

LES CODES DE LA VIRILITE EBRANLES DANS O BEIJO NO ASFALTO ET TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA DE NELSON RODRIGUESJoão Carlos Vitorino Pereira¹¹Lecturer authorized to direct research, Lumière University - Lyon 2, E-mail : joao.pereira@univ-lyon2.fr

Received: 16/06/2020

Accepted for Publication: 01/07/2020

Published: 10/07/2020

Abstract

O beijo no asfalto et Toda nudez será castigada de Nelson Rodrigues, qui définit son œuvre théâtrale comme un théâtre désagréable, sont deux tragédies urbaines qui confrontent le lecteur-spectateur, au moment où le Brésil entre dans la modernité, à l'émancipation, voire à la masculinisation de la femme, qui est la projection d'une peur masculine ancienne et va de pair avec la dévirilisation de la gent masculine.

Mots-clés : Nelson Rodrigues, O beijo no asfalto, Toda nudez será castigada, masculinisation de la femme, dévirilisation de l'homme.

Le théâtre désagréable de Nelson Rodrigues

Nelson Falcão Rodrigues décède en 1980 et nous laisse notamment dix-sept pièces, dont les représentations ont été parfois chahutées, ce dont il s'amuse dans une chronique (RODRIGUES apud VOGT, 1989 : 29)¹. Nelson Rodrigues définit son œuvre théâtrale comme un théâtre désagréable (VOGT, 1989 : 28-29) mais, d'après lui, c'est la réalité qu'il décrit qui est vulgaire, insupportable, de mauvais goût (Magaldi, 1992 : 72, 74). Il se présente lui-même comme un réactionnaire (VOGT, 1989 : 26), mais il a révolutionné le théâtre brésilien par le biais notamment de thèmes nouveaux (QUARESMA, 2008 : 57), du registre populaire, voire grossier, et, surtout, de la simultanéité des temps et des actions sur scène (MARTINS, 1981 : 103, 106), les changements d'illumination de l'espace scénique permettant de passer d'une séquence à une autre (MONTEIRO, 2013 : 44, 45) et de rendre compte du clair-obscur de l'âme humaine (BA, 179-180). Sous la dictature, plusieurs de ses pièces ont été interdites de représentation (MICHALSKI, 1982, 135).

Nous retiendrons ici deux tragédies cariocas de Nelson Rodrigues, à savoir *O Beijo no Asfalto*, de 1961, et *Toda nudez será castigada*, de 1965². Dans les années 1960, l'esprit libertaire se manifeste aussi au Brésil, mettant en cause les valeurs traditionnelles; on assiste notamment à une recomposition des identités masculine et féminine, la question du genre et de la sexualité divisant les conservateurs et les libertaires. Dans un tel contexte, la parution de ces deux pièces, d'un dramaturge idéologiquement conservateur mais révolutionnaire dans l'art théâtral, n'est pas anodine. Dans *O Beijo no Asfalto et Toda nudez será castigada*, pièces auxquelles la bourgeoisie de Rio de Janeiro sert de cadre

¹On se reportera aussi au travail de Bernardo Carvalho (2006 : 12) et au travail anonyme (2006 : 311) contenu dans l'édition que nous utilisons.

²Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto et Toda nudez será castigada*, in Abel Barros Baptista (dir.), *Teatro desagradável – Três peças de Nelson Rodrigues*, Lisbonne, Ed. Cotovia « Literatura Brasileira ; n° 16 », 2006, p. 103-196 et p. 197-307 ; toutes nos citations seront tirées de cette édition, l'abréviation BA désignant le premier titre et l'abréviation NC le second.

socio-spatial, le dramaturge met en évidence, avec un sens aigu de l'observation et de la provocation, la dévirilisation de la société brésilienne, transgressant les normes des genres masculin et féminin. Dans une société traditionnellement machiste, la rupture des codes de la virilité mise en scène dans son théâtre ne peut que déranger le spectateur bourgeois. Malgré le contrôle de l'Église qui bannit la minijupe (BRANCO, 2005 : 222, 226), alors qu'émerge la deuxième vague du féminisme en Amérique du Nord, et la dictature militaire instaurée en 1964 qui interdit les revues pornographiques, cette transgression, caricaturale chez Nelson Rodrigues, des normes genrées et cette rupture des codes de la virilité reflètent la remise en question de la famille, des valeurs traditionnelles ainsi que des rôles masculins et féminins assignés par une société qui se dévirilise ou, pire, se féminise, notamment en milieu urbain.

La pièce au titre feuilletonesque représentée pour la première fois à Rio de Janeiro en 1961, *O beijo no asfalto*, a provoqué l'indignation de nombreux spectateurs (FERREIRA, s. d. : 69). Arandir, qui vient d'épouser Selminha, se trouve dans une rue où un passant se fait écraser par un bus : avant de mourir, ce dernier lui demande de l'embrasser sur la bouche, requête qu'il satisfait spontanément, mû par la compassion. Son beau-père, Aprígio, ainsi qu'un reporter véreux, Amado Ribeiro, ont assisté à la scène. La rumeur d'homosexualité alimentée par ce dernier et l'accusation de crime passionnel lancée par Cunha, policier peu scrupuleux, scellent le sort tragique de ce personnage.

Dans *Toda nudez será castigada*, pièce représentée pour la première fois en juin 1965, Nelson Rodrigues fait preuve d'audace sur le plan technique en recourant à plusieurs reprises, dans le premier et le troisième acte, au *flash-back*, technique empruntée au roman et très employée au cinéma : dès la première scène, on entend la voix *off* de la prostituée Geni qui relate des événements ayant déjà eu lieu. Cette pièce met en scène une famille en décomposition, signe inquiétant d'un bouleversement à venir des mentalités et des valeurs traditionnelles.

La virilisation des femmes, entreprenantes et dominatrices

Dans le numéro 23 de la revue *Textures*, nous avons consacré un article à la crise de la masculinité, qui va de pair avec l'émancipation de la femme, dans *O Beijo no Asfalto* et *Toda nudez será castigada*. Nous étudierons ici la virilisation des femmes dans ces mêmes pièces. Dans *Toda nudez será castigada*, l'ordre moral traditionnel est défendu de manière tragi-comique par trois vieilles femmes qui le voudraient immuable et qui s'opposent aux femmes jeunes, entreprenantes et dominatrices mises en scène dans les deux pièces, comme Geni ou la belle-sœur d'Arandir qui convoite le jeune époux de sa sœur. Dans *O beijo no asfalto*, le voyeurisme d'Arandir traditionnellement admis, voire encouragé chez l'homme non marié, n'est pas remarqué par Selminha mais inspire ce commentaire qu'Aprígio, en proie à une jalousie dévorante, adresse à son gendre : « Eu perdoaria que você fosse espiar o banho da cunhada. Você quis ver a cunhada nua. » (BA, 194) ; Arandir dément (BA, 195) mais avoue qu'il l'a désirée (BA, 191). Ce qui est certain, en revanche, c'est que la jeune Dália qui finit par embrasser avec fougue Arandir, contre sa volonté (BA, 191), ne prend aucune précaution pour ne pas être vue nue dans la salle de bain dont la serrure est cassée ; on pourrait la soupçonner d'exhibitionnisme, comportement transgressif plutôt masculin qu'elle aurait adopté pour provoquer le désir chez son beau-frère qui ne résistera pas à la tentation. D'une façon générale, face à l'adversité, les personnages masculins, comme Arandir ou Herculano, cèdent à l'abattement alors qu'autour d'eux les personnages féminins font preuve d'une énergie virile. Par exemple, Selminha pousse son mari, spectateur angoissé du drame qui se joue autour de lui, à réagir, « segurando-o com energia » (BA, 161), et tient tête aux policiers (BA, 166, 175) ; Geni, quant à elle, prend l'initiative d'aller parler aux trois tantes d'Herculano (NC, 278-279) et à Serginho qui ne s'est pas encore remis de son viol (NC, 287). Notons qu'on attribue « as poderosas e viris energias » (CARVALHO, s. d. : 209) au principe masculin et l'inertie au principe féminin : « Deante das dores humanas [...], ella fica sem resistência, sem energia, sem a resolução implacável que tanta vez é necessario oppor-lhes. » (ibid. : 215), écrit Maria Amália Vaz de Carvalho, en 1886, dans ses *Cartas a Luíza*. La femme y est présentée volontiers

comme un être alangui³ qui n'est pas fait pour dominer : « nulla de vontade para dominar, ella contenta-se em ser, mau grado seu, a espectadora angustiada dos dramas demoniacos de que ella propria é o theatro »

(*ibid.* : 214). Toutefois, dans les deux pièces retenues ici, les femmes, généralement, ne sont guère passives.

Dans *Toda nudez será castigada*, les trois vieilles tantes, qui arrivent sur scène « todas de luto » (NC, 239), n'incarnent pas le principe de vie, mais le principe de mort (NC, 257), le terme de « *morrinha* » renvoyant à des mortes vivantes : « as nossas tias têm *morrinha* » (NC, 286), note Patrício. Leur nom ou leur prénom ne sont jamais cités dans la pièce et cette absence, de prénom surtout, apparaît comme une amputation de leur identité et de leur féminité, l'amputation assumant différentes formes dans les deux pièces pour caractériser les personnages. Les trois vieilles femmes (NC, 257) sont présentées comme des êtres asexués et déshumanisés, comme des saintes (NC, 245), l'expression péjorative « *As velhas* » (NC, 286) servant à les désigner. Elles sont simplement affectés d'un numéro et sont quasiment interchangeables car leur caractérisation ne diffère presque pas, si bien qu'elles ne font qu'une. Ceci confère donc un caractère allégorique au groupe des tantes qui s'assimile au chœur de la tragédie antique, lequel fait entendre une voix d'autorité, celle du Père dans la pièce qui nous occupe.

Le chiffre trois appelle quelques considérations numérogiques étant donné le discours de ces trois personnages et leur caractérisation. Il est le chiffre pur par excellence, pouvant renvoyer symboliquement à la pureté de la pensée, de la parole et de l'action ou au pouvoir ou encore à la « virilité fécondante » ; par conséquent, il peut prendre une connotation masculine ou féminine, voire sexuelle, d'après Freud (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982 : 973, 975, 976, et MOZZANI, 1999 : 1741, 1742). Le choix du chiffre trois est donc en accord avec l'ambivalence de ces trois vieilles filles de bonne famille (NC, 230), au demeurant masculinisées, qui sont obsédées par la pureté, notamment sexuelle, ce qui pourrait laisser entendre qu'elles sont traversées confusément par le désir.

En voulant préserver Herculano et son fils de l'impureté (NC, 251, 259, 269), les trois tantes les empêchent de s'épanouir. En tant qu'agents castrateurs, elles brident notamment la dynamique de la vie chez Serginho qu'elles ont élevé en sacrifiant tout pour lui (NC, 256, 257) ; d'après elles, il peut bien passer le plus clair de son temps au cimetière où est enterrée sa mère (NC, 257). Elles contrôlent sa sexualité de manière inquisitrice, malsaine, voyeuriste en examinant son slip⁴ pour s'assurer qu'il n'a pas d'activité sexuelle : « [...] nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. », affirme l'une des tantes qui ajoute, « como uma fanática » : « Meu menino era impotente como um santo. » (NC, 269). Elles examineraient aussi le slip d'Herculano, d'après Patrício (NC, 251, 259), personnage peu fiable, qui fait cet aveu : « Nós somos todos castos. Nós, não. Eu não sou. » (NC, 230).

Ces trois vieilles femmes, qui cherchent à imposer à leur entourage une déssexualisation des rapports humains poussée à l'extrême, ne sont sans doute pas étrangères au « *nojo do sexo* » chez Serginho mais aussi chez Herculano qui ne conçoit la sexualité que dans le mariage (NC, 222, 223, 235, 253) ; ce dégoût du sexe (NC, 240) se lit déjà dans le titre de la pièce. Dans une scène feuilletonesque, l'une des trois tantes se tient derrière la porte de la garçonnière d'Herculano afin de percer un secret honteux (NC, 266), l'auteur mobilisant, au passage, l'imaginaire féminin : « Le 'secret derrière la porte' : c'est là un thème classique de l'imaginaire féminin dans la littérature romanesque. », affirme Nathalie Heinich (1996 : 180). Le discours et la morale sexophobes des trois vieilles femmes traduisent, en somme, leur sexualité refoulée, leur frustration sexuelle, ce qui en fait des personnages

³L'image du coupé où la femme mondaine se laisse mollement conduire est tout à fait significative de la supposée passivité féminine : « Ha mulheres [...] que não podem viver [...] sem um *coupé* de oito molas flexuosas e macias, onde passeiem, *bocejando a vida*, embaladas por um doce ritmo calmante [...]. », écrit Maria Amália Vaz de Carvalho (s. d. : 224).

⁴D'après Philippe Perrot (1984 : 283), au XIX^e siècle, le sous-vêtement masculin « ne présente aucune recherche suggestive, et se porte sans la moindre ambition érotique ». Mais on assistera à « l'introduction, à la fin des années 1960, du slip coloré à la coupe seyante » (*ibid.* : 287) ; jusque-là, « la blancheur des tissus demeure la règle » (*ibid.* : 287). Le slip blanc traduit l'obsession de la pureté ainsi que la « volonté bourgeoise d'éviter la présence du corps » (*ibid.* : 283) et, par voie de conséquence, la sexualité et le désir.

ambigus, comme le note José Chabel (2005 : 61) : « Na realidade, as ditas guardiãs da moral e dos bons costumes são obcecadas pelo sexo [...]. ».

Ce tyrannique idéal de pureté qui volera en éclats à la fin de la pièce traduit leur attachement au tabou de la virginité que Serginho brisera bientôt en s'ouvrant à la sexualité. On notera leur changement de comportement caricatural envers Geni qu'elles déclarent vierge de manière grotesque. C'est qu'il faut justifier le mariage, célébré qui plus est à l'église (NC, 296), de la prostituée et d'Herculano. Dans cette scène farcesque (NC, 296-297), où domine le comique de situation, de mots et de caractère et qui confine à la parodie de la morale bourgeoise de façade, on sent pointer la critique des faux-semblants d'une société traditionnelle en déliquescence, d'autant plus que c'est la tante n° 1 qui, la première, affirme la virginité de Geni, alors qu'elle avait dit qu'elle ne parlerait plus à cette dernière (NC, 267). Il faut dire que le système de valeurs des trois vieilles femmes s'effondre face à la réalité crue ou nue, ce qualificatif faisant écho au titre de la pièce : « Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta ! Você pode ficar nua ! » (NC, 279), lâche la tante n° 1 à Geni. Tout est bien qui finit bien, pour l'instant car nous n'avons pas affaire à une comédie, mais à une tragi-comédie. En effet, les trois tantes acceptent que leur neveu épouse la prostituée Geni grâce à l'intercession de Serginho qui sera l'un des parrains de mariage (NC, 296), afin que la carnalisation (BATALHA, 2015 : 112) de la société bourgeoise conservatrice devienne complète.

Au sein de la famille, ce sont les trois vieilles tantes qui incarnent l'autorité et non pas leur neveu, quoi que dise la tante n° 2 pour se rassurer : « Herculano é o chefe da família. Não pode morrer » (NC, 204). Vu que ce dernier est incapable d'assumer ce rôle, comme nous l'avons écrit ailleurs, elles exercent en quelque sorte un matriarcat tyrannique, d'où la haine d'Herculano à leur égard et à l'égard de toute sa famille (NC, 216) : « Mas ele não quer, as tias não querem. », se lamentent-elles, reconnaissant à la fois son impuissance face à son fils qui ne veut pas partir à l'étranger et l'autorité de ses tantes (NC, 262 ; cf. aussi p. 256).

Ainsi les vieilles tantes, qui forment une triade féminine atypique régnant sur la maison d'Herculano, sont incontournables : « Precisamos não esquecer as tias, hem, Serginho ? » (NC, 285), rappelle Patrício. Celles-ci voient tout, écoutent tout et contrôlent tout : « Vai lá espiar » (NC, 212), est-il demandé à la plus vieille des trois. Patrício, quant à lui, note ceci : « Uma vez uma das minhas tias olhou pelo muro e me viu [...]. » (NC, 230). On retiendra aussi cette didascalie éclairante pour notre propos : « As três tias, escutando na porta. » (NC, 212).

Au fond, ce sont les trois vieilles tantes qui, dans un renversement de situation aussi inquiétant que comique, incarnent le principe paternel, l'une d'elles reproduisant même les paroles intransigeantes de leur père. A travers ces trois vieilles femmes se manifeste une loi du père tyrannique, voire totalitaire et mortifère⁵, comme le suggère la référence que l'une d'elles fait à Hitler (NC, 268-269). Notons que l'une d'elles, sans doute la tante n° 1, est qualifiée de « machona » (NC, 307) ; elle n'est donc plus tout à fait une femme. Mais le système patriarcal est chancelant, c'est-à-dire à l'image de celles qui tentent, de manière tragi-comique, de le pérenniser, la plus vieille étant même atteinte d'artériosclérose, d'après l'une de ses sœurs (NC, 297). Ainsi pourrait-on conclure, avec Nathalie Heinich : « Condamnée au fantasme en guise de vie sentimentale [...], la vieille fille est – comble de misère – condamnée à la dérision en guise de vie littéraire » (HEINICH, 1996 : 258).

Dans *Toda nudez será castigada*, Geni est véritablement le personnage perturbateur qui fait vaciller l'ordre patriarcal et bourgeois ainsi que les normes du masculin et du féminin. Par un renversement des rôles sexuels parfois caricatural, le dramaturge y met en scène l'inquiétante outrance du désir féminin et la dérangeante dévirilisation d'une société qui se veut toujours machiste ; la dévirilisation et la psychologie de la gent masculine y sont données à déchiffrer par l'entremise de Geni qui, en tant que professionnelle du sexe, connaît bien les hommes.

⁵« As tias representam o fanatismo na peça, o que Nelson critica de maneira virulenta. », observe José Chabel (2005 : 62).

Ayant noué une relation avec cette prostituée qu'il finit par épouser (NC, 296), Herculano redécouvre l'amour, renouant avec l'instinct du mâle dominant, possessif (NC, 234). Il se réconcilie alors avec lui-même et les autres, passant de la haine, envers lui-même et ses proches, (NC, 216), à l'amour fraternel, à la miséricorde contre laquelle, paradoxalement, le prêtre le met en garde (NC, 295) : c'est la résurrection (NC, 295), qui sera de courte durée car l'œuvre de destruction menée par son frère suit son cours, de manière souterraine. Notons qu'à partir de sa liaison avec Geni il commence à se mettre du talc sur les pieds, soin du corps peu viril que lui reprochent son fils et ses tantes (NC, 240).

Mais avant le spectaculaire mariage, au goût feuilletonesque, le dramaturge, qui cherche à ménager un retournement de situation, souligne le rejet viscéral dont Geni fait l'objet, en recourant au langage sexiste qui établit une distinction entre « mulher » et « senhora ». Elle est, en effet, qualifiée de « mulher da vida »⁶ (NC, 269) ou de « Mulher da zona » (NC, 277) et de « vagabunda », tantôt par Herculano, tantôt par l'une de ses tantes (NC, 213, 219, 267, 279), la fille des rues, qui occupe l'espace réservé aux hommes, s'opposant à la femme bien rangée et confinée dans l'espace domestique⁷. Puis le scandale éclate : « Foram dizer a seu filho que você passou três dias e três noites numa casa de mulheres ! », reproche l'une des vieilles femmes à Herculano ; et, toujours sur le ton exclamatif qui traduit consternation et dégoût, elle insiste : « Três dias e três noites com uma prostituta ! » (NC, 250). Herculano dément, « desesperado » (NC, 250), mais reconnaît être entré une fois, dans sa prime jeunesse, dans une maison close dont il est sorti immédiatement, la maison close étant le lieu de l'initiation sexuelle des jeunes mâles dans une société machiste. Ce que dit ensuite ce riche bourgeois pour se défendre est particulièrement intéressant en ce qui concerne la question du genre : pour lui, une prostituée « Não é mulher ! » (NC, 250). Elle ne serait donc qu'un objet sexuel et une incarnation de l'impur : « E nem é minha amante ! Uma prostituta não é amante, é a mulher que todos usam – mas pagando ! » (NC, 282), expliquera-t-il à son fils qui a appris sa liaison avec Geni. L'une des trois vieilles tantes emploie le démonstratif « essa », sans autre précision (« Você e essa. », NC, 267), pour la désigner péjorativement et, ainsi, la mettre à distance, l'effacer même. Elle est donc dépourvue d'identité genrée et d'identité tout court, comme ses coreligionnaires que la simple tournure elliptique « como as outras » (NC, 279) sert à nommer du bout des lèvres. A ce stade de la pièce, Geni « n'a guère de définition que négative » (HEINICH, 1996 : 235), comme c'est le cas généralement des prostituées représentées littérairement, d'après Nathalie Heinich. Mais Nelson Rodrigues en dressera un portrait physique et psychologique ambivalent.

Tout d'abord, Geni, chez qui l'on ne retrouve pas tout à fait l'hypersexualisation de la prostituée, est en quelque sorte déféminisée en raison d'une plaie au sein qui annoncerait un cancer, qui avait déjà terrassé sa tante (NC, 208). Cette tumeur en formation apparaît comme une amputation, tant le sein revêt une importance capitale pour la féminité et la sexualité (NC, 207-208, 227-228, 234, 263, 279, 291, 302). Notons que le corps de la femme, définie classiquement comme le « beau sexe », n'est pas beau aux yeux de Geni (NC, 292). Ainsi est mise en question, à travers elle, la représentation traditionnelle du corps féminin, toujours désirable et fait pour la maternité dont les seins sont le symbole ; c'est pourquoi, aux yeux de certains, « a prostituta se apresenta

⁶« Mulher da vida » et « mulher da rua » sont des expressions équivalentes pour désigner la femme de mauvaise vie, alors que l'expression « homem da rua » désigne un homme du peuple ; le terme de « vagabunda » désigne une femme volage, tandis que le mot « vagabundo » désigne un pauvre hère ou un vagabond. Le mot « zona » renvoie, par euphémisme, à une « zona de prostituição », c'est-à-dire à un quartier de prostituées, l'expression « mulher da zona » désignant une femme qui fait le trottoir, une fille du trottoir ; ainsi, les expressions « cair na zona » (NC, 228) et « tirar uma mulher da zona » signifient, respectivement, « sombrer dans la prostitution » et « arracher une femme au trottoir ». On se reportera ici au travail d'Eliane Vasconcellos (1994 : 52-55, 57, 65, 68).

⁷« Assim, *uma senhora, não confundir com uma mulher, ainda nos anos 40 e 50 do século XX, não passeava na rua durante o dia e muito menos de noite, se não estivesse acompanhada por um cavalheiro, com o qual tivesse parentesco* » (VICENTE, 2009 : 474 ; c'est nous qui soulignons). On se reportera aussi au travail d'Eliane Vasconcellos (1994 : 93-94).

como o protótipo da mulher 'infecunda, inútil, irrealizada', que não pôde ou não aceitou chegar ao 'termo normal que é a maternidade' » (FATELA, 1989 : 200). Chez Geni, la dégradation physique, qui l'obsède jusque dans ses rêves (NC, 224) et confirme la malédiction qui pèse sur elle, serait comme le signe extérieur de la dégradation morale qu'elle représente aux yeux de la bonne société et tout particulièrement des trois vieilles tantes, « la prostitution, pour tous ceux qui y voient le mal féminin absolu » conjuguant « vampirisme sexuel et vampirisme financier » (DOTTIN-ORSINI, 1993 : 277 ; cf. aussi p. 308) ; « la figure du vampire se fond dans celle de la femme fatale », ajoute Mireille Dottin-Orsini (ibid. : 277). Herculano, notons-le, doute à un moment donné de la sincérité de Geni, qui ne peut être qu'une femme intéressée (NC, 278). Mais l'originalité de cette femme fatale ou femme vampire réside moins dans son anomalie physique que dans le fait qu'elle subjuguera tour à tour Herculano et Serginho, qui ne lui résisteront pas longtemps, et, surtout, qu'elle aussi finira par être subjuguée par ce dernier au point qu'elle se suicidera lorsqu'il l'abandonnera pour suivre son beau violeur : « Malditos também os meus seios ! » (NC, 307). Tels sont les derniers mots, obsessionnels, de Geni sur lesquels s'achève la pièce.

Dans un accès de colère, sa mère lui a dit, alors qu'elle n'avait que douze ans, qu'elle mourrait d'un cancer du sein, malédiction (NC, 279) qui l'a privée de sa jeunesse et qui explique qu'elle « tenha caído na zona » (NC, 228), le verbe « cair » traduisant sa chute dans la prostitution, sa déchéance morale et sociale. L'organisation genrée de l'espace veut que les filles de joie soient reléguées dans des quartiers malfamés et qu'elles vivent cantonnées dans des maisons closes. Depuis le XIXe siècle, la société bourgeoise cherche à effacer la prostitution de l'espace public et, surtout, des beaux quartiers, tendance qui s'accroît généralement sous un régime dictatorial (FATELA, 1989 : 199-200), toute dictature véhiculant une vision utopique de la société qu'il faut aseptiser et domestiquer (ibid. : 240-241). Face à la prostitution, l'hygiène sanitaire sert donc de prétexte louable pour pratiquer l'hygiène morale et sociale. On remarquera que le riche bourgeois Herculano veut que Geni, qui ne doit pas fréquenter sa maison (NC, 279) avant le mariage, quitte la « zona » (NC, 234, 235) et qu'elle s'installe dans sa résidence secondaire située dans un espace géographique conforme à son rang social (NC, 254), la « zona » apparaissant comme un espace disqualifiant où il ne doit pas être vu (NC, 277, 297, 244) et où il ne veut plus mettre les pieds (NC, 226), si ce n'est la nuit (NC, 265). Pour l'arracher à la rue et à la prostitution (NC, 243), par humanité (NC, 235), Herculano veut aussi lui trouver un emploi digne de ce nom (NC, 235) ; on peut voir là la régénération traditionnelle par le travail, pratiquée notamment dans les prisons. En attendant, il lui propose de l'entretenir car « Dinheiro, graças a Deus, não é problema. » (NC, 248 ; cf. aussi p. 236) ; les rapports sociaux conditionnent donc fortement les rapports entre les sexes. Mais Geni voudra retourner à la « zona », aux bas-fonds de Rio (NC, 265) car son mariage avec Herculano tarde à se concrétiser ; aux yeux de ce dernier, la « zona » et l'activité qu'y exerce Geni sont si dégradants qu'un seul mot, infamant, lui traverse l'esprit pour les désigner : « mictório » (NC, 219, 226) ; « Mulher da zona, teu lugar é na zona ! », lâche-t-il, en proie à la colère.

Cette prostituée, qui s'assume comme telle (NC, 293), ce que ne comprend pas Herculano (NC, 225) qui la ravale au rang d'objet avilissant en la comparant non pas à un réceptacle de sperme, mais à un réceptacle d'urine, ne se trouve pas réduite à son rôle social de professionnelle du sexe. Elle devient dans la pièce un personnage ambivalent. Comme elle se sent capable de compassion envers Serginho, laquelle est d'ailleurs morbide (NC, 277, 278), elle se présente même comme une sainte, sublimant sa stigmatisante condition sociale (NC, 278). « Sou quem sou, mas sou diferente. [...] Não sou como as outras. [...] Vou morrer de uma ferida no seio. » (NC, 279), confesse-t-elle aux trois vieilles femmes puritaines, cherchant à échapper au stéréotype dans lequel Herculano et sa famille tendent à l'enfermer (NC, 277, 279, 293). Elle domine Herculano, mais veut devenir, lors du viol de Serginho qui la peine, sa « criada » et « lavar chão » (NC, 277). En outre, elle ne veut plus être une prostituée depuis qu'elle a connu l'amour, surtout avec Serginho (NC, 302), et la jalousie dévorante (NC, 299, 300). A travers elle s'accomplit le miracle humain auquel croit Herculano (NC,

293-294, 295, 296), plus enclin à la miséricorde que le prêtre de sa paroisse (NC, 295), et qui prouve que chaque individu recèle une part de divin⁸ qui fait que « Se tirarem do homem a vida eterna, ele cai de quatro », se transformant alors en « quadrúpede » (NC, 294). Le dramaturge, attaché à la transcendance, établit un contraste outrancier entre l'attitude de la prostituée envers l'adolescent violé et celle de ses tantes morbides qui préféreraient le voir mort (NC, 268). Mais l'ambivalence ou les contradictions, lesquelles caractérisent aussi bien les personnages que le dramaturge lui-même (MAGALDI, 1992 : 67), refont surface : « Caridade eu não faço ! » (NC, 211), s'emporte Geni qui a besoin d'argent ; « Humanidade coisa nenhuma ! » (NC, 235), répond-elle à Herculano, en changeant de ton. Tous deux éprouvent parfois un sentiment de culpabilité, de honte (NC, 276, 292).

Le couple est traditionnellement appréhendé en termes de complémentarité, laquelle vise l'harmonie du tout⁹ ; une complémentarité s'impose : l'homme actif et la femme passive dans la vie amoureuse ou sexuelle. Le libertaire Roberto Freire, homme de lettres et psychiatre brésilien, pense que le couple moderne est en train de remplacer la complémentarité par la supplémentarité qui constitue un défi au patriarcat, le mouvement hippie et le mouvement féministe des années 1960 ayant contribué à cette évolution des mentalités (FREIRE, 1995 : 62, 72, 90, 94, 95) ; ainsi, la dichotomie entre le masculin et le féminin s'estompe¹⁰.

Traditionnellement, dans l'imaginaire des sexes, l'activité et l'initiative sont du ressort de l'homme, tandis que la passivité est le fait de la femme¹¹ qui est censée ne pas éprouver ou, en tout cas, exprimer de désir, ce dont s'amuse João Ubaldo Ribeiro¹², contrairement à Alexandre Dumas Fils. En effet, celui-ci écrit en 1872, dans *L'Homme-Femme*¹³, que la femme est un « être de forme, de subordination et d'aide », alors que l'homme est un « être de médiation, d'initiative et de mouvement » (DUMAS FILS, 1872 : 96), tous deux devant former un tout harmonieux (ibid. : 12-13). A l'encroire, seul le mari « est en état de désir ou de calcul » (ibid. : 33) lors de la relation sexuelle avec son épouse vierge.

⁸« O autor maldito, com tantas interdições da Censura, não se acomodava bem ao falso moralismo vigente. [...] // [...] Raciocínio de inequívoca origem cristã, concedendo ao homem ponto de partida moral, capaz de resgatá-lo, em qualquer tempo. A mais torpe das criaturas (uso um dos qualificativos preferidos de Nelson) teria a possibilidade de arrepende-se, salvando-se em consequência e dar testemunho sobre o transcendente. » (MAGALDI, 1992 : 70).

⁹Au XIX^e siècle, Maria Amália Vaz de Carvalho insiste beaucoup sur la complémentarité, donnée comme naturelle, de l'homme et de la femme visant l'harmonie du tout formé par le couple dans ses *Cartas a Luísa* où elle plaide pour une amélioration de la condition féminine, sans véritablement parvenir à s'affranchir des représentations stéréotypées du masculin et du féminin : « Imaginara uma união tão íntima de dois espíritos, um acordo tão completo de duas vontades, uma harmonia tão unisona de dois pensamentos !... », écrit-elle au sujet de l'idéal romantique du couple qui, selon elle, « é outro erro da velha sentimentalidade que é preciso destruir a todo o custo » (CARVALHO, s. d. : 76, 84).

¹⁰« [...] o confronto e a oposição já não são mais normas – a lógica da separação dá lugar à da interferência, da mistura e da cumplicidade. A diferenciação dos indivíduos se dá por mecanismos muito mais sutis que o sexo. » (FREIRE, 1995 : 62 ; cf. aussi p. 102-103).

¹¹« C'est un fait que l'élucidation du masculin et du féminin passe par une réflexion sur l'actif et le passif. », note Paul-Laurent Assoun (2005 : 28).

¹²Le vieux João Popó cesse immédiatement d'être en érection lorsque, au début de son mariage, Candinha, « em meio ao ato amoroso, deixou escapar um obsceníssimo gemido, que o pôs sem ação toda a noite e traumatizado durante muito tempo, por nunca haver imaginado ser possível esse tipo de conduta, em mulher aparentemente tão virtuosa. Mas naquela ocasião a razão estivera do seu lado, a vergonha era de Candinha, não dele. Que homem sério suportaria a desconfiança gerada por aquele gemido que ela, felizmente, nunca mais tivera a ousadia de repetir ? » (Ribeiro, 2007 : 405). Une centaine de pages plus loin, l'auteur dénonce plus explicitement la société machiste, donnant la parole à un personnage féminin : « – [...] Provoquei-te, sim, provoquei-te e por que não ? Por que sou mulher ? E porque sou mulher, estou obrigada a aceitar passivamente tudo o que os homens me impõem e a não lutar para conquistar o que desejo ? [...] Acaso podes apagar o beijo que me deste ? Será o mesquinho e tolo prazer masculino em conquistar para depois rejeitar ? » (ibid. : 504).

¹³Sur ce livre d'Alexandre Dumas Fils, on se reportera au travail de João Carlos Vitorino Pereira (2014 : 111-149).

On observe l'inverse dans la pièce de Nelson Rodrigues où, en raison de sa condition de prostituée et de citadine, Geni échappe plus facilement qu'une autre femme aux contraintes du système patriarcal (NC, 224, 232, 236, 246-247, 253, 263), si bien qu'elle inverse les rôles, la passivité ne coïncidant plus avec le féminin. Elle ose se masturber (NC, 253, 263), se posant de manière provocatrice non pas en objet désiré, mais en sujet désirant (NC, 261), et tient tête à Herculano : « não sou escrava », lui lance-t-elle, « fulminante » (NC, 261). Elle s'est absentée de la résidence secondaire d'Herculano sans son autorisation, d'où la colère de ce dernier, le mâle devant régner en maître dans sa maison, qui est le lieu « de la domination légitime du principe masculin sur le principe féminin », comme l'observe Pierre Bourdieu (1998 : 35). Bien que ne l'ayant pas encore épousée, il exige d'elle une explication (NC, 261). Alors que la « force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification », d'après Pierre Bourdieu (ibid. : 22), Geni se justifie de manière confuse et même osée. Ainsi, elle dit à Herculano, qui cherche en vain à la domestiquer, qu'elle est allée au cinéma et ajoute, « numa histeria » : « A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem ! » (NC, 261). Le comportement hystérique, auquel renvoie ici le commentaire didascalique et auquel n'échappe pas non plus Selminha dans *O beijo no asfalto* (BA, 173), est volontiers attribué, depuis le XIX^e siècle, à la femme¹⁴. Pour expliquer aussi son retard lors d'un rendez-vous galant, elle choque Herculano en s'assumant en tant que professionnelle du sexe qui a dû accorder plus de temps à un jeune client qui n'avait jamais eu de relation sexuelle : la réaction de dégoût à peine dissimulée de l'homme qu'elle dit aimer (NC, 233) fait d'elle, pour reprendre la formule de Pierre Bourdieu (ibid. : 35), « une perverse initiatrice, naturellement instruite des choses de l'amour ». Il est loin de se douter qu'elle remplira ce même rôle d'initiatrice auprès de son fils Serginho qui, de manière ambivalente, l'appellera alors « Minha putinha » (NC, 300), son oncle, qui l'a jeté dans ses bras, réalisant ainsi son plan odieux (NC, 286-287). Le dramaturge, qui heurte le bon goût bourgeois, dénonce au passage l'hypocrisie, les contradictions d'une société qui tolère, voire encourage insidieusement, comme le fait le machiavélique Patrício, l'initiation sexuelle des jeunes mâles par des prostituées qu'elle se plaît malgré tout à ostraciser¹⁵.

Toujours est-il que c'est Geni qui est entreprenante. Son appétit sexuel irrépressible se manifeste dans une scène où, dans une inversion des rôles significative, elle dit qu'elle va déflorer Herculano et qu'elle aura raison de sa morale rigoriste et machiste. C'est lui qui lui résiste car il ne veut pas trahir la mémoire de sa femme (NC, 222), mais le désir l'emportera (NC, 264, 263) ; « Só pensa nisso ! » (NC, 224), soupire-t-il. L'hypersexualisation, attachée « tout naturellement » à la prostituée (HEINICH, 1996 : 235, 239), donne une image faussement valorisante de la femme et, par contraste, une image positive du mâle qui, lui, ne serait pas esclave de son désir¹⁶ ou de sa nature, comme l'explique Maria Amália Vaz de Carvalho de manière pseudo-scientifique¹⁷.

La prostituée ne peut donc être qu'une débauchée. Conformément au plan échafaudé par Patrício, Geni aura un amant, le fils de son mari Herculano qui, de surcroît, a été le témoin de son mariage cocasse (NC, 296). Elle réclame à son jeune galant une fidélité sans faille (NC, 300) car elle l'aime passionnément : « Você é tudo para mim. O amor que nunca tive ! » (NC, 302) ; la jalousie dévorante et la peur de l'abandon seront sa punition (NC, 300, 301). Ainsi, ses multiples échanges sexuels dans le cadre professionnel ou dans le cadre privé, avec Herculano puis avec le fils de celui-

¹⁴Maria Amália Vaz de Carvalho (s. d. : 134) explique le comportement déviant, criminel d'une femme par l'hystérie dans ses *Cartas a Luíza* ; sur l'hystérie associée à la femme, on se reportera à l'ouvrage de Mireille Dottin-Orsini (1993 : 170, 173, 199, 241-247).

¹⁵« La prostituée de roman est le plus souvent fréquentée par la haute société, le récit devenant alors outil d'éducation pour jeunes hommes de bonne famille [...] » (HEINICH, 1996 : 237).

¹⁶« Est-il besoin de rappeler que cette sexualité majuscule dont se voit taxé le féminin va toujours de pair avec une promotion de l'homme comme esprit et domination de la matière ? Il s'agit de rejeter sur 'Elle' une obsession qui fait de la nymphomanie [...], comme d'autres le diront de l'hystérie [...] ou de la prostitution, une tendance 'naturelle' de la femme. Ce qui ne va pas sans une hyperbolisation qu'on peut croire valorisante : de nombreuses femmes adhèrent au portrait d'elles-mêmes qu'on leur tendait comme un miroir déformant. // 'Le sexe', par une formulation aujourd'hui désuète, cela pouvait vouloir dire simplement 'la femme'. » (DOTTIN-ORSINI, 1993 : 169-170).

¹⁷On se reportera à la quinzième de ses *Cartas a Luíza* (CARVALHO, s. d. : 158-167) où, en vertu d'un déterminisme biologique, la femme est d'entrée de jeu présentée sous le signe de la maladie censée expliquer tous ses dérèglements ou, pire, tous ses « délits ».

ci, la masculinise fortement car la sexualité débordante et transgressive est un comportement traditionnellement considéré comme foncièrement masculin ; elle menace même de s'offrir au premier venu, si Herculano ne se résout pas à l'épouser (NC, 236, 263, 266).

Contrariant les stéréotypes de genre, elle parle ouvertement de ses problèmes gynécologiques, rompant ainsi avec la pudeur féminine, d'où les reproches d'Herculano (NC, 227, 265) que sa femme, qu'il érige en sainte (NC, 219), n'avait pas habitué à des confidences aussi intimes. Elle fume et incite ce dernier à fumer (NC, 233, 264, 265) et à boire (NC, 223), lui qui ne buvait ni ne fumait jamais. Elle parle comme un homme du peuple, débitant des grossièretés (NC, 236, 247, 302) auxquelles Herculano se laisse finalement aller dans un accès de machisme (NC, 234). « Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. [...] Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher. », fait-il observer à Geni qui lui répond du tac au tac : « Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. » (NC, 247). Nelson Rodrigues, qui innove en utilisant dans ses pièces la langue de la rue (QUARESMA, 2008 : 57), fait ainsi voler en éclats la conception genrée du langage ; comme le sous-entend Herculano, une femme ne doit pas recourir à un langage populacier dans la société bourgeoise (NC, 223).

C'est ce dernier qui ne va pas droit au but : « Fala como homem ! » (NC, 245), lui dit Geni sans ménagement. Elle lui trouve parfois des « fricotes de bicha » (NC, 248) et a même envie, par moments, de lui casser la figure (NC, 228, 243, 263). C'est que, d'après elle, il y a des hommes qui aiment être dominés par les femmes et même être battus par elles (NC, 247). N'a-t-elle pas menacé de frapper Odésio (NC, 217) ? Herculano, d'après elle, « é macho. Não é como esses que. Macho. » (NC, 231) ; la phrase inachevée ne laisse aucun doute sur la dévirilisation de la gent masculine.

Geni frappera bel et bien Herculano au cours d'un jeu érotique sadomasochiste qu'elle maîtrise et qui le rabaisse, les rapports sexuels, ici inversés, s'intégrant dans des relations de domination : « Três dias e três noites sem parar. [...] Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara ! » (NC, 264). La sexualité exhibée est le fait, notons-le, de Geni qui lui fera même baiser ses souliers : « Herculano se degrada diante de Geni. Afunda a cabeça e beija os sapatos da moça. Soluça. Geni não se comove. Tem um esgar de nojo. » (NC, 264), lit-on dans la didascalie qui contribue à l'intensité dramatique de la scène. Par cette inversion des rôles, Geni, qui se pose ici en dominatrice, inflige une cruelle humiliation à Herculano avec qui elle entretient une relation trouble (NC, 212) et qui oscille, à ses yeux, entre virilité et dévirilisation. « L'opposition entre les sexes s'inscrit dans la série des oppositions mythico-rituelles : haut/bas, dessus/dessous, [...]. Il s'ensuit que la position considérée comme normale est logiquement celle dans laquelle l'homme 'prend le dessus'. », commente Pierre Bourdieu (1998 : 33). Dans cette scène dérangeante, c'est Geni qui prend le dessus. Notons qu'elle avait déjà baisé les chaussures d'Herculano, ce qui l'avait irrité (NC, 235, 264). Elle prendrait donc sa revanche sur lui, voire sur la gent masculine.

Se joue alors le dernier acte de cette tragédie. En effet, se sentant abandonnée par Serginho qui a suivi son violeur, Geni se suicide. Ce sera le dernier coup de théâtre spectaculaire de la pièce. Le suicide de Geni pourrait être interprété comme un acte viril si l'on tient compte du fait qu'Herculano n'a pas été capable de mettre fin à ses jours et que l'on enregistre, depuis longtemps, plus de suicides chez les hommes que chez les femmes¹⁸. Ce dernier acte viril se veut ostentatoire puisqu'elle laisse derrière elle un message enregistré où elle exprime sa dernière volonté, assez inattendue, le dramaturge cherchant à surprendre le spectateur jusqu'au bout : « Estou só, vou morrer só. (Num rompante de ódio) Não quero nome no meu túmulo ! Não ponham nada ! (exultante e feroz) E você, velho corno ! Maldito você ! Maldito o teu filho, e essa família só de tias.

¹⁸ « Quoi qu'il en soit, la répartition par sexe s'oppose à celle des suicides où l'on compte, de manière générale, au moins deux hommes pour une femme », note Pierre Moron (1987 : 54). Un rapport de l'Organisation mondiale de la santé, rendu public en 2012, confirme cette proportion.

(num riso de louca) Lembranças à tia machona ! (num último grito) Malditos também os meus seios ! » (NC, 307). La tension émotionnelle, à laquelle contribuent fortement les indications didascaliques, atteint son paroxysme à la toute fin de la pièce, qui plonge le spectateur dans un état de sidération ; après avoir dépassé, cathartiquement, l'effroi et la compassion, il pourra se livrer à une réflexion sur le clair-obscur de l'âme humaine et sur l'existence. Geni, la suicidée, ne veut ni nom ni épitaphe sur sa pierre tombale, faisant ainsi le constat glaçant du néant de son existence vécue comme un échec absolu : « la mort est alors une porte de sortie, mouvement de départ, non plus de fuite. On abandonne, on dédaigne, on devance. On néantise plus qu'on n'anéantit [...] ». explique Pierre Moron (1987 : 79). Le suicide se veut accusateur (MICHEL, 1991 : 249) et traduit, de manière spectaculaire, une violence dirigée contre les autres et contre soi (MORON, 1987 : 70-71, 76-77), comme nous le constatons dans ce coup de théâtre ultime et paroxystique. Geni était déjà morte socialement, affectivement, avant de se donner la mort : « Em mim você não pensa ? Eu não existo ? » (NC, 252), avait-elle reproché un jour à Herculano. Sans doute s'est-elle laissée vaincre par la légèreté masculine et, au fond, par les stéréotypes dans lesquels l'ont enfermée la société bourgeoise et patriarcale (NC, 296-297). On imagine aisément, après coup, l'état de sidération d'Herculano à qui Geni fait subir ce qu'elle a subi : un départ intempestif et définitif ainsi qu'un abandon : « ([...] Nas trevas, ouve-se a voz de Geni.) Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. *(ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos)* » (NC, 203). La sidération, au début de la pièce, est générale ; c'est ainsi que la boucle est tragiquement bouclée.

La menace des femmes

Nelson Rodrigues a pressenti l'ébranlement des valeurs traditionnelles, dont il a tiré des effets tragi-comiques, dans une société brésilienne entrant dans la modernité ; s'il représente sur scène la masculinité de manière dérangeante, c'est sans doute pour susciter un sursaut de virilité chez ses contemporains. La famille patriarcale, quant à elle, se lézarde et les fractures sociales sont mises à nu impitoyablement par le dramaturge.

On voit poindre dans les deux pièces retenues ici une société en perte de virilité qui semble inquiéter de plus en plus d'individus dans un pays où, dès le début des années 1960, certains cherchent à imposer, parfois de manière violente, un ordre moral rigide. Dans l'avant-dernier chapitre de *Viva o povo brasileiro*, empreint d'un humour aigre-doux, sont évoqués le retour à un ordre moral rigide et l'utopie d'une société harmonieuse et virile que d'aucuns croient possibles grâce à la dictature militaire¹⁹, rêve sérieusement écorné dans les pièces ici étudiées. A ce moment-là, le pays connaît une forte industrialisation qui entraîne une forte urbanisation, ce qui contribue au déclin du système patriarcal. La société brésilienne, en s'urbanisant, serait-elle en voie de dévirilisation ? C'est là une question à laquelle est violemment confronté, à l'époque, le lecteur-spectateur du théâtre de Nelson Rodrigues qui met en scène l'homme urbain pour évoquer, notamment, la transgression des codes du genre.

Le théâtre de Nelson Rodrigues, qui oscille entre grotesque et tragique, entre réalisme social et mélodrame noir, confronte de manière fort dérangeante le lecteur-spectateur au problème général de l'identité profonde des individus. Les personnages du célèbre dramaturge de Rio sont volontiers opaques, ambivalents, problématiques, ce qui tend à brouiller les identités ou les codes

¹⁹João Ubaldo Ribeiro (2007 : 585) tourne en dérision un personnage qui, au moment où « eclodiu a gloriosa Revolução de 64 », est parvenu à ce que « o delegado proibisse que qualquer pessoa [...] circulasse pelas ruas em trajes de banho ofensivos ao decoro público. ». On lit encore, au sujet de ce personnage : « Reivindicou o exame da bagagem dos indivíduos de aparência hippie [...] para evitar o ingresso de drogas ou material pornográfico. Instituiu o Clube Juvenil 31 de Março [...], destinado a incentivar na criança o amor ao Brasil e aos valores básicos de nossa sociedade cristã, pacífica e harmoniosa, além de propiciar a prática de desportos sadios [...] ». (*ibid.*).

sexuels autant que le message, ce brouillage des normes masculines et féminines étant le signe d'une crise. L'identité en question, voire en crise et tout particulièrement la crise des modèles de la masculinité et de la féminité, voilà la thématique centrale de *O beijo no asfalto* et de *Toda nudez será castigada*.

Ayant perçu des changements de mentalité favorisés par la civilisation citadine et industrielle, Nelson Rodrigues fait vaciller l'ordre des représentations et l'ordre des valeurs en donnant à voir par le biais de l'inconvenant, de la caricature et de l'excès mélodramatique, l'un des drames de la société brésilienne, à savoir sa dévirilisation. Cette représentation iconoclaste permet de discuter ce qui jusqu'alors ne se discutait pas puisque découlant d'un « ordre naturel des choses ». C'est donc bien un monde en crise, où la masculinité patriarcale se féminise, que met en scène, de façon singulière, Nelson Rodrigues, d'où des thèmes comme la décomposition de la famille traditionnelle et la dévirilisation des « machos sãos e vigorosos » que décrit Gilberto Freyre lorsqu'il aborde la sexualité coloniale dans *Casa-grande e senzala* (FREYRE, 1987 : 108). La sexualité coupable, le désir sexuel trouble, voire l'asexualité sont de mise dans le théâtre rodriguien.

Ainsi, dans le théâtre de Nelson Rodrigues où les identités masculine et féminine sont volontiers représentées en crise, la virilité, qui est une construction sociale, est mise à mal, ce qui ne manquera pas de déranger un public bourgeois attaché encore aux valeurs traditionnelles. Le conflit intérieur d'Arandir, par exemple – « Não sou nenhum criminoso. » (NC, 159), clame-t-il –, est révélateur du conflit qui se fait jour entre la conception ancienne et la conception moderne du masculin et du féminin. Les catégories du masculin et du féminin qui procèdent d'une logique binaire deviennent alors poreuses, l'homosexualité, réelle ou supposée chez certains personnages, venant contrarier fortement ce code binaire.

Toda nudez será castigada est une pièce qui peut paraître ambiguë, rendant ainsi sa lecture stimulante. En effet, le dramaturge soutient-il ou condamne-t-il la morale machiste à travers la décomposition de la famille qu'il décrit ? La dernière scène se caractérise par l'imprévisibilité, caractéristique du mélodrame, du dénouement. En effet, contrairement à la clôture de la pièce *O beijo no asfalto*, le dénouement de *Toda nudez será castigada* n'est pas univoque, le lecteur, qui devra se forger une opinion, étant laissé dans l'indétermination quant au destin inattendu de Serginho et à son homosexualité. Mais c'est précisément cette indétermination interprétative qui le conduit à s'interroger sur les intentions de l'auteur, et, surtout, sur ce qui est représenté sur scène ou laissé en suspens. L'ambiguïté demeure, rendant ainsi possibles plusieurs lectures de la représentation des sexes qui, en tout cas, n'obéit pas ici aux codes préalablement établis par la société traditionnelle machiste. En outre, la réception négative du théâtre de Nelson Rodrigues, qui a suscité souvent des réactions de rejet, entretient elle aussi l'ambiguïté interprétative.

Ces deux pièces sont l'expression d'une conscience aiguë du changement qui s'opère au sein de la société brésilienne. Elles ne confrontent pas le lecteur-spectateur seulement à la crise de la masculinité ainsi que des valeurs traditionnelles héritées du système patriarcal et remises en question par la société industrielle et urbaine qui voit le jour au Brésil à partir du milieu du XXe siècle. En effet, celle-ci confronte l'homme à d'autres problèmes de la vie moderne, comme celui de la solitude à laquelle tente d'échapper Herculano et à laquelle est condamnée Arandir, victime d'une incompréhension alimentée par une presse à scandales et qui le coupe de son entourage familial et professionnel. Le pouvoir médiatique, dans cette société qui entre dans l'ère de la communication, fournirait la version moderne du fatum de la tragédie antique. En effet, il broie l'individu qui n'a pas prise sur les informations ou les rumeurs colportées dans les journaux et qui sont à l'origine d'une fatalité des événements dans *O beijo no asfalto* : dégradation des rapports d'Arandir avec ses collègues de travail, avec sa femme, perte de son emploi, déboires avec la police, jalousie maladroite de son beau-père et mort violente. C'est la presse à scandales qui, avec la complicité d'une police corrompue, met en branle le mécanisme de la fatalité tragique.

Nelson Rodrigues entrevoit d'autres aspects de la modernité dans laquelle entre de plain-pied le Brésil. Celle-ci est marquée par la pluralité des points de vue, le discours, au demeurant humaniste, du médecin communiste s'opposant à celui, bien peu fraternel, du prêtre consulté par Herculano ; la religion, notons-le au passage, n'apparaît pas, dans l'univers décrit par le dramaturge,

comme un principe régulateur et réparateur des tensions, ce qu'elle est dans la société traditionnelle. La pluralité des orientations sexuelles, bien sûr, est particulièrement mise en évidence dans les deux pièces étudiées ici. Nelson Rodrigues n'oublie pas non plus la pluralité des modes de vie et des cultures, la vie bourgeoise d'Herculano s'opposant radicalement à la vie marginale de Geni. Pour rapprocher ces deux individus qui représentent deux mondes culturellement différents (NC, 247-248), Patrício rassure son frère en lui disant que Geni est une femme instruite et qu'elle est donc digne de lui (NC, 213-214, 279). Par ailleurs, Dália, jeune femme en crise, semble vouloir échapper au modèle traditionnel de mère-épouse. En effet, elle annonce à son père, dont elle a peur (BA, 130), qu'elle vient de rompre avec son petit ami et qu'elle ne souhaite pas se marier (BA, 122-123) ; elle dit à sa sœur, chez qui elle vit (BA, 121, 131), qu'elle va s'installer chez sa grand-mère (BA, 132, 133). Les jeunes filles, qui cherchent à s'émanciper de la tutelle paternelle, n'envisagent donc plus le mariage comme une condition pour quitter la maison paternelle, comme un passage obligé dans leur vie²⁰.

L'émancipation, voire la masculinisation de la femme, qui est la projection d'une peur masculine ancienne²¹, va de pair avec la dévirilisation de la gent masculine. L'idéologie machiste, dont les excès sont dénoncés par le dramaturge brésilien, est mise à mal dans un monde qui se délite. Sa décomposition se lit dans le corps abîmé, rongé par une tumeur maligne de la prostituée Geni qui finit par se suicider et dont il ne reste, sur scène, que la voix déchirante et obsédante qu'un magnétophone amplifie.

²⁰Sur la femme face au mariage, on se reportera à l'ouvrage de Nathalie Heinich (1996 : 329, 332).

²¹On se reportera au travail d'Irene Flunser Pimentel et d'Helena Pereira de Melo (2015 : 87).

Works Citation

- ANONYME (2006), « O autor », in BAPTISTA, Abel Barros (dir.), *Teatro desagradável – Três peças de Nelson Rodrigues*, Lisbonne : Ed. Cotovia, (coll. Literatura Brasileira ; n° 16), pp. 309-311.
- ASSOUN, Paul-Laurent (2005), *Leçons psychanalytiques sur Masculin et Féminin*, Paris : Ed. Economica, (coll. Anthropos).
- BATALHA, Maria Cristina (2015), « Nelson Rodrigues : *persona* autoral e a vida como ela é », in *Cahier « Dialogues lusophones – Raconter la fête, raconter la vie »*, [CREPAL – Paris 3], n° 19, pp. 101-116.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris : Seuil, (coll. Points/Essais).
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo (sept.-déc. 2005), « Entre o *corpo-militante-partidário* e o *corpo-transbunde-libertário* : as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira », *História Unisinos*, vol. 9, n° 3, pp. 218-229.
- CARVALHO, Bernardo (2006), « Apresentação », in BAPTISTA, Abel Barros (dir.), *Teatro desagradável – Três peças de Nelson Rodrigues*, Lisbonne : Ed. Cotovia, (coll. Literatura Brasileira ; n° 16) , pp. 9-13.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de (s. d.), *Cartas a Luíza (Moral, Educação e Costumes)*, 2^e éd., Porto : Companhia Portuguesa Editora, L.^{DA}, [1886].
- CHABEL, José (janv.-juin 2005), « A caricatura no teatro de Nelson Rodrigues », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 25, , pp. 57-66.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, éd. rev. et augm., Paris : Robert Laffont (coll. Bouquins)/Jupiter.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993), *Cette femme qu'ils disent fatale – Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : Grasset.
- DUMAS FILS, Alexandre (1872), *L'Homme-Femme*, 15^e éd., Paris, Michel Lévy Frères Editeurs.
- FATELA, João (1989), *O Sangue e a Rua – Elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)*, Lisbonne : Publicações Dom Quixote, (coll. Portugal de Perto).
- FERREIRA, Sérgio, « *O beijo no asfalto* e as estruturas de apelo », pp. 65-82, [En ligne] http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/o_beijo_no_asfalto_e_as_estruturas_de_apelo.pdf, [30 nov. 2019].
- FREIRE, Roberto (1995), *Tesudos de todo o mundo, uni-vos !*, São Paulo : Editora Siciliano.
- FREYRE, Gilberto (1987), *Casa-grande e senzala*, 25^e éd., Rio de Janeiro : José Olympio Editora.
- HEINICH, Nathalie (1996), *Etats de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, (coll. N.R.F. Essais).
- MAGALDI, Sábato (1992), *Nelson Rodrigues : dramaturgia e encenações*, 2^e éd. rev. et augm., São Paulo : Perspectiva, (coll. Estudos).

- MARTINS, Maria Helena Pires (1981), *Nelson Rodrigues*, São Paulo : Abril Educação, (coll. Literatura comentada).
- MICHALSKI, Yan (août-sept. 1982), « Introduction au théâtre brésilien moderne », *Europe « Littérature du Brésil »*, n° 640-641, pp. 131-140.
- MICHEL, Barbara (1991), *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel (nov. 2013), « *Toda Nudez Será Castigada* – Da dramaturgia à cena », *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 25, pp. 41-50.
- MORON, Pierre (1987), *Le suicide*, 4^e éd. mise à jour, Paris : P.U.F., (coll. Que sais-je ? ; n° 1569).
- MOZZANI, Éloïse (1999), *Le livre des superstitions – Mythes, croyances et légendes*, Paris : Club France Loisirs.
- PEREIRA, João Carlos Vitorino (2014), « Moral dogmática versus moral pragmática – O divórcio e a nova Eva : Camilo Castelo Branco e a polémica em volta d’*O Homem-Mulher* de Alexandre Dumas Filho », in SOUSA, Sérgio Guimarães de (dir.), *Representações do Feminino em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão : Centre d’Etudes Camiliennes, (coll. Estudos Camilianos ; n° 9), pp. 111-149.
- PIMENTEL, Irene Flunser et MELO, Helena Pereira (2015), *Mulheres Portuguesas*, Lisbonne : Clube do Autor.
- QUARESMA, José Francisco (déc. 2008), « *O beijo no asfalto* : linguagem, personagens, gênero », *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 14, , pp. 56-65.
- RIBEIRO, João Ubaldo (2007), *Viva o Povo Brasileiro*, 4^e éd., Rio de Janeiro : Objetiva/Alfaguara.
- VASCONCELLOS, Eliane (1994), *La femme dans la langue du peuple au Brésil*, trad. par Monique Le Moing et Marie-Pierre Mazéas, Paris : L’Harmattan, (coll. Recherches et documents – Amériques latines).
- VICENTE, Ana (2009), « Antifeminismo – A resistência ao evidente », in MARUJO, António et FRANCO, José Eduardo (dir.), *Dança dos demónios – Intolerância em Portugal*, Lisbonne : Temas e Debates/Círculo de Leitores, pp. 431-483.
- VOGT, Carlos (1989), « Nelson Rodrigues em cena », in *Crítica Ligeira*, Campinas : Pontes Editores, pp. 25-35.