

**NORIEGA, Chon A (ed). *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992, 330 p.**

Daniel Castillo Durante

Volume 4, numéro 2, hiver 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001029ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001029ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Durante, D. C. (1994). Compte rendu de [NORIEGA, Chon A (ed). *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992, 330 p.] *Cinémas*, 4(2), 177–181. <https://doi.org/10.7202/1001029ar>

NORIEGA, Chon A (ed). *Chicanos and Film. Representation and Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, 330 p.

Ce volume collectif — 22 articles signés par autant d'auteurs différents — s'assigne, d'une manière générale, trois tâches prioritaires : 1) analyser la représentation des Chicanos et des Chicanas autant dans le cinéma hollywoodien que dans le cinéma mexicain; 2) faire un bilan de la croissance continue ainsi que de la diversification du «contre-cinéma» (*countercinema*) d'expression chicana; 3) comprendre quelles sont les conditions de possibilité de la critique cinématographique envisagée en tant que sous-champ distinct dans le cadre des études cinématographiques chicanas aux États-Unis.

La première partie du livre — “Representation and Resistance” — examine essentiellement le stéréotype comme premier moteur, si l'on peut dire, de la représentation du Chicano dans les cinémas américain et mexicain. C'est probablement ici que l'on trouve les articles les plus critiques, voire les plus intéressants dans la mesure où ils pointent le discours ethnocentrique qui est à la base de la politique de représentation des «minorités» dans le cinéma américain analysé dans le livre. Toutefois, je m'empresse de souligner que ce discours ethnocentrique ne parvient pas à être désarticulé au niveau de ses présupposés idéologiques, c'est-à-dire là où le stéréotype émerge comme seule et unique grille de lecture face à l'autre. Globalement, les stéréotypes sont vus comme des outils de domination dont se sert la société hégémonique afin de rationaliser et légitimer ses paramètres de comportement à l'égard des groupes minoritaires : “(...) stereotypes are seen as a mechanism employed by the dominant society to rationalize its behaviour

toward subordinate groups» (p. 4). Cette fonction rationalisatrice accordée au stéréotype au sein des discours xénophobes anglo-américains explique le rôle de bête noire qu'il joue dans le livre. D'où, parfois, un ton quelque peu polémique, voire franchement accusateur : "According to Flores<sup>1</sup>, stereotyping is one of the mechanisms through which colonizers achieve a racial cultural domination of colonized populations — a process that parallels and reinforces the political and economic forms of domination" (p. 5). La stratégie qui se dégage alors des films chicanos étudiés par les auteurs du livre consiste en une tentative de subversion des discours stéréotypés modélisant la représentation du Chicano et de la femme chicana dans le cinéma américain. La politique qui sous-tend cette représentation — je tiens à argumenter là-dessus — n'est pas, hélas, assez finement étudiée. L'on peut même dire que le sens du stéréotype (le terme clé, à juste titre, des études sur la représentation de l'homme chicano et de la femme chicana sur les écrans américains) est tenu pour évident. Paradoxalement, en effet, la plupart des articles tombent dans le piège d'une conceptualisation linéaire et positiviste du stéréotype. Une logique binaire, fort manichéenne à vrai dire, fait alors l'économie d'un véritable dépistage des idéologèmes qui sont à la base du discours sous tutelle du stéréotype. Ceci explique peut-être le caractère passablement naïf de la troisième partie du volume — "Manifestos and Testimonials" —, qui n'hésite pas à faire appel à des généralisations inévitablement abusives et réductrices dont les conclusions risquent, pour le moins, de faire sourire nos lecteurs postmodernes :

Cinema in the hands of the proletariat is.5 REVOLUTION (*sic*). In Cuba highly skilled technicians now dedicate their lives to construct a new man and woman, based on socialistic and humanistic principles. Cuban Cinema gives a message to Chicanos and Latinos of the importance of cinema in revolutionary struggle. It asks us to join with the oppressed masses of Aztlán and America Latina in the struggle against Yankee Imperialism (p. 281).

Or, en dépit de ses faiblesses, ce livre parvient néanmoins à nous rafraîchir la mémoire sur les effets particulièrement

dévastateurs de la politique annexionniste américaine à l'égard de son voisin du Sud, voire même de la plupart de ses voisins du Sud. L'on sait que le Mexique perdit au XIX<sup>e</sup> siècle (1848) la moitié de son territoire au profit des États-Unis. L'énoncé célèbre «Pauvre Mexique, si loin de Dieu et si près des États-Unis» — «Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos» — que l'on prête au dictateur Porfirio Díaz (1830-1915) y prend dès lors tout son sens. La mutilation du territoire mexicain entraîna le déracinement et l'exploitation de millions de Mexicains brutalement coupés de leur culture nourricière. Sommés de s'asservir à la loi du plus fort ou d'abandonner leur terre en laissant tout derrière eux y compris leur mémoire, les Chicanos naissent d'emblée comme une plaie saignante au cœur de l'Amérique. C'est le début de l'«agonie» chicana. Une «lutte» comme le veut l'étymologie même du mot que ce volume collectif retrace fort bien sur le plan historique. Coïncé entre l'exil ou le silence, l'artiste chicano néocolonisé soucieux de renouer avec son passé devra s'astreindre pendant longtemps à un travail de paria au sein de la société la plus puissante d'Occident. Le succès cependant de quelques films dans les années 80 (*La Bamba*, 1987; *Born in East L. A.*, 1987; *The Milagro Beanfield War*, 1988; et *Stand and Deliver*, 1988) amorce une renaissance du cinéma ayant comme cible la problématique chicana; ce regain d'intérêt va accompagner d'une série de rencontres grâce auxquelles les membres de la communauté chicana — hommes et femmes — font connaître leurs œuvres les plus critiques à l'égard de l'*establishment*.

C'est dans la deuxième partie du livre — “Critical Issues in Chicano Cinema” — que cette tentative de renouveau trouve ses meilleures illustrations. Les films de la femme chicana ne semblent pourtant pas en faire partie. L'irruption, en effet, des voix féminines jusque-là passées sous silence parvient tant bien que mal à briser la double contrainte pesant sur le travail artistique des femmes chicanas aux États-Unis. Brimées, et par le discours machiste toujours à l'œuvre dans la société hispanique d'origine mexicaine et par les effets pervers du racisme anglo-américain, la production cinématographique des Chicanas se heurte à toute une série d'exclusions que le volume se fait un devoir de souligner :

The exclusion of Chicana filmmakers from events such as the Chicanos 90 ceremony hosted in Mexico by Mexican President Salinas de Gortari, their marginalization in film criticism like the Gary Keller anthology on Chicano cinema (1985), and their continual marginalization in festivals such as the recent film series in Chicano Art: Resistance and Affirmation, is a complex issue related to many factors including, but not limited to, sexism (p. 169).

Une deuxième marginalisation se dévoile alors au sein de la première. Tout se passe comme si le néocolonisé (le Chicano) éprouvait le besoin de faire subir sur le travail artistique de la femme chicana l'ostracisme qui pèse sur lui. Il s'agit d'un cercle vicieux de reproduction en vase clos de la dialectique bien connue entre le Maître et l'esclave qui condamne le travail de ce dernier à une impossible reconnaissance. Ignorée, la production cinématographique des Chicanas ne peut se matérialiser que dans une marginalité dont le premier effet est de leur interdire l'accès aux films en 35 mm : «(...) Chicana production is exclusively concentrated in short films, and Chicanas have therefore not benefited from the recognition that accompanies the production of feature films» (p. 169). L'analyse de trois films faits par des femmes — *Chicana* (Sylvia Morales, 1979), *Después del Terremoto* (Lourdes Portillo et Nina Serrano, 1979) et *Agueda Martínez* (Esperanza Vásquez, 1977) — permet de positionner le terme «contre-esthétique» (*counter-aesthetic*) comme la clef de voûte du discours cinématographique féminin (tout autant que féministe) dans la mesure où :

Chicana filmmakers have had to counter two kinds of discourses: the dominant culture's, which has distorted the Chicana subject; and the aesthetic discourse of Chicano males, which "renders them nameless and voiceless" (...) and, in the case of film, imageless namely as images, functioning cosmetically as backdrops for male history (p. 171).

Ce volume collectif a, en fin de compte, le mérite de nous permettre de comprendre l'enjeu représenté par ce que l'on

pourrait appeler ici le «symptôme chicano» au sein de la société américaine. L'échec de cohabitation sous le toit du «rêve américain» des Chicanos et des Chicanas remet passablement en question le futur du tissu social d'un pays dont la violence semble se profiler comme le dernier refuge face au rejet. Si l'on songe que plus de 20 millions d'hispanophones vivent officiellement — pour des raisons évidentes, le chiffre des «illégaux» demeure inconnu — aux États-Unis, l'on ne peut qu'être surpris devant l'ampleur de l'accusation dont ce livre se fait l'écho. Spoliés, déplacés, déracinés, ghettoïsés, utilisés comme main-d'œuvre bon marché taillable et corvéable à merci, envoyés même comme chair à canon lors des guerres impérialistes américaines (cf. guerre du Vietnam, etc.), le malaise des hommes et des femmes appartenant à la communauté chicana demeure la preuve vivante de l'extrême crispation d'une société foncièrement monologique. Une société incapable de s'ouvrir à l'autre, d'entrer en dialogue au fait avec l'autre partie d'elle-même; renfermée sur elle-même, en train de s'étouffer sous le poids de ses propres excréments, la société américaine fait appel au simulacre afin de faire croire au dialogue entre les «minorités». Le cinéma hollywoodien, en faisant massivement appel aux stéréotypes, fait fonction de distributeur de masques grâce auxquels les conflits interethniques se voient déguisés en carnaval des gueux. La pauvreté, l'alcoolisme, la drogue, la prostitution, la délinquance deviennent ainsi l'apanage des Noirs et des Hispaniques dont la fainéantise et le penchant vers le mal, comme tout le monde ne peut que trop savoir, les met inexorablement au ban de la société. La misère des Chicanos se transforme dès lors en marchandise que le consommateur moyen américain se fait un plaisir d'ingurgiter, sûr du devoir accompli. La production d'images stéréotypées devient ainsi le premier moteur d'un marché où la réification de l'autre assure au système sa cohérence discursive. Une cohérence que le film marginal chicano s'évertue à ébranler en dépit d'une acculturation croissante de la société chicana aux États-Unis.

DANIEL CASTILLO DURANTE

University of Alberta