

Anna May Wong

L'actrice sino-américaine Anna May Wong est sans aucun doute l'une des actrices non blanches à la fois les plus visibles et les plus effacées de la première moitié du XX^e siècle. Icône de la célébrité reléguée aux marges pendant la majeure partie de sa carrière, Wong a laissé un héritage durable de talent artistique, de persévérance et d'ingéniosité pour affronter et résister au regard que l'Occident portait sur l'Orient. Née le 3 janvier 1905 du blanchisseur Wong Sam Sing et de Lee Toy Wong, Anna May Wong a grandi dans la blanchisserie familiale Sam Kee, située dans un quartier mixte de Los Angeles. Son nom chinois, 黃柳霜, prononcé Wong Liu Tsong dans son ancestral taishanais (un dialecte chinois du sud proche du cantonais), signifie littéralement « givre de saule jaune », que Wong traduirait par « saule jaune givré » pour son public non chinois lorsqu'elle s'est aventurée à Hollywood en 1919, où elle a entamé une longue carrière englobant le cinéma, le théâtre, la télévision et la radio.

La vie professionnelle de Wong fut inévitablement affectée par la loi d'exclusion des Chinois (1882-1943), première loi majeure des États-Unis à refuser les droits d'immigration à tous les membres d'un groupe national spécifique (à l'exception des diplomates, des étudiants et des commerçants). Tout au long de sa vie, sa citoyenneté américaine fut scrutée à la loupe : elle dut déposer une « demande de citoyenneté américaine pour un individu de race chinoise dans le cadre d'une enquête préalable sur son statut » avant chaque voyage à l'étranger. Du côté chinois, la montée du nationalisme patriarcal a conduit à un accueil mitigé de sa personne. Elle fut célébrée comme une jeune fille moderne, une « fille chinoise patriote » (Ge Gongzhe, « Anna May Wong garde à l'esprit sa patrie alors qu'elle vit à l'étranger », Shenghuo zhoukan [Life Weekly], 12/05/1929), mais également critiquée pour avoir « déformé » l'image de la Chine.

En dépit de ces pressions, Wong s'est forgée une carrière durable, quoique épisodique, apparaissant dans plus de 70 films, jouant dans de nombreuses pièces de théâtre et spectacles de vaudeville, et devenant la première femme asiatique-américaine à avoir sa propre série télévisée, The Gallery of Madame Liu-Tsong (DuMont Network, 1951). Wong a également élargi ses horizons grâce à des voyages incessants, à la diplomatie culturelle, à la reconversion personnelle et à la réinvention. Un tournant clé a été sa transition du muet au parlant, accomplie par l'apprentissage des langues européennes pour jouer le rôle principal dans les versions allemande, française et anglaise de La Flamme de l'amour (Hai Tang) (1930, Richard Eichberg, Jean Kemm). Les versions multilingues ont exploité l'ethno-cosmopolitisme de Wong et les ressources européennes pour le projet « Film Europe », qui visait à réaliser des coproductions largement attrayantes pour résister à la domination d'Hollywood. (Tim Bergfelder, « Négociant l'exotisme. Hollywood, le cinéma européen et la réception culturelle d'Anna May Wong », dans Lucy Fischer et Marcia Landy, éd., Stars : The Film Reader, 2004). Au total, Wong a tourné dans au moins 37 films muets, en Amérique, en Allemagne, en France et en Grande-Bretagne, entre 1919 et 1929. Figurante dans le film d'Alla Nazimova La lanterne rouge (1919, Albert Capellani), elle enchaîne ensuite avec une série d'apparitions non créditées jusqu'à ce qu'elle reçoive son premier crédit en jouant la femme de Lon Chaney dans Bits of Life (1921, Marshall Neilan), à une époque où elle se décrivait comme une « tache jaune considérable qui est venue rester sur l'argent de l'écran » (« Yellow on Silver », Pantomime, 10/12/1921).

Avant de partir pour l'Allemagne en 1928, elle n'a eu que deux rôles principaux, l'un dans Fleur de lotus (1922, Chester M. Franklin), le premier long métrage hollywoodien en couleur utilisant le procédé Technicolor II (bichromie soustractive) (présenté au Giornate en 2014), et l'autre dans sa seule et unique production sino-américaine, Le bouquet de soie (1926, Harry Revier ; rebaptisé Dragon Horse en 1927), adapté d'une pièce de théâtre populaire chinoise et

produit par la Chinese Educational Film Co., basée à San Francisco et financée par des marchands.

Son travail en Europe entre 1928 et 1930 a propulsé Wong au rang de star internationale grâce à trois films muets ; Song, Großstadtschmetterling et Piccadilly, ainsi que le film parlant en plusieurs langues mentionné ci-dessus, La Flamme de l'amour (Hai Tang). Ce succès en dehors d'Hollywood l'a incitée à retourner en Europe pour des films et des spectacles de vaudeville solo (1933-1935), en Chine pour étudier l'opéra de Pékin et le chinois mandarin (1936), et en Australie pour des spectacles de vaudeville en tant qu'actrice principale de « Hollywood Highlights », organisé par Frank Neil, directeur général du Tivoli Circuit (1939).

La popularité de Wong en Italie est attestée par le nombre d'articles et de photographies parus dans la presse italienne pendant son apogée européenne. Curieusement, un article de La Rivista Cinematografica (15-30/08/1929) annonçait que Luigi Pirandello avait écrit un scénario spécialement pour Wong, intitulé La vergine madre (l'information est confirmée par des lettres mentionnées dans Pirandello & Film, 1995, bien que des recherches plus approfondies soient nécessaires). La signature de Wong apparaît sur un article de journal américain affirmant que Pirandello lui avait appris à manger des spaghettis à Berlin ; en échange, elle lui avait appris à utiliser des baguettes. (Anna May Wong, « Le signor Pirandello profite de la vie et des spaghetti », New York Evening Post, 24/01/1931).

Dans la majorité de ses films muets et parlants, Wong a joué des rôles mineurs très typés (Chinoise, Amérindienne et autres « indigènes » exotiques), soutenant des acteurs blancs jouant le rôle d'« Orientaux » au visage jaune. Incarnant la femme abjecte et paria qui rencontre inévitablement la mort – sort dicté par les lois américaines anti-métissage – Wong a observé avec sarcasme que son épitaphe devrait être « la femme qui a vécu mille morts » (« Anna May Wong meurt à 56 ans », New York Herald Tribune, 05/02/1961). De telles discriminations de genre et de race ont entraîné sa marginalisation alors même qu'elle est devenue une icône exotique célèbre, le cas le plus scandaleux étant son exclusion de la mégaproduction de la MGM Visages d'Orient, en 1937. En juillet 1960, à l'aube du mouvement des droits civiques, Wong écrivit à Fania Marinoff et Carl Van Vechten pour leur annoncer son retour attendu sur grand écran dans Au rythme des tambours fleuris (1961), la comédie musicale de Rodgers et Hammerstein adaptée du roman de l'écrivain sino-américain C. Y. Lee, qui devait mettre en scène une distribution entièrement asiatique dans un récit sur l'assimilation des Sino-Américains après la guerre. Malheureusement, Wong décède en février 1961, juste avant le début du tournage (son rôle de « tante Liang » est repris par l'actrice afro-irlando-américaine Juanita Hall).

Malgré les limites imposées par le système hollywoodien, Wong a travaillé sans relâche, élargissant son arsenal de talents pour différents supports afin de remodeler ses performances de genre et de race, de reconstruire son environnement de travail, de s'adresser à un public multinational (signé souvent ses photos, de manière ironique, « Orientally yours »), et finalement de défier et de subvertir la suprématie blanche et le nationalisme patriarcal. Aux côtés de ses collègues interprètes féminines marginalisées, nous pouvons retracer une généalogie de performances genrées et hyper typées qui ont fonctionné simultanément à travers et contre l'industrie dominante du divertissement. Un tel travail, souvent rendu invisible, galvanise notre attention sur les marges, l'arrière-plan, voire les espaces hors écran, comme des lieux de levier, de négociation, de résistance, d'aspiration et de plaisir indiscipliné. Selon les mots de Wong, « certaines célébrités disent : "Je suis juste invité parce que je suis une telle ou un tel. Ils ne m'aiment pas pour ce que je suis." Je sais qu'ils me demandent parce que je suis Anna May Wong, mais je retourne la situation – j'y vais et j'en profite. » (Betty Willis, « Le retour sur grand écran d'une star orientale », Motion Picture Magazine, 10/1931)

– Yiman Wang

**SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES (Schmutziges Geld)
(Show Life) (May Song, la bambola di Shangai) (DE/GB, 1928)**

regia/dir: Richard Eichberg. scen: Adolf Lantz, Helen Gosewisch, dalla novella di/from the novella by Karl (Carl) Vollmöller (1926?). photog: Heinrich Gärtner, Bruno Mondt. scg/des: Willi A. Herrmann. mus: Paul Dessau. cast: Anna May Wong (*Song*), Heinrich George (*Jack Houben* [DE vers.]; *John Houben* [ENG vers.]), Mary Kid (*Gloria Lee*), H. A. [Hans Adalbert] von Schlettow (*Dimitri Alexi*), Paul Hörbiger (*Carletto*), J. E. Herrmann (*il "direttore"/the "director"*). prod: Eichberg-Film GmbH (Berlin), British International Pictures Ltd. (B.I.P.) (London). dist: Südfilm A.G. (DE), Wardour Films (GB). uscita/rel: 21.08.1928 (Alhambra, Berlin); 19.11.1928 (Capitol Haymarket, London). copia/copy: DCP, 102', col. (da/from 35mm, orig. 1. 2739 m., 21 fps, virato/toned; did./titles: ENG. fonte/source: Filmmuseum Düsseldorf.

Les pleurs d'Anna May Wong étaient « célèbres parmi ses collègues. On peut se rendre à Neubabelsberg pour en être témoin », écrivait Walter Benjamin dans son article « Gespräch mit Anne [sic] May Wong: Eine Chinoiserie aus dem alten Westen » [Une conversation avec Anna May Wong : une chinoiserie du Far West] (Die Literarische Welt, 06/07/1928). Benjamin a rencontré Wong lors de sa première visite en Europe, alors qu'elle terminait son premier film en Allemagne, Song. Aussi appelé Die Liebe eines armen Menschenkindes (Schmutziges Geld), il était basé sur un scénario de Karl Vollmöller écrit spécialement pour la star (peu de temps après, Vollmöller a écrit L'Ange bleu). Coproduit avec British International Pictures et tourné en grande partie à Neubabelsberg, ce fut la première collaboration de Wong avec Richard Eichberg, un réalisateur allemand connu pour ses films de genre à la Hollywood, qui ont fabriqué des stars. Capitalisant sur ce qu'on pourrait appeler « l'ethno-cosmopolitisme » de Wong (voir mon livre To Be an Actress. Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World, 2024), Song a contribué au projet « Film Europe », qui combinait des ressources européennes pour réaliser des coproductions largement attrayantes, conçues pour résister à la domination d'Hollywood.

Wong arrive en Allemagne accompagnée de Vollmöller en avril 1928, laissant derrière elle Hollywood, où elle était devenue célèbre en tant que « la plus belle orientale du cinéma », mais restait reléguée à des seconds rôles décoratifs et condamnés. Wong commentera plus tard avec sarcasme : « J'ai quitté l'Amérique parce que j'y suis morte souvent. J'ai été tuée dans pratiquement tous les films dans lesquels j'ai joué. Mourir de façon pathétique semblait être la seule chose que j'étais capable de faire. » (Picturegoer Weekly, 17/10/1931). Commentant la nouvelle célébrité européenne de Wong, l'écrivain britannique devenu cinéaste Oswald Blakeston écrivit : « La petite ex-blanchisseuse, ex-actrice hollywoodienne [...] a dû aller en Allemagne pour devenir une star, seulement pour y être américanisée, car Show Life est plein de situations de films d'archives ponctuées par de grosses têtes de stars. » (Close Up, 12/1928) Même en tant que star, Wong joue une protagoniste qui rencontre une nouvelle mort horrible dans Song (le nom fait écho au nom chinois de Wong, Wong Liu Tsong ; Wong a d'ailleurs fait référence au film sous le nom de « Tsong » dans une interview de 1931 avec Ciné-Miroir, 11/1931).

Le film se déroule à Istanbul et s'ouvre sur de magnifiques images d'archives. Song, « l'une des naufragées du Destin », est harcelée par des voyous locaux, puis secourue par John Houben (Jack Houben dans la version allemande), un lanceur de couteaux de music-hall. Avec « la dévotion d'un chien et l'âme d'une femme », comme le proclame le programme français de l'Odéon (02/1930), Song s'accroche à John, qui la recrute comme cible humaine dans son numéro de lancer de couteaux. Ce numéro, plein de suspense et de rage, a incité un critique français à se demander comment la censure allemande pouvait « autoriser librement

l'expression d'un tel sadisme ou d'une telle imprudence » (Maurice Mairgance, Anna May Wong Clippings, 10/1929). Pourtant, le partenariat sado-masochiste est rompu lorsque l'ancienne flamme de John, la désormais célèbre ballerine Gloria Lee (Mary Kid), arrive en ville, éclipsant Song. Après de nombreux rebondissements (dont la mascarade de Song en manteau de fourrure blanche pour John, temporairement aveugle), John reconnaît enfin la valeur de Song, qui est passée du statut de cible humaine et de danseuse de hula à celui de star glamour de la danse. Son arrivée soudaine la fait sursauter au milieu de sa répétition de danse au cimetière, la faisant tomber mortellement sur la scène tournante parsemée de couteaux. Elle meurt « magnifiquement » dans un gros plan auréolé, les larmes luisantes. Pour Blakeston (Close Up, 12/1928), le film illustre la célébrité américanisée de Wong, forgée par le caméraman Heinrich Gärtner, qui a utilisé des gazes blanches pour maculer le cadre et un projecteur puissant pour créer l'effet de halo. Cynthia Walk, dans son essai « Anna May Wong et le cinéma de Weimar : l'orientalisme dans l'Allemagne postcoloniale » (dans Beyond Alterity : German Encounters with Modern East Asia, 2014), explique comment l'histoire « reproduit le fantasme orientaliste rassurant d'un Orient dépendant et reconnaissant de sa soumission ».

Ce qui anime l'esthétique du film et défie le récit sado-masochiste, c'est la performance de Wong, qui la propulse au rang de célébrité dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Les peintres expressionnistes allemands Willy Jaeckel et Max Pechstein la dessinent sur le plateau et, lors du bal costumé des artistes de Berlin en décembre 1928, elle se prélassait dans sa nouvelle aura, posant de manière enjouée avec deux nouvelles venues allemandes – Marlene Dietrich et Leni Riefenstahl – photographiées par le photographe Alfred Eisenstaedt. Ses débuts en tant que star ont été salués par les critiques du monde entier. Le Bioscope (Londres, 19/09/1928) a célébré le « véritable triomphe » de Wong. Un critique italien a eu recours à l'orientalisme, identifiant à tort Wong comme « l'intéressante actrice japonaise... aux yeux bridés », mais a loué son « intelligence et sa grâce ». « La regarder est une joie, tellement satisfaisante : elle aborde noblement l'art à un niveau vraiment sérieux, une qualité que l'on trouve rarement chez les grandes actrices de cinéma. » (Cinema-teatro, 15/01/1930). Lors de sa sortie en 1929 au Grand Théâtre de Shanghai, le « pur talent artistique » de Wong a été reconnu pour avoir fait du film « l'un des plus grands films que nous ayons vus depuis bien longtemps. » (« Anna May Wong's Starring Vehicle at Grand Theatre », The China Press, 29/03/1929).

Propulsé par ce projet « Film Europe » au succès retentissant, Wong signe un contrat de 18 mois avec British International Pictures pour quatre films (Variety, 31/10/1928), tout en s'aventurant dans le théâtre légitime de Londres et sur la scène viennoise, émergeant comme « la star de scène la plus populaire depuis des années » (Evening Star [Washington, D.C.], 28/09/1930).

La présente restauration du Filmmuseum Düsseldorf est issue des meilleurs documents disponibles. Les principales sources sont un négatif nitraté original du British Film Institute (2 301 m.) et une copie nitraté contemporaine des National Film and Sound Archive of Australia (2 556 m.), toutes deux avec des intertitres en anglais. La version projetée aux Giornate est celle en langue anglaise. Pour la version en langue allemande, les intertitres ont été recréés sur la base des cartes de censure conservées aux Archives fédérales. La teinte sépia est basée sur la copie de distribution australienne.

– Yiman Wang