



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée
Séminaires | 2020

Et s'il n'y avait de loi que « *la loi du désir* » ?

L'altérité comme clandestinité : les identités queer au moment de la movida madrilène et du « Printemps arabe » tunisien entre réalité et fiction

What if The Only Law was "The Law of Desire"? Otherness as Clandestinity: Queer Identities at the Time of the Madrid movida and the Tunisian "Arab Spring", Between Reality and Fiction

¿Y si sólo hubiera una ley "La Ley del deseo" ? La alteridad como clandestinidad : identidades queer en la época de la movida madrileña y la "Primavera Árabe" tunecina entre realidad y ficción

Sana M'selmi



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trans/3511>

DOI : [10.4000/trans.3511](https://doi.org/10.4000/trans.3511)

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Sana M'selmi, « Et s'il n'y avait de loi que « *la loi du désir* » ? », *TRANS-* [En ligne], Séminaires, mis en ligne le 06 mars 2020, consulté le 14 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trans/3511> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.3511>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2022.

Tous droits réservés

Et s'il n'y avait de loi que « la loi du désir » ?

L'altérité comme clandestinité : les identités queer au moment de la movida madrilène et du « Printemps arabe » tunisien entre réalité et fiction¹

What if The Only Law was "The Law of Desire"? Otherness as Clandestinity: Queer Identities at the Time of the Madrid movida and the Tunisian "Arab Spring", Between Reality and Fiction

¿Y si sólo hubiera una ley "La Ley del deseo" ? La alteridad como clandestinidad : identidades queer en la época de la movida madrileña y la "Primavera Árabe" tunecina entre realidad y ficción

Sana M'selmi

Introduction

- 1 Ceci est une évidence : le désir, dans toutes ses configurations, quand il est réalisé en dehors des normes maritales, est condamné par la religion, il est donc opprimé et astreint au mutisme. Et s'il fait l'objet d'une volonté de politisation, c'est bien dans le but de le sortir de la sphère privée, voire de la marge où on l'a toujours confiné pour différentes raisons. Ce schéma se complique quand il s'agit de désir non conventionnel (homosexuel, bisexuel ou altersexuel), ou quand entre en jeu un désir de transformation corporelle, une revendication identitaire qui sort des schèmes habituels, donc qui est *queer* dans le premier sens du terme, c'est-à-dire : bizarre. Comment le désir, dans ces cas-là, se comporte-t-il face aux diktats de la société hétéropatriarcale qu'a été celle en Espagne du temps de Franco et celle en Tunisie jusqu'au jour d'aujourd'hui ? Selon quelles modalités cette société réussit-elle à le réprimer ? Comment le désir homosexuel, somme toute anodin à une époque de l'histoire humaine – il suffit de se rappeler les développements de Foucault dans son

Histoire de la sexualité ou les fleurons de la poésie arabe de l'âge d'or abbasside –, s'est-il transformé en désir de répression de l'homosexualité ?

- 2 Une lecture de la représentation artistique des identités dites *queer* en Tunisie, en comparaison avec la production artistique effervescente de la *movida* madrilène, nous éclairera sur les spécificités des traitements d'une société l'autre quant aux identités dites problématiques, et à la question du genre en général. Il s'agit, également, de conjuguer cette lecture à celle du quotidien pour en montrer les ambivalences et les paradoxes et afin d'avoir une idée sur les interférences entre représentation artistique et les avancées de la lutte sociale et civile. La réglementation du sexe et de la sexualité, l'emprisonnement du désir dans des carcans de bienséance ne sont pas seulement d'ordre sociologique ou politique, ceci dépasse les lois concrètes posées par les individus, et plus précisément par la majorité, pour des lois de représentation : qu'est-ce qu'on peut dire, qu'est-ce qu'on peut montrer sans subir la censure ou plus grave la sanction ?

D'une double précarité. Les sexualités dites déviantes au moment du « Printemps arabe » face à la loi tunisienne, une réminiscence de la loi de *peligrosidad social* franquiste

- 3 En arabe, un homosexuel est appelé *Chaâth* qui signifie pervers ou déviant ; il est [شاذ] rarement désigné par le neutre *mithlic* est-à-dire homosexuel, ce qui trahit le [مثلي] regard que porte la société sur l'homosexualité. Il est aussi appelé *loûtide* [لوطي] l'homosexualité *liwât* qui provient de [لواط] *loût*, l'équivalent du Loth biblique, [لوط], prophète cité dans le Coran, ce qui confirme encore plus s'il en est la flagrante ingérence de la religion dans la sexualité². Et la pluie de pierre qui s'est abattue sur Sodome et Gomorrhe pour les punir de leur « turpitude » en dit long sur la manière dont la religion considère l'homosexualité : elle est anormale et inadmissible. Et elle est passible de sanction dans la jurisprudence religieuse la *chariâa* et dans le code pénal élaboré par l'homme, car l'homosexualité est ce qui rompt la perfection de la création³.
- 4 Étrangement, la loi en vigueur en Tunisie concernant l'homosexualité ne procède pas directement du texte religieux, mais il s'agit d'un legs du colonisateur. C'est, comme l'est le code pénal tunisien, une émanation de la jurisprudence française. La loi en question, l'article 230, date donc de 1913. Cet article problématique de par sa tendance liberticide, pose problème dès le départ par les contradictions qui existent entre la version arabe et la version française.

اللواط أو المساحقة إذا لم يكن داخلا في أي صورة من الصور المقررة بالفصول المتقدمة يعاقب مرتكبه بالسجن مدة ثلاثة أعوام

- 5 Version française officielle :

La sodomie, si elle ne rentre dans aucun des cas prévus aux articles précédents, est punie de l'emprisonnement pendant trois ans.

- 6 Traduction personnelle littérale :

L'homosexualité masculine ou féminine si elle ne rentre dans aucun des cas prévus aux articles précédents, est punie de l'emprisonnement pendant trois ans.

- 7 Donc, si la version officielle dans la langue officielle du pays condamne la sexualité non hétéronormative, la version française condamne un acte : la sodomie. Cela nous incite à

voir dans cette loi une simple prolongation d'une vision du monde masculine, car ce qu'on proscribit enfin de compte c'est la passivité dans l'acte sexuel (la sodomie) et ce qu'on affiche c'est le refus total de l'altérité qu'on oblige à vivre dans la clandestinité. Il y a donc une confusion courante entre homosexualité (masculine s'entend) et sodomie.

- 8 Cette posture efféminant l'homme lui est préjudiciable car elle brise l'image de l'étalon, ancrée dans l'imaginaire et l'inconscient populaires arabes. Il n'est pas rare, dans ce cas, – voire même le contraire – de voir des homosexuels se marier afin d'entrer dans la norme, dans le cadre social de la famille et le cycle naturel de la reproduction, tout en vivant leur désir dit « contre-nature » dans l'ombre, de peur de provoquer le déshonneur de la famille, de peur de se placer dans l'illégalité⁴.
- 9 Un homosexuel tunisien est, aujourd'hui, non seulement obligé d'exprimer son désir en cachette mais il le vit avec la peur d'être pris, avec le risque d'être pénalisé. Car il y a tout un dispositif juridique pour surveiller la sexualité des uns et des autres. Il y a tout un ensemble de prescriptions autour du désir. Ce qui se passe en Tunisie aujourd'hui rappelle, à quelques détails près, la condition des homosexuels et des transsexuels du temps de Franco.
- 10 En effet, le régime franquiste et ses lois intrusives ont réussi à déplacer l'homosexualité, entre autres, de la culpabilisation à la pénalisation. D'un point de vue légal⁵, les homosexuels du temps de la dictature étaient pris pour des voyous qui mettaient en danger la cohésion de la société ce qui légitimait leur persécution ; et il n'y a pas que les homosexuels qui se montraient qui étaient passibles de punition mais tous les homosexuels même ceux qui vivaient leur désir en cachette – ce qui est le cas aujourd'hui en Tunisie neuf ans après la « révolution ».

La ley sobre peligrosidad y rehabilitación social fue una ley del código penal español aprobada por el régimen franquista el 5 de agosto de 1970. Sustituía principalmente a la Ley de vagos y maleantes para el control de todos los elementos considerados antisociales. Entre ellos se incluía a aquellos que practicaran la mendicidad, la homosexualidad, el vandalismo, el tráfico y consumo de drogas, la venta de pornografía, la prostitución y el proxenetismo, así como a los inmigrantes ilegales y a cualquiera que fuera considerado peligroso moral o socialmente por el régimen. Establecía penas que iban desde multas hasta penas de cinco años de internamiento en cárceles o centros psiquiátricos para la « rehabilitación » de los individuos. Esta ley junto a la de « escándalo público » fue usada de forma sistemática para la represión de la homosexualidad y la transexualidad en la última parte de la dictadura franquista. Tras la muerte de Franco el indulto de 1975 y la amnistía de 1976 no incluyó a ninguno de los considerados « peligrosos sociales ». Entrada la democracia la ley siguió en vigor, aunque sin aplicación de facto para los homosexuales. En enero de 1979 se eliminaron varios artículos de la ley, entre ellos el referente a « los actos de homosexualidad ». La lucha de los colectivos homosexuales se centró entonces en conseguir la modificación de la ley sobre el escándalo público, consiguiéndolo en 1983, y siendo su derogación en 1989. La ley de peligrosidad social fue derogada completamente el 23 de noviembre de 1995. En la disposición adicional tercera de la Ley Orgánica de protección de datos 15/1999, de 13 de diciembre de 1999, se declaran confidenciales los archivos policiales de todos los reprimidos con esta ley, y sólo los historiadores pueden acceder a sus datos con fines estadísticos⁶.

- 11 Ce qui rend l'homosexualité problématique, que ce soit en Espagne qu'en Tunisie, c'est la dichotomie qui la caractérise et qui pose un problème d'identification. En effet, l'homosexuel est considéré comme un être double : il est à la fois homme, de par le physique, et femme, parce qu'il désire les hommes. Huard de la Marre Geoffroy, dans

son article dédié au Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, pose les traits de cette dualité autrement, en relevant la différence entre le phallus et l'anus. Le premier en tant que signe de virilité a trait avec le social, le second étant rattaché à la passivité de l'individu, est lié à l'intime. « L'anus est surinvesti individuellement parce qu'il est désinvesti socialement »⁷. Dans le même ordre d'idées, Highwater, dans *The Mythology of Transgression. Homosexuality as Metaphor*, souligne que ce qui représente la différence des homosexuels et ce qui constitue leur croix c'est de ne pas pouvoir montrer leurs affects en public, c'est donc l'obligation de se cacher au regard des autres et de souffrir par-là de la non-visibilité.

- 12 Cette ambiguïté inhérente à l'homosexualité dérange car elle présente une infraction à l'ordre naturel et à l'ordre social hétéropatriarcal bâti sur la prédominance du mâle. En outre, cette amphibologie liée à l'homosexualité incite le regard hétérosexuel posé sur elle à chercher des schèmes susceptibles de simplifier la complexité et la pluralité intrinsèques à ce désir, en le cataloguant selon les critères de passivité et d'activité. On projette ainsi sur l'homosexualité des codes de lecture hétérosexuelle selon les critères de la virilité et de la féminité. Le désir est ainsi emprisonné, minoré et la première instance à l'acculer dans le placard c'est bien la famille.
- 13 L'homosexuel tunisien, en ce sens, est mis au ban de la société de par son altérité sexuelle et par conséquent il est invisible, et au-delà de cette invisibilité, il n'est pas compris dans les structures juridiques censées protéger les citoyens sur seul critère de la citoyenneté. Ceci ouvre la voie devant la ségrégation mais surtout devant la violence sociale. Et c'est le propos de Carlos María Romeo qui démontre les effets désastreux de la loi de péril social sur non seulement les homosexuels mais aussi la société dans sa globalité. Cette loi, en effet, suscite la culpabilité chez les homosexuels puisqu'ils finissent par intérioriser la norme et par porter comme un fardeau le sentiment d'être un danger potentiel pour les autres. Une des conséquences pernicieuses de l'application de cette loi c'est qu'elle pouvait inviter à une certaine liberté d'interprétation, comme le commente Carlos María Romeo :
- La culpabilité suppose un diagnostic – avec une projection sur le passé –, le danger suppose un pronostic avec projection sur l'avenir⁸.
Des gens sont donc classés et jugés sur les possibilités qu'ils ont de « devenir » dangereux ; une probabilité devient ainsi une qualité essentielle de leur nature, et on arrive à créer chez les citoyens visés par cette loi un sentiment de culpabilité généralisé⁹.
- 14 Pour revenir à l'article 230, les autres articles auxquels il renvoie, font état du suivant « tout acte consenti entre deux adultes consentants et en privé », ceci nous oriente vers une autre donnée étroitement liée à la posture hors la loi ou dans la loi, c'est la sphère privée et publique. Donc de manière globale, tout acte sexuel non privé, non consenti, n'unissant pas des adultes, n'unissant pas deux adultes est passible de pénalisation. Mais dans le cas de l'homosexualité c'est encore plus problématique, car comment prouver l'acte homosexuel pour le pénaliser s'il a lieu dans la sphère privée ? Il y a ainsi une légitimation, en douce, de la violation des frontières entre privé et public mais pas dans le bon sens, si nous puissions dire. Ce que nous estimons comme tenant du bon sens, est lié aux luttes féministes et *queer* dans les années 1970 qui ont eu pour point de départ l'entrée de la question identitaire dans la sphère publique, et donc la politiser, et par conséquent sortir la femme et les identités minoritaires du cercle domestique. En revanche, ce qui se passe à travers ce texte de loi c'est, en même temps tout faire pour confiner les questions de genre dans la sphère privée, et paradoxalement, se donner le

droit de s'immiscer dans les affaires intimes, dans la vie privée avec cet article 230 qui autorise une main mise sur ce qui se passe en privé chez les individus.

- 15 Entrer par effraction dans la sphère privée pour attester ou non de relations homosexuelles va plus loin puisque cette intrusion concerne le corps même de l'individu dans une violation (viol ?) totale de l'intégrité humaine et de la liberté individuelle ; il s'agit, ici, de la loi permettant d'effectuer aléatoirement, un examen anal pour certifier l'homosexualité¹⁰. Encore une fois, c'est la passivité masculine qui est mise en procès, puisqu'elle remet en cause l'hégémonie masculine et le règne masculin sur une société rétrograde. Ceci montre aussi une hiérarchisation qui existe au sein même de cette ségrégation sociale : l'homosexualité féminine n'est pas considérée comme un danger de première importance, ce qui importe le plus aux yeux de cette société qui a du mal à composer avec ces orientations sexuelles dites déviantes et ces identités « bizarres », c'est l'homosexualité masculine et le renversement hiérarchique qu'elle implique. En effet, celle-ci brise par l'image sodomite le mythe de la virilité dans une société principalement patriarcale qui, historiquement, a dû se constituer une image de force, de puissance génésique, afin de compenser ce que le romancier algérien Rachid Boudjedra nomme la dialectique des conquérants conquis – à savoir les Arabes ayant subi la colonisation étrangère comme un acte de viol et d'humiliation.
- 16 Face à l'article 230 du code pénal tunisien il y a l'article 23 de la Constitution tunisienne qui « consacre clairement le droit pour chaque personne à la protection de sa vie privée. L'État est donc en charge de protéger la sphère privée des citoyens, et donc leur vie sexuelle », puisqu'il n'y a rien de plus privé. L'article 230 du code pénal, en s'attaquant à l'intégrité physique des individus, enfreint l'article 23 de la Constitution, il est donc anticonstitutionnel, cependant toujours en vigueur.
- 17 De cette juridiction liberticide, actuelle en Tunisie et faisant partie du passé franquiste en Espagne, découlent nombreux mécanismes qui consacrent la marginalisation des identités *queer*.

L'art de la connotation

- 18 Et parmi ces mécanismes se détachent la censure, très forte du temps de Franco, et l'autocensure qui s'avère, pour les historiens du cinéma en Espagne, pire que la censure. J'en donne pour exemple, dans *Los placeres ocultos* de la Iglesia en 1976 cet extrait du scénario original :
- SECUENCIA 33B. INT. DÍA
Eduardo mira al muchacho. Una larga y encendida mirada. Pero no es una observación lasciva. Lo contempla casi con emoción, como si viese el más bello paisaje o lo más genial obra de arte. [Cuando Miguel se va] Eduardo suspira tenuemente, con resignación (De la Iglesia, Goicoechea y Sánchez Campy, 1976, p. 77)
- SEQUENCE 33B. INT. JOUR
Eduardo regarde le garçon. Un regard long enflammé. Mais ce n'était pas un regard lascif. Il le contemplait presque avec émotion, comme s'il voyait le plus beau paysage ou la plus brillante œuvre d'art. [Quand Miguel s'en va] Eduardo soupire faiblement, avec résignation¹¹.
- 19 Concernant le contexte très codifié de la société franquiste, il est difficile de parler d'un corps du désir, dès lors que s'établisse le constat d'une censure morale tentaculaire et

tristement efficace, au point d'interdire la représentation du corps érotique. Par exemple, il a fallu attendre les années 1990 pour qu'une littérature homosexuelle espagnole fût possible, avec l'apparition de figures comme celles d'Antonio Gala, de Terenci Moix et de Juan Goytisolo¹². Et en plus de sanctionner le contenu d'un livre, la censure franquiste frappait aussi l'image de la couverture. Les personnages représentés devaient être décentement vêtus. La peau devait être exposée avec parcimonie. D'après Esther Ortiz, pour que son œuvre ne soit pas défigurée, un auteur se devait d'éviter de heurter la morale par une évocation explicite de la sexualité ; il ne devait pas non plus enfreindre le dogme catholique ou porter offense à ses représentants, transgresser les principes du régime ou porter atteinte à ses institutions. À titre d'exemple, pour déjouer la censure, *La Colmena* de Camilo José Cela a été publié à l'étranger, et *La Familia* de Pascual Duarte, publié en 1942, a provoqué un immense scandale et a ameuté les censeurs de tous bords¹³. Dans un entretien datant de 2006, le réalisateur de cinéma "S" Julio Pérez Tabernero avoue qu'il n'a pas eu de problèmes avec la censure à cause de la nudité dans ses films, parce qu'il avait pris l'habitude de présenter aux comités de censure une copie de ses films différentes de celles qu'il projetait dans les salles.

- 20 Le corps du désir sous Franco est donc à chercher entre les lignes ou dans les arrière-plans, arrière-fonds des images floutées sciemment, dans le but de fuir une censure drastique et malveillante. Le corps du désir se retrouvant entre l'enclume du dogme catholique et le marteau de l'austérité phalangiste, s'est fait évanescant, presque inexistant, remplacé par un corps chargé d'une symbolique catholique et guerrière, héritée de l'Espagne des *Conquistadores*. Il allait de soi, donc, dans ces circonstances que l'imaginaire homosexuelle au cinéma ait été frappée du sceau de l'interdit, à l'exception de *Diferente* (1961) de Luis María Delgado, où il est possible de noter une imagerie homosexuelle qui a su tromper les censeurs. Delgado n'a pas attendu la Transition pour faire un film - drame musical tourné en Espagne - qui met en scène un corps dit « déviant », celui d'Alfredo, campé par le danseur argentin Alfredo Alaria. D'après Juan Carlos Alfeo Álvarez, *Diferente* est le premier film espagnol à traiter ouvertement d'homosexualité¹⁴. Ce film brosse le portrait d'Alfredo, fils d'une famille bourgeoise qui rejette les valeurs de son rang social, pour faire du théâtre et de la danse malgré l'opposition de son frère et de son père, principalement. Le premier geste transgressif de ce film est le métier de danseur qu'a choisi le protagoniste, le second étant ce que Didier Roth-Bettoni appelle les « fenêtres gentiment homoérotiques lorsque son regard s'attarde sur les bras musclés d'un ouvrier ou sur les costumes des danseurs »¹⁵. Selon les observateurs, la censure a été incapable de comprendre la portée transgressive de *Diferente* à cause de sa structure surréaliste, et c'est ce qui l'a épargné.
- 21 Le point commun entre le cinéma franquiste et le cinéma tunisien avant 2011 c'est bien le traitement allusif de l'homosexualité. Les cinéastes avaient recours aux plans larges pour montrer la nudité, aux gros plans sur les visages pour montrer les émotions et la montée du désir face à cette nudité. La nudité masculine, de fait, est transgressive car souvent liée à l'amour gay. Deux tabous donc qui vont se retrouver brisés dans le cinéma de la Transition espagnole, et nous essaierons de montrer si le cinéma tunisien suit la même trajectoire.
- 22 Jusque-là ce qui a été en vigueur dans la mise en spectacle ou le récit des amours gays, dans le cinéma arabe, c'est bien la connotation. C'est le spectateur qui doit jouer à décoder les allusions discrètes du réalisateur (regards en biais, gestes amorcés mais vite

retenus comme dans *Caramel* de Nadine Labaki, *L'homme de cendres* de Nouri Bouzid ou *Fleur d'oubli* de Selma Baccar)

Face aux lois de la représentation : qu'est-ce qu'on peut dire qu'est-ce qu'on peut montrer sans subir la censure ou, plus grave, la sanction ?

- 23 L'iconographie du corps homosexuel espagnol a évolué suivant quatre étapes avant qu'elle ne réussisse à intégrer le cinéma ibérique. Ces quatre étapes, développées par le chercheur Juan Carlos Alfeo Alvarez¹⁶, se présentent ainsi :
- La première a coïncidé avec les dernières années du franquisme et elle se caractérise par le secret ;
 - La seconde correspond à la Transition où le corps homosexuel revendiquait une présence en pleine lumière ;
 - La troisième étape est inaugurée par *La Loi du désir* de Pedro Almodóvar (1987) ;
 - La quatrième étape s'étale de 1996 à 2000, où l'homosexuel s'insère dans la trame filmique au même titre que l'hétérosexuel.
- 24 Ce qui nous intéresse ici c'est en premier lieu la mise en lumière des identités *queer* au moment de la *movida* puis leur consécration dans le film de Pedro Almodóvar.
- 25 Le septième art a pu bénéficier de la libéralisation liée à la Transition, puisque le *Bulletin officiel* du 24 février 1976 abolit la censure préalable pour les films. Désormais, la seule obligation pour les cinéastes est de présenter leurs scénarios devant un comité de classification (*la Junta de clasificación y apreciación*). Ces mesures au profit d'une liberté d'expression tant convoitée, ont ouvert la porte devant les cinéastes avides de s'exprimer sans liens ni peur de la censure. L'époque a donc connu une abondante production, dans laquelle les observateurs ont pu distinguer trois orientations principales :
- les films qui ont pour tendance la révision de l'histoire ;
 - le développement des cinémas autonomes (le cinéma des nationalités, à savoir le Galicien, le Catalan et le Basque), et
 - les films qui expriment l'insurrection contre la morale et la transgression des tabous (homosexualité, inceste, sexualité libre et débridée).
- 26 Et en lien avec cette dernière catégorie, Alejandro Melero Salavador assure que parler du cinéma de la Transition passe souvent par évoquer *el destape* (équivalent de la nudité) ainsi que ce qu'on appelait à l'époque *el cine « S »* : les comédies érotiques qui ont proliféré à l'époque. Un choix industriel, nous dit l'auteur, qui ne peut escamoter une période de tensions et de profonds changements¹⁷. En apparaissant sur les écrans espagnols dans une période dite de Transition – d'aucuns parlent plutôt de Transformation – et donc favorable à toutes les métamorphoses et les constructions d'une variété de mythes et d'archétypes, le corps contribue à son tour à créer ses propres mythologies. Parmi celles-ci l'homosexualité qui donne au corps cinématographique une nouvelle visibilité. Le cinéma des années 80 a su ramener le corps marginal au centre du film, transgressant de la sorte un nombre incalculable d'interdits mais surtout créant une nouvelle série d'archétypes. De ce fait, la *movida* s'est présentée comme une alternative au *gay power* pour les homosexuels qui refusaient d'entrer dans le système politique, même en le contestant. Grâce à cette

mouvance, l'homosexualité n'est plus confinée aux frontières du ghetto, car elle lui offre – ainsi qu'au travestisme et à la transsexualité – une meilleure visibilité, via ses différentes formes artistiques. De la sorte, la *movida* déplace les homosexuels du territoire hors-la-loi et donc du « cercle des représailles » à une existence surmédiatisée. Highwater assure à ce propos que pendant ces années 1980, il y a eu un processus d'homoérotisme qui a eu pour objet la socialisation du nu masculin et qui a donc contribué à diffuser « une image particulièrement vivante de la culture gay »

27 Il y a, bien sûr, bien d'autres transgressions de la culture en plus de la nudité, mais l'histoire de la socialisation du nu masculin montre une image particulièrement vivante de la culture gay, capable d'influencer le spectre de la culture de masse en même temps qu'elle parvient à conduire des transformations importantes des stéréotypes et modes qui touchent les gays eux-mêmes. Suite à ce processus d'homoérotisme, à partir des années 1980, le corps masculin était déjà devenu un objet de visibilité très normalisé¹⁸.

28 Avec la *movida*, la censure est levée et ceci se ressent dans le quotidien des espagnols, ainsi que dans les arts dont les expressions fleurissent dans une liberté extrême et une riche effervescence. Pour certains, l'homosexualité et le travestissement sont des réactions à la rigidité des mœurs franquistes, elles expriment la dégradation des valeurs de l'ancien régime. D'après José Luis Sánchez Noriega :

Le cinéma de la Transition mène une vaste réflexion sur l'identité de genre, les nouvelles conceptions et pratiques de la sexualité, et la critique de la sexualité traditionnelle dans une filmographie riche en représentation de la transsexualité, du travestisme, de l'homosexualité masculine et féminine, du fétichisme, du machisme, du voyeurisme, des fantasmes sexuels, de l'inceste, de la pédophilie, du sadomasochisme, de la prostitution, de la nymphomanie, de l'exhibitionnisme, de l'impuissance, de l'autoérotisme, de la frustration et de l'inappétence, de la bestialité, de l'abus de pouvoir, de la violence¹⁹.

29 Figure emblématique de la déferlante *movida*, Almodóvar marque ce tournant fondamental dans l'évolution de l'écriture cinématographique par des œuvres essentielles qui mettaient de côté le corps social avec tout ce qu'il cache pour mettre en avant des corps individuels, des corps *déviant*s et des désirs démesurés et singuliers. À lui seul, il a su créer des « corps interdits »²⁰, « symboles et prototypes d'une modernité artistique s'appuyant notamment sur la provocation, la marginalité et surtout le caractère multisexuel des êtres présentés »²¹ dans ses films.

30 Pour ce qui est de la Tunisie, contrairement à l'Espagne post-franquiste, il n'y a pas eu un cadre juridique qui libère l'expression cinématographique, une sorte d'équivalent à la loi Miró par exemple²². Le fait est que le « Printemps arabe » est relativement récent, ce qui empêche de procéder à des répartitions d'ordre chronologique, du moins, en ce qui concerne la création artistique. S'il est possible de délimiter les mandats et autres événements et phases politiques, il n'est pas aisé de parler d'évolution du cadre légal autour des identités minoritaires et des pratiques sexuelles non hétéronormatives, celui-ci n'ayant profité d'aucune modification. Qu'en est-il de la représentation cinématographique des identités *queer* ?

31 Avant d'essayer de répondre à la question, il nous semble nécessaire d'esquisser, même rapidement, l'image de l'homosexuel dans la production littéraire arabe. Celle-ci reste assez discrète et les rares ouvrages publiés jusque-là ont provoqué des réactions virulentes, une censure brutale ou bien comme dans le cas de *L'Amande* paru en 2004, roman érotique où la narratrice évoque les aventures homosexuelles de son compagnon, l'auteure choisit de masquer sa véritable identité, ici, sous le pseudonyme

de Nedjma, sachant que le roman a été publié en France chez Plon et non au Maroc. En 2006 sort chez Actes Sud, *L'Immeuble Yakoubian* de 'Alaa el Aswani traduit de l'arabe égyptien par Gilles Gauthier. Dans la lignée du réalisme social de Naguib Mahfouz, el Aswani raconte autour d'un nombre de personnages hétéroclites réunis dans cet immeuble mythique, la réalité poignante de la société égyptienne. Parmi ces personnages, figurent Hatem Rachid et 'Abdou : le premier appartient à un milieu aisé, il assume son homosexualité mais son désir est voué à l'abjection du secret, jusqu'au jour où il tombe amoureux de 'Abdou, un jeune conscrit désargenté. Pour pouvoir vivre pleinement cet amour, Hatem Rachid, fils d'un éminent juriste et journaliste directeur du quotidien francophone *Le Caire*, assure tous les besoins de 'Abdou. Cependant, quand le fils de ce dernier meurt, 'Abdou y voit le châtement divin pour avoir enfreint sa loi et s'être livré à la « turpitude », il interprète cette perte comme un avertissement et rompt avec son riche amour. Ce dernier exploré, le retrouve afin de le convaincre de se remettre ensemble, au cours d'une discussion véhémement qui tourne au pugilat, 'Abdou tue Hatem sous l'effet de la colère.

- 32 Au Maghreb, Abdellah Taïa²³ est l'un des premiers auteurs à exprimer ouvertement son homosexualité ; il est, en outre, le premier à publier avec son nom entier, gardant son identité sans recourir à un pseudonyme ou à un diminutif comme c'est le cas pour son compatriote, le Marocain Rachid O. Ce dernier, par contre, a été le premier à avoir révélé son homosexualité dès 1994 avec *L'Enfant ébloui*²⁴. Cependant, c'est *Le Pain nu* de Mohamed Choukri, interdit au Maroc jusqu'en 2000, qui pose sérieusement et ouvertement de manière crue les problèmes de violence, de sexualité, de prostitution et de pauvreté intimement et fatalement liées dans la société marocaine de l'époque. Ce roman autobiographique raconte les aventures de l'écrivain enfant et adolescent et sa vie dans la rue dans une narration virulente, qui met en avant la sexualité de la marge, notamment l'homosexualité, ce qui a valu la longue censure du livre. Le point commun entre ce roman et celui de 'Alaa El Aswani c'est le lien qui se tisse entre l'homosexualité masculine et les conditions sociales et économiques de la famille. Comme si la misère était responsable des orientations sexuelles, comme si l'homosexualité était un pis-aller ou bien une fatalité, une autre facette de la pauvreté et une des conséquences du dénuement. Cette hypothèse est corroborée par Rachid Boudjedra qui affirme que l'homosexualité découle du besoin.

C'est la pauvreté, écrit-il, qui incite le taleb à l'homosexualité, car dans notre ville il faut avoir beaucoup d'argent pour se marier. Les femmes se vendent sur la place publique, enchaînées aux vaches, et les bordels sont inaccessibles aux petites bourses²⁵ !

- 33 Partant de ces exemples, l'on pourrait, donc, parler d'une vision étriquée et réductrice de l'homosexualité, qui est largement partagée par la littérature arabe et par le cinéma tunisien qui consiste à lier par le lien de cause à effet l'homosexualité à la pauvreté – et dans ce cas elle est traitée en étroit lien avec la prostitution – ce qui ajoute encore plus à sa condition hors la loi. Et d'un autre côté, de présenter l'homosexualité comme une conséquence d'un traumatisme encaissé à l'enfance, ce qui en fait le symptôme « physique » d'une pathologie psychique, c'est le cas de *L'homme de cendres* de Nouri Bouzid sorti en 1986.
- 34 Un inventaire exhaustif des films tunisiens qui abordent l'homosexualité de près ou de loin est une vaste entreprise, cependant il y a des titres incontournables quoi qu'ils n'évoquent pas cette question de front mais de manière biaisée. Nous citons, entre autres exemples, en 2005 *El khochkhach* ou *Fleur de l'oubli* de Selma Baccar (aucun extrait

n'est visible sur Internet) ; *Le Fil* de Mehdi Ben Attia sorti en 2010, mais qui n'a pas eu de projection en Tunisie, les acteurs, en outre, ne sont pas tunisiens ou ne vivent pas en Tunisie.

- 35 Le film de Bouzid est sorti pratiquement la même année que *La Loi du désir* d'Almodóvar, mais alors que le second tient un discours explicite sur les libertés individuelles et le décloisonnement du désir, le film tunisien tâtonne car il n'y avait pas encore de discours sur les identités ou les sexualités à l'époque, donc le propos filmique n'avait pas d'ancrage dans un propos sociologique, idéologique ou politique. Le film de Nourri Bouzid, raconte l'histoire de Hachemi pris d'angoisse la veille de son mariage, parce que remonte à la surface un épisode douloureux, celui de son viol avec son ami Farfat par leur maître charpentier. En même temps, sur le mur de la médina de Sfax où ils vivent, apparaît le graffiti « Farfat n'est pas un homme ». Le retour visuel (le graffiti) et somatique (angoisse de Hachemi) du trauma passé indexe la déperdition des personnages masculins face à un pouvoir patriarcal hégémonique.

Le film est une critique radicale de tout un système sexuel qui exerce des pressions énormes sur l'individu pour qu'il se conforme à la norme²⁶.

- 36 *Fleur d'oubli* tisse ensemble l'histoire individuelle de la femme avec l'histoire de la patrie toutes les deux meurtries : la première par le pouvoir patriarcal et la seconde par la tyrannie du colonisateur. Dans ce double cadrage historique, la présence de l'homosexualité masculine est à la fois anecdotique – elle ne paraît à aucun moment au centre des plans –, et primordiale par ses conséquences néfastes sur la femme. Celle-ci est devenue dépendante à l'infusion de boutons de pavot qu'on donnait aux parturientes à l'époque pour calmer leur douleur, sauf que sa douleur à elle venait aussi de la conscience que son mari la délaissait, la trompait avec un homme et qu'il ne s'est marié que pour obéir aux diktats de la société.
- 37 *L'homme de cendres* mis au miroir de *Fleur d'oubli* montrent tous les deux un homme-victime de la société patriarcale et donc homosexuel et un homme-bourreau dans ce système patriarcal parce que homosexuel. L'homosexualité est donc ou bien séquelle d'un malaise social ou bien cause et symptôme de malaise social. Dans les deux films, cependant, l'homosexualité est représentée de manière oblique, elle est surtout le prétexte à une critique de la société sclérosée et figée. Si l'homosexualité masculine est suggérée par des gros plans sensualisant dans *L'homme de cendres*, dans le film de Selma Baccar, elle reste dans le non-dit, dans le hors-champ. La réalisatrice se place du côté de la femme en indexant la clandestinité de l'homosexualité masculine, raison de la frustration féminine, la femme se retrouvant prise dans les tenailles d'un mariage de pacotille, au moyen duquel l'homme cherche à se conformer à l'ordre hétéropatriarcal.
- 38 Conscients d'être hors la loi, les personnages de Nouri Bouzid et de Selma Baccar choisissent l'autocensure, le regard est le seul véhicule du désir dans ce cas, et dans un film quand le silence s'installe c'est la caméra muette qui prend en charge le récit et dit ce que les personnages taisent. La caméra intime et sensuelle qui suit Hachemi et Farfat se battant torsés nus dans l'atelier où ils ont été violés (le premier essayant de calmer le second ivre mort), raconte un désir censuré à travers des gros plans sur la peau nue des jeunes hommes. Dans *La leçon de cinéma*²⁷, Nouri Bouzid indique qu'il avait l'intention de faire un « cinéma d'intervention » et de « persuasion clandestine », afin de déconstruire l'ordre patriarcal qui n'est finalement qu'un fournisseur de genre. Et c'est ce genre que les nouvelles générations de cinéastes cherchent à déconstruire dans des films audacieux mais avec des maladrotes esthétiques indéniables. Par exemple les

courts métrages de Mehdi Hajri *Femmes* et *Il fera jour* datant de 2016 et 2018 ; ces deux films montrent clairement une évolution du traitement cinématographique de l'homosexualité de l'allusion vers une monstration explicite. Ces films ne sont pas projetés en Tunisie²⁸. Donc, contrairement aux films de fictions susmentionnés, produits avant 2011 qui sont projetés dans les salles, dans les années 1980 et 2000 ces deux derniers films ne sont pas visibles²⁹. La diffusion de ces films restant élitiste et limitée, ceci conforte les identités *queer* dans leur marginalité.

39 À partir de la lecture de ces films, il en ressort qu'avant 2011, la question de l'homosexualité ne se posait pas en termes de revendication identitaire, et après 2011 non plus, en tout cas dans les fictions visionnées et projetées. Un autre point qui nous semble important à relever est que, depuis 2011, le documentaire développe une vision sur la société, ses transformations en cours et ses blessures qui est quasiment clinique et analytique, alors que la fiction essaie de suivre ces changements mais avec peine – ce qui relève d'une tendance générale dans la production cinématographique tunisienne. Par exemple, les films de Mehdi Hajri *Femmes* et *Il fera jour* se caractérisent par l'audace du propos, mais ne centrent pas clairement ce propos sur une revendication *queer* ou homosexuelle. Dans le documentaire, par contre, notamment *Au-delà de l'ombre*, la réalisatrice, Nada Mezni Hafaiedh, transmet le quotidien d'un groupe de jeunes présentant un faisceau identitaire large mais marginal, puisque s'y trouvent rassemblés dans une villa de la banlieue tunisoise homosexuels, trans, lesbiennes, travestis, etc. La force de ce documentaire étant, à nos yeux, d'exposer de manière intime et objective les émotions de ces individus qui se retrouvent bien malgré eux sur la marge, leur manière d'agir et de réagir mais aussi, et c'est ce qui nous semble très intéressant, la manière dont ils se regardent et se considèrent. En effet, à un moment du film, une travestie, Sandra, se fait traiter de « pute » par un homosexuel. Ce dernier perpétue donc inconsciemment ou sciemment le schéma de domination et de ségrégation sexuelle et genrée existant dans la société³⁰.

40 L'acteur tunisien Raouf Ben Amor qui joue Si Mokhtar, l'époux gay, dans *Fleur d'oubli* et qui, interrogé sur son rôle problématique, dans un entretien, essaie d'éviter la réponse explicite et d'aborder de manière frontale la représentation de l'homosexualité de son personnage.

J'y joue le rôle d'un homme effacé, dominé par sa mère et qui subit tous les problèmes qui en découlent. Son comportement est condamnable, mais encore faut-il en analyser les causes³¹.

41 Il ajoute : « Heureusement que ce film n'est pas d'actualité et qu'il parle d'un temps révolu. » Il y a donc, non seulement, une distance entre le personnage et l'acteur mais aussi un déni de la thématique sexuelle. L'homosexualité, si elle a existé (l'acteur semble l'esquiver en tout cas) appartient au passé et c'est tant mieux. Ce déni de la part d'un des faiseurs du film fait écho à la critique des jeunes tunisiens venus assister à la projection :

L'homosexualité et le droit de la femme à la jouissance ne sont pas les problèmes d'actualité ni de la femme ni de la société tunisienne.

Pourquoi avez-vous, Mme la réalisatrice, choisi de nous présenter une image très sombre d'une société déchirée, paralysée : des homosexuels, une femme droguée, un asile psychiatrique où les histoires de souffrance se croisent... À quand la réconciliation entre notre cinéma et le vécu tunisien³² ?

Une loi du désir est-elle possible ?

42 *La Loi du désir* n'est ni le premier film du réalisateur ni le premier à mettre en scène des personnages homosexuels, bisexuels ou autres. En effet, le premier long métrage d'Almodóvar à être commercialisé est bien *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*) dont le tournage a pris deux ans (1978-1980) et qui raconte une histoire d'amour lesbienne et un peu particulière entre Luci, femme mariée à un policier véreux (il a violé Pepi), et masochiste frustrée, et Bom chanteuse punk sadique. Dans son deuxième film, *Laberinto de pasiones* (*Le Labyrinthe des passions*, 1982), il met en scène l'histoire d'amour complexe (d'où le titre) entre l'héritier du trône du Tiran Riza Niro et un de ses opposés politiques Sadec (Antonio Banderas) – les deux couchent ensemble sans se reconnaître. Puis, on apprend suite au coup de foudre entre Riza Niro et la nymphomane Sexilia que Riza est finalement bisexuel et qu'à la fin du film, il choisit de partir avec la femme. *Entre tinieblas* (*Dans les ténèbres*, 1983) est tourné en huis clos dans le couvent des Rédemptrices Humiliées où nous assistons aux aléas de l'histoire d'amour entre la Mère Supérieure (Julieta Serrano) et une chanteuse de boléro Yolanda qui est venue se réfugier au couvent après la mort de son compagnon par overdose. Dans *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça?*, 1984), un des personnages, le dentiste, est non seulement homosexuel mais en plus pédophile, etc. Le cinéaste a notamment collaboré, bien avant, en 1978 à un film considéré comme culte car il mettait en avant non seulement l'homosexualité mais le travestissement *Un hombre llamado Flor de otoño* de Pedro Olea : il y a joué un jeune travesti.

43 En 1987 sort donc *La Loi du désir*, un film-charnière dans la création cinématographique espagnole de l'époque et dans l'œuvre d'Almodóvar en général. Les réactions autour de ce film ont été mitigées : reconnaissance et enthousiasme de la part des communautés gay et des identités minoritaires, et en contrepartie répugnance et critique caustique de la part des rétrogrades que ce soit dans la critique cinématographique ou sociale. L'argument du film met en avant une histoire de la passion au détriment du genre des amoureux.

Madrid, années 80 : Pablo Quintero est un personnage "branché", metteur en scène de théâtre et de cinéma, homosexuel très libre, volage et séduisant. Il est amoureux du jeune Juan, qui ne trouve pas sa place dans cette vie d'artiste célèbre et débauché. Juan quitte la capitale pour rejoindre son village du bord de mer, et une correspondance factice s'établit entre Pablo et Juan ; au même moment, Pablo est abordé par Antonio un soir de première de *La voix humaine*, montée par Pablo avec sa sœur Tina. Antonio va aimer Pablo d'une passion violente et possessive qui va précipiter les événements.

44 Il est considéré par le réalisateur lui-même comme une facette complémentaire de *Matador*, écrits tous les deux à la même époque même si *Matador* a été filmé avant (1985).

Dans *Matador*, je parle du désir sexuel, qui est une chose concrète, d'une façon très abstraite, très métaphorique, et dans *La Loi du désir*, je parle du désir, qui est une chose très abstraite, d'une manière très concrète, très réaliste. Évidemment, le désir et le plaisir sont en même temps deux choses très liées, il y a même un moment où elles coïncident. Ces deux films sont comme les deux facettes d'une même pièce, je les ai tournés pendant la même année³³.

Ce film est, par rapport à l'époque, outrancier, plus sexuel que sensuel, paroxystique. La question du genre et de l'identité problématique y va de pair avec

des questionnements d'ordre générique. Ainsi le cinéaste y interroge l'identité filmique en injectant dans le mélodrame classique une dose d'hispanité qui donne à voir un genre hybride, se plaçant entre le drame (amour tragique, désirs discordant) et la comédie (surtout par les virages et les bifurcations que suivent les histoires des uns et des autres) ; entre le classique (références culturelles variées) et l'espagnolade (les autels, les cierges) ; entre le film d'amour et le polar (meurtre, enquête). Enfreindre les lois et les normes du genre filmique est une constante almodovarienne qui accompagne son infraction des lois du genre³⁴.

- 45 Ce film n'est pas un pamphlet à la gloire de l'homosexualité, le cinéaste refuse cette allégation de la part des critiques et des militants LGBTQ, il refuse par la même occasion la répartition identitaire et la division hétéro/homo, il préfère défendre et conceptualiser la différence et l'altérité. Quand dans le film, Pablo Quintero retrouve la mémoire, aucune interrogation et aucun doute n'entoure sa sexualité : il ne se pose pas de question sur ses désirs, il n'a pas oublié ses penchants en perdant la mémoire et donc il ne s'est pas transformé en hétérosexuel. On en conclut que le cinéaste voulait répondre, en quelque sorte, aux gens qui alléguaient que l'homosexualité est une pathologie, qu'il est possible de traiter ou de punir. Ceci forme un point de divergence entre Almodóvar et les réalisateurs tunisiens susmentionnés. En effet, le premier en insérant les comportements marginaux et débordants dans la trame de ses films, en leur donnant une légitimité esthétique, déroge à la volonté de transgresser la norme. D'ailleurs, le cinéaste n'a de cesse d'affirmer que son cinéma n'est pas du tout animé par une quelconque intention transgressive :

La transgression est un mot moral, dit-il, or mon intention n'est pas d'enfreindre une quelconque norme mais seulement d'imposer mes personnages et leur comportement³⁵.

- 46 Ainsi, le spectateur accepte volontiers, sans éprouver le moindre choc, le spectacle de ces sœurs vicieuses cloîtrées dans leur couvent (*Entre tinieblas*) ou ces hommes enlacés amoureuxment alors que la police les guette dehors (*La Ley del deseo*). En revanche, la transgression est irréfragable dans les films tunisiens de par leur ancrage social et religieux. Le personnage homosexuel dans le cinéma tunisien, contrairement au personnage gay des films d'Almodóvar, intériorise le discours négatif de la norme et il le vit sous la forme de la culpabilité. Il ne parle pas, on parle de lui, on parle en son nom. Et alors que le désir homosexuel semble aller de soi chez le cinéaste espagnol, il résulte du concours d'un ensemble de conditions malencontreuses chez Nouri Bouzid par exemple. En effet, en plus des facteurs économique et traumatique, préalablement cités, l'homosexualité de ses personnages masculins se présente comme une compensation-réaction à l'absence d'une structure familiale saine ; le romancier algérien Rachid Boudjedra parle, lui, des « substituts et [...] des transferts de nature homosexuelle »³⁶.
- 47 La transgression sexuelle est un moyen d'attaquer la culture dominante, la politique et la société. C'est pour McNair un moyen de résistance. Ce n'est pas tant l'érotisme libéral ou libéré qui est visé, en définitive, mais la subversion. Pedro Almodóvar, par ce film, impose une nouvelle loi en totale opposition avec celle d'*el peligroso*, la loi du désir.
- 48 En Tunisie, aujourd'hui encore, l'homosexualité s'origine d'une politique qui opprime la différence, car considérée comme une dissidence, d'où le repli de l'homosexuel sur soi dans ce *closet of shame*³⁷. L'homosexuel, à cause de la singularité de son désir, se sent en deçà du niveau requis pour accéder à la reconnaissance sociale et indigne d'intégrer la collectivité, son orientation sexuelle contribuant à l'isoler, à le rendre inférieur aux

autres, aux *normaux*. L'homosexuel reprend, ainsi, et intègre le discours stigmatisant, réprobateur et méprisant de la majorité, il l'intériorise de manière à se regarder comme moindre et à le prolonger en se cachant. La honte, sa honte, n'est pas un sentiment inné, c'est un fait social injecté par la société. Pourquoi le désir homosexuel provoque autant de peur et de méfiance de la part du groupe ? C'est qu'il ébranle et remet en cause les dialectiques du pouvoir qui régissent la société de la même manière que le fait l'élan féministe – le point commun entre les deux étant la liberté. Pour les homosexuels, il s'agit de la liberté sexuelle et l'émancipation du désir de ses grilles et ses circuits pré-imposés. Et c'est cette liberté qui constitue une menace pour la pérennité du pacte social³⁸. Cette conscience autre permet à l'homosexuel d'avoir une vision du monde qui lui est particulière, ce que Pedro Almodóvar admet tout en réfutant l'idée reçue qu'un cinéaste gay fait des films gays.

- 49 Cependant même si ses films ne sont pas explicitement instrumentalisés pour la défense des homosexuels, ils permettent, néanmoins, en banalisant l'homosexualité, de la transformer d'un motif de répression à une donnée publique qui sort de l'ombre pour vivre dans le quotidien espagnol. Il semble, en cela, mettre en pratique le credo du FHAR³⁹ qui stipule que le « personnel » n'est que claustration, et le « politique » qu'une expression possible de la libido⁴⁰ ; et faire un cinéma où le spectateur peut percevoir la vie, somme toute ordinaire, d'un homosexuel contribue à politiser le désir homosexuel, à le sortir de la sphère privée et à l'introduire dans la normalité. La particularité de Pedro Almodóvar étant de ne pas s'attaquer de front à la société dite normale, mais de distiller en douceur des images de l'altérité, à savoir du désir gay.
- 50 En Tunisie, aujourd'hui, la lutte continue pour placer la question du genre et des identités *queer* au cœur de l'écriture cinématographique. Cependant les systèmes d'exploitation et les circuits de distribution ne suivent pas l'élan des jeunes réalisateurs, comme Mehdi Hajri, mentionné ci-dessus, dont les films célèbrent le désir libre de toute contrainte. Une sexualité débridée qui s'épanouit dans le non-conformisme aux normes sociales et aux codes sexuels convenus (d'ailleurs, *Il fera jour* se clôt sur un plan à trois filmé en drone).
- 51 La multiplication des associations et des mouvements pour la visibilité des identités minoritaires et des sexualités dites « déviantes » comme l'association *Shams* ou *Mawjoudin* (*We exist*) contribue à défendre et à promouvoir les expressions artistiques *queer*. Alors qu'en Espagne postfranquiste, la priorité était, notamment avec *La Loi du désir*, à insérer l'homosexualité et la transsexualité dans la normalité, en Tunisie, la priorité est de lutter contre la loi homophobe avant d'affronter les préjugés, la méfiance et la violence discriminatoires de la société. Le Festival du cinéma *queer* dont la deuxième édition a eu lieu entre le 22 et le 25 mars 2019 à Tunis fait partie des actions culturelles qui cherchent à rendre visible la lutte *queer*. C'est le premier festival dédié au cinéma *queer* dans le monde arabe, ce qui est, certes, un pas en avant. Cependant de savoir que ce festival est co-organisé, et en quelque sorte placé sous l'aile de l'Institut Français et de quelques ambassades occidentales en Tunisie, et que pour la première édition, les lieux des projections se décidaient à la dernière minute, qu'ils n'étaient diffusés qu'en secret par le système de bouche à oreille et que les salles de projection (qui ne sont pas des salles conventionnelles) sont protégées par des videurs de boîtes de nuit *queer friendly*, et que pour cette session non plus les spectacles et les projections n'ont pas été ouverts au public, tout cela montre qu'il y a du chemin à faire pour qu'en Tunisie aussi règne *la loi du désir* au lieu de l'article 230.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDERRAHMANI, Imen, 2005, « Fleur d'oubli : des roses... et des épines ! », *Le Quotidien*. URL : <http://www.tunisia-today.com/archives/19927>
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, "El enigma de la culpa : la homosexualidad en el cine español (1961-2000)", *International Journal of Iberian Studies*, Volume 13, número 3, 2000, 136-147.
- , "Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles", *Masculinitats : mites, de /construccions i mascarades*, Dialnet, Dossiers féministes, número 6, 2002, 143-160.
- BABUSCIO, Jack, « Le camp et la sensibilité gay », trad. LAVALLE, Patrick, *Cinéma homosexuels, CinémAction*, número 15, 1981, 17-18.
- BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- BOUZID, Nouri, 2006, « La leçon de cinéma de Nouri Bouzid » *Festival Panafricana*, Rome. URL : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4385>
- CASABONA, Carlos María Romeo *Peligrosidad y derecho penal preventivo*, Barcelona, Bosch, 1986.
- DE LA MARRE GEOFFROY, Huard, 1/2009, « Une politique du désir. Hocquenghem au-delà du FHAR », *Chimères*, numéro 69. URL : www.cairn.info/revue-chimeres-2009-1-page-9.htm. DOI : 10.3917/chime.069.0009
- FEENSTRA, Pietsie, 2000, « Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps interdits », in *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, Lyon, Editions du GRIMH/GRIMIA (Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain) – Université Lumière Lyon 2, pp. 41-51.
- , *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, *A corps perdus*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2006.
- FONTANEL, Rémi, « L'Art de la chair surexposée », *Pedro Almodóvar à corps et accords*, *Eclipses revue de cinéma*, numéro 36, 2004, 6-12.
- HIGHWATER, Jamake, *The Mythology of transgression: Homosexuality as Metaphor*. New York : Oxford University Press, 1997.
- HOCQUENGHEM, Guy, mars-décembre 1972, « Aux pédérastes incompréhensibles », *Partisans*.
- IDIER, Antoine, décembre 2015-février 2016, « Sortir de la peur. Construire une identité homosexuelle arabe dans un monde postcolonial », *Revue critique de fixxion française contemporaine*. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix12.19/1016>
- LANG, Robert & BEN MOUSSA, Maher, 2001, "Choosing to be 'not a man': masculine anxiety in Nouri Bouzid's *rih el essed / Man of Ashes*", in LEHMAN, Peter, (éd.), *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, New York, Routledge, 81-94.
- MELERO SALVADOR, Alejandro, 2011, "Armas para una narrativa del sexo : transgresión y "Cine S" ", in PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 126-144.
- PALACIO, Manuel (Ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

ROTH-BETTONI, Didier, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2^e édition, 2007.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Laertes, 2014.

STEINMETZ, Thomas, 2009/2, « Almodóvar, un tragique nommé désir », *Médium*, numéro 19, DOI [10.3917/mediu.019.0154](https://doi.org/10.3917/mediu.019.0154). URL : <https://www.cairn.info/revue-medium-2009-2-page-154.htm>

STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

ZELICHE, Mohammed-Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra, Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Editions Karthala, 2005.

NOTES

1. J'emprunte le titre du sixième film de Pedro Almodóvar *La Loi du désir* que j'étudie plus en détail dans cette étude.

2. Dans le Coran : « Souvenez-vous de Loth. Il dit à son peuple : « Vous livrez-vous à la turpitude, alors que vous voyez clair ? Vous vous approchez par concupiscence des hommes plutôt que des femmes : vous êtes des ignorants »

Puis son peuple n'eut que cette réponse : « Expulsez de votre cité la famille de Loth ! Car ce sont des gens qui affectent la pureté. »

Nous le sauvâmes ainsi que sa famille, sauf sa femme pour qui Nous avons déterminé qu'elle serait du nombre des exterminés.

Et Nous fîmes pleuvoir sur eux une pluie (de pierres). Et quelle mauvaise pluie que celle des gens prévenus ! » (« Les fourmis », XXVII, 54-58).

3. À ce propos, le premier livre à parler de l'homosexualité arabe a été écrit en anglais et paru sous le titre *Gay Travels in the Muslim World*, une sorte de recueil d'histoires écrites par des écrivains musulmans et autres et réunis et publiés par Michael Louongo. C'est la traduction du recueil en arabe et sa diffusion qui a posé problème puisque l'éditeur Arab Diffusion a traduit le mot gay en déviant et non en homosexuel.

4. Voir à ce propos et à titre indicatif le site <http://nosmensonges.com> qui réunit confessions et témoignages sur la détresse des homosexuels et autres identités LGBTQ+. Les responsables de cette plateforme introduisent ainsi leur initiative : « Des Tunisiennes et des Tunisiens homosexuels se souviennent d'un mensonge, petit, grand, triste ou drôle. Certains témoins ont souhaité rester anonyme, d'autres parlent sous leur vraie identité. Tous ont en commun d'avoir changé la réalité par amour, pour, à un moment donné, éviter tristesse ou mépris à leurs proches. Ces mensonges, qui sont de petits arrangements imposés à eux-mêmes et aux autres, sont les nôtres. »

5. Voir à ce propos le site de l'Agencia Estatal boletín oficial del estado.

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>

6. Nous traduisons l'extrait in extenso : La loi sur la Peligrosidad y Rehabilitación social ou loi sur le danger et la réinsertion sociale est une loi appartenant au code pénal espagnol, qui a été approuvée par le régime de Franco, le 5 août 1970. Elle permettait à l'époque de contrôler tous les éléments considérés comme antisociaux. Parmi ceux-ci, figuraient les individus qui se livraient à la mendicité, à l'homosexualité, au vandalisme, le trafic et la consommation de drogues, la vente de produits pornographiques, la prostitution et le proxénétisme, ainsi que les immigrés illégaux et toute personne considérée par le régime comme présentant un danger moral ou social. Le régime prévoyait des sanctions allant des amendes aux détentions en prison ou en centres psychiatriques. Ces peines pouvant atteindre cinq ans d'enfermement, se donnaient pour objectif la réhabilitation des personnes concernées. Cette loi ajoutée à celle du « scandale public » a été

utilisée de manière systématique pour la répression de l'homosexualité et de la transsexualité au cours de la dernière phase du franquisme. Après la mort de Franco, la grâce de 1975 et l'amnistie de 1976 n'incluaient aucun des individus catalogués « danger social ». Même à l'avènement de la démocratie, la loi est restée en vigueur – même si il n'y avait pas d'application de facto en ce qui concerne les homosexuels. En janvier 1979, plusieurs articles de la loi ont été éliminés dont celui relatif aux « actes d'homosexualité ». La lutte des collectivités homosexuelles s'est désormais focalisée sur l'achèvement des modifications de la loi sur le scandale public, obtenue en 1983, jusqu'à son abrogation en 1989. La loi du danger social a été complètement abrogée le 23 novembre 1995. Dans la troisième disposition supplémentaire de la loi organique sur la protection des données 15/1999, datant du 13 décembre 1999, les archives policières de tous les opprimés par cette loi ont été déclarées confidentielles et seuls les historiographes ont le droit d'accéder à ces données à des fins académiques.

7. Huard de la Marre Geoffroy, « Une politique du désir. Hocquenghem au-delà du FHAR », *Chimères* 1/2009 (n° 69), p. 9-21, consulté le 07/09/2019, URL : www.cairn.info/revue-chimeres-2009-1-page-9.htm. DOI : 10.3917/chime.069.0009.

8. Carlos María Romeo Casabona, *Peligrosidad y derecho penal preventivo*, Barcelona, Bosch, 1986, p. 21.

9. Pietsie Feenstra, *Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995)*, A corps perdus, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2006, p. 64.

10. Depuis le 4 octobre 2014, ce test médical est considéré par la Commission internationale de lutte contre la torture des Nations Unies comme un acte de torture punissable.

11. Nous traduisons.

12. Dans les premières œuvres de l'écrivain Juan Goytisolo, « l'on s'aperçoit, par exemple, que les relations entre les personnages sont bien plus profondes qu'il n'y paraît : une amitié virile, par le choix des mots utilisés, peut en fait faire penser à une relation homosexuelle, ce que la censure, normalement, ne permet pas de publier. Mais si tout reste implicite, platonique, cela rappelle plus « l'exaltation de la virilité dans le camp nationaliste »

13. Pour l'anecdote, la censure du temps de Franco était tellement puissante qu'elle provoquait « des modifications devenues légendaires : elle fait ainsi dire à Gustav Von Aschenbach regardant Tadzio à la fin de *Mort à Venise* (L. Visconti, 1971) : « Mon fils... » au lieu de « Je t'aime » ».

14. Juan Carlos Alfeo Álvarez, « Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles », *Dialnet, Dossiers féministes*, N° 6 Masculinitats : mites, de / construccions i mascarades, 2002, 143-160. Consulté le 28 septembre 2016.

15. Didier Roth-Bettoni, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2e édition, 2007, 750 pages, p. 211. Notons que les mouvements de caméra poursuivant le corps masculin, nous rappelle *Matador* de Pedro Almodóvar où la caméra attire le regard du spectateur sur les braguettes des toreros en plein entraînement ; ainsi que la scène inaugurale de *Laberinto de pasiones*, qui met en scène Riza et Sexilia les deux protagonistes du film se baladant dans *El Rastro*, marché aux puces madrilène, lieu emblématique de la movida, et fixant avec délectation les braguettes des hommes croisés sur le chemin.

16. Juan Carlos Alfeo Alvarez, « El enigma de la culpa : la homosexualidad en el cine español (1961-2000) », in *International Journal of Iberian Studies*, vol. 13, N° 3, 2000, p. 136-147.

17. Alejandro Melero Salvador, « Armas para una narrativa del sexo : transgresión y "Cine S" », in Manuel Palacio (Ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, p. 126-144.

18. Jamake Highwater, *The Mythology of transgression: Homosexuality as Metaphor*. New York : Oxford University Press, 1997, p. 193-194.

19. José Luis Sánchez Noriega (ed.), *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Laertes, 2014, p. 77.

20. Selon l'expression de Pietsie Feenstra dans « Penser la notion d'auteur : Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar, metteurs en scène des corps interdits », in *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, Editions du GRIMH/GRIMIA (Groupe de Recherche sur l'Image dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain) – Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2000, p. 41-51.
21. Rémi Fontanel, « L'Art de la chair surexposée », Pedro Almodóvar à corps et accords, *Eclipses*, revue de cinéma, n° 36, 2004, p. 8.
22. Pilar Miró est fille de militaire, elle est née à Madrid en 1940. Elle s'installe à la direction de la Cinématographie et des Arts Audiovisuels (ICAA) en 1982. Elle est connue notamment pour la loi qui porte son nom, mais aussi par les films qu'elle a faits comme *El Crimen de Cuenca* dont la projection a été interdite pendant deux ans (par la justice militaire) sous le fallacieux prétexte qu'il portait préjudice à la Garde civile, en dénonçant l'utilisation de la torture. ABC titre de presse conservateur qui a survécu à la fin de la dictature a fomenté une campagne d'opinion contre ce film qui a abouti donc à sa mise sous séquestre (levée en 1981). Miró a aussi tourné Gary Cooper que *estás en los cielos* (1980) et *Hablamos esta noche* (1982). A la victoire des socialistes aux élections, nombre de mesures sont prises en faveur de l'industrie cinématographique, parmi lesquelles le décret royal du 28 décembre 1983, communément appelé la « loi Miró ». Désormais, et grâce à cette loi, les producteurs reçoivent leurs subventions en anticipé – système des avances sur recettes –, ce qui a contribué, d'un côté à promouvoir la production d'un cinéma espagnol de qualité, et de l'autre à améliorer la diffusion de ce cinéma national à l'intérieur.
23. Voir à ce propos l'entretien de l'auteur avec Antoine Idier, « Sortir de la peur. Construire une identité homosexuelle arabe dans un monde postcolonial », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, décembre 2015-février 2016, [En ligne] consulté le 20/09/2018.
URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.19/1016>
24. Rachid O., *L'Enfant ébloui*, Paris, Gallimard collection « L'Infini », 1995.
25. Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969, p. 21.
26. Robert Lang & Maher Ben Moussa. "Choosing to be 'not a man' : masculine anxiety in Nouri Bouzid's rih el essed / Man of Ashes, in Peter Lehman, Ed. *Masculinity : Bodies, Movies, Culture*. New York, Routledge, 2001 : p. 81-94.
27. « La leçon de cinéma de Nouri Bouzid » Festival Panafricana, Rome, le 5 avril 2006
<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4385>
28. Pour pouvoir écrire cet article, le réalisateur a eu la courtoisie de nous donner l'accès aux films, chargés sur une plateforme dédiée, en mode privé, où ils sont estampillés « adulte ».
29. Même si *Femmes* a participé au concours organisé à Tunis par l'Institut Goethe et l'Institut français de Tunis. Il faut néanmoins préciser que le public de ce genre de manifestation est majoritairement constitué d'étudiants et de gens du cinéma ainsi que par des Européens.
30. Et d'ailleurs, dans le cadre de mes préparations de cette communication, j'ai pris contact avec des activistes dans les associations tunisiennes pour la visibilité des identités queer, qui m'ont assuré – et ceci revient dans presque tous les témoignages – qu'il y a une forte hiérarchisation au cœur même des identités LGBTQI++ puisque les homosexuels se considèrent supérieurs ou disons légitimes par rapport aux trans et autres travestis.
31. « Quatre questions à Raouf Ben Amor », *La Presse magazine* N° 952, 15 janvier 2006, p. 6.
32. Imen Abderrahmani. « Fleur d'oubli : des roses... et des épines ! », *Le Quotidien*. <http://www.tunisia-today.com/archives/19927>
33. Pedro Almodóvar in Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Cahiers du cinéma, 2000.
34. Thomas Steinmetz, « Almodóvar, un tragique nommé désir », *Médium* 2009/2 (N° 19), p. 154-161. DOI 10.3917/mediu.019.0154. « La spécificité d'Almodóvar réside peut-être en grande partie dans ce talent pour combiner les séductions du mélodrame, hymne au romanesque pur et à l'expression des passions, et la puissance tragique. Souvent, la fatalité prend dans son œuvre la

forme, non pas de divinités vengeresses, mais d'une loi implacable, vécue par les personnages dans leur chair : la loi du désir, qui contraint les héros, les héroïnes, une fois qu'ils l'ont reconnue, à abdiquer leur liberté. »

35. Pedro Almodóvar in Frédéric Strauss, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, op. cit., p. 31.

36. Mohammed-Salah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra, Poét(h)ique des deux rives*, Paris, Editions Karthala, 2005, p. 55.

37. En référence à *Epistemology of the Closet*. Voir pour la version française Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, éditions Amsterdam, 2008.

38. Jack Babuscio, « Le camp et la sensibilité gay », trad. Patrick Laval, *Cinéma homosexuels*, CinémAction, numéro 15, 1981, p. 17-18.

39. Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire est un mouvement parisien et indépendant initié en 1971 et né des rapprochements entre féministes lesbiennes et activistes gays. Ce front réunit nombre d'écrivains, penseurs et artistes qui militent pour les droits des identités minoritaires, parmi lesquels on trouve Guy Hocquenghem, Christine Delphy, Françoise d'Eaubonne, Daniel Guérin, Pierre Hahn, Laurent Dispot, Hélène Hazera, Jean Le Bitoux, René Schérer, Patrick Schindler.

40. Guy Hocquenghem, « Aux pédérastes incompréhensibles », *Partisans*, mars-décembre 1972, p. 153

RÉSUMÉS

En suivant une perspective comparatiste, cette contribution propose de jeter un regard sur les comportements de la société, de la loi et des représentations artistiques envers le désir comme ce qui place l'individu dans une posture hors la loi ou "béné" par elle. La comparaison portera sur la Transition espagnole et la *movida* madrilène, d'un côté et sur le « Printemps arabe », sa législation et ses productions cinématographiques, de l'autre côté. L'accent sera mis sur l'évolution du traitement des identités *queer* avant et après ces changements historiques majeurs.

By following a comparative perspective, this contribution will tackle the behaviour of the society, the law and the artistic representations towards desire as what places the individual in an outlawed or "blessed" posture. The comparison will focus on the Spanish Transition and its *movida*, and the "Arab Spring", its legislation and film productions, on the other side. Emphasis will be placed on the evolution of the treatment of queer identities before and after these major historical changes.

A través de una perspectiva comparativa, esta contribución propone examinar el comportamiento de la sociedad, el derecho y las representaciones artísticas hacia el deseo como aquéllo que coloca al individuo en una posición de proscrito o "bendecido". La comparación se centrará en la Transición española y la *movida* madrileña, por un lado, y la "Primavera árabe", su legislación y sus producciones cinematográficas, por otro. Se hará hincapié en la evolución del tratamiento de las identidades *queer* antes y después de estos importantes cambios históricos.

INDEX

Keywords : law, desire, movida, “Arab Spring”, cinema

Palabras claves : ley, deseo, movida, “Primavera Árabe”, cine

Mots-clés : loi, désir, movida, « Printemps arabe », cinéma

AUTEUR

SANA M'SELMI

Doctorante en littérature générale et comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle au laboratoire du CERC. Elle travaille sur les rapprochements cinéma et littérature, notamment sur les poétiques et politiques du désir dans les aires francophone et ibérique. Ses publications portent, entre autres, sur le roman maghrébin de langue française, l'esthétique du documentaire arabe, le cinéma de Pedro Almodóvar.