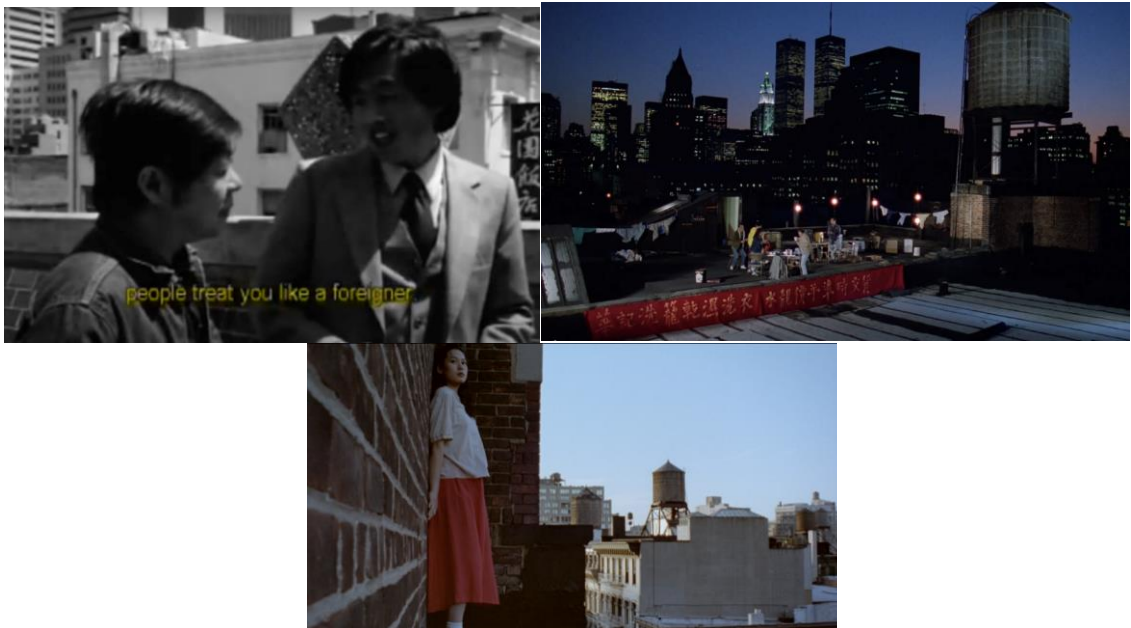


Figure 3-2-1, 3-2-2, 3-2-3, *Chan is missing*, *Eight Taels of Gold*, *Siao Yu*



Figures 3-2-4, 3-2-5 : *Infernal Affairs*



Figure 3-2-6 : *Siao Yu*



Figure 3-2-7 : *Eight Taels of Gold*



Figures 3-2-8, 3-2-9 : *Casse-tête chinois*



Figure 3-2-10 : *Le Chinois*



Figures 3-2-11, 3-2-12 : *Ip Man 4 : le dernier combat*



Figures 3-2-13, 3-2-14 : *Hero* (2002), *Tigre et Dragon* (2000)



Figures 3-2-15, 3-2-16 : *L'Arme fatale 4, Rouge : L'Ultime Affrontement*



Figure 3-3-1 : *Kinamand*



Figures 3-3-2, 3-3-3, 3-3-4 : *Kinamand*



Figures 3-3-5, 3-3-6 : *Paris, Je t'aime, Made in China*



Figures 3-3-7, 3-3-8, *Augustin, roi du Kung-fu, Made in China*



De gauche à droite, de haut en bas,
Figures 3-3-9, 3-3-10, 3-3-11, *Augustin, roi du Kung-fu, Made in China, Paris, je t'aime*



Figure 3-3-12 Carte de la Grande Chine, *The battle of China*



Figure 3-4-1 Un groupe touristique à Chinatown de Manhattan, *Arthur W. Grumbine (1938-1960, non daté)*



Figure 3-4-2 : Pell Street, les touristes s'arrêtent pour prendre des photos avec les lanternes

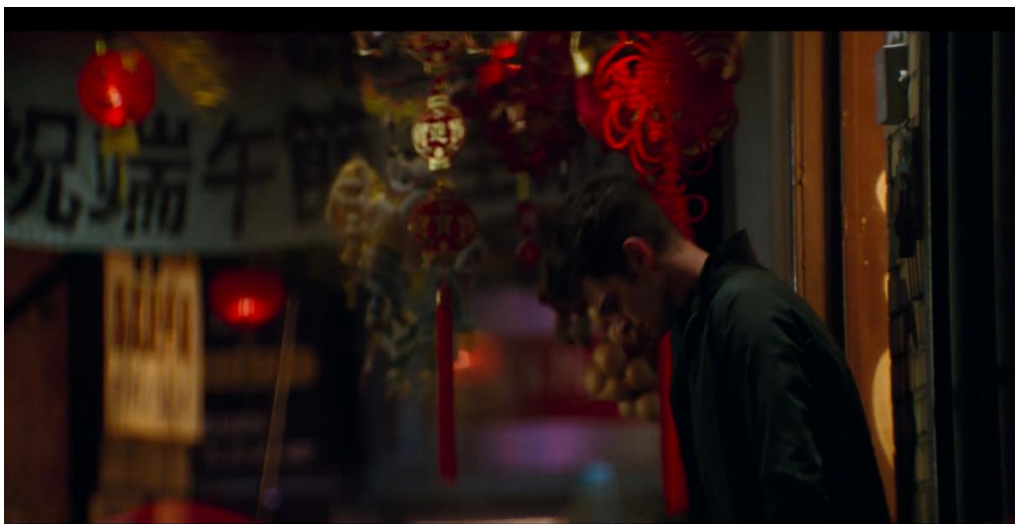


Figure 3-4-3 : *Spider-Man 2*



Figure 3-4-4 : Doyers Street, les peintures de chaussures sur les lanternes ;
Figure 3-4-5 : une section de la rue assez impénétrable pour les passant



Figure 3-4-6 : *Corky Lee*, peinture réalisée par Peach Tao



Figure 3-4-7, Figure 3-4-8, Figure 3-4-9, De gauche à droite, de haut en bas:
 Photo d'Andrew J. Russell *East and West shaking hands at laying of last rail* (1869), Photo de Corky Lee (2014),
 Une partie du mural *Corky Lee* (2022)



Figure 3-4-10, Figure 3-4-11, Gauche : *Zodiac Dim Sum*; Droite : l'installation de Bao



Figure 3-4-12, Figure 3-4-13, *Chinatown, my Chinatown* (1929), *Extrême Ghostbusters* (1997)

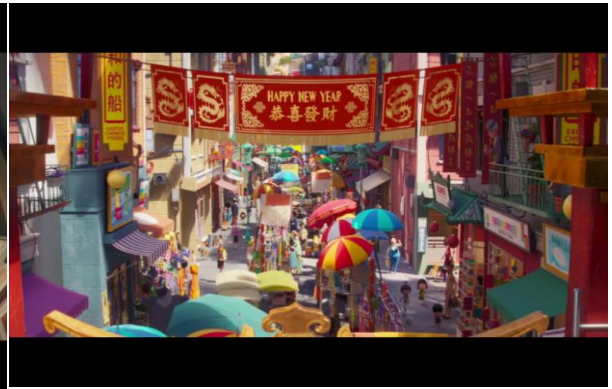


Figure 3-4-14, Figure 3-4-15, *Sherlock Gnomes* ; *Les Minions 2 : il était une fois Gru*



Figure 3-4-16, Figure 3-4-17 : *Alerte rouge*



Figure 3-4-18, Figure 3-4-19 : *Soul, Alerte Rouge*



Figure 3-4-20, Figure 3-4-21 : *Les Minions 2 : Il était une fois Gru, Les Chinois*

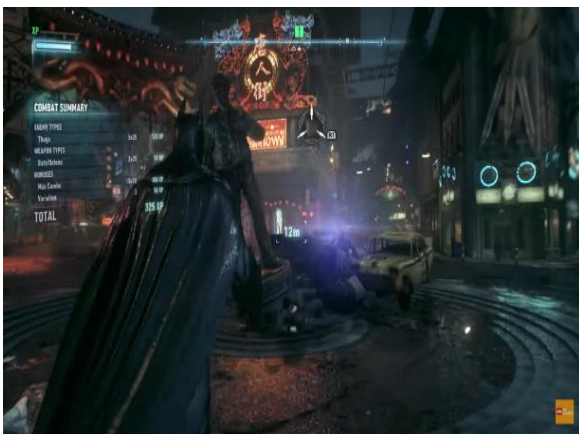


Figure 3-4-22 : Chinatown dans *Batman : Arkham Knight*,
Figure 3-4-23 : Little China dans *Cyberpunk 2077*



Figure 3-4-24 : Vidéo musicale officielle de Last Christmas (2019)



Figure 3-4-25, Figure 3-4-26 : Deux vidéo musicales de la chanson *In my mind* (2021)