



HAL
open science

Les "portugays(es)" du 7 e art : du muet au plus que parlant

Fernando Curopos

► **To cite this version:**

Fernando Curopos. Les "portugays(es)" du 7 e art : du muet au plus que parlant. Moderna Språk, 2019. ⟨hal-02963383⟩

HAL Id: hal-02963383

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02963383v1>

Submitted on 10 Oct 2020

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.



HAL Authorization

Les “*portugays(es)*” du 7^e art : du muet au plus que parlant

FERNANDO CUROPOS

Sorbonne Université

Résumé

Nous nous proposons d'effectuer un balayage diachronique de la représentation de l'homosexualité, tant féminine que masculine, dans le cinéma portugais. Étant donné la situation périphérique du Portugal et de son 7^e art, son cinéma sera, durant tout le XX^e siècle, pauvre en nombre de productions. Alors que le cinéma des années 1920 ouvrait une brèche en ce qui concerne la figuration de personnages homosexuels, la dictature de l'État Nouveau sera radicale en la matière, censurant toute représentation des sexualités non normatives à l'écran. Il faudra donc attendre la Révolution des Œillets et l'effervescence culturelle de la *Noite* lisboète pour que pointe une cinématographie *queer*, rapidement prise de cours par les tensions politiques et l'apparition du SIDA. Dès lors, la représentativité des *queers* sera tributaire des changements d'ordre politique et sociaux, avec des avancées notables à partir des années 2000.

Mots clés : cinéma portugais, homosexualité au Portugal, cinéma *queer*, SIDA

Abstract

We propose to carry out a chronological overview of homosexuality's representation, both female and male, in Portuguese cinema. Given the peripheral situation of Portugal, its cinema will be, throughout the 20th century, poor in number of productions. While the cinema of the 1920s opened a breach in the representation of homosexual characters, the dictatorship of the Estado Novo will be radical in this matter, censoring any representation of non-normative sexualities on screen. It was not until the end of Estado Novo and the cultural effervescence of the *Noite*, the Portuguese *Movida*, that a queer cinematography emerged, quickly taken aback by political tensions and the emergence of AIDS. Consequently, the representativeness of queers will be dependent on political and social changes, with notable advances from the 2000s.

Keywords: Portuguese cinema, homosexuality in Portugal, queer cinema, AIDS

Dans le troisième quart du XIX^e siècle, les psychiatres ont “inventé” l'homosexualité ; aux sodomites et pédérastes viennent se substituer, l'uraniste, l'inverti, ou l'homosexuel, selon les taxonomies mises en place (Foucault 1998: 50-98 ; Rosario 2000:82-134). Ainsi, « la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée [...] moins par un type de relations sexuelles que par une certaine manière d'invertir en soi-même le masculin et le féminin » (Foucault 1998: 59). C'est surtout le psychologue Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), en l'incorporant dans son ouvrage *Psychopathia sexualis*¹ (1886), qui va populariser le terme homosexualité et son contraire : l'hétérosexualité. Dans l'intervalle, « un autre mot connaîtra un

¹ Il sera traduit pour la première fois en français en 1895. C'est dans sa version française, essentiellement, que l'ouvrage circulera au Portugal. Notons néanmoins qu'une traduction partielle, d'une édition espagnole, sera publiée en 1902. Krafft-Ebing, Richard (1902), *O Instincto Sexual e suas Aberrações* (Trad. de A. A. Queiroz de Souza). Lisboa: Livraria Central. Une deuxième édition paraîtra en 1907, chez ce même éditeur.

succès très durable : l’inversion sexuelle, fixée en 1878, dans un article du médecin italien Arrigo Tamassia » (Murat 2006: 134). C’est sans doute le terme d’inversion et son corrélat, l’inverti, qui seront le plus rapidement incorporés par le discours social et littéraire portugais (Curopos 2016a: 19-103) dont les caricatures homophobes qui se multiplient dans la presse humoristique de l’époque nous donnent un aperçu (Curopos 2019b: 162-185). Ces images, qui rendent littéralement visible le discours médical sur l’homosexualité masculine, et quand bien même se rapportant à des figures publiques, constituent le portrait d’un collectif, d’une “espèce” définie par un ensemble de traits immédiatement reconnaissables par tous : manières efféminées, déhanché outrancier, regard langoureux, raffinement vestimentaire, maquillage, poignet cassé. L’homosexuel étant perçu et défini comme un inverti, « une âme féminine dans un corps d’homme », le discours populaire l’affuble, au Portugal, d’un prénom féminin : *Adelaide*. Il s’agit là de l’équivalent de la “tante” française que la réalisatrice Alice Guy-Blanché (1873-1968), installée aux États-Unis, mettra en scène dans *Algie the Miner* (1912), premier film de l’histoire du cinéma où apparaît un homme ostensiblement efféminé, ce qui, pour l’époque, ne pouvait désigner qu’un homosexuel (Brown 2016: 56-63).

La première occurrence dans un film muet portugais, *O Táxi n° 9297*, de Reynaldo Ferreira, est somme toute tardive puisque le long métrage, dont le scénario est tiré d’un roman publié par le réalisateur, date de 1929 (Curopos 2019c: 51-60). Néanmoins, il s’agit là d’une représentation toute singulière. En effet, le personnage de « D. Alfonso », décrit dans les intertitres comme un « noble espagnol très suspect, expulsé de tous les pays et qui ressemble davantage à une femme portant un pantalon » est une allusion à peine voilée à un Grand d’Espagne, l’Infant Luis Fernando de Orleans y Borbón (1888-1945). Expulsé de France avec son compagnon portugais, António de Vasconcellos, il s’installe au Portugal d’octobre 1924 à janvier 1927, date à laquelle il quitte Lisbonne pour l’Italie, accompagné par le poète António Botto, dont les vers homoérotiques faisaient scandales. Quelques mois auparavant, l’Infant avait été arrêté à Vila Real de Santo António, à la frontière avec l’Espagne, « travesti en andalouse », une habitude prise lors de ses folles soirées parisiennes.

Le jeu du personnage est outrancier, montrant en images et en action un efféminement caricatural qui ne peut laisser aucun doute quant à son orientation sexuelle. D. Alfonso, gracile, le visage fin maquillé à souhait, fume-cigarette qu’il porte à ses lèvres fardées d’une main délicate et aérienne, marche avec un déhanché bien peu viril et porte, au sortir du lit, un kimono en guise de robe de chambre. Il manifeste par ailleurs un intérêt ostensible pour le héros du long métrage, le commandant Hair qui devine d’un regard sourcilieux, prêt à se défendre s’il le faut, les intentions du noble espagnol (image 1). Dans l’esprit homophobe qui préside à l’écriture du scénario, il va de soi qu’un homosexuel ne peut être attiré que par un homme à la virilité hyperbolique.

Image 1. Photogramme de *O Táxi* n° 9297



L'Infant, surnommé Crotte d'Azur (Sem 1924: s.p.) dans les milieux mondains parisiens, était par ailleurs fort connu pour son addiction à la cocaïne qu'il transportait, profitant de son immunité diplomatique, depuis la Côte d'Azur à Paris où il la revendait avec son acolyte António Vasconcellos, l'Antinoüs portugais (Gury 2005: 51-52). C'est d'ailleurs en raison d'une soirée sexuelle sous cocaïne qui tourne mal – l'un des participants meurt d'une overdose – que le couple sera expulsé de France. Bien qu'il soit également question de cocaïne dans le film, consommée par au moins deux personnages, dont l'épouse de son hôte, la première *fag hag* de l'histoire du cinéma portugais (image 1), l'Infant semble plutôt porté sur la morphine, et on le voit se piquer sous l'œil ébahi du héros. S'il s'agit là d'une scène inaugurale pour le cinéma portugais en ce qui concerne la consommation de drogue à l'écran, elle rejoint tout un courant littéraire et cinématographique des années 1920 associant homosexualité et consommation de drogues dures. Le trafic de stupéfiants dans la capitale portugaise est d'ailleurs porté à l'écran par le réalisateur allemand Kurt Gerron, dans *Stupéfiants* (1932), avec le troublant Peter Lorre dans le rôle du trafiquant (image 2), un long métrage dont les Portugais auront pu découvrir la version française sur les écrans en 1933, peu de temps avant l'avènement de la dictature de l'État Nouveau, date à laquelle ces images seront définitivement interdites.

Fernando Curopos – ” Les “portugays(es)” du 7^e art ... ”

Image 2. Affiche de *Stupéfiantes* (Kurt Gerron, 1932)



Ainsi, en Europe tout comme aux États-Unis, le cinéma des origines voit apparaître toute une galerie de personnages masculins fort peu virils. S'ils ne sont pas tous homosexuels, comme c'est le cas pour le héros évanescent de *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), au doux visage fardé, il est évident qu'ils viennent semer le trouble dans le genre, et ce davantage lorsque qu'ils apparaissent, pour les besoins de l'intrigue, travestis.

Dans les premières comédies du cinéma muet, « le travestissement et l'utilisation des atours du sexe opposé sont les ressorts les plus prisés des bandes comiques » (Roth-Bettoni 2007: 25), une recette qui faisait déjà florès sur les planches des théâtres de boulevard de toute l'Europe, Lisbonne incluse. Néanmoins, ces comédies instillent de facto des scènes ambiguës qu'un spectateur plus aguerri percevra comme cryptées, notamment lorsque le personnage masculin travesti séduit ou attire la concupiscence d'un autre homme. C'est brièvement le cas dans la comédie de Reynaldo Ferreira, *Rito ou Rita?*² (1927), où le héros, Rito, revêt des vêtements du sexe opposé pour approcher sa bien-aimée, Gabriela, que ses parents ont promise à un autre. Mais à ce *topos* un brin éculé, sur lequel le réalisateur s'attarde peu, vient s'ajouter une autre « comédie des erreurs », bien plus innovante et troublante. En effet, le personnage travesti, recruté comme responsable du service

² Les publicités annonçant le film indiquaient le titre « Homem ou mulher? » (Matos-Cruz 1999: 37).

des Postes et Télégraphes de la ville fictive de Rio Tinto Maduro inspire un enthousiasme certain à la Doutora Pílulas, femme médecin entre deux âges fumant “comme un homme”, cheveux courts à la garçonne, et qui a tout de la *butch* célibataire endurcie. Le public portugais de l’époque reconnaîtra dans cette tentative de séduction l’écho d’une affaire révélée dans la presse par Reynaldo Ferreira lui-même, journaliste de formation. En janvier 1927, le journal de Porto *O Primeiro de Janeiro* livrait des nouvelles « sensationnelles » (Sousa & Teixeira 2018: 162) sur les amours houleuses de Rita Figueira, employée des postes de la petite ville de Vagos, avec Ambrosina Leite de Almeida, médecin à Palhaça, localité voisine. De la sorte, outre la mise en scène comique de l’homosexualité féminine, le quiproquo doit se lire comme un cas de *outing* cinématographique, où le personnage de fiction est calqué sur un personnage réel.

Cependant, dans la diégèse, cette “lesbienne” s’éveille à l’hétérosexualité lorsque Rita/Rito, qui se cache dans la chambre de la « Doutora » pour éviter d’être démasqué, lui révèle sa véritable identité et lui déclare sa flamme. On retrouvera dans ce revirement comique le présupposé machiste et lesbophobe courant à l’époque – et bien après d’ailleurs – voulant que les lesbiennes ne le sont que parce qu’elles n’ont pas encore rencontré l’homme capable de les faire “rentrer en hétérosexualité”.

Toutefois, on pourra déceler dans *Mulheres da Beira* (1921-1923), de Rino Lupo, la première scène crypto-lesbienne de l’histoire du cinéma lusitanien. En effet, l’héroïne Aninhas, belle et jeune paysanne analphabète, apprend à lire grâce à la bonté quasi maternelle de la mère supérieure du couvent de sa bourgade. Néanmoins, la scène d’apprentissage de l’écriture laisse entrevoir un érotisme latent qui n’est pas sans rappeler le « saphisme monacal » (Bonnet 2001: 120) d’une certaine littérature pornographique en circulation à l’époque, au Portugal comme dans toute l’Europe catholique. N’oublions pas que les apparitions de Notre Dame de Fatima, en 1917, vont raviver la ferveur religieuse dans le pays, au grand dam des républicains, sinon athées, du moins anticléricaux. Cette scène de bienveillance et de charité chrétienne est d’ailleurs l’exact opposé de celle où la mère supérieure, visage fermé et regard impérieux, refuse d’accepter au couvent l’ingénue jeune fille, séduite et délaissée par son amant. Si cette occurrence est bien la seule dans le cinéma portugais des années 20, et pour des années encore, les nonnes délurées tendance sadique referont leur apparition dans le cinéma d’exploitation de la fin des années 1960, dans les œuvres du réalisateur espagnol Jess Franco (1930-2013) qui, malgré la dictature au Portugal, pourra y tourner d’étranges pellicules érotico-gore. Celles-ci n’y seront diffusées qu’après le retour de la démocratie dans le pays. D’ailleurs, son film *Lettres d’amour d’une nonne portugaise* (1977), adaptation très libre des *Lettres de la religieuse portugaise* (Gabriel de Guilleragues, 1669), entièrement tourné au Portugal et avec des acteurs locaux (dont Ana Zanatti et Herman José), ne causera aucun scandale lors de sa sortie.

Dans ce cinéma des origines, aussi produit ou réalisé par des homosexuels, transparaissent parfois les traces d’un désir *queer* obligé à rester secret. C’est ainsi

Fernando Curopos – ” Les “portugays(es)” du 7^e art ... ”

que les plans sur les corps masculins filmés par José Leitão de Barros³ dans ses premières réalisations montrent à l'évidence que l'œil de la caméra peut aussi être le relais des fantasmes de celui qui filme. Dans son *Crónica Anedótica* (1930) il s'attardera avec un plaisir certain sur des marins tout à leur toilette (image 3) après avoir filmé au ralenti les muscles bandés d'athlètes en action et aux shorts seyants.

Image 3. Photogramme de *Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930)



Dans ce même long métrage, avec un raccord déroutant, apparaîtra le premier *beefcake* de l'histoire du cinéma portugais, peu porté sur la mise en scène du corps dénudé. D'ailleurs, c'est la société portugaise dans son ensemble qui est pudibonde, comme le montre le cas du danseur Francisco Florêncio Graça (1902-1980). Le 2 juin 1925, il est conpués par le public du Teatro Tivoli, pour s'être présenté « avec pour seule vêtture un simple slip d'un gris argenté » (*O Espectro* 1925: 13). Leitão de Barros le fera danser tout habillé, mais en pantalon moultant, visage glabre et sourcils épilés, le filmant dans une contre-plongée assez suggestive, dans le premier film parlant portugais, *A Severa* (1931). La scène, se déroulant dans une taverne rustique, est par ailleurs observée par un homme bourru, moustache fournie et regard sombre, visiblement incapable d'apprécier le jeu de jambes et le sourire avenant du danseur. Notons que cette opposition ostensible entre virilité hyperbolique et corps masculin gracile était justement un *topos* servant la représentation de l'homosexualité dans les films muets et dont la première occurrence apparaît dans *Algie the Miner*.

Graça, homosexuel dans le placard, formera un couple plus ou moins de façade avec l'actrice et chanteuse Corina Freire, elle-même lesbienne. Au moment du tournage de *A Canção do Berço* (1930), du réalisateur brésilien Alberto Cavalcanti, un film parlant estampillé Paramount tourné en studio à Paris pour le public lusophone, et dont elle sera la vedette, elle vivait avec la sculptrice Ana de Gonta Colaço.

³ Documenté comme homosexuel (Almeida 2010a: 129).

Si le tabou lié à la représentation du corps est un tant soit peu enfreint dans les films du début de la carrière de Leitão de Barros, notamment dans *Maria do Mar* (1930) (image 4) ce ne sera plus le cas par la suite.

Image 4. Photogramme de *Maria do Mar* (Leitão de Barros, 1930)⁴



La censure de l'État Nouveau qui se met en place dès 1933 est radicale en la matière. De cette date jusqu'à la Révolution des Œillets, le 25 avril 1974, les cinéastes filment sous la contrainte (Silva 2019). De l'écriture du scénario au tournage, en passant par la post-production et la diffusion, tout est contrôlé, visé par la censure qui coupe toute image à caractère sexuel. Durant la dictature, l'homosexualité sera littéralement invisible à l'écran, un tabou absolu. Les réalisateurs portugais n'auront pas l'ingéniosité, pour ne pas dire la volonté, de trouver les moyens de déjouer la censure, comme ce fut le cas pour le cinéma américain avec le code Hays, promulgué en 1934 (Roth-Bettoni 2007: 87-116). Cependant, au moins jusqu'en 1940, année qui marque l'apogée du régime salazariste, les cinémas de Lisbonne et de Porto vont diffuser des films étrangers où les allusions à l'homosexualité, cryptées ou non, sont légion. On notera néanmoins que sont surtout diffusés ceux mettant en scène l'homosexualité féminine, perçue comme plus inoffensive, dont le très troublant *Jeunes Filles en Uniformes* (Léontine Sagan, 1931), un véritable succès critique et commercial (image 5⁵). Sorti au Portugal en 1932, ce long métrage sera très bien reçu par la critique, sans aucune réaction particulière, et le roman qui suivit le succès international du film, *Das Mädchen Manuela* (1934), traduit en portugais la même année⁶.

⁴ Photo de Joana Leitão de Barros. Archives José Leitão de Barros

⁵ *Invicta Cine*, 3 de dezembro de 1932, s. p.

⁶ Winsloë, Christa (1934), *Raparigas de Uniforme: Manuela*. Porto: Livraria Civilização. Il sera réédité en 1937, chez un autre éditeur, ce qui prouve le succès de sa réception, même sous l'État Nouveau. Winsloë, Christa (1937), *Raparigas de Uniforme: Manuela* (trad. de A. Augusto dos Santos). Porto: Livraria Escolar Progredior.

Fernando Curopos – ” Les “portugays(es)” du 7^e art ... ”

Image 5. Photogramme de *Raparigas de Uniforme* publiée dans la revue *Invicta Cine*



«Raparigas de Uniforme – o filme mais discutido dos últimos tempos

D'autres films au contenu crypto-lesbien font également les délices des cinéphiles portugais, comme *La Reine Christine* (Rouben Mamoulian, 1933), avec Greta Garbo dans le rôle titre, ou *L'Ange Bleu* (Josef von Sternberg, 1930) et *Morroco* (Josef von Sternberg, 1930) qui transforment Marlène Dietrich en icône *queer*. La star allemande a non seulement droit aux honneurs d'une *revista*, avec l'actrice Irene Isidro (1907-1993) dans le rôle titre, mais son costume masculin devient aussi un modèle d'élégance à suivre, n'en déplaise à certains :

A nova fase das excentricidades da Marlene Dietrich, em Hollywood, é toda masculina. Fase deprimente para o sexo caro. Dir-se-ia que as mulheres já não interessam nada e que portanto o último recurso das grandes *coquettes* é imitar os homens, sem que isso de resto modifique para melhor [...]. [A] Marlene deu ultimamente em imitar os homens, da maneira mais completa, como até agora nunca se tinha feito. Anda vestida masculinamente, com calças e tudo, desde os sapatos até ao chapéu de coco. Vai aos teatros de smoking, usa peúgas e cuecas, [...] anda de moto, faz viagens de negócios, discute mulheres e tem cenas de pugilato. Só não faz a barba porque de todo em todo não pode. E como ela, há outras que vão pelo mesmo caminho. (Anonyme 1933: 8)

À défaut des écrans, l'homosexualité trouve refuge sur les planches des théâtres de revue où le travestissement (féminin), les jeux de mots et la double énonciation, laissent place à une expression de l'ambiguïté sexuelle, ce dont se feront une spécialité Irene Isidro (1907-1993), documentée comme lesbienne (Almeida 2010b: 59), et l'un des plus grands acteurs des années 1950-1960, João Villaret (1913-1961), qui bien qu'ostensiblement homosexuel n'aura pas maille à partir avec le régime (Almeida 2010a: 97-98). Les homosexuels et les lesbiennes de l'élite sociale n'auront que très rarement à souffrir de la répression. Dans les camps de travail, comme celui de Castro Marim, au sud du Portugal, n'y étaient envoyés que les dissidents sexuels qui, pris dans les mailles de la police des mœurs ou de la PIDE, n'avaient pas les ressources nécessaires ni les contacts pour y échapper.

L’historiographie portugaise ne s’y est toujours pas intéressée, et il faudra attendre le film installation artistique de Marco Martins et Filipa César (*Insert*, 2010), pour que l’on commence à parler du sujet. Le court métrage en question évoque la déportation d’un couple de lesbiennes dont les histoires, quelles soient écrites ou visuelles, sont littéralement invisibles durant la période dictatoriale.

António de Macedo, cinéaste de la Nouvelle Vague portugaise, sera le premier à oser, sous la dictature, une scène lesbienne candide, filmant deux femmes dansant tendrement dans une discothèque de Lisbonne (Cascais 2014: 130), dans *Domingo à Tarde* (1965). Ces images seront coupées, mais remontées pour sa projection au festival de Venise où il est très bien accueilli. Quant à António Geda, il défie franchement la morale du régime finissant avec son *Sofia ou a Educação Sexual* (1973), aussitôt censuré et interdit. Dans un pays où la Vierge Marie est érigée en modèle, il est plus qu’évident que l’éducation sexuelle de l’héroïne, opérée qui plus est par une femme plus âgée, sa belle-mère de surcroît, ne pouvait que choquer la morale des censeurs. Ce sera néanmoins l’un des premiers films interdits de diffusion sous la dictature à sortir dans les cinémas portugais après le retour à la démocratie, preuve que les spectateurs aspiraient aussi à une révolution sexuelle qui n’avait que trop tardé. Cela se traduit par une véritable frénésie érotico-cinéphile, allant des films de Jess Franco, comme nous l’avons vu, au cinéma *giallo* italien ou aux films d’exploitation américains, en passant par l’érotisme gazeux d’*Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) ou la pornographie de *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972)⁷, sans oublier une production plus *queer*, dont *Flesh* (Andy Warhol, 1968), *Trash* (1970) et *Heat* (1972) de Paul Morrissey. Ces derniers feront partie de la liste des 281 « films condamnables sortis en 1975 » (Madeira 1999: 51), liste publiée par le Secrétariat Catholique du Cinéma (*Secretariado Católico do Cinema*), vaine tentative de la hiérarchie ecclésiastique d’éloigner ses ouailles du stupre et de la luxure. Dans *Flesh* (traduit par *O Prostituto, Le Prostitué*) apparaissait un transsexuel, Candy Darling, tout comme dans *Trash* (traduit par *O Vício, Le Vice*), où Holly Woodlawn⁸ joue son propre personnage. S’il s’agit là des premières images de transsexuels vues par le public portugais, la Révolution apporte aussi un changement de paradigme en ce qui concerne la visibilité des *queers*.

Dès la fin des années 1960, les quartiers du *Bairro Alto* et du *Príncipe Real* voient apparaître des bars de nuit ouverts ou fréquentés par des homosexuel.le.s. C’est dans ces quartiers de Lisbonne, espace d’élection des *queers* dès la fin du XIX^e siècle, que va émerger une sub-culture *gay* qui rejoint, avec ses codes et ses goûts, celles des autres grandes capitales du monde occidental (Curopos 2016a: 43-58).

⁷ Voir la liste des films sortis à Lisbonne du 25 avril 1974 au 30 septembre 1976 établie par Teresa Barreto Borges. Borges, Teresa Barreto (1999), “Exibição em Portugal”, in Madeira, Maria João (org.), *25 de Abril no Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 64-77.

⁸ Candy Darling et Holly Woodlawn font partie des « Superstars » de la Factory warholienne.

Depuis “leur” quartier, certains homosexuels vont ajouter au Processus Révolutionnaire en Cours⁹ une dimension supplémentaire : la Révolution du Genre. C’est ainsi qu’entre 1975 et 1980, les spectacles de travestis ou les bars boîtes dédiés à ce genre, comme le Scarlatty Clube, le Finalmente¹⁰, le Travelot¹¹ ou le Suck, se multiplient à Lisbonne, donnant une visibilité sans précédent à ce monde alternatif et irrévérencieux (Curopos 2016d: 17-20). Guida Scarlatty, Belle Dominique, Valeria Vanini, Lydia Barloff ou Ruth Bryden deviennent des “stars” de la nuit lisboète et leurs spectacles annoncés dans les journaux les plus sérieux.

C’est dans cet univers festif et marginal que naît la maison de production Cineground, fondée par João Paulo Ferreira et Óscar Alves (Alves 2014: 184). Ces deux réalisateurs impécunieux seront les premiers à traiter de la question homosexuelle dans le cinéma post-dictature, sur un mode sérieux dans *Solidão Povoada* (Óscar Alves, 1976), en mettant en scène le placard portugais (Cascais 2014: 117), ou burlesque dans *Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura* (Óscar Alves, 1975), *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* (Óscar Alves, 1976), *Good-Bye, Chicago* (Óscar Alves, 1978), et *Fatucha Superstar – Ópera Rock...Bufa* (João Pedro Ferreira, 1976), longs et courts-métrages dont les principaux personnages sont des travestis. Ces films, tournés en super 8 et auto-financés, rentrent de plain-pied dans le cinéma *underground queer* des années 1960-1970, avec une filiation toute particulière avec les productions d’Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith, John Waters et Paul Morrissey, des cinéastes que João Paulo Ferreira, steward sur la TAP, avait pu découvrir à New-York et Londres, sans oublier les comédies musicales, le très *camp The Horror Picture Show* (Richard O’ Brien, 1973) tout particulièrement, dont on retrouve des échos dans *Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura*.

La particularité de Jack Smith, tout comme celle de Anger, était de réaliser des films *camp* en érigeant le mauvais goût comme style assumé et « en recyclant l’esthétique des vedettes hollywoodiennes dans des films à petit budget » (Mennel 2013: 64). Celle de Waters était de filmer des scènes choc et répugnantes, de convertir le *trash* en beaux-arts, transformant son acteur fétiche, le *drag-queen* Divine, en star absolue de l’*underground*.

C’est cette même esthétique et univers que revisitent João Paulo Ferreira et Óscar Alves dans leur cinématographie. Cependant, ils s’approchent davantage des pellicules de Kenneth Anger dans le sens où celui-ci « concevait son œuvre comme ayant une portée politique [...] pour parvenir à un discours [...] sur la libération (homo)sexuel-le. » (Mennel 2013: 64-65). C’est bien cette dimension politique qui est à l’œuvre dans *Fatucha Superstar*, comédie musicale réalisée par Ferreira où Notre Dame de Fatima est tournée en dérision.

⁹ Période de stabilisation démocratique allant du 25 avril 1974 à l’adoption de la nouvelle constitution en avril 1976.

¹⁰ Toujours en activité à cette date.

¹¹ Le propriétaire de ce bar en changea rapidement le nom car beaucoup trop explicite. Il deviendra le Rocambole par la suite. En 1981, la discothèque très *gay-friendly* Trumps ouvrira à la place de cet établissement. António Variações s’y produira.

Le réalisateur adopte donc une démarche blasphématoire et iconoclaste pour revisiter le « Miracle de Fatima » et toute la mythologie qui lui a trait, ceci dans un but politique, pour déconstruire, sur un mode burlesque, *trash* et *camp*, une des icônes du Salazarisme mais aussi pour affirmer son profond anticléricalisme. Car si l'État Nouveau avait instauré un hétérofascisme, l'Église Catholique l'avait fait bien avant lui. Elle continuera en outre, au Portugal et ailleurs, à lutter contre le droit des homosexuel.le.s et pour un modèle unique de famille qui légitime en quelque sorte le régime patriarcal, ce qui n'est pas sans déplaire au nouveau pouvoir en place.

Le 13 mai 1974 – le choix de la date n'est pas anodin car il vient rappeler le lien entre la répression d'État et celle de l'Église Catholique – le Mouvement d'Action des Homosexuels Révolutionnaires (*Movimento de Acção dos Homossexuais Revolucionários*) publie dans le quotidien *Diário de Lisboa* un manifeste intitulé « Liberté pour les minorités sexuelles » (Afonso 2019: 251-253). La création de cet éphémère mouvement précède de quelques jours celui du Mouvement de Libération des Femmes (*Movimento de Libertação das Mulheres*). Mais les membres de la junte au pouvoir ne sont pas révolutionnaires en tous points et les mêmes lois homophobes continuent comme au bon vieux temps du fascisme. Si la prison n'a plus court la répression et les descentes sur les lieux de drague et de sociabilité homosexuelle oui. Face au péril *gay* et féministe, la réaction ne se fait pas attendre ; l'Amiral Galvão de Melo, membre de la « Junte de Salvation », va à la télévision rappeler que la Révolution n'a été faite « ni pour les prostituées ni pour les homosexuels » (Almeida 2010a: 223). La société portugaise était encore plongée dans certains archaïsmes dont le poète et plasticien Al Berto fera les frais en voulant créer une communauté libertaire et *queer* dans sa maison familiale à Sines, petite ville de pêcheurs au Sud de Lisbonne. Son parcours de vie et l'homophobie ambiante seront mis en images par Vicente Alves do Ó dans son biopic *Al Berto – Amar sem Medo* (2017). Ce film, auquel il faudrait rajouter celui de João Maia sur le chanteur António Variações (*Variações*, 2019), récupère l'histoire récente de la vie *gay* portugaise et fait acte de mémoire dans un pays où l'histoire de l'homosexualité reste à écrire. Néanmoins, on notera que *Variações* met en sourdine la vie sexuelle du chanteur et l'ambiance électrique du Bairro Alto de la fin des années 1970 et du début des années 1980, beaucoup plus trépidantes que celles édulcorées du film.

Alors que les expériences filmiques d'Oscar Alves et João Paulo Ferreira seront sans effet immédiat et n'auront aucune filiation, le travail de *Variações* aura quant à lui un impact esthétique et culturel indéniable sur la musique *pop* au Portugal. Mélant masculin et féminin, tant dans sa manière de chanter que dans sa performance scénique (Pepe 2017: 155-237), se rapprochant ainsi d'artistes de la scène *queer* de l'époque, qui va de l'allemand Klaus Nomi au brésilien Ney Matogrosso, en passant par Boy George ou Sylvester, autant d'artistes de la scène internationale qui viennent bouleverser les codes du masculin et affirmer sans ambages leur identité homosexuelle, *Variações* sème le trouble sur la scène musicale lisboète plutôt rock et punk à l'époque, avec la masculinité qui va avec.

En 1984, définitivement sorti des clubs et bars *gays* du Príncipe Real et du Bairro Alto, il lance sa *Canção do Engate*, chanson où le choix de l'épicène permet une double énonciation, une lecture homo ou hétéro. Elle deviendra l'hymne de la *Noite*, la *Movida* lisboète, et de la liberté sexuelle apparue avec la Révolution (Curopos 2016d : 27-36).

Néanmoins, celle-ci sera toute relative au Portugal et rapidement bridée par l'épidémie de SIDA. Le 16 juin 1984, le journal portugais *Expresso* publiait en première page l'annonce de la mort du chanteur, avec en gros titre « António Variações victime du SIDA ? ». Le titre associé au nom et au visage de celui qui était en passe de devenir la star pop lusitanienne, fait entrer le VIH dans le discours social portugais, encore sourd à la pandémie. Ainsi, la liberté des sens tout juste conquise, une révolution sexuelle à peine ébauchée dans une Lisbonne avide de modernité, la maladie vient plonger soudainement la *Noite* dans les ténèbres (Curopos 2016d: 58-61). Le SIDA est aussitôt associé, comme dans le monde entier, aux homosexuels. Ceci, dans un pays et une société encore marqués par une pratique religieuse rigide et un machisme hérités de l'État Nouveau, ne va pas aider les réalisateurs et réalisatrices à mettre en image des vies non normatives. Les années 80 seront donc celles du repli. L'homosexualité à l'écran se dit sur le mode de l'allusion et de la discrétion, celle mise en scène par le réalisateur Joaquim Pinto dans *Uma Pedra no Bolso* (1987), où un adolescent s'éveille à un désir encore protéiforme, fasciné par la masculinité solaire d'un jeune pécheur, visiblement entretenu par un homme plus âgé et divorcé, métaphore du placard encore de rigueur. Sa deuxième pellicule, *Onde Bate o Sol* (1989) poursuivra son questionnement sur l'éveil à la sexualité adolescente, dans ce qu'elle a de potentiellement troublant de par sa fluidité (Ferreira 2014: 98).

Ainsi, bien que décriminalisée depuis 1982, l'homosexualité va continuer à être un non-dit et un non-pensé au sein de la société. Elle reste surtout confinée dans l'espace littéraire sans que ce discours n'ait réellement de répercussions pour un débat public autour de la question des droits des homosexuel.le.s qui peinent à s'organiser sur le plan politique. Pour preuve, le Collectif d'Homosexuels Révolutionnaires qui voit le jour en 1980 disparaît deux ans plus tard (Almeida 2010: 226) et le premier embryon de Gay Pride, l'Arraial Pride, est discrètement organisé en 1997, sans défilé...¹²

Ce n'est qu'en 1990, face à l'avancée de l'épidémie de SIDA, que le gouvernement prend la mesure de la maladie qui ne touche pas seulement les populations dites à risques : homosexuels, toxicomanes, prostitué.e.s. C'est ainsi qu'est créée la Commission Nationale de Lutte Contre le SIDA mais dont la communication nie totalement les modes de vie non normatifs, en vantant un modèle des plus *straight*. Sur l'affiche créée à cette occasion figure un slogan réactionnaire et moralisateur qui entoure la photo d'un couple hétérosexuel du XIX^e

¹² Pour une perspective historique post-Révolution jusqu'au vote de la loi autorisant le mariage entre personnes de même sexe, voir Cascais, Fernando (2020), “Portugal 1974-2010: da Revolução dos Cravos ao bouquet do casamento”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1): 163-187.

siècle : « La fidélité est sans doute démodée. Mais il ne s’agit pas d’une publicité de mode. Famille¹³ : le début de la fin du SIDA ».

Alors que dans toute l’Europe démocratique, à l’instar de ce qui se passait aux États-Unis avec la création en 1987 d’ACT UP (*Aids Coalition To Unleash Power*), les homosexuel.les s’organisent pour pousser les pouvoirs publics à agir contre l’homophobie, la maladie et en faveur des droits des malades et des communautés à risques, aucun mouvement de ce genre n’apparaît dans la société civile au Portugal habituée, depuis la dictature salazariste, au silence et au secret en ce qui concerne les vies non normatives. Rien d’étonnant alors à ce que le réalisateur Joaquim Pinto, qui se sait séropositif depuis 1997 et dont de nombreux amis ou connaissances étaient déjà morts de la maladie, n’aborde pas le sujet dans les films qu’il tourne à l’époque. Dans son documentaire *Rabo de Peixe* (2003), aux échos très intimes, qu’il coréalise avec son compagnon Nuno Leonel, lui aussi séropositif, il se limite à filmer une communauté de pêcheurs des Açores en laissant transparaître sa vie de couple. Jamais, dans le cinéma portugais, les corps masculins n’auront été filmés avec autant de grâce.

Dans le remontage de ce même documentaire, *Rabo de Peixe – Director’s cut* (2015), la voix off et les images permettront de déceler sans détours le lien qui unit les co-réalisateurs, signe visible d’un changement des temps au Portugal et, sans aucun doute, dans la psyché des deux réalisateurs.

En ce qui concerne le SIDA, il faudra attendre 1992 pour que soit créée la première association d’aide aux victimes, une très lusitanienne fondation Abraço¹⁴ (Étreinte), bien loin donc de l’activisme radical et politique d’Act Up, OutRage, Queer Nation, The Pink Panthers, des Sœurs de la Perpétuelles Indulgence, de TAG¹⁵, Gran Fury ou Aides. Aussi, les homosexuel.le.s portugais ne produisent (à notre connaissance) aucune image sur leur propre vécu, reproduisant et introjectant le silence de la société sur le thème, laissant à la littérature le soin de rendre compte de la maladie, ou mieux, laissant à un seul homme, le poète Joaquim Manuel Magalhães, le soin d’en parler (Curopos 2016d: 61-69). En ce qui concerne une réponse artistique au SIDA, le silence semble être total au Portugal.

Paradoxalement, face à l’homophobie encore prégnante et à la stigmatisation, c’est un très formel et *straight* Paulo Rocha qui lance un cri de révolte pseudo-camp. C’est ainsi qu’il imagine dans son *A Raiz do Coração* (*La racine du cœur*, 2000), lors d’une très symbolique nuit de la Saint Antoine, une déambulation de *drag queens*, travestis et transsexuels très énervés, prêts à en découdre face aux milices de droite qui sévissent à Lisbonne, des fascistes « casseurs de PDs, de putes

¹³ On reconnaîtra en filigrane dans ce slogan la trilogie de l’État Nouveau : « Dieu, Patrie, Famille ». Si le mot famille est explicite, la morale catholique plane aussi sur ce slogan à travers l’idée de virginité, mariage et monogamie. N’oublions pas que l’église catholique proclamait, à l’époque, l’abstinence plutôt que l’usage du préservatif et que les couples homosexuels étaient exclus *de facto* de la notion de famille : la Patrie ne les reconnaissant pas comme tels.

¹⁴ Fondée le 5 mai 1992 par la physionomiste de la boîte Frágil, Margarida Martins.

¹⁵ *Treatment Action Group*. Pour un aperçu de l’activisme politique d’Act Up et TAG aux EUA, voir le documentaire de France, David (2012), *How to Survive a Plague*.

et de drogués ». Le placard portugais est ici poussé à son extrême, à travers le personnage de « Catão », un homme politique d'extrême droite qui brigue la mairie de Lisbonne, mais à la sexualité très *queer* : il vit avec une transsexuelle et leurs ébats n'ont visiblement rien de conventionnel.

Si le cinéma plus ou moins commercial de la fin du siècle aux années 2000, dans un souci de modernité et de rupture avec le cinéma traditionnel, forcément *straight* et sexuellement peu débridé, laisse une place à des personnages homos, il le fait encore sous forme de clichés, avec son lot de travestis, de drags ou de lesbiennes pour regard hétéro. C'est ainsi que dans *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995), l'héroïne, journaliste bisexuelle en mal d'enfant, partage son intimité avec une lesbienne *borderline*, qu'elle quitte pour une vie bien meilleure, sous entendu, hétérosexuelle.

Le cliché éculé de la prostituée lesbienne, qui a fait florès dans la littérature de la fin du XIX^e siècle jusqu'au années 1930, réapparaît dans des films d'époque, comme *O Milagre Segundo Salomé* (Mário Barroso, 2004), ou dans des réalisations plus racoleuses, comme *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos, 2007), où la plantureuse Soraia Chaves, à la plastique parfaite, joue une prostituée de luxe dont la vraie vie est manifestement ailleurs. C'est également le cas dans *Duas Mulheres* (João Mário Grilo, 2009), où une autre *call girl* vient éveiller des désirs insoupçonnés à la psychiatre qu'elle est venue consulter... On notera en outre la différence d'âge de ces protagonistes lesbiennes, une asymétrie somme toute assez récurrente lorsqu'il s'agit de parler d'amours au féminin, comme dans *Pandora : Setembro é uma Ternura Confusa* (António Cunha Telles, 1996).

L'année 1997 marque un tournant en ce qu'elle voit surgir celui qui deviendra la figure centrale du cinéma *queer* au Portugal, João Pedro Rodrigues, qui choisit, pour sa première réalisation, de mettre en scène le placard encore de rigueur (*Parabéns*, 1997), mais montre aussi une certaine insouciance face au danger du VIH. En effet, lors de la dernière scène du court-métrage s'opère un échange de fluide corporel. Francisco, l'homme plus âgé, se coupe un doigt et João, son jeune amant d'un soir, le lui suce aussitôt, faisant fi des règles élémentaires en ce qui concerne la transmission du virus. La scène se terminera d'ailleurs par une relation sexuelle hors champ, comme si ce « pacte de sang » venait concrétiser la naissance d'un amour résolument *queer*.

Son long-métrage, *O Fantasma* (2000), connaîtra un succès critique retentissant hors du Portugal, devenant un film culte dans la communauté *gay* et hors d'elle tant la problématique du désir fou qui prend littéralement possession du héros, un éboueur bisexuel adepte du latex, transcende le genre et l'orientation sexuelle. Lors de sa tournée, le personnage croise un jeune motard au regard ténébreux. Celui-ci deviendra désormais son obscur objet de désir. Il le suit secrètement, l'épie, sent littéralement ses traces, jusqu'à le kidnapper. À ce drame de l'obsession, s'ajoute tout un imaginaire homosexuel où chaque séquence rappelle des pratiques fétichistes et la pornographie *gay* : latex, cuir, motard érotisé, policier menotté et violé, *cruising* nocturne, regards croisés dans les vestiaires, scène de sexe anonyme dans les toilettes, *puppy play*, SM, drague à la piscine, *wanking* accessoirisé,

masturbation sous la douche, *breath control*, *piss play* etc., autant de nouveautés littéralement sidérantes dans un pays où les lieux de sociabilité et de consommation homosexuelle se voulaient aussi discrets que leurs clients. Dans une certaine mesure, Rodrigues réalise un quasi film porno *gay arty*, un imaginaire repris également dans son *O Corpo de Afonso* (2012) où une interrogation sur comment pouvait être le corps du premier roi du Portugal, D. Afonso Henriques, objet de multiples mystifications au cours de l'histoire du pays, notamment sous l'État Nouveau, sert de prétexte à une succession d'apparitions à l'écran d'hommes au corps bodybuildé, se déshabillant et évoluant sous l'œil d'une caméra voyeur, qui rappelle autant les *peep-shows* virtuels que le genre « solo » des films pornographiques *gays*.

Ce dialogue entre art et pornographie constitue l'essentiel du travail du cinéaste António da Silva qui, à partir de 2011, montre dans les principaux festivals LGBTQ européens, des films tels que *Mates*, *Daddies*, *Bankers*, *Car Cruising*, *Gingers*, *Pix*, *Penis Poetry*, autant de titres en anglais car l'homo est définitivement devenu *gay*, s'inscrivant, dans nos sociétés, comme une nouvelle niche du marché. Ses films *Beach 19* (2014) et *Car Cruising* (2019), pourront donner un aperçu de la réalité (mêlée de fiction dans certaines scènes) de la drague et de la consommation sexuelle sur la Costa da Caparica, un véritable spot pour les *gays* européens amateurs de sexe à l'air libre.

João Pedro Rodrigues a vu et vécu (d'après ses interviews) les derniers feux de l'effervescence de la *Noite* lisboète, jusqu'à la retranscrire dans ses films, à travers notamment les spectacles de travestis et de transsexuels, très présents dans sa filmographie. Cependant le *drag* se fait progressivement moins prégnant dans la culture *gay* des années 2000, jusqu'à être ringardisé lorsqu'il devient un spectacle agrémentant les soirées d'enterrement de vie de jeune fille – surtout – ou de fin de séminaire d'entreprise.

Dans *Morrer Como um Homem* (*Mourir comme un homme*, 2009) Rodrigues dresse le portrait de Tónia, transsexuelle entre-deux âges, jouant encore les divas flamboyantes dans un club du Príncipe Real, sans plus trop y croire. Bien que le cinéaste se garde de réaliser un *biopic*, le parcours de vie de « Tónia » n'est pas sans rappeler celui de Joaquim Centúrio de Almeida, alias Ruth Briden, transsexuelle et icône *gay* portugaise des années 1980-90 (Curopos 2016d: 51-58). Elle meurt du SIDA le 27 mai 1999, à Lisbonne, non sans avoir demandé aux médecins qui la suivaient à l'hôpital d'être enterrée habillée en homme, une fois ses prothèses mammaires retirées pour des raisons médicales. Si elle peut retrouver son sexe et son genre assignés à la naissance, c'est que Ruth-Joaquim se rêvait en être véritablement « trans-genre », une femme à pénis, refusant par là l'anatomie qui serait, selon la *doxa*, le destin de tout un chacun.

À sa manière, Tónia/Ruth Briden vit dans un espace de subversion identitaire et sexuelle, une « contra-sexualité » qui, pour Paul B. Preciado, « n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps » (Preciado 2000: 20). Bien que Tónia rêve de “normalité”, c'est-à-dire vivre son identité de femme avec un homme dans

un pavillon de banlieue, il n'en est pas moins vrai que ses réticences à pratiquer un changement de sexe (*i.e.*, l'opération de réassignation) montrent le refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être "femme". Elle se libère ainsi de la dualité homme/femme, devient plurielle, *queer*. Le film se clôt d'ailleurs sur une scène mi-onirique, mi-fantastique, où l'on voit Tônia chanter en *drag* sa chanson fétiche « Pluriel » (« Plural ») : « Ah, comme j'aimerais vivre au pluriel ! » dira-t-elle, reprenant le texte du chanteur Paulo Bragança, dont l'androgynie et la performance scénique prêteront encore à sourire dans la Lisbonne des années 1990, pas toujours *gay-friendly*.

Pourtant, et bien que se rêvant « plurielle », la vie affective de l'héroïne se place sous le signe du régime patriarcal : Tônia est une femme soumise à son "homme", un toxicomane qui n'hésite pas à la maltraiter physiquement et psychologiquement. Bien que la violence domestique ne soit pas seulement hétérosexuelle ni strictement masculine, elle semble être ici le symbole d'une dimension hétérogenreée du couple. Ainsi, dans son désir de "normalité", l'héroïne se soumet à « l'hétérosexualité obligatoire », à cette forme de contrat social, tel que défini par Monique Wittig, qui voudrait que « vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité » (Wittig 2001: 82). C'est à travers ce fantasme de couple singeant, dans son mode de vie, le modèle dominant, avec des rôles genrés clairement répartis – Tônia s'occupe de la maison, son compagnon de la voiture –, que João Pedro Rodrigues montre comment la psyché du personnage est encore prise sous le joug d'une éducation aux binarismes de genre clairement marqués. En effet, Tônia, née bien avant la Révolution des Œillets, dans un village de la province profonde, n'envisage son identité que sur le modèle de la femme soumise à un homme, obéissante et passive, ce qui fait d'elle une *Mater Dolorosa*, à défaut d'être une femme "parfaite", l'heureuse fée du logis, modèle de féminité autrefois inculqué dans les écoles à travers la « Leçon de Salazar ». Aussi, le film de Rodrigues fonctionne à plusieurs niveaux de lecture. Il donne à voir une « vie *queer* », se refusant à une identité assignée, mais démontre également la continuation, dans le Portugal démocratique, d'un inconscient salazariste profondément ancré dans la psyché de ceux et celles qui ont vécu ou grandi sous l'État Nouveau.

C'est la raison pour laquelle Irene, l'autre transsexuelle de la séquence d'ouverture, beaucoup plus jeune que Tonia, se sent plus libre dans ses choix, car son temps à elle est celui de la liberté totale, gagnée avec la démocratie certes, mais aussi à travers sa propre capacité d'agir. Irene, dont le nom de scène sera Candy dans *A Última Vez que Vi Macau* (2012) est une femme qui montre ses dents, réclamant elle aussi un espace dans une société qui ne la considère que comme un *freak* et un corps spectaculaire. Si on la voit à l'écran, en talons aiguilles vertigineux, performant une féminité hyperbolique et imitant dans son *playback* volontairement désynchronisé une scène du film de Josef von Sternberg, *Macao : le paradis des mauvais garçons* (1952), c'est qu'elle réclame son droit à exister, à être socialement reconnue comme une femme à part entière, notamment comme celles qui portent des Louboutin, chaussures quasi fétichisées dans le milieu de la

mode, mais que les trans, de par leur vie précaire, auront peu de chance de se payer (Curopos 2018).

Si le SIDA est le grand absent du cinéma portugais des années 1980-1990, c’est qu’il encore, dans l’imaginaire collectif de l’époque la maladie des homos, des prostitué.e.s et des drogués, autant de clichés repris par João Pedro Rodrigues dans *Mourir comme un homme*. Le fait qu’il aborde le thème en 2009 en les assumant pleinement, montre combien les homos ont désormais réussi en renverser les stigmates, sublimant leurs histoires considérées encore il y a peu comme abjectes, amORALES ou dépravées, la maladie n’étant alors que la juste punition.

L’année 2001 marque un tournant légal en ce qui concerne les droits des homos, avec l’ouverture de l’*União de Facto* aux couples de même sexe. La société portugaise, poussée en cela par la promulgation de l’union civile et l’explosion du tourisme LGBT au Portugal, devient de plus en plus *gay-friendly*. Pour preuve, la chaîne privée TVI lance, en 2005, son feuilleton télévisé *Ninguém Como Tu*, où apparaît pour la première fois en *prime time*, un couple d’homo s’embrassant. Désormais, les personnages secondaires *gays* se multiplient, tant dans le cinéma qu’à la télévision, signe d’un processus de banalisation du sujet. En 2010, le Parlement votait la loi autorisant le mariage entre personnes de même sexe, sans que la société civile ni l’Église ne se soient manifestées contre ce projet de loi, contrairement à ce qui s’était produit trois ans plus tôt, lors du vote de la loi sur l’avortement. Dorénavant, le placard est définitivement ouvert, comme le prouve le fabuleux autodocumentaire de Joaquim Pinto, *E agora? Lembra-me* (2013), où le réalisateur met en scène sa maladie et sa vie de couple avec son mari Nuno Leonel. Cette œuvre magistrale, primée dans différents festivals, nous paraît essentielle dans le panorama du cinéma à thématique LGBTQ car il met en lumière l’histoire récente des homosexuels portugais, ou du moins les silences autour du sujet, le placard imposé, même après l’apparition de la maladie. D’ailleurs, comme l’indique Pinto :

Faire un film à la première personne est directement lié au fait que le Portugal est un pays très conservateur, où les gens sont discriminés et n’osent pas parler de leur condition, surtout les séropositifs. Le Portugal est le pays d’Europe occidentale où l’épidémie de sida est la plus grave, et en constante progression. Mais personne n’en parle, ce n’est pas un sujet médiatique comme la crise. (Chauvin 2014: 18)

Néanmoins, alors que le cinéaste adopte la démarche de ceux qui, vingt ans plus tôt, osent l’impudeur de donner leur visage comme image de la maladie (*La Pudeur et l’impudeur* d’Hervé Guibert, 1992 ; *Blue* de Derek Jarman, 1993 ; *Silverlake Life: the View from Here* de Peter Friedman et Tom Joslin, 1993), son autodocumentaire est moins un requiem qu’un hymne à la vie, un acte de résistance face au pouvoir des normes et la mise en image d’une égalité enfin acquise. En effet, et jusqu’à une date récente, la vie des couples homosexuels était une vie hors-la-loi et, par conséquent, précaire car, comme le souligne Judith Butler, « le biopolitique rend nos vies précaires » (Butler 2014: 25).

D’où la saisissante et radicale nouveauté pour les spectateurs portugais. Comme le soutient Jacques Rancière, « le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu’il voit à bien d’autres choses qu’il a vues sur d’autres scènes, en d’autres sortes de lieux. » (Rancière 2008: 19). Or ce qui frappe avec cette œuvre, est l’impossibilité de comparer, car l’amour qui s’affiche dans ces images a rarement été montré avec une telle intensité, dans un récit à la première personne. Et pour cause, les lois faisaient (ou font encore dans d’autres espaces) que deux personnes du même sexe ne pouvaient accéder au mariage et à tout ce qui l’accompagne ; la banalité d’une vie de couple ne peut exister que si la loi ne fait pas de ceux qui s’aiment des hors la loi. Les images de ce film sont d’une saisissante nouveauté car elles ne sont ni fictives ni utopiques : elles sont tout simplement une nouvelle réalité.

João Pedro Rodrigues passera quant à lui par la fiction pour parler de sa propre maladie et de son couple, dans *O Ornitólogo* (2016), tourné non plus à Lisbonne, mais dans la région de *Trás-Os-Montes*, le « Royaume merveilleux » de l’écrivain Miguel Torga. La vallée du Douro y devient littéralement un “*Far East*” enchanté où pourront avoir lieu des événements hors du commun.

Nous y suivons Fernando, ornithologue de profession, descendant en kayak le fleuve Douro, débusquant à la jumelle les différents oiseaux nichant sur les falaises abruptes qui jouxtent le « fleuve d’or ». Ce personnage de fiction, joué par l’acteur français Paul Hamy, devient en quelque sorte le double fictionnel du propre réalisateur puisque la voix de l’acteur, au physique avantageux et visiblement très “viril”, n’est autre que celle de Rodrigues lui-même, qui a un temps caressé l’idée de devenir ornithologue. Avant de prendre sa frêle embarcation pour entamer sa descente, son téléphone sonne. Un dialogue entre deux hommes s’établit alors. À ce moment là, c’est davantage la/les voix qui compte(nt) que l’image. Le personnage pourrait bien disparaître pour laisser place à celui dont émane la voix, Rodrigues, le réalisateur, qui parle visiblement avec son compagnon João Rui da Guerra Mata, qui s’inquiète de savoir s’il a pris « ses médicaments ». Ainsi, de biais, refusant pour ainsi dire la frontalité de Joaquim Pinto, c’est aussi de maladie dont il est question, d’un virus qui circule dans les veines/fleuve d’un corps fait aussi de désirs et de plaisirs.

Son corps désirant, le personnage va le redécouvrir au fil de l’eau, après avoir échoué et perdu son maigre équipage. C’est alors que commence un voyage au sein d’un monde merveilleux au sens propre puisque le personnage croisera même des Amazones dans ce royaume enchanté, des femmes parlant non pas portugais, mais latin. Si notre héros n’aura rien à craindre de ces femmes à la posture virile, ce ne sera pas le cas pour les deux Chinoises catholiques qui croiseront sa route. Parcourant le chemin de Saint-Jacques et égarées elles aussi, les deux jeunes femmes, dans un élan de charité chrétienne, portent secours à Fernando et le sauvent pour ainsi dire d’une mort certaine. Néanmoins, ces deux âmes charitables, véritable couple crypto-lesbien tout droit sorti des films de exploitation asiatiques, s’avèrent être des monstresses perfides qui, après avoir drogué notre héros, pratiquent sur lui un supplice, chinois sans aucun doute, mais japonais dans sa

facture. En effet, les très catholiques jeunes filles, à qui l'on donnerait de prime abord le bon Dieu sans confession, sont de perverses adeptes de *shibari*. Et voilà notre ornithologue artistiquement ligoté à un arbre, filmé dans des poses toutes hagiographiques, à mi-chemin entre le Christ à la Colonne et les positions lascives d'un Saint Sébastien, icône *gay* s'il en est (Image n° 6).

Image 6. Copie d'écran de *O Ornitólogo* (2016)



Libéré de ses entraves (épuisé, il prendra la pose d'un Christ mort, à la manière des *pietà* baroques) et de ses attaches (il a perdu ses médicaments et son téléphone ne fonctionne pas), notre héros reprend conscience de la matérialité de son corps, souffrant sous la torture des liens et transi de froid, mais renaissant sous la *golden shower* providentielle prodiguée par un jeune homme portant le costume traditionnel du carnaval de Podence, bourgade de la région. Ces personnages, les *Caretos*, se retrouvent également dans *O Desolado* (2015), deuxième volet des *Mille et une nuits* de Miguel Gomes, signe, à l'heure où la mondialisation bat son plein, de l'intérêt des cinéastes de la nouvelle génération pour les marques d'une identité lusitanienne.

Cette identité est également présente à travers toute une symbolique religieuse catholique dont le pays garde la trace matérielle plus qu'évidente, la caméra s'attarde d'ailleurs sur un chemin de croix semi abandonné où échoue notre héros, sous les traits du réalisateur cette fois-ci, récitant le célèbre *Sermon de Saint-Antoine au Poisson*, du père Jésuite António Vieira (1608-1697). Cette métamorphose s'opérera après une autre rencontre, avec un jeune et solaire berger muet, appelé Jesus. Fernando (prénom de Saint Antoine de Padoue, né à Lisbonne et saint patron de la ville) ne vivra pas avec lui l'expérience mystique de la tradition hagiographique mais une expérience plus charnelle. Mus par un désir exempt de culpabilité et de peur, ils se donnent l'un à l'autre, sans préservatif, sur une plage fluviale que l'on oserait qualifier de paradisiaque, comme dans un espace temps hors du temps, *in illo tempore*, avant la maladie qui a aussi fait de l'amour un geste qui peut donner la mort. Eros et Thanatos dans « le royaume merveilleux » de

Rodrigues. Après les ébats, filmés en plans rapprochés, Fernando finit, par méprise, par tuer Jesus d'un coup de couteau. C'est alors que s'opère la métamorphose, métaphore d'une mort prochaine. La voix de Rodrigues retrouve son corps, beaucoup moins sculptural et à son avantage que celui de Paul Hamy. Fernando/Rodrigues incarne dorénavant la figure d'un Saint Antoine décharné, mort à Padoue, ville où se déroule la dernière scène du film. Dans un *happy end* ludique, Fernando donne la main à son Jesus (dans l'iconographie catholique St Antoine porte l'enfant Jésus), formant un couple déluré emporté par la chanson emblématique d'António Variações : « Canção de engate ».

Comme on le voit, les histoires *gays* du cinéma lusitanien deviennent de plus en plus *queer*, des histoires qui atteignent des sommets de fantaisie dans les réalisations du jeune Gabriel Abrantes (1984-) et de son acolyte américain Daniel Schmidt (1984-). Les spectateurs, avertis ou non, auront tôt fait de reconnaître dans le héros de *Diamantino* (2018) un avatar *queer* de l'icône footballistique du moment, Cristiano Ronaldo, star planétaire quintuple ballon d'or, plus connu sous le nom de CR7. Les points de ressemblance physique de l'acteur Carloto Cotta avec le joueur sont d'ailleurs impressionnants : même silhouette agile et élancée aux muscles dessinés – on voit souvent Diamantino en slip d'un blanc immaculé en écho aux publicités très homoérotiques du joueur pour la marque Emporio Armani –, même corps glabre, mêmes cheveux gominés, même accent portugais improbable (un mix de portugais insulaire, entre l'accent des Açores et celui de Madère où est né le joueur), quelques similitudes au niveau de la biographie. Ici, un père aimant et aimé, coach sportif, là une mère poule devenue l'idole des ménagères portugaises de plus de cinquante ans ; dans la fiction, des sœurs de sang machiavéliques prêtes à vendre leur frère à des néo-fascistes, dans la réalité, deux sœurs jet-setteuses bling-bling et un frère directeur du musée CR7 à Funchal.

Le Portugal n'est certes plus sous le joug de Salazar et de son opium du peuple écrit avec des F majuscules, Fado, Fatima, Football, mais certains atavismes y ont la vie dure, pour le plus grand profit de la FIFA, des sponsors locaux et surtout transnationaux. Gabriel Abrantes, habitué à déconstruire l'imaginaire de la nation nous le rappelle, d'où les publicités fascistes auxquelles participe le très naïf Diamantino, filmé au pied du château d'Almourol habillé en troubadour guerrier, à mi chemin entre l'imagerie associée au poète Camões, le chantre de la Nation, et D. Afonso Henriques, son fondateur. Le tout sous la houlette du néo-fasciste nationaliste « Helena Guerra », avec la « Ministre Ferro » en grand orchestrateur. Le patronyme est choisi à escient, António Ferro ayant été l'idéologue de la politique culturelle et éducative de l'État Nouveau à ses débuts. Dans une Europe en proie à la montée du fascisme et à ses démons d'avant guerre, toute similitude avec des faits réels n'est évidemment pas une pure et simple coïncidence. Le “discours publicitaire” mis en scène par les réalisateurs évoque avant tout la haine de l'Autre, des réfugiés que Diamantino ému voit, depuis son yacht, débarquer hagards et affamés sur une plage de sable fin. La réalité est bien plus cruelle, comme l'on sait.

La comédie loufoque se veut parodie de film policier et satire politico-économique où l'on reconnaîtra en filigrane les frasques de la très riche idole. Les deux cruelles jumelles n'aiment leur frère que pour son argent et elles le dépouillent allègrement à son insu, sans aucun état d'âme. D'ailleurs, la mort de leur père ne leur soutirera que des larmes de crocodiles, bien heureuses qu'elles sont de pouvoir enfin superviser seules la carrière du cadet et de gérer ses juteux contrats. L'argent gagné à la sueur de ses jambes et grâce à sa renommée mondiale est aussitôt transféré, via un ingénieux système informatique crypté, sur des comptes hébergés dans des paradis fiscaux. Vers d'autres rivages donc, havres de paix pour les grosses fortunes, et où l'on voit moins de noyés et de canots de fortune qu'en Méditerranée. Si le footballeur le mieux payé du monde, sans compter les produits dérivés et les recettes publicitaires, a lui aussi été impliqué dans les *Panama papers*, il a vite été rattrapé par le fisc espagnol. Dans la fiction, l'avatar de l'idole est innocent, dans tous les sens du terme, ce que prouvera l'agent des services secrets portugais qui s'introduit dans le palais baroque de Diamantino pour y mener sa dangereuse enquête, sous l'œil inquisiteur des deux sœurs, dont le patronyme Matamouros¹⁶ (littéralement, Tueur de Maures), n'augure rien de bon. Aïcha, l'agent secret, lesbienne en couple avec une collègue de travail, se fait passer pour un jeune réfugié mozambicain, un orphelin noir, comme ceux que Diamantino a entraperçus avec étonnement lors de ses vacances sur la côte, car oui, le monde est cruel, mais il ne le savait pas. Il est bien loin d'être peuplé de chiots tout poilus et tout mignons, comme ceux avec lesquels il joue dans des stades où la pelouse se transforme soudain en barbe-à-papa rose bonbon (Image 7).

Image 7. Photogramme de *Diamantino* (2019)



¹⁶ Saint Jacques est connu sous le nom de Matamouros au Portugal et Matamoros en Espagne.

Son match de coupe du monde perdu et encore sous le coup de la mort de son père, l'icône vacille, poussé en cela par Gisele, une journaliste de télé un brin trash, jouée par Manuela Moura Guedes, journaliste télé adulée par les *gays* portugais pour sa ressemblance avec les transsexuelles et travestis du *Finalmente*. L'homme pleure, renoue avec des émotions refoulées, se voit à son tour père, mais sur un modèle moins normé. Célibataire sans sexualité apparente malgré les atouts visibles sous les slips dont il fait la publicité, il se découvre une veine humanitaire. Il décide alors d'adopter un réfugié qu'il comble de cadeaux, d'affection et nourrit au Nutella. Diamantino déborde d'un amour tellement altruiste et pur, que l'agent secret chargée de l'enquête, pourtant lesbienne, s'éprend de lui. Mais il est vrai que, sous le coup des manipulations génétiques auxquelles Diamantino est soumis par le Docteur Lamborghini, il se féminise peu à peu, devient pour ainsi dire un homme réconcilié avec sa féminité. Si ses pectoraux et son corps sculptural relevaient de l'idéal grec, ses seins rivalisent désormais avec ceux de la Vénus de Milo. Ils ajoutent une touche *queer* au charme du personnage, auquel Aïcha n'est plus du tout indifférente. Sauvé par les services secrets portugais qui n'ont visiblement rien à envier au MI6 britannique, Diamantino et Aïcha finiront par s'ébrouer tous les deux sur la plage. Un *happy end* aussi sucré que le rose bonbon du début et de la fin du film, un rose qui a définitivement gagné dans un pays où, autrefois, le noir était couleur.

Références

- Afonso, Raquel (2019), *Homossexualidade e Resistência no Estado Novo*. Lisboa: Lua Eléctrica.
- Almeida, São José (2010a), *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante Editora.
- Almeida, São José (2010b), “Ainda, apenas fantasmas”, *LES Online*, 2(2):52-59. <https://lesonlinesite.files.wordpress.com/2017/03/apenas-fantasmas.pdf>. Consulté le 29 février 2020.
- Alves, Óscar (2014), “Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 1970: João Paulo Ferreira”, in António Fernando Cascais & João Ferreira (eds.), *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Janela Indiscreta, 184.
- Anonyme, *O Animatógrafo* (1933), 10 de abril, 2:8.
- Borges, Teresa Barreto (1999), “Exibição em Portugal”, in Madeira, Maria João (org.), *25 de Abril no Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 64-77.
- Bonnet, Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes : XVI^e- XX^e siècle* (2001). Paris: Odile Jacob.
- Brow, Shane (2016), *Queer sexualities in early film: cinema and male-male intimacy*. London-New-York: I.B. Tauris.
- Butler, Judith (2014), *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*. Paris: Payot.

- Cascais, António Fernando (2014), “Cinema queer e queerização do cinema em Portugal”, in António Fernando Cascais & João Ferreira (eds.), *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Janela Indiscreta, 114-134.
- Cascais, Fernando (2020), “Portugal 1974-2010: da Revolução dos Cravos ao bouquet do casamento”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1):163-187.
- Chauvin, Jean-Sébastien (2014), “Politique du virus : entretien avec Joaquim Pinto”, *Les Cahiers du cinéma*, 705:18-20.
- Curopos, Fernando (2016a), *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan.
- Curopos, Fernando (2018), “João Rui da Guerra Mata, João Pedro Rodrigues : A última vez que vi(ram) Macau”, *CREOPS*, Sorbonne Université. <https://124revue.hypotheses.org/revue-asie/asie-portugaise-2018>. Consulté le 13 mars 2020.
- Curopos, Fernando (2016d), *Queer(s) périphérique(s) : représentation de l'homosexualité au Portugal (1974-2014)*. Paris: L'Harmattan.
- Curopos, Fernando (2019b), « Cruising dans la Lisbonne fin-de-siècle ». *Crisol*, Université Paris Nanterre, 9:162-185.
- Curopos, Fernando (2019c), *Lisbonne 1919-1939 : des Années presque Folles*. Paris: L'Harmattan.
- Ferreira, João (2014), “Políticas do desejo no cinema português”, in António Fernando Cascais & João Ferreira (eds.), *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Janela Indiscreta, 96-105.
- Foucault, Michel (1998), *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir* (1976). Paris: Gallimard.
- Gury, Christian (2005), *Proust et le “très singulier” Infant d'Espagne*. Paris: Éditions Kimé.
- Madeira, Maria João (org.) (1999), *25 de Abril no Cinema: Antologia de Textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Matos-Cruz, José de (1999), *O Cais do Olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Mennel, Barbara (2013), *Le cinéma queer (Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys, 2012)*. Paris: L'Arche Éditeur.
- Murat, Laure (2006), *La loi du genre*. Paris: Fayard.
- O Espectro* (1925). Lisboa: 8 de junho, 13.
- Krafft-Ebing, Richard (1902), *O Instincto Sexual e suas Aberrações* (Trad. de A. A. Queiroz de Souza). Lisboa: Livraria Central.
- Pepe, Paulo (2017), *Do Pop ao Teatro de Rua*. Lisboa: Chiado Editora.
- Preciado, Beatriz (2000), *Manifeste contra-sexuel*. Paris: Éditions Balland.
- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rosario, Vernon A. (2000), *L'irrésistible ascension du pervers (The Erotic Imagination: French Histories of Perversity, 1997)*. Paris: EPEL.
- Roth-Bettoni, Didier (2007), *L'homosexualité au cinéma*. Paris: La Musardine.
- Sem [Goursat, Marie Joseph Georges] [1924], *L'envers d'une altesse*. [Paris]: s.n.

Fernando Curopos – ” Les “portugays(es)” du 7^e art ... ”

Silva, Eurydice da (2019), *Filmer sous la contrainte: Le cinéma portugais pendant l'État Nouveau de Salazar (1933-1974)*. Thèse de doctorat. Nanterre: Université Paris Nanterre.

Sousa, Jorge Pedro & Patrícia Teixeira (2018), “Repórter X – Uma Revista sob pseudónimo”, in Sousa, Jorge Pedro (Org.), *Notícias Em Portugal: Estudos Sobre A Imprensa Informativa (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Icnova, 253-279.

Wittig, Monique (2001), *La pensée straight*. Paris: Éditions Balland.