

João Pedro Rodrigues : féminin, masculin, pluriel

João Pedro Rodrigues : feminine, masculine, plural

Fernando CUROPOS

Fernando CUROPOS – Maître de Conférences en littérature portugaise, travaille sur la problématique du genre dans la littérature portugaise, fin-de-siècle et moderniste, et sur les thématiques *queer* dans la littérature et le cinéma portugais contemporain.

fernandocuropos@yahoo.fr

Université Paris Sorbonne – CRIMIC

Dans *Odete* (2005) et *Morrer como um homem* (2009) João Pedro Rodrigues donne à voir deux personnages hors normes par rapport à la loi du genre et au destin anatomique. Si l'héroïne du premier film est une femme biologique, son comportement sexuel montre qu'elle cherche à s'affranchir de modèles normatifs puisqu'elle finit par s'habiller en homme et avoir des relations sexuelles avec un homosexuel. Quant à l'héroïne du deuxième film, Antónia, transsexuelle non opérée, ses réticences face à un changement de sexe total montrent le refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être "femme". Ces deux personnages se libèrent ainsi de modèles préétablis, de la dualité homme/femme instaurée par l'hétéronormativité, deviennent plurielles, *queer*.

In *Odete* (2005) and *Morrer como um homem* (2009) João Pedro Rodrigues films two eccentric personalities in relation to the rules of gender and anatomical destiny. If the heroine of the first movie is a biological woman, her sexual conduct shows she is trying to free herself from normative models since she ends up dressing as a man and having sexual intercourse with a gay man. As to the heroine of the second movie, Antónia, a transgender, her reluctance to get a full sex change express her rejection of fixed, assigned identity, showing us another way of being "a woman". Those two characters free themselves from norms imposed by hetero-normativity, escape from the male/female opposition, become plural, therefore *queer*.

João Pedro Rodrigues, transsexualité, *queer*, genre

João Pedro Rodrigues, *queer*, gender issues,

XXI^e siècle

Portugal

[CC-BY-NC-ND-4.0: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

7

S'il n'est pas le premier¹ ni le seul² à avoir parlé d'homosexualité au Portugal, le réalisateur João Pedro Rodrigues est toutefois le seul à l'aborder de manière aussi frontale et à en avoir constitué la matière essentielle de son cinéma. Après s'être lancé sur cette voie en 1997 avec son court métrage *Parabéns*, il réalise deux longs-métrages interrogeant la problématique du désir et de la sexualité homosexuelle (*O Fantasma*, 2000), bouleversant les catégories habituelles du dualisme sexuel et de la dichotomie hétérosexualité/homosexualité (*Odete*, 2005), introduisant ainsi une réflexion singulière autour des questions du genre, du sexe et de la sexualité. S'il est devenu le porte étendard d'une représentation de la dissonance sexuelle dans le cinéma portugais, d'une manière décomplexée et assumée, allant jusqu'à queeriser un des genres canoniques du cinéma hollywoodien³ (*A Última vez que vi Macau*, 2012), il s'inscrit également dans une démarche philosophique et éthique, celle de rendre compte de l'expérience du minoritaire tout en interrogeant la question des normes, qu'elle soit sexuelle ou de genre.

Dans le film éponyme, *Odete* est une femme biologique qui vit une relation hétérosexuelle décevante sur le plan affectif. Elle rêve d'avoir un enfant avec son compagnon, très réticent à ce sujet. Or, après avoir rompu avec ce dernier et pour sortir du marasme dans lequel elle se trouve, elle tombe amoureuse de l'amant de son voisin mort, Pedro. Pour atteindre l'objet de son désir, Rui, homosexuel définitivement attiré par les hommes, elle se masculinise, s'habille en *drag* avec les vêtements de Pedro, adopte sa coupe de cheveux, sa gestuelle. Elle finit donc par atteindre son but et vivre avec Rui. Néanmoins, la relation qui se noue entre eux prend des atours hors normes. En effet, si le genre qu'assume *Odete* ne correspond plus à son sexe biologique ni à celui auquel elle s'identifiait jusqu'à présent, la position sexuelle qu'elle adopte avec son amant s'affranchit, elle aussi, des binômes passif/actif associés à la relation hétérosexuelle. Lors de la dernière séquence du film, nous voyons donc les modalités de la sexualité qui se met en place au sein de leur couple. Bien que liant deux êtres de sexes opposés, leur sexualité s'écarte de celle associée au couple hétérosexuel normé. *Odete* adopte une position active (et très masculine à en juger par sa voix impérative) et pénètre Rui au moyen d'un pénis prothétique (non visible à l'écran). Elle devient donc une femme à pénis, utopie post-sexuelle s'il en est. Néanmoins, la métamorphose ne passera pas ici par une rupture totale avec son corps de femme biologique, ce qui l'inscrit de manière radicale dans l'éthique *queer* qui refuse d'inscrire les corps dans des catégories identitaires normatives. Si, tout au plus, elle porte

1Deux cinéastes *underground*, João Paulo Ferreira et Óscar Alves, se sont essayés au cinéma à thématique gay juste après la révolution des œillets. Ce cinéma, bien que radical et dans la mouvance *queer*, est resté limité au milieu homosexuel lisboète et n'a eu aucune suite ni réelle visibilité. Paulo Rocha pourrait être considéré comme le premier réalisateur reconnu à traiter du thème lorsqu'il met en scène les ambiguïtés sexuelles d'un homme politique portugais et la passion qui l'unit à un travesti dans *A Raiz do coração* (2000). Les acteurs Fernando Santos et Jenni La Rue, choisis par Rodrigues, font également partie de la distribution. Toutefois on pourrait voir un précurseur de l'art de brouiller les genres chez Reinaldo Ferreira. Son film *Rita ou Rito ?* (1927) fait du *cross-dressing* un ressort comique déjà présent dans les tout premiers films muets français et américains. Voir Philippe-Alain Michaud, « En passant l'octroi : sur les travestis au cinéma », in *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris : Kargo et l'Eclat, 2006, p. 79-101. Un an avant Rocha, João-Mário Grilo avait également réalisé un film crypto-gay, *Longe da Vista* (1999), l'histoire d'un taulard qui, sous le nom de Maria da Luz, répond à une annonce matrimoniale depuis sa cellule.

2A *Outra margem* (2006), de Luís Filipe Rocha, met également en scène la solitude du travesti et la difficile acceptation sociale de l'homosexualité hors du milieu lisboète. Les deux personnages principaux sont, pour des raisons différentes, marginalisés ; l'un pour être homosexuel et travesti, l'autre à cause de sa trisomie. Si son *pathos* est plutôt grand-public, il a l'avantage de montrer le désir de vivre du sujet homosexuel plutôt que sa pulsion de mort, dimension somme toute plutôt rare lorsqu'il s'agit d'homosexualité au cinéma.

3Dans ce film, João Pedro Rodrigues et João Rui da Guerra Mata revisitent le film noir hollywoodien des années 40-50 en remplaçant la femme fatale (biologique) par une transsexuelle, femme tout aussi fatale.

un *binder* pour gommer sa poitrine, Odete ne prend ni hormones ni ne subit de chirurgie pour acquérir le corps fantasmé, contrairement à Tónia, l'héroïne de *Mourir comme un homme*.

Dans ce dernier film, Rodrigues suit le parcours de vie d'une transsexuelle, mettant ainsi en scène un parcours de vie radicalement « a-typique » car il remet en cause la notion de destin anatomique, la différence des sexes et la stabilité prétendument naturelle du genre.

Néanmoins, comme le suggère le sociologue Jean-François Guillaume, « [...] pour mieux comprendre les variables qui infléchissent le déroulement d'une vie, on observera les moments de scansion, les événements qui marquent une transition, un changement d'état »⁴. Cette « bifurcation biographique »⁵ est arrivée *a priori* dans un passé récent dont le spectateur prend acte avant d'avoir vu l'héroïne à l'écran ; en effet, l'action débute *in medias res*. Nous prenons ainsi connaissance de l'existence de son fils, Zé-Maria, dès la première séquence du film, alors que nous ne savons pas que ce père est devenu une femme. Le transsexuel que nous allons découvrir, dans un suspense élaboré par le réalisateur (nous entendons d'abord sa voix, puis la découvrons peu à peu derrière le rideau de végétation d'une serre où elle se promène avec une amie transsexuelle, Irene), a eu une vie hétérosexuelle sociale et affective dont il n'est pas complètement affranchi puisqu'il continue à s'envisager comme un mauvais père (et « une mauvaise mère ») auprès de son fils. Toutefois, si le processus de « métamorphose » est déjà à l'œuvre lorsque nous découvrons le personnage, il n'est pas total. En effet, pour sa transformation physiologique, Tónia n'a opté que pour des implants mammaires et l'hormonothérapie qui lui permet de procéder visiblement à un arrêt de production de ses hormones de naissance et lui donner ainsi des traits plus féminins. Elle porte des perruques, blondes, ainsi que des lentilles de contact bleues qui masquent la couleur naturelle de son iris. Sa métamorphose physique s'effectue donc à travers une « glamourisation » de soi, une mise en adéquation avec l'image idéalisée de son genre intime qui la pousse vers un type de féminité hyperbolique tout en s'habillant à la ville en « femme rangée » (elle approche de la cinquantaine), par un désir mimétique d'intégration sociale, d'être une femme « normale ».

Son identité de genre passe également par la mise en place d'un dispositif affectif ou se rejoue une mise en scène du couple hétérosexuel, dans ce qu'il a de plus caricatural et normatif. En effet, Tónia vit avec Rosário, beaucoup plus jeune qu'elle, dans un pavillon de banlieue devenu le nid douillet d'une vie rêvée où l'enfant, « signe » de la concrétisation de l'amour entre deux êtres, est remplacé par un chien, au nom bien humain : « Agustina ». L'héroïne y joue non seulement son rôle « d'épouse », parfois même jalouse de rivales potentielles (Jenni en l'occurrence, une collègue de travail transsexuelle dont la beauté et jeunesse ne laissent pas indifférent Rosário), mais également son rôle de fée du logis ; lors de la première séquence où elle apparaît à l'écran, elle est en train d'acheter des plantes pour les parterres de son jardin. De plus, cette relation est toute elle sous le signe du régime patriarcal ; Tónia est une femme soumise à son « homme », un héroïnomane qui n'hésite pas à la maltraiter physiquement et psychologiquement, incapable de se défaire d'un bourreau qu'elle aime. Si la violence domestique n'est évidemment pas qu'hétérosexuelle, elle semble être ici le symbole d'une dimension « hétérogenrée » du couple. En effet, et bien qu'ils partagent le même lit, rien n'est montré de leur sexualité, si ce n'est une fellation pratiquée par Tónia. Néanmoins, cette relation violente retranscrit, en plus du système patriarcal dont il découle, le

4Jean-François Guillaume, « Les parcours de vie, entre aspirations individuelles et contraintes structurelles », *Informations sociales*, n° 156, 2009, p. 23.

5Voir Marc Bessin ; Claire Bidar ; Michel Grossetti (org.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris : La Découverte, 2009.

binôme passif/actif : à défaut d'être une femme, Tónia ferait « la femme ». Ainsi, dans ce désir de « normalité », l'héroïne se soumet à « l'hétérosexualité obligatoire », à cette forme de contrat social tel que défini par Monique Wittig : « [...] vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité »⁶. Cette « hétérosexualisation du lien social » est assumée par le personnage, tout en sachant qu'elle obéit à ce « [...] tabou humiliant qui rend « *queer* » ceux qui résistent ou s'opposent à cette forme sociale aussi bien que ceux qui l'occupent sans être légitimés par l'hégémonie sociale »⁷.

Or, inconsciemment, c'est bien contre cette « pensée *straight* » que lutte le personnage tout comme le réalisateur qui semble nous inviter à défaire ces normes, à refuser les binarismes homme/femme, masculin/féminin, passif/actif, pour nous ouvrir à un monde « pluriel »⁸, un monde secrètement rêvé mais aussi bien pratiqué par Tónia que par Odete dans le film éponyme⁹. En effet, lors de la troisième séquence du film, où Tónia apparaît pour la première fois à l'écran, son discours montre une certaine ambivalence quant au sujet traité. Dans le dialogue qui s'instaure avec son amie Irene, transsexuelle comme elle, mais en instance d'une opération chirurgicale visant à un changement de sexe (aboutie dans l'espace du film), l'héroïne se montre beaucoup plus rétive à ce sujet : « Je sens que je suis en train de planifier un crime ». Si l'idée du changement de sexe est évoquée, c'est plus pour se soumettre au désir d'autrui et à la norme sociale : « Rosário serait tellement content ! » ; « C'est aussi pour lui ». En effet, son compagnon semble la pousser à changer de sexe, reflet de sa propre instabilité psychologique (et négation de son homosexualité) qui se traduit par son addiction à l'héroïne : « Tu vas changer ou tu vas rester toujours comme ça. Tu n'es ni une chose, ni l'autre. T'es un homme avec des nichons ». C'est ainsi que Tónia est prise au piège de « l'hétérosexualité obligatoire », à cette normativité dont Butler dit qu'elle « [...] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominant la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les “hommes” et les “femmes” normaux »¹⁰. Selon les critères sociaux, aux yeux de son compagnon, de son fils, de ses amis, Tónia n'est pas « une femme », elle n'en est qu'une pâle imitation, comme celles qu'elle imite sur scène (elle est meneuse de revue pour des spectacles de travestis et transsexuels) : « j'ai honte d'être tout et de n'être rien ».

Néanmoins, si « elle est effrayée » à l'idée d'une chirurgie de réassignation de genre, c'est moins par peur d'aller à l'encontre d'un destin biologique (« C'est ainsi que Dieu m'a faite ») que par peur de perdre un élément de son anatomie dont elle semble ne pas vouloir se passer. Si le facteur religieux entre en ligne de compte¹¹ (elle dira elle-même : « Pardonne-moi Seigneur, je ne suis même pas une femme. »), ses réticences envers l'univers médical matérialisé par le « Dr. Francisco » sont aussi d'un autre ordre : un désir profond de garder son sexe biologique,

6Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris : Balland, 2001, p. 82.

7Judith Butler, *Ces Corps qui comptent : de la matérialité et limites discursives du "sexe"*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, p. 229.

8« Plural » (« Pluriel », José Cid, 1995) sera par ailleurs la chanson de clôture du film, chantée par une Tónia déjà morte, écho de son passé de « performeur » dans les cabarets de Lisbonne.

9Ce désir de pluralité et de remise en question des rôles genrés et des identités sexuées se retrouve également dans le travail du plasticien Vasco Araújo dans sa série d'autoportraits appelée justement *Dilema*. Il y campe trois personnages, deux hommes et une femme et, à travers le jeu de communication qui s'établit entre eux, trois identités sexuelles : homosexuelle, bisexuelle et hétérosexuelle. Vasco Araújo, *Dilema, Catálogo*, Porto : Fundação Serralves, 2004, 154 p.

10Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, p. 235.

11Pour une lecture socio-historique du film, voir notre article « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.

d'être femme, certes, mais une femme à pénis. Et pour cause ; si on la voit pratiquer une fellation à Rosário, on la voit également déambuler, habillée en homme, dans un cinéma porno (hétérosexuel d'après les voix du film hors-champ) en quête d'aventures homosexuelles. Il/elle se fait caresser les parties génitales de manière ostensible par un homme manifestement intéressé par cette partie de son anatomie. Tout laisse à croire, d'après les scènes de sexe explicites qui se déroulent dans le fond de la salle, que cette approche non repoussée se terminera par une relation sexuelle dans ce même cinéma. A sa manière, Tónia vit dans un espace de subversion identitaire et sexuel, une « contra-sexualité » qui, pour Beatriz Preciado « [...] n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps »¹². Si elle rêve de « normalité », vivre son identité de femme avec un homme, dans un pavillon de banlieue, il n'en est pas moins que ses réticences à un changement de sexe montrent un refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être « femme »¹³. Elle se libère ainsi de la dualité homme/femme, devient plurielle, *queer*, selon la définition de Butler : « [...] la théorie *queer* consiste à dire que le genre n'est pas réductible à l'hétérosexualité hiérarchique, qu'il prend des formes différentes dans le contexte de sexualités *queer* et, qu'en fait, sa binarité ne peut être prise pour acquise hors du cadre hétérosexuel, le genre lui-même étant caractérisé par son instabilité »¹⁴.

Cette manière d'être au monde, Tónia la partage, dans l'espace du film, avec d'autres personnages marqués du sceau de la « différence ». En effet, lors d'un voyage qu'elle effectue avec son compagnon, hors de Lisbonne, ils sont accueillis avec une hospitalité toute naturelle par un travesti très glamour, Maria Bakker. Ce personnage hors du commun, au raffinement cosmopolite, n'est pas sans rappeler le personnage historique de Tito Valenti (alias Susanna Valenti) qui, dans les années 60, avait ouvert sa « Casa Susanna », dans la campagne de l'État de New York, à des hommes qui, comme lui, aimaient à se travestir¹⁵. Le cottage de Maria Bakker devient alors cette « hétérotopie » telle que définie par Foucault :

[...] parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser.¹⁶

Tónia qui se rêve inconsciemment « plurielle » sans toutefois arriver à se libérer des multiples chaînes qui la retiennent, pénètre dans un monde « hétérotopique » où ne fonctionnent plus la loi du genre ni les catégorisations identitaires préétablies qui règnent dans les autres espaces auxquels elle est habituée, tellement qu'elle finira par le quitter parce qu'elle considère « qu'il y a là quelque chose qui ne va pas ». Maria Bakker vit dans ce merveilleux cottage avec sa « compagne de réclusion », Paula, transsexuelle (travesti ? si elle fait très masculine, il n'en reste pas moins qu'elle a de la poitrine, porte des robes et a des cheveux longs, à la différence de Bakker) rescapée de la violence hétéronormative¹⁷ (« son père allait presque la tuer »), et auxquelles vient régulièrement rendre visite un

12Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Baland, 2000, p. 20.

13C'est cette même loi du genre qui gouverne les corps que remet en question José, le transsexuel ftm du premier roman portugais mettant en scène un transsexuel comme personnage principal : « - Como se define "uma mulher completa"? O protocolo oficial tem por objetivo transformar as trans femininas numa "mulher completa". É tentador... faz-te pensar que tens que te operar, tens que deixar os médicos te "consertarem". Eu tenho cada vez mais dúvidas ». Raquel Freire, *Trans iberic love*, Lisboa : Divina Comédia, 2013, p. 266. On reconnaîtra à travers la description et l'univers social de ce personnage, le portrait de la philosophe Beatriz Preciado.

14Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 71.

15Voir Michel Hurst ; Robert Swope, *Casa Susanna*, New York : Powerhouse Books, 2005.

16Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Lignes, 2009, p. 24.

17C'est cette même violence hétéronormative qui s'est abattue sur la transsexuelle Gisberta Salce Júnior, torturée et tuée par de jeunes

très ambigu Dr. Felgueiras, dont l'androgynie et l'habillement masculin légèrement décalé pourraient laisser à penser qu'il s'agit d'un transsexuel ftm.

Néanmoins, l'héroïne ne reste pas dans ce « contre-espace ». Bien au contraire, elle retourne à Lisbonne, notamment parce que la silicone qui avait déjà « failli la tuer » est en train de le faire. C'est ainsi que Tónia, hospitalisée, est obligée de reprendre le corps de « António Cipião », de celui qu'elle était avant sa métamorphose. Les médecins sont obligés de lui retirer ses seins et elle finit par renoncer à tout ce qui faisait d'elle *une femme*. Malade et en fin de vie (l'infection dont il est question est moins due à la silicone qu'au virus du SIDA, jamais nommé¹⁸), ne pouvant être pleinement ce qu'elle désirerait être, elle décide de redevenir un homme : « j'ai vécu comme une femme, je veux mourir comme un homme ». C'est en homme qu'elle sera enterrée dans l'espace du film, non sans la voir chanter une dernière fois, lors d'une scène fantastique¹⁹ (on la voit chanter en *drag* lors de son propre enterrement) sa chanson fétiche, « Pluriel » : « Ah, comme j'aimerais vivre au pluriel ! », faisant ainsi écho à la « révolution désirante » proposée par Deleuze et Guattari :

[...] non pas un ni même deux sexes, mais *n... sexes* dans un sujet. [...] La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun son sexe.²⁰

ARAÚJO, Vasco, *Dilema, Catálogo*, Porto : Fundação Serralves, 2004, 154 p.

BESSIN, Marc ; BIDAR, Claire ; GROSETTI, Michel (org.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris : La Découverte, 2009, 400 p.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.

BUTLER, Judith, *Ces Corps qui comptent : de la matérialité et limites discursives du "sexe"*, Paris : Editions Amsterdam, 2009, 249 p.

CUROPOS, Fernando, « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 2008, 493 p.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Lignes, 2009, 61 p.

FREIRE, Raquel, *Trans iberic love*, Lisboa : Divina Comédia, 2013, 399 p.

GUILLAUME, Jean-François (org.), *Parcours de vie. Regards croisés sur la construction des biographies contemporaines*, Liège : Éditions de l'ULG, 2005, 213 p.

GUILLAUME, Jean-François, « Les parcours de vie, entre aspirations individuelles et contraintes structurelles », *Informations sociales*, n° 156, 2009/6, p. 22-30.

HURST, Michel ; Swope, Robert, *Casa Susanna*, New York : Powerhouse Books, 2005, 156 p.

MICHAUD, Philippe-Alain, « En passant l'octroi : sur les travestis au cinéma », *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris : Kargo et l'Eclat, 2006, p. 79-101.

PIMENTA, Alberto, *Indulgência Plenária*, Lisboa : &etc, 2007, 55 p.

PRECIADO, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris : Balland, 2000, 157 p.

mineurs à Porto, le 22/02/2006. Le poète Alberto Pimenta lui rend hommage dans son livre *Indulgência Plenária*, Lisboa : &etc, 2007.

18Si le SIDA a déjà, mais fort peu, été évoqué dans les lettres portugaises (les poètes Al Berto et Joaquim Manuel Magalhães auront été les pionniers), ce film est le premier à traiter de la maladie à l'écran au Portugal. Il faudra attendre 2013 pour qu'un documentaire autobiographique, *E agora ? Lembra-me*, de Joaquim Pinto vienne briser ce silence de manière magistrale.

19C'est par une scène fantastique que se termine également *Odete*. Pedro, l'amant décédé dont Odete prend la place, réapparaît lors de la dernière séquence alors qu'Odete est en train de pénétrer Rui, tout en lui demandant de l'appeler Pedro.

20Gilles Deleuze ; Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 2008, p. 352.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris : Balland, 2001, 157 p.