

João Rui da Guerra Mata, João Pedro Rodrigues : *A última vez que vi(ram) macau*

Fernando Curopos
(Sorbonne Université – CRIMIC)

En 1909, le réalisateur Ernesto de Albuquerque (1883-1940) montrait sur les écrans lisboètes *Cultura do cacau em São Tomé*, considéré comme le premier documentaire colonial de l'histoire du cinéma. Ce genre fera florès sous l'État Nouveau qui met en scène un Portugal allant du Minho à Timor. Néanmoins, aussi bien dans ce genre cinématographique que dans la fiction, c'est essentiellement l'Afrique portugaise qui sera filmée ; Macao, Goa ou Timor resteront, durant longtemps, un écran blanc, des noms qui cristallisent cependant le rêve impérial sur les cartes du régime, magnifiant la « splendeur du Portugal » et son génie conquérant.

C'est un cinéaste amateur, « Manuel Antunes Amor (1881-1940), qui aurait filmé les toutes premières images réalisées sur "l'Orient portugais" »¹, *Macau, cidade progressiva e monumental* (1924) et *Festa das escolas de Nova Goa* (1935). Ce seront là les rares images portugaises sur cette partie du globe tournées avant 1950², ce qui fera dire au critique Luís de Pina, « il manque au cinéma portugais des images du Macao de ces lointaines années où l'Europe se lançait dans l'aventure exotique »³. En effet, bien que cette poussière de l'Empire soit absente des écrans lusitaniens, l'exotisme cinématographique né durant les années folles, qui érigeront l'opium en art de vivre, fera la part belle à une Chine à la croisée des chemins. C'est ainsi que le comptoir portugais fait une entrée remarquée dans le 7^e art, grâce au *Macao, l'enfer du jeu*⁴ (1939), film de Jean Delannoy (1908-2008), tiré du succès d'édition *Macao enfer du jeu* (1938) de Maurice Dekobra (1885-1973). Toutefois, ces images sont fiction pure puisque les scènes d'intérieurs sont réalisées en studio et celles d'extérieurs filmées à Nice. La Baies des Anges, où le réalisateur fait flotter quelques sampans, fera office de mer de Chine. Quant aux figurants, ils seront recrutés parmi les travailleurs indochinois de la région parisienne⁵.

Ce long métrage français, au succès international, avec le ténébreux Erich von Stroheim en tête d'affiche⁶ entérine sur grand écran le mythe de la « ville la plus dépravée au monde »⁷, un port interlope où se croisent trafiquants en tous genres, où les tripots malfamés jouxtent des maisons de jeu tenues de main de fer par la pègre locale, et où les femmes sont forcément fatales. L'écrivain Ian Flemming, l'auteur des James Bond, écrira d'ailleurs, en 1959, que l'hôtel Central est « le lieu le moins recommandable de la terre »⁸. Ces clichés venus de la littérature, plus que de la réalité, constitueront l'image cinématographique de la ville dont s'empare la machine à rêve hollywoodienne. C'est ainsi que Joseph von Sternberg

¹ Maria do Carmo Piçarra, « Cinema império: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais », *Outros Tempos*, vol. 13, n° 22, 2016, p. 129.

² Cf. *ibid.*, p. 129.

³ Luís de Pina, *Macau: em busca do retrato perdido*, Catálogo do ciclo de cinema "Macao / Hongkong", Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1991, p. 7.

⁴ Le film ne sortira en France qu'en 1942 et en 1947 au Portugal, sous le titre expurgé de *Labaredas*. La censure portugaise n'aimait vraisemblablement pas voir le paisible comptoir sous administration portugaise associé à un quelconque enfer, fût-il métaphorique.

⁵ Cf. Adrien Gombeaud, *Hong Kong et Macao mis en scènes*, Paris, espaces&signes, 2016, p. 30.

⁶ Réalisé en 1939, avec Erich von Stroheim en tête d'affiche, le film ne sera projeté qu'en 1942, et sans l'acteur d'origine juive. Craignant la censure allemande, Delannoy refilmera les scènes où apparaît l'acteur, remplacé par Pierre Renoir. Le film original ne sera projeté qu'à la fin de la seconde guerre mondiale.

⁷ Philippe Pons, *Macao*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 178.

⁸ *Ibid.*

tourne dans les studios de la RKO son *Macao*⁹ (1952), film entrecoupé d'images à caractère documentaire insérées dans la trame du film, où évoluent deux icônes du cinéma américain : Robert Mitchum et Jane Russell.

Ainsi, Macao devient, pour le cinéma, *Le Paradis des mauvais garçons*, titre français du film de Sternberg. La ville sera dorénavant le décor de multiples films d'action et de policiers où se croisent espions, gangsters, détectives, truands et femmes fatales, des films tels que *Le Monocle rit jaune*, de Georges Lautner (1964) ou *Via Macau* de Jean Leduc (1966), coproduction franco-portugaise qui comptera avec la participation d'Amália Rodrigues¹⁰. Quant au cinéma portugais, c'est surtout à travers le genre documentaire entremêlé à la fiction qu'il aborde la partie sombre de la ville, comme dans *Caminhos longos* (1955), d'Eurico Ferreira, film perdu et jamais sorti au Portugal, ou *Operação estupefacientes* (1966) de Miguel Spiguel.

Le régime salazariste n'est guère friand de ce genre de cinéma qu'il regarde avec défiance. Même dans ses lointaines colonies, il préfère voir mis en scène ses « brandos costumes » et sa propre fiction lusotropicale, tels que dans *Macau, jóia do Oriente* (Miguel Spiguel¹¹, 1957), *Macau* (Adriano Nazareth, 1970), *Macau, Portugal na China* (Miguel Spiguel, 1974), ou, en français, *Le Portugal d'outre-mer dans le monde d'aujourd'hui* (Jean Leduc, 1971).

Le premier grand film portugais avec Macao en toile de fond sera *Amor e dedinhos de pé* (1992), de Luís Filipe Rocha, long métrage qui nous transporte dans une ville surannée très fin-de-siècle, comme l'avait déjà fait Paulo Rocha dans son très littéraire *A ilha dos amores* (1982), entremêlant tout l'imaginaire asiatique lusitanien à travers le parcours de vie de l'écrivain Wenceslau de Moraes (1854-1929), mort à Tokushima, au Japon. Ainsi, bien après la Révolution des Œillets, c'est encore vers un passé qui ne passe pas que le mélancolique cinéma de ce bout d'Europe se tourne, en filmant l'hybridité lusotropicale et un imaginaire colonial pourtant plus au goût du jour, montrant ainsi combien la gloire de l'Empire passé continue à hanter l'imaginaire portugais :

Un Empire, avec toute la fiction que cela implique, nous n'en avons eu qu'un seul. Celui de l'Orient, de l'Inde et nous avons déliré non seulement lorsque nous y étions vraiment mais aussi quand nous y avons stagné, le conservant vivant dans sa fonction onirique, jamais plus intense que quand il est passé à l'Histoire comme un moment – pour nous, au moins – inoubliable¹².

Lorsque le Portugal rétrocede à la Chine, le 20 décembre 1999, cette dernière poussière de son Empire, il semble définitivement tourner le dos à son passé impérial. D'ailleurs, le comptoir, dopé par une économie chinoise en pleine croissance a, depuis quelques années, cessé d'être un port alanguï sous drapeau portugais, miroir désuet d'une Hong-Kong affairée, comme le montre Ivo Ferreira dans son documentaire-fiction *O homem da bicicleta* (1997). Macao est définitivement entrée dans l'ère de la post-modernité la plus kitsch, un Macaland mis en scène à la sauce hollywoodienne par Sam Mendes dans son *Skyfall* (2012), renouant ainsi avec le *topos* qui fit entrer la ville dans le 7^e art : « Macao, l'enfer du jeu ».

⁹ Le film sera censuré sous la dictature salazariste. La corruption de la police mise en scène par Sternberg et l'insinuation d'une surveillance policière dans la ville n'auront visiblement pas plu à la censure. Le film ne sortira en salle qu'en 1982, bien longtemps après la Révolution des Œillets.

¹⁰ On la retrouve également sur la bande originale, avec la chanson titre « Le premier jour du monde ».

¹¹ Ce réalisateur filmera plusieurs autres documentaires sur Macao et l'Orient portugais : *Macau* (1960) ; *No extremo Oriente português* (1960) ; *Macau de hoje* (1971).

¹² Eduardo Lourenço, dans Margarida Calafate Ribeiro et Ana Paula Ferreira, *Fantomas e fantasias imperiais no Imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 30.

C'est cette cité portuaire plus du tout hantée par son passé européen que retrouve le réalisateur João Rui da Guerra Mata dans son *opus A última vez que vi Macau* (2013), réalisé avec son compagnon de vie, João Pedro Rodrigues. Le personnage central du long métrage nous indique, dès la deuxième séquence, les raisons de son déplacement à Macao :

Trente ans plus tard, je me rends à Macao où je ne suis jamais retourné depuis mon enfance. À Lisbonne, j'ai reçu un email d'une amie dont je n'avais pas de nouvelles depuis très longtemps. Candy était partie en Orient, attirée par l'exotisme ou une vie plus facile... Ce qui est sûr, c'est que je ne savais pas ce qu'elle devenait.

Dans cet email, elle me disait qu'une fois de plus, elle avait rencontré des gens peu recommandables et [...] un des ses amis avait été assassiné [...]. Elle pensait être la prochaine victime [...] et elle me demandait d'aller à Macao où se passaient des choses étranges et terrifiantes.

Quant aux premières images du film, avec une scène de meurtre hors champ, elles introduisent son genre : le film noir. Néanmoins, le personnage nous indique, en voix off, « je m'appelle Guerra da Mata. Je m'approche de Macao qui me fera remonter le temps et retrouver la période la plus heureuse de ma vie ». Par conséquent, le spectateur est face à une fiction à dimension autobiographique puisque le personnage et le réalisateur ne font qu'un. Toutefois, il nous est impossible d'envisager le récit comme fiction « autobiographique » ni comme film « autobiographique », pour reprendre les catégories définies par Philippe Lejeune¹³, montrant ainsi tout le « problème de vocabulaire¹⁴ » auquel est confronté le critique/spectateur face à une œuvre aussi hybride que *A última vez que vi Macau*. En effet, celle-ci navigue entre autofiction, documentaire, autodocumentaire et film noir, un *opus* réalisé de manière à ce qu'il ne puisse cadrer avec aucune catégorie définitive, faisant de lui un objet résolument *queer*.

Le retour à Macao est marqué, pour le cinéaste/personnage, par un fort sentiment d'étrangeté car la ville, trente ans plus tard, est tout autre. Et lorsqu'il arpente ses rues aux noms pourtant familiers, « beco da Alegria », « rua da Palmeira », lorsqu'il se rend sur les lieux de son enfance, collège « Sainte Rose de Lima », promenade du front de mer, « quartel dos Mouros », c'est pour réaliser qu'il ne reconnaît plus rien, que la ville de son enfance et son propre passé, montrés au spectateur sur des photos personnelles, ne sont plus. D'où son commentaire autoréflexif à la vue de la foule de touristes chinois, prenant moult photos et selfies sur la place du Senado, vestiges disneylandisés du passé portugais : « des appareils photo qui congèlent la mémoire et fictionnalisent le bonheur ».

Or, il s'agit là du dispositif du film lui-même, où des images documentaires du port, des rues marchandes, du temple d'A-Ma, du jardin Camões, des casinos kitsch au style vénitien, sont montées, associées, découpées, pour donner naissance à une fiction, le bonheur en moins. Ainsi, « les détails saillants, qui font signe et histoire, sont désignés dans le réel et dégagés de leur contexte pour ouvrir sur un autre monde, imaginaire. Tel escalier devient le lieu d'une embuscade, telle inscription un message secret, tel homme attendant devant un magasin, un messenger »¹⁵.

Toutefois, le regard qui voit – le film est tourné essentiellement en caméra subjective –, et le regard qui filme coïncident avec celui de Guerra da Mata réalisateur. C'est pourquoi *A última vez que vi Macau* se transforme également en métافiction sur un genre

¹³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 25.

¹⁴ Nous faisons référence à l'article de Philippe Lejeune, « L'écriture du je au cinéma », *Revue belge du cinéma*, n° 19, Printemps 1987, p. 7-13.

¹⁵ Judith Revault d'Allones, « A fantasia : sur les films asiatiques de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata », *Trafic*, n° 99, Automne 2016, p. 33.

cinématographique, le film noir, dont l'utilisation de la voix off et de la caméra subjective seraient les caractéristiques formelles.

Si l'on peut considérer *Macao, l'enfer du jeu*, comme un film noir, genre exploité par le cinéma français et allemand dès les années 1930, ce genre connaîtra son âge d'or dans le cinéma hollywoodien des années 1940-1950, industrie du rêve qui fabrique des femmes fatales en série : Lara Turner, Joan Crawford, Lauren Bacall, Rita Hayworth, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor ou Jane Russell, pour ne citer qu'elles. C'est cette dernière qui incarnera l'énigmatique chanteuse de *Macao*, artiste ratée revenue de tout, qui échoue dans le port de la ville après avoir tenté sa chance dans les cabarets malfamés de Miami et Hong-Kong. Dans le bateau qui la mène vers une vie nouvelle, elle rencontrera un aventurier en rupture de ban (Robert Mitchum), tout comme elle, rencontre inopinée qui s'opère par le truchement d'une chaussure providentiellement tombée du ciel, ou presque, renversement humoristique du conte de fée Cendrillon¹⁶. Alors que le bateau s'approche de l'enclave portugaise, une voix off égrène la singularité de la ville, sur des images documentaires :

Voici Macao, un point insignifiant sur la surface du globe [...], à 50 kms de Hong-Kong par bateau. Une très ancienne colonie portugaise, assez pittoresque, alanguie et bizarre. Macao, très souvent appelée le Monte-Carlo de l'Orient, a deux visages, l'un calme et ouvert, l'autre voilé et secret.

C'est sur ce même dispositif que s'appuient Guerra da Mata et Rodrigues pour leur *opus*. L'arrivée du personnage/réalisateur est filmée en caméra subjective, et ses propos qui débutent par un « je m'approche de Macao », sont très vite supplantés par ceux d'un personnage hétérodiégétique, celle de son compagnon, João Pedro Rodrigues, reprenant *ipsis verbis* ou en la réactualisant, l'introduction du *Macao* de Sternberg : « Voilà Macao, une ex-colonie portugaise qui, en vérité, ne l'a jamais été. Singulière et bizarre, c'est un carrefour de races et de nationalités qui viennent là tenter leur chance. Une jungle architecturale à deux visages : l'un calme et souriant, l'autre voilé et secret ». Un chaos architectural en effet, rendu à l'image par un long travelling avant latéral, un espace filmé 50 ans plus tôt par Sternberg. Si le panoramique d'alors donnait une vision plutôt bucolique de la ville, celui des deux réalisateurs filmé au même endroit donne à voir un enfer du jeu au sens propre, une succession de casinos aux formes architecturales les plus extravagantes, dont le Grand Lisboa, gratte-ciel de 47 étages en forme de lotus, emblème de la ville. Ainsi, force est de constater que « l'ancienne colonie portugaise alanguie [...], le Monte-Carlo de l'Orient » est devenue le Las Vegas de l'Orient.

Le long métrage des deux réalisateurs se construit donc avec le film de Sternberg en filigrane, avec lequel il dialogue. En effet, si la chanteuse campée par Jane Russell échoue dans ce comptoir du bout du monde, Candy, la femme fatale de *A última vez que vi Macau*, y atterrit pour fuir Lisbonne, « attirée par l'exotisme ou une vie plus facile ». Elle y gagne sa vie en chantant non plus dans un cabaret, mais dans un casino décati, le Jai Alai, visiblement aussi malfamé que le « The Quick Reward » imaginé par Sternberg, où l'on voit Jane Russell chanter en mode jazzy, dans une robe bandeau blanche très glamour, « You kill me » (Leo Rubin, 1952). C'est cette même chanson que reprend Candy en play-back (il s'agit par ailleurs de la bande son de *Macao*) dans la séquence d'ouverture, qui débute par une autre citation puisque ce que nous verrons d'elle en premier ce sont ses pieds, chaussés d'escarpins vernis noirs, comme ceux portés par Jane Russell dans *Macao*, filmée en gros plan, la caméra opérant alors un travelling de bas en haut pour donner à voir toute la magnificence de sa

¹⁶ Les deux protagonistes trouveront visiblement chaussure à leur pied puisqu'ils finiront ensemble à la fin du film, dans un *happy-end* très prévisible et pas vraiment noir.

sculpturale beauté. Dans l'*opus* du cinéaste américain, la chanson est plutôt performée sur un mode badin et séducteur, un « kill me » métaphorique, à l'opposé de la performance de Candy, seule sur ce que l'on imagine être une scène, avec une cage aux fauves en arrière plan, visiblement apeurée, moins par les tigres, que par la « secte du zodiaque » qui a tué son ami. Pour elle, le « kill me » est à prendre au sens propre : « elle croyait qu'elle pouvait être la prochaine victime ». Il s'agit là de la première et dernière fois où le spectateur verra Candy ; « le film [...] se consacre ensuite entièrement à la recherche de cette femme en danger, disparue dès le premier carton du générique »¹⁷.

Le choix d'une transsexuelle pour le rôle, Cindy Scratch, égérie *underground* des nuits lisboètes des années 1990, est aussi un acte politique, à la manière du *Flesh* (1968), du cinéaste américain Paul Morrissey qui, en pleine révolution sexuelle et guerre du Vietnam, met en scène une famille bien loin du modèle du rêve américain et fait jouer pour la première fois un véritable transsexuel : Candy Darling. Aussi, le choix du prénom¹⁸ du personnage doit être envisagé comme un hommage indirect à l'actrice américaine, première star transsexuelle du cinéma, et *superstar* warholienne. Néanmoins, il ne s'agira pas ici de dynamiter le modèle de la famille bourgeoise, mais un autre appareil idéologique, le cinéma et sa fabrique des corps.

En effet, il s'avère que le film noir a été l'un des genres les plus prisés par la machine hollywoodienne pour fabriquer ses femmes fatales, modèles de féminité. Or, comme l'a démontré Teresa de Lauretis, « la construction du genre se poursuit à travers des technologies du genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels [...] qui ont le pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et "implanter" des représentations du genre »¹⁹. Le glamour hollywoodien produit de la sorte une fiction du féminin néanmoins « acceptée et absorbée par [la femme], comme étant sa propre représentation [...], et devient donc réelle pour [elle] toute imaginaire qu'elle soit »²⁰.

Dans *Macao*, Jane Russell performe une féminité hyperbolique ; on la voit d'ailleurs très souvent peigner sa chevelure fournie et ondulante, ou bien se maquiller et même enfiler ses bas, autant d'éléments culturels, pour l'Occident, de "la féminité". Si, comme le souligne Judith Butler, « le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique du sexe »²¹, Candy est une femme, bien que née homme, performant une hyperféminité basé sur un modèle fabriqué par la machine hollywoodienne. Rien d'étonnant alors à la voir porter des escarpins vernis noirs, comme ceux de la star américaine du film *Macao*, mais remis au goût du jour puisque la semelle rouge, bien visible à l'écran, indique qu'il s'agit là non pas de vulgaires escarpins, mais "the stilettos", ceux portés par les femmes de pouvoir lors des duels au sommet, des « Louboutin », chaussures fétichisées par l'industrie de la mode et du luxe. C'est d'ailleurs l'une de ces chaussures que le personnage retrouvera sur le quai du port, dernier signe de la présence de Candy, tuée et jetée à la mer par les sicaires de Tata Lobo, la redoutable tête pensante de la « secte du zodiaque », femme énigmatique dont on ne verra que les mains et le tronc.

Il est évident que Candy, femme non biologique, réduite, de par sa singularité, à jouer les *freaks* dans des spectacles bas de gamme d'un casino déclassé (la cage aux fauves renvoyant à l'univers circassien n'est pas sans évoquer le *Freaks* – 1932 – de Tod Browning), n'aura pu se payer qu'une contrefaçon des escarpins Louboutin, des chaussures *made in China* sans aucun doute, tout comme sa robe, un peu outrancière et kitsch, bien loin des robes

¹⁷ Judith Revault d'Allones, « A fantasia : sur les films asiatiques de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata », *op. cit.*, p. 34.

¹⁸ Le premier bar officiellement gay de Macao, ouvert en 2009 et fermé un an après, s'appelait « Candy bar ».

¹⁹ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005, p. 67.

glamour de Jane Russell. Il s'agit là d'un regard ironique des réalisateurs sur la féminité construite par l'industrie du luxe et de la mode, qui, à force de publicités où s'exposent de jeunes corps à la plastique parfaite, participent à la « technologie du genre » telle que définie par de Lauretis.

Les deux réalisateurs introduisent donc les « Louboutin » comme objet culte, un luxe dont Candy et les *queers* ont tôt fait de moquer les codes d'un univers qui les exclut socialement, à plusieurs niveaux. En effet, de part leur marginalité, résultat d'une non acceptation sociale et politique, les trans et travestis doivent vivre encore aujourd'hui en marge de nos sociétés, participant de la sorte à leur fragilité économique et faisant d'eux des sujets vulnérables aux « vies précaires »²². S'accaparer des signes de la féminité construite par l'industrie du luxe, c'est non seulement mettre à nu le processus de construction du genre exacerbé par cette industrie, mais également renverser les codes de la société de consommation, mettre en scène les performances sociales du *glamour* qui, du tapis rouge du festival de Cannes en passant par les couvertures de *Vogue*, vantent et vendent un modèle de féminité univoque, une « femme unidimensionnelle »²³.

Dès lors, on ne pourra que rapprocher la démarche de Guerra da Mata et Rodrigues du discours politique sous jacent au documentaire *Paris is burning* (1991), de Jennie Livingston, qui filme l'univers des *queers* noirs et latinos du New York de la fin des années 1980. Refusant l'invisibilité raciale, sexuelle et économique imposée par la ville normative, riche, blanche et hétérosexuelle, ces *queers* organisent des bals et défilés de mode *dressed to kill*, habillés en Dior, Chanel ou Yves Saint Laurent, posant et dansant dans un style qui leur est propre, le *voguing*, inspiré des photos des magazines de mode féminin, dont la Bible du genre : *Vogue*. Ainsi, si pour certains la vie est un songe, pour les *queers* qui refusent la dictature du genre et l'anatomie comme destin, *life is a cabaret*²⁴, un cabaret sordide pour Candy, comme le prouve sa mort tragique, reflet de la violence, non plus sociale mais physique, à laquelle sont encore très souvent confronté.e.s ces exclu.e.s. de nos sociétés.

BIBLIOGRAPHIE

ALLONES, Judith Revault d', « A fantasia : sur les films asiatiques de João Pedro Rodrigues et João Rui Guerra da Mata », *Trafic*, n° 99, Automne 2016, p. 32-38.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005.

—, *Qu'est-ce qu'une Vie Bonne ?*, Paris, Payot, 2014.

GOMBEAUD, Adrien, *Hong Kong et Macao mis en scènes*, Paris, espaces&signes, 2016.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

LEJEUNE, Philippe, « L'écriture du je au cinéma », *Revue belge du cinéma*, n° 19, Printemps 1987, p. 7-13.

—, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

LOURENÇO, Eduardo, dans RIBEIRO, Margarida Calafate et FERREIRA, Ana Paula, *Fantasmata e fantasias imperiais no Imaginário português contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003.

²² Cf. Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une Vie Bonne ?*, Paris, Payot, 2014.

²³ Ne reprenons le titre de l'ouvrage de Nina Power, *La femme unidimensionnelle*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.

²⁴ Chanson titre du film *Cabaret* (1972), de Bod Fosse.

PINA, Luís de, *Macau: em busca do retrato perdido*, Catálogo do ciclo de cinema “Macau / Hongkong”, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1991.

PIÇARRA, Maria do Carmo, « Cinema império: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais », *Outros Tempos*, vol. 13, n° 22, 2016, p. 126-151.

PONS, Philippe, *Macao*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

POWER, Nina, *La femme unidimensionnelle*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.