



HAL
open science

La Onda, Aztlán et la Raza : usages politiques et appropriation d'une mémoire collective indigène dans

Bound by honor

Yohann Le Moigne

► To cite this version:

Yohann Le Moigne. La Onda, Aztlán et la Raza : usages politiques et appropriation d'une mémoire collective indigène dans Bound by honor. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC, 2023, 30. hal-04361101

HAL Id: hal-04361101

<https://hal.science/hal-04361101>

Submitted on 22 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

MIMMOC

Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain

Cahiers du MIMMOC

30 | 2023

États et sociétés des Amériques face aux blessures de l'histoire. Des politiques nationales aux réponses locales

La Onda, Aztlán et la Raza : usages politiques et appropriation d'une mémoire collective indigène dans Bound by honor

Yohann Le Moigne



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mimmoc/11866>

ISSN : 1951-6789

Éditeur

Université de Poitiers

Ce document vous est offert par Bibliothèque de l'Université d'Angers



SERVICE COMMUN
DE LA DOCUMENTATION

Référence électronique

Yohann Le Moigne, « *La Onda, Aztlán et la Raza : usages politiques et appropriation d'une mémoire collective indigène dans Bound by honor* », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], 30 | 2023, mis en ligne le 19 décembre 2023, consulté le 21 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/11866>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

*La Onda, Aztlán et la Raza : usages politiques et appropriation d'une mémoire collective indigène dans *Bound by honor**

Yohann Le Moigne

Introduction

- ¹ *Bound by honor* (« Les princes de la ville » en français) est un film étatsunien réalisé par Taylor Hackford. Sorti en 1993, il relate l'ascension d'un jeune homme, Miklo Velka, au sein de *La Onda*, un gang carcéral exclusivement composé de membres de gangs de rue mexicains-américains incarcérés dans la prison de San Quentin (Nord de la Californie).
- ² Le film expose, en toile de fond, les rivalités de pouvoir qui structurent les relations sociales au sein du système carcéral californien entre les trois principaux groupes ethno-raciaux : les Africains-Américains (représentés dans le film par un gang appelé *Black Guerrilla Army* (la *BGA*)), les Blancs (représentés dans le film par un gang suprémaciste appelé *Aryan Vanguard*) et les Latinos (représentés par *La Onda*).
- ³ Le spectateur suit Miklo sur une période de onze ans, entre le moment où il intègre le gang de son quartier, les *Vatos Locos*, en 1972 et le moment où il s'impose, après une série de manœuvres politiques et stratégiques destinées à évincer tous ses rivaux, comme le leader incontesté de *La Onda*, devenue grâce à lui le gang le plus puissant de la prison de San Quentin.
- ⁴ En opérant des allers-retours entre la réalité et la fiction, nous analyserons dans cet article la façon dont *La Onda* et la *Mexican Mafia* (le gang carcéral ayant inspiré les scénaristes du film) ont reconstruit une mémoire collective¹ en mobilisant des mythes et des concepts issus du mouvement *chicano*² (notamment le concept de *Raza*³ et le mythe d'*Aztlán*) à des fins de consolidation d'une identité de groupe. Il s'agira plus précisément, d'une part, de montrer comment ce processus de réappropriation d'un

héritage perdu largement fantasmé a contribué à la consolidation interne d'un groupe (le gang carcéral mais aussi, plus largement, les jeunes hommes mexicains-américains des *barrios* du sud de la Californie) dans une triple perspective (artistique, politique et criminelle) et, d'autre part, de réfléchir à la façon dont tout cela est passé au tamis de l'industrie hollywoodienne. En effet, si *Bound by honor* fournit un éclairage sur l'importance de la construction et de la mobilisation d'une mémoire collective à des fins politiques, le prisme occidental-centré par lequel il déroule son propos (un *white gaze* typique du contexte géographique et historique dans lequel il a été produit) contribue à ce que nous appellerons une patrimonialisation exogène qui renforce les stéréotypes traditionnels développés par le cinéma hollywoodien sur les hommes latinos.

Mise en contexte. East Los Angeles et le syncrétisme mexicain-américain

- 5 De façon très classique, la première scène du film pose le cadre et décrit rapidement l'environnement socio-économique et culturel dans lequel évolue le personnage principal, Miklo.
- 6 Le film s'ouvre en 1972 sur des images de danses aztèques dans les rues d'East Los Angeles, le cœur historique, politique et culturel de la communauté mexicaine-américaine de Los Angeles⁴. Ces danses, pratiquées par des groupes appelés *Concheros*, sont des rituels datant du début de la période coloniale qui associent des cultes préhispaniques à des éléments du catholicisme populaire en remplissant des fonctions diverses (religieuses, cosmiques, magiques, sociales et militaires)⁵. Réalisées dans le cadre de rituels spécifiques au Mexique, mais également aux États-Unis lors des principales fêtes religieuses catholiques, elles ont une portée symbolique très forte et permettent de consolider le lien entre les populations mexicaines et mexicaines-américaines contemporaines d'un côté, et la spiritualité et la cosmovision précolombiennes de l'autre⁶. À ces images succèdent des plans sur des fresques murales, qui sont de véritables institutions à la fois au Mexique et au sein des communautés mexicaines-américaines⁷. Ces fresques sont caractéristiques du muralisme *chicano*, qui réinvente le muralisme traditionnel mexicain à l'aune de l'expérience spécifique de la population mexicaine-américaine.
- 7 Les fresques filmées ici reprennent l'iconographie aztèque et les symboles développés par une mythologie pluriséculaire mais réinventée, nous le verrons, dans le cadre du mouvement *chicano* : à l'aigle, au serpent et au cactus succèdent des représentations de guerriers aztèques ou de pyramides symbolisant les civilisations extrêmement puissantes bâties par les populations précolombiennes. Cette iconographie est associée, d'une part, à des références catholiques (le Christ évidemment, mais surtout la *Virgen de Guadalupe*, patronne du Mexique et protectrice des populations indigènes, qui a accompagné toutes les luttes de libération mexicaine⁸) ; et d'autre part à des références politiques et historiques avec la représentation de héros de l'histoire mexicaine, en particulier Miguel Hidalgo, prêtre catholique d'origine espagnole considéré comme le père de l'indépendance mexicaine arrachée au Royaume d'Espagne en 1821, et Emiliano Zapata, leader *mestizo*⁹ de la révolution que connut le pays entre 1910 et 1920. Tout ceci est entrecoupé de plans sur les rues d'East Los Angeles et sa population d'origine mexicaine, et mis en musique par une bande son associant des instruments

traditionnels (guitare et trompette) et une touche plus moderne (guitare électrique) censée préfigurer une montée en tension inéluctable.

- 8 C'est alors que la caméra se pose sur Miklo, de retour dans son quartier après l'avoir quitté 18 mois auparavant. Apercevant la rue dans laquelle il a grandi, il se frappe le cœur et représente les initiales de son gang avec ses doigts : VL, pour *Vatos Locos*.
- 9 Cette entrée en matière plonge immédiatement le spectateur dans l'ambiance locale et met en lumière le métissage et le syncrétisme propres à la culture mexicaine, et *a fortiori* à la culture mexicaine-américaine. Les Mexicains-Américains sont en effet le fruit d'une double hybridation : descendants des indigènes et des colons espagnols, ils vivent aux États-Unis et ont par conséquent fait l'expérience d'un processus d'acculturation à la société locale, ce qui leur a permis de développer une nouvelle culture, ni véritablement mexicaine, ni véritablement étatsunienne. Cette marginalité culturelle, associée à d'autres types de marginalités (économique et géographique notamment), a contribué à l'émergence des gangs de rue mexicains-américains dans les années 1920-1930 et plus tard au développement du mouvement *chicano*¹⁰. Dans cette scène introductive, qui dure à peine deux minutes trente, une fresque est particulièrement intéressante car elle réunit trois éléments caractéristiques de ces différents ensembles culturels : le guerrier aztèque, le Christ et le *low-rider*¹¹. La culture mexicaine-américaine est donc extrêmement complexe : elle est constituée d'un ensemble d'éléments pris dans différents systèmes culturels et articulés les uns aux autres pour donner naissance à une culture métisse spécifique.
- 10 À son retour dans le quartier, Miklo s'installe chez sa tante maternelle et s'apprête à vivre avec ses deux cousins, légèrement plus âgés que lui, qui appartiennent également aux *Vatos Locos*. Miklo, dont le père est blanc et la mère mexicaine-américaine, cherche à obtenir une légitimité au sein du gang, notamment auprès de ses cousins, qui le renvoient sans cesse à sa blancheur¹². Il tente donc par tous les moyens de leur faire admettre qu'il est lui aussi un *Vato Loco* et un membre à part entière de la *Raza*.
- 11 Dans son obstination à en faire toujours plus pour se faire accepter, Miklo tue un membre de gang rival au cours d'une altercation et est incarcéré pour meurtre à la prison de San Quentin. Il découvre alors une tout autre réalité, fondée sur des divisions en apparence strictement raciales, ce qui constitue un changement important par rapport à la situation à East Los Angeles, où tous les gangs sont mexicains-américains et où les rivalités sont donc intra-communautaires. Il réalise très rapidement qu'il devra choisir son camp : les frontières raciales sont en effet très hermétiques à San Quentin, où règne une intense ségrégation entre les détenus.
- 12 Il s'agit là d'une caractéristique majeure du système carcéral californien sur laquelle il convient de s'attarder quelques instants.

La Mexican Mafia et la concurrence interraciale

- 13 Les trois gangs carcéraux du film sont des gangs fictifs. En revanche, le réalisateur et les scénaristes se sont largement inspirés de la situation réelle dans les prisons californiennes, des principaux gangs qu'on peut y trouver et de leurs histoires respectives. En créant la *Black Guerilla Army*, ils se sont inspirés de la *Black Guerrilla Family*, le gang carcéral noir le plus puissant de Californie. De la même façon, la *Aryan Vanguard* correspond à l'un des principaux gangs suprémacistes blancs (la *Aryan*

Brotherhood), et *La Onda* correspond à l'un des deux gangs latinos existant dans les prisons californiennes : la *Mexican Mafia*, surnommé la « *Eme* », le gang qui nous intéresse principalement ici.

- 14 La *Mexican Mafia* a été fondée en 1957 dans la prison de Tracy (dans le Nord de la Californie) par un petit groupe d'adolescents qui appartenaient à différents gangs de rue mexicains-américains basés pour la plupart à East Los Angeles¹³. Leur objectif initial était de se protéger et d'améliorer leur confort quotidien pendant la durée de leur incarcération. Fascinés par la mafia italienne, ils décidèrent de doter leur groupe d'un nom qui lui permettrait d'accroître sa réputation (*the Mexican Mafia*) et d'un ensemble de règles et de pratiques très codifiées. Rapidement, alors que le gang gagnait en notoriété, les membres décidèrent de lui donner un nom plus original, qui illustrerait plus spécifiquement ses racines mexicaines et le distinguerait de la véritable mafia italienne. Ils optèrent pour « *La Eme* », prononciation phonétique de la lettre « M » (pour *Mexican*) en espagnol.
- 15 À mesure que son pouvoir et son influence grandissaient dans la prison, *La Eme* révisa ses objectifs à la hausse. Ses membres se mirent en tête de former une organisation criminelle capable de contrôler la prison en mettant la main sur le marché noir (drogue, jeux, prostitution) et en terrorisant la population carcérale. Voyant que le gang devenait de plus en plus puissant et de plus en plus violent, l'administration pénitentiaire décida de séparer ses membres en les transférant dans différentes prisons californiennes. Ces mesures n'eurent pas du tout l'effet escompté : *La Eme* se développa dans toutes les prisons où ses membres avaient été placés, et notamment à San Quentin¹⁴. Dans tout l'État de Californie, elle gagnait en nombre et en influence en recrutant des membres de gangs latinos dans les unités pour mineurs comme dans les prisons pour adultes. Au milieu des années 1960, *La Eme* comptait une trentaine de membres très violents, mais elle n'était considérée « que » comme un gang carcéral. Ses leaders eurent alors l'ambition de la transformer en une véritable organisation criminelle destinée à prendre le contrôle du système pénitentiaire californien¹⁵.
- 16 Cette volonté hégémonique généra des tensions, notamment avec les détenus noirs et blancs qui formèrent eux aussi leurs propres gangs au milieu des années 1960 (la *Black Guerilla Family* et la *Aryan Brotherhood* furent créés dans la prison de San Quentin en 1966 et 1967 respectivement). Plus étonnant, et cela ne figure pas dans *Bound by honor*, des tensions apparurent rapidement entre *La Eme*, dont les membres étaient tous originaires de zones urbaines du sud de la Californie, et les détenus latinos majoritairement originaires de territoires ruraux du nord de la Californie. Ces derniers, que les membres de *La Eme* qualifiaient avec dédain de *paisas* (paysans), créèrent leur propre gang qu'ils appelèrent *La Nuestra Familia*. Il s'est depuis opéré une division croissante au sein de la population carcérale latino entre les *Sureños* (les Latinos du Sud de la Californie) et les *Norteños* (les Latinos du Nord), si bien que si les tensions interraciales sont toujours extrêmement prégnantes aujourd'hui dans les prisons californiennes, les principaux ennemis de *La Eme* demeurent les membres de la *Nuestra Familia*.
- 17 Il serait trop long d'entrer dans le détail des rivalités de pouvoir qui traversent les prisons californiennes, mais il est toutefois important de noter que la *Mexican Mafia* est aujourd'hui considérée comme le gang carcéral le plus puissant des États-Unis et qu'elle est parvenue à le devenir en associant un management par la terreur à la réinvention d'une mémoire collective basée sur les racines indigènes de la communauté mexicaine-

américaine. Avec la croissance du nombre de gangs mexicains-américains à partir des années 1970 du fait de l'augmentation des flux migratoires qu'a connue le sud de la Californie, les membres de *La Eme* ont compris qu'ils pourraient en tirer profit pour accroître leur pouvoir à l'intérieur des prisons. Ils se mirent donc à prévenir les gangs de rue mexicains-américains que s'ils ne prêtaient pas allégeance à *La Eme* et ne se mettaient pas à sa disposition, leurs membres seraient violemment attaqués par *La Eme* à la moindre incarcération. Ce management par la terreur permit à *La Eme* d'exercer un certain niveau de contrôle sur les gangs de rue et de bénéficier d'un réservoir important de « soldats » pour consolider son pouvoir à l'intérieur et à l'extérieur des prisons, notamment dans le domaine du trafic de drogue.

- 18 Toutefois, il est impossible d'exercer un contrôle, ne serait-ce que partiel, sur un nombre aussi important d'individus uniquement par la menace. Il fallait faire peur tout en fédérant, en donnant aux détenus et aux membres de gangs latinos l'impression qu'ils étaient unis par un lien très fort qui allait au-delà de leur identité de *cholos*¹⁶.
- 19 C'est la raison pour laquelle, dès les années 1970 (la période à laquelle se déroule une importante partie du film) et de façon encore plus poussée dans les années 1980 et 1990, *La Eme* développa un discours autour de la *Raza* en mobilisant des mythes indigènes comme le mythe d'*Aztlán*. Ce faisant, ils réussirent à développer ce qu'on appelle depuis « le mouvement *Sureño* », auquel s'associent la quasi-totalité des gangs mexicains-américains du sud de la Californie.

Aztlán* et la *Raza* : l'influence du mouvement *Chicano

- 20 La mobilisation du concept de *Raza* et du mythe d'*Aztlán* est liée au développement du mouvement *chicano* à la fin des années 1960, lorsque de nombreux Mexicains-Américains s'organisèrent dans les États du Sud-Ouest des États-Unis en suivant le modèle du mouvement noir pour les droits civiques afin de revendiquer, eux aussi, un certain nombre de droits. Ceci donna lieu à de nombreuses manifestations organisées, dans un premier temps, autour de revendications sociales, économiques et politiques.
- 21 Très rapidement, les activistes mexicains-américains insistèrent sur la dimension ethno-raciale des discriminations qu'ils subissaient et mirent en avant leur sentiment de fierté culturelle et de solidarité ethnique. Cette seconde étape du mouvement engendra l'adoption et la promotion d'une nouvelle identité, baptisée « identité *chicano* »¹⁷. Le terme *Chicano* avait, avant cela, longtemps été utilisé de façon péjorative pour qualifier des personnes d'origine mexicaine issues des classes sociales les plus défavorisées. Sa récupération dans les années 1960 par de jeunes militants mexicains-américains témoigne d'une volonté d'auto-affirmation qui consistait à retourner ce stigmate afin de se définir eux-mêmes en utilisant les catégories de leur choix. Le terme *Chicano* permettait à ces jeunes militants du Sud-Ouest de mettre l'accent sur la fierté qu'ils avaient à partager un même héritage culturel mexicain et symbolisait également leur solidarité dans la lutte contre ce qu'ils considéraient comme une longue histoire d'oppression raciale et de discrimination de la part des Américains blancs¹⁸.
- 22 C'est dans ce cadre que se tint, en 1969, la première *National Chicano Youth Liberation Conference* à Denver, dans le Colorado. Cette conférence, qui réunit plus de 2 000 militants, a constitué le premier forum politique *chicano* d'ampleur nationale. Le but des participants était de poser les bases d'un mouvement *chicano* national, d'en fixer les

objectifs et de déterminer la stratégie pour les atteindre. Au cours de cette conférence, les militants adoptèrent ce qui deviendra le manifeste du nationalisme culturel *chicano*, un document intitulé « *El Plan Espiritual de Aztlán* ».

- 23 Le nom *Aztlán* fait référence au lieu de naissance mythique du peuple *Mexica*, qui deviendra par la suite connu sous le nom de peuple Aztèque. D'après la mythologie aztèque, ce peuple quitta sa terre d'origine – *Aztlán* – en 1122 en suivant les instructions de Huitzilopochtli, dieu tribal des *Mexicas*, qui leur avait promis un royaume situé plus au Sud qu'ils atteindraient après avoir longuement marché¹⁹. D'après la légende, ce peuple erra durant plus de 200 ans avant de trouver ce royaume, où ils bâtirent, en 1325, la cité impériale de Tenochtitlan, plus connue aujourd'hui sous le nom de Mexico²⁰. Ils y développèrent leur empire mais ne furent rapidement plus en mesure de se souvenir de l'emplacement exact d'*Aztlán*.
- 24 Dans le contexte particulier du mouvement pour les droits civiques et du début du mouvement *chicano*, les militants exhumèrent le mythe d'*Aztlán* et le réinventèrent en considérant, sans preuve scientifique, que le territoire perdu correspondait en réalité aux territoires perdus par le Mexique après la guerre américano-mexicaine de 1848, territoires qui constituent aujourd'hui le Sud-Ouest des États-Unis²¹.
- 25 Le *Plan Espiritual de Aztlán* a ceci d'intéressant qu'il prétend largement s'inspirer du passé pour préparer le futur d'une nation *chicano* indépendante qui sera par la suite amenée à revendiquer la reconquête des territoires du Sud-Ouest. On peut notamment y lire:
- In the spirit of a new people that is conscious not only of its proud historical heritage, but also of the brutal "Gringo" invasion of our territories, We, the Chicano inhabitants of the northern land of Aztlán from whence came our forefathers, reclaiming the land of their birth and consecrating the determination of our people of the sun, declare that the call of our blood is our power, our responsibility, and our inevitable destiny. [...] we declare the independence of our mestizo nation. We are a bronze people with a bronze culture. [...] we are a Nation, we are a Union of free pueblos. We are Aztlán. Por la Raza todo, fuera de la Raza nada²².
- 26 Le mouvement *Chicano* initia donc un processus de « *cultural revival* » par le biais duquel de nombreux jeunes Mexicains-Américains se réapproprièrent ce qu'ils considéraient comme un héritage perdu. Dans ce cadre, le *Plan Espiritual de Aztlán* facilita la formation d'une mémoire collective *chicano* et renforça la volonté de bâtir un programme politique basé sur l'identité qui lui était associée – une identité largement axée sur les racines précolombiennes des *Chicanos* et sur un rejet de leurs ancêtres européens ainsi que de la culture dominante étatsunienne. Ce plan est donc l'acte fondateur du nationalisme culturel *chicano* : il s'appuie sur un récit fondateur qui, d'une part, transcende les nombreuses différences qui traversent une « nation *chicano* » très hétérogène, et d'autre part a un effet fédérateur très utile pour fonder une conscience collective nécessaire à la consolidation du mouvement²³.
- 27 Toutefois, l'hétérogénéité qui caractérise la population mexicaine-américaine engendra des tensions internes au mouvement. Tous les activistes mexicains-américains n'adhéraient pas au projet du nationalisme culturel *chicano*²⁴. Les militants de la génération précédente, dans les années 1930-1940, étaient par exemple beaucoup plus modérés et promouvaient l'assimilation à la société étatsunienne²⁵. Des tensions très importantes éclatèrent également entre les nationalistes culturels, d'une part, et les représentants du mouvement paysan et les marxistes d'autre part. Les leaders du mouvement paysan, César Chávez en tête, reprochaient aux nationalistes *chicanos* de

promouvoir l'abolition des frontières alors que les syndicats agricoles, composés essentiellement de Mexicains-Américains, militaient pour un contrôle plus strict de l'immigration afin de ne pas mettre en péril les combats menés par les travailleurs « légaux ». Les marxistes, eux, accusaient les nationalistes culturels de faire du « racisme inversé » et refusaient d'accorder à une analyse strictement raciale une quelconque prééminence par rapport à une analyse de classe²⁶.

- 28 Plus globalement, l'émergence du nationalisme *Chicano* mit au jour des divisions très saillantes entre les artistes et les intellectuels d'une part, et les militants politiques d'autre part. La plupart des nationalistes *chicanos* de la première heure étaient des artistes. Pour eux, le mythe d'*Aztlán* relevait du symbole et appartenait au domaine de l'imaginaire. Les revendications liées à la reconquête des territoires n'étaient par conséquent que métaphoriques. *Aztlán* était uniquement utilisée comme un outil destiné à fédérer la communauté et promouvoir la fierté culturelle des descendants des Aztèques. À l'inverse, la plupart des militants mexicains-américains de gauche s'inscrivaient dans une démarche matérialiste et cherchaient à réduire les inégalités qui touchaient une grande partie de la population mexicaine-américaine. Pour eux, le concept d'*Aztlán* était, selon les termes d'Élyette Andouard-Labarthe, la « mescaline du peuple »²⁷.
- 29 Cependant, les militants comprirent rapidement qu'ils avaient besoin des artistes pour renforcer le mouvement *chicano* (qui était initialement un mouvement social) mais également pour pénétrer la sphère académique et fonder les départements de *Chicano studies* au sein des universités étatsuniennes (il fallait pour ce faire un corpus de textes à étudier qui permette de légitimer la création d'un nouveau champ académique). Cette interdépendance contraignit les marxistes à s'accommoder des « rêveries » des nationalistes culturels et le mythe d'*Aztlán* réinventé parvint à s'imposer. C'est dans ce contexte que les membres fondateurs de la *Mexican Mafia* s'en emparèrent et développèrent, pour certains d'entre eux, une véritable pensée politique.

Appropriations différentes du mythe d'*Aztlán* par trois personnages : Cruz, Montana, Miklo

- 30 Ces désaccords politiques et cette hétérogénéité dans l'importance accordée au mythe d'*Aztlán* sont également abordés dans *Bound by honor*. Nous nous intéresserons ici à la façon dont trois personnages importants s'approprient ce mythe et lui octroient des objectifs différents qui illustrent l'opposition historique entre matérialisme et idéalisme.

Cruz

- 31 Cruz, l'un des cousins de Miklo, est artiste peintre. S'il appartient lui aussi aux *Vatos Locos*, il s'inscrit dans une perspective purement artistique qui donne toute sa place à l'imaginaire : il s'agit d'idéaliser un passé reconstruit par les nationalistes culturels et d'exalter la fierté d'être *Chicano*.
- 32 La scène dans laquelle le personnage de Cruz apparaît pour la première fois, au tout début du film, illustre bien son positionnement. Il travaille sur une voiture qu'il doit personnaliser pour un client et sur laquelle il peint *Quetzalcoatl* (la divinité serpent à

plumes dans la mythologie aztèque) sous les formes d'un guerrier aztèque portant une princesse. Tout en peignant, il s'adresse à son jeune frère et présente sa création comme étant « *Quetzalcoatl, the great aztec poet king*²⁸. *He ruled the kingdom of Aztlán, that was from Mexico all the way up here to Califas*²⁹ ». Il ajoute « *I'm going to teach you all about Aztlán, because this vato is coming back someday to reclaim the Raza's kingdom* »³⁰. Il évoque donc de façon très vague une éventuelle reconquête des territoires du Sud-Ouest qui constituent le royaume de la Raza.

- 33 Il n'y a toutefois, tout au long du film, aucune réflexion politique concrète chez Cruz qui pourrait appuyer ses propos et donner vie à ce projet de reconquête. Il opère, par le biais de son travail d'artiste, dans un registre fantasmagorique qui s'inscrit parfaitement dans la lignée des nationalistes culturels idéalistes pour qui la mythologie aztèque ne sert qu'à rendre aux *Chicanos* une fierté ethnique compromise par des siècles de domination blanche.

Montana

- 34 L'approche de Montana, le chef de *La Onda*, est en revanche totalement différente. Il est celui qui initie Miklo aux rivalités de pouvoir en prison et qui s'apprête à devenir son mentor. Il est dans une perspective politique révolutionnaire et postcoloniale. C'est un lettré (il lit *Les Damnés de la Terre* de Frantz Fanon dans l'une des premières scènes au réfectoire de la prison) qui milite activement pour une cause spécifique. Il souhaite en effet mobiliser *Aztlán* et le concept de *Raza* afin de renverser l'ordre social et racial, au sein de la prison mais également dans l'ensemble de la société. Il s'inscrit ainsi dans la lignée de la frange la plus radicale du mouvement *Chicano*, qui a tissé des liens à la fin des années 1960 avec des éléments radicaux du mouvement noir, notamment avec le *Black Panthers Party*³¹. Le film montre de façon annexe comment il instaure des codes et des règles empruntant aux traditions précolombiennes afin, d'une part, de souder les membres de son gang autour d'une mémoire et d'une identité communes, et d'autre part d'établir une véritable discipline permettant une plus grande efficacité dans les rivalités de pouvoir concrètes au sein de la prison, notamment face aux suprémacistes blancs. Ce genre de pratiques fut réellement mis en place par la première génération de leaders de la *Mexican Mafia*, ce qui, nous l'avons rapidement évoqué, contribua à accroître la puissance du gang et la solidarité de ses membres.
- 35 Deux scènes spécifiques illustrent cela. La première se passe le lendemain de l'incarcération de Miklo. Il souhaite à tout prix se faire accepter par les détenus mexicains-américains et entend pour ce faire s'entretenir avec Montana afin de lui prouver sa loyauté envers la *Raza*. Il se dirige vers la cellule de Montana et est pris à partie par deux de ses lieutenants qui le mettent à l'épreuve après lui avoir expliqué la base du fonctionnement du gang en utilisant une analogie avec une pratique rituelle précolombienne :
- Why don't you go play with the polar bears or the mayates³²? Here it's estilo toluca.
 - What's toluca ?
 - It's the Aztec ballcourt, where you lose, you die.³³
- 36 Il s'agit là d'une référence au terrain sur lequel étaient pratiqués les jeux de balle aztèques qui aboutissaient parfois à la mise à mort des perdants. Le message est clair : il n'y a pas le droit à l'erreur dans *La Onda*. Seuls les plus forts peuvent l'intégrer tout en

acceptant l'idée qu'ils pourront être sacrifiés pour la cause, à l'image des valeureux guerriers aztèques que l'on tuait parfois après qu'ils eurent perdus une partie³⁴.

- 37 Montana observe la scène depuis sa cellule et fait entrer Miklo qui revendique son appartenance au peuple *chicano* et lui explique qu'il est en prison pour avoir tué un membre de gang rival. Montana se crispe et lui répond que les divisions entre minorités ethno-raciales ne font que renforcer le pouvoir des Blancs et qu'on ne peut pas se dire *Chicano* tout en se vantant d'avoir tué un autre *Chicano* :

Chicanos killing Chicanos is what they want. Blacks and Chicanos killing each other is what they want! That's how they run this place. Once we get together they don't run shit! You've got a lot to learn about being Chicano, huerol!³⁵

- 38 La deuxième scène représentative est celle de la cérémonie d'admission de Miklo dans *La Onda* un peu plus tard dans le film, au cours de laquelle Montana tient les propos suivants :

Quinientos años hemos sufrido la opresión de nuestra raza. Pero aquí, entre nosotros, vamos a parar ese desmadre. Por que esta tierra es de nosotros. Sangre por sangre. Blood in, blood out.³⁶

- 39 La reconquête d'*Aztlán* est ici envisagée de façon beaucoup plus concrète que dans le cas de Cruz, même si Montana entend procéder par étapes, en essayant dans un premier temps de prendre le contrôle de la prison en établissant une alliance avec la BGA. La mobilisation des concepts d'*Aztlán* et de *Raza* par Montana s'inscrit par ailleurs dans une perspective politique qu'on pourrait aujourd'hui considérer comme décoloniale tant elle vise à la remise en question des systèmes de domination dont sont victimes, sur le territoire étatsunien, les groupes racisés, au premier rang desquels figurent les Latinos et les Africains-Américains³⁷.

Miklo

- 40 Intéressons-nous enfin à Miklo, dont la perspective est encore différente, puisqu'exclusivement basée sur le contrôle et le pouvoir : il utilise *Aztlán* et la *Raza* pour mobiliser et fédérer les soldats de *La Onda*, pas seulement (et peut-être d'ailleurs pas du tout) pour la gloire de la *Raza* et la lutte contre la domination blanche, mais pour prendre le pouvoir seul (en se débarrassant des leaders des autres gangs ainsi que de ses rivaux au sein de son propre gang). Il est un personnage manipulateur et machiavélique qui semble accepter l'idée d'instrumentaliser un mythe indigène auquel on ne sait pas s'il croit vraiment pour ses intérêts personnels et ceux de son gang.
- 41 Après qu'il a intégré *La Onda*, des rivalités apparaissent à San Quentin entre Noirs, Blancs et Mexicains-Américains pour le contrôle du trafic de drogue. Montana tente alors de forger une alliance entre la BGA et *La Onda* contre leur ennemi commun, les suprémacistes blancs. Toutefois, au sein de *La Onda*, des voix dissonantes menacent de faire imploser le groupe : certains veulent prendre le contrôle du trafic et devenir le groupe dominant au détriment des Blancs et des Noirs. Peu après, Montana est assassiné par un détenu noir lors d'un transfèrement dans une autre prison, ce qui détériore grandement les relations entre *La Onda* et la BGA à San Quentin. Miklo, qui était devenu le dauphin de Montana, rencontre alors le leader de la BGA pour évoquer la situation. Ce dernier lui affirme que la BGA n'est pas impliquée dans le meurtre de Montana et qu'il ne peut s'agir que d'un coup monté par les suprémacistes blancs. Ils

conviennent alors d'une trêve de six mois et forgent une alliance pour s'en prendre aux Blancs lors du *Día de los Muertos*³⁸.

- 42 La scène suivante, qui montre le déroulement de ce déchaînement de violence, est l'une des plus pertinentes du film pour ce qui nous concerne car elle associe des plans de danse aztèque lors de la parade du jour des morts dans les rues d'East Los Angeles et des plans sur les préparatifs de l'attaque par les membres de *La Onda* et de la BGA à l'intérieur de la prison. La scène, relativement longue, est très intéressante puisqu'elle symbolise à première vue l'alliance des opprimés historiques contre leurs oppresseurs, le tout saupoudré d'images illustrant le syncrétisme mexicain.
- 43 Tout se passe comme si Miklo, en digne héritier de Montana, avait poursuivi la stratégie révolutionnaire de son mentor. Mais la scène qui suit dévoile la véritable nature du plan élaboré par Miklo : une fois débarrassés des Blancs avec l'aide des Noirs, *La Onda* s'attaque à la BGA pour prendre le contrôle de la prison dans ce qui ressemble à une vengeance pour la mort de Montana.
- 44 Une fois le calme revenu, Miklo et le conseil de *La Onda* se réunissent dans un couloir de la prison pour leur dernière réunion avant que l'administration pénitentiaire ne les sépare : les membres qui ne sont pas originaires de Californie seront renvoyés dans leur État d'origine. Miklo présente cette décision comme une opportunité de développement de *La Onda* partout où ses membres seront envoyés. Il tient un discours sur la vision de Montana, selon laquelle le destin de *La Onda* était de se développer partout dans les États du Sud-Ouest, dans une sorte d'allégorie de la reconquête du territoire historique d'*Aztlán* :
- El mero mero had a dream. We are that dream. We are going to multiply in numbers undreamed of. In every pinta, every barrio, every southwestern state! *La Onda* has a destiny! And no one can stop us !³⁹
- 45 Le discours qu'il tient à ses troupes s'inscrit en partie dans la lignée de Montana en utilisant, à des fins politiques, la mémoire et l'identité collectives développées lors du mouvement *chicano*.
- 46 Mais le twist final révèle le machiavélisme de Miklo : après avoir fait ses adieux aux autres membres de *La Onda*, il se retrouve dans sa cellule avec son bras droit. Leur dialogue révèle aux spectateurs que ce sont eux qui ont organisé l'assassinat de Montana car sa politique d'alliance avec les Noirs était considérée comme trop utopique et contraire aux intérêts matériels des membres de *La Onda*.
- 47 Ces scènes reflètent donc les rivalités de pouvoir qui existent réellement au sein du système carcéral californien, la façon dont les lignes de fractures raciales sont plus ou moins figées et dont on mobilise un passé mythifié à des fins politiques pour souder une armée de soldats n'ayant, pour certains, plus grand-chose à perdre. Elles symbolisent également le changement de génération opéré dans le leadership de *La Eme* à partir des années 1980, lorsque les fondateurs, cultivés et politisés, animés d'une volonté d'établir des ponts entre l'ensemble des peuples opprimés, furent débordés par une génération beaucoup plus pragmatique : ils voulaient le pouvoir, quitte à renier l'héritage du mouvement *chicano* et à contribuer à la destruction de leur propre communauté en inondant leurs quartiers d'origine de drogue.

Conclusion

- 48 Le processus de marginalisation multiple subi par les Mexicains-Américains, en particulier leur concentration dans un environnement urbain paupérisé, est une cause majeure de leur fort taux d'incarcération⁴⁰. Dans ce contexte, le recours à une mémoire collective reconstruite autour de mythes indigènes constitue, pour *La Onda* comme pour *La Eme*, un outil politique de gestion des rivalités de pouvoir dans la rue et en prison.
- 49 *Bound by honor* montre comment la mobilisation de cette mémoire permet de naviguer dans un continuum d'environnements hostiles au sein desquels l'intensité des conflits rend nécessaire la constitution d'une solidarité et d'un certain niveau de discipline. *Aztlán*, *la Raza* et le mouvement *sureño* servent de ciment à cette solidarité, quand bien même l'identité indigène peut être récupérée à des fins strictement matérialistes (au sens non-marxiste du terme). Le film décrit diverses façons de mobiliser une mémoire et une identité ethniques pour se réappropriier un environnement traversé par des conflits sociaux et raciaux. Ainsi, les cas de Cruz, Montana et Miklo constituent trois exemples de perceptions différentes quant à l'importance à accorder à cette mémoire et à cette identité *chicanos* et permettent de mettre en lumière l'importance du contexte de sensibilisation à la cause.
- 50 Cruz, âgé d'une vingtaine d'année au début du film, a forgé sa conscience intellectuelle à la fin des années 1960, à l'apogée du mouvement *chicano*, dans un quartier exclusivement mexicain-américain. Il ne s'est donc pas socialisé dans la confrontation concrète avec d'autres groupes, même si l'opposition à la domination blanche a nourri, de façon abstraite, sa réflexion politique et surtout sa pratique artistique.
- 51 Montana est plus âgé, incarcéré de longue date et rompu aux relations interraciales. Probablement éduqué en prison, il connaît les penseurs postcoloniaux, les mythes fondateurs du mouvement *chicano* ainsi que son potentiel révolutionnaire, qu'il tente de développer dans le cadre d'alliances avec les autres « damnés de la Terre ».
- 52 Ayant vécu avec son père blanc pendant de longs mois avant de revenir à East Los Angeles à l'âge de 18 ans, Miklo a, quant à lui, un parcours moins ancré dans la communauté latino. Sa principale ambition est, dès lors, de se faire accepter par sa famille mexicaine-américaine, puis par *La Onda*. Son appartenance au groupe est toujours remise en question, ce qui explique qu'il développe une approche plus pragmatique et individualiste qui s'insère parfaitement dans le contexte de rivalités de pouvoir entre gangs carcéraux qui émergea à partir des années 1970, au moment où les relations entre Noirs et Latinos se dégradèrent réellement dans les prisons californiennes.
- 53 Le rapport à l'identité syncrétique *chicano* et la mobilisation spécifique de la part d'indigénité constitutive du chicanisme dépendent donc grandement du contexte et de l'environnement global dans lequel ce retour aux racines est jugé nécessaire par les protagonistes du film.
- 54 Si *Bound by Honor* illustre efficacement le caractère politique de la construction d'une mémoire collective, le film peine toutefois à se départir d'une longue tradition d'altérisation et d'infériorisation de l'« homme latino » par l'industrie hollywoodienne⁴¹. À partir des années 1970, nombre de films ont notamment associé les hommes latinos à la violence, aux comportements déviants et au machisme, et ont, en outre, proposé un traitement essentialiste, voire fétichiste, de l'indigénité à l'aune du

cadre normatif que constitue la blancheur⁴². *Bound by honor* s'inscrit doublement dans cette veine. Les hommes latinos et les communautés dans lesquelles ils vivent y sont, d'une part, décrits de façon monolithique comme pauvres et dangereux sans que jamais ces aspects de l'expérience mexicaine-américaine ne soient mis en perspective dans le contexte socio-politique de leur émergence. Par conséquent, parce qu'ils sont dépeints comme les causes plutôt que comme les symptômes des problèmes sociaux abordés dans le film, les hommes mexicains-américains sont présentés comme intrinsèquement inaptes à exercer une citoyenneté productive, ce qui permet une remise en question de la légitimité de leur présence au sein de la société étatsunienne et contribue à légitimer les politiques visant à restreindre leurs droits⁴³. D'autre part, le film établit un lien étroit entre les traditions précolombiennes (en particulier la danse et les jeux de balle) et une violence qui confine parfois à la sauvagerie. Ni la spiritualité, ni la cosmogonie aztèques ne sont abordées. Le réalisateur ne se focalise que sur la dimension violente de la mythologie pour mieux cadrer avec la tension permanente censée caractériser l'environnement immédiat des Mexicains-Américains impliqués dans les gangs, que ce soit dans la rue ou en prison. Le *New York Times* souligne d'ailleurs dans une critique publiée le jour de la sortie en salle du film que *Bound by honor* s'intéresse plus à la dimension sensationnelle et dramatique de la trajectoire des personnages qu'aux détails de la vie quotidienne des *Chicanos* d'East Los Angeles⁴⁴. En ce sens, le film est une illustration du rapport particulier à l'altérité entretenu par la société étatsunienne – un rapport modelé par des siècles de domination blanche et de stratification raciale, et transposé dans une industrie cinématographique dont les biais civilisateurs et l'attrait pour le complexe du sauveur blanc ne sont plus à démontrer⁴⁵.

- 55 *Bound by honor* s'inscrit donc dans une tradition de racisation des hommes latinos par le cinéma hollywoodien et contribue de ce fait à une patrimonialisation exogène (au sens de construction d'un objet culturel depuis l'extérieur) d'une identité et d'une mémoire collectives servant au renforcement de la marginalisation et de l'infériorisation des Latinos.
- 56 Enfin, cette focalisation sur la violence permet également de mettre l'accent sur le sentiment d'inexorabilité vis à vis des tensions intercommunautaires que ressentaient réellement de nombreux jeunes Latinos socialisés dans la rue au moment de la sortie du film : dans le contexte spécifique du centre de l'agglomération de Los Angeles où les conflits entre gangs noirs et latinos ont explosé à partir de la moitié des années 1990⁴⁶, et plus encore dans le contexte carcéral, la mobilisation d'une mémoire collective indigène était rarement perçue comme un outil politique pouvant permettre de résoudre les conflits. Il ne s'agissait plus d'un procédé perçu comme potentiellement révolutionnaire au sens où Montana et les leaders de *La Eme* des années 1970 l'entendaient, à savoir un moyen pour les peuples racisés de forger des alliances contre un ennemi commun, la société blanche. En « ringardisant » l'idéalisme et le militantisme romantique de Cruz et Montana au profit du pragmatisme froid de Miklo, le film donne à voir un condensé de la pensée politique dominante dans les États-Unis des années 1990 : celle de l'avènement d'un capitalisme globalisé et individualiste qui marquait le recul des idéologies collectives⁴⁷.
- 57 S'il avait été produit dans la décennie 1960, marquée par le durcissement du mouvement pour les droits civiques et l'émergence du mouvement *chicano*, ou dans les années 2010, qui ont vu une recrudescence des mobilisations politiques des groupes

racisés⁴⁸, *Bound by honor* aurait probablement laissé entrevoir des perspectives autrement plus radicales.

BIBLIOGRAPHIE

- Aguilar-Moreno, Manuel. *Handbook to Life in the Aztec World*, New York, Facts on File, 2006.
- Andouard-Labarthe, Elyette. « The Vicissitudes of Aztlán », *Confluencia*, vol. 5, n° 2, 1990, p. 79-84.
- Behnken, Brian D. *The Struggle in Black and Brown*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.
- Blatchford, Chris. *The Black Hand : The Bloody Rise and Redemption of Boxer Enriquez, a Mexican Mob Killer*, New York, Harper, 2008.
- Canby, Vincent. » Review/Film : The Chicano Experience, in Its Glory and Tedium », *New York Times*, 30 avril 1993, <https://www.nytimes.com/1993/04/30/movies/review-film-the-chicano-experience-in-its-glory-and-tedium.html>.
- Cohen, Jim. « "Identités" dominantes et dominées : L'État d'Arizona contre les études ethniques », *Volume !*, vol. 8, n° 2, 2011, p. 187-205.
- De la Torre, Renée. « Estética azteca de las danzas concheras : Tradiciones exóticas o memorias re-descubiertas ». *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 20, 2007, p. 147-186.
- Gramlich, John. « The gap between the number of blacks and whites in prison is shrinking », *Pew Research Center*, 12 janvier 2018.
- Grandjeat, Charles Yves. « Nationalism, History and Myth : The Masks of Aztlán », *Confluencia*, vol. 6, n° 1, 1990, p. 19-28.
- Gutiérrez, David G. *Walls and Mirrors : Mexican Americans, Mexican Immigrants, and the Politics of Ethnicity*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Gutiérrez, Ramón A. et Young, Elliott. « Transnationalizing Borderlands History ». *Western Historical Quarterly*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 26-53.
- Hughey, Matthew. *The White Savior Film : Content, Critics, and Consumption*. Philadelphia, Temple University Press, 2014.
- Le Moigne, Yohann. « "Where you from ?" Le rôle de l'ancrage territorial et de la distance culturelle dans l'augmentation des conflits entre gangs noirs et latinos à Compton, Californie », *Revue française d'études américaines*, n° 149, 2016.
- Le Moigne, Yohann, et Zarifian, Julien. « Mobilisations politiques des groupes ethno-raciaux dans l'Amérique d'Obama », *Revue française d'études américaines*, n° 152, 2017, p. 3-17.
- Liberato, Ana S. Q., Rebollo-Gil, Guillermo, Foster, John D., et Moras, Amanda. « Latinidad and Masculinidad in Hollywood Scripts », *Ethnic & Racial Studies*, vol. 32, n° 6, 2009, p. 948-966.
- Marubbio, M. Elise, et Buffalohead, Eric L.. *Native Americans on Film : Conversations, Teaching, and Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 2013.
- Mendoza, Ramon. *Mexican Mafia : The Gang of Gangs*, Santa Ana, Publisher, 2012.

Moore, Joan W., et Garcia, Robert. *Homeboys : Gangs, Drugs, and Prison in the Barrios of Los Angeles*, Philadelphia, Temple University Press, 1978.

Nora, Pierre. « La mémoire collective », in Le Goff, Jacques, Chartier, Roger et Revel, Jacques (éds.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.

Sánchez, George J. *Becoming Mexican American : Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, New York, Oxford University Press, 1993.

Sten, Maria. *Ponte a bailar, tu que reinas : Antropología de la danza prehispánica*. Mexico City, Editorial Joaquín Mortiz, 1990.

Tréguer, Annick. « À propos de l'art mural chicano : d'un mur à l'autre », in Cohen, James et Tréguer, Annick (éds.), *Les Latinos des USA*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2004, p. 146-58.

Uriarte, Maria Teresa. *El Juego de pelota en mesoamérica : Raíces y supervivencia*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.

Vigil, James Diego. *Barrio Gangs : Street Life and Identity in Southern California*, Austin, University of Texas Press, 1988.

Vigil, James Diego. *From Indians to Chicanos : The Dynamics of Mexican-American Culture*. Long Grove, Waveland Press, 1998.

Weide, Robert D. « The Invisible Hand of the State : A critical historical analysis of prison gangs in California », *The Prison Journal*, vol. 100, n° 3, 2020, p. 312-331.

NOTES

1. Nous définirons ici, avec l'historien Pierre Nora, la mémoire collective comme étant « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante » (Nora, Pierre. « La mémoire collective », in Le Goff, Jacques, Chartier, Roger et Revel, Jacques (éds.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401).

2. Nous le verrons, le mouvement *chicano* est un mouvement social qui émergea à la fin des années 1960 aux États-Unis dans le sillage du mouvement noir pour les droits civiques. Ses militants entendaient lutter pour les droits des *Chicanos*, ces personnes d'origine mexicaine nées aux États-Unis qui choisirent de se réapproprier le terme « *Chicano* », auparavant utilisé de façon péjorative, dans un mouvement d'auto-identification étroitement lié au développement d'un nationalisme culturel très en vogue à cette époque.

3. La notion de *Raza* est apparue dans la deuxième moitié du XIXe siècle dans les territoires du Sud-Ouest des États-Unis qui avaient été cédés par le Mexique à l'issue de la guerre américano-mexicaine en 1848. Les populations d'origine mexicaine, lassées de ne pas être considérées comme des Étatsuniens à part entière, se sont progressivement pensées comme une communauté partageant une histoire et des traditions culturelles différentes de celles de la population anglo-américaine. L'expression la *Raza* était par conséquent un moyen de s'opposer à la domination blanche et à la croyance bien établie en une infériorité raciale des populations métisses et indigènes (Gutiérrez, David G. *Walls and Mirrors: Mexican Americans, Mexican Immigrants, and the Politics of Ethnicity*, Berkeley, University of California Press, 1995). Tombé en désuétude au milieu du XXe siècle, le terme a été dépoussiéré par les militants du mouvement *chicano* afin de servir de base à la construction d'une identité collective politique. Ainsi, il convient de le traduire par « le peuple » plutôt que par « la race ». Comme le précise Jim Cohen, « plaider pour 'la Raza' signifie plaider pour la justice à ceux qui se revendiquent du peuple chicano, mais il ne s'agit pas de

s'opposer aux personnes d'autres origines. Depuis la grande époque du mouvement chicano (1965-1975), le terme s'est banalisé au point de devenir le nom d'un groupe de lobbying plutôt modéré et institutionnel : le *National Council of La Raza* (NCLR) qui a adopté ce nom en 1973 » (Cohen, Jim. « "Identités" dominantes et dominées : L'État d'Arizona contre les études ethniques », *Volume I*, vol. 8, n°2, 2011, p. 187-205, p. 196).

4. Pour une description fouillée de la transformation d'East Los Angeles en enclave mexicaine-américaine à partir des années 1920, voir Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, New York, Oxford University Press, 1993.

5. Ces danses étaient initialement associées à la vénération des images catholiques, dont la propagation constitua l'un des piliers de la stratégie espagnole d'évangélisation des indigènes. Mais si ces derniers semblaient accepter le nouveau culte imposé par les colonisateurs, ils pratiquaient en réalité une double religion en attribuant aux rites et aux festivités catholiques des significations issues de leurs croyances antérieures, dans un syncrétisme qui perdure aujourd'hui encore (De la Torre, Renée. « Estética azteca de las danzas concheras: Tradiciones exóticas o memorias re-descubiertas ». *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 20, 2007, p. 147-186 ; Sten, Maria. *Ponte a bailar, tú que reinas: Antropología de la danza prehispánica*. México City, Editorial Joaquín Mortiz, 1990).

6. De la Torre, Renée, *op. cit.*

7. Tréguer, Annick. « À propos de l'art mural chicano : d'un mur à l'autre », in Cohen, James et Tréguer, Annick (éds), *Les Latinos des USA*, Paris, Éditions de l'HEAL, 2004, p. 146-58.

8. *Ibid.*, p. 155.

9. Le terme « *mestizo* » (métisse) désigne la population majoritaire au Mexique issue du métissage entre les colons espagnols et leurs descendants et les populations indigènes.

10. Moore, Joan W., et Garcia, Robert. *Homeboys: Gangs, Drugs, and Prison in the Barrios of Los Angeles*, Philadelphia, Temple University Press, 1978 ; Vigil, James Diego. *Barrio Gangs: Street Life and Identity in Southern California*, Austin, University of Texas Press, 1988 ; Vigil, James Diego. *From Indians to Chicanos: The Dynamics of Mexican-American Culture*. Long Grove, Waveland Press, 1998.

11. Les *low-riders* sont des voitures dont le système de suspension est modifié, de telle sorte qu'elles puissent rouler au ras du sol ou, au contraire, très en hauteur. Développée au milieu du XXe siècle dans les *barrios* de Los Angeles, cette sous-culture est devenue une marque de fabrique des gangs latinos.

12. J'emploie ici le terme « blanchité » pour qualifier le simple fait d'être blanc (ou considéré comme tel) et de jouir des privilèges qui y sont associés.

13. Blatchford, Chris. *The Black Hand: The Bloody Rise and Redemption of Boxer Enriquez, a Mexican Mob Killer*, New York, Harper, 2008 ; Mendoza, Ramon. *Mexican Mafia: The Gang of Gangs*, Santa Ana, Publisher, 2012.

14. Weide, Robert D. « The Invisible Hand of the State: A critical historical analysis of prison gangs in California », *The Prison Journal*, vol. 100, n°3, 2020, p. 312-331.

15. Blatchford, Chris, *op. cit.* ; Mendoza, Ramon, *op. cit.*

16. Le terme *cholo* désigne, en argot mexicain-américain, les jeunes latinos ayant embrassé la culture des gangs en réponse au conflit culturel et à la marginalisation multiple qu'ils subissent (Vigil, James Diego. *Barrio Gangs*, *op. cit.*)

17. Les adjectifs étant invariables en anglais, la féminisation du terme « *Chicano* » dans des expressions comme « *Chicano identity* » ou « *Chicano community* » (que l'on traduirait respectivement en espagnol par « *identidad chicana* » et « *comunidad chicana* ») n'a pas été opérée au moment où le terme *chicano* a réémergé aux États-Unis. Il est donc traditionnellement convenu d'adopter la forme masculine, que je conserverai de ce fait en français tout au long de l'article.

18. Gutiérrez, David G., *op. cit.*

19. Aguilar-Moreno, Manuel. *Handbook to Life in the Aztec World*, New York, Facts on File, 2006.

20. *Ibid*, p. 28-36.

21. Gutiérrez, Ramón A., et Young, Elliott. « Transnationalizing Borderlands History ». *Western Historical Quarterly*, vol. 41, n°1, 2010, p. 26-53. Plusieurs historiens et anthropologues se sont attachés à rechercher la véritable localisation d'*Aztlán*, sans toutefois parvenir à un consensus. Paul Kirchhoff affirmait par exemple en 1971 que ce territoire était en fait situé dans l'État de Guanajuato, à une centaine de kilomètres au nord-ouest de l'actuel Mexico (Kirchhoff, Paul. « El imperio tolteca y su ocaso », copie dactylographiée d'un travail inédit disponible à la bibliothèque de l'Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, 1971, cité par Reyes Morales, Erik Damián, et Romero Galván, José Rubén. « Aztlán, Teocolhuacan, el inicio de una migración y el fin de una Triple Alianza. Tiempos y lugares », *Estudios de cultura Náhuatl*, n°59, 2019, p. 81-108). Pour Wigberto Jiménez Moreno en revanche, le territoire mythique était situé sur une île de la côte de l'État de Nayarit, dans l'ouest du Mexique (Jiménez Moreno, Wigberto, Miranda, José et Fernández, María Teresa. *Historia de México*, 5^{ème} édition, México, Editorial ECLALSA, 1970, p. 115). Cette incertitude et le fait que les territoires désignés par les deux théories considérées comme les plus sérieuses soient situés à plusieurs centaines de kilomètres de l'actuelle frontière étatsunienne témoignent des libertés prises par les militants *chicanos* pour se réapproprier le mythe.

22. « Dans l'esprit d'un nouveau peuple conscient non seulement de son fier héritage historique, mais également de l'invasion brutale de nos territoires par les "Gringos", nous, les habitants *chicanos* de la terre septentrionale d'*Aztlán*, d'où sont originaires nos ancêtres, réclamant la terre de leur naissance et consacrant la détermination de notre peuple du soleil, déclarons que l'appel de notre sang est notre pouvoir, notre responsabilité et notre destin inéluctable. [...] nous déclarons l'indépendance de notre nation métisse. Nous sommes un peuple de bronze avec une culture de bronze. [...] nous sommes une Nation, nous sommes une Union de *pueblos* libres. Nous sommes *Aztlán*. Tout pour le peuple *Chicano* » (sauf mention contraire, toutes les traductions sont celles de l'auteur). « El Plan Espiritual de Aztlán », 1969. Texte intégral disponible en ligne : <http://umich.edu/~mechaum/Aztlán.html>.

23. Grandjean, Charles Yves. « Nationalism, History and Myth: The Masks of Aztlán », *Confluencia*, vol. 6, n°1, 1990, p. 19-28.

24. Andouard-Labarthe, Elyette. « The Vicissitudes of Aztlán », *Confluencia* vol. 5, n°2, 1990, p. 79-84.

25. Sánchez, George J., *op. cit.*

26. Andouard-Labarthe, Elyette, *op. cit.*

27. *Ibid*, p. 81.

28. Il s'agit là d'une erreur : le roi poète en question se nomme en réalité *Nezahualcoyotl*. Par ailleurs, la représentation du guerrier peinte par Cruz ne correspond ni à *Quetzalcoatl*, ni à *Nezahualcoyotl*, mais plus vraisemblablement à *Popocatepetl*, un guerrier souvent représenté portant le corps sans vie de sa promise (*Iztaccíhuatl*) et qui, selon la légende, a donné son nom à un volcan situé au sud-est de Mexico. Cette erreur, dont je n'ai trouvé mention nulle part, est probablement le fait d'une méconnaissance des cultures préhispaniques de la part du réalisateur, des scénaristes et du chef-décorateur. Ce type d'erreurs est d'autant plus prévisible que même les Latinos ont une connaissance très limitée de ces mythes.

29. « Quetzalcoatl, le grand roi-poète aztèque. Il a régné sur le royaume d'*Aztlán*, qui s'étendait du Mexique jusqu'ici, en Californie » (*Califas* est un surnom donné à la Californie en argot mexicain-américain).

30. « Je vais tout t'apprendre sur Aztlán, parce que ce mec reviendra un jour reprendre possession du royaume du peuple *Chicano* ».

31. Behnken, Brian D. (éd). *The Struggle in Black and Brown*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.

32. *Polar bears* et *mayates* sont des termes péjoratifs désignant respectivement les Blancs et les Noirs.
33. — Pourquoi ne vas-tu pas jouer avec les blancs-becs et les négros ? Ici c'est le style toluca. — C'est quoi, toluca ? — C'est le terrain de jeux aztèque. Si on perd, on meurt.
34. Uriarte, Maria Teresa. *El Juego de pelota en mesoamérica: Raíces y supervivencia*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
35. « Des *Chicanos* qui tuent d'autres *Chicanos*, c'est ce qu'ils veulent. Des Noirs et des *Chicanos* qui s'entre-tuent, c'est ce qu'ils veulent ! C'est comme ça qu'ils contrôlent cet endroit. Si nous nous unissons, ils ne contrôlent plus rien ! Tu as encore beaucoup de travail pour comprendre ce qu'est être *Chicano*, *huero* ! » (« *Huero* », dérivé de l'espagnol « *güero* », est un terme de l'argot mexicain désignant des personnes ayant la peau ou les cheveux clairs).
36. « Notre peuple a été opprimé pendant cinq cents ans. Mais ici, ensemble, nous allons mettre fin à cette folie. Parce que cette terre est la nôtre. Œil pour œil. *Blood in, blood out* » (« *Blood in, blood out* », le titre initial du film, est une expression difficilement traduisible en français faisant référence au sang que les détenus Latinos doivent faire couler pour intégrer *La Eme* et à celui qu'ils devront verser s'ils aspirent un jour à quitter le gang).
37. Pour une introduction aux théories décoloniales qui se sont développées à la fin des années 1990 en Amérique Latine, voir Colin, Philippe et Quiroz, Lissell. *Pensées décoloniales*, Paris, Zones (La Découverte), 2023.
38. Le jour des morts (2 novembre), une fête importante au Mexique qui est également célébrée aux États-Unis par les Mexicains-Américains.
39. « Notre chef avait un rêve. Nous sommes ce rêve. Nous allons nous multiplier comme jamais nous n'aurions pu l'imaginer. Dans chaque prison, chaque quartier, chaque État du Sud-Ouest ! *La Onda* a une destinée ! Et personne ne pourra nous arrêter ! »
40. En 2016, aux États-Unis, le taux d'incarcération chez les Latinos était de 856 pour 100 000, alors qu'il n'était que de 274 pour 100 000 chez les Blancs (Gramlich, John, « The gap between the number of blacks and whites in prison is shrinking », *Pew Research Center*, 12 janvier 2018).
41. Liberato, Ana S. Q., Rebollo-Gil, Guillermo, Foster, John D., et Moras, Amanda. « Latinidad and Masculinidad in Hollywood Scripts », *Ethnic & Racial Studies*, vol. 32, n° 6, 2009, p. 948-966.
42. *Ibid.* ; Marubbio, M. Elise, et Buffalohead, Eric L.. *Native Americans on Film: Conversations, Teaching, and Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 2013.
43. Liberato et al., *op. cit.*
44. Canby, Vincent, « Review/Film : The Chicano Experience, in Its Glory and Tedium », *New York Times*, 30 avril 1993, <https://www.nytimes.com/1993/04/30/movies/review-film-the-chicano-experience-in-its-glory-and-tedium.html>.
45. Hughey, Matthew. *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*. Philadelphia, Temple University Press, 2014.
46. Le Moigne, Yohann. « "Where you from ?" Le rôle de l'ancrage territorial et de la distance culturelle dans l'augmentation des conflits entre gangs noirs et latinos à Compton, Californie », *Revue française d'études américaines*, n° 149, 2016, p. 159-74.
47. Quand bien même la révolte urbaine de Los Angeles en 1992 consécutive à l'acquittement des policiers impliqués dans l'arrestation violente de Rodney King donna à voir une réalité plus nuancée à l'échelle locale : celle d'une nouvelle ébauche d'alliance (après les rapprochements des années 1960 et 1970) entre jeunes Africains-Américains et Latinos unis contre un ennemi commun, le *Los Angeles Police Department*, considéré comme le bras armé d'un système capitaliste raciste et inégalitaire. C'est d'ailleurs ce contexte social tendu qui poussa les studios Disney, qui produisaient le film, à en modifier le titre (*Blood in, blood out*, son titre initial jugé trop violent, fut remplacé par *Bound by honor* quelques semaines avant sa sortie en salles) et à en réduire la promotion.

48. Le Moigne, Yohann, et Zarifian, Julien. « Mobilisations politiques des groupes ethno-raciaux dans l'Amérique d'Obama », *Revue française d'études américaines*, n° 152, 2017, p. 3-17.

RÉSUMÉS

Cet article s'intéresse à la façon dont le film *Bound by honor* (« Les princes de la ville » en français), sorti en 1993, décrit différents usages d'une mémoire collective indigène construite autour du concept de Raza et du mythe aztèque d'Aztlán. Il s'agira d'opérer un certain nombre d'allers-retours entre la réalité et la fiction afin de mettre en perspective ce que montre le film, à la fois dans le contexte de la période qu'il se propose de traiter (1972-1984), et dans le contexte de sa sortie en salle (début des années 1990). Nous décrirons, d'une part, comment le processus de réappropriation d'un héritage perdu largement fantasmé a contribué à la consolidation interne d'un groupe ethno-racial (les *Chicanos*) dans une triple perspective (artistique, politique et criminelle) et, d'autre part, de réfléchir à la façon dont tout cela est passé au tamis de l'industrie hollywoodienne. En effet, si *Bound by honor* fournit un éclairage sur l'importance de la construction et de la mobilisation d'une mémoire collective à des fins politiques, le prisme occidental-centré par lequel il déroule son propos (un *white gaze* typique du contexte géographique et historique dans lequel il a été produit) contribue à ce que nous appellerons une patrimonialisation exogène qui renforce les stéréotypes traditionnels développés par le cinéma hollywoodien sur les hommes latinos.

INDEX

Mots-clés : mémoire, Chicanos, gangs, cinéma, race

Thèmes : nationalisme culturel, usages politiques de la mémoire, altérisation des Latinos par l'industrie hollywoodienne

Index chronologique : années 1960 à 1990

Index géographique : Sud-Ouest étatsunien, Californie, Los Angeles

AUTEUR

YOHANN LE MOIGNE

Yohann Le Moigne est maître de conférences en études américaines à l'Université d'Angers et membre du Laboratoire Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Maine (3L.AM). Ses recherches portent sur la question raciale aux États-Unis, et plus particulièrement sur les relations interminorités. Il a publié une quinzaine d'articles sur les rivalités entre gangs noirs et latinos ainsi que sur la concurrence politique entre leaders africains-américains et latinos dans la ville de Compton (Californie). Il s'essaye depuis peu à un travail comparatiste sur la question raciale dans les sociétés françaises et américaines.