

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ASIATIQUE DANS LE CINÉMA
HOLLYWOODIEN CONTEMPORAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JUNE-ISABELLE CHAN

MARS 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les personnes sans qui je n'aurais pas pu terminer la rédaction de ce mémoire. J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche, Pierre Barrette. Pour les nombreuses relectures, sa patience et son soutien à travers ce long trajet.

Merci à mes parents qui m'ont donné l'encouragement nécessaire pour poursuivre mes études universitaires. Merci d'avoir toujours soutenu mes ambitions académiques même si celles-ci se sont éloignées du chemin que vous aviez envisagé. Ernon, merci amplement de m'avoir accompagnée à travers ce projet, d'avoir pris le temps de réfléchir avec moi sur ce sujet qui me passionne tant et de m'avoir rassurée dans les moments difficiles. Merci à mes amis pour leurs encouragements qui m'ont aidée à rester motivée. Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans votre soutien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I. PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 La pertinence du cinéma hollywoodien	5
1.1.1 La représentation ethnoculturelle à l'écran	8
1.2 La communauté asio-américaine et la minorité modèle	11
1.2.1 La représentation hollywoodienne de personnes asiatiques	14
1.2.2 La représentation de la femme asiatique à Hollywood	17
1.3 Question de recherche.....	19
1.4 Pertinence sociale et communicationnelle	21
CHAPITRE II.....	22
PARTIE I : CADRE THÉORIQUE	22
2.1 Cultural studies et médiacultures.....	22
2.1.1 La représentation et l'idéologie	25
2.1.2 L'idéologie américaine.....	28
2.2 L'identité.....	29
2.2.1 Stéréotypes et altérité	30
2.2.2 L'orientalisme selon Edward Said	34
PARTIE 2 : MÉTHODOLOGIE.....	37
2.3 Présentation du corpus	37
2.3.1 Le corpus filmique	38
<i>Kill Bill</i> de Quentin Tarantino (2003).....	39
<i>Memoirs of a Geisha</i> de Rob Marshall (2005).....	39
<i>Crazy Rich Asians</i> de Jon M. Chu (2018).....	40

2.4 Organisation de la recherche	41
2.4.1 Observation des films.....	42
2.4.2 Analyse des résultats	44
2.5 Synthèse de chapitre	45
CHAPITRE III. OBSERVATION DES FILMS	46
<i>Kill Bill</i> (2003).....	46
3.1 Présentation générale	46
3.1.1. Résumé et mise en contexte du film.....	46
L'intégration de genres	47
3.1.2 Contexte spatial.....	49
3.1.3 Réception du film.....	50
3.2 Récit identitaire de O-Ren Ishii	50
3.2.1 Description du personnage	50
3.2.2 Trajet narratif.....	51
3.2.3 Conflits externes et internes.....	53
3.2.4 Relations interpersonnelles.....	54
<i>Memoirs of a Geisha</i> (2005)	55
3.3. Présentation générale	55
3.3.1 Résumé et mise en contexte du film	55
3.3.2 Contexte spatial.....	56
3.3.3 Réception du film.....	57
3.4 Récit identitaire de Sayuri Nitta	58
3.4.1 Description du personnage	58
3.4.2 Trajet narratif.....	59
3.4.3 Conflits externes et internes.....	60
3.4.4 Relations interpersonnelles.....	61
<i>Crazy Rich Asians</i> (2018)	62
3.5 Présentation générale	63
3.5.1 Résumé et mise en contexte du film	63
3.5.2 Contexte spatial.....	63
3.5.3 Réception du film.....	64
3.6 Récit identitaire de Rachel Chu	65
3.6.1 Description du personnage	65
3.6.2 Trajet narratif.....	66

3.6.3 Conflits externes et internes.....	67
La confrontation entre le Singapour et les États-Unis	68
3.6.4 Relations interpersonnelles.....	69
CHAPITRE IV. ANALYSE DES RÉSULTATS	72
4.1 Représentation et idéologie	72
4.2 Stéréotypes	76
4.2.1 Stéréotypes positifs et négatifs	77
4.2.2 Non-stéréotypes	81
4.2.3 Contre-stéréotypes.....	81
4.2.4 Anti-stéréotypes	83
4.3 Formes d'altérité.....	84
4.4 Orientalisme	85
CONCLUSION	91
BIBLIOGRAPHIE.....	94

RÉSUMÉ

Nous assistons, ces dernières années, à une sensibilisation accrue au sujet de la diversité à l'écran, surtout aux États-Unis. Les sources médiatiques proposent de plus en plus une représentation inclusive des minorités ethnoculturelles composant la société américaine. Dans cette recherche, nous analysons la représentation de la femme asiatique dans *Kill Bill* (2003), *Memoirs of a Geisha* (2005) et *Crazy Rich Asians* (2018). Nous identifions d'abord le contexte du cinéma hollywoodien puis nous présentons les concepts clés de l'approche des *cultural studies*. Notre analyse des films se fait en deux parties : par un visionnement de notre corpus qui nous permet de tirer des observations précises sur la production et les personnages, et par une analyse de contenu dans laquelle nous soulignons les éléments pertinents en relation avec les concepts théoriques. En encourageant des représentations plus diversifiées, nous croyons que le cinéma américain peut créer un espace plus ouvert et progressif qui est davantage représentatif de la multiculturalité des sociétés modernes.

Mots-clés : cinéma américain, Hollywood, femme asiatique, *cultural studies*, représentation.

INTRODUCTION

Il y a eu des progrès importants dans la représentation ethnoculturelle dans le cinéma américain ces dernières années. En effet, de plus en plus de minorités ethniques apparaissent dans des rôles principaux complexes sur grand écran. De nombreux films traitent plus spécifiquement de la question de l'Autre et des tensions ethno-raciales traversant les États-Unis. Cela s'est notamment reflété aux Oscars de 2019, où trois des huit œuvres nominées pour le meilleur film présentaient un personnage principal noir. Malgré cette présence croissante de certaines minorités ethniques à l'écran, il faut remarquer l'absence continue de personnes asiatiques.

Nous avons choisi de traiter de la représentation de la femme asiatique dans le cinéma hollywoodien en raison d'une impression personnelle d'un manque de représentation. En effet, le cinéma américain continue à être marqué par une présence dominante de personnes blanches. Les efforts pour diversifier les personnages à l'écran ont été remarquables, mais plusieurs communautés culturelles demeurent sous-représentées. Puisque la population asiatique croît rapidement aux États-Unis et considérant l'impact important du cinéma américain sur la culture populaire au niveau international, nous croyons important de se questionner sur la représentation de cette communauté dans l'industrie hollywoodienne.

Les films plus diversifiés sont continuellement mieux reçus par l'audience américaine et internationale, montrant qu'il y a une demande croissante de représentation équitable dans le cinéma américain. En effet, une étude de UCLA démontre que les films composés de personnages d'origines diverses remportent plus de profits au box-office (« 2015 Hollywood Diversity Report », 2015). Cela se traduit aussi dans les

séries télévisées qui progressent rapidement au niveau de la diversité à l'écran. Toutefois, malgré ces données, les standards établis dans l'industrie hollywoodienne sont difficiles à changer. Les risques financiers associés aux productions cinématographiques étant plus grands, le cinéma progresse beaucoup plus lentement que la télévision en ce qui concerne notre problématique. Il reste donc énormément d'efforts à réaliser pour poursuivre les discours entamés par Hollywood sur la représentation, afin d'éviter de revenir en arrière, vers des normes plus traditionnelles mises en place par l'industrie.

Le premier chapitre sert à contextualiser notre problématique en repérant les études existantes sur la représentation ethnoculturelle dans le cinéma américain. Nous terminons sur notre questionnement et la pertinence de notre recherche. La première partie du deuxième chapitre présente notre cadre théorique où nous développons les théories des *cultural studies*, dont la représentation et l'idéologie. Ensuite, nous expliquons les concepts clés de notre recherche : les stéréotypes, l'altérité et l'orientalisme. La deuxième partie du chapitre II présente la méthodologie utilisée pour notre analyse ainsi que les films constituant notre corpus. Les chapitres suivants (chap. III et IV) constituent l'observation et l'analyse de ces films.

Notre recherche propose une analyse de contenu de trois films hollywoodiens réalisés dans les années 2000 et 2010. Nous visons à mieux comprendre les représentations de la femme asiatique en analysant des personnages spécifiques dans notre corpus. Selon l'approche des *cultural studies*, nous cherchons à observer les dimensions positives et négatives de ces films en retenant comment celles-ci s'inscrivent dans notre problématique. Notre analyse se réalise donc en deux étapes principales. D'abord, nous réalisons une observation plus générale de notre corpus : *Kill Bill* (2003), *Memoirs of a Geisha* (2005) et *Crazy Rich Asians* (2018). La deuxième partie de notre analyse consiste en l'interprétation de ces observations selon les concepts théoriques, afin de développer davantage la représentation.

Nous ne prétendons pas affirmer si le cinéma hollywoodien représente adéquatement la femme asiatique ou si ce dernier est représentatif des tensions sociales vécues par cette communauté. Considérant la complexité du panorama du cinéma américain, nous ne cherchons pas à quantifier nos observations afin de généraliser nos propos à l'ensemble de l'industrie, qui rejoint aujourd'hui un marché international. Nous visons plutôt à développer la représentation dans un corpus restreint afin de poser la question de l'altérité et des stéréotypes dans le cinéma américain à l'aide d'exemples spécifiques.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Le cinéma est un constituant important de notre culture populaire, étant non seulement une source de divertissement, mais ayant aussi une influence importante sur l'idéologie sociale. Même avec la popularité de la télévision et la numérisation des contenus sur Internet, le cinéma continue à être un médium très influent au niveau international. L'attrait du cinéma a commencé avec l'idée d'un événement à voir en personne, comme le théâtre. Diffusé dans des endroits publics, le cinéma s'est établi comme un lieu de rassemblement. Depuis les années 1980, les avancées technologiques dans le domaine de l'audiovisuel ont non seulement amélioré la qualité des films produits, mais ont surtout changé la façon dont le public visionne ces productions (Nowell-Smith, 2017, p. 3). En effet, les films peuvent maintenant être partagés et visionnés mondialement, sur plusieurs plateformes (DVD, Netflix, streaming, etc.), ainsi que sur plusieurs appareils (télévision, cellulaires, tablettes, etc.).

Bien que le visionnement de films soit devenu une expérience plus individuelle, le cinéma demeure un médium apprécié de façon collective. En effet, le cinéma constitue, aujourd'hui plus que jamais, une expérience sociale. L'interactivité permise par ces nouvelles technologies fait en sorte que la frontière entre la performance et le public est de plus en plus floue, promouvant une audience plus active, et favorisant les interactions avec les spectateurs (Pusnik, 2015, p. 71). Considérant la popularité

du cinéma et la largeur de l'audience moderne, il faut reconnaître son influence sur l'idéologie sociale, ainsi que sa légitimité en tant qu'objet de recherche.

1.1 La pertinence du cinéma hollywoodien

À l'origine de 75 % des images projetées dans le monde, le cinéma hollywoodien a une influence particulièrement importante au niveau international (Dubois, 2008, p. 30). George Rodman observe : « *although movies from around the world continue to influence American filmmakers, their impact pales in comparison with that of Hollywood's output on the rest of the world* » (Rodman, 2012). En effet, bien que Hollywood ne produise pas le plus de contenu mondialement, le cinéma américain demeure l'industrie la plus rentable et la plus influente, car d'autres industries ont tendance à imiter le style du cinéma américain, et à se conformer aux standards normalisés par les films hollywoodiens¹.

Hollywood est devenue une force dominante dans l'industrie cinématographique. L'impact de la mondialisation et de la numérisation fait en sorte que l'industrie est devenue transnationale, créant plusieurs productions à l'étranger et attirant des publics internationaux (Buckland, 2009, p. 19). Richard De Zoysa et Otto Newman observent qu'après la Seconde Guerre mondiale, plus de 50 % des revenus du cinéma américain étaient générés à l'étranger. La croissance rapide de la consommation étrangère des films américains serait due à la fois au doublage des films et aux plateformes numériques qui ont permis de rejoindre une communauté mondiale (De Zoysa et Newman, 2002, p. 190). Donc, la mondialisation a joué un rôle primordial

¹ Le terme de « hollywoodization » introduit par Por Kuldip Rampal renvoie à l'influence que Hollywood exerce sur les autres industries cinématographiques à l'étranger. La dominance d'Hollywood a standardisé le style américain, qui sera imité par d'autres cinéastes à l'international. Même si ceux-ci créent de plus en plus de films adaptés à l'audience locale, le style hollywoodien demeure omniprésent dans les productions, se manifestant autant dans la narration que dans les choix esthétiques (Ali Ibbi, 2013, p. 105).

dans l'établissement de Hollywood en tant qu'industrie internationale. « *American film became part of the socialization process from early childhood for people all over the world, its stars and idioms, basic assumptions and subtext familiar to all* » (De Zoysa and Newman, 2002, p. 189). Les films hollywoodiens sont devenus partie intégrante de la culture mondiale.

La délocalisation de l'industrie cinématographique en Californie dans les années 1920 et l'émergence de studios oligopolistiques attirant de larges publics ont révélé la puissance commerciale et culturelle d'Hollywood. Depuis les années 1960, l'industrie s'est transformée en « New Hollywood », fusionnant les longs-métrages, les programmes télévisés, la musique et les jeux vidéo dans des sociétés multimédias puissantes avec une portée mondiale (Dawson, 2009, p. 9). En effet, la frontière entre ces différentes formes médiatiques est de plus en plus floue. Avec la création constante de nouvelles plateformes numériques, le contenu médiatique est de moins en moins spécifique. Des films inspirent des séries télévisées et vice versa, des univers sont repris sous différents formats et les contenus variés visent souvent le même public.

Les longs-métrages demeurent tout de même les productions principalement associées à l'industrie hollywoodienne. Depuis les années 1950, les studios américains s'appuient de plus en plus sur quelques films à grand budget afin d'assurer leur rentabilité. Les films américains se sont alors divisés en deux catégories : les superproductions et les films indépendants. Alors que les superproductions ou *blockbusters* privilégient le spectacle et la valeur de la production, les films indépendants sont généralement créés avec des budgets plus modestes et de façon indépendante des studios. Toutefois, vers la fin des années 1980, le succès de nouveaux films indépendants a rétabli la viabilité commerciale de ces productions (Cucco, 2009, p. 228). Depuis, les films indépendants exercent plus

d'influence sur le cinéma américain et sont de plus en plus intégrés dans la culture populaire.

Hollywood fait partie intégrante de la culture et de la société américaine, représentant ou incarnant plusieurs thèmes qui seraient considérés comme étant essentiels à l'étude des sociétés modernes, telles que les classes sociales, la race, le genre, l'autorité et la résistance. L'industrie dispose donc d'un immense pouvoir culturel, politique et économique (Dawson, 2009, p. 3). Les films hollywoodiens expriment un système de valeurs spécifique qui permet de mieux comprendre les fondements de la société américaine.

L'industrie hollywoodienne est surtout reconnue pour la promotion du mode de vie américain idéal, qui ne reflète pas nécessairement la vérité. Véhiculant un optimisme forcé, Hollywood est associée à la propagande d'un rêve non atteignable. En effet, Guy Hennebelle (1975) observe que cette image glorifiée de la vie américaine contribue à distraire l'audience de la réalité. Les fins heureuses qui caractérisent la majorité des films hollywoodiens participent à renouveler la confiance du spectateur dans le rêve américain. Ce dernier, qui repose sur des valeurs individualistes, peut notamment servir à justifier des inégalités sociales. En effet, l'*American Dream* se base sur la croyance qu'aux États-Unis, tout est possible, et que tout le monde commence sur un même pied d'égalité. Cela attribue alors l'échec à des éléments individuels plutôt que sociaux et ne dénonce pas les vraies tensions sociales traversant la société américaine (Dubois, 2008, p. 41). Cela a pour conséquence de désinformer le spectateur et de maintenir la hiérarchie sociale au profit de la classe dominante (Dubois, 2008, p. 42).

Cette déformation de la réalité de la société américaine par Hollywood, dans un premier temps, mais également par plusieurs autres plateformes médiatiques, a entraîné l'émergence de plusieurs travaux sur la représentation des communautés

minoritaires, et particulièrement des minorités ethnoculturelles. En effet, ce n'est pas seulement le cinéma américain qui maintient des représentations faisant preuve d'eurocentrisme. Les personnes de couleur ont été généralement absentes des médias ou gardées en arrière-plan et ce n'est que récemment que les représentations ont commencé à se diversifier.

1.1.1 La représentation ethnoculturelle à l'écran

La représentation des communautés ethnoculturelles suscite beaucoup d'intérêt académique et médiatique, et révèle l'importance du rôle des médias dans une société multiculturelle. En effet, considérant l'influence des médias sur l'opinion publique, la représentation de ces personnes affecte grandement leur intégration sociale. Stuart Hall (1977) souligne que les plateformes médiatiques participent à créer notre réalité sociale et la façon dont nous percevons notre environnement. Bien que les discours diffusés par les médias ne soient pas homogènes et fixes, ceux-ci s'inspirent d'un « répertoire idéologique limité », et vont tendre à reproduire l'idéologie dominante (Hall, 1977, p. 343).

Même si chaque personne va interpréter ce contenu d'une manière plus ou moins unique, il faut reconnaître le pouvoir hautement politisé des médias. Même si le produit médiatique est, aujourd'hui, basé sur une relation réciproque avec le public, ce dernier a affaire à un contenu qui a été filtré selon le contexte idéologique de la source. L'influence du public sur les médias est donc relativement négligeable à long terme aux niveaux structurel et institutionnel (Ang, 1996). Cela est particulièrement observable dans l'industrie du cinéma. Les nombreux discours entourant le manque de minorités visibles dans le cinéma américain ont eu des impacts positifs pour la représentation de certaines communautés, mais les efforts n'ont pas eu d'effets significatifs sur la diversification du cinéma américain de façon générale.

Une étude de l'USC Annenberg, analysant 900 longs-métrages américains réalisés de 2007 à 2016, démontre que la présence de personnages de couleur à l'écran n'a pas changé depuis 2007. Bien que le pourcentage de personnages blancs ait diminué de 6,8 %, ceux-ci constituent encore 70,8 % des personnages à l'écran dans le cinéma hollywoodien (Choueiti, Smith et Pieper, 2017, p. 2). Une étude de UCLA montre que les séries télévisées américaines progressent beaucoup plus rapidement sur le plan de la diversité à l'écran. Le pourcentage de personnages principaux de couleur dans des émissions scénarisées serait passé de 5,1 %, dans la saison 2011-2012, à 18,7 % dans la saison 2015-2016 (Hunt et *al.*, 2018, p. 3). En comparaison, le manque de représentation de minorités visibles dans le cinéma hollywoodien semble injustifiable. Bien que l'industrie hollywoodienne n'ait pas la responsabilité de promouvoir une société multiculturelle et diversifiée, il faut reconnaître l'influence internationale du cinéma américain sur la culture populaire. La présence de personnages diversifiés représentant adéquatement leurs communautés respectives paraît nécessaire afin de mieux représenter la réalité multiculturelle d'aujourd'hui, ainsi que de promouvoir de meilleures relations parmi les gens qui la composent.

En plus d'être souvent absentes de l'écran, les minorités ethniques sont souvent représentées d'une façon plus superficielle, c'est-à-dire selon les mêmes images tirées d'aspects folkloriques et exotiques de leur culture. De telles représentations renforcent la perception que ces individus sont différents de la culture dominante et participent à maintenir des inégalités structurelles (Cottle, 2000, p. 11).

Évaluant l'influence des représentations de minorités ethniques en tant que criminels dans les nouvelles télévisées, Elizabeth Behm-Morawitz et *al.* observent que le genre et la race du suspect affectent largement le jugement du public en dehors du contexte médiatique, particulièrement à l'égard des Afro-américains (Behm-Morawitz et *al.*, 2009, p. 1). En effet, la surreprésentation des Afro-américains en tant que criminels, en opposition à des victimes blanches, renforce l'association cognitive du public entre

les personnes noires et le crime. Plusieurs études ont démontré que des représentations négatives de ce genre mènent à la perpétuation de stéréotypes et au maintien de préjugés dans le quotidien (Azocar et Dixon, 2007; Punyanunt-Carter, 2008). Le public s'identifie plus positivement à des individus qui leur sont familiers. Donc, lorsque des différences sont exagérées de cette façon, les gens ont plus tendance à considérer les individus représentés de façon négative, surtout s'ils ont peu de contact avec de telles personnes (Signorielli, 2009).

Dans le même ordre d'idées, Mohammad Mousavi et Samar Sadeghi observent comment la représentation des Latino-Américains est généralement limitée à des rôles secondaires ou à des rôles d'antagonistes peu articulés (Mousavi et Sadeghi, 2013, p. 107). Ils sont souvent représentés comme n'ayant pas d'autorité professionnelle et dans des rôles de subordonnés. Or, par l'analyse de la représentation des Latino-Américains dans les séries télévisées américaines, Behm-Morawitz et *al.* concluent que les séries montrant des images stéréotypées qui tendent à renforcer l'idéologie dominante. Au lieu d'encourager le public à questionner la validité de ces images, le contenu diffusé contribue aux discours hégémoniques sur les communautés minoritaires (Behm-Morawitz et Mastro, 2005, p. 125). Couplées avec le manque de représentation, des images stéréotypées de ce genre peuvent aussi influencer négativement la façon dont les membres de ces communautés culturelles se perçoivent eux-mêmes (Kidd, 2015, p. 27).

Le pourcentage de personnages afro-américains à l'écran a connu une croissance importante dans les années 1990 avec la popularité de séries télévisées telles que *Fresh Prince of Bel-Air* et *The Cosby Show* (Tung, 2006, p. 89). Alors que cette communauté a pris plus d'importance dans l'industrie hollywoodienne et que la population latino-américaine est devenue le plus large groupe ethnique des États-Unis, plusieurs autres communautés culturelles sont demeurées invisibles, dont la population asiatique. Représentés par des images généralement négatives, les Asio-

américains continuent à être perçus comme des étrangers malgré leur présence aux États-Unis depuis plus de 150 ans.

1.2 La communauté asio-américaine et la minorité modèle

La communauté asio-américaine a été identifiée comme la population raciale qui croît le plus rapidement aux États-Unis, composant aujourd'hui près de 6 % de la population américaine. Ils sont décrits comme étant le groupe minoritaire le plus éduqué et le plus riche du pays. (« Pew Research Center », 2013, p. 1). Alors que seulement un pour cent des immigrants admis dans les années 1960 était d'origine asiatique, cette proportion a augmenté à 39 % dans les années 1980 (Zhou, 2012, p. 2). C'est une population encore majoritairement immigrante, avec près de 59 % d'Asio-américains nés à l'étranger (« Pew Research Center », 2013, p. 19).

Les immigrants asiatiques sont d'abord arrivés aux États-Unis en tant que travailleurs masculins peu qualifiés et sont devenus mineurs, agriculteurs ou constructeurs de chemins de fer. La population s'est développée lentement en raison des lois limitant l'immigration de l'Asie. En effet, le *Chinese Exclusion Act* de 1882 interdisait toute nouvelle immigration en provenance de la Chine. Une série de lois ont suivi, interdisant l'entrée d'immigrants provenant de plusieurs pays asiatiques, tout en limitant l'immigration des femmes et des membres de la famille de ceux qui vivaient déjà aux États-Unis². L'immigration asiatique à grande échelle a décollé dans les années 1960, suite à la Seconde Guerre mondiale. L'*Immigration and Nationality Act* de 1965, aussi connu sous le nom du *Hart-Celler Act*, a attiré plus d'immigrants qualifiés et éduqués en visant la migration d'une main-d'œuvre qualifiée, ainsi que le

² Le *Chinese Exclusion Act* (1882) a interdit l'immigration et la naturalisation de Chinois pour une durée de 10 ans, et a ensuite été prolongé jusqu'en 1943. En 1917, l'*Immigration Act* a interdit l'immigration provenant de la majorité des pays asiatiques et les interdictions existantes ont été prolongées par le *National Origins Act* de 1924 (« Pew Research Center », 2013, p. 36).

regroupement familial. Cela a mené à une migration de masse qui a continué à grandir dans les années suivantes (« Pew Research Center », 2013, p. 9).

La majorité des personnes asio-américaines (83 %) relient leurs racines à seulement six pays : la Chine, l'Inde, le Japon, la Corée, les Philippines et le Vietnam. Les Chinois sont les plus nombreux, constituant 23,2 % de la population asio-américaine (« Pew Research Center », 2013, p. 19). Cela ne rend pas nécessairement compte de leur lieu de naissance, mais peut aussi désigner leur ascendance. Cette population se réfère donc à l'entièreté de la diaspora chinoise, incluant la Chine continentale, Hong Kong, Macao et Taiwan. La majorité de la population asio-américaine est notamment composée d'Asiatiques de l'Est, qui représentent environ 40 % de la population³.

Avant la guerre, les personnes asiatiques étaient perçues comme des ennemis et une menace de pollution raciale. L'image du « yellow peril » est née de l'angoisse et des peurs de la concurrence économique au 19e siècle. Cette impression de danger n'a commencé à disparaître qu'après la guerre, après l'abolition du *Chinese Exclusion Act* en 1943 (Zhou, 2012, p. 6). Depuis les années 1960, les personnes asiatiques ont été acceptées comme la minorité modèle. Le stéréotype désigne l'idée que les personnes asiatiques connaissent plus de succès académique et professionnel, tout en ayant moins de problèmes de santé et de criminalité (Lin, Nagasawa, Lai et Wong, 1998, p. 96). Le stéréotype renvoie aussi à des qualités passives telles que la soumission et la complaisance (Nguyen, 2016, p. 130). Même si ces stéréotypes réfèrent généralement aux personnes chinoises, ils sont souvent appliqués à tous les Américains d'origine asiatique.

³ Les Asiatiques de l'Est incluent ceux venant du Japon, de la Corée, de la Chine continentale, de la Mongolie, de Macao, de Hong Kong et de Taiwan. Les Asiatiques du Sud (Inde, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Népal, Bhoutan, Maldives) composent 22% de la population asio-américaine alors que ceux du Sud-Est (Brunei, Cambodge, Indonésie, Laos, Myanmar, Malaisie, Philippines, Singapour, Thaïlande, Vietnam) constituent 15% de la communauté (Kula et al., 2017, p. 45-49).

Le stéréotype de minorité modèle a émergé après la guerre lorsque les Asio-américains ont travaillé particulièrement fort pour prouver leur loyauté envers le pays et pour surmonter les difficultés et la discrimination dont ils étaient victimes. Bien que certaines recherches prouvent que les élèves asio-américains dépassent d'autres minorités ethniques au niveau académique, le stéréotype généralise la communauté entière et est essentiellement faux (Zhou, 2012, p. 11). Cette généralisation ignore la disparité importante qui existe dans la population asio-américaine. Même si les groupes ethniques composant cette population présentent des similitudes, leurs expériences d'immigration, leurs valeurs et convictions culturelles, leur religion, leur revenu, leur formation et leurs compétences professionnelles diffèrent (Kula et *al.*, 2017, p. 36).

Kiang et *al.* (2016) révèlent comment l'image de la minorité modèle et la stratification sociale qui en résulte peuvent influencer non seulement la façon dont les Asio-américains sont perçus par les autres, mais aussi comment ceux-ci interprètent leurs propres expériences culturelles. En effet, malgré la nature positive du stéréotype, les Asio-américains rejettent cette image. Même si celle-ci prétend reconnaître les réussites de la communauté dans la société américaine, le stéréotype sert aussi à étiqueter les personnes asio-américaines en tant que « différentes ». Ce stéréotype place les Asio-américains selon un standard supérieur à la norme avec des attentes spécifiques en ce qui concerne leurs réussites académiques et professionnelles. Cheah et *al.* (2017) ont constaté que l'image de la minorité modèle est jugée négative en raison de son inexactitude, de la création de pressions sociales, de la menace que cela présente pour les relations sociales des personnes concernées et des fausses hypothèses qui en résultent (Cheah et *al.*, 2017, p. 2). Ce stéréotype se cache derrière un semblant d'assimilation, en prétendant l'intégration de ces personnes, tout en les décrivant en tant qu'étrangers. Cela induit une frustration répandue parmi les Asio-américains de deuxième génération qui, malgré leur vie aux États-Unis et souvent un

manque de connaissances de leur héritage culturel, ne peuvent jamais être complètement acceptés en tant que « Américains » (Zhou, 2012, p. 13).

1.2.1 La représentation hollywoodienne de personnes asiatiques

Les premières représentations hollywoodiennes de personnes asiatiques ont débuté avec la représentation d'hommes chinois en tant que *coolies*, c'est-à-dire des ouvriers non qualifiés. Ceux-ci étaient montrés comme des hommes pauvres, douteux, avec un accent prononcé et généralement de petite taille. Cela a mené aux représentations subséquentes de personnages masculins asiatiques dans des rôles de domestiques qui sont continuellement au service de leurs maîtres caucasiens (Parungao, 2005, p. 2). Même si plusieurs personnages asiatiques ont été présents dans des films du début du 20^e siècle, ceux-ci étaient pour la plupart interprétés par des acteurs blancs en *yellowface*, c'est-à-dire en altérant leurs traits physiques avec du maquillage et en parlant avec un accent exagéré. Encore en 1961, Mickey Rooney imite un homme asiatique dans *Breakfast at Tiffany's*, déguisé avec des yeux bridés et des dents proéminentes.

Le phénomène du *whitewashing*, qui est de faire jouer à des acteurs blancs des personnages de couleur, était une pratique commune à Hollywood et est encore souvent utilisée aujourd'hui. Par exemple, encore en 2017, Scarlett Johansson interprète une femme japonaise dans *Ghost in the Shell*, alors que dans *Doctor Strange* (2016), Tilda Swinton joue *The Ancient One*, un personnage originalement tibétain dans les bandes dessinées. Ce manque de représentation contribue au stéréotype existant qui décrit les personnes asiatiques comme des individus timides et passifs ne pouvant jamais s'intégrer à la société américaine, tout en réduisant les opportunités d'emploi pour les Asio-américains dans l'industrie (Tanaka, 2018, p. 97). L'étude de l'USC Annenberg montre qu'en 2015, seulement 3,9 % des personnages de longs-métrages américains étaient asiatiques. Aucun changement n'est apparu, sur

ce point, entre 2007 et 2015. De plus, aucun des films analysés de 2015 ne représentait un personnage asiatique dans un rôle principal (Choueiti, Smith et Pieper, 2017).

Dans les années 1930, le nombre de rôles chinois a commencé à croître malgré la ségrégation raciale qui persistait dans le pays. Toutefois, ces personnages décrivaient des personnes cruelles et sinistres, manifestant la peur du public américain envers l'Est (*yellow peril*). Cela a pris la forme de soldats asiatiques perfides qui finissent par être tués par les héros blancs, ou d'antagonistes insensés comme le personnage de Fu Manchu⁴, qui cherche à conquérir le monde (Parungao, 2005, p. 3).

Les acteurs chinois ont commencé à obtenir des rôles plus importants dans les années 1960 avec le mouvement des droits civiques qui a créé un environnement plus accueillant pour les différences ethniques et de genre. Cependant, ces acteurs demeuraient sujets à des représentations stéréotypées. Alors que les femmes étaient représentées comme hypersexualisées et soumises, les hommes étaient déshumanisés sexuellement et n'ont eu des rôles plus positifs qu'avec la popularité croissante des films d'arts martiaux dans les années 1970 (Parungao, 2005, p. 8). Encore aujourd'hui, les hommes asiatiques sont souvent vus comme des personnages secondaires asexuels et efféminés, avec de bonnes connaissances académiques, mais pas de compétences sociales (Larson, 2006). En effet, ces images persistent encore aujourd'hui, et même lorsque des acteurs asiatiques sont choisis pour des rôles

⁴ Dr. Fu Manchu est un personnage apparu dans une série de romans de l'auteur Sax Rohmer. Les livres ont ensuite été adaptés en films, en dessins animés et en séries télévisées pendant plus de 90 ans, devenant un archétype de méchant fou. Le personnage a été fortement critiqué par les personnes asio-américaines, puisque plusieurs considéraient qu'il incarnait le stéréotype du *yellow peril*. En effet, le personnage avait une haine inexplicable de l'Occident et un désir de domination mondiale. La popularité de Fu Manchu a renforcé l'opinion négative à l'égard des personnes asiatiques au début du 20e siècle (Rajgopal, 2010).

principaux, c'est souvent pour des personnages stéréotypés tels que des geishas et des experts en arts martiaux.

Dans une étude semblable à la nôtre, Hanying Wang soulève que les représentations n'ont pas beaucoup évolué, puisque la relation réciproque entre la société et les produits culturels participe à maintenir certains stéréotypes en circulation. L'ethnicité des personnages asiatiques est généralement centrale à leur rôle dans les films. Dans d'autres cas, l'ethnicité est rejetée et le personnage est représenté sans traits distincts et sans réelle profondeur (Wang, 2012, p. 90). C'est seulement récemment que cette communauté commence à être représentée par des personnages plus complexes et dans des occupations plus respectées. Toutefois, des représentations plus légitimes n'assurent pas des attitudes plus positives envers les Asio-américains.

En observant l'effet de stéréotypes positifs associés aux personnes asiatiques sur un public blanc, Srividya Ramasubramanian remarque que l'image d'une « minorité modèle » ne résulte pas nécessairement en un jugement positif des individus représentés. En effet, ces images s'insèreraient dans un contexte plus large de racisme symbolique. Les personnes sondées dans l'étude qui avaient des croyances plus racistes percevaient cette image positive comme une preuve du manque de discrimination envers les individus asiatiques. Ils associaient leur manque de mobilité sociale et économique à des facteurs individuels plutôt que sociaux (Ramasubramanian, 2011). Une telle façon de penser peut mener à la croyance qu'une personne asiatique doit adopter un comportement et des valeurs euro-américaines pour réussir. Cette étude confirme aussi que les messages médiatiques, même dans des contextes de divertissement, participent à former les idéologies politiques des consommateurs.

1.2.2 La représentation de la femme asiatique à Hollywood

L'image de la femme asiatique est restée continuellement simpliste au cours des 60 années de sa présence sur les écrans hollywoodiens. Les représentations reviennent toujours à deux types d'images : la *lotus blossom*, aussi connue sous le nom de la *china doll* ou de la *geisha girl*, et la *dragon lady*. Il y a généralement peu de représentations nuancées et l'image réside dans ces deux extrémités (Wang, p. 87, 2012). Les femmes asiatiques du cinéma américain ont généralement une identité interchangeable, qui est souvent réduite à leur nationalité. « *Asian women in film are, for the most part, passive figures who exist to serve men, especially as love interests for white men (Lotus Blossoms) or as partners in crime with men of their own kind (Dragon Ladies)* » (Tajima, 1989, p. 1).

Le stéréotype de *lotus blossom* a été l'image prédominante dans la représentation de femmes asiatiques. Elles sont montrées comme des femmes hyper-féminines, délicates et qui doivent souvent être sauvées par un homme blanc. Cette image a émergé dans les années 1950 et a débuté avec des représentations de femmes japonaises dont le seul désir était de servir les hommes. Elles étaient vues comme des objets exotiques et érotiques. Ce type de représentation a de plus en plus fait surface lorsque les lois interdisant les mariages interraciaux étaient rejetées et que les relations mixtes devenaient de plus en plus acceptées par la société américaine. Toutefois, lorsque l'interdiction de la représentation de relations amoureuses interraciales à l'écran n'était plus renforcée, celles-ci demeuraient limitées à l'homme blanc et la femme asiatique. Ce genre de couple est devenu une image récurrente dans le cinéma américain et persiste encore aujourd'hui (Mok, 1998, p. 192). En effet, on voit rarement des relations amoureuses entre femmes et hommes asiatiques, surtout en tant que personnages principaux. Les hommes asiatiques sont souvent gardés en arrière-plan, ne pouvant pas se mesurer à l'Américain blanc (Tajima, 1989, p. 2).

Une des premières femmes à incarner le stéréotype de *dragon lady* était Anna May Wong, la plus célèbre actrice asio-américaine du début du 20^e siècle. De 1919 à 1960, Wong est apparue dans une soixantaine de films, la plupart étant réalisés à Hollywood. Elle a popularisé le stéréotype en interprétant souvent le même rôle. En effet, elle a joué la prostituée, la séductrice et la méchante tout au long de sa carrière, imprégnant l'image de la *dragon lady* dans la conscience occidentale (Wang, 2012, p. 86). Ses personnages montraient une femme sournoise, étrangère, impénétrable, avec un désir de corrompre les valeurs occidentales (Mok, 1998, p. 189).

En décrivant les images principalement associées aux femmes asiatiques, Renée Tajima (1989) soulève le facteur de l'invisibilité. C'est une caractéristique importante définissant leur représentation à l'écran, puisque les femmes asiatiques sont soit choisies pour des rôles secondaires ou complètement absentes du récit. L'invisibilité désigne aussi le fait que les différents personnages sont souvent indiscernables les uns des autres, puisque leur identité est réduite à une esthétique. Par exemple, les femmes apparaissent souvent en groupes, sans traits distincts, comme dans *Apocalypse Now* (1979) en tant que villageoises vietnamiennes ou en tant que geishas dans *Cry for Happy* (1961). Les femmes asiatiques sont aussi souvent remplacées par des actrices blanches. Les cas de *whitewashing* ont aussi contribué aux standards de beauté de ces femmes, privilégiant des personnes asiatiques avec des traits plus caucasiens, c'est-à-dire avec de plus grands yeux et de hautes pommettes. Notamment, l'attrait de Anna May Wong dans le cinéma hollywoodien était largement dû à son physique plus occidental (Tajima, 1989, p. 3).

Aki Uchida (1998) décrit l'image orientalisée de la femme asiatique comme un moyen de contrôler et d'opprimer ces personnes. Elle explique que ces stéréotypes appuient les intérêts de la culture blanche dominante et servent à exclure les femmes asiatiques du pouvoir en les réduisant à des objets (Uchida, 1998, p. 170). Le récit de la femme orientalisée est constamment repris dans les textes culturels. L'auteure

soulève que les femmes asio-américaines soumises à ce genre d'interprétations se trouvent souvent coincées entre la pression de se conformer à ces images et au besoin de les rejeter (Uchida, 1998, p. 172).

Depuis le développement de films indépendants dans les années 1960, de plus en plus de cinéastes asio-américains produisent des films qui rejettent ces images préconçues, en se basant sur leurs expériences personnelles. Même si ces stéréotypes risquent de rester présents dans la conscience américaine pour un certain temps, il est possible que ces cinéastes asiatiques aident, à l'avenir, à construire une nouvelle image de ces personnes, créée par la communauté elle-même.

1.3 Question de recherche

Notre étude consiste en une analyse détaillée de la représentation de la femme asiatique dans trois films hollywoodiens réalisés dans les années 2000 et 2010. Nous visons à mieux comprendre les discours et les stéréotypes utilisés actuellement par le cinéma américain, et à encourager la discussion sur le manque de diversité dans les productions hollywoodiennes. Considérant l'ampleur du sujet, limiter notre recherche aux personnages féminins nous permettra une analyse plus approfondie des productions de notre corpus. Bien que le sujet de la représentation des hommes asiatiques et des stéréotypes associés à la masculinité mérite autant de discussion, le cas de la femme asiatique nous interpelle plus personnellement. En effet, nous observons avec attention la représentation de ces personnes à l'écran depuis longtemps. Il nous a donc semblé nécessaire d'adresser cette problématique dans ce contexte académique, afin d'encourager la discussion autour d'une communauté qui nous est très personnelle. De plus, il faut noter la nature patriarcale de l'industrie hollywoodienne, qui limite encore plus les opportunités d'emploi chez les femmes. Alors qu'il y a de plus en plus de réalisateurs, de producteurs et d'acteurs asiatiques, ceux-ci sont généralement masculins. En effet, les hommes asiatiques commencent à

s'établir comme les narrateurs de leur propre histoire en prenant des rôles plus complexes. Toutefois, cela se réalise au détriment de la femme, qui est souvent laissée de côté et réduite au silence.

Dans le cadre de cette recherche, nous utilisons le terme général d'Asiatique pour caractériser la femme qui sera au centre de notre analyse. Cela n'est pas dans le but de généraliser les origines de ces personnes, et nous ne voulons certainement pas tomber dans le stéréotype populaire qui regroupe les personnes asiatiques sous un même voile. Au contraire, nous gardons ce terme général afin de ne pas entamer une analyse qui se limite seulement aux Asiatiques de l'Est, mais plutôt pour comprendre comment les limites sont déjà imposées par les conditions et les standards mis en place par Hollywood. En effet, la représentation de femmes asiatiques demeure largement circonscrite aux personnes de l'Asie de l'Est, ce qui limite la diversité des personnages constituant notre analyse. Toutefois, il est important de noter que ces films ne sont pas représentatifs de l'industrie hollywoodienne dans son ensemble et que les observations tirées de ces productions ne doivent pas être généralisées à l'ensemble de l'industrie. En effet, nous visons à traiter de la représentation de la femme asiatique dans ces cas précis et non de présupposer que ces films sont représentatifs de l'opinion générale que porte Hollywood sur la femme asiatique. Ainsi, notre recherche vise à répondre à la question suivante : comment la femme asiatique des films de notre corpus est-elle représentée dans le cinéma américain des années 2000 et 2010?

Les sous-questions suivantes aideront à guider notre étude et à préciser nos observations sur les films de notre corpus afin de permettre une analyse plus approfondie de notre problématique : Quels stéréotypes associés à la femme asiatique se manifestent dans les films de notre corpus? Comment les productions de notre corpus représentent les tensions sociales et identitaires traversant la communauté asiatique? Quels thèmes sont récurrents parmi les films de notre corpus? Quels

éléments esthétiques et discursifs sont récurrents parmi les personnages asiatiques féminins?

1.4 Pertinence sociale et communicationnelle

Au niveau social, le sujet de l'image de la femme asiatique dans le cinéma américain rappelle le cas de plusieurs autres minorités qui sont sujettes à des représentations inauthentiques à l'écran, c'est-à-dire qui ne dressent pas un portrait adéquat de leur vécu. En traitant de ce cas particulier, cette recherche pourra amorcer des discours pour contrer l'ethnocentrisme du cinéma américain et l'utilisation de stéréotypes datés tout en contribuant à une meilleure compréhension de la situation actuelle. Bien que le sujet fasse l'objet de plusieurs discussions récentes, il existe peu de littérature empirique sur cette problématique, particulièrement en ce qui concerne la représentation des personnages féminins asiatiques dans un contexte cinématographique moderne. En effet, alors que plusieurs recherches s'intéressent à la réception et à l'interprétation des spectateurs, la question de la représentation reste à être approfondie. Le cinéma moderne est particulièrement sous-développé, puisque la majorité des recherches existantes traitent de séries télévisées ou de films réalisés avant les années 2000. Le sujet de la représentation ethnoculturelle demeure limité à une vue d'ensemble sur l'évolution de la femme asiatique dans le cinéma et la télévision, et ne développe pas nécessairement les spécificités définissant ces représentations. Par une approche qualitative et un corpus restreint, nous serons en mesure de pousser plus loin l'analyse de ces personnages en dressant un portrait plus représentatif de notre problématique, et ainsi envisager plus clairement l'avenir de ces représentations dans le cinéma hollywoodien, afin de contribuer aux connaissances existantes dans ce domaine.

CHAPITRE II

PARTIE I : CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous débuterons par une présentation de notre cadre théorique et des différentes théories reliées aux *cultural studies*. Puis nous exposerons notre méthodologie en présentant notre corpus cinématographique pour ensuite développer l'organisation de notre recherche.

2.1 Cultural studies et médiacultures

La diversité dans le cinéma américain n'est pas seulement une question de représentation, mais aussi le produit des interactions complexes entre les pratiques sociales et les rapports de pouvoir établis. Pour cette raison, nous positionnons notre recherche dans le domaine des *cultural studies*. Ces études traitent de la culture comme un ensemble de pratiques en constante interaction et évolution. En effet, par une approche critique des médias, les *cultural studies* se centrent sur l'analyse des systèmes de pouvoirs et des phénomènes sociaux qui composent la culture (Barker, 2011, p. 7). « Les Cultural Studies servent de point de rencontre, de monnaie d'échange entre différentes disciplines et champs – *literary studies*, *English studies*, *film studies*, *media studies*, *gender studies*, *gay* et *queer studies*, *black* et *ethnic studies*, etc. – toutes et tous attachés à la réhabilitation de la culture populaire et de masse » (Maigret, 2007, p. 149). Ces études traitent d'un ensemble de concepts en rapport avec la culture et la société, dont la représentation, l'idéologie, le pouvoir et l'identité (Barker, 2003, p. 11).

Les *cultural studies* analysent les différentes formes de médiation qui contribuent à la construction de notre réalité sociale et analysent comment cet imaginaire se manifeste dans différents contextes. Ces études nous poussent à questionner le monde dans lequel nous sommes immergés, à évaluer ce qui compose notre environnement et comment cela participe à nous construire socialement (Hall, 1997b). La culture est étudiée, avec une attention particulière envers les formes de domination et de résistance, c'est-à-dire envers les idéologies derrière les représentations et comment celles-ci participent à la hiérarchisation des discours (Boisvert, 2017, p. 32). En effet, les *cultural studies* ne considèrent pas l'idéologie comme un système de discours dominants qui est absorbé passivement par le public, mais comme un terrain dans lequel les gens négocient et affrontent diverses significations et valeurs. Ces études mettent en évidence l'influence des médias et comment ceux-ci participent à créer et à maintenir une hégémonie en valorisant certaines idéologies et discours plutôt que d'autres. En effet, par l'étude des représentations médiatiques, les *cultural studies* permettent d'analyser la construction de notre imaginaire culturel.

Notamment, les chercheurs des *cultural studies* ont largement contribué à l'analyse de films en attribuant une importance particulière au rôle du spectateur, ainsi qu'au contexte de production et de réception. Geneviève Sellier soulève que « si le texte peut se définir comme le discours d'un film en tant qu'il est contextualisé, il est possible de faire émerger ce discours implicite seulement si on prend en compte où, quand et pour qui est réalisé le film » (Dubois, 2008, p. 25). L'approche des *cultural studies* à travers l'analyse filmique est donc plutôt concentrée sur les significations idéologiques derrière les textes cinématographiques, afin de mieux contextualiser les films en question. Cette approche nous permettra de mieux appréhender la construction de sens et les relations de pouvoir constituant les films de notre corpus, au lieu de simplement traiter ceux-ci comme une réflexion de la réalité.

À travers ses études sur les médias français, Éric Macé soulève que les médias ne constituent pas un reflet, mais plutôt un acteur social qui participe à la médiation de la réalité. Autrement dit, les médias contribuent à structurer les représentations sociales et aident à comprendre la société, parce qu'ils en font eux-mêmes partie. Cette approche de Macé, relative aux médiacultures, permet de compléter les *cultural studies* en spécifiant l'apport des médias. Les médiacultures s'intéressent, comme les *cultural studies*, à l'articulation des rapports de pouvoir et de la construction de sens dans la culture. Elles se centrent sur la façon dont les mouvements culturels « construisent conflictuellement la réalité à travers cette forme spécifique de médiation qu'est la médiation médiatique » (Macé et Maigret, 2005, p. 42). Les médiacultures s'opposent à une conception essentialiste de la culture et ne cherchent pas à séparer les objets culturels de leurs contextes de production et d'usage.

Il n'y a donc plus d'« effets » de la culture sur la société que d'« effets » de la société sur la culture, mais une somme de médiations par lesquelles chaque société (ou chaque ensemble de sociétés en interaction) se configure elle-même à travers ses objets culturels juridiques, techniques, artistiques ou médiatiques et leurs formes d'appropriation (Macé et Maigret, 2005, p. 11).

Donc, les médiacultures se centrent sur l'expérience sociale et comment celle-ci est formée par des pratiques culturelles et médiatiques communes, ainsi que sur le lien entre la culture de masse et la sphère publique. Elles présentent la sphère publique comme un espace de conflit entre les mouvements culturels hégémoniques et contre-hégémoniques qui s'expriment à travers la médiation des industries culturelles. Ces formes de médiation conflictuelles constituent l'essence des médiacultures, ne reflétant pas une réalité objective ni une idéologie des classes dominantes, mais plutôt le niveau des conflits de signification dans la sphère publique (Macé et Maigret, 2005, p. 52). Les industries culturelles et la sphère publique ne seraient donc pas des lieux de domination idéologique, mais des sites de tensions dynamiques qui mènent à des représentations reflétant une hégémonie négociée (Macé et Maigret, 2005, p. 53).

2.1.1 La représentation et l'idéologie

La représentation désigne communément le moyen dont une signification est assignée à une image ou un signe. Les *cultural studies* considèrent cette définition simpliste, puisqu'un signe ne peut être réduit à une signification fixe. En effet, la représentation ne reflète pas quelque chose d'immuable, mais dépend plutôt des interprétations des lecteurs et des spectateurs. Hall (1997b) explique que la représentation ne reflète pas directement la réalité, mais la constitue, et que quelque chose n'est significatif que lorsqu'il est représenté.

Now what this means is in fact the process of representation has entered into the event itself. In a way, it doesn't exist meaningfully until it has been represented, and to put that in a more high-falutin way is to say that representation doesn't occur after the event; representation is constitutive of the event. It enters into the constitution of the object that we are talking about. It is part of the object itself; it is constitutive of it. It is one of its conditions of existence, and therefore representation is not outside the event, not after the event, but within the event itself; it is constitutive of it (Hall, 1997b).

Les *cultural studies* s'appuient sur la notion que les textes ne peuvent être séparés de leur contexte culturel. Un individu ne peut connaître et comprendre son environnement qu'à travers la médiation. Autrement dit, le monde doit être représenté et capté par la culture afin d'avoir une signification. Alors, la représentation met en relation la signification, le langage et la culture. « *The question of meaning arises in relation to all different moments or practices in our cultural circuit - in the construction of identity and the marking of difference, in production and consumption, as well as in the regulation of social conduct* » (Hall, 1997a, p. 4). Puisque l'expérience humaine est en constante évolution, il faut considérer que la culture et les processus de création de sens sont dynamiques. Hall souligne que les systèmes de pouvoir en place tentent de fixer les significations d'images et de langage, cherchant à naturaliser le lien entre un signe et une définition. Toutefois, il explique qu'une

signification peut toujours être changée et n'est jamais garantie de rester fixe, puisqu'elle dépend de son contexte, qui change constamment (Hall, 1997b).

Les médias sont essentiels à la façon dont nous faisons sens de notre environnement, puisque la culture résulte de l'interaction entre les médias et l'audience. Les médias participent largement à créer notre imaginaire social, contribuant à la création de sens, aux pratiques sociales et à la dynamique de l'expérience humaine. Hall explique dans *Encoding/Decoding* (1980) comment la culture est formée en signes ou en images par les producteurs de texte. Ceux-ci tentent de créer des textes qui seront considérés significatifs par le consommateur. De cette façon, le consommateur interprète déjà le texte selon les limites établies par les producteurs. Nous nous fions aux connaissances et aux significations existantes pour comprendre notre environnement alors que celles-ci sont largement contrôlées par les institutions établies.

Les *cultural studies* analysent la réception comme un processus complexe et actif, évitant de surestimer le pouvoir des textes en les séparant de leur milieu de production. Il est important de reconnaître la participation active de l'audience dans la construction sémantique des représentations. La relation réciproque entre les médias et l'audience est de plus en plus remarquable. Les images fictives à l'écran présentent aujourd'hui une forme pertinente de communication sociale. Toutefois, comme nous l'avons mentionné dans notre problématique, l'influence du public sur les médias demeure minimale à long terme. Les interprétations de l'audience créent un public actif et diversifié, mais limité par les idéologies des textes. Il ne faut pas ignorer l'influence importante du cinéma et des textes médiatiques sur la culture populaire.

Anne-Marie Bidaud soulève : « une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée » (Bidaud, 2017, p. 17). Toutefois, cette façon d'envisager l'idéologie a été critiquée

pour sa rigidité, qui néglige le potentiel libérateur de la culture contemporaine (Lewis, 2002, p. 28). Il est donc plus juste, aujourd'hui, de considérer l'idéologie comme étant en constante évolution selon la dynamique des forces culturelles et des conflits potentiels. Selon John Storey, « *culture is a terrain on which takes place a continual struggle over meaning, in which subordinate groups attempt to resist the imposition of meanings which bear the interests of dominant groups. It is this which makes culture ideological* » (Storey, 1996, p. 3).

Jean-Claude Abric propose sa théorie des représentations sociales selon une approche semblable. Il rejette la distinction entre le sujet et l'objet, disant que l'objet n'existe pas tel quel et est constitué par un contexte actif. Abric explique qu'il n'existe pas de réalité objective et que « toute réalité est représentée, c'est-à-dire appropriée par l'individu ou le groupe, reconstruite dans son système de valeurs dépendant de son histoire et du contexte social et idéologique qui l'entoure. [...] La représentation n'est donc pas un simple reflet de la réalité, elle est une organisation signifiante » (Abric, 2016, p. 17). Abric définit quatre fonctions aux représentations sociales : fonctions de savoir, fonctions identitaires, fonctions d'orientation et fonctions justificatrices (Abric, 2016, p. 21).

La fonction de savoir implique la compréhension et l'explication de la réalité. Cette fonction définit le cadre de référence commun qui est nécessaire pour la communication sociale. La fonction identitaire permet de situer les personnes dans le champ social par le processus de comparaison sociale (Abric, 2016, p. 21). La fonction d'orientation guide les comportements et les pratiques alors que la fonction justificatrice permet de justifier ces décisions et comportements (Abric, 2016, p. 23). Ces fonctions servent à aider les individus dans l'interprétation de leur environnement, et à s'intégrer dans la société. En effet, les représentations auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement sont essentielles à l'organisation de notre environnement.

2.1.2 L'idéologie américaine

L'idéologie américaine tourne autour de l'*American Dream*, une vision d'avenir, un projet utopique qui a le désir permanent de se rapprocher le plus près possible de l'Amérique idéale (Bidaud, 2017, p. 17). C'est un rêve dans lequel tout le monde peut se reconnaître, porteur d'espoir. Ce rêve idéaliste s'appuie sur une multitude de mythes. Du mythe de la terre promise qui sert à justifier les origines américaines aux mythes qui servent à organiser la nation, tels que le *melting pot* et le *self-made man* (Bidaud, 2017, p. 19). Ces mythes nourrissent le sentiment d'exceptionnalisme américain, c'est-à-dire l'impression de supériorité de la nation. Bidaud remarque que les productions hollywoodiennes intègrent plusieurs emblèmes patriotiques qui servent à vénérer le pays (Bidaud, 2017, p. 160). Ces films glorifient les valeurs américaines, se centrant autour de l'individualisme.

La conception américaine de l'individu, non déterminé par la naissance ou la classe sociale, évoluant dans une société fluide – en théorie sans blocages pour qui est suffisamment entreprenant – trouve sa consécration dans le modèle du *self-made man*. Tout individu a la possibilité de réussir, en partant de rien : from rags to riches (des haillons à la fortune) comme le souligne la formule bien connue (Bidaud, 2017, p. 184).

Malgré une diversification des productions américaines, ce genre de narration demeure ce qui est typiquement associé aux films hollywoodiens et à l'esprit américain. L'idée de persévérance et de la poursuite du bonheur caractérise l'histoire américaine. Ce bonheur « s'appuie sur la notion de progrès et s'inscrit dans une perspective dynamique, que le terme "poursuite" explicite. C'est aussi un bonheur qui privilégie l'avoir à l'être et se manifeste par des preuves concrètes, visibles pour tous » (Bidaud, 2017, p. 192). La réussite professionnelle est le but ultime recherché par le *self-made man*, représentant la réalisation de soi.

2.2 L'identité

Deux définitions de l'identité sont mises en évidence dans la recherche contemporaine. La première, essentialiste, désigne l'existence d'une identité authentique et naturelle spécifique à un individu ou une communauté. Selon cette définition, l'identité est fixe, stable et permanente. Toutefois, les *cultural studies* tendent à rejeter cette approche essentialiste, puisqu'elle ne reconnaît pas la nature évolutive de l'individu et de la culture, ainsi que les dimensions socioculturelles de l'identité. L'approche socioconstructiviste définit l'identité comme une construction sociale, culturelle, discursive et narrative (Boisvert, 2017, p. 57). Elle rejette la possibilité d'identités complètes et distinctes, ainsi que de l'existence d'une identité originaire. Hall explique que l'identité est toujours incomplète et temporaire, qu'elle se construit et se reconstruit en s'appuyant sur les discours et productions culturelles (Hall, 2008).

Hall précise que l'identité ne se développe pas de façon fixe. « Les identités ne sont jamais unifiées mais au contraire, dans la modernité récente, de plus en plus fragmentées et fracturées; jamais singulières, mais construites de façon plurielle dans des discours, des pratiques, des positions différentes ou même antagonistes » (Hall, 2008, p. 270). En effet, Hall remarque que l'identité se construit à travers la différence et la relation à l'Autre. « *Identity is a structured representation which only achieves its positive through the narrow eye of the negative. It has to go through the eye of the needle of the other before it can construct itself* » (Hall, 1991, p. 21). L'identité est donc toujours temporaire et affectée par comment nous nous définissons par rapport à ce qui est différent de soi. Comme Hall, Richard Bourhis remarque que l'identité se forme à travers ce désir de différenciation et de catégorisation sociale. Il ajoute aussi que ce besoin de différence est à l'origine du préjugé et de la discrimination (Bourhis, 1994, p. 750). Selon Bourhis, « la représentation d'un environnement social uniquement composé des catégories "eux-

nous” était suffisante pour entraîner des comportements discriminatoires en faveur de l’endogroupe » (Bourhis, 1994, p. 747).

Hall soulève l’importance des représentations dans la construction identitaire et la reconnaissance. Il ajoute comment la représentation permet à l’individu de se projeter dans l’image et de se placer parmi ce qui est représenté. Il remarque qu’il est difficile pour un individu de tirer signification d’une représentation sans cette impression d’être impliqué dans la production de sens de l’image. Cette forme de reconnaissance est donc souvent essentielle aux médias afin d’établir un rapport intime avec le lecteur (Hall, 1997b). Puisque notre identité est formée à travers ces représentations quotidiennes, il est juste de noter l’influence primaire des médias sur notre récit identitaire.

2.2.1 Stéréotypes et altérité

Le stéréotype est un élément central des *cultural studies*, constituant une indication importante de comment des communautés spécifiques sont représentées et de la façon dont celles-ci sont perçues en dehors des contextes médiatiques. Le stéréotype consiste à réduire un groupe de personnes à des images simplifiées, qui peuvent être positives ou négatives. L’homogénéisation d’un ensemble d’individus peut se faire en exagérant leurs similitudes ou en minimisant leurs traits individuels (Amossy et Pierrot, 2007, p. 45). Le stéréotype peut être source de préjugés et de discrimination, mais « apparaît aussi comme facteur de cohésion sociale, un élément constructif dans le rapport à soi et à l’Autre » (Amossy et Pierrot, 2007, p. 43). En effet, le stéréotype peut aussi contribuer à l’identité sociale en créant un sentiment d’appartenance et de reconnaissance.

L’utilisation de stéréotypes dans les médias est caractérisée par des attributs spécifiques qui ont été utilisés historiquement pour décrire des groupes de personnes

en particulier (Hall, 2001, p. 406). La présence de stéréotypes permet d'établir une certaine structure aux événements, objets et expériences sociales, s'appliquant à divers champs comme le genre, la culture et la politique. Hall (2001) observe que les stéréotypes participent à favoriser les tendances du spectateur à maintenir certains préjugés envers des communautés spécifiques, ainsi qu'à maintenir des idéologies hégémoniques en circulation (Paek et Shah, 2003, p. 228).

Éric Macé développe l'importance des stéréotypes sur l'identité et l'intégration sociale, s'attardant sur le rôle des représentations de minorités non-blanches.

La notion de stéréotype peut être ici un bon indicateur de la manière dont les régimes de monstration des minorités non-blanches participent ou non à la légitimation symbolique des discriminations. [...] Le stéréotype ethnoracial est l'expression, par excellence, des opérations de radicalisation et d'ethnisation des individus (Macé, 2007, p. 5-6).

Macé distingue plusieurs variations de stéréotypes en analysant la télévision française qui peuvent être repris dans le cas du cinéma. Il complète les notions de stéréotypes positifs et négatifs avec les non-stéréotypes, les contre-stéréotypes et les antistéréotypes. Selon le chercheur, ceux-ci permettent de comprendre comment les stéréotypes se manifestent dans un contexte contemporain en ce qui concerne ce qui est choisi d'être montré et ce qui est laissé de côté (Macé, 2007, p. 5).

D'abord, le stéréotype positif est de nature subalterne, mais renvoie tout de même à une image gratifiante du rapport des personnes non-blanches aux Blancs. Le stéréotype négatif montre plutôt « la duplicité, la fourberie, la jalousie, le naturel, l'incivilisé du non-Blanc » (Macé, 2007, p. 6). Ce stéréotype sert à marquer ces individus d'une « singularité ethnique », légitimant l'hégémonie qui place les Blancs en tant que norme universelle. Le non-stéréotype réfère au « seul acte de présence » (Macé, 2007, p. 6). Celui-ci renvoie à une représentation terne d'une personne non-blanche, c'est-à-dire que l'individu est gardé en arrière-plan, souvent sans dialogue et

avec peu de caractère. Macé ajoute que cela est de plus en plus utilisé aujourd'hui dans le but de diversifier les représentations à l'écran.

Macé précise que le contre-stéréotype se multiplie dans les représentations médiatiques. Celui-ci consiste à montrer une image inverse d'un stéréotype.

Lorsque le stéréotype montre des non-Blancs mal intégrés culturellement, exclus socialement ou dans des rôles subalternes, le contre-stéréotype montre des non-Blancs de la classe moyenne, voire dans des statuts sociaux prestigieux, et occupant de premiers rôles, comme on le voit si souvent dans les programmes venant des États-Unis (Macé, 2007, p. 6).

Le contre-stéréotype aide à légitimer les représentations de ces minorités ethniques en proposant un égalitarisme *colour blind*. Toutefois, cela participe à nier l'ethnicité de l'individu. En effet, le contre-stéréotype n'existe que dans la négation de toute référence culturelle qui menacerait de briser « l'assimilation à la blancheur » des personnes concernées (Macé, 2007, p. 6). Les normes occidentales sont souvent confondues avec l'objectivité. Cela donne souvent l'impression que les minorités doivent s'adapter ou s'assimiler aux standards occidentaux afin de ne pas centrer le récit sur des questions de race. En idéalisant un monde sans couleur et sans racisme, ce genre de stéréotype finit par « délégitimer la question des discriminations dans les pratiques au nom de leur abolition dans les représentations, tout en appuyant ces mêmes discriminations » (Macé, 2007, p. 6.). Ces contre-stéréotypes, que Macé associe à des néostéréotypes, finissent par agir à titre symbolique et participent au « normatif blanc » en suggérant que le rejet de son ethnicité est nécessaire à l'intégration (Macé, 2007, p. 7).

Finalement, l'antistéréotype vise à montrer délibérément des stéréotypes afin de briser les « attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques de l'ethnoracialisation des minorités, et aussi de la normalité blanche de la majorité »

(Macé, 2007, p. 8). Ces stéréotypes s'appuient sur de l'humour, ainsi que sur des récits fictifs pour contester les stéréotypes traditionnels en révélant leur absurdité.

Les stéréotypes sont donc particulièrement récurrents en ce qui concerne la représentation de minorités ethniques dans les médias. Ils participent à placer ces personnes comme « autre » à la culture normalisée. Jean-François Staszak (2008) soulève que bien que cet « autre » peut aussi être valorisé, cela est généralement fait de façon à placer le « soi » en position de supériorité. L'altérité, désignant ce qui est différent de soi ou « autre », est un sujet populairement abordé par plusieurs champs d'études, des sciences humaines à la philosophie. Staszak définit l'altérité comme suit : « Otherness is the result of a discursive process by which a dominant in-group (“Us,” the Self) constructs one or many dominated out-groups (“Them”, Other) by stigmatizing a difference – real or imagined – presented as a negation of identity and thus a motive for potential discrimination » (Staszak, 2008, p. 2).

Denise Jodelet précise que l'altérité peut référer à la fois à des individus et des groupes extérieurs qu'intérieurs. L'« altérité du dehors » renvoie aux pays et peuples situés dans un espace lointain dont les traits et les spécificités culturelles sont étrangers et exotiques. L'« altérité du dedans » réfère plutôt à ceux qui sont marqués d'une différence à l'intérieur même d'un groupe social ou culturel qui peut créer un malaise au sein de l'ensemble. Cette différence peut être d'ordre physique (couleur, race, handicap, genre), des mœurs (mode de vie, sexualité) ou par rapport à l'appartenance (national, ethnique, religieux) (Jodelet, 2005, p. 26). Georg Simmel ajoute que même si la relation de l'étranger à la communauté peut paraître chaleureuse, elle est généralement limitée en raison de la distance existante provenant de l'origine étrangère de l'autre (Jodelet, 2005, p. 37).

Reprenant la notion de la construction de l'identité à travers la différence, Jodelet ajoute que c'est grâce à notre relation à l'autre qu'émerge notre conscience de soi.

« Pour accéder à une représentation sensée de l'expérience vécue, celle-ci doit être réfléchie dans le miroir que tend l'autre » (Jodelet, 2005, p. 31). « L'identité, la diversité, la hiérarchie, le conflit, la transformation sont au cœur de l'altérité et vont se retrouver dans la façon dont elle se décline socialement » (Jodelet, 2005, p. 28). Ces formes d'altérité se manifestent constamment dans notre quotidien et dans les médias, reflétant la culture dominante et servant généralement à supporter un idéal occidental.

Le cinéma a constitué un support pour un imaginaire occidental depuis les premières images représentant des pays lointains et exotiques. « Le cinéma vient tardivement prendre place dans une série de formes spectaculaires soucieuses de promouvoir la supériorité de la race blanche en constituant l'étranger en objet de curiosité » (Fevry, 2014, p. 40). Ce regard univoque sur l'autre, limitant l'échange du côté du spectateur, forme une altérité qui est spécifique au contexte cinématographique.

2.2.2 L'orientalisme selon Edward Said

L'ouvrage d'Edward Said, *Orientalism* (1978), a eu un impact important sur la signification du terme d'orientalisme dans le contexte des *cultural studies*. L'auteur se centre sur les discours que l'Occident tient sur l'« Orient », traitant principalement des personnes arabes et musulmanes. Said définit l'orientalisme comme une discipline regroupant les recherches sur l'Orient, comme une représentation fondée sur la distinction épistémologique entre l'Orient et l'Occident, et comme « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » (Said, 1980, p. 15). Il analyse le système de représentation selon lequel l'Occident a créé et structuré l'image de l'Orient. En retraçant l'historique des préjugés et stéréotypes populaires anti-islamiques et anti-arabes, ce livre révèle comment l'Occident a représenté l'Autre à travers l'histoire. Le terme d'orientalisme couvre aujourd'hui la vision sélective de l'Occident sur l'Orient, incluant l'exotification, la condescendance,

l'appropriation culturelle, la création de l'« autre » et le traitement général des communautés asiatiques comme étant un objet contrôlé par l'Ouest.

Selon Said, l'Ouest crée un récit pour l'Orient qui permet de placer l'Occident en position de supériorité. Sa thèse propose que l'existence continue de préjugés eurocentriques contre les personnes arabes et musulmanes est largement due au fait que la culture occidentale est encore imprégnée d'ambitions coloniales qui continuent à illustrer une image fautive et romantique de l'Asie. En effet, selon l'auteur, l'orientalisme consiste essentiellement à la réduction de tout ce qui n'est pas de l'Ouest comme « autre », et qui requiert le contrôle et la discipline de l'Occident. Il soulève comment l'impérialisme a formé un imaginaire raciste qui se manifeste dans les pratiques modernes et qui demeure présent dans la conscience américaine.

La notion de l'Orient a joué un rôle central dans la construction de la culture européenne et « *helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience* » (Said, 1978, p. 1-2). Cette dualité a été renforcée par l'utilisation de stéréotypes propagés par des textes culturels généralement fictifs. En conséquence, ces représentations ont institutionnalisé une vue limitée sur l'Est chez le public en homogénéisant l'ensemble des pays composant l'« Orient ». Autrement dit, l'orientalisme est à l'origine des représentations culturelles inexacts qui aident à structurer la pensée et la perception occidentales du monde oriental. Des récits orientalistes suggèrent des différences marquantes entre l'Orient et l'Ouest. Alors que l'Ouest est généralement associé à une entité rationnelle, progressive et masculine, l'Orient est plutôt représenté comme étant naïf, irrationnel et féminin (Hirose et Pih, 2011, p. 1487). L'orientalisme ne désigne pas simplement des représentations négatives de l'Est, mais aussi des images positives qui fétichisent la culture asiatique sous un voile d'affection déformée. De telles images présentent une vue plus acceptable d'orientalisme, se cachant derrière le mythe d'appréciation en ignorant le fait que ces représentations proviennent des mêmes origines racistes qui sont à la

racine des stéréotypes négatifs qu'ils dénoncent. Il faut noter que Said n'oppose pas distinctement l'Orient à l'Occident. En effet, ce ne sont pas des concepts inertes et fixes. L'auteur postule plutôt que l'Orient est une création active de l'Occident qui n'est pas tant influencée par son espace géographique que par les significations qui lui sont imposées.

CHAPITRE II

PARTIE 2 : MÉTHODOLOGIE

2.3 Présentation du corpus

Notre corpus filmique est composé de trois longs-métrages de fiction hollywoodiens. Comme nous l'avons soulevé, Hollywood constitue aujourd'hui une industrie transmédiatique et internationale, mais réfère principalement aux films réalisés par des studios et des réalisateurs américains. Nous classons donc les œuvres de notre corpus en tant que films hollywoodiens même s'ils ne correspondent pas à des superproductions et se situent, pour la plupart, à l'étranger. Ce sont tous des films qui ont connu un succès important aux États-Unis, ainsi qu'une couverture médiatique considérable. Nous avons choisi des films populaires, puisque leur succès montre à quel point ils ont impacté l'imaginaire de la société américaine. Puisque nous nous intéressons à la représentation de la femme asiatique selon la construction du récit et du personnage, nous excluons le cinéma documentaire. Nous voulons surtout faire ressortir le rôle qui est attribué à la femme asiatique dans le cinéma américain, ce qui est plus observable dans le cinéma de fiction.

Nous reconnaissons que les films de notre corpus s'étendent sur un laps de temps important. En effet, couvrant une quinzaine d'années, il faut se questionner sur leur pertinence d'ensemble. Il faut toutefois noter que l'industrie hollywoodienne ne suit pas une évolution constante et que les films plus anciens demeurent aussi pertinents à observer que les films récents, abordant des thèmes semblables et tout aussi

importants pour notre problématique. De plus, nous avons remarqué, en sélectionnant notre corpus, que le nombre de films américains populaires montrant des personnages féminins asiatiques importants au récit sont rares. Nous avons débuté avec l'intention d'analyser un échantillon de films réalisés dans un laps de temps plus restreint, mais il a fallu élargir ce dernier afin d'avoir des films avec des personnages plus développés qui permettraient une analyse plus profonde. Notre échantillon de films est donc composé de productions réalisées dans les années 2000 et 2010 afin de pouvoir traiter de films relativement modernes qui demeurent populaires aujourd'hui.

Les films choisis évoquent aussi plusieurs genres cinématographiques, du drame à la comédie romantique. Cela nous permet d'avoir un corpus diversifié, qui reflète en partie le panorama des films hollywoodiens. Il faut reconnaître à quel point les univers créés dans ces œuvres sont différents et comment les films engendrent leur propre contexte. Il ne faut pas limiter l'analyse des représentations à leur genre, mais plutôt observer comment ces univers participent aux significations tirées des différents contextes. Autrement dit, chaque film de notre corpus génère son propre contexte, et doit être analysé de cette façon. C'est pourquoi nous allons considérer le contexte temporel et culturel des films individuellement afin de ne pas généraliser nos observations à l'ensemble de l'industrie hollywoodienne. De cette façon, nous serons en mesure de mieux comprendre comment les représentations de la femme asiatique se situent dans leurs contextes respectifs.

2.3.1 Le corpus filmique

Dans le cadre de notre étude, nous avons choisi trois films qui ont eu de larges audiences au niveau international. Ils ont tous été réalisés avec de grands budgets et ont eu une influence non négligeable sur le public de masse et la culture populaire américaine. Notre choix de films se compose de : *Kill Bill* (2003), *Memoirs of a Geisha* (2005) et *Crazy Rich Asians* (2018). Ces films nous permettront d'observer

différentes formes de la question identitaire, avec des personnages très différents dans chaque œuvre.

Kill Bill de Quentin Tarantino (2003)

Nous avons d'abord choisi *Kill Bill* en raison de la popularité du film et du succès du personnage d'O-Ren Ishii, interprété par Lucy Liu. O-Ren Ishii est la première victime de la Mariée, qui est en quête de vengeance après les meurtres de sa famille et de ses proches. O-Ren dirige une large organisation criminelle au Japon avec fierté et arrogance. Le film montre principalement l'histoire de la Mariée, et sa recherche des cinq assassins responsables des meurtres, mais le récit développe aussi beaucoup le passé d'O-Ren afin de mieux comprendre les raisons derrière ses tendances violentes. O-Ren a un héritage mixte, mais s'associe davantage à la culture japonaise. Le premier volume du film intègre plusieurs éléments culturels du style cinématographique japonais au récit américain. Couplé avec l'attention donnée à l'évolution d'O-Ren, cela nous permettra d'analyser plus en profondeur la complexité de cette antagoniste.

Memoirs of a Geisha de Rob Marshall (2005)

Sayuri commence en tant qu'esclave vendue à une okiya de Kyoto. Elle est contrainte à une vie faite d'humiliation et de souffrance, mais finit par devenir une des geishas les plus célèbres de Gion. Au lieu de garder la tête basse afin de survivre, comme font plusieurs autres filles dans sa situation, elle grimpe rapidement l'échelle du succès dans l'espoir d'attirer l'attention du Chairman. Sayuri vient d'un petit village de pêcheurs et est, en premier lieu, une étrangère à Kyoto. Toutefois, elle s'intègre rapidement et gagne de plus en plus le respect des autres femmes. Le récit prétend représenter une version réaliste du Japon, mais a été victime de beaucoup de critique dans les médias. Ce film nous permettra donc d'adresser la question de l'authenticité et d'observer comment Hollywood représente la culture japonaise.

Crazy Rich Asians de Jon M. Chu (2018)

Crazy Rich Asians est l'exemple le plus récent de notre corpus et a été très bien reçu par le public américain. Rachel Chu est d'origine chinoise, mais a passé sa vie aux États-Unis. Elle a peu de connaissances de son héritage culturel et est confrontée à cela lorsqu'elle rend visite à la famille de son copain au Singapour. Elle a des difficultés à assimiler la culture chinoise, ne comprenant pas toutes les subtilités de celle-ci. Rachel représente l'étrangère en Asie et la minorité modèle aux États-Unis. En effet, elle est bien intégrée dans la société américaine et son mode de vie reflète très bien les valeurs occidentales. Cela est au centre de la problématique du récit, puisque son style de vie n'est pas bien perçu au Singapour. Elle fait de son mieux pour s'intégrer à la culture chinoise tout en restant fidèle à son identité américaine. Ce film est particulièrement intéressant pour notre étude, puisqu'il se concentre sur les questions identitaires entourant les Asio-américains, ce qui est généralement absent d'autres films, qui ont plus tendance à représenter les personnes asiatiques comme des étrangers à la société américaine. Cela nous permettra d'observer ce que le film indique des conflits identitaires traversant la communauté asio-américaine aujourd'hui. De plus, la modernité du film nous aidera à mieux comprendre dans quelle direction se dirige Hollywood en ce qui concerne notre problématique.

Plusieurs études traitent de l'état de la diversité ethnoculturelle dans l'industrie cinématographique. Cependant, nous visons à pousser la question identitaire en spécifiant notre analyse autour de la femme asiatique dans les films de notre corpus. Nous avons choisi ces œuvres pour leur possibilité de développer davantage les thèmes entourant la représentation. En effet, ces films nous permettent d'adresser la question de l'Autre, la représentation de l'étranger et l'identité. Ces œuvres offrent plusieurs versions de la représentation de l'Asie, étant tous situés en partie à l'étranger. Alors que *Memoirs of a Geisha* nous permet d'analyser la question de l'authenticité, *Kill Bill* met plus d'emphasis sur l'Asie du point de vue de l'Ouest.

Crazy Rich Asians permet plutôt d'observer l'opposition entre les valeurs chinoises et occidentales.

2.4 Organisation de la recherche

Lynette Spillman (2002) suggère trois perspectives pour l'analyse de la construction de sens. D'abord, du point de vue du public, l'auteure suggère d'évaluer les interactions parmi les individus afin d'observer comment ceux-ci mobilisent le système de sens. Ensuite, d'un point de vue institutionnel, Spillman évalue les significations selon leur réseau de production. Finalement, elle analyse la construction de sens dans le texte en se centrant sur les éléments pertinents relevés par une analyse textuelle. Dans notre cas, puisque nous centrons notre étude sur la représentation, nous allons limiter notre analyse aux discours et contextes créés directement par la représentation à l'écran. Nous traiterons donc de la construction de sens et des représentations par une analyse du contenu des films de notre corpus afin de faire ressortir les éléments et les concepts pertinents pour notre problématique.

L'analyse de contenu permet de faire ressortir les significations du texte en visant une « compréhension éclairée des documents analysés » (Picard, 1992, p. 21). André Picard explique que l'analyse de contenu comprend deux volets principaux. Le premier consiste en la compréhension du sens explicite du document. Le deuxième révèle davantage la signification implicite du contenu. L'analyse se fait donc sur deux niveaux (Picard, 1992, p. 22). Dans le cas de notre étude, nous ferons d'abord une observation générale des films avant d'appliquer ces éléments à nos concepts théoriques. Il existe plusieurs types d'analyses de contenu, mais nous en retenons deux pour notre étude.

D'abord, l'analyse catégorielle se fait à partir d'une grille d'analyse et des critères spécifiques pour faire ressortir les éléments pertinents du texte. Ce type d'analyse

nous permettra d'avoir un aperçu plus global du texte en regroupant nos observations en catégories qui mettent en évidence les significations créées (Picard, 1992, p. 23). Cela nous permet de survoler l'entièreté du texte en repérant des répétitions thématiques, en notant la fréquence, ainsi que l'absence, de certaines unités. Ces unités ou catégories nous permettront de mieux comprendre les éléments participant à la création de sens en situant les films de notre corpus dans le contexte idéologique où ils s'inscrivent.

Nous retenons aussi l'importance du thème et de l'environnement soulevé dans l'analyse propositionnelle du discours. Cette approche, semblable à l'analyse thématique, pousse l'analyse catégorielle en identifiant les références et la contextualisation des textes. Cela consiste à repérer les thèmes sur lesquels s'appuient les observations en portant une attention particulière à leur fréquence et leur poids dans l'ensemble (Picard, 1992, p. 25). Donc, nous nous baserons sur des critères spécifiques pour faire une première observation des films de notre corpus avant d'appliquer ces éléments aux notions théoriques tout en considérant les contextes créés par les films tels quels. En limitant notre analyse à trois productions, nous serons en mesure de développer davantage cette analyse de contenu en poussant la question de la signification et de la représentation dans notre corpus.

2.4.1 Observation des films

Nous débuterons notre étude par une observation détaillée de chaque film. Cette première observation est nécessaire afin de nous permettre d'identifier les éléments pertinents à retenir pour l'analyse, ainsi que pour contextualiser les œuvres. Afin d'effectuer une analyse complète de notre corpus, nous avons défini des critères qui nous permettront de faire ressortir les éléments importants au développement de notre questionnement. Ces critères encapsulent la production en tant que telle ainsi que les personnages spécifiques qui seront au centre de l'analyse. En effet, nous avons

sélectionné un protagoniste féminin asiatique pour chaque film qui sera sujet d'une observation plus développée. Ces femmes constituent les personnages asiatiques principaux du récit. Nous avons donc choisi O-Ren Ishii, Sayuri Nitta et Rachel Chu. Les personnages seront tous analysés selon une même grille d'observation afin de permettre un regard plus complet et juste de chaque personne. Ces mêmes critères faciliteront aussi l'analyse en gardant une certaine constance dans l'observation des films.

Nous commencerons donc par la présentation du film tel quel avec un résumé du récit et une contextualisation des conditions de production. Nous tiendrons aussi compte du contexte spatial afin de bien situer l'espace-temps de l'histoire et nous terminerons en discutant de la réception du film afin de mettre en évidence la popularité et la couverture médiatique de l'œuvre. Suite à cette première observation de la production, nous appliquerons des critères plus spécifiques aux personnages choisis. Nous débiterons par une description générale du personnage afin de comprendre son rôle dans le récit en portant une attention particulière à ses valeurs, son origine et sa description physique. Nous développerons ensuite son trajet narratif en faisant ressortir ses motivations et son évolution personnelle. Puis, nous traiterons de ses conflits externes et internes, c'est-à-dire les obstacles extérieurs et ses défauts. Finalement, nous terminerons sur ses relations interpersonnelles en se centrant sur les personnages qui ont le plus d'influence sur la personne concernée. Ces critères nous permettront de dresser un portrait complet des personnages afin de comprendre non seulement leur rôle, mais aussi leur caractère et leur importance au récit. Ces premières observations nous paraissent nécessaires pour établir le contexte du film et des personnages, avant d'appliquer ces données aux concepts élaborés dans notre cadre théorique.

2.4.2 Analyse des résultats

Nous aborderons ensuite la représentation de la femme asiatique en lien avec les concepts théoriques. Nous ferons ressortir les éléments pertinents de nos observations en repérant comment ces différents concepts se manifestent dans chaque film. Nous débuterons avec la question de la représentation et de l'idéologie selon l'approche des *cultural studies* et Stuart Hall. Nous porterons une attention particulière à la manière dont les films se rattachent à l'idéologie américaine, c'est-à-dire aux valeurs plus individualistes et aux mythes populaires dans l'imaginaire américain. Ensuite, nous verrons comment les personnages se placent selon les différentes formes de stéréotypes définis par Éric Macé, soit les stéréotypes positifs et négatifs, les non-stéréotypes, les contre-stéréotypes et les anti-stéréotypes. Nous aborderons aussi l'approche de Denise Jodelet pour repérer des formes d'altérité dans les films de notre corpus, en faisant attention à l'altérité du dedans et du dehors. Afin de pousser davantage la notion de l'altérité, nous appliquerons aussi nos observations à l'orientalisme d'Edward Said, en faisant attention à comment nos remarques précédentes s'inscrivent dans ce concept. Nous visons dans ce chapitre à mieux comprendre le rôle de la femme asiatique dans les films de notre corpus, en identifiant les dynamiques de construction identitaire afin de voir comment cela traduit la réalité sociale.

Ce chapitre nous permettra de faire ressortir les tendances plus générales des films analysés à l'égard de la représentation de la femme asiatique, ainsi que ce que ces œuvres traduisent des tensions identitaires et sociales vécues par ces personnes dans la réalité. En comparant les films entre eux, nous pourrions observer comment les représentations diffèrent. Est-ce que ces différences sont dues au genre du film, au public visé, au réalisateur? Ou est-ce que, malgré les différentes structures de production, ces films partagent une image standardisée de la femme asiatique? Ces observations finales nous permettront d'avoir une meilleure idée du rôle de la femme

asiatique dans le cinéma hollywoodien et de discuter de ce que ces films indiquent du potentiel des représentations futures.

Nous reconnaissons que notre analyse constitue une interprétation qui ne doit pas être généralisée à l'ensemble des audiences visées par ces productions. Toutefois, nous sommes certains de la validité d'une analyse de contenu pour poursuivre les discussions sur cette problématique et nous espérons que notre étude encouragera plus de réflexions constructives sur le sujet.

2.5 Synthèse de chapitre

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, les *cultural studies* permettent un regard complexe sur notre problématique en traitant des diverses formes de médiation qui relie la culture et la société. À travers des concepts tels que la représentation et l'idéologie, l'identité, le stéréotype et l'altérité, nous serons en mesure d'analyser comment les films de notre corpus participent à la construction de notre imaginaire social. Les films sélectionnés (*Kill Bill*, *Memoirs of a Geisha* et *Crazy Rich Asians*) ont eu un impact non négligeable sur la société américaine et le public international. Par une première observation générale des films, suivi par une analyse plus précise des personnages féminins asiatiques, nous pourrions analyser comment les concepts théoriques se manifestent dans le contenu filmique.

CHAPITRE III

OBSERVATION DES FILMS

Dans ce chapitre, nous ferons une observation générale des films de notre corpus. Nous débiterons par une présentation générale du film, en résumant l'histoire et en contextualisant les conditions de production, surtout en ce qui concerne la temporalité de l'œuvre et les conditions médiatiques entourant sa réception. Ensuite, nous développerons le récit identitaire d'un personnage féminin asiatique principal par film, en faisant ressortir son trajet narratif, ses conflits et son rapport aux autres personnages.

Kill Bill (2003)

Sorti en 2003 sous la direction de Quentin Tarantino, *Kill Bill* raconte une histoire de vengeance du point de vue d'une tueuse à gages connue simplement comme « La Mariée » ou « The Bride ».

3.1 Présentation générale

3.1.1. Résumé et mise en contexte du film

La Mariée décide de quitter son organisation criminelle nommée « *The Deadly Viper Assassination Squad* ». Lors de sa cérémonie de mariage, ses anciens complices surgissent dans l'église et tuent tout le monde, laissant pour morte la Mariée, enceinte.

Celle-ci se réveille d'un coma quatre ans plus tard et décide de venger la mort de ses proches et de son enfant en éliminant tous les membres de l'organisation criminelle. Elle vise surtout à tuer Bill, leur chef, qui est aussi le père de son enfant qu'elle croit avoir perdu dans l'attaque. Malgré l'histoire simple et directe, ce film n'est pas seulement un film d'action embelli par de la violence gratuite. *Kill Bill* aborde plusieurs thèmes de la libération de la femme à la dimension éthique de la vengeance, et les limites entre le bien et le mal.

La production a été acclamée pour sa mise en scène, son style original et l'intégration de divers éléments dérivés d'autres films (Dargis, 2003). En effet, *Kill Bill* est composé d'hommages à plusieurs vieux films, intégrant divers genres tels que le *wuxia*, le *jidaigeki*, le *spaghetti western* et l'horreur italienne. Les influences les plus marquantes viennent du cinéma de l'Est, avec de nombreuses références à des genres popularisés en Chine et au Japon dans la deuxième moitié du 20e siècle, ainsi qu'une séquence animée réalisée par Production I.G, un studio d'animation japonais. L'appropriation de vieux films sous une forme moderne a permis à Tarantino de démontrer à quel point de vieilles techniques et choix esthétiques peuvent encore être utilisés pour créer des films mémorables et divertissants. Couplé avec des visuels frappants et des personnages forts qui rappellent directement des dessins animés, *Kill Bill* s'est facilement démarqué des autres films sortis cette année-là.

L'intégration des genres

Kill Bill intègre plusieurs styles du cinéma de l'Est. Tarantino cherchait à rendre hommage au style dynamique et violent des vieux films d'action asiatiques, notamment ceux produits par les Shaw Brothers⁵. Les références les plus

⁵ Shaw Brothers Ltd. était la plus grande compagnie de production de films à Hong Kong. Depuis sa création en 1958, la compagnie a produit environ 1000 films, certains devenant les films de langue

remarquables sont aux genres du *chanbara* et du *wuxia*. Le genre du *chanbara* réfère aux combats d'épée et désigne le cinéma de samouraï japonais (Gerow, 2012). Cela ressort davantage dans la deuxième moitié du film, dès que la Mariée commence son entraînement avec l'aide de Hattori Hanzo. D'abord, la création de l'épée par Hanzo est très ritualisée. Il donne l'épée à la Mariée d'une façon cérémoniale. Ils sont tous vêtus de blanc et entourés de chandelles, montrant l'honneur qui vient avec le droit de porter une telle arme. Ce thème d'honneur est très commun dans les films de samouraï. En effet, un samouraï doit être prêt à défendre son honneur jusqu'à sa mort. Cela est aussi démontré lors du duel entre la Mariée et O-Ren, les deux étant prêtes à mourir pour leur cause. Cette confrontation est aussi composée de seulement quelques coups d'épée au lieu de montrer un combat élaboré. Cela est souvent utilisé dans les films de *chanbara* afin de communiquer à quel point le katana est mortel dans les mains d'un samouraï (Gerow, 2012).

Le genre de *wuxia* réfère aux films d'arts martiaux chinois, généralement situés en Chine ancienne ou prémoderne. *Kill Bill* emprunte plusieurs éléments visuels du genre. Cela se voit d'abord dans les choix esthétiques, comme la décision d'habiller la Mariée du même survêtement jaune porté par Bruce Lee dans *Game of Death*. On repère aussi l'influence du genre dans le style de combat, avec l'exagération de plusieurs éléments dont l'effet de la gravité suspendue ou l'apparence caricaturale du sang. En effet, il est commun aux films de *wuxia* d'intégrer divers éléments fantaisistes ou surnaturels.

Kill Bill n'hésite pas à virer dans le surréalisme. La violence est particulièrement exagérée. Couplée avec les couleurs vives et les habits des personnages qui rappellent

chinoise les plus populaires et significatifs de la période. Ces films ont largement contribué à la popularisation des films d'arts martiaux (« Shaw Brothers Studio », 2019). Tarantino a souvent montré son goût pour ces films et a même inclus le logo des Shaw Brothers dans l'introduction des deux volumes de *Kill Bill* (Chan, 2009).

des figurines de dessins animés, la théâtralité de la production est évidente. Tarantino joue aussi avec le montage lors de ces moments, en changeant de plan quand les scènes sont particulièrement violentes. Par exemple, lorsqu'O-Ren est tuée, le spectateur ne voit que la conséquence de l'action et non l'acte tel quel. Tarantino a aussi tendance à mettre de longs silences dans ces scènes, afin de jouer avec les attentes du spectateur. Ces choix cinématographiques rappellent le style des anime japonais, et sont essentiels au style recherché par ce film.

3.1.2 Contexte spatial

Kill Bill se déroule dans un contexte contemporain, divisé entre les États-Unis et le Japon. En effet, alors que la majorité de l'histoire se déroule aux États-Unis, déclenchée par le massacre à El Paso, une large partie du premier volume a lieu au Japon. La première moitié du film suit la réaction de la Mariée après le meurtre de ses proches, lorsqu'elle se réveille de son coma, en montrant son trajet à travers l'Ouest américain. Cela inclut une scène rapide, se tenant quatre ans plus tard, et qui montre une confrontation avec Vernita Green à Pasadena. Cette scène brève montre une banlieue typique des États-Unis avec des couleurs très saturées, reflétant le dynamisme et la vivacité de l'esprit américain. En comparaison, l'esthétique plus subtile du Japon, vue dans les images d'Okinawa et de Tokyo, illustre une culture plus posée et restreinte. Cette dualité entre les styles visuels contribue largement à l'esthétique unique de *Kill Bill*.

Le lieu le plus significatif du film est l'église Two Pines où a lieu le massacre. Cette scène est montrée plusieurs fois dans les deux volumes afin de rappeler au spectateur l'origine de l'histoire et les motivations de la Mariée. Cela sert aussi à rappeler les visages des assassins qui seront ensuite tués par l'héroïne. C'est un moment important dans le développement du personnage de la Mariée. Toutefois, en ce qui concerne le premier volume, *House of Blue Leaves* est particulièrement important

pour la résolution du conflit. Le bar japonais est le siège de l'organisation criminelle d'O-Ren Ishii et c'est là que tient la bataille principale du film. L'endroit sert à la fois à montrer les compétences de la Mariée en combat, et illustre la réputation et la notoriété d'O-Ren. Le bar est grandiose et luxueux, reflétant le pouvoir et le contrôle d'O-Ren, mais il est rapidement détruit par la Mariée. C'est une indication importante de l'opposition entre ces deux personnages, reflétant la fierté d'O-Ren et la détermination de la Mariée.

3.1.3 Réception du film

Kill Bill volume 1 est le quatrième film de Quentin Tarantino et est encore aujourd'hui une œuvre de référence dans la culture cinématographique. La production a connu un succès important grâce à la mise en scène de Tarantino, avec une esthétique dynamique et une protagoniste iconique. Le film a connu un succès significatif dès la première semaine d'exploitation, ce qui est surprenant compte tenu du genre spécifique de la production et de l'utilisation délibérée d'une violence qui limitait le visionnement du film aux spectateurs de plus de 17 ans (Ogunnaike, 2003). Mais la réalisation du film, incluant l'utilisation originale d'effets visuels et sonores, a assuré son succès, au point qu'il devienne le plus rentable de Tarantino à ce jour, avec plus de 180 millions de dollars engrangés dans le monde (Groves, 2003).

3.2 Récit identitaire d'O-Ren Ishii

3.2.1 Description du personnage

O-Ren Ishii est l'antagoniste principale du premier volume et la première victime de la Mariée. Après le massacre de Two Pines, O-Ren est devenue la cheffe des *Crazy 88*, une organisation criminelle importante à Tokyo. Elle mène ses hommes de main avec rigueur et de façon professionnelle. C'est une femme fière, arrogante, rusée et intelligente. Elle annonce avec fierté ses origines chinoises, japonaises et

américaines, ne laissant personne douter de sa réputation et de son statut. Habillée soit d'un kimono blanc ou noir, son apparence est classique et minimale, inspirée du personnage de Yuki Kashima dans *Lady Snowblood*.

O-Ren était membre du *Deadly Viper Assassination Squad*, où elle était connue sous le nom de *Cottonmouth*, d'après un serpent venimeux. Le serpent porte ce nom en raison de l'intérieur blanc de sa bouche, qu'il ouvre avant d'attaquer. O-Ren est aussi vêtue de blanc durant la majorité du film et tend à spectaculariser son style de combat. Le serpent est aussi très dangereux, dispensant des morsures mortelles, ce qui rappelle qu'O-Ren peut également tuer ses victimes en seulement quelques coups. Il a aussi été dit que l'agressivité du serpent est souvent exagérée, ce qui fait référence à la dualité de la personnalité d'O-Ren, dont le caractère calme et mesuré contraste avec sa réputation d'assassin (« O-Ren Ishii », 2019). Même si elle affiche souvent un semblant d'empathie et de raisonnement, il est clair qu'elle n'a pas de pitié pour ses victimes. À travers des années de pratique et d'entraînement, O-Ren est devenue une combattante très habile. Elle est particulièrement compétente avec le katana, préférant un shirasaya courbé qu'elle utilise à plusieurs reprises dans le film. Ce dernier ne porte pas de garde, montrant son expertise. Elle est également très habile en tir. En effet, on la voit tuer un homme dans une automobile en mouvement à une très grande distance. On remarque aussi ses réflexes rapides et son agilité au combat. Sa rapidité est notamment démontrée lorsqu'elle remarque la présence de la Mariée dans le shoji avant même que celle-ci ne s'annonce.

3.2.2 Trajet narratif

À 9 ans, O-Ren est témoin du meurtre de ses parents par des yakuza sous les ordres d'un seigneur du crime, Matsumoto. Traumatisée, elle s'entraîne dans le but de venger la mort de ses parents et réussit à tuer Matsumoto à 11 ans. Elle choisit de suivre une piste violente, devenant une tueuse crainte par beaucoup. Après l'attaque

de la chapelle, elle devient la « Queen of Tokyo's Underworld », en étant acceptée par les yakuzas après avoir montré sa domination en tuant ceux qui ne la supportent pas. Même après avoir accédé à une situation très élevée, elle doit continuellement prouver ses capacités et sa valeur en tant que femme mixte auprès d'hommes qui sont nés dans une position qu'elle a passée des années à atteindre. O-Ren accepte la nature sombre de son passé et l'assume. Elle affirme constamment sa supériorité et défie quiconque questionne la valeur de son héritage. Comme elle l'annonce à ses subordonnés après le meurtre de Tanaka :

As your leader, I encourage you from time to time, and always in a respectful manner, to question my logic. If you're unconvinced that a particular plan of action I've decided is the wisest, tell me so, but allow me to convince you and I promise you right here and now, no subject will ever be taboo. Except, of course, the subject that was just under discussion. The price you pay for bringing up either my Chinese or American heritage as a negative is... I collect your fucking head. Just like this fucker here. Now, if any of you sons of bitches got anything else to say, now's the fucking time! (1:03:51)

O-Ren passe donc d'une jeune fille vulnérable et innocente à une femme déterminée et froide. La séquence animée détaillant le meurtre de ses parents montre comment O-Ren se renforce et choisit de reconstruire sa confiance à travers le combat et la violence. On remarque ses aptitudes dès un très jeune âge, en la voyant tuer des hommes avec rapidité et précision. Cette séquence permet au spectateur de comprendre comment elle acquiert son pouvoir. Elle passe d'une enfant impuissante, qui se cache sous le lit, à une jeune fille posée sur le dessus, en contrôle total de ses ennemis.

O-Ren est une personne explosive, motivée par l'argent et le pouvoir, dont le but principal a toujours été de gérer un empire criminel. Même si elle a une apparence calme et réservée, elle peut devenir très violente et dangereuse lorsqu'elle est provoquée, reflétant son surnom de *Cottonmouth*. Puisqu'elle a souvent été sous-estimée dans sa carrière, elle ne se contente plus de suivre les ordres de quelqu'un

d'autre et vise plutôt l'autorité totale. C'est une perfectionniste contrôlante et elle gère son armée de yakuzas de près. Elle valorise la loyauté, qualité vue dans son entourage restreint de personnes qui l'ont toujours supportée et qui ont gagné sa confiance. Ceux-ci sont Sofie Fatale, son avocate et assistante, ainsi que Gogo Yubari, son garde du corps personnel qui finira par mourir en défendant O-Ren.

Lors du duel final entre la Mariée et O-Ren, celle-ci réalise à quel point elle s'est égarée de son but initial de vengeance. Elle voit en la Mariée ce qu'elle-même a ressenti en voulant venger la mort de ses parents. Elle comprend qu'elle est devenue le mal qu'elle détestait en tant qu'enfant, suivant les ordres de Bill de la même façon que les hommes qui ont tué ses parents suivaient les ordres de Matsumoto. Reconnaissant ses erreurs, elle lutte contre Béatrice avec respect et s'excuse pour l'avoir sous-estimée, quelque chose qu'elle a vécu toute sa vie. L'évolution identitaire de O-Ren nous permet de ne pas se limiter à son extérieur d'antagoniste cruelle, mais de comprendre davantage la complexité derrière son rôle d'anti-héroïne.

3.2.3 Conflits externes et internes

O-Ren a dû faire face à plusieurs obstacles tout le long de sa vie. Après le meurtre de ses parents, elle n'avait rien sauf une volonté de se venger. Au cours de son trajet dans le monde criminel, elle a été constamment remise en question et jugée par des hommes sexistes et racistes. Elle a dû travailler deux fois plus fort afin de prouver ses compétences et d'obtenir son statut de chef des yakuzas. Alors que sa fierté et son arrogance contribuent largement à sa réputation, c'est aussi son défaut principal. En effet, elle a une opinion très haute d'elle-même, ce qui est montré plusieurs fois dans le film. Par exemple, elle se retire du combat au *House of Blue Leaves*, laissant ses subordonnés, et même ses meilleures amies, mourir pour elle. Même après que la Mariée a démontré ses compétences en combat, O-Ren se moque d'elle et la considère d'un point de vue supérieur : « *Silly Caucasian girl likes to play with*

Samurai swords » (1:34:27). Son arrogance finit par la détruire dans ce duel final. Ce n'est que lorsqu'elle est elle-même blessée qu'elle reconnaît le talent de son adversaire. Elle refuse tout de même d'accepter la défaite et meurt avec honneur en tant que samouraï.

3.2.4 Relations interpersonnelles

O-Ren est une personne très prudente, n'autorisant que quelques personnes dans son entourage immédiat. À travers sa quête de pouvoir et de succès, elle ne se laisse pas distraire par des relations personnelles. Même ses amies proches, Sofie (perçue comme sa meilleure amie) et Gogo, n'ont qu'une relation strictement professionnelle avec O-Ren. Il peut être déduit que la Mariée et O-Ren avaient une amitié forte, ruinée lorsqu'O-Ren a participé au massacre de Two Pines. Elle est froide et ne paraît pas surprise lorsque la Mariée apparaît dans le shoji alors qu'elle était présumée morte. O-Ren se retire du combat principal et ne s'excuse que lorsqu'elle est blessée par la Mariée en duel.

Leur amitié est apparente simplement par le temps attribué à l'histoire d'O-Ren. En effet, l'explication de ses origines et de son trajet identitaire est le plus long de tous les assassins, avec la majorité du premier volume qui lui est dévoué. Puisque la Mariée est la narratrice principale du film, on voit que sa connaissance de l'histoire d'O-Ren est assez développée. Dans le duel final, les femmes se battent avec un respect mutuel, reflétant leur passé. Après la mort d'O-Ren, la Mariée ne se retourne pas pour voir le corps, n'affichant pas la fierté qui aurait dû survenir avec sa victoire.

Memoirs of a Geisha (2005)

Réalisé en 2005 par Rob Marshall, *Memoirs of a Geisha* est une adaptation filmique du roman américain *Geisha* d'Arthur Golden. L'histoire suit une jeune fille nommée Chiyo qui est séparée de sa sœur et vendue à une okiya à Kyoto dans les années 1920.

3.3. Présentation générale

3.3.1 Résumé et mise en contexte du film

Chiyo passe des années en tant que servante après qu'elle ait été séparée de sa sœur, ne recevant rien d'autre que de l'hostilité de la part des femmes qui l'entourent. En effet, elle est continuellement intimidée par la geisha Hatsumomo, elle est éloignée de sa sœur et elle accumule plusieurs dettes qui l'empêchent de s'enfuir de l'okiya. Puis, sous le mentorat de la geisha Mameha, Chiyo prend le nom de Sayuri et devient une des geishas les plus connues de Kyoto. Toutefois, un triangle amoureux et l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale perturbent son succès.

Memoirs of a Geisha est un des premiers grands films hollywoodiens composé presque entièrement de personnages asiatiques. Après le succès de *Crouching Tiger Hidden Dragon* (2000), ce film a largement contribué à façonner la façon dont la culture asiatique sera perçue dans le cinéma américain dans les années suivantes. La mise en scène du film nous permettra d'analyser l'esthétique de la reproduction du Japon des années 1930, en portant une attention particulière à la question de l'authenticité. Le film se centre autour de thèmes tels que le rituel, la tradition, l'artifice et le destin, qui nous permettront de développer davantage l'évolution identitaire de Sayuri et les rapports de forces établis.

3.3.2 Contexte spatial

Le film se déroule dans le Japon des années 1920 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'histoire débute à Yoroido, un pauvre village de pêcheurs, où Chiyo et sa sœur sont vendues par leur père et forcées à se déplacer à Kyoto. Le cœur du récit a lieu à Gion, un hanamachi (district de geisha) à Kyoto. Gion, bien que rural, est beaucoup plus développé que le village de Chiyo. En effet, Chiyo prend du temps pour s'adapter à son nouveau milieu, étant initialement effrayée par l'agitation et la vivacité de Kyoto. Elle passe une grande partie de son enfance à l'intérieur de l'okiya, suivant scrupuleusement les ordres de Mother et de Hatsumomo. Elle essaie à quelques reprises de s'aventurer à l'extérieur pour retrouver sa sœur, mais le district demeure principalement un mystère pour Chiyo jusqu'à ce qu'elle commence son entraînement de geisha. Elle doit se présenter à plusieurs événements et est de plus en plus introduite dans la ville par Mameha. Chiyo est continuellement étonnée par le luxe procuré par le mode de vie de geisha, qui ne lui était pas imaginable à Yoroido.

Cependant, avec l'arrivée de la guerre, le dynamisme de hanamachi est remplacé par la peur et l'inquiétude. Cela se voit chez les personnages qui délaissent leurs obligations pour se protéger pendant cette période. Un clash culturel est évident lorsque les soldats américains s'installent dans le pays. Vers la fin de la guerre, une certaine énergie a regagné le pays, mais celle-ci est fortement influencée par la présence américaine. Les Américains dégagent en effet une énergie forte et vulgaire qui s'oppose à la culture plus restreinte et posée des Japonais. On remarque cela à travers les hommes américains qui sont surpris par la culture de geisha, mais flattés et excités à l'idée d'être servis par les femmes japonaises. Alors que Pumpkin assume ce changement de rythme, devenant populaire parmi les soldats, Sayuri garde son attitude plus tranquille, mais s'amuse de cette nouvelle énergie vibrante qui s'empare du Japon.

3.3.3 Réception du film

Malgré des critiques mitigées, le film a connu un grand succès au box-office avec 162,2 millions de dollars de revenus au total. La production a été nominée pour plusieurs prix, incluant six Oscars, et en a remporté trois : meilleure direction artistique, meilleure photographie et meilleure création de costumes (*Memoirs of a Geisha*, 2018). Alors que l'esthétique du film, les acteurs et la musique ont été très bien reçus, le film a été critiqué pour les inexactitudes du récit.

La production de Marshall imite le succès du roman, qui était largement dû au semblant de réalisme de l'histoire. En effet, le livre de Golden était très convaincant et crédible pour plusieurs lecteurs. Cela est aussi dû à l'entrevue qu'il a menée avec la geisha Mineko Iwasaki. Sa contribution a permis à Golden de donner une certaine véracité à son histoire. Cependant, Iwasaki a fini par poursuivre Golden en justice en raison des éléments fictifs du roman qui ont nui à sa réputation. Malheureusement, le film a été critiqué de façon semblable, notamment pour le casting d'actrices chinoises pour les rôles principaux (Pesek, 2006).

Au Japon, le film a été critiqué pour la représentation inauthentique du rôle traditionnel de la geisha, croyant l'interprétation inexacte et occidentalisée (McCurry, 2005). Toutefois, la réception a été la plus négative en Chine, au point que le film soit interdit de diffusion. Étant situé pendant la Seconde Guerre mondiale, certains ont soulevé que l'association établie entre les geishas et la prostitution rappelait les abus sexuels subis par des milliers de femmes chinoises aux mains des troupes japonaises durant cette période. Le gouvernement chinois a donc interdit la sortie du film, trouvant le contenu trop sensible (« *Memoirs of a Geisha* », 2018).

3.4 Récit identitaire de Sayuri Nitta

3.4.1 Description du personnage

Sayuri Nitta, née sous le nom de Chiyo Sakamoto, est la narratrice et la protagoniste principale de l'histoire. Originellement de Yoroido, elle est vendue par son père à une okiya de Kyoto où, sous le mentorat de Mameha, elle devient une geisha renommée. C'est une femme déterminée, gentille, empathique et naïve, et elle est très différente des autres personnages féminins du film. Sa gentillesse apparente et sa beauté finissent par accroître sa popularité. Ses yeux bleus, un trait rare, font en sorte qu'elle attire l'attention de plusieurs personnes, causant beaucoup de jalousie chez les autres femmes. Sa beauté a poussé Mother à la prendre plutôt que sa sœur, a déclenché la jalousie et la cruauté de Hatsumomo, a piqué l'intérêt du Chairman et a assuré son succès continu en tant que geisha. En raison de ses yeux bleus, elle est souvent décrite comme ayant une âme constituée d'eau. Cela reflète son esprit flexible qui est guidé par des forces extérieures. Elle n'a souvent pas la possibilité de suivre son propre chemin et de prendre ses propres décisions. Cela se voit par la vie qui lui est imposée en tant que servante, lorsqu'elle est vendue par son père, ainsi que par la vie de geisha qu'elle mène et qui ne lui offre pas plus de liberté d'expression. Mais l'eau a aussi énormément de potentiel, puisqu'elle peut toujours se créer un nouveau chemin. Cela reflète le pouvoir et la capacité de Sayuri à surmonter les obstacles.

En effet, la persévérance de Sayuri est évidente, montrée au fur et à mesure qu'elle bâtit sa carrière et devient de plus en plus sûre d'elle-même. Alors que son optimisme contribue à sa naïveté, cela ne réduit pas sa détermination et son intelligence. Elle s'adapte rapidement au nouveau mode de vie luxueux d'une geisha et souffre à travers la douleur et l'humiliation qui vient avec ses nouvelles obligations. Elle endure ces difficultés, motivée par sa transformation et par l'espoir que son nouveau statut lui apportera ses plus profonds désirs, dont l'amour, le succès et le bonheur.

3.4.2 Trajet narratif

L'évolution de Chiyo est signifiante, passant d'une jeune esclave vendue par ses parents, apeurée et traumatisée, à une geisha renommée du nom de Sayuri, avec une forte estime de soi. En effet, elle passe la majorité de son enfance malheureuse et maltraitée, n'osant pas contester ses conditions de vie. Toutefois, lorsqu'elle avance dans sa carrière de geisha, elle est de plus en plus motivée par l'approbation de ses clients et de Mameha. Elle prend plus la parole et fait preuve de son intelligence et de sa franchise. On voit notamment cette évolution à travers sa relation avec Hatsumomo. Elle commence par être très intimidée par la présence de Hatsumomo, allant jusqu'à l'éviter entièrement afin de ne pas la fâcher. Cependant, devenant de plus en plus courageuse, elle finit par la confronter vers la fin du film, refusant de vivre dans son ombre.

Sayuri est principalement motivée par son amour pour le Chairman. Elle le rencontre lorsqu'elle n'est qu'enfant. Habitée à des gens cruels et manipulateurs, elle tombe rapidement amoureuse de lui, qui est la première personne à la traiter avec respect depuis son arrivée à Kyoto. Elle jure dès ce moment de passer sa vie et sa carrière dans le but de gagner son affection :

When Mameha granted me my new name, I felt little Chiyo disappear behind a white mask with red lips. I was a maiko now. An apprentice geisha. From that moment, I told myself, when I make tea, when I poured sake, when I danced, when I tied my obi, it will be for the chairman. Until he finds me. Until I am his.
(0:58:28)

À travers les obstacles auxquels elle fait face dans son parcours de geisha, incluant l'arrivée de la guerre et l'intimidation constante de la part de Hatsumomo, Sayuri maintient cet espoir de fin heureuse avec le Chairman. Alors que sa confiance en elle croît de plus en plus, elle devient aussi plus égoïste, priorisant ses propres intérêts au-dessus de ses obligations. Le Chairman devient sa seule priorité, ce qui finit par

détruire sa relation avec Nobu et Pumpkin, des personnes qui l'ont aidé et supporté à travers sa carrière. Mais elle finit tout de même par avoir une fin heureuse avec le Chairman, mais avoue regretter les sacrifices qu'elle a dû faire pour y arriver.

3.4.3 Conflits externes et internes

Sayuri a mené une vie très difficile. Abandonnée par sa famille, elle a été forcée à mener une vie de servante où elle a été continuellement maltraitée physiquement et verbalement par les femmes de l'okiya. L'intimidation constante par Hatsumomo a été particulièrement marquante pour Chiyo, qui a passé la majorité de son enfance effrayée par la geisha. Bien que cela lui ait apporté beaucoup de détresse, cela a aussi construit son endurance et sa détermination, la forçant à avoir un caractère très mature dès un jeune âge. Ses années suivantes en tant que geisha ont aussi été épuisantes aux niveaux physique et mental, surtout pendant la période de guerre. A travers ces nombreux obstacles, Sayuri continue tout de même de garder son optimisme et de porter le titre de geisha avec fierté.

Malgré ses bonnes intentions, la nature romantique et idéaliste de Sayuri peut aussi troubler son jugement. En effet, sa quête pour être avec le Chairman, un homme qu'elle ne connaît que brièvement, fait en sorte qu'elle a tendance à ignorer le support et l'aide de ses proches. Par exemple, Sayuri développe une amitié profonde avec Nobu dès le début de sa carrière en tant que geisha. Il lui offre même un logement et de la protection lors de la guerre. Toutefois, lorsqu'elle apprend qu'elle ne pourrait pas être avec le Chairman étant donné son alliance avec Nobu, elle n'hésite pas à rejeter complètement cette amitié afin de poursuivre ses ambitions romantiques. Sayuri peut donc être relativement obstinée, suivant ses propres impulsions et ignorant les conseils des autres. Elle fera tout ce qu'elle peut pour atteindre ses objectifs personnels ; une persévérance et une ténacité qui peuvent être autant admirables que destructrices.

3.4.4 Relations interpersonnelles

Plusieurs personnes ont eu des impacts positifs et négatifs sur la vie de Sayuri à travers l'histoire, mais certaines ont façonné son personnage plus que d'autres. D'abord, comme il a déjà été dit, Hatsumomo a été une présence destructrice dans la vie de Sayuri dès son arrivée à Kyoto. Sayuri était très intimidée par Hatsumomo, mais l'admirait aussi en raison de sa beauté et de son succès. Malgré son hostilité, Sayuri était inspirée par Hatsumomo et espérait atteindre un statut semblable au sien. Toutefois, Hatsumomo, consummée de jalousie pour Sayuri, profite de sa vulnérabilité pour éteindre sa flamme au plus vite. Elle fait tout son possible pour ruiner sa carrière, que ce soit en essayant de voler ses clients ou en propageant de fausses rumeurs afin de nuire à sa réputation. Ses efforts sont infructueux et la popularité de Sayuri continue à croître alors que Hatsumomo devient de plus en plus désespérée à conserver sa gloire, et lui annonce franchement : « *I shall destroy you* » (1:02:50). Sayuri ne se laisse tout de même pas décourager par tout cela et fait de son mieux pour ignorer Hatsumomo. Dans leur confrontation finale, Sayuri exprime finalement son mécontentement et assume son rôle supérieur à Hatsumomo dans l'okiya. Cette dernière, détruite par sa propre jalousie, se retire définitivement non seulement de l'okiya, mais de l'histoire elle-même.

Sayuri a une relation tendue avec les autres femmes de l'histoire, mais a une forte appréciation pour sa mentor Mameha, la considérant presque comme une figure maternelle. Mameha choisit de prendre Sayuri sous son aile à la demande du Chairman et la guide à travers le terrain complexe de la culture geisha. Sayuri la respecte profondément et est très reconnaissante pour son aide, considérant que Mameha l'a libérée de son asservissement dans l'okiya. Mais les deux femmes ont des valeurs très différentes. Mameha croit qu'une geisha ne peut pas poursuivre son propre bonheur et doit sacrifier ses désirs et ses passions afin de survivre : « *Remember Chiyo, geisha are not courtesans, and we're not wives. We don't become*

geisha to pursue our own destinies. We become geisha because we have no choice » (0:54:02). Sayuri, une optimiste et idéaliste, continue à poursuivre ses intérêts et son amour, à la consternation de son mentor. Cela mène à quelques conflits entre les femmes. Toutefois, ces désaccords viennent d'un respect mutuel et d'une volonté de protéger l'autre. Même après la fin de leur relation professionnelle, les deux restent très proches, ayant développé une amitié profonde.

Finalement, la motivation principale dans la vie de Sayuri est l'espoir de finir sa vie avec le Chairman. Malgré le fait qu'elle ne le connaît pas très bien, elle est convaincue qu'elle doit tout faire afin de gagner son affection. Leur première rencontre a lieu quand elle est enfant. Le Chairman lui remonte le moral après la mort de ses parents et la fuite de sa sœur. Chiyo tombe rapidement amoureuse de lui en raison de ce simple acte de gentillesse. Elle croise son chemin à nouveau lorsqu'elle commence à devenir populaire en tant que geisha. Il feint de ne pas la reconnaître, mais continue à la traiter avec respect. Malgré leurs rencontres limitées, les deux démontrent une forte estime l'un pour l'autre. Même si la relation de Sayuri avec le Chairman a parfois troublé son jugement, le potentiel qu'il représentait pour elle, c'est-à-dire d'une fin heureuse et du bonheur, a été assez fort pour maintenir son optimisme et la motiver pour surmonter ses moments difficiles.

Crazy Rich Asians (2018)

Sorti en 2018 et réalisé par Jon M. Chu, *Crazy Rich Asians* est une adaptation filmique du roman du même nom par Kevin Kwan. L'histoire suit Rachel Chu, une asio-américaine, qui est confrontée pour la première fois à la famille absurdement riche de son copain Nick.

3.5 Présentation générale

3.5.1 Résumé et mise en contexte du film

Lorsque Rachel accompagne son copain Nick à Singapour pour le mariage de son meilleur ami, elle est surprise d'apprendre qu'en plus de faire partie d'une des familles les plus fortunées du Singapour, il est aussi considéré comme l'un des célibataires les plus prisés du pays. Rachel fait de son mieux pour affronter des personnes jalouses, une culture à laquelle elle croyait appartenir, et la mère désapprobatrice de Nick.

Situé dans l'époque contemporaine, ce film explore la dualité souvent ressentie par les personnes asio-américaines, c'est-à-dire l'opposition entre la culture américaine et leur culture d'origine. L'histoire aborde spécifiquement les différentes priorités et valeurs des personnes chinoises et américaines. Alors que les Américains valorisent la passion et le bonheur individuel, les Chinois attribuent plus d'importance aux valeurs familiales, aux enfants et à la préservation de la tradition. Le choc culturel est troublant pour Rachel qui n'a jamais questionné davantage son héritage chinois. Suivant la recette idéale d'une comédie romantique américaine, mais dans un pays étranger, ce film intègre des clichés avec des thèmes importants comme la découverte de soi, les nuances culturelles, l'altérité et la tradition.

3.5.2 Contexte spatial

Le film se déroule principalement au Singapour, mais débute à New York. Cela sert à situer la vie établie de Rachel en Amérique en tant qu'enseignante au NYU et offre un aperçu de sa famille et de sa relation avec Nick. On la voit magasiner avec sa mère, discutant du voyage prévu. Il est entendu que Rachel a une vie très confortable aux États-Unis et qu'elle ne se pose pas beaucoup de questions concernant ses origines chinoises. Elle est excitée par l'opportunité de rencontrer la famille de Nick et

n'éprouve pas d'inquiétudes, croyant qu'elle laissera une bonne impression grâce à son ethnicité et son emploi stable. Cependant, sa mère la prévient que son intégration ne se fera pas aussi facile qu'elle ne le pense.

Le paysage de New York est représenté avec des couleurs grises et ternes. Cela est rapidement remplacé par des couleurs vives et l'ambiance bruyante du Singapour. Les premières images du Singapour sont riches et animées, introduisant non seulement Rachel, mais aussi le spectateur, dans le pays. En effet, alors que l'on suit Rachel et Nick lors de leur première journée au Singapour, plusieurs scènes montrent l'architecture, la cuisine, la végétation et la musique du pays. Les amis de Nick informent aussi Rachel sur la culture locale, ce qui aide à placer le spectateur dans le contexte du film. Rachel est étonnée par la beauté du pays et est excitée pour les prochains jours. Cependant, ce n'est que lorsqu'elle rencontre la famille de Nick qu'elle est profondément déstabilisée par leur fortune. Ce sentiment d'altérité est amplifié au fur et à mesure qu'elle rencontre les proches de Nick, se sentant étrangère non seulement à la famille, mais aussi à leur culture.

3.5.3 Réception du film

Ce film constitue la première histoire moderne avec un casting composé entièrement de personnes asiatiques et asio-américaines, à être réalisé depuis *The Joy Luck Club*, sorti en 1993 (Ho, 2018). À partir d'octobre 2018, le film a rapporté plus de 232 millions de dollars dans le monde, devenant la comédie romantique la plus rentable depuis 10 ans (Rodriguez, 2018). Le film a été acclamé pour les représentations positives de la communauté asiatique et la rupture de vieux stéréotypes. En effet, plusieurs personnes considèrent que ce film constitue un grand pas en avant pour l'industrie hollywoodienne (Ho, 2018).

Malgré la réception très positive aux États-Unis, le film a reçu certaines critiques chez les audiences asiatiques à l'égard du casting. Certains considèrent que le film n'est pas représentatif du Singapour, car il n'inclut pas d'autres minorités asiatiques, telles que des personnes d'origine malais et indiennes, qui composent une large partie de la population (Tsoi et Zhou, 2018). En effet, puisque le film s'annonce comme une grande étape pour la diversité à l'écran, plusieurs personnes étaient déçus de voir la production se centrer sur une population majoritairement chinoise en plaçant les minorités ethniques dans des rôles de chauffeurs et de servants. Le film a aussi eu une réception plutôt décevante en Chine. Certains spectateurs chinois ont critiqué le film pour la représentation stéréotypée des personnages âgés, dont Eleanor, en la montrant en tant que mère stricte, réservée et sévère, des traits communément associés au stéréotype de *tiger mom*⁶. D'autres soulèvent que le film projette les valeurs traditionalistes chinoises comme étant mauvaises et rétrogrades. Il faut retenir tout de même que ce film vise une audience américaine, se concentrant sur les questions identitaires entourant les Asio-américains, et qu'il a eu un impact significatif sur la question de la diversité des représentations à Hollywood.

3.6 Récit identitaire de Rachel Chu

3.6.1 Description du personnage

Rachel est enseignante en économie au NYU, et la plus jeune professeure du département. C'est une femme instruite, mesurée et dirigée par sa carrière. Elle est née en Chine, mais a été élevée aux États-Unis. Sa mère l'a amené aux États-Unis lorsqu'elle n'avait que six mois pour s'échapper d'un mariage violent, et elles se sont installées en Californie. Rachel a maintenant une vie confortable à New York, mais

⁶ La *tiger mom* est le stéréotype dominant de mères chinoises aux États-Unis. Cela réfère aux mères contrôlantes, strictes et sévères qui mettent d'immense pression sur leurs enfants pour assurer leur réussite scolaire (Chua, 2011).

fait tout de même attention à son argent. Elle est consciente de la responsabilité qui vient avec l'argent et de l'importance d'être financièrement stable. Son humilité et sa personnalité honnête sont aussi reflétées dans ses vêtements. Elle est toujours habillée de façon professionnelle et propre, mais aussi de manière simple, ce qui montre qu'elle prend soin d'elle-même, mais ne priorise pas nécessairement son apparence physique et le matériel. Elle valorise plutôt ses relations personnelles, étant très fidèle à ses amis et essayant toujours de plaire aux autres.

En effet, même après avoir fréquenté des universités d'élite, Rachel demeure très humble et terre à terre, ce qui contraste avec les autres femmes plutôt matérialistes du film. Elle voit le meilleur des gens et peut manquer de courage, certains allant même jusqu'à profiter de sa naïveté. Elle est aussi très ouverte d'esprit et est toujours prête à donner le bénéfice du doute aux autres. C'est une personne avec qui le spectateur peut facilement s'identifier, ce qui permet ensuite de découvrir Singapour à travers ses yeux.

3.6.2 Trajet narratif

Le film se centre autour de l'évolution identitaire de Rachel. À travers l'histoire, on observe comment elle a du mal à se situer, selon ses origines asiatiques. Ce n'est que lorsqu'elle est confrontée à la famille de Nick qu'elle réalise son manque de connaissances des coutumes traditionnelles chinoises. En effet, avant qu'elle quitte les États-Unis, elle est confiante et fière de son identité, ainsi que de ses réalisations personnelles. Elle dit à sa mère : « *How are they different? They're Chinese, I'm Chinese. I'm so Chinese, I'm an economics professor with lactose intolerance* » (0:11:05). Bien que Rachel ait clairement un certain attachement à sa culture, démontré par ses notions en mandarin et ses connaissances de certaines traditions chinoises comme le mahjong, elle subit un choc culturel important dès son arrivée au Singapour. Quand elle rencontre Eleanor pour la première fois, son hésitation est

évidente : « *Oh, my gosh ! I'm so happy to meet you, Mrs. Young. Or Auntie. Right ? I'm learning the lingo* » (0:39:12). Ses doutes sont amplifiés lorsqu'Eleanor, mais aussi sa mère et ses amis, lui rappellent son étrangeté.

Après plusieurs tentatives de gagner les faveurs de la famille et des amis de Nick, Rachel réalise qu'elle n'a pas besoin de l'approbation des autres pour définir sa propre identité. Elle se rend compte qu'elle ne pourra jamais impressionner Eleanor et ne devrait pas avoir à se plier aux attentes de la famille de Nick pour valider son style de vie. Lorsque la mère de Rachel lui rend visite au Singapour, elle lui rappelle que certains l'aiment pour qui elle est. Réconfortée, Rachel retrouve la confiance et le courage dont elle a fait preuve au début du film, tout en ayant plus de clarté sur sa propre identité asio-américaine.

Rachel est motivée à la fois par la logique et l'émotion. Alors qu'elle est une personne très rationnelle, elle se force à subir beaucoup d'anxiété et d'angoisse afin de poursuivre sa relation amoureuse. En essayant de toujours bien faire, elle hésite souvent entre écouter son cœur ou sa tête. Ne voulant pas forcer Nick à choisir entre elle et sa famille, elle décide de le laisser, prouvant finalement à Eleanor que, même si elle ne partage ses valeurs, elle comprend leur importance.

3.6.3 Conflits externes et internes

Rachel est beaucoup jugée par la famille et les amis de Nick dès qu'elle arrive au Singapour. Ces remarques visent autant son style vestimentaire que son manque de connaissances de certaines coutumes, ainsi que son origine américaine. Eleanor est particulièrement dure avec elle, puisqu'elle croit que ses valeurs américaines font en sorte qu'elle ne soit pas une partenaire appropriée pour Nick, ni une addition adéquate à cette famille renommée. D'autre part, Rachel est aussi victime d'intimidation de la part de plusieurs femmes qui sont jalouses de sa relation avec

Nick. En effet, la popularité et la fortune de Nick attirent beaucoup d'attention sur Rachel. Cela culmine à une fête pour Araminta où des femmes laissent un poisson sanglant dans sa chambre d'hôtel. Rachel reste forte durant ces instants d'humiliation et de manipulation, mais n'en peut plus lorsqu'Eleanor évoque sa famille et son passé : elle refuse de la laisser insulter sa mère.

Rachel est une personne très gentille et elle fait facilement confiance aux gens. De fait, certains vont profiter d'elle si elle ne fait pas attention. Elle cherche toujours à plaire aux autres, même ceux qui ne le méritent pas. Bien qu'elle soit perçue comme très aimable, cela affaiblit également son personnage et finit par réduire l'estime qu'elle a d'elle-même, notamment lorsque les gens ne répondent pas sa générosité. Comme il a déjà été dit, Rachel est une femme confiante, mais sa tendance à toujours mettre les autres avant elle-même finit par la faire paraître peu confiante et fragile.

La confrontation entre le Singapour et les États-Unis

Les premiers jours au Singapour sont très choquants pour Rachel, révélant une vie que Nick lui a longtemps cachée. Lorsqu'ils atterrissent au Singapour, Rachel remarque à quel point l'aéroport est luxueux en comparaison à l'aéroport JFK : « *I can't believe this airport has a butterfly garden and a movie theatre. JFK is just salmonella and despair* » (0:18:12). Ce choc culturel persiste tout le long de son séjour au Singapour. Rachel connaît certains éléments de la culture, mais ses connaissances sont limitées et elle s'exprime parfois maladroitement, en conséquence. Par exemple, lors d'une fête, Rachel confond l'ancienne gardienne de Nick avec sa grand-mère et commence à la féliciter en mandarin. Bien que sa connaissance du mandarin soit assez bonne, elle prend du temps pour articuler ses mots et ses phrases, ce qui donne un dialogue difficile.

À un autre moment, elle se joint à la famille de Nick pour faire des raviolis chinois. Elle exprime son admiration devant l'effort nécessaire pour maintenir de telles traditions familiales. Toutefois, Eleanor rejette rapidement cela comme une mauvaise tentative de s'intégrer à leur famille. Rachel réalise à quel point elle est étrangère à cette culture et que ce qu'elle croyait connaître de son héritage chinois n'a pas beaucoup d'importance au moment d'impressionner Eleanor. Par exemple, avant qu'elle ne rencontre la famille, elle décide de porter une robe rouge, puisque cette couleur est un signe commun de fertilité et de chance dans la culture chinoise. Cependant, son amie lui indique que cela n'a pas d'importance et que la couleur est seulement signifiante lors du nouvel an chinois.

Eleanor dit clairement à Rachel que, même si elle paraît chinoise, sa façon de penser est purement américaine, et qu'elle ne pourrait jamais s'entendre avec Nick. Selon Eleanor, l'importance donnée à la poursuite du bonheur et aux passions personnelles aux États-Unis ne pourront jamais concorder avec les valeurs traditionnelles de famille et de sacrifice de la culture chinoise.

3.6.4 Relations interpersonnelles

Rachel rencontre plusieurs personnes lors de son arrivée au Singapour. C'est toutefois Eleanor qui a clairement le plus d'impact sur Rachel durant son séjour dans ce pays. Eleanor est froide envers Rachel dès leur première rencontre, mais cette dernière garde espoir, en croyant pouvoir l'impressionner les jours suivants. Elle réalise rapidement que Eleanor la désapprouve fortement. Cela commence par des remarques passives-agressives de la part d'Eleanor envers les valeurs américaines. Elle parle aussi ouvertement de ses attentes pour Nick, qui ne s'alignent pas avec Rachel. Eleanor méprise constamment cette dernière et ses commentaires deviennent de plus en plus insultants. Alors qu'Eleanor donne la priorité à la tradition, à la famille et aux

enfants, Rachel accorde plus d'importance aux passions individuelles, à la carrière et à l'indépendance.

Eleanor projette beaucoup de fierté sur ses origines singapouriennes et a tendance à avoir des préjugés envers les étrangers. En effet, sa désapprobation de Rachel est plus causée par sa nationalité américaine que par sa situation financière. Lors de sa dernière conversation avec Rachel, elle dit : « *There is a Hokkien phrase "kaki lang". It means, "Our own kind of people." And you're not our own kind* » (1:43:35). Eleanor valorise son statut et fera tout son possible pour préserver l'honneur derrière son nom de famille, incluant le fait de s'assurer que son fils se marie avec quelqu'un qui partage ses priorités et ses valeurs.

Lorsque Rachel se renseigne sur la bague de fiançailles d'Eleanor, celle-ci lui explique que la bague est un symbole des sacrifices qu'elle a réalisés pour son mariage et sa famille, puisque sa belle-mère a refusé de permettre à son mari de la demander en mariage avec leur bague de famille. Elle révèle qu'elle était dans une situation semblable à celle de Rachel, n'étant pas acceptée tout de suite dans la famille Young.

It took many years, and she had good reason to be concerned. Because I had no idea the work and the sacrifice it would take. There were many days when I wondered if I would ever measure up. But having been through it all, I know this much. You will never be enough. (1:12:43)

Malgré son expérience semblable à celle de Rachel, elle refuse de changer son opinion d'elle ou de lui montrer de l'empathie. Elle est claire dans son sentiment de dérision à l'égard des valeurs américaines, disant : « *You're a foreigner. American. And all Americans think about is their own happiness* » (1:43:52). La tension entre les femmes culmine lorsqu'Eleanor engage un détective privé afin de défendre son dédain pour Rachel avec une preuve tangible. Elle révèle au couple que la mère de

Rachel a trompé son mari et s'est enfuie aux États-Unis en conséquence. Rachel est dégoûtée par cette violation de sa vie privée et par l'attaque contre sa famille. Ce n'est que lorsque Rachel montre à Eleanor les sacrifices qu'elle est prête à faire pour Nick, qu'Eleanor met ses présumés de côté afin d'assurer le bonheur de son fils.

CHAPITRE IV

ANALYSE DES RÉSULTATS

Les films de notre corpus proposent des personnages qui permettent de représenter de façon variée la femme asiatique selon différents contextes. Nous remarquons, à travers l'observation de ces personnages, que leurs représentations diffèrent largement en fonction de l'environnement créé par le film et des rapports entretenus avec les autres personnages. Autrement dit, les représentations dépendent du contexte construit par le film tel quel et des différentes dynamiques créées. Dans le présent chapitre, nous tenterons de faire ressortir ce que ces différents contextes indiquent de la représentation de la femme asiatique dans les films de notre corpus.

D'abord, nous verrons comment les concepts de représentation et d'idéologie se rattachent aux films en retenant les fondements des *cultural studies*. Ensuite, nous verrons comment situer les personnages choisis plus spécifiquement selon les stéréotypes présentés par Éric Macé. Puis nous aborderons comment ces personnages manifestent différentes formes d'altérité selon les concepts développés par Denise Jodelet. Finalement, nous verrons comment les différents personnages s'inscrivent dans l'orientalisme défini par Edward Said.

4.1 Représentation et idéologie

Les *cultural studies* analysent la culture en portant attention aux idéologies traversant les représentations et comment celles-ci participent à la construction de notre monde

social. En tenant compte de l'apport d'Éric Macé et des médiacultures, il faut retenir l'importance de ne pas traiter des représentations médiatiques comme un reflet de la réalité, mais comme des participants actifs. Cela suit la théorie de Hall selon laquelle la représentation n'est pas indépendante de la réalité, mais constitutive de celle-ci. Il faut donc considérer que l'observation de ces films est aussi pertinente que l'observation d'objets « réels ». Ainsi, il n'existe pas de réalité objective avec quoi comparer les films de notre corpus. Nous ne pouvons qu'analyser les représentations afin de mieux comprendre comment celles-ci participent à constituer notre imaginaire culturel. Dans les films choisis, la signification et la culture se manifestent par divers éléments, incluant les personnages tels quels, mais aussi leurs rapports aux autres et à leurs environnements. Cela sert à construire le contexte du récit et à structurer les personnages en justifiant leur comportement, ce qui est évidemment très important pour leur développement identitaire. Le traumatisme vécu par O-Ren Ishii la pousse vers une vie de vengeance, de violence et de cruauté alors que l'hostilité subie par Chiyo fait en sorte qu'elle adopte une attitude plus mature et détachée à un jeune âge, afin d'améliorer ses conditions de vie.

Évidemment, plusieurs significations peuvent être tirées de ces films, suivant l'interprétation qu'en fait le spectateur. Selon Jean-Claude Abric, ces mêmes représentations portent toutes de nombreuses fonctions qui se manifestent autant dans la contextualisation du récit que dans un plus large contexte social. Comme il a été mentionné, ces fonctions guident les spectateurs en les aidant à interpréter leur environnement. L'assimilation collective de ces représentations fait en sorte que les significations qui en sont tirées contribuent largement à la cohésion sociale et à l'intégration, rappelant encore l'importance des représentations médiatiques dans la construction de notre « réalité ».

Dans le cas du cinéma hollywoodien, il est pertinent d'observer ces représentations selon l'idéologie américaine puisque, même avec un marché international, les films

visent principalement l'audience locale. Les valeurs américaines sont typiquement très individualistes, exemplifiées en cela par les mythes communs de la poursuite du bonheur et du rêve américain. Ces thèmes sont récurrents dans les films hollywoodiens et se manifestent dans les œuvres de notre corpus. Cela est surtout évident dans *Crazy Rich Asians* où le récit tourne autour de l'opposition entre les valeurs occidentales de Rachel et les valeurs plus traditionnelles d'Eleanor. En effet, les désirs de Rachel de poursuivre ses passions et sa carrière ne sont pas bien reçus par Eleanor et les autres membres de sa famille. Alors qu'aux États-Unis, le bonheur est souvent associé à la réussite professionnelle, la culture chinoise vise plutôt un bonheur collectif, en priorisant le rôle de la famille et des aînés au-dessus des intérêts personnels.

Rachel incarne l'Asio-américaine idéale, représentant l'*American Dream* et le *melting pot*. En tant qu'immigrante qui a réussi à se bâtir une vie fortunée aux États-Unis, elle représente le potentiel illimité qui est souvent associé à la vie en Amérique. Le mythe du *melting pot* encourage la diversité ethnique au sein du pays, mais pousse aussi l'assimilation des minorités ethnoculturelles afin d'assurer leur intégration. Cela se voit dans le personnage de Rachel qui personnifie les valeurs américaines tout en ayant une connaissance limitée de son héritage chinois. *Crazy Rich Asians* traite de cette dualité ressentie par plusieurs membres de la communauté asio-américaine, c'est-à-dire d'une quête identitaire qui tire sa source de deux cultures. L'opposition culturelle est pertinente à observer dans ce film, mais semble pencher vers une certaine supériorité occidentale. Bien que l'entièreté du film expose la richesse et la beauté du Singapour, les valeurs chinoises sont montrées comme étant plutôt fermées et conservatrices en opposition au caractère plus ouvert et empathique de Rachel. La victoire de Rachel sur Eleanor à la fin du film peut insinuer la victoire des valeurs occidentales.

Le récit de vengeance de *Kill Bill* est aussi très typique d'une histoire américaine et est représentatif des valeurs individualistes mentionnées. O-Ren Ishii est une personne très égoïste et fière, ne démontrant pas les mêmes valeurs associées aux femmes asiatiques dans *Crazy Rich Asians*. Toutefois, ces traits semblent traduire son rôle d'antagoniste dans l'histoire plutôt que sa culture. Les personnages japonais ne présentent pas de traits distincts qui seraient spécifiques à leur culture, sauf un immense respect pour l'honneur et l'autorité.

Ce type de récit est commun dans les films hollywoodiens, mais les influences japonaises et chinoises sont représentées ici avec respect pour leur origine. *Kill Bill* ne prétend pas être un film de *wuxia* ou de *chanbara*, mais rend hommage à des styles visuels spécifiques tirés de ces genres cinématographiques en les intégrant dans le style déjà exagéré du récit américain. Au contraire, *Memoirs of a Geisha* représente une esthétique traditionnellement japonaise et feint une crédibilité historique en continuant de représenter les femmes selon des visions discriminatoires. Les valeurs individualistes se démarquent dans ce film, suivant les intérêts plutôt égoïstes de Sayuri. Son caractère obstiné et la négligence de ceux qui l'ont aidé à atteindre son statut de geisha ne sont pas des traits qui seraient valorisés dans un film traditionnellement japonais, révélant la nature hollywoodienne du récit.

Selon Hall, ces mythes ne sont pas seulement inspirés par la culture américaine, mais ils y participent également. Hall explique que les interprétations et les significations que les gens tirent de ces représentations médiatiques participent aussi à leur formation et aux connotations qui leur sont associées. Bien que les interprétations soient diversifiées et variées, l'utilisation récurrente de certaines images peut créer une signification commune qui est ensuite reprise par les médias, entamant un cycle continu qui ne fait que renforcer des idéologies dominantes. Par exemple, les rôles d'antagonistes d'Eleanor et d'O-Ren peuvent associer une connotation plus négative aux femmes asiatiques, qui peut se traduire dans notre réalité sociale. En effet, les

stéréotypes qui leurs sont associés participent à exagérer l'image négative de la femme asiatique et continuent à reproduire les rapports sociaux inégalitaires au-delà du cinéma américain. Comme il a été mentionné, la vraisemblance de *Memoirs of a Geisha* peut donner l'impression que la culture représentée est basée sur la réalité, propageant une perception orientaliste de la femme japonaise.

Puisque, selon Hall, l'identité se construit à partir de la différence et de la relation à l'Autre, il faut présumer que ces représentations médiatiques influencent largement la perception que l'audience va porter sur les personnes représentées. Ce désir de différenciation, de comparaison et de catégorisation sociale est essentiel pour la construction identitaire et l'interprétation de notre environnement. La représentation de stéréotypes est donc nécessaire, mais peut participer à encourager des opinions négatives envers les femmes asiatiques.

4.2 Stéréotypes

Nous nous alignons selon l'approche de Éric Macé afin d'observer les différents stéréotypes qui se manifestent dans les films de notre corpus. Macé soulève qu'on ne peut mesurer la différence entre groupes ethniques, puisqu'il n'existe pas d'essence raciale spécifique à ces personnes. On peut toutefois observer les opérations de racialisation. Il ne s'agit donc pas d'analyser les identités ethnoraciales, mais les discriminations à leur sujet (Macé, 2007, p. 5). Il faut retenir que les stéréotypes mis en évidence par Macé ne se manifestent pas tous dans chaque film du corpus. Les personnages ne peuvent pas non plus être réduits à un stéréotype spécifique. Tout de même, cela nous permet de comprendre comment ces personnages se placent selon la sociologie de Macé et quels stéréotypes sont particulièrement récurrents dans notre corpus. Cela nous permet aussi d'observer comment la représentation de la femme asiatique dépasse certaines significations superficielles, montrant comment ces films illustrent diverses facettes de notre réalité.

4.2.1 Stéréotypes positifs et négatifs

On retrouve des stéréotypes positifs et négatifs dans les trois films de notre corpus. Les stéréotypes positifs sont principalement reflétés dans la représentation exotique de la femme asiatique. Dans *Memoirs of a Geisha*, Sayuri, mais également l'ensemble des femmes, sont représentées comme des objets de curiosité et de désir, ce qui est particulièrement évident à travers les yeux des soldats américains. Lors de sa première rencontre avec Sayuri, le Colonel Derricks dit au lieutenant : « *Sayuri is one of the mysteries of the Orient I told you about* » (1:57:09). Plus tard, Derricks dit à Sayuri : « *Back home a bath is nothin' more than a shower and a cold towel with a lotta soap. Right? But here you make everything a ritual don't you?* » (1:58:51). Il est évident que non seulement les femmes, mais l'environnement également, sont représentés de façon romantique et idéaliste. En effet, une attention particulière est mise sur la représentation de l'architecture, de la végétation, des paysages de Kyoto, montrant le tout d'une façon très séduisante. Cela est aussi observable dans *Kill Bill*, avec l'utilisation de couleurs vives et d'une trame sonore dynamique pour illustrer Tokyo. *Crazy Rich Asians* développe davantage cela en prenant beaucoup de temps pour illustrer la beauté et la richesse du Singapour, au début du film. Avec l'attention mise sur la famille Young, le film montre plusieurs endroits grandioses et luxueux qui ont tendance à fétichiser la culture singapourienne.

Le stéréotype positif se manifeste aussi à travers la représentation de la minorité modèle, c'est-à-dire le stéréotype commun qui réfère à une personne asiatique qui connaît beaucoup de succès académique et professionnel aux États-Unis. Cela est surtout observable chez Rachel. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, elle incarne l'idéal de l'*American Dream*, étant une immigrante qui s'est bâtie une vie fortunée en Amérique. Rachel a fréquenté des universités d'élite et travaille maintenant en tant qu'enseignante, contribuant à ce stéréotype positif communément associé aux personnes asio-américaines. Il est intéressant de noter que c'est la

persévérance et l'ambition de Rachel qui fait en sorte qu'elle ait du mal à intégrer la famille de Nick, montrant que ces stéréotypes, populaires aux États-Unis, ne s'exportent pas en Asie.

D'autre part, on observe aussi la présence de certains stéréotypes négatifs dans les œuvres de notre corpus. Dans *Crazy Rich Asians*, on remarque la crainte de l'étranger à la fois du côté de l'Ouest et de l'Est. Le film commence avec Eleanor qui est rejetée d'un hôtel new-yorkais, montrant l'étrangeté qui est souvent associée aux personnes asiatiques aux États-Unis. Les employés s'adressent à elle d'une façon condescendante, refusant de lui donner la chambre qu'elle a déjà réservée. De l'autre côté, en Asie, Rachel passe la majorité du film à être exclue de la famille de Nick en raison de ses origines américaines. Cela sert à contextualiser la difficulté souvent ressentie par les Asio-américains de s'identifier à une culture spécifique. L'impression qu'un étranger a moins de valeur simplement en raison du fait qu'il n'est pas du pays d'accueil est un conflit récurrent chez les minorités ethniques. O-Ren doit aussi surmonter ce conflit en raison de ses origines mixtes afin de prouver sa valeur à la mafia japonaise et d'assumer son autorité auprès de ses subordonnés. L'exotisme représenté dans les environnements et le style des films ne fait que renforcer cette impression d'altérité.

Ces instants servent à créer un attachement entre le spectateur et les personnages à l'écran, en mettant en évidence les formes de discrimination dont elles sont victimes. Ces scènes aident donc à peindre les personnages de façon plus positive en illustrant des stéréotypes négatifs qui sont communément associés aux femmes asiatiques. Toutefois, ces personnages sont aussi représentés selon certains stéréotypes négatifs qui sont plus spécifiques au cinéma hollywoodien.

Les femmes sont souvent catégorisées selon les stéréotypes spécifiques de la *dragon lady* et de la *china doll*. O-Ren est une représentation évidente de la *dragon lady*,

c'est-à-dire d'une femme cruelle, manipulatrice et violente. Lorsqu'elle apparaît devant la mafia japonaise, un dragon est notamment peint sur le mur derrière elle. Elle est aussi habillée conformément à ce stéréotype, avec un kimono et des baguettes dans les cheveux. Le choix d'équiper O-Ren d'un katana joue aussi en faveur du stéréotype, puisque c'est une arme très traditionnelle au Japon, mais qui n'est généralement pas utilisée pour le combat, étant donné le temps et le talent nécessaire pour la création de l'épée. Ces éléments esthétiques participent à créer son image de femme fatale et de *dragon lady*. Ce stéréotype se démarque aussi dans les autres films avec Hatsumomo et Eleanor. Hatsumomo est un exemple classique de cela, étant de nature cruelle et froide. Toutefois, Eleanor incarne une version plus moderne du stéréotype, reflétant aussi l'image de la *tiger mom*. Elle est stricte, froide et n'hésite pas à manipuler la relation de Rachel et Nick afin d'accomplir ses objectifs personnels. Son dédain pour les valeurs américaines reflète aussi comment la *dragon lady* incarne souvent une menace aux valeurs occidentales. Eleanor n'est toutefois pas complètement dépourvue de sentiment et ses motivations sont honnêtes. Même si le tempérament agressif d'Eleanor la place comme l'antagoniste principale de l'histoire, il est clair que son ardeur et sa franchise ont largement contribué à construire son empire, ainsi qu'à gagner le respect de ses pairs.

À l'autre extrémité des représentations, le stéréotype de *china doll* se manifeste aussi dans les personnages de notre corpus. La *china doll* réfère à une femme soumise, un objet sexuel, une esclave, quelqu'un qui n'existe que pour servir l'homme. On le voit à travers le caractère timide de Rachel qui essaie continuellement d'impressionner la famille de Nick malgré l'humiliation et l'intimidation qu'elle subit. Toutefois, le stéréotype est davantage développé chez Sayuri dans *Memoirs of a Geisha*. Sayuri est un exemple évident de ce stéréotype, ayant une allure soumise et prenant rarement la parole. Elle est réduite à un objet sexuel par tous les hommes qu'elle rencontre, dès qu'elle est enfant. Lorsqu'elle gagne de la notoriété en tant que geisha, elle reste enfermée dans cette position et sa valeur est déterminée par ce que ses clients pensent

d'elle. Cela est mis en évidence par la scène où Mameha vend le *mizuage*⁷ de Sayuri pour rembourser ses dettes. Sa valeur est réduite à sa virginité et elle est même accusée d'être inutile et sans valeur par Mameha lorsque celle-ci croit que Sayuri a eu des relations avec le Baron. Le film explicite qu'une geisha ne peut être comparée à une prostituée : « *We sell our skills, not our bodies. We create another secret world, a place only of beauty. The very word "geisha" means artist, and to be a geisha is to be judged as a moving work of art* » (0:54:10). Toutefois, Mameha et Sayuri se résolvent à vendre leurs corps afin de démarrer leur carrière, insinuant que cela est une étape nécessaire à toute geisha. Suite à la cérémonie de *mizuage* de Sayuri, Mother la félicite en disant : « *My daughter...You are a full geisha now* » (1:38:22), montrant l'association évidente entre la prostitution et la carrière de geisha que le film établit.

Les deux stéréotypes partagent cette hypersexualisation. Alors que la *china doll* est représentée comme un objet sexuel qui doit être utilisé par l'homme, la *dragon lady* est montrée comme une femme qui se servira de sa sexualité pour réaliser ses ambitions personnelles. Malgré le pouvoir qui est associé à la *dragon lady*, celle-ci doit généralement son succès à un homme. En effet, O-Ren, un personnage très autoritaire et effrayant, doit son succès à Bill. C'est ce dernier qui lui a permis de grimper les échellons du monde criminel de Tokyo afin de devenir chef des yakuzas, en lui procurant notamment l'argent nécessaire. Eleanor doit aussi sa fortune à son mariage avec le père de Nick. Même si elle venait déjà d'une famille fortunée et qu'elle a beaucoup participé à bâtir la richesse et la réputation de la famille Young, son statut est largement dû au pouvoir de son mari. Par exemple, lorsqu'Eleanor est rejetée de l'hôtel au début du film, elle appelle son mari et lui demande d'acheter la

⁷ La cérémonie de *mizuage*, comme définit par ce film, implique la vente de la virginité d'une maiko (apprentie geisha). Lorsqu'une maiko veut ouvrir la vente de son *mizuage* à un client potentiel, elle lui donnera un gâteau de riz. Ensuite, les clients intéressés peuvent placer une offre monétaire, et la plus grande somme gagnera.

propriété. En tant que nouvelle propriétaire, elle retourne à l'hôtel afin de se venger contre les employés qui l'avaient insultée. Même si cette scène sert à montrer le pouvoir d'Eleanor, il faut retenir que cela n'aurait pas été possible sans son mari. On remarque donc la position inférieure occupée par les femmes asiatiques dans les films de notre corpus, qui se manifeste même lorsqu'elles sont associées à des stéréotypes forts et positifs.

4.2.2 Non-stéréotypes

Puisque nous nous attardons sur les protagonistes féminins asiatiques des films de notre corpus, ceux-ci ne représentent pas des non-stéréotypes. En effet, ils sont tous au premier plan des histoires. Puisque ces films sont principalement situés à l'étranger, il y a une forte concentration de personnages féminins asiatiques. Plusieurs vont donc inévitablement être retenus en arrière-plan, comme l'armée de yakuzas d'O-Ren, les autres geishas qui fréquentent les mêmes événements que Sayuri et les nombreuses femmes qui peuplent l'arrière-plan de *Crazy Rich Asians*. Ces personnages ont tous un rôle de figurant, ne contribuant pas au déroulement du récit. Ils ne servent qu'à peupler les scènes et ne sont pas actifs dans l'histoire. Toutefois, il faut remarquer que ces femmes sont toujours de la même ethnicité que la protagoniste. En effet, il y a peu sinon aucune représentation de femmes provenant d'autres pays asiatiques, même en arrière-plan. Dans *Crazy Rich Asians*, les quelques personnages malais et indiens sont placés dans des rôles de chauffeurs et de servants, mais ceux-ci sont des hommes.

4.2.3 Contre-stéréotypes

Le contre-stéréotype permet la représentation de personnages complexes, mais peut aussi participer à nier l'ethnicité de la personne. *Crazy Rich Asians* réussit dans l'ensemble à représenter des personnages intéressants et profonds sans ignorer leur identité culturelle. Toutefois, on remarque ce stéréotype à travers Rachel, c'est-à-dire

dans son assimilation à la culture américaine et son ignorance de sa culture d'origine. Bien qu'elle soit née en Chine, elle a peu de connaissances de cet endroit, sauf de certaines traditions partagées avec sa mère, ainsi qu'une connaissance limitée du mandarin. Sa mère a aussi évité de révéler à Rachel les réelles motivations derrière son immigration aux États-Unis. Rachel vit donc avec une ignorance non seulement de son héritage, mais aussi de l'histoire de ses origines. Même si elle connaît vaguement le mandarin, elle converse avec sa mère en anglais, montrant qu'elle n'intègre pas la langue, les coutumes ni les valeurs chinoises dans son quotidien. Considérant le succès de Rachel en Amérique, il peut être compris que le rejet de son ethnicité a été nécessaire afin d'assurer son intégration dans la société américaine. Cela est mis en évidence lorsque ses valeurs américaines sont très mal reçues au Singapour. Elle y est constamment traitée comme une étrangère, renforçant l'impression qu'elle n'appartient pas à cette culture. Puisqu'elle a une connaissance limitée du pays et des spécificités de la culture, c'est de son point de vue que le spectateur découvre le Singapour.

O-Ren renvoie aussi indirectement à ce stéréotype. Elle est d'origine métissée, née d'une mère japonaise et d'un père sino-américain. Elle annonce ses origines avec fierté lorsqu'ils sont remis en question. Toutefois, sa culture ne contribue pas au récit identitaire de son personnage. En effet, son héritage culturel ne fait que contribuer au style visuel de son arc narratif et sert plus à contextualiser son histoire. Ses valeurs ne sont pas spécifiques à ses origines, et elle partage un caractère très semblable à celui de la Mariée. Elle fait quelques allusions à la culture du samouraï, mais ses origines différentes n'apportent rien de particulier au déroulement du récit. Au contraire de *Crazy Rich Asians*, l'emphase de *Kill Bill* n'est pas mise sur l'opposition entre l'Est et l'Ouest. Il n'y a donc pas nécessairement d'assimilation ou de rejet d'ethnicité chez O-Ren, mais sa culture participe plus à colorer le paysage qu'à construire son personnage.

4.2.4 Anti-stéréotypes

Macé soulève que c'est surtout à travers l'humour et la dérision qu'apparaît l'anti-stéréotype. Dans le cas de notre corpus, ce stéréotype se manifeste davantage dans *Kill Bill* et *Crazy Rich Asians*. Selon Macé, l'anti-stéréotype consiste à montrer délibérément un stéréotype pour le contester et s'en moquer. Dans *Crazy Rich Asians*, plusieurs personnages se moquent des stéréotypes qui sont typiquement associés aux personnes asiatiques aux États-Unis. Lorsque Rachel visite son amie Peik Lin, son père se présente avec un accent très stéréotypé, avant de parler dans un anglais courant. Ce type d'accent a souvent été utilisé par des acteurs blancs interprétant des personnes asiatiques dans des films hollywoodiens. Le film brise constamment l'image de l'Asiatique en tant qu'immigrant en difficulté. Ce n'est plus l'Asiatique qui parle avec difficulté l'anglais, ou le paysan et l'ouvrier du tiers monde. La scène d'introduction montre cette distinction lorsqu'Eleanor réfute cette image préconçue que des étrangers ont d'elle. Le film montre aussi les conditions de vie supérieures au Singapour, qui sont mises en évidence par Rachel. Cela rejette le stéréotype qui peint l'Asie en tant qu'endroit en développement, sans infrastructure ou avancées technologiques. Le père de Peik Lin dit notamment, en encourageant ses enfants à manger : « *There's a lot of children starving in America* » (0:29:30).

L'anti-stéréotype se manifeste aussi dans *Kill Bill* à travers la nature humoristique et caricaturale du récit. En effet, le surréalisme qui caractérise l'histoire de ce film fait en sorte que les stéréotypes paraissent volontaires et contribuent au style visuel exagéré. Par exemple, le style vestimentaire d'O-Ren ne se démarque pas, puisque tous les personnages sont vêtus de façon théâtrale. Alors que le port d'un kimono et d'un katana paraîtrait très stéréotypé dans un film traditionnel, ces choix stylistiques s'insèrent parfaitement dans le genre de *chanbara* recherché par Tarantino. Le stéréotype de *dragon lady* que nous avons développé plus tôt contribue aussi au contexte du récit. En effet, puisque les personnages du film sont inspirés de dessins

animés, la cruauté exagérée d'O-Ren reflète son rôle de méchante dans l'histoire et n'a rien à voir spécifiquement avec sa culture. Les stéréotypes sont exagérés au point de virer vers le surréalisme, ce qui rejette les significations préconçues typiquement associées à ces images. Supportée par une histoire caricaturale, l'utilisation de stéréotypes par Tarantino joue parfaitement dans l'esthétique humoristique du film.

4.3 Formes d'altérité

Les personnages de notre corpus manifestent tous une forme d'altérité. Reprenant les propos de Hall et de Jodelet, nous ne pouvons observer l'altérité et la construction identitaire qu'à travers la différence. Comme soulève Macé, il n'existe pas de mesure d'altérité, puisque celle-ci n'existe qu'en comparaison à l'Autre. Il ne faut pas présupposer que les films de notre corpus reflètent les rapports sociaux établis. Ces films créent leurs propres contextes et les histoires représentées sont spécifiques aux personnages du récit. C'est au spectateur de valider ou non ces représentations selon sa propre identification avec le personnage.

Selon Jodelet, ces formes d'altérité peuvent être du dehors (pays et peuples d'un espace lointain) ou du dedans (ceux marqués d'une différence à l'intérieur d'un même groupe social). Les personnages des films de notre corpus se rattachent aux deux formes d'altérité. Dans *Crazy Rich Asians*, Rachel développe davantage l'altérité de l'extérieur. En visitant Singapour, Rachel est constamment ramenée au fait qu'elle soit une étrangère. Puisqu'elle ne connaît pas les subtilités de la culture, elle a du mal à s'intégrer. Elle vise à rattacher ses origines chinoises à sa vie aux États-Unis, cherchant un juste milieu entre les deux cultures afin d'en apprendre plus sur son héritage, tout en restant fidèle à son identité américaine. Cette pression cause beaucoup d'anxiété chez Rachel qui se sent de plus en plus étrangère aux deux cultures. Sayuri représente aussi l'altérité du dehors, puisque son arrivée à Yoroido fait débiter une forme d'intimidation de la part de Hatsumomo. En effet, Hatsumomo

se moque souvent du fait que Chiyo vienne d'un village de pêcheurs, disant que son odeur se transférera à ses effets personnels : « *So, this is the new arrival. A pity she still stinks of fish. Stay out of my room. Your fingers smell. I can't have you touching my things!* » (0:12:10). Bien que traumatisée lors de son arrivée à Kyoto, Chiyo se force à accepter sa nouvelle identité d'esclave afin de survivre dans ses nouvelles conditions. Ce n'est que lorsqu'elle commence sa carrière de geisha qu'elle n'est plus traitée comme une étrangère dans l'okiya et s'assimile de plus en plus à son environnement.

Dans le cas d'O-Ren, celle-ci représente l'altérité du dedans. Elle est considérée comme étrangère à la mafia japonaise en raison de ses origines mixtes, malgré son appartenance au pays. En raison des doutes éprouvés par les yakuzas concernant ses origines chinoises et américaines, elle doit se forger et assumer une identité plus violente et agressive afin de se faire respecter. Cela l'aide à accéder au sommet du monde criminel de Tokyo et son caractère cruel et violent finit par définir son personnage.

4.4 Orientalisme

Afin de développer davantage les formes d'altérité, il faut rattacher ces représentations, et les stéréotypes repérés selon la sociologie de Macé, à l'orientalisme défini par Edward Said. Comme nous l'avons vu, l'orientalisme désigne un récit de l'Orient créé par l'Ouest qui participe à construire la pensée et l'idéologie occidentales à l'égard de l'Est. Les trois films de notre corpus présentent l'orientalisme à différents degrés. *Kill Bill* peut sembler comme un exemple concret d'orientalisme, si on regarde l'exagération avec laquelle sont traités le Japon et les personnages japonais. Toutefois, on ne peut réduire le film à cela, puisque l'entièreté de la production est réalisée dans ce même style exagéré et humoristique. En effet, ce film ne prétend pas représenter une version réaliste du Japon. Au contraire, la nature

surréaliste de la production se permet d'exagérer autant les environnements que les personnages afin d'arriver à un résultat dans le style d'un dessin animé. Il est tout de même pertinent de faire ressortir les éléments qui reflètent davantage l'orientalisme de ce film afin de comprendre comment ces images se rattachent au concept de Said.

D'abord, les choix stylistiques et cinématographiques aident à peindre le Japon comme un lieu exotique. En effet, le contraste établi dès l'arrivée de la Mariée à Tokyo est frappant. L'arrivée dans la ville est montrée lorsque la Mariée est dans l'avion, d'abord par une couleur orangée indiquant le départ vers un lieu exotique, et ensuite avec les lumières vives de la ville confirmant son arrivée. Les couleurs saturées créent un environnement exagéré et caricaturé, confirmant au spectateur que l'histoire se poursuit dans un lieu très différent des États-Unis. Le combat au *House of Blue Leaves* est aussi très intéressant en raison du choix esthétique d'inclure des scènes en noir et blanc qui rendent le combat presque cérémonial et rappellent une forme d'exécution professionnelle. Cela reflète l'idéologie des films de samouraï, le *bushido*, qui consiste en l'importance de préserver son « honneur » en combat. Cela participe à la contextualisation du film, qui est de placer le récit au Japon.

Le duel final entre O-Ren et la Mariée reflète aussi ce genre cinématographique, et peut référer à l'esthétique bouddhiste de *yugen*. Le terme réfère à l'existence d'une beauté profonde et mystérieuse dans l'expérience et l'univers, ainsi que dans la souffrance humaine (« *Japanese aesthetics* », 2019). Cela est évident dans cette scène par l'opposition entre l'arrière-plan romantique et le duel violent. Le combat entre les deux femmes montre aussi une certaine délicatesse et un respect mutuel, rappelant encore le code de *bushido*. En effet, O-Ren attend que la Mariée se lève avant de continuer le combat, lui rappelant l'honneur qui vient avec le port d'une épée de samouraï : « *You may not be able to fight like a Samurai, but at least you can die like a Samurai* » (1:34:33). Elle prend aussi le temps de s'excuser avec de terminer le

duel : « *For ridiculing you earlier, I apologize* » (1:36:13). Cela renforce l'idée de noblesse et de retenue dans l'image créée de la culture japonaise.

Ces différentes images participent à exotiser le Japon avec certains éléments insinuant la supériorité de la Mariée et de l'Occident. Par exemple, malgré l'expérience d'O-Ren, celle-ci finit par être vaincue par la Mariée dans le duel final. Considérant que la Mariée a seulement eu un mois pour apprendre l'utilisation d'un katana alors qu'O-Ren a passé sa vie à démontrer son habileté et son talent dans ce style de combat, il est surprenant qu'elle perde le duel final. C'est une histoire commune, datant des premiers récits hollywoodiens, où les personnages asiatiques sont représentés en tant que dangereux et menaçants, mais qui finissent toujours par perdre face aux Occidentaux. Il faut aussi se rappeler que le succès d'O-Ren n'aurait pas été possible sans la contribution de Bill, un homme caucasien, participant à l'image dressée par Said d'un Orient faible et irrationnel qui a besoin de l'aide et du contrôle de l'Ouest. Malgré certains stéréotypes, *Kill Bill* ne pose pas un regard particulièrement négatif sur l'Est, vu l'agressivité avec laquelle O-Ren défend ses origines.

Memoirs of a Geisha est un exemple plus clair d'orientalisme, surtout mis en évidence par le récit romantique et les inexactitudes historiques. Bien que l'histoire soit inspirée de la biographie de Mineko Iwasaki⁸, l'auteur dérive énormément du matériel source. En effet, la geisha explique que son adoption dans un okiya était un choix de sa part, plutôt qu'une obligation qui résultait d'une certaine pauvreté. Elle mentionne aussi avoir eu de bonnes relations avec les femmes présentes dans l'okiya et qu'il n'y avait pas de cas de maltraitance. Iwasaki révèle aussi que la cérémonie de

⁸ Mineko Iwasaki était une geisha célèbre de Kyoto. Elle a diverti plusieurs célébrités et membres de la famille royale. Iwasaki a aidé Arthur Golden dans la rédaction de *Memoirs of a Geisha* à condition de rester anonyme. Toutefois, l'auteur a révélé son identité et a faussé les expériences de la geisha, blessant sa réputation. Iwasaki a fini par poursuivre Golden en justice et a sorti son autobiographie, *Geisha of Gion*, pour contester le roman de Golden (« Mineko Iwasaki », 2018).

mizuage n'est qu'une cérémonie de passage à l'âge adulte, semblable à un anniversaire, et non une forme d'initiation sexuelle comme il est montré dans le film. Golden a changé l'histoire d'Iwasaki de façon sexuelle, exotique et romancée par l'Occident. Il a transformé les faits en fiction afin de créer plus d'intérêt chez le public cible. Il faut toutefois noter que l'expérience d'Iwasaki est située dans un contexte historique complètement différent de celui du film et son testament n'est pas nécessairement représentatif de la culture des geishas des années 1930.

Les geishas ont été représentées comme des beautés soumises portant des robes et des coiffures exotiques par les audiences occidentales dès le 19e siècle. L'allure sophistiquée des geishas a surpris les Occidentaux, qui, jusqu'alors, considéraient l'Orient comme leur opposé culturel inférieur. Ce film cherche aussi à renforcer l'image occidentale de la geisha en tant que femme exotique et mystérieuse. En représentant des expériences spécifiques d'une culture très complexe dans un contexte historique auquel le public cible ne peut pas s'identifier, le film devient une source d'information pour l'audience sur la culture des geishas, qui est malheureusement représentée de façon exagérée et discriminatoire.

Notamment, les Japonais séparent catégoriquement les geishas de la prostitution. En effet, c'est une profession très respectée où les geishas représentent une femme posée, féminine, sophistiquée, respectée et admirée par les femmes japonaises. Les geishas font preuve de pouvoir, de fierté et de dignité dans leurs performances, même si celles-ci paraissent soumises et dociles selon les standards occidentaux. Golden et Marshall hypersexualisent la geisha, ne s'attardant pas sur leur formation artistique et leurs performances, qui sont au centre de leur art, mais les représentent plutôt comme des objets n'existant que pour le divertissement des hommes. Autrement dit, elles sont réduites à des objets de curiosité.

Marshall place l'Orient comme l'opposé de l'Ouest, renforçant les stéréotypes et l'idée que la culture japonaise est exotique, irrationnelle, bizarre et sexualisée. Ce film place les spectateurs dans la position du colonisateur et du supérieur, pouvant maintenir leur distance par rapport au récit en s'immergeant dans l'Orient fictif. L'histoire d'une jeune fille faisant son possible pour rejoindre son premier amour, en ignorant l'aide et le support des autres, est un récit très américain. La culture japonaise reconnaît l'importance de respecter ses aînés et d'honorer les responsabilités qui nous sont imposées. Une histoire traditionnellement japonaise ne consisterait pas en un récit aussi individualiste.

Les réalisateurs ont donc priorisé un récit dynamique au lieu d'essayer de créer une histoire avec des personnages plus complexes et profonds. En choisissant notamment des actrices chinoises connues du public américain pour interpréter des rôles japonais, les cinéastes ont regroupé deux cultures très distinctes, donnant l'impression que les deux sont interchangeables. Comme le révèle Said, l'orientalisme tend à représenter les personnes asiatiques selon un même groupe homogène en ignorant leurs spécificités culturelles. Cela a évidemment été perçu avec frustration par les spectateurs asiatiques qui remarquent plus les subtilités dans l'interprétation des actrices, alors que des éléments comme l'authenticité de l'accent des personnages risquent de passer inaperçus chez les spectateurs occidentaux.

La représentation du Japon est donc très romantique et caricaturée. Par l'utilisation de stéréotypes et l'illustration d'un lieu exotique et étrange, ce film manifeste clairement un certain orientalisme. En effet, le Japon est représenté comme l'opposé des États-Unis, mis en évidence par l'arrivée des soldats américains qui remarquent l'étrangeté de l'environnement et de la culture des geishas. Ces soldats arrivent dans un moment de détresse et incarnent le rôle de l'Ouest fort, rationnel et autoritaire qui vient secourir l'Orient, reflétant les ambitions coloniales de l'Occident.

Finalement, *Crazy Rich Asians* est le film le plus progressif de notre corpus, dressant un portrait complexe de l'Asie qui ne peut être réduit à une simple opposition avec l'Occident. Même si certains éléments se rattachent tout de même à l'orientalisme de Said. D'abord, malgré les signes d'un film diversifié, ce dernier ignore les inégalités raciales propres au Singapour, plaçant les Chinois au lieu des Caucasiens au plus haut de la hiérarchie raciale. Le film maintient la dominance de personnes chinoises dans les médias, en ignorant les autres communautés culturelles qui composent le pays. Avec 76 % de chinois, 15 % de malais et 7,5 % d'Indiens, le Singapour est un pays très hétérogène, mais on ne voit que quelques indications de cette diversité (Appiah, 2018). En effet, les quelques personnages malais et indiens sont gardés en arrière-plan alors que l'utilisation de « singlish », la langue locale qui résulte de l'interaction des divers groupes ethniques, n'apparaît que brièvement. Cela reflète l'homogénéisation des personnes asiatiques qui est soulevée par Said, regroupant une culture hétérogène sous un même groupe ethnique.

D'autre part, la confrontation des valeurs américaines de Rachel aux valeurs plus traditionnelles d'Eleanor insinue une certaine supériorité des valeurs occidentales. En effet, vu le rôle de protagoniste principale de Rachel, ses valeurs nous semblent plus rationnelles, ouvertes d'esprit et empathiques que celles d'Eleanor, qui représente l'antagoniste de l'histoire. Cela finit par refléter les pays en tant que tel. Les États-Unis représentent un lieu accueillant et progressif alors que le Singapour finit par sembler plus conservateur et traditionnel. La présence de plusieurs anti-stéréotypes et la représentation d'un environnement riche, dans ce film, réussit tout de même à briser plusieurs présupposés associés à l'Orient dans les films hollywoodiens. C'est seulement en continuant d'encourager des productions de ce genre, avec une meilleure proportion de personnages asiatiques, que nous serons en mesure de réduire la présence de représentations orientalistes et de créer un milieu cinématographique plus ouvert et diversifié.

CONCLUSION

Cette recherche avait pour but d'analyser la représentation des personnages féminins asiatiques dans trois films populaires américains des années 2000 et 2010, en repérant les tendances et styles utilisés pour construire leur identité sociale. Dans ce mémoire, nous avons défini les concepts clés des *cultural studies* en relation avec nos observations, en développant les notions de stéréotype, d'altérité et d'orientalisme dans notre corpus. Les *cultural studies* nous ont permis d'interpréter la complexité des films de notre corpus en traitant des multiples variables qui peuvent être tirées d'un même film, au lieu de se limiter à une simple interprétation directe.

L'observation et l'analyse des films ont révélé plusieurs éléments pertinents. Suite à l'analyse des films *Kill Bill* (2003), *Memoirs of a Geisha* (2005) et *Crazy Rich Asians* (2018), et surtout des personnages d'O-Ren Ishii, de Sayuri Nitta et de Rachel Chu, nous pouvons conclure que la représentation de la femme asiatique suit des dimensions positives et négatives, observables à travers divers stéréotypes. Alors que Rachel incarne un stéréotype plus positif, ainsi que plusieurs mythes associés à la société américaine, Sayuri et O-Ren représentent des stéréotypes négatifs qui participent à exagérer leur altérité et à orientaliser leur rôle dans l'histoire. En effet, nous avons observé que les femmes asiatiques correspondent souvent, et encore aujourd'hui, aux stéréotypes de *dragon lady* et de *china doll*. Ce dernier se manifeste sous la forme de la minorité modèle dans un contexte plus moderne. Les personnages correspondent généralement à la femme dangereuse ou à la soumise et agissent encore souvent comme support aux personnages masculins, même lorsqu'elles ont un caractère fort et indépendant. Elles sont aussi fréquemment représentées comme des étrangères, avec des spécificités culturelles qui les distinguent de la culture

américaine. Les dimensions positives des représentations ainsi que les discriminations qui persistent dans ces films soulignent l'hésitation souvent ressentie dans les médias, avec une volonté de diversifier le contenu tout en préservant les normes de l'industrie.

Toutefois, avec des productions plus progressistes comme *Crazy Rich Asians*, ces stéréotypes laissent la place à des représentations plus complexes. Ce film présente des identités développées, proposant un regard plus normatif et sensible sur la communauté asiatique. En effet, après la sortie de ce film, plusieurs longs-métrages montrant des protagonistes féminins asiatiques complexes ont fait surface : *To All the Boys I've Loved Before* (2018), *Always be my Maybe* (2019) ou encore *The Farewell* (2019). Il y a un désir évident dans le cinéma américain de changer les stéréotypes typiquement associés à cette communauté.

Bien que le sujet de l'identité et de la représentation demeure complexe, nous croyons que la présence croissante de personnages plus diversifiés au niveau culturel permettra de continuer à redéfinir les standards du cinéma américain. Des récits qui reflètent davantage les tensions culturelles vécues par les minorités ethniques peuvent encourager les dialogues menant à des représentations plus équitables. Même si certains films proposent des images plus stéréotypées et négatives, comme *Memoirs of a Geisha*, la présence même de ces personnages et leur affirmation de leur identité culturelle permettent de familiariser l'audience américaine aux personnages asiatiques et facilite la compréhension de leur réalité sociale. Le cinéma contribue aujourd'hui plus que jamais à construire l'imaginaire social et il est nécessaire de poursuivre les discours sur un sujet qui a autant d'impact sur notre quotidien.

Comme nous l'avons mentionné, l'objectif de ce mémoire n'était pas de généraliser cette analyse à l'ensemble du cinéma américain. Nos conclusions se limitent spécifiquement aux films de notre corpus. Ce dernier, qui est restreint, nous a permis d'approfondir la discussion à travers chaque œuvre, mais limite aussi la portée de

notre recherche. En traitant seulement de quelques films réalisés dans les années 2000 et 2010, nous ne pouvons pas appliquer nos résultats à l'ensemble du cinéma hollywoodien. Il serait donc intéressant d'approfondir cette piste de recherche. Une recherche quantitative couvrant un plus large éventail de films hollywoodiens permettrait d'avoir un aperçu plus révélateur de l'état de la représentation de la femme asiatique. Le laps de temps considérable qui sépare les films de notre corpus est aussi une des limites de notre recherche. Dans notre cas, cela a été nécessaire afin de permettre une étude de cas pour chaque film. Toutefois, une analyse quantitative permettrait d'étudier un corpus situé dans une période plus restreinte, puisqu'il ne serait pas nécessaire de développer autant chaque œuvre.

Afin de vraiment cerner la représentation de la femme asiatique, il serait aussi pertinent d'observer cette problématique du point de vue du public. Une étude centrée sur la réception contribuerait largement à mieux comprendre les interprétations et significations créées par ces œuvres. Parler directement avec le public et ceux affectés par ces films permettrait de mettre en évidence les spécificités qui sont appréciées ou non par l'audience. Il serait pertinent d'interroger des personnes d'origine asiatique afin de mieux comprendre comment des communautés culturelles spécifiques sont impactées par les représentations à l'écran.

Il reste beaucoup à faire concernant la diversité à l'écran, autant au cinéma qu'à la télévision. Il est nécessaire de continuer à contester des représentations stéréotypées et réductrices afin de reconnaître les inégalités à l'écran et d'encourager des représentations justes et appropriées. La sous-représentation continue à se faire ressentir dans le cinéma américain et ce, non seulement à l'écran, mais à tous les niveaux de la production cinématographique. C'est seulement en questionnant les normes et les habitudes de notre culture que nous pouvons encourager une industrie plus progressive.

BIBLIOGRAPHIE

Abric, J-C. (2016). *Pratiques sociales et représentations*. Paris : Presses Universitaires de France.

Ali Ibbi, A. (2013). Hollywood, The American Image and the Global Film Industry. *Elizade University*, 3(1), 94-106. doi: 10.5195/cinej.2013.81

Althusser, L. (1971). *Ideology and ideological state apparatuses*. Lenin and philosophy and other essays. New York : Monthly Review Press.

Amossy, R. et Pierrot, A. H. (2007). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin.

Ang, I. (1996). *Living room wars : Rethinking media audiences for a postmodern world*. New York : Routledge.

Appiah, K.A. (2018, 25 aout). Crazy Rich Identities. *The Atlantic*. Récupéré de <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2018/08/singapore/568567//>

Azocar, C.L. et Dixon, T.L. (2007). Priming Crime and Activating Blackness: Understanding the Psychological Impact of the Overrepresentation of Blacks as Lawbreakers on Television News. *Journal of Communication*, 57(2), 229-253. Récupéré de <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1460-2466.2007.00341.x>

Barker, C. (2011). An Introduction to Cultural Studies. Dans *Culture and Cultural Studies* (p. 3-38). Récupéré de https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/66910_An_Introduction_to_Cultural_Studies.pdf

Barker, C. (2003). *Cultural studies: theory and practice*. (2e éd.). London : Sage Publications.

Behm-Morawitz, E. et Mastro, D. (2005). Latino representation on primetime television. *Journalism and mass communication quarterly*, 82(1), 110-130. Récupéré de <https://pdfs.semanticscholar.org/2c04/47b5748f5acfb4f4c19c95fb676f6b3eb5d6.pdf>

Behm-Morawitz, E., Kopacz, M.A., Lapinski, M.K. et Mastro, D. (2009). The influence of exposure to depictions of race and crime in TV news on viewer's social judgments. *Journal of broadcasting and electronic media*. Récupéré de https://msu.edu/~lapinsk3/Maria_Lapinski/Publications_files/5.%2045542669.pdf

Bidaud, A-M. (2017). *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*. Armand Colin.

Boisvert, S. (2017). *Les masculinités télévisées et les paradoxes contemporains du genre* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/9686/1/D3202.pdf>

Bourhis, R. (1994). Les préjugés, la discrimination, les relations entre groupes. Dans *Les fondements de la psychologie sociale* (p. 709-770). Gaetan Morin press.

Buckland, W. (2009). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York : Routledge.

Chan, K. (2009). The Shaw-Tarantino Connection : Rolling Thunder Pictures and the Exploitation Aesthetics of Cool. *Mediascape*. Récupéré de http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall09_ShawBrothers.pdf

Cheah, C.S.L., Kiang, L., Wang, Y. et Yoshikawa, H. (2017). Moving beyond the model minority. *Asian American Journal of Psychology*, 8(1), 1-6. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/315599723_Moving_Beyond_the_Model_Minority

Choueiti, M., Smith, S.L. et Pieper, K. (2017). Inequality in 900 Popular Films: examining portrayals of gender, race/ethnicity, LGBT, and disability from 2007-2016. *USC Annenberg*. Récupéré de https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/Dr_Stacy_L_Smith-Inequality_in_900_Popular_Films.pdf

Chua, A. (2011). *Battle Hymn of the Tiger Mother*. New York : Penguin Books.

Cottle, S. (2000). Ethnic minorities and the media. Philadelphia: *Open University Press*. Récupéré de <https://www.mheducation.co.uk/openup/chapters/0335202705.pdf>

Cucco, M. (2009). The promise is great: the blockbuster and the Hollywood economy. *Media, Culture & Society*, 31(2), 215-230. doi: 10.1177/0163443708100315

Dargis, M. (2003, 10 octobre). Bloody Tarantino. *Los Angeles Times*. Récupéré de <http://articles.latimes.com/2003/oct/10/entertainment/et-dargis10>

Dawson, A. (2009). *Hollywood for Historians*. Coventry: History at the Higher Education Academy. Récupéré de https://www.heacademy.ac.uk/system/files/tg_dawson_hollywood_20091001.pdf

De Zoysa, R. et Newman, O. (2002). Globalization, soft power and the challenge of Hollywood. *Contemporary Politics*, 8(3), 185-202.

Dubois, R. (2008). *Hollywood, cinéma et idéologie*. Marseille : Éditions Sulliver.

Fevry, S. (2014). Cinéma et altérité. Dans C.J. Wu et P. Servais, *Altérité rencontrée, perçue, représentée : entre Orient et Occident du 18e au 21e siècle* (p. 39-47). Louvain-la-Neuve : Éditions Academia.

Gerow, A. (2012). The Sword and the Screen: The Japanese Period Film 1915-1960. *Yale University*. Récupéré de https://ceas.yale.edu/sites/default/files/files/events/past/20120121springjapanfilm_sw_ordandscreenpamphlet.pdf

Groves, D. (2003, 2 novembre). “Kill Bill”, “Cruelty” seesaw across globe. *Variety*. Récupéré de <https://variety.com/2003/film/box-office/kill-bill-cruelty-seesaw-across-globe-1117894882/>

Hall, S. (2008). Qui a besoin de l'identité. Dans *Identités et cultures : Politiques des Cultural Studies* (p. 267-285). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, A. (2001). Film reviews and the public's perceptions of stereotypes: Movie critics' discourse about the siege. *Communication Quarterly*, 49(4), 399-423, doi:10.1080/01463370109385638

Hall, S. (1997a). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London : Sage Publications Ltd. Récupéré de https://fotografiaeteoria.files.wordpress.com/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf

Hall, S. (1997b). *Representation & the media* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/191647636>

Hall, S. (1991) The local and the global: globalization and ethnicity. Dans A. King, *Culture, Globalization and The World-System* (p. 19-39), London: Macmillan.

Hall, S. (1980). *Encoding/Decoding*. Culture, Media, Language. London : Hutchinson.

Hall, S. (1977). Culture, Media and the Ideological Effect. *Mass Communication and Society*. London : Edward Arnold.

Hennebelle, G. (1975). *Quinze ans de cinéma mondial : 1960-1975*. Paris : Éd. du Cerf.

Hirose, A. et Pih, K. (2011). « No Asians working here » : racialized otherness and authenticity in gastronomical Orientalism, *Ethnic and Racial Studies*, 34(9), 1482-1501. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/01419870.2010.550929>

Ho, K.K. (2018, 15 août). Crazy Rich Asians Is Going to Change Hollywood. It's About Time. *TIME*. Récupéré de <http://time.com/longform/crazy-rich-asians/>

Hunt, D., Ramon, A., Roychoudhury, D., Sargent, A. et Tran, M. (2018). Hollywood Diversity Report 2018 : five years of progress and missed opportunities. *UCLA College*. Récupéré de <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2018/02/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2018-2-27-18.pdf>

Japanese aesthetics. (2019. 16 janvier, 16h25). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 4 mars 2019 de https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_aesthetics

Jodelet, D. (2005). Formes et figures de l'altérité. Dans L. Licata. et M. Sanchez-Mazas (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux* (p. 23-47). Presses Universitaires de Grenoble.

Kiang, L., Li, J., Mistry, J., Mistry, R., Tirrell, J., Tseng, V., Wang, Y. et Yoshikawa, H. (2016). An integrated conceptual framework for the development of Asian American children and youth. *Child Development*, 87, 1014 – 1032. Récupéré de : <http://dx.doi.org/10.1111/cdev.12577>

Kidd, M.A. (2015). Archetypes, stereotypes and media representation in a multicultural society. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 236, 25-28. Récupéré de https://ac.els-cdn.com/S1877042816316408/1-s2.0-S1877042816316408-main.pdf?_tid=d5960805-f88b-4b4d-b5fc-6858032d1516&acdnat=1536093615_7f0579685d9185db7b3c08ae5818dce1

Kula, S., Paik, S.J., Saito, L.E. et Witenstein, M.A. (2017). Diverse Asian American Families and Communities: Culture, Structure, and Education (Part 1 : Why They Differ). *School Community Journal*, 27(2), 35-66. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/322131970_Diverse_Asian_American_Families_and_Communities_Culture_Structure_and_Education_Part_1_Why_They_Differ

Larson, S. G. (2006). *Media & minorities: the politics of race in news and entertainment*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Lewis, J. (2002). *Cultural Studies: the basics*. London : SAGE Publications Ltd.

Lin, T., Nagasawa, R., Lai, C.F. et Wong, P. (1998). ASIAN AMERICANS AS A MODEL MINORITY: SELF-PERCEPTIONS AND PERCEPTIONS BY OTHER RACIAL GROUPS. *Sociological Perspectives*, 41(1), 95-118. Récupéré de <http://journals.sagepub.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/pdf/10.2307/1389355>

Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. *Journal des anthropologues*. Récupéré de <http://jda.revues.org/2967>

Macé, É. et Maigret, É. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Colin.

Maigret, É. (2007). *Sociologie de la communication et des médias*. (2e éd.). Paris : Armand Colin.

McCurry, J. (2005, 28 novembre). Geisha film incenses Japanese. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/world/2005/nov/29/film.japan>

Memoirs of a Geisha (film). (2018, 1 février, 06h13). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 7 février 2018 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Memoirs_of_a_Geisha_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Memoirs_of_a_Geisha_(film))

Mineko Iwasaki. (2018, 19 octobre, 09h21). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 26 mai 2019 de https://en.wikipedia.org/wiki/Mineko_Iwasaki

Mok, T. A. (1998). Getting the message: Media images and stereotypes and their effect on Asian Americans. *Cultural Diversity and Mental Health*, 4(3), 185-202. Récupéré de <http://psycnet.apa.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/fulltext/1999-00186-003.pdf>

Montpeller, R. (2017, 24 mars). MPAA Report 2016: 52% of movie audiences are women and other takeaways. *Women and Hollywood*. Récupéré de <https://womenandhollywood.com/mpaa-report-2016-52-of-movie-audiences-are-women-other-takeaways-12320da989b4>

Mousavi, M.A. et Sadeghi, S. (2013). Representation of Latinos in Hollywood: Masculinity in Iñárritu's Films. *International Journal of Women's Research*, 2(1), 95-

110. Récupéré de
https://ijwr.ut.ac.ir/article_30592_3cde4149ec82729c4ca6bae72ed8c181.pdf

Nguyen, C. (2016). Asian American Women Faculty: Stereotypes and Triumphs. [Chapitre de livre]. Dans Taylor, B. *Listening to the Voices: Mutli- ethnic Women in Education* (p. 129 - 136). San Francisco : University of San Francisco.

Nowell-Smith, G. (2017). *The history of cinema: a very short introduction*. Oxford : Oxford University Press.

Ogunnaike, L. (2003, 13 octobre). Gory « Kill Bill » Tops Weekend Box Office. *The New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2003/10/13/movies/gory-kill-bill-tops-weekend-box-office.html>

O-Ren Ishii. (2019, 3 mars, 13h40). Dans *Kill Bill Wiki*. Récupéré le 4 mars 2019 de https://killbill.fandom.com/wiki/O-Ren_Ishii

Oyserman, D. et Sakamoto, I. (1997). Being Asian American: Identity, Cultural Constructs, and Stereotype Perception. *University of Michigan*. Récupéré de https://dornsife.usc.edu/assets/sites/783/docs/oyserman__sakamoto__1997.pdf

Paek, H. et Shah, H. (2003). Racial Ideology, Model Minorities, and the « Not-So-Silent Partner»: Stereotyping of Asian Americans in U.S. Magazine Advertising. *Howard Journal of Communications*, 14(4), 225-243. doi : 10.1080/716 100 430

Parungao, R. (2005). The Yellow Peril: Chinese Representations in Hollywood Films. *The Atlas: UBC Undergraduate Journal of World History*. Récupéré de <https://ubcatlas.files.wordpress.com/2012/04/2005-parungao.pdf>

Pesek, W. (2006, 12 janvier). East meets West, and commonsense goes south due to Geisha. *The Age*. Récupéré de <https://www.theage.com.au/business/east-meets-west-and-commonsense-goes-south-due-to-geisha-20060112-ge1k6e.html>

Pew Research Center. (2013). *The Rise of Asian Americans*. Récupéré de <http://www.pewsocialtrends.org/wp-content/uploads/sites/3/2013/04/Asian-Americans-new-full-report-04-2013.pdf>

Picard, A. (1992). UTILISATION DE L'ANALYSE DE CONTENU DANS UNE RECHERCHE EN ÉDUCATION MUSICALE. *Recherche en éducation musicale*, 11, p. 33-56. Récupéré de https://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_30_Analyse.pdf

Punyanunt-Carter, N.M. (2008). The perceived realism of African American portrayals on television. *The Howard Journal of Communications*, 19, 241-257. doi: 10.1080/10646170802218263

Pusnik, M. (2015). Cinema culture and audience rituals: Early mediatisation of society. *Anthropological notebooks*, 21(3), 51-74. Récupéré de [https://www.dlib.si/stream/URN : NBN:SI:DOC-Z01Y9AFR/731d9c01-2c5c-4812-969d-0025db8c8168/PDF](https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-Z01Y9AFR/731d9c01-2c5c-4812-969d-0025db8c8168/PDF)

Ramasubramanian, S. (2011). Television exposure, model minority portrayals, and asian-american stereotypes: an exploratory study. *Journal of Intercultural Communication*, 26, 1404-1634. Récupéré de <https://immi.se/intercultural/nr26/ramasubramanian.htm>

Rajgopal, S. S. (2010). "The Daughter of Fu Manchu": The Pedagogy of Deconstructing the Representation of Asian Women in Film and Fiction. *Meridians: feminism, race, transnationalism*, 10(2), 141-162. Duke University Press. Récupéré de <https://muse.jhu.edu/article/410206>

Rodman, G. (2012). *Mass Media and A Changing World: History, Industry, Controversy*. New York : McGraw Hill.

Rodriguez, A. (2018, 10 janvier). "Crazy Rich Asians" is the top-grossing romantic comedy in 10 years. *Quartz*. Récupéré de <https://www.msn.com/en-sg/entertainment/movies/news/%E2%80%9Ccrazy-rich-asians%E2%80%9D-is-the-top-grossing-romantic-comedy-in-10-years/ar-BBNNtKe>

Said, E. (1980). *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil.

Said, E. (1978). Knowing the Oriental. Dans *Orientalism* (p. 31-92). Londres : Routledge & Kegan Paul. Récupéré de https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/33/2014/12/Said_full.pdf

Shaw Brothers Studio. (2019, 25 février, 07h44). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 4 mars 2019 de https://en.wikipedia.org/wiki/Shaw_Brothers_Studio

Signorielli, N. (2009). *Minorities representation in prime time: 2000 to 2008*. *Communication Research Reports*, 26(4), 323-336.

Sopa, G. (2015). *Méthode, sagesse et les trois chemins*. Récupéré de <https://traductionfpmt.info/wp-content/uploads/2015/06/LM-GLSOPA-GENERALITES-M%C3%A9thode-sagesse-et-les-trois-chemins.pdf>

Spillman, L. (2002). *Cultural Sociology*. Oxford : Blackwell Publishers.

Staszak, J. (2008). Other/Otherness. *International Encyclopedia of Human Geography*. Récupéré de <http://www.unige.ch/sciences-societe/geo/files/3214/4464/7634/OtherOtherness.pdf>

Storey, J. (1996). *What is cultural studies? : a reader*. New York: Arnold.

Tajima, R. E. (1989). Lotus blossoms don't bleed: Images of Asian women. In Asian Women United of California. *Dans Making waves : An anthology of writings by and about Asian American women* (p. 308-317). Boston : Beacon Press. Récupéré de http://www.samfeder.com/PDF/Making%20Waves_%20Renee%20E.%20Tajima.pdf

Tanaka, Jon. (2018). Promoting Asian American Representation Through Copyright: Moral Rights in The Last Airbender and Fair Use in Ms. Marvel. *Asian American Law Journal*, 25(4), 88-264. Récupéré de <https://scholarship.law.berkeley.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1235&context=alaj>

Tsoi, G. et Zhou, V. (2018, 25 août). Is this really Singapore? Crazy Rich Asians trailer stirs debate. *Inkstone*. Récupéré de <https://www.inkstonenews.com/society/really-singapore-crazy-rich-asians-trailer-stirs-debate/article/2143269>

Tung, L. (2006). Images of Asians and Asian-Americans: The Under-representation and Misrepresentation of Asians and Asian-Americans on American Television. *Intercultural Communication Studies*, 15(1), 87-93. Récupéré de <https://web.uri.edu/iaics/files/09-Ling-hsuan-Larry-Tung.pdf>

Uchida, A. (1998). The Orientalization of Asian women in America. *Women's Studies International Forum*, 21(2), 161-174. Récupéré de <http://www.sciencedirect.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/science/article/pii/S0277539598000041>

Wang, H. (2012). Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films— An Analysis of Four Representative Films of Different Periods. *Intercultural Communication Studies*, 21(3), 82-92. Récupéré de <https://web.uri.edu/iaics/files/07Wang.pdf>

Yin, D. (2018, 27 aout). How “Crazy Rich Asians” nailed brand strategy and became a box office hit. *Forbes*. Récupéré de <https://www.forbes.com/sites/davidyin/2018/08/27/how-crazy-rich-asians-nailed-brand-strategy-and-became-a-box-office-hit/#6d0d6f0e4438>

Zhou, M. (2012). Asians in America: The Paradox of ‘The Model Minority’ and ‘The Perpetual Foreigner’. *University of Saskatchewan*. Récupéré

de <https://artsandscience.usask.ca/sociology/documents/43rd%20Annual%20Sorokin%20Lecture.pdf>

2015 Hollywood Diversity Report : Flipping the Script. (2015). *BUNCHE*. Récupéré de <https://bunchecenter.pre.ss.ucla.edu/wp-content/uploads/sites/82/2015/02/2015-Hollywood-Diversity-Report-2-25-15.pdf>