



Représentation de la sexualité dans le cinéma chicano

Benjamin-Labarthe Elyette

Pour citer cet article

Benjamin-Labarthe Elyette, « Représentation de la sexualité dans le cinéma chicano », *Cycnos*, vol. 13.1 (Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain), 1996, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/416>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/416>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/416.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Représentation de la sexualité dans le cinéma chicano

Elyette Benjamin-Labarthe

Université Montesquieu – Bordeaux IV

Dans *Break of Dawn*, reconstitution d'une "histoire vraie" située dans les années trente, l'immigrant Pedro Gonzalez, ancien soldat de Pancho Villa devenu chanteur de "rancheras" et "corridos" de l'autre côté de la frontière, est montré de dos, occupé semble-t-il à bichonner une épaisse moustache évocatrice de la phallocratie mexicaine, d'une certaine langueur, du pouvoir de séduction d'une pilosité hypermasculine et désordonnée¹. En réalité, à la surprise de sa femme, il est occupé à couper partiellement, quasi-secrètement, ce signe distinctif de la mexicanité, avant d'aller se présenter à des Anglo-Américains au regard desquels il veut faire "bonne impression". Sa femme l'observe, curieuse, déçue sans pourtant oser le dire. Car il a raccourci, affiné, rogné, durci les pointes, maîtrisé le trait de l'ornement symbolique associé au pouvoir viril, pour lui donner l'apparence de la distinction, du sérieux, de la culture. Ici, la moustache sensuelle, désinvolte, conviviale, rurale, celle de Pancho Villa et de ses grognards peu policés, s'est changée en une fine lame noire aux contours impeccables, signe modifié pour les besoins d'une cause, représentation d'une identité construite par décret.

A la question de sa femme "Porque la cortas tan chiquita ?", Pedro répond "Sino no me van a hacer caso !". Sans doute ce mince dialogue peut-il servir de paradigme au cinéma chicano dans son ensemble, expression d'une ethnie minoritaire qui s'avère partagée entre un contre-discours oppositionnel — lequel, par nature, emprunte au discours même qu'il veut subvertir — et la double nécessité de convaincre ses amis tout en séduisant ses ennemis potentiels. D'où l'auto-castration symbolique de la moustache, son euphémisation, la concession au jeu des apparences qui vont induire la construction d'un Hispanique archétypal positif. Véritable outil mis au service d'une idéologie, ce parangon de vertu et de *virtú* devra s'attaquer aux stéréotypes négatifs véhiculés unilatéralement par le cinéma antérieur.

Il en sera pour la représentation de la sexualité de même que pour la moustache de Pedro Gonzalez. Rien de surprenant, donc, à ce que la sexualité se joue en mineur, ou soit, dans l'ensemble, le point aveugle d'un cinéma chicano qui pratique volontiers la litote visuelle, attaché à restreindre, suggérer, minimaliser les ébats des corps plutôt que d'étaler au regard l'exhibition d'une sexualité par ailleurs sur-représentée dans d'autres genres cinématographiques.

Les difficiles conditions d'intégration d'un cinéma "chicano"

Afin de mieux cerner les conditions d'intégration du cinéma chicano au contexte cinématographique des Etats-Unis, sans doute convient-il d'en évoquer brièvement les postulats de base, la finalité définie par ses initiateurs, ainsi que ses difficultés et ses contradictions. Car si un cinéma chicano a pu voir le jour aux Etats-Unis, c'est d'abord grâce à l'activisme d'intellectuels issus de la minorité mexicaine-américaine elle-même, formés dans le sillage des mouvements de la contre-culture des années soixante-dix. C'est après la peinture murale, qui fait connaître la minorité aux passants et automobilistes des zones urbaines, et le théâtre paysan californien, animé par Luis Valdez — qui donnera un élan et

¹ Nous entendons ici par réalisateurs "chicanos" les réalisateurs d'origine mexicano-américaine (mais pas nécessairement) qui tentent, à travers un cinéma souvent hispanophone ou bilingue, mais aussi anglophone, à promouvoir ou préserver la culture mexicaine dans le pays d'accueil, étant entendu que cette finalité est servie par des stratégies diverses : différence culturelle arrogante, concessions au public de masse, nationalisme culturel violent, vision pro-intégrationniste parasitée, retour aux stéréotypes culturels pour les subvertir, parodie tous azimuts des genres hollywoodiens additionnés d'un zeste d'hispanicité, le but ultime consistant à se positionner auprès du public et des studios.

une aura médiatique au mouvement syndical agricole à l'échelon national — que le cinéma va prendre le relais des représentations que la minorité entend donner d'elle-même.

Cinéma, ethnicité et intégration

De nombreux films, sur la minorité, par la minorité, non cités ici, restent trop confidentiels pour être mentionnés dans une approche qui ne prétend pas à l'exhaustivité, mais entend plutôt sélectionner quelques icônes dont le renom, aujourd'hui, assure la légitimité et la représentativité. Quelques films-phares toutefois s'imposent. D'une part parce qu'ils sont distribués, et peuvent être vus², contrairement à d'autres, introuvables sinon sur les rayonnages des bibliothèques universitaires, d'autre part en raison de qualités qui les incluent dans un canon naissant. Car autour des années quatre-vingt, comme l'écrit facétieusement le critique de cinéma Victor Fuentes, le public a pu profiter du "quart d'heure chicano"³, bref intermède où soudain tout semblait possible, le cinéma indépendant devenant favorable à la différence ethnique et raciale proposée par les réalisateurs Luis Valdez, Robert Young, Gregory Nava, Moctesuma Esparza ou Spike Lee. Trois productions indépendantes d'envergure sanctionnent ainsi la persévérance de ceux qui mettent quelquefois plus de trois ans à rassembler les fonds nécessaires au tournage : *The Ballad of Gregorio Cortez*⁴, *El Norte*⁵ et *Stand and Deliver*⁶.

Si le cinéma indépendant mise sur un public restreint, ciblé, cultivé ou intellectuel, la stratégie fluctuante des grandes compagnies reste plus difficile à cerner. En effet, convaincues de l'existence d'un public de masse, pour un cinéma nouveau défenseur de l'ethnicité, elles deviendront vite plus exigeantes et en même temps plus généreuses. Encouragées par le succès d'estime de *Zoot Suit*⁷, elles permettront à Luis Valdez, son réalisateur, de passer brusquement d'un film d'auteur destiné à un public informé ou doté d'une conscience politique, à *La Bamba*, qui ouvre l'accès à un public universel, grâce à ses thèmes, sa forme, sa facture hollywoodiennes, sans toutefois perdre le contenu subversif que Valdez réussit adroitement à conserver, en dépit de ses nombreuses compromissions avec les studios.

Dès lors, après cette gageure, le cinéma chicano avancera périlleusement, toujours au bord du malaise, sur les deux fronts de l'indépendance et de l'étroitement contrôlé, de la liberté créatrice gérée par la misère à l'adéquation au public gérée par les producteurs. Les cas de figure d'une adaptation à géométrie variable sont très nombreux. Le cinéma indépendant d'Isaac Aronstein est produit par sa femme Jude Pauline Eberhardt, tout comme celui de

² De nombreux films n'ont jamais pu être distribués, comme par exemple *Salt of the earth*, d'Hector Biberman (1954), héroïquement tourné à l'époque de la Chasse aux Sorcières par un groupe de cinéastes dénoncés pour leurs idées subversives et, justement, leur dénonciation des conditions de travail infâmes des Mexicains-Américains employés par une Compagnie d'extraction de sel du Nouveau Mexique.

³ On lira avec intérêt l'article de Victor Fuentes sur les classiques du cinéma chicano, "Chicano Cinema : A Dialectic between Voices and Images of the Autonomous Discourse Versus those of the Dominant", in *Chicanos and Film : Representation and Resistance*, ed. by Chon Noriega (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992), pp. 207-217.

⁴ Réalisé par Robert Young, produit par Moctesuma Esparza (Embassy Pictures, partiellement financé par la National Endowment for the Arts, 1983).

⁵ Réalisé par Gregory Nava, produit par Anna Thomas (1983).

⁶ Réalisé par Ramon Menendez et Tom Musca, produit par Menendez/Mosca/Olmos pour la Warner(1988).

⁷ Adaptation cinématographique de la pièce du *teatro campesino* du même nom, jouée encore aujourd'hui depuis vingt ans, à Delano, en Californie, dans le cadre des activités syndicales du mouvement des travailleurs agricoles, par une troupe composée de travailleurs agricoles et d'étudiants. Le film est une variation sur le thème de la délinquance et du racisme à l'égard de la minorité mexicano-américaine dans les années quarante, basée sur des événements historiques précis, des affaires judiciaires qui ont alimenté la presse quotidienne de Los Angeles pendant des mois, les affaires du "Sleepy Lagoon" et des émeutes appelées les "Zoot Suit riots". L'intrigue politico-judiciaire est accompagnée de danses latines endiablées et de chansons qui contrastent avec les chorégraphies impeccables et froides de *West Side Story* (*danzon, rumba, bee-bop, boogie*) Réalisé par Luis Valdez en 1981, produit par Universal.

Gregory Nava sera produit par la sienne, Anna Thomas, jusqu'à ce que Coppola, séduit, ne décide de produire "son" premier film chicano en patronnant *My Family*⁸, se substituant ainsi à Anna Thomas.

Réalité sociologique contre chicanisme archétypal

Deux titres ici méritent un rapprochement, *My Family* et *American Me*, également ciblés sur le communautarisme étasunien, l'un de Gregory Nava, l'autre d'Edward-James Olmos, réalisés à trois ans d'intervalle. Là où Edward-James Olmos, en réalisateur chicano pourtant produit par les studios Universal, a relativement échoué avec *American Me* (1992), ne rassemblant ni le public inter-ethnique ni le public extra-ethnique, Coppola et Gregory Nava viennent de réussir à émouvoir l'Amérique avec la saga des émigrants mexicains, retrouvant le message oublié ou passéiste de l'enracinement douloureux qui viendrait, lentement, pour les Hispaniques, se substituer à la subversion. Cette dernière, omniprésente dans le film d'Olmos, principalement dans sa composante sexuelle, n'a pas fait recette, alors que les valeurs familiales version chicano, pimentées d'une sexualité qui a pour point privilégié l'éclosion de la famille, ont conquis tant les distributeurs que les salles. Il semblerait donc dès l'abord que la subversion, la perversion sexuelle, l'écart par rapport à la norme morale, ne reçoivent l'aval d'aucun public quand ils émanent de la minorité chicano, alors qu'ils font recette quand ils nous viennent du cinéma d'une avant-garde pourtant bien prévisible, ou du cinéma des Noirs.

La position de la minorité chicano elle-même est intéressante à cet égard, dans la mesure où elle semble contribuer, paradoxalement, à freiner l'essor d'un cinéma d'auteur issu du groupe. Il semble bien que le cinéma chicano n'ait, aujourd'hui, plus de canon véritable, mais que les cinéastes tentent, tant bien que mal, de s'unir pour réussir, ne serait-ce qu'à travers des déclarations et témoignages de profonde solidarité entre, par exemple, les membres du "groupe des 90", attaché à promouvoir une image hispanique, au-delà des clivages intra-ethniques qui ont pu lui nuire au cours des quinze dernières années, dans un passé entaché de querelles militantes, enkysté sur des positions ethnicistes, qui amenaient une fraction de la minorité elle-même, dans des excès de militantisme, à critiquer toutes les options des réalisateurs qui dérogeaient à un canon, par nature, intolérant.

L'intolérance s'attachera principalement aux représentations de la sexualité, fortement tabouisées, non seulement dans la culture traditionnelle mexicaine influencée par la religion catholique, mais également dans la culture aztèque⁹. De sorte qu'à la fois la culture d'origine et la culture d'accueil s'avèreront globalement défavorables à la représentation "libérée" d'une sexualité audacieuse ou polymorphe. Si l'on implante sur ce substrat culturel une idéologie ethniciste qui entend reconstruire l'ethnie selon un projet codé, coupé en quelque sorte de la réalité, les représentations des rapports des corps qui résultent de ce code — qu'ils soient envisagés selon l'angle du plaisir ou celui du déplaisir — seront artificiellement induites non par le talent créateur de l'artiste, mais par le moule de l'idéologie et les contraintes du populisme.

Un exemple très simple montrera l'ampleur de l'intolérance du public interne quant à un détail infime, jugé révélateur de l'appréciation du comportement viril d'un personnage. Dès la sortie de *The Ballad of Gregorio Cortes*, certains Chicanos trouvèrent les larmes du héros Gregorio Cortes inacceptables (personnage incarné à l'écran par Edward James Olmos¹⁰,

⁸ Retour au chant exacerbé des racines mexicaines où le pathos intimement lié à la vie de la famille élargie constitue le même rempart contre l'assimilation et les ostracismes que dans la culture italo-américaine, dimension épique autorisée par un budget à la mesure de la réputation de Coppola.

⁹ Pour une étude des mœurs des Amérindiens, voir *América 1492*, éd. par Pedro Pardo (Milano : Grupo Anaya, 1990. Traduction française : Larousse, 1990).

¹⁰ L'Inspecteur ascétique Marty Castillo du feuilleton télévisé de diffusion nationale et internationale.

paysan injustement accusé de meurtre alors qu'il était en situation de légitime défense). La représentation d'une émotion incontrôlée, à l'évocation de l'amour qu'il éprouvait pour sa femme et ses enfants, avant qu'on ne le jette en prison, fut très mal reçue par la minorité militante soucieuse d'éliminer toute trace de comportement dévalorisant, dans la tradition de la propagande marxiste.

La cabale s'avéra fatale à la distribution du film. Pénétrées d'une idéologie machiste, les associations de spectateurs chicanos, n'avaient pas supporté ce qu'elles jugeaient être un comportement culturellement incorrect pour un Hispanique : l'abandon quasi-féminin, selon leur code, à l'exhibitionnisme des larmes. Nous ne manquerons pas de signaler ici combien ce parti-pris machiste est fustigé par un jeune cinéma émergent "chicana"¹¹. Dix ans ont toutefois aidé la minorité agissante à mûrir, et quelle que soit l'étiquette du film, qu'il soit pré-chicano, reconstructiviste, post-colonial, d'auteur, de masse, anti-intégrationniste, pro-assimilationniste, parodique, folkloriste, ou ethniciste, sans souci d'école, la solidarité intra-ethnique fonctionne maintenant à Hollywood, ou du moins le front présente-t-il une apparence unie que de rares exceptions dérangeaient encore il y a quatre ans, comme ce fut le cas à la sortie d'*American Me*.

Luis Valdez, mentor du cinéma chicano n'hésita pas à le trouver dangereux pour la belle image sur papier glacé, l'image bien sage et sagement contrôlée par les idéologues du groupe que la minorité entendait continuer à construire sur elle-même, pour éduquer le peuple. Refusant qu'un aspect négatif de la réalité sociologique vienne déranger ces belles constructions culturelles, déconnectés du réel de la rue, des prisons, des quartiers dits ethniques, mais toujours prêts à privilégier des films neutres — de réhabilitation historique par exemple, propres à exprimer un ethnicisme triomphant — afin de préserver la sacro-sainte image de marque qu'il faut montrer aux autres, les cinéastes chicanos brident donc à la fois la représentation de la sexualité mais aussi celle du talent, dès lors soumis à une norme morale. A cet égard Luis Valdez n'hésite pas à introduire dans ses scénarios des messages didactiques allant dans le sens de la revalorisation typique du contre-discours ethniciste.

En effet, *El Pachuco*, double du héros, omniprésent et omniscient, archétype du Chicano luciférien des quartiers chauds, dont la silhouette fantomatique, stylisée, accompagne tout événement, donne la clé du comportement des représentations à promouvoir. Dans une atmosphère à la *West Side Story*, avec la sensualité en plus, *El Pachuco* (Edward-James Olmos) conseille le jeune Chicano, Hank (Danny Valdez à l'écran), lui recommandant de ne pas accabler les membres du groupe pour mieux se préparer à lutter contre l'animosité des *Anglos* : "Don't hit the Raza more than you love the gringo". Rien de surprenant à ce qu'il ait trouvé le film d'Olmos nihiliste, provocateur, déstabilisant, peu à même de représenter l'ethnicité à l'écran, puisqu'*American Me* a choisi de montrer un registre de la sexualité qui passe du reconnu, du normal, au pathologique.

Réception critique d' *American Me* ou la sexualité dérangeante

Le cas extrême d'*American Me*, taxé par les membres de la minorité d'exhibitionnisme sexuel, jugé auto-destructeur par les groupes de pression qui les agrègent, évoque inmanquablement la censure imposée pendant des années au cinéma soviétique ou socialiste. Une réaction en chaîne se dessine : le particularisme ethnique, s'appuyant sur l'éthique, étouffe inexorablement l'esthétique, quand le groupe tyrannique récuse tout écart à la norme qu'il s'est donnée. C'est ainsi que la sexualité déviante, pathogène, explicite, névrotique, dont

¹¹ Pour une approche documentée du cinéma chicana, et plus particulièrement une étude de la relation conflictuelle qu'il entretient avec le genre cinématographique chicano (réalisé par des hommes appartenant à la minorité), pour un aperçu du schisme chicana, on lira, de Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen* (Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1993), plus particulièrement le chapitre intitulé "Nepantla in Gendered Subjectivity", pp. 93-122.

la représentation a paru insoutenable au public de la minorité, a fortement contribué à l'échec du film d'Edward-James Olmos, majoritairement rejeté par l'*intelligentsia* chicano.

La thématique sexuelle qui parcourt le film et le sous-tend, principalement axée autour du double viol, celui de l'homme et de la femme, ainsi que d'une sodomie omniprésente — fortement tabouisée dans la culture traditionnelle mexicaine — a déclenché l'ire de l'*establishment* chicano. Luis Valdez s'en exprime clairement : “[I] have strong reservations about the film’s overriding negativism”, ou encore “My response then is that it was a diatribe against Latinos [...]. I believe in the cinema of triumph”¹². Quant à la “National Hispanic Media Association”, organisation présidée par Esther Renteria, elle n'est pas plus tolérante, quand elle précise à Olmos, venu demander l'approbation du groupe de pression si influent auprès du public chicano, que les membres du groupe “regrettent que le film ait jamais vu le jour”¹³.

Pourtant, la sexualité qui exsude du film débarrassé de ses attributs ethniques est une vaste métaphore de la vie carcérale. L'anti-héros, Santana, psychopathe hanté par le passé familial, souffre de savoir qu'il est un bâtard de blanc, que le père adoptif n'a jamais accepté, dont la mère a été violée par un “marine” américain. Il violera Julie, la femme qu'il aime, persécuté par le souvenir de la sodomie infligée par un co-détenu blanc, au soir de sa première incarcération. La technique cinématographique est subtile, quand les deux viols s'entrelacent, et que la sodomie du passé appelle irrésistiblement le désir, pour Santana, de sodomiser Julie. Cette dernière refusera d'entrer dans le cercle infernal du sadomasochisme, servant ainsi de repère moral positif dans un film qui par ailleurs accentue la déchéance. Chez l'homme à la virilité blessée, revanche, catharsis, exultation, fascination morbide et effet compensatoire du désir libidineux sont subtilement rendus par l'enchevêtrement des images sans fard du photographe de talent Reynaldo Villalobos qui n'a délibérément rien euphémisé, tout en évitant la pornographie. La distribution du film aurait-elle été différente si l'auteur du film avait été un Anglo ou un Noir, Larry Clark, Gus Van Sant ou Spike Lee ? La censure des spectateurs chicanos fut une condamnation sans appel.

C'est la critique chicana Rosa Linda Fregoso qui ponctuera pour nous cette présentation rapide d'un film censuré par la minorité elle-même, tout en résumant succinctement la contradiction interne qui l'anime : “I hate to love it”¹⁴. Sans doute peut-on avancer que l'auto-censure qui colore l'appréciation reflète bien la soumission du chicanismo à une vision dogmatique, préfabriquée, canonique, d'un Chicano mythique qui en fait n'existe pas, et qu'il faut donc construire pour le peuple, parfaite adéquation à l'idéologie althussérienne¹⁵.

En outre, on peut penser que l'auto-censure reflète également le reliquat du complexe latino-américain, rappel douloureux de la marque infâmante du passé culturel mexicain fortement connoté de sexualité, tel qu'il a pu être exploité — mélodramatiquement certes — par le poète national mexicain Octavio Páz dans l'ouvrage classique mais aujourd'hui controversé, *Le Labyrinthe de la Solitude*¹⁶. Car le poète y associe la sexualité du macho phallogocentrique au viol, à la pénétration infligée pour avilir la partenaire, depuis le premier opprobre, celui subi par La Malinche¹⁷. Le déterminisme culturel dont a pu être accusé le film construit autour du thème du viol de l'indienne par le blanc — union forcée qui engendre le métis rejeté par le père — ravive la blessure d'une ethnie marquée par l'indianité bafouée, soulignant la

¹² Cité par Rosa Linda Fregoso, *op. cit.*, p. 126.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵ Voir l'ouvrage de Saul Karsz, étude sur la philosophie politique d'Althusser écrite en Argentine et largement diffusée au Mexique puis aux Etats-Unis, via le Mexique, *Théorie et Politique : Louis Althusser, avec quatre textes inédits d'Althusser* (Paris : Fayard, collection Diagraphie, 1974), plus particulièrement p. 194.

¹⁶ Paris : Gallimard, 1990.

¹⁷ Malintzin Tenepal, indienne violée par Hernán Cortés, indienne esclave/maîtresse/confidente soumise au conquérant espagnol jusqu'à ce qu'il la donne en mariage à son fidèle lieutenant.

sexualité névrotique engendrée par le complexe du métis de Blanc. Le stigmaté, devenu une véritable allégorie dans l'obsession sexuelle perverse du film d'Olmos, ne manque pas d'agacer les intellectuels chicanos soucieux de la fonction pédagogique du cinéma qui sera reçu par le peuple souvent évoqué de manière affective comme "la gente", "la Raza", dans un élan populiste.

Dans une optique chicaniste marquée de néo-indigénisme, le motif du viol de l'Indien par le Blanc, version allégorique de la conquête du Mexique, peut-il encore constituer aujourd'hui un élément de déstabilisation psychologique des spectateurs étasuniens d'origine mexicaine ? Les intellectuels du groupe n'ont-ils pas trop tendance à se considérer comme les maîtres à penser du peuple plutôt que comme leurs alliés ? Ainsi dans l'optique de la pure réception, on postulerait que des Chicanos archétypaux, séduits par le concept de revalorisation culturelle de leur ethnie d'origine, ne peuvent accepter, à travers la représentation de la violence sexuelle, une mise en cause de leur passé culturel.

Les querelles internes liées à l'euphémisation de la sexualité, sinon à son occultation, semblent aller de pair, dans une optique diachronique, avec un glissement de plus en plus affirmé du côté des grands studios hollywoodiens, au risque de ne conserver que difficilement, au prix de subtiles prouesses et masques, l'ethnicité authentique et les intentions revalorisatrices des origines. Ce phénomène d'intégration et d'inculturation cinématographique pourrait avoir été induit par le succès international de *La Bamba*. Car dans le sillage de ce film-phare, le cinéma chicano ne sera plus jamais le même. Il ne sera plus jamais chicano, au sens fort et ethniciste, revendicatif, comme il aurait souhaité le rester, car le réalisateur n'aura eu qu'une fois, auprès du studio Universal, la liberté d'action qui caractérisa *Zoot Suit*, sa réalisation précédente. Car si la politique d'encouragement à la diversification et à la sectorisation du public, généreusement diffusée dans le sillage de la loi des quotas, des budgets savamment éparpillés, équitablement attribués par quotas aux productions dites mineures encouragées par l'idéologie du droit à la différence, a pu marquer les années soixante-dix—quatre-vingt, le pactole n'a duré qu'un temps. Le gouvernement étasunien, ainsi d'ailleurs que le gouvernement mexicain, cesseront vite de subventionner bilatéralement les films audacieux proposés par la minorité.

Séparatisme et intégration : un bon ménage ?

Des réalisateurs de talent¹⁸ ne trouveront plus de financement. Une esthétique sud-américaine qui affectionne la stylisation, le symbolisme, le réalisme magique, va faire place à la linéarité prosaïque des histoires vécues traitées à la manière hollywoodienne. C'est ainsi que sur une période de quinze ans, l'évolution de Gregory Nava peut servir de paradigme à la condition d'un cinéma mineur placé devant une double gageure. Celle-ci consiste à obtenir l'aval des studios tout en faisant un cinéma sans concession au consensus, à rester "chicano", à maintenir un contenu subversif, un contre-discours qui préserve l'identité culturelle de l'assimilation qui peut-être aura toujours, à Hollywood, le mot de la fin. Car depuis *El Norte* jusqu'à *My Family*, depuis *Zoot Suit* jusqu'à *La Bamba*, Gregory Nava et Luis Valdez ont-ils modifié leur façon de voir le chicanisme, ou la société a-t-elle tellement changé qu'assimilation et intégration sont maintenant deux caractéristiques nouvelles, qui marqueraient le statut des Hispaniques dans la nouvelle configuration américaine, constituant ainsi un nouveau public pour les cinéastes ? Peut-on dire qu'ils reflètent l'évolution de la

¹⁸ Comme Jesús Treviño, auteur de *Raíces de Sangre* (1977, Mexique), et *Seguín* (1981). Quant à Gregory Nava, réalisateur d'*El Norte*, ce dernier connaît une éclipse de plus de dix ans qui s'achève aujourd'hui avec la décision de Coppola de produire son dernier scénario, basé sur la même thématique qu'*El Norte*, mais tourné dans un langage totalement différent, caractérisé par l'abandon de la langue espagnole — qui était destinée tout autant à un public cultivé, au cosmopolitisme des élites sociales, comme à l'authentique public de la minorité elle-même — remplacé ici par un saupoudrage folklorisant de mots espagnols.

minorité elle-même, dont on peut penser qu'elle a tendance à s'intégrer, donc à intégrer les valeurs des classes moyennes américaines auxquelles elle est directement accolée, dont elle partage les préoccupations et les peines, les soucis quotidiens, au demeurant prosaïques ? En peu de mots, le cinéma chicano est-il en passe de rejoindre le mélodrame petit-bourgeois typique des années cinquante et remis à la mode par la majorité morale, ou reste-t-il campé sur des positions hostiles à la fusion culturelle prônée par le fameux creuset étasunien ?

Le titre de la production la plus récente donne raison à l'hypothèse de l'assimilation confiante, quand Gregory Nava, féroce en son temps à l'égard des Etats-Unis, à travers la saga des émigrants d'*El Norte*¹⁹, intitule le film produit par Francis Ford Coppola *Ma Famille*, jouant sur le double sens, privé et communautaire du mot sacralisé par la culture traditionnelle mexicaine. Car la famille est certes ici la famille patriarcale, reconstruite aux Etats-Unis au milieu de l'anomie ambiante, du désordre et de la dépravation, avec la même fidélité aux valeurs d'une société rurale, ascriptive, qui ont constitué, dans le passé, le bastion affectif qui permit aux Mexicains de résister aux dictatures et aux inégalités sociales. Sans doute est-elle aussi la famille étendue à sa dimension communautariste, celle qui fait des Chicanos de nouveaux Américains, au sens où Edward-James Olmos et Robert Young²⁰ l'entendaient il y a trois ans, quand ils mettaient à l'affiche l'anti-*Family*, cet *American Me* bâti autour de la "famille" carcérale nourrie de haine, de stupre et de violence expiatoire.

Ce film établit une passerelle entre un cinéma d'auteur et la poésie *pinto* du mouvement littéraire chicano, dans une tentative visant à retrouver, par le biais des images et du temps angoissé, la beauté horrible et dissonante des recueils de Raúl Salinas, Ricardo Sánchez ou, surtout, les poèmes de sang écrits au couteau sur le mur des cellules de prison, ceux de Jimmy Santiago Baca²¹. Mais il apparaît, au regard des commentaires précédents autour de la réception négative du film *American Me*, double négatif de l'espagnol *Chicano yo*, que le thème de la violence urbaine à portée moralisatrice, recette trop accaparée par le cinéma Noir, ne soit pas à même d'agréger un public autour de la thématique chicano. Car en somme, tant le public de l'en-dedans, que celui de l'en-dehors, attendent des Chicanos une attitude plus noble, plus morale, que celle des autres participants à la mosaïque étasunienne.

Sans doute le réalisateur et les producteurs ont-ils compris, après l'accueil d'*American Me*, ou de *Blood-In Blood-Out*²², que le cinéma chicano ne pouvait, sous peine d'échec, s'inspirer des recettes éprouvées du cinéma Noir, même si la réalité des ghettos ethniques était dans bien des cas superposable. Cette réalité-là fait peur aux militants qui voudraient chanter encore et toujours les valeurs familiales qui perdurent dans les *barrios* mexicains-américains

¹⁹ Saga structurée comme un poème, empreinte du réalisme merveilleux emprunté à la tradition latino-américaine, qui met en abyme l'aventure d'un frère et une sœur guatémaltèques semblables aux jumeaux de la tradition maya, exploités, floués, trompés par tous ceux qu'ils rencontrent au cours du cahemardesque acheminement vers la ville du Nord. Les ostracismes et les trahisons ne viennent d'ailleurs pas uniquement des étasuniens mais de membres de l'ethnie mexicaine dont la solidarité interethnique latino-américaine est totalement absente de ce film lucide et profondément accusateur.

²⁰ Robert Young, réalisateur non-chicano d'*Alambrista* (1979), premier film chicano de vocation tiers-mondiste. Axé autour de l'immigration illégale en provenance du Mexique, le film raconte les tribulations de Roberto Ramírez, Mexicain qui va chercher aux Etats-Unis la soi-disant corne d'abondance et ne rencontre que turpitudes, trahison et exploitation mais aussi un amour qui lui fait oublier son rôle d'époux et de jeune père dans les bras d'une serveuse de gargotte jusqu'à ce que *la migra*, police des frontières, mette fin à l'aventure. Roberto participe ensuite à une grève de travailleurs immigrés dans le Colorado, retrouve son père, etc. Le film inaugure un genre, celui de la vision misérabiliste de l'aventure transculturelle, qui sera le thème des films de Gregory Nava, de Cheech Marin (sur le mode parodique), et partiellement de Moctesuma Esparza.

²¹ Le poète Jimmy Santiago Baca, également acteur et co-réalisateur du film chicano *Blood In Blood Out*, (*Bound by Honor*, Taylor Hackford, 1993), doté de la même esthétique que le film d'Olmos, et également resté en marge du succès, partiellement en raison de l'étiquette hâtive de "gangxploitation film" qui l'a desservi.

²² Le film rappelle les poèmes de Jimmy Santiago Baca, *Swords of Darkness* (San José, California : Mango Press Publications, 1981).

alors que d'autres quartiers, chauds, subissent la délinquance, la débauche sexuelle, la prostitution que le cinéma chicano voudrait souvent pouvoir occulter par décret. Il apparaît que la minorité ethnique, dont une des contradictions consiste à refuser le qualificatif même de "minorité", considère l'orgueil ethnique du terme "chicano" incompatible avec toute dénonciation, auto-accusation, auto-flagellation, telles que les pratique régulièrement le cinéma Noir, en donnant à voir, avec un tour exhibitionniste, accompagné de vide moral ou d'un excès de moralisme, les failles profondes de la société américaine, comme la violence urbaine ou/et une sexualité d'un vide abyssal. Afin de ne pas choquer le vaste public hispanique en voie d'intégration dans les classes moyennes, sans doute les producteurs, de leur côté, ont-ils trouvé plus avisé de renouer, vingt ans après, avec la veine des grands films judéo-américains, italo-américains ou gréco-américains, sagas mélodramatiques qui s'inscrivent dans le paysage traditionnel d'un rêve américain, non-avorté cette fois, accessible aux tenants d'une culture forte, que ne déstabilisent ni la sexualité ni la violence.

Rien de surprenant donc que Coppola ait misé sur Gregory Nava, sur un cinéma d'auteur qui a enfin eu les moyens de produire un film doté d'un budget confortable. Ce film, salué en novembre 1995 par la critique comme "la percée du cinéma chicano", suscite toutefois quelques interrogations, quand on sait que deux ans plus tôt, ou six mois auparavant, la même critique saluait également, avec autant de fougue, "la percée d'un cinéma chicano" revisitée avec *El Mariachi* puis *Desperado* de Robert Rodríguez. Sans doute convient-il ici de marquer une césure entre les deux projets, deux styles, qui résument bien les deux voies contemporaines empruntées par un cinéma prisonnier du public et des financiers mais toutefois placé entre les mains de réalisateurs de talent. Car deux filiations se dessinent ici, qui permettent de dresser un embryon de typologie d'un cinéma auquel on prête trop volontiers l'étiquette chicano, quand il n'a que l'hispanophonie et le folklorisme comme support médiatique, tout en s'avérant, à l'image d'un clip publicitaire, dénué de contenu culturel, et plat.

Après avoir évoqué le dilemme du cinéma chicano, ses difficiles louvoiements entre l'authenticité et l'attente du public, ses exigences culturelles et celles du financier, il est aisé de concevoir que la sexualité, si liée au pouvoir, soit un enjeu important dans la réussite ou l'échec d'un film, ou que les modalités de ses représentations, dans le cadre d'un cinéma censé défendre une ethnie minoritaire attachée aux vertus des classes moyennes — travail, famille, sacrifices — soient entachées de considérations idéologiques dont la moindre n'est pas le sens de l'ascèse indispensable du militant.

Militantisme et ascèse cinématographique

Dans le sillage d'une idéologie post-marxiste, à laquelle adhèrent les réalisateurs dans leur ensemble, le cinéma est vite perçu comme un outil utile à la diffusion d'une culture minoritaire qu'il s'agit de promouvoir, en présentant l'envers des stéréotypes en vogue à Hollywood. Dès lors, le cinéma militant, modèle, coupe, au point de figer l'ethnie dans un universalisme froid et dépouillé où certains marqueurs ethniques traditionnels, jamais loin des stéréotypes, risquent de disparaître. C'est le cas de la sexualité, représentée dans le cinéma chicano dans sa version ascétique, la plus à même de canaliser l'énergie vitale vers la préservation d'une culture en danger. Le danger ici, est la sexualité, qui s'oppose aux fondements répressifs de la culture. Ainsi la sexualité sera transformée en agression socialement utile. A ce titre, la morale qui sous-tend *La Bamba* peut être lue comme un exemple liminaire flagrant.

En effet, le jeune Chicano Ritchie Valenzuela, fils d'immigrés mexicains, soucieux de s'intégrer dans le milieu de la musique rock dominée par les WASPS, gère sa relation amoureuse avec le zèle et la vertu d'un puritain, tout à l'éthique du travail qui seule, pense-t-il, lui amènera succès et consécration dans la société d'accueil. La jeune fausse ingénue

blonde aux yeux bleus qui l'accapare et l'embrasse avec fougue, en contradiction avec son apparence de jeune fille sage, lui fait de pressantes avances auxquelles, dérogeant à la logique du tempérament attribué au mâle hispanique, il ne cède pas. Le message est celui du rigorisme moral. Dès lors, la réussite du transfuge culturel passe par la maîtrise des instincts sexuels que la jeune Anglo, seule, peut se permettre de transgresser, puisque la réussite sociale n'implique pas, dans l'univers feutré de la bourgeoisie souriante WASP, la nécessité de l'effort ou du dépassement de soi. En revanche, le film rend manifeste la nécessaire ascèse du jeune Chicano en voie d'intégration, point capital dans le film, alors qu'il n'exige ni la castration de la langue espagnole, ni le gommage des traits physiques que l'ostracisme de la société d'accueil pourrait stigmatiser.

A ce titre, tous les personnages chicanos de *La Bamba* portent bien, comme le souhaitait Luis Valdez, leur mexicanité comme un étendard, dans l'orgueil retrouvé de militants fiers de leur différence brune, de cheveux de jais et de corps sensuels dont l'élan, presque toujours, est pourtant muselé. On chercherait vainement ici, à l'instar du cinéma de l'immigration européenne, un chicano honteux, serveur de restaurant soucieux de masquer ses origines, et qui teindrait ses cheveux en blond, comme le Nino de *Pain et Chocolat*²³. La posture morale chicano redonne "el orgullo", orgueil ethnique, mais interdit la valorisation, dans le cadre de l'intrigue, de toute velléité d'ébats amoureux, si ce n'est un baiser aseptisé, profilé sur l'écran, comme aux temps des balbutiements de la sexualité entre Blancs et Noirs. Ainsi le héros timoré (Lou Diamond Phillips à l'écran), auquel le réalisateur a délibérément offert une compagne insipide, a un comportement virginal qui le situe aux antipodes du macho traditionnel, bien davantage pour des raisons idéologiques qu'en vertu d'une éventuelle concession à la culture WASP.

Luis Valdez et le parasitage sexuel de l'image

Quant au faire-valoir de Ritchie, son demi-frère Bob, ce dernier apparaît comme le semi-délinquant incapable de négocier son passage dans le monde de la culture, dans la mesure où il ne maîtrise pas sa vie sexuelle. Rose, la jeune Chicana, pourtant petite amie de Ritchie — le frère sage — rencontrée et déflorée sans ménagements le soir même par ce Don Juan sombre, motorisé, pétaradant dans les camps de migrants, manque d'être abandonnée au sort des filles mères classiques de la culture de la pauvreté. C'est alors qu'à contre-courant des visions misérabilistes et culturalistes qui accablent le Chicano, le cinéma militant récupère la situation, puisque, juste au moment du départ, avant de quitter le camp de migrants, Bob emmène Rosa avec lui vers Los Angeles, signe manifeste du début de responsabilisation d'un séducteur qui n'a pas succombé aux lois du déterminisme culturel. Il ne cessera, au contraire, de s'améliorer, au sens moral du terme, pour passer du statut de fornicateur désinvolte à celui de mari et père attentionné, non sans avoir, l'espace d'un instant, été tenté par un geste de sodomie vite avorté, envers son propre frère.

On ne peut qu'être surpris de voir ces brèves images, noyées dans une intrigue banale, dans le film de Valdez, qui flirte ainsi avec la transgression des mêmes tabous chicanos qu'il prétend respecter ! Le geste et les mots, l'intrusion de ces parasites sexuels qui peuvent durer cinq secondes dans un film de près de deux heures, montrent les deux frères, seuls, dans un logement de fortune, sombre cave d'immigrés, qui s'allongent côte à côte pour passer la nuit, sans femmes. C'est alors que Bob dit à son frère Ritchie en espagnol en le poussant, "si je n'avais pas Rose c'est ce que je ferais peut-être", détail qui là aussi n'a pas manqué de choquer le public chicano, apparaissant comme une concession au public anglo libéré ou même *gay*.

²³ On verra avec intérêt le comportement honteux de Nino (Nino Manfredi), immigré d'origine italienne, serveur de restaurant, émigré clandestinement en Suisse, dans *Pain et Chocolat*, de Franco Busati (1973), où la vision burlesque de la transculture rejoint le style des films du réalisateur chicano Cheech Marin.

Valdez est en fait familier de ces images et brefs dialogues infinitésimaux, subliminaux, qui peuvent jouer la carte des Anglo ou celle des Chicanos, puisque l'information est rapidement soustraite au regard, comme pour culpabiliser ou mettre en garde le spectateur (dans le cas des Chicanos) ou le titiller (dans le cas des Anglo). Chacun des films du réalisateur pratique ce jeu subtil avec la transgression, quand cette dernière est furtivement évoquée pour être ensuite plus efficacement dérobée au regard, frustration imposée par le réalisateur, contrainte morale, embryon de répression discrète qui s'intègre bien à la veine populiste.

A telle enseigne, le film précédent *Zoot-Suit*, évoque brièvement l'homosexualité latente des machos, cette obsession des *huevos*, qui anime souvent les conversations entre mâles hispaniques. Ainsi le personnage le plus fruste et frustré sexuellement parmi les *pachucos*²⁴ emprisonnés après les émeutes de Los Angeles, saisit à pleine main les parties génitales d'un Anglo en présence de ses camarades, par derrière, évoquant là aussi la tentation latente de la sodomie qui sera plus tard le motif principal des réalisateurs Robert Young et Olmos. El Pachuco, dans une autre scène, ne recule pas devant un jeu de mots sur "huevos rancheros", œufs à la mode mexicaine, quand il s'exclame "What about huevos pachucos ?", pendant que la camera pause un instant sur son regard agressif et méprisant tout en soulignant sa dégaine arrogante. Ici encore nous pouvons entendre le commentaire soudain silencieux d'une image trop bavarde : à force de stigmatiser notre sexualité pour nous humilier, l'Anglo provoque chez nous un surinvestissement dans les attributs virils, d'où cette obsession des *huevos*, rassurante pour le macho mexicain.

L'extrême brièveté des gestes ou allusions sexuelles qui parasitent *Zoot Suit* (une seconde), contraste avec la lenteur de la vision volontairement esthétisante et appuyée d'*American Me*. Car là où Valdez censure, par la castration de l'image aussitôt arrachée au spectateur, Olmos suggère, utilise et commente, s'attarde et appelle à la réflexion. Le critique peut ainsi se demander dans quelle mesure la posture didactique du cinéma populiste chicano, armée des plus pures intentions, ne fonctionne pas comme l'image de la moustache de Pedro Rodríguez dans *Break of Dawn*.

Tout au long du film, la même morale sexuelle colore la vie des personnages, sans que l'on puisse affirmer qu'il y ait là le signe d'une idéologie pro-assimilationniste chez un Valdez qui serait gagné à la cause du public anglo puritain, donc soucieux de ne promouvoir qu'un cinéma ethnique non-rebelle aux mœurs des bien-pensants. Sans doute peut-on, à l'inverse, voir dans cette posture la marque distinctive d'un cinéma prisonnier de l'ethnicité, enchaîné à son public et à ses sponsors, quand on sait que les réalisateurs chicanos doivent frapper à toutes les portes pour boucler leur budget, faisant grandement appel aux associations communautaires et groupements politiques ou éducatifs chicanos, également soucieux de l'image que donne la minorité face au consensus dominant.

De là les images un peu cartonées, fabriquées, aussi prévisibles que les stéréotypes contre lesquels elles veulent lutter, un certain carcan qui peut induire des représentations obligées, même si les réalisateurs rompent maladroitement avec les clichés implantés par le cinéma WASP, dans l'admiration de maîtres novateurs, iconoclastes, qui vont d'Orson Welles à

²⁴ Délinquant du *barrio*, voyou, qui se distingue par sa tenue vestimentaire (redingote noire, chapeau noir, chaîne de montre, chaussures noires de type ecclésiastique excessivement bien cirées, pantalons resserrés aux chevilles et très larges aux genoux, croix en or autour du cou, cheveux noués en queue de cheval et gominés), qui conduit une voiture américaine surbaissée à vérin hydraulique de type *low-rider* et joue facilement du couteau à cran d'arrêt. L'origine du mot remonte aux années 40, quand *el Chuco* était l'immigré récent établi dans la ville d'El Paso, au Texas, surnommée Chuco; le style est aussi inspiré de la dégaine des acteurs George Raft et de son "successeur", Humphrey Bogart. Considéré, en raison de ses outrances, comme une caricature à la fois de l'Américain et du Mexicain, le *pachuco* devint vite la cible de la police, le bouc émissaire de la population anglo-américaine, et un symbole négatif de la mexicanité.

Marlon Brando, en passant par Hector Bibermann ou Robert Young, quatre réalisateurs non-chicanos aisément agrégés toutefois au canon reconstructionniste chicano²⁵.

Ici la thématique est souvent prisonnière d'un militantisme qui affectionne les reconstitutions d'épisodes signifiants de l'histoire des relations mexicano-étasuniennes, dans le cadre d'un projet pédagogique censé redonner un image positive des Chicanos auprès du public souvent ignorant de la vérité historique. Car le cinéma hollywoodien a déjà imprimé sa marque idéologique, par le biais de classiques incontournables. Ainsi *Seguín*, de Jesús Treviño, sera la réponse chicana de *l'Alamo*, épopée anglo de John Wayne sur la guerre mexicano-texane. Dans la même veine, le cauchemar transculturel des gens du Sud attirés par la soi-disant corne d'abondance et leur exploitation par les Mexicains seront dénoncés dans *El Norte* de Gregory Nava. Le western sera revu et corrigé à travers l'épopée du pauvre hère mexicain injustement accusé de meurtre dans *The Ballad of Gregorio Cortes* de Moctesuma Esparza. *Zoot-Suit* réhabilite les jeunes habitants des quartiers mexicains de Los Angeles également accusés de meurtre par un consensus raciste. Si l'intégration de l'immigrant d'origine mexicaine par le vedettariat reste le message essentiel que *La Bamba* livre à la minorité, *Stand and Deliver* démontre les bienfaits de l'intégration civile par l'école. Quant à l'intégration par la subversion, dans *The Milagro Beanfield War*, cette dernière complète bien ce bref aperçu de la thématique de films-cultes qui s'inscrivent dans le projet de revalorisation culturelle entrepris depuis quinze ans par les cinéastes de la minorité militante.

Car à l'instar du cinéma des Noirs, le cinéma chicano oscille entre révolution et intégration. Cette articulation n'est pas nécessairement impossible, dans la mesure où l'activisme politique donne une visibilité accrue au groupe ainsi récupéré par le spectacle de la subversion et le succès médiatique que ce dernier engendre. Conscients que les images ont une responsabilité dans la situation de la communauté chicana, les artistes du groupe refusent d'exploiter les recettes du cinéma de masse, où la prétention à une esthétique populaire n'est qu'un vulgaire cocktail baroque, dans une présentation où l'amoralisme le dispute à la dépravation, sans que jamais la sexualité n'exploite les franges de l'érotisme ou la tentation et le désir qui font les grands films.

Le contre-discours, ou la raison du renoncement

Visionner le corpus cinématographique chicano amène rapidement à une conclusion décevante pour les voyeuristes en tous genres : à de rares exceptions près, la sexualité y est criante surtout par son absence, présente surtout à travers le non-dit que représente, dans la majeure partie des films, l'auto-censure de réalisateurs liés à la défense d'une ethnie trop souvent justement montrée, au cinéma, sous les traits génériques de la débauche sexuelle attribuée aux Hispaniques. Le discours ampoulé évoque le désir et la séduction, la variation libertine sur le sexe allié à la ruse et au plaisir des corps — délié de la loi de l'alliance sanctionnée par le mariage et les sacrements — la fascination exercée par une sexualité aristocratique ou bourgeoise, celle de l'*hidalgo* traditionnel dilettante et joueur.

Un discours imposé de l'extérieur

Ainsi devons-nous expliciter d'abord le corpus contre lequel le cinéma chicano s'insurge, cette sexualité de cinéma qu'ils ne reconnaît qu'en tant que construction attaquable, car elle ne cesse d'amplifier les traits culturels d'un groupe original dont le discours sur le sexe semble avoir été imposé de l'extérieur. En effet, contrairement à l'image qu'en donne généralement Hollywood, le double héritage indien et espagnol, qui constitue le fondement et l'assise des comportements sexuels en tant que pratiques gérées par un ordre social, au

²⁵ Classés par les filmographes chicanos Gary Keller ou Chon Noriega comme des films "pré-chicanos".

Mexique, peut être considéré comme un double frein à la libre représentation d'une sexualité désublimée.

D'une part la sexualité était, dans la culture traditionnelle méso-américaine — notamment à l'intérieur du carcan institutionnel tel que nous le représentent les différents codex — fortement marquée par une austérité sexuelle garante de la domination de soi sur soi, donc d'un pouvoir politique et d'abord domestique. Dès lors, maîtrise de soi, thème de l'austérité, pureté, dont les modèles sont à chercher du côté de la virginité, préalable indispensable au mariage, marquent déjà la culture autochtone du Mexicain. Déjà l'ascétisme des Aztèques, devenu véritable esthétique de l'existence, exhalait sa haine de l'intempérance dans des supplices atroces, quand on brûlait en l'arrosant d'eau salée le corps de celui ou celle qui avait commis l'adultère, ou que l'on écrasait sa tête avec des pierres jusqu'à l'aplatir. Dans cette société originelle, partiellement référentielle pour les cinéastes chicanos tentés par le néo-indigénisme mexicain des années trente, la domination de l'instinct sexuel assurait une pratique morale des plaisirs favorable à la cohésion sociale et à l'harmonie au sein de la communauté.

La religion chrétienne — autre grand repère culturel présent dans le canon chicano — servant partiellement de doublon à la culture indigène, va contribuer à renforcer un élan vers l'ascétisme, en superposant à la domination des désirs, à la réserve et à la tempérance, un autre type de rapport à la sexualité, spiritualiste tout en étant basé sur l'exercice de la raison, géré cette fois par les critères ascétiques du renoncement et de la purification. Ainsi l'authentique héritage de la tradition mexicaine n'est pas celui d'une sexualité permissive proche de la débauche ou du moins de l'excès, mais celui d'une civilisation doublement marquée du poids qu'exerce un ordre moral, tout entier voué à la préservation d'une culture qui craindra toujours la menace de dégénérescence, ou de décadence, que peut entraîner une orientation globale de la société vers les ébats sexuels.

De là l'existence d'une véritable ascèse chicana, aux accents néo-indigénistes, qui ne saurait être trop facilement assimilée à une forme de contre-discours puritain. Dans cette optique, la tentation de la sexualité n'apparaît jamais comme un symptôme qui appelle le renoncement, caractéristique du puritanisme, mais comme un instinct naturel qui doit être maîtrisé. Ainsi, le sentiment de culpabilité qui anime le personnage libidineux — selon l'optique catholique — ne se retrouve pas dans les héros chicanos dont le comportement quasi-cornélien n'est jamais empreint d'un pathos hérité du catholicisme. Peut-on invoquer ici une intention indigéniste laborieuse de la part des réalisateurs, ou une plus subtile résurgence du passé archaïque ? La réponse est malaisée, mais l'auto-censure des personnages demeure.

La vertu de l'auto-censure : virilité et ascèse

A ce titre, Hank, le héros de *Zoot Suit* interprété par Danny Valdez, prend sa petite amie dans ses bras, prêt à la convaincre de céder à sa demande pour aussitôt, dans un effort sur lui-même que l'on n'attendait guère des traditionnels *latin-lovers*, affirmer sa virilité, non pas dans l'assouvissement du désir, mais dans sa domination. Quand son double et conseiller, meilleur ami et pire ennemi²⁶, El Pachuco, lui suggère : "Get in the back seat, you know she wants it", Hank résiste et dit, s'adressant au stéréotype, dont le comportement prévisible impliquait qu'il renversât la jeune Chicana pour la violer, à l'arrière du véhicule, "You must really think I'm a square". Dans la même veine, la jeune fille évoque sans acrimonie le rôle de censeur moral du père chicano, quand elle soupire en l'évoquant par "My father, he really makes me feel like a nun sometimes", soulignant combien le respect du père, implicite dans le discours de la jeune fille, induit le respect de l'amoureux tenu physiquement à distance. Pas de critique de

²⁶ Hank (Danny Valdez) dit au Pachuco (Edward-James Olmos) dès son arrivée en prison, après l'arrestation, à la césure du film : "You are my worst enemy and my best friend. You are the one who got me here".

l'attitude paternelle non-permissive ici, mais plutôt une touche d'admiration envers les vertus éducatives du rigorisme catholique.

Un peu plus loin dans le film, c'est un Anglo qui s'interroge sur le potentiel sexuel des Chicanos, curieux par envie, mystifié par le pouvoir d'insinuation des stéréotypes ambiants quand il s'exclame, en tabassant El Pachuco/Hank recroquevillé sur l'asphalte après qu'il a été sauvagement dénudé par les mêmes Anglos qui l'ont attaqué : "Let's see if he's got any balls in these pants of his !". Ainsi sous les yeux méprisants de l'agresseur blanc, c'est bien Hank, fils d'immigrés chicanos sans histoires soudain métamorphosé en *pachuco*, qui protège ses parties génitales dans une position fœtale, pour se lever soudain, menaçant, alors qu'avant cette transformation, la victime démoralisée, gémissait dans la défaite. Le message est clair, mais pas trop explicite pour que l'on accuse le film de simplisme, puisqu'ici encore, Valdez utilise la technique du dévoilement à l'arraché, du message crypté et cryptique, destiné à l'élite méritocratique qui saura extirper le message de sa gangue. Le didactisme toutefois affleure à l'image à travers le rôle de Hank, battu, humilié, dévirilisé, métamorphosé en *pachuco* menaçant qui parviendra à dépasser l'angoisse de castration par un acte de violence compensatoire, exercée en retour, contre les Anglos. C'est donc bien la société des Anglos qui a encouragé l'évolution du jeune chicano des quartiers ethniques vers la délinquance, en questionnant, blâmant, jalousant, une virilité tournée en dérision qui ne manque d'ailleurs pas de rappeler le célèbre "ces raisins sont trop verts" de la tradition populaire. Pour le Chicano, l'humiliation dévirilisante servira de catalyseur, quand la fierté retrouvée engendre le contre-discours d'une violence jugée salutaire.

Le cinéma chicano donne sans cesse des exemples de ces hommes virils dont le comportement passe par l'ascèse, à l'instar des héros grecs qui inspirèrent Corneille. Le héros de *Seguín*, ainsi que celui de *The Ballad of Gregorio Cortes*, sont également des hommes passionnés chez qui la sexualité sera dominée, sinon sublimée, sans que jamais le spectateur ait l'impression, comme c'est le cas dans la vision purement hispanisée du renoncement sexuel, d'assister à un véritable sacrifice de soi. Pas de véritable renoncement mélodramatique ici, lequel porte trop souvent sans doute en filigrane le soupçon d'une personnalité féminine omniprésente chez les séducteurs hispaniques, donc Juans incorrigibles à la virilité chancelante, donc en quête de preuves. Car ils donnent à penser, à travers un incessant butinage amoureux, de masquer quelque goût inconscient pour l'amour à l'identique, ou une nature féminine, par le goût immodéré des plaisirs, dans la mesure où l'intempérance relève d'une passivité qui l'apparente à la féminité. Les héros chicanos n'auront jamais cette lascivité de cinéma à laquelle nous ont habitués les Valentinos ou suaves séducteurs efféminés chez qui l'excès est porteur d'ambiguïté. Ici point d'étreintes redondantes, mais un comportement marqué par la réserve, l'économie des gestes et une symbolique martiale qui reste l'apanage de la virilité, que représentera souvent le poignard brandi par le *pachuco* de *Zoot-Suit*, ou le pistolet que tient le paysan d'origine mexicaine Gregorio Cortes.

Le reliquat des stéréotypes sexuels

L'équation rituelle mexicain égale stupre, machisme et barbarie, rappelle le cinéma primitif des Etats-Unis, les premiers *greasers*, ces personnages violents, grossiers, à la moustache veule, vêtus de peau de bête, hypersexués et armés de deux canons sciés, image que la foule et l'institution anglo-américaine entendent partiellement donner de Gregorio Cortes lorsqu'une chasse à l'homme est organisée pour le retrouver. Le fuyard se révélera d'un naturel doux et affable, raffiné dans la simplicité et le dénuement, plus conforme à la tradition aztèque qu'à celle du "gominé crasseux" de la tradition hollywoodienne.

Le cinéma primitif offrait au regard un échange alors muet : regard taurin, rasant le sourcil, du quasi-satyre qui, tête baissée, intimidait la future victime, contre le regard perdu au ciel, visage innocemment tendu d'une créature virginale. Depuis les *westerns* muets, les principaux

protagonistes répondaient à l'antagonisme de base Anglo/Chicano ou Indien. Jusqu'aux *westerns* dits classiques, si l'on excepte les "sur-westerns"²⁷ révisionnistes, le *greaser* s'impose, qu'il soit joué par Pedro Armendariz ou par Humphrey Bogart, à une époque où le cinéma étatsunien n'avait pas encore besoin de courtiser les pays d'Amérique latine, ni de se vendre en Europe, plus particulièrement en Espagne.

Si le côté indien de l'héritage mexicain a pu inspirer partiellement la caricature du *greaser*, la part de l'héritage espagnol a elle aussi donné naissance, à Hollywood, à un stéréotype aussi ravageur, celui du *latin lover*, séducteur policé à la sexualité décadente, éloignée de toute fascination pour le stupre, que répugne la sexualité reproductrice, mais qu'attire le cercle sans fin du désir inassouvi. Ici la sexualité n'est qu'un outil au service du Narcisse dont le moi, sans cesse, se réinvestit sur une nouvelle victime sexuelle. Ainsi le don Juan mexicain superficiel, amoral et dilettante, deuxième volet des représentations masculines de l'étranger d'origine hispanique, constitue la version aristocratique de la culture sexuelle mexicaine telle qu'elle apparaît statistiquement dans le cinéma anglo-américain. Toujours domine, dans le regard cinématographique, l'alliance entre la notion d'ethnie et de classe, de race même, puisqu'ici nous retrouvons deux stéréotypes destinés à rendre étanches la classe des péons et celle des aristocrates, celle des Indiens et celle des Hispanos, alors que la réalité du métissage, brouilleuse de pistes, se prête peu à ces catégories grossières.

Il y aura donc deux pôles, qu'il s'agisse des stéréotypes féminins ou masculins, selon que la sexualité présente ou non le masque plus ou moins engageant de la culture ou celui de la nature, instinctuelle donc irrépessible, placée sous le regard désapprobateur de la morale religieuse et du consensus petit-bourgeois, parfois lubrique ou dangereusement présente à l'état latent, donc toujours menaçante pour l'ordre social et la paix des communautés. Ainsi fonctionne la sexualité des Mexicains de cinéma, faire-valoir bien souvent, pour la sexualité normalisée des Blancs d'origine principalement anglo-saxonne.

Dans une optique inspirée de la tradition hispanique, et donc dégagée en partie des marqueurs négatifs de l'indianité, un code s'agrège autour du duel amoureux du *latin lover* et de la *dark lady*, tous deux représentatifs du narcissisme induit, en amour, par la rencontre du machisme et de la morale religieuse. Car du côté des généalogies féminines, deux types antinomiques apparaissent également, représentant là aussi les deux pôles de la société mexicaine. Les femmes des couches défavorisées y apparaissent comme des servantes sacrificielles, mères virginales dont la sexualité est vite reléguée à l'érotisme culinaire et au maternage des enfants ou, dans le cas des rebelles à l'inféodation, à celui de putain, femme vénale, parasite machiavélique dévolue au seul plaisir des hommes. Le stéréotype fut immortalisé par les actrices d'origine mexicaine Lupe Velez et Katy Jurado. Quand elles décident d'être sérieuses, c'est-à-dire de consacrer leur amour à un seul homme, elles sont vite détrônées, dans le cœur du partenaire anglo qu'elles ont masochistement choisi, par une jeune fille anglo. A l'opposé du prisme social, l'aristocratique femme fatale, qui évolue dans les milieux diplomatiques plutôt qu'autour des corals, et fréquente les élites sociales plus que les garçons vachers — éternelle Maria Félix, Dolores del Rio ou Rita Hayworth — détruit les hommes au sens symbolique ou physique parfois, puisque Maria Félix, égérie castratrice, reste présente dans l'imagination de millions de cinéphiles pour la scène d'émasculatation suggérée seulement, mais combien présente, dans le film culte *La Generala*²⁸. Le cinéma chicano récent se joue du stéréotype de la femme vengeresse quand, dans *El Mariachi*²⁹, le héros prend un bain sous le regard insolent d'une serveuse de bar complaisante mais guère pulpeuse, Maria Félix de café-théâtre qui n'aura que l'apparence et le geste, par le maquillage, la noirceur de l'œil ou de la chevelure, mais dont le maniement de la dague ne sera que

²⁷ Expression du critique Hervé Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Cerf, 1985), p. 230.

²⁸ *La Generala*, film d'Agustin Lara, Mexique.

²⁹ *El Mariachi*, de Robert Rodriguez, 1993, suivi d'*El Mariachi II : Desperado*, 1995.

simulacre. En effet, la dérision anime la scène où la femme tient un couteau, prête semble-t-il à émasculer le musicien-redresseur de torts à la guitare-mitrailleuse paresseusement allongé dans un bain de mousse préparé par la belle. Il n'y aura pas de frisson, car le geste était gratuit, un simple clin d'œil moqueur au stéréotype. Le héros un instant effrayé conservera ses attributs virils. Tant pis pour les voyeurs friands de stéréotypes.

Même dans des classiques incontestés, la sexualité des Chicanos et Chicanas porte les stigmates évoqués ici. A ce titre, nous mentionnerons le magnifique *Duel in the Sun*³⁰, dans lequel la métisse Pearl Chávez, séductrice invétérée, insatiable et pathétique, poursuit sa proie jusqu'à ce que mort s'ensuive, dans un duel sado-masochiste. Le film garde le mystère des origines de Pearl tel un secret de polichinelle, jusqu'à ce que la jeune femme à la sensualité torride, qui a séduit les deux frères Jesse Mc Canles et Lewt Mc Canles, s'avère être le fruit d'une relation adultérine avec un Chicano/Indien, aveu que fait la mère des deux frères, sur son lit de mort. La Chicana, *dark lady*, a l'éblouissante beauté vénéneuse des femmes hispaniques de cinéma, que David O'Selznick avait voulue d'autant plus ravageuse qu'elle devait être représentée par Jennifer Jones, sa propre femme, uniquement connue jusqu'alors pour son interprétation de la sainte française Bernadette Soubirou.

Touché, ou plutôt persécuté, par l'amour d'une Chicana, le héros porte le nom peu innocent de Lewt, voisin et évocateur de *lewd*, qui ne manque pas de rappeler la lubricité qu'est sensé déchaîner l'intérêt amoureux pour une métisse. Le film est également porteur du stéréotype positif, celui de la blonde jeune fille WASP, destinée au mariage, qu'épousera l'autre frère après avoir fui la maison, échappant ainsi à l'amour qui l'attirait irrésistiblement vers une femme fatale. Cette dernière n'aura pas toujours l'aura romantique et le charisme qui a pu faire de ce film un chef-d'œuvre. Plus souvent, la femme supposée fatale est intégrée à des intrigues prévisibles, répétitives, de second ordre, quand la belle jeune femme pure, blonde, d'origine anglo-saxonne, occupe l'écran avantageusement. Car Gary Cooper, à l'écran, préférera toujours Grace Kelly à Katy Jurado, la Chicana amoureuse de l'Anglo sacrifiée sur l'autel des préférences ethniques. En effet, *High Noon (Le train Sifflera Trois Fois, Zinneman, 1952)*, met en exergue la préférence pour les femmes "anglo", au teint et à l'âme virginale.

En total contraste avec cette vision, Marlon Brando, dans un film loué par la critique chicana, n'hésitera pas à donner à Katy Jurado un rôle valorisant, celui d'une femme authentique, dépouillé des stigmates de l'ethnicité, dans *One-Eyed Jacks (La vengeance aux Deux Visages, Brando, 1960)*. La femme de tête, fidèle, capable d'un amour dénué de perversité, débarrassée du maquillage outrancier qui folklorisait le visage tout en masquant la subtilité de ses mouvements, se trouve dotée ici d'un supplément d'âme inhabituel.

Le cinéma chicano s'inscrit dans cette filiation. Gregorio Cortez et sa femme échangeront des regards complices empreints de sensualité, quand la jeune femme rase amoureusement son époux, dans une scène bucolique, avant l'incident meurtrier induit par les Anglos. Mais l'autre jeune femme, également hispanique, qui survient dans l'intrigue, visiteuse de prison-traductrice séduisante, n'est pas porteuse du travers prévisible : contre toute attente, elle ne cherchera pas à séduire le prisonnier, mais fera strictement son devoir. Dans le même esprit, dans *Break of Dawn*, la jeune Chicana Linda Galván, métisse, qui accuse injustement Pedro Gonzalez de l'avoir violée, résiste toutefois aux avances d'un vieil homme libidineux, pour être évaluée ensuite comme une jeune fille "dark-skinned and pure", expression laconique et anodine qui résonne pourtant des accents du contre-discours cinématographique chicano.

Si le discours chicano sur la sexualité a tenu à supprimer l'image de la femme fatale, il s'attachera également à effacer ses deux inévitables corollaires, celui de l'assimilation de la mère à la figure virginale, alors que la femme subjuguée par l'acte sexuel deviendra la putain.

³⁰ King Vidor, *Duel in the Sun* (1946).

Cette déviation et perversion de la tradition biblique va s'associer, dans le reliquat de la culture mexicaine, à l'héritage culturel de la Conquête mentionné précédemment, pour donner à la symbolique du viol un relief tout particulier. L'homme appartenant à l'ethnie supérieure, éternel conquérant, Cortes en puissance, subjugué la femme de l'ethnie jugée inférieure, la viole, en faisant ainsi une victime au consentement ambigu, donc un être vil dont la faiblesse implicite a entraîné la chute. La femme ainsi possédée est abandonnée, au profit d'un amour sublimé pour la femme d'une caste supérieure, appartenant à l'élite ou à une ethnie supérieure. Car la femme violée de la tradition mexicaine ne sera pas épousée, même si son fils est reconnu, et elle n'échappera pas à son statut d'esclave sexuelle. Une punition, l'assassinat du fils de l'union illicite, Martin, viendra sanctionner l'acte sexuel répréhensible qui ne condamne que la femme, la réduisant au statut de victime. Car le machisme, courage et potentiel sexuel, puissance du taureau qui brave la mort, ne s'exprime guère, dans la culture mexicaine traditionnelle, à travers les relations sexuelles hommes/femmes, mais plutôt à travers les relations intermasculines, dans un monde d'hommes dans lequel, dans la vie et dans les représentations cinématographiques, le canon de l'arme à feu deviendra vite le pénis de substitution. Tuer le rival masculin et violer la femme, les deux traits hystérisés de la culture mexicaine, sont largement exploités par le cinéma hollywoodien qui joue sur l'attrait que peut avoir la représentation visuelle de la violence psychologique que ce double paramètre implique, si on l'oppose à la charité chrétienne dont on va créditer l'Anglo, pionnier pacificateur des espaces soi-disant vierges, mi-pasteur mi-juge, qui replacera la femme dans le rôle de vestale que lui refuse le Chicano irrespectueux de la tradition.

Sans être une vestale, la Chicana du cinéma chicano est rarement une séductrice, une victime ou une putain, mais souvent une femme volontaire, militante, insoumise. Dans *The Milagro Beanfield War*³¹, la superbe métisse séduit, sans être une séductrice, porte des jeans troués et peu de maquillage. Elle ne porte pas les stigmates du masochisme de l'agneau sacrificiel, n'a pas de rivale anglo, n'est donc le faire-valoir de personne. Si elle devient putain, c'est souvent parce qu'elle est la victime sexuelle des Anglo, qui ont fait de la frontière le lieu de prédilection du tourisme sexuel. C'est ainsi que *Zoot Suit* présente Bertha, la Chicana qui a fini par endosser la personnalité dictée par les fantasmes des Anglo-Américains, devenue putain, partiellement en raison du regard que les autres portaient sur elle. Dans le même ordre d'idées, lorsque les deux frères font une incursion dans un bordel de Tijuana, dans *La Bamba*, ils y côtoient de nombreux Anglo en villégiature, car ici l'offre n'a fait que suivre une demande pressante.

La contre-offensive morale a également engendré un renversement parodique des signes physiques trahissant l'assurance, la confiance en soi, l'impassibilité et l'opiniâtreté qui étaient l'apanage des héros anglos. A travers leurs films, les réalisateurs Luis Valdez et Robert Rodriguez, chacun à sa manière, s'approprient les mythes hollywoodiens pour les subvertir, volant en quelque sorte l'épithète "stone-face"³² du cinéma WASP, monopolisé en son temps par une kyrielle d'acteurs impassibles donc supposés virils, pour la rendre à "El Pachuco" ou "El Mariachi", deux hommes qui incarnent le machisme par la lenteur calculée, léonine de leurs gestes, la raideur des corps inutilement tendus, la crispation permanente du visage. Ceci en total contraste avec les Chicanos d'Hollywood au visage mou, à la moustache avachie, aux muscles enrobés, à la démarche fuyante, aux jambes arquées.

Dans les contre-westerns parodiques de Rodriguez, le gommage des traits culturels est devenu hyperbole, dans une variation contemporaine du greaser marquée par l'outrance et pourtant

³¹ *The Milagro Beanfield War*, Moctesuma Esparza et Robert Redford, 1987.

³² Allusion à Randolph Scott, "stone-face", héros honnête et impassible, blond aux yeux bleus, souvent servi par la présence de "Mexicains" de cinéma, comme dans *Virginia City, La caravane Héroïque* (1940), de Michael Curtiz, où c'est Humphrey Bogart, affublé d'une moustache, ainsi que d'une chevelure étonnamment luisante et bouclée — signes de la mexicanité — qui le trahissent.

vidée de tout contenu, puisqu'elle travaille presque uniquement les apparences, présentant une gravure de mode *grunge* qui amuse les Chicanos de la nouvelle vague déterminés à utiliser les stéréotypes dans un esprit de dérision. C'est ainsi qu'Antonio Banderas aura nécessairement le même regard libidineux et taurin que les frères Beery des années trente, les mêmes cheveux crasseux que Ramon Novaro et ses acolytes dans *Virginia City*³³, un costume mâtiné des héros de *western* Tom Mix, Buck Jones ou autres Zorros, la dentition éclatante et le regard velouté d'un Valentino ! Cet individu surhispanicisé, syncrétique, à l'identité bariolée, fait sourire mais subvertit le genre en désenkystant la revendication ethniciste des débuts par son tour baroque.

Les anciens prédateurs, toujours éconduits par les belles Anglo-Américaines et donc jamais élevés au statut d'amoureux, ni à celui de partenaires sexuels pleinement consentis, vont enfin accéder aux faveurs. Dans *Zoot Suit*, l'avocate de Hank, Louise Bloomfield, juive-américaine, est manifestement amoureuse de lui, et non de l'avocat anglo-américain avec lequel elle travaille, en total contraste avec le *credo* anglocentrique. Dans *Desperado*, c'est le *mariachi* incarné par Antonio Banderas qui affiche une sexualité conforme aux normes viriles, alors que l'Anglo, son ennemi, manifeste, au cours de ses ébats avec une partenaire de sexe féminin peu féminine, des goûts pervers qui le dévirilisent tout en affichant les signes avant-coureurs de la décadence. Le contre-discours est toutefois utilisé dans un esprit de dérision qui le sauve, quand Banderas ne s'avère hypersexué qu'à travers son pistolet et sa guitare/mitraillette, tant le personnage, plat comme un héros de bande dessinée, à la libido neutre, annule tout message. La maladie infantile du cinéma chicano, cette obsession du militantisme, pour parodier Lénine, serait-elle désormais une frustration du passé ?

C'est en ce sens que nous pouvions écrire ici que le cinéma chicano était très, ou peut-être trop civilisé, dans la mesure où il s'était engagé, collectivement, dans la protection d'une image impliquant des principes moraux, des tabous auto-consentis, donc une absence de spontanéité, liberté, onirisme, gratuité sans doute, quand la représentation construite contre des codes antérieurs, demeurerait un contre-discours en passe de devenir un carcan. Une certaine fixation contre les stéréotypes notamment, pouvait paradoxalement contribuer à son appauvrissement. Sans doute ce dernier aspect amène-t-il aujourd'hui réalisateurs et critiques à s'interroger sur la place que doivent occuper, à l'écran, les stéréotypes tant honnis par les idéologues chicanos. L'intégrité intellectuelle et le succès au box-office ne font d'ailleurs, en ce sens, pas bon ménage, et l'orientation récente du cinéma chicano en atteste, quand le succès récent des deux films de Robert Rodríguez, qui utilise dans la dérision les recettes éculées du vieux cinéma anglocentrique, réussit à franchir les barrières de l'ethnicité pour toucher un vaste public de réconciliation. Le cinéma chicano aurait-il dépassé aujourd'hui, en 1995, le stade de la maladie infantile, rejeté les stigmates de l'"Affirmative Action" des années quatre-vingts, pour accepter avec humour que la sexualité stéréotypée dont étaient affublés les Hispaniques réapparaisse dans ses films sur le mode parodique ?

Une réserve, toutefois s'impose. Si le cinéma chicano devait se cantonner au cinéma des familles ou au cinéma de masse travaillé par la dérision, qu'aurait-il encore de chicano ? Il semble que le risque de glisser dans l'universalisme, d'abandonner le potentiel d'affrontement entre les pouvoirs d'homogénéisation et les capacités différencielles, menacent la spécificité courageusement entretenue par le militantisme. Le canon ascétique dont il s'était doté, le refus de représenter le misérabilisme sexuel à l'écran, refus également de la représentation fétichiste d'une ethnie, ne constituait-il pas l'ultime barrage sur la pente logique de l'intégration contenue potentiellement dans l'idée même d'universalisme ? Seule la suite de l'histoire cinématographique elle-même pourra nous dire, pour le futur, dans quelle mesure cette subtile dialectique de la différence aura suffi à préserver, comme le voulaient

³³ *Ibid.* Ramon Novaro, acteur représentatif du thème du *greaser*.

passionnément leurs auteurs, le caractère oppositionnel, sinon radicalement contestataire du cinéma chicano.

Le public ne peut que souhaiter voir, à l'avenir, les réalisateurs reprendre le flambeau d'Orson Welles, subtil pourfendeur de stéréotypes, créateur génial d'une identité ethnique paradoxale, quand Vargas (Charlton Heston), le héros mexicain de *Touch of Evil*, échappe à tous les antagonismes binaires, à l'instar des autres personnages du film. Car ici, tous les signes ne signifient ni une chose ni son contraire. Car si le Chicano apparemment violeur n'a pas violé, la jeune épouse fidèle a des arrières pensées sexuelles, le spectateur aussi, lui qui est berné par le réalisateur, entraîné par ses propres fantasmes partis à la dérive. Car Welles ne commande pas l'interprétation mais la suscite, réussissant là où peu de réalisateurs chicanos excellent : à se jouer des *a priori* racistes et des apparences qu'induisent les marqueurs d'ethnicité. En effet, quand le jeune Grandi, Chicano très proche des *pachucos* de Luis Valdez, accoste la femme de Vargas dans la rue, dans une lente scène d'ouverture, sur le trottoir déserté d'une Tijuana hollywoodienne, pour lui éviter un accident, il lui dira simplement ces mots anodins : "Tengo un mensaje para usted" (J'ai un message pour vous) ; et à un passant voisin "no me entienda" (elle ne me comprend pas). Un passant renchéra, explicatif : "You don't know what he wants", puis, "He saved your life lady". La blonde si peu ingénue répondra alors : "I know very well what he wants", puis, "Tell him I'm a married woman", soupçonnant déjà un harcèlement sexuel en puissance. L'intrigue se construit autour de cette mystification première, l'incompréhension de la jeune femme, ainsi qu'autour de la menace de viol induite par les apparences trompeuses. Car Pancho Grandi, semi-*pachuco* vêtu de cuir au regard provoquant d'adolescent libidineux, dont la seule agression sexuelle consistera à braquer le rayon phallique d'une torche électrique vers la fenêtre de la belle angoissée, est soupçonné. La trame de l'intrigue s'enrichit d'un motif allégorique inscrit dans l'héritage mexicain comme dans les relations Anglo/Chicano, laquelle poursuivra le commissaire Quinlan (Orson Welles) jusqu'à sa mort, à travers la ville frontière fantomatique. En effet, obsédé par le viol de sa propre femme — blanche — perpétré par un métis dix-huit ans plus tôt, il va traquer Grandi, un Chicano expiatoire, que le comportement hystérique de la fausse victime va contribuer à incriminer. Welles, l'artiste, a montré la voie, modélisant la représentation de la sexualité dans le cinéma universel, dans un film-talisman qui entrelace esthétique, éthique et ethnicité autour de la sexualité, omniprésente mais invisible, en dehors de tout schéma prévisible.

Benjamin-Labarthe, Elyette. "Iconographie hollywoodienne : de Wallace Beery à Edward-James Olmos". RFEA, Revue Française d'Etudes Américaines, 57, 283-293. (Cinéma américain : aux marches du paradis - Représentation des minorités sociales et ethniques dans le cinéma américain., éd. par Elyette Benjamin-Labarthe).

Berg, Charles Ramirez. "Stereotyping in Films in General and of Hispanics in Particular". The Howard Journal of Communications (Été 1990), 286-300.

Bordat, Francis. "Le cinéma chicano aujourd'hui". RFEA, Revue Française d'Etudes Américaines, 66, 560-567. (la Mexicanité aux Etats-Unis, éd. par Jean Cazemajou et Marcienne Rocard).

Bosseno, Christian. Ed. CinémAction, 24. (Un troisième voyage en Immigration).

Cardenas, Don et Suzanne Schneider. Eds. Chicano Images in Film. Denver, CO : Denver International Film Festival, 1981.

Cortes, Carlos E. "The Greaser's Revenge to Boulevards Nights : The Mass Media Curriculum on Chicanos" dans History, Culture and Society : Chicano Studies in the 1980s. National Association for Chicano Studies. Ypsilanti, MI : Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1983. 125-140.

Fregoso, Rosa Linda. The Bronze Screen, Chicana and Chicano Film Culture. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

- Fusco, Coco. "The Latino Boom in Hollywood". *Centro Bulletin* (Printemps 1990), 48-56.
- Hadley-Garcia, George. *Hispanic Hollywood, the latinos in motion pictures*. New York : Citadel, 1990.
- Hall Stuart. *Mass Communication and Society*. Londres : Edward Arnold, 1977.
- Hennebelle, Guy. Ed. *Cinémas de l'Emigration CinemAction*, 8.
- Hennebelle, Guy et Schneider Roland eds. *Cinémas métis, de Hollywood aux films beurs*. *CinémAction*, 56 (1990).
- Keller, Gary. Ed. *Chicano Cinema, Research, Reviews, and Resources*. Binghamton, NY : Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1985.
- Maciel, David. "The Celluloid Frontier : the US Mexico Border in Contemporary Cinema, 1970-1988". *Renato Rosaldo Lecture Series Monograph*, 5 (1989), 1-34.
- . "Braceros, Mojados and Alambristas : Mexican Immigration to the United States in Contemporary Cinema". *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, 8 (1986), 369-385.
- . *El Norte : The US Mexican Border in Contemporary Cinema*. San Diego, CA : Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.
- Mecha, Gang Exploitation Film Committee. *A Reader and Information Packet on the Gang Exploitation Films*. Monterey Park, CA : East Los Angeles College Mecha, 1979.
- Noriega, Chon. "In Aztlán : the Films of the Chicano Movement, 1969-1979". *New American Film and Video Series*, 56 (New York : Whitney Museum of American Art, 1991).
- . "Zoot Suit and The ballad of Gregorio Cortez". *Crítica*, 1, 2 (1985), 126-31.
- Noriega, Chon. Ed. *Chicanos and Film. Essays on Chicano Representation and Resistance*. New York : Garland, 1992.
- Pettit, Arthur. *Images of the Mexican-Americans in Fiction and Film*. College station, TX : A & M U. P., 1980.
- Reynaud, Bérénice. "Des cinémas minoritaires". *Les Cahiers du cinéma*, 453 (mars 92), 53-57.
- . "Sex, Race and Credit cards". *Les Cahiers du cinéma*, 446 (juillet-août 1991), 60-65.
- Royot, Daniel. "Perspectives transculturelles sur la chasse à l'homme. The Ox-Bow Incident et The Ballad of Gregorio Cortes". *Annales du C.R.R.A.*, 18 (1993), 203-210. (Ecrire la différence, éd. par Jean Béranger).
- Schatz, T. *Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York : Random, 1981.
- Thomas, S. Ed. *Film/Culture Explorations of Cinema in its Social Context*. Metuchen, NJ : Scarecrow, 1982.
- Thompson, K. *Exporting Entertainment : America in the World Film Market*. London : The British Film Institute, 1985.
- Trevino, Jesus Salvador. "Cinéma chicano aux Etats-Unis", dans *Les Cinémas de l'Amérique latine*, éd. par Guy Hennebelle et Alfonso Gumucio-Dragon. Paris : Lherminier, 1981, 493-499.
- Ybarra-Fausto, Tomás. "The Chicano Alternative Film Movement". *Centro de Estudios Puertorriqueños Bulletin*, 2, 8 (printemps 1990), 44-47.

Filmographie sélective

- Artenstein, Isaac. *Break of Dawn*, 1988.
- Biberman, Herbert. *Salt of the Earth*, 1953.
- Brando, Marlon. *One-Eyed Jacks*, 1961.
- Esparza, Moctesuma. *The Milagro Beanfield War*, 1988.
- Menendez, Ramon. *Stand and Deliver*, 1988.
- Nava, Gregory. *El Norte*, 1983.

----- . *My Family*, 1995.
Olmos, Edward-James. *American Me*, 1992.
Rodriguez, Robert. *El Mariachi*, 1993.
----- . *The Return of el Mariachi*, 1995.
Treviño, Jesús. *Raíces de Sangre*, 1976.
----- . *Seguín*, 1977.
Valdez, Luis. *Zoot suit*, 1981.
----- . *La Bamba*, 1987.
Vidor, King. *Duel in the Sun*, 1946.
Welles, Orson. *Touch of Evil*, 1957-58.
Young, Robert. *Alambrista*, 1976.
----- . *The Ballad of Gregorio Cortez* , 1982.
Zinneman, Fred. *High Noon*, 1952.