

La crise de la masculinité dans le théâtre de Nelson Rodrigues

João Carlos Vitorino Pereira
Université Lumière Lyon 2

Les deux tragédies cariocas de Nelson Rodrigues qui nous occuperont ici datent de la première moitié des années 1960 : *O beijo no asfalto* est de 1961 et *Toda nudez será castigada* de 1965¹. Dans les années 1960, l'esprit libertaire se manifeste aussi au Brésil, mettant en cause les valeurs traditionnelles. Par ailleurs, la dictature instaurée en 1964 interdit les revues pornographiques, les jeunes hommes qui, comme les femmes, portent des cheveux longs suscitent une vive polémique et l'Église catholique bannit la minijupe², alors qu'émerge la deuxième vague du féminisme en Amérique du Nord. 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 ces deux pièces où la bourgeoisie de Rio de Janeiro sert de cadre socio-spatial, Nelson Rodrigues 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. Ainsi se fait jour une nouvelle masculinité qui entre en conflit avec la masculinité ancienne du système patriarcal³ et qui va de pair avec l'émancipation de la femme ; cette nouvelle masculinité est perçue comme quelque chose de préoccupant, comme un drame auquel la société brésilienne sera fatalement confrontée malgré les résistances conservatrices, malgré le catholicisme, l'institution familiale et la tradition qui sont censés empêcher toute évolution des rôles traditionnels ou des comportements de genre.

¹ Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* et *Toda nudez será castigada*, dans Abel Barros Baptista (dir.), *Teatro desagradável – Três peças de Nelson Rodrigues*, Lisbonne, Ed. Cotovia « Literatura Brasileira », n°16, 2006 ; toutes nos citations seront tirées de cette édition, l'abréviation *BA* désignant le premier titre et l'abréviation *NC* le second.

² Voir Edwar de Alencar Castelo Branco, « 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, sept.-déc. 2005, p. 222, 226.

³ « Le concept de patriarcat permet de souligner trois points essentiels. L'oppression des femmes résulte d'un fonctionnement systémique qui n'est en aucun cas réductible au système capitaliste [...]. Il met l'accent sur la dimension matérielle de l'oppression. Il permet d'introduire la question de l'exploitation par les hommes du travail effectué par les femmes [...]. », Roland Pfefferkorn, *Genre et rapports sociaux de sexe*, 3^e éd., Paris/Lausanne, Syllepse/Page deux, 2016, p. 29.

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 spectateurs⁴. 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. Cette pièce s'inspire d'un fait divers : Pereira Rego, qui travaillait pour *O Globo*, est renversé par une voiture à Rio et demande un baiser à la jeune femme qui se penche sur lui pour le secourir, ce qui ne choquera personne⁵, contrairement à la scène imaginée par Nelson Rodrigues.

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 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, qui met en scène une famille en décomposition, signe inquiétant d'un bouleversement à venir des mentalités et des valeurs traditionnelles, se présente comme une « Obsessão em três atos », sous-titre percutant au sujet duquel le lecteur ou le spectateur peut s'interroger après avoir lu ou vu la pièce. Obsession du sexe ou de la mort ? Des deux car, dès le début de la pièce, Éros et Thanatos sont tragiquement liés : « A senhora não achava bonito o viúvo que se mata ? Viúvo que tem tanta saudade da mulher que mete uma bala na cabeça ? » (NC, 204), demande le machiavélique Patrício à l'une des trois sœurs qui pense de manière obsessionnelle que son petit-neveu pourrait ne pas survivre au viol dont il a été victime (NC, 279). Par ailleurs, le parcours d'Herculano et de son fils Serginho oscille entre Thanatos et Éros, alors que les trois tantes de ce dernier restent soumises à la pulsion de mort d'un bout à l'autre de la pièce. La prostituée Geni est, quant à elle, obsédée par sa mort qu'elle croit proche (NC, 302) ; c'est la mort qui, d'après elle, la relie à Herculano (NC, 212).

Nelson Rodrigues brouille les codes sexuels hérités de l'époque où le machiste régnait en maître absolu au sein de la société coloniale et esclavagiste, alors que l'on croyait encore à un ordre familial et à un ordre sexuel figés à jamais. Si l'ironie machadienne, dans *Memórias Póstumas de Brás Cubas* s'exerce notamment sur la dévirilisation du mâle dominant, celle-ci est prise au tragique dans les deux pièces. Dans *Toda nudez será castigada*, le riche Herculano ne correspond pas au modèle de masculinité dominant dans la société patriarcale. Ce personnage dont le prénom,

⁴ Voir Sérgio Ferreira, « *O beijo no asfalto e as estruturas de apelo* », p. 73-74, en ligne: http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/o_beijo_no_asfalto_e_as_estruturas_de_apelo.pdf ; voir aussi José Francisco Quaresma, « *O beijo no asfalto* : linguagem, personagens, gênero », *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 14, déc. 2008, p. 56.

⁵ Voir Sérgio Ferreira, art. cit., p. 73.

par référence à Hercule, pourrait connoter la force virile redoute les réactions de son fils adolescent (*NC*, 252) et a peur du qu'en dira-t-on (*NC*, 244), l'ironie par antiphrase se traduisant dans l'onomastique. L'énergie virile lui fait défaut car il se laisse aller à l'abattement (*NC*, 204). De manière assez comique, mais révélatrice de l'ordre genré qui est le sien, il confesse au prêtre de sa paroisse, figure incontournable de la société patriarcale, qu'il n'a pas eu le courage de se suicider avec un révolver après le décès de son épouse : « [...] cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal idéia de penetração obscena. [...] foi o que senti no momento – penetração obscena. [...] Não me matei, porque tive nojo, asco do sexo ! » (*NC*, 276). Cette désagréable sensation à connotation sexuelle, qui l'a en quelque sorte sauvé dans cette scène où le canon du révolver est assimilé, de façon fantasmagorique, à un phallus, traduit la hantise de l'inversion des rôles sexuels et de l'homosexualité dans une société machiste. En introduisant le canon du révolver dans sa bouche, il a le sentiment d'être pénétré comme une femme, voire comme un homosexuel ; en s'abstenant d'appuyer sur la détente du révolver, il s'abstient en quelque sorte d'un acte sexuel jugé contre-nature et conjure, au fond, la hantise d'être féminisé. Ainsi, depuis la mort de sa femme terrassée par un cancer du sein (*NC*, 207), Herculano, pour qui le veuvage est synonyme d'abstinence, n'a plus de vie sentimentale et sexuelle alors qu'il devrait faire de nouvelles conquêtes. Il finira, l'alcool aidant, par avoir une liaison arrangée par son frère machiavélique non pas avec une femme du monde, mais avec une prostituée, qui ne convient ni à son rang social ni à son statut de père de famille (*NC*, 282). En bon machiste, Patrício croit que « A salvação de Herculano é mulher, sexo ! » (*NC*, 210) ; en tant qu'initiatrice sexuelle, la prostituée pourrait en finir avec la « semivirgindade » (*NC*, 210) d'Herculano. Ce dernier ne se comporte donc pas en conquérant : il est séduit et manipulé un temps par Geni qui le considère comme un « macho » (*NC*, 231). Toutefois, à la suite de l'agression sexuelle subie par son fils, il voudra venger ce dernier en vertu d'un code de l'honneur éculé et déjà tourné en dérision par Machado de Assis au début du chapitre XXXIV des *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Il projette de tuer, avec son fils, le violeur, mais n'exécutera pas sa vengeance : il porte un prénom paradoxal car il n'incarne pas la force virile d'un Hercule et bafoue le code de l'honneur.

La figure paternelle, qui est traditionnellement une figure d'autorité, est mise à mal dans le théâtre de Nelson Rodrigues. En effet, l'éducation de Serginho échappe à son père, Herculano, ce qui met en péril, dans le milieu traditionnel et bourgeois qui est le sien, la transmission de père à fils et, partant, celle des codes de la virilité : « Mas quem educou o menino fomos nós. » (*NC*, 256), rappellent ses trois vieilles tantes qui font plus que remplacer la mère emportée par un cancer du sein. Le fils d'Herculano, qui n'a pas reçu une éducation virile (*NC*, 245) comme le suggère le diminutif infantilisant accolé à son prénom, est un garçon dans la force de l'âge. Néanmoins, il est infantilisé par ces trois vieilles femmes pour qui il est resté Serginho ; « Vocês dizem menino, menino. Um adulto ! » (*NC*, 256), leur fait remarquer le père. Son prénom, Sérgio, est en quelque sorte amputé en raison de la formation du diminutif « Serginho ». Le diminutif, comme amputation, pourrait bien signifier une volonté d'émasculatation de la part notamment des trois tantes de ce

jeune personnage masculin et symboliser une masculinité inaccomplie ou qui se cherche. Herculano, d'ailleurs, trouve que son fils âgé de dix-huit ans n'est pas suffisamment mâle. Présenté comme un gauchiste (NC, 257, 259), le médecin de famille, qui, témoignant de la liberté moderne naissante, vit en concubinage avec une femme de couleur (NC, 257, 258), ce qui scandalise doublement les trois vieilles femmes, partage son avis. On retrouve dans les propos du médecin les stéréotypes du masculin : le tempérament agressif et le comportement entreprenant. En réalité, ce n'est pas Éros mais Thanatos qui travaille ce jeune garçon qui ne se livre même pas à la masturbation et passe son temps au cimetière où est enterrée sa mère à laquelle il parle (NC, 238, 256, 282). Un jeune homme doit aussi avoir un tempérament aventurier et conquérant car le monde lui appartient, alors que la gent féminine doit évoluer traditionnellement dans des espaces privatifs ou clos, comme le cimetière assidument fréquenté par le fils d'Herculano. C'est pourquoi le médecin pense, comme Herculano, que, pour devenir un homme (NC, 255-256) et échapper à l'influence mortifère et dévirilisante des trois vieilles tantes, Serginho doit voyager loin : au Portugal, en Europe et aux Etats-Unis (NC, 252, 256, 257). Le médecin insiste, par ailleurs, sur la pudeur corporelle (NC, 254, 295-296), exigée traditionnellement des femmes⁶, dont fait montre le jeune garçon qui n'ôte pas ses vêtements lors de la consultation. Néanmoins, l'une des vieilles tantes lui donne encore le bain en présence des deux autres, détail provocateur qui n'est pas au goût d'un public conservateur (NC, 254). Dans *Toda nudez será castigada*, le manque d'autorité associé traditionnellement à la femme caractérise le personnage du père qui, bien qu'il soit présenté par l'une de ses tantes comme « o chefe da família » (NC, 204), se déclare impuissant face aux trois vieilles femmes et à son fils, les trois tantes rejetant en bloc l'idée du voyage de ce dernier à l'étranger (NC, 262) ; il avait même délégué son autorité de chef de famille au médecin, n'osant soumettre cette idée aux gens de sa maison. Il est, en réalité, le chef illusoire d'une famille atypique puisque sa femme est morte et qu'il n'a qu'un fils qui le renie en tant que père : « O pai acabou. Eu não tenho pai ! » (NC, 283).

L'inversion des rôles, qui met à mal la figure paternelle d'autorité, est flagrante dans cette autre scène où Herculano, honteux de verser quelques larmes, se réfère à son fils qui venait de lui demander instamment d'épouser Geni, la prostituée : « [...] a criança era eu e o adulto ele. » (NC, 294). C'est lui qui finira par baiser la main de son fils (NC, 294), geste peu viril, pour ne pas dire efféminé, qu'il avait d'ailleurs condamné chez son frère et qui n'est pas sans évoquer le baiser de Judas (NC, 294 ; voir aussi p. 260).

Le frère d'Herculano, qui se définit comme « o cínico da família » (NC, 210), n'a rien non plus d'un mâle dominant. Patrício se sent même ravalé au rang d'un animal : « Na nossa família, eu sou um bicho, me tratam como um bicho. »

⁶ Sur la pudeur corporelle, réservée aux femmes, et sur la pudeur des sentiments attendue chez les hommes, voir Anne Vincent-Buffault, « La domestication des apparences », et Claude Habib, « Vertu de femme ? », dans Claude Habib (dir.), *La pudeur – La réserve et le trouble*, Paris, Ed. Autrement, « Série Morales », n°9, oct. 1992, p. 126-135 et p. 138-154.

(NC, 286). La société machiste nous a habitués à la chosification ou à l'animalisation non pas de l'homme, mais de la femme que Patrício, mâle dégénéré, associe d'ailleurs à une chèvre : « A primeira mulher que eu conheci foi uma cabra. » (NC, 231). Classiquement, la femme joue le rôle de la dissimulatrice, de l'être sournois et manipulateur, rôle transféré dans la pièce de Nelson Rodrigues sur le personnage de Patrício chez qui « é tudo calculado » (NC, 286), ce qui le rend dangereux (NC, 283). Il est loin de correspondre au stéréotype masculin puisqu'il dépend financièrement d'Herculano (NC, 209, 210, 250, 251, 259), qui est très riche et paie ses factures (NC, 207, 259), de son neveu, Serginho (NC, 305-306), et, pire, des trois tantes qui lui paient le taxi (NC, 205), cette dépendance financière étant vécue comme une perte de masculinité (NC, 250). D'après l'une des tantes, il est incapable d'affronter virilement son frère (NC, 212). Son honorabilité en tant qu'homme est aussi atteinte en raison de sa misérable conquête amoureuse d'une prostituée, Geni, morte socialement du fait de son activité ; notons qu'il lui doit de l'argent (NC, 229). De plus, Patrício, qui a fait faillite (NC, 205), n'a plus d'emploi, ce qui représente une castration sociale et, pour un homme appartenant à la bourgeoisie d'affaires, une importante perte de virilité symbolique qu'il compense par un grand pouvoir de manipulation. Victime, au fond, de la société machiste, le diabolique Patrício (NC, 285) sombre dans l'alcoolisme (NC, 306), apparaissant à la toute fin de la pièce comme un dégénéré conscient de sa déchéance. Il jette tout d'abord son frère dans les bras de la prostituée Geni (NC, 283), puis incite son neveu à se venger de son père en nouant une relation avec la nouvelle compagne de ce dernier, ce qu'il fera d'autant plus facilement que l'énergie libidieuse longtemps réprimée ne demandait qu'à se libérer ; elle se libérera, mais de manière assez malsaine et incontrôlée, comme nous le verrons.

Dans *O beijo no asfalto*, la masculinité est également égratignée. Cette fois, le problème se pose avec acuité dans la sphère sociale, ce qui le rend particulièrement dramatique, le qu'en-dira-t-on hantant les protagonistes. Précisons que le fait que deux hommes s'embrassent en public constitue un attentat à la pudeur puni par la loi brésilienne à l'époque où la pièce est représentée⁷.

La question de l'homosexualité posée dans la pièce est ce qui divise les consciences. En effet, Arandir a bonne conscience au moment où il commet l'acte condamné ensuite par son entourage : selon lui, le baiser qu'il a donné au mourant est pur (BA, 190-191). Cet acte engendrera finalement un malaise puisque le doute titillera rapidement le jeune marié (BA, 161, 189-190), même s'il le chasse rapidement, ce qui est quand même un signe de mauvaise conscience. Les mots neutres « alguém » (BA, 162, 190) – « Beije porque ! Alguém morria ! » – et « quem » – « É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo ! [...] Eu não me arrependo ! Eu não me arrependo ! » (BA, 191) –, qui s'appliquent aussi bien à un homme qu'à une femme, renvoient à une relation humaine désexuée.

⁷ Voir Elton Bruno Soares de Siqueira, « O discurso masculino em *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues », dans AA.VV., *Anais do Evento PG Letras 30 Anos*, vol. I, n°1, João Pessoa, Academia Paraibana de Letras, 1992, p. 277.

Accusé d'avoir tué son amant en le poussant sous les roues d'un bus (*BA*, 194), la vie d'Arandir bascule brutalement du mauvais côté. Il se heurte à la mauvaise foi et au machisme du policier Cunha (*BA*, 126) et du journaliste Amado Ribeiro (*BA*, 180-181, 182, 183, 184) qui, par opportunisme, exploitent de manière sensationnaliste, mélodramatique ce qui n'est qu'un fait divers. En réalité, les apparences sont contre Arandir qui sera victime d'un engrenage tragique. Il perd son travail, sa femme et donc sa respectabilité, trois valeurs clés de la société patriarcale ; sa dévirilisation est complète. On remarquera qu'il n'a pas été licencié ; ne supportant plus les moqueries incessantes de ses collègues de travail qui le présentent comme un veuf inconsolable, il a démissionné (*BA*, 160), d'autant plus qu'il refuse de recourir à la violence physique, comme l'y incite pourtant son entourage pour tester sa virilité (*BA*, 148, 161). Il rejette ainsi les codes de la masculinité de cette société machiste. A court d'argent, il mettra un bijou au clou (*BA*, 126, 174) pour payer un avortement car il ne veut pas que sa femme accouche de son premier enfant, preuve pourtant bien vivante de sa virilité (*BA*, 174), dont on peut douter tant ce comportement est déconcertant et constitue un écart par rapport à la morale traditionnelle selon laquelle on forme un couple marié pour avoir des enfants. Arandir ne veut pas que la grossesse déforme le corps de Selminha et qu'un premier enfant empêche prématurément le jeune couple de profiter de l'existence.

Le jeune marié n'est pas aux côtés de sa femme, Selminha, lorsqu'elle est arrêtée à son domicile pour subir un interrogatoire ; il se cache dans la chambre de sa belle-sœur (*BA*, 175, 176), comportement bien peu viril que son beau-père ne manque pas de souligner (*BA*, 176, 177). Il est en fuite, même s'il ne veut pas le reconnaître (*BA*, 159) ; il a peur et finit par se réfugier à l'hôtel (*BA*, 160, 163, 164, 176, 177), la fuite pouvant être perçue comme une preuve de sa faute (*BA*, 171). Le fait que personne ne le croit (*BA*, 161, 163) pourrait également expliquer sa fuite. Dans le dernier tableau du troisième et dernier acte, Arandir pense même se tuer avec Selminha (*BA*, 192) que les policiers ont humiliée en l'obligeant à se déshabiller devant eux (*BA*, 175, 186), violence sexiste favorisée par l'idéologie machiste. L'intention furtive, chez Arandir, de se suicider correspondrait à un désir de fuite bien peu viril, tandis que le désir de tuer l'objet d'amour exprimerait le machisme ambiant. En tout cas, la mort apparaît ici comme une fuite. D'ailleurs, en embrassant sur la bouche l'homme qui gît sur le sol, Arandir embrasse en quelque sorte la mort (*BA*, 191), comme le notent certains chercheurs⁸. Mais il s'agit là d'une posture bien peu virile puisque le personnage en question défie la mort qu'il cherchera à éviter. Il a d'ailleurs besoin de la présence protectrice de Selminha (*BA*, 163) et craint que cette dernière le quitte (*BA*, 134).

Selminha, qui incarne la soumission infantile à l'ordre patriarcal, ainsi que le suggère le diminutif accolé à son prénom, ne le juge pas assez combatif face à l'adversité (*BA*, 161) et trouve finalement anormal et même honteux qu'il soit resté vierge jusqu'au mariage, comme elle (*BA*, 187). Son mari lui fournit une explication

⁸ Voir José Francisco Quaresma, art. cit., p. 63 ; voir aussi Elton Bruno Soares de Siqueira, art. cit., p. 281.

au fond assez peu plausible au sein d'une société machiste où seule la femme doit préserver sa virginité jusqu'à ses noces : il serait resté attaché à un amour d'enfance (BA, 190). En outre, Selminha croit même déceler chez lui un côté efféminé (BA, 187) ; la question de l'identité de genre se pose donc à partir de vagues supputations motivées par le soupçon généralisé.

Dans *O beijo no asfalto*, le dramaturge se plaît aussi à mettre en lumière la faiblesse masculine, voire la féminisation du masculin à travers Arandir qui cherche à se rassurer et à rassurer son entourage en donnant, assez maladroitement, des preuves de virilité. Notons que la redondance, qui accentue le climat obsessionnel, souvent morbide, dans lequel évoluent généralement les personnages de Nelson Rodrigues, porte sur la question de la virilité d'Arandir et que le dramaturge confronte le lecteur-spectateur à des opinions contradictoires, voire changeantes, pour l'embrouiller. En raison des insinuations insistantes, le doute concernant sa faute s'insinue finalement dans son esprit (BA, 188, 189-190, 194). Le lecteur-spectateur est amené à douter également de la pureté de son acte. En effet, Arandir, qui semble opaque à ses propres yeux, ne complète pas ses phrases (BA, 189-190) ou répond à côté aux questions posées notamment par le policier (BA, 126) ou encore emploie des termes ou un ton qui pourraient prêter à confusion. Ce type de discours, maladroit et décousu, pourrait être le fait d'un Arandir qui a quelque chose à se reprocher et à cacher ; mais il pourrait être tout aussi bien le résultat de la tension psychologique que son entourage familial ou professionnel et la presse à scandale lui font subir en permanence. Invoquant le code de l'honneur que tout mâle doit appliquer, le reporter Amado Ribeiro incitera même Aprígio à tuer son gendre (BA, 183) ; mais ce n'est pas le sens de l'honneur, sentiment patriarcal, archaïque dans un Brésil tourné vers la modernité, qui motive Aprígio (BA, 177).

En effet, un revirement tragique inattendu, habilement préparé, se produira à la toute fin de la pièce et impliquera le personnage d'Aprígio qui confie à sa fille Selminha qu'il aime quelqu'un (BA, 154). On apprendra à la fin de la pièce que ce « quelqu'un » est Arandir. L'opacité du personnage, plongé dans l'obscurité à un moment crucial pour entretenir le mystère, persistera habilement jusqu'au dénouement d'une extrême théâtralisation. Au début, on le croirait mû par le sens de l'honneur, vertu virile : « Um canalha que. Se esconde e larga a mulher ! », lâche-t-il au sujet de son gendre qui aurait déshonoré toute la famille (BA, 177). La scène finale, où la violence est aussi extrême qu'inattendue, suscitera chez le spectateur un sentiment de compassion et d'horreur qui n'est pas sans rappeler la catharsis de la tragédie classique. A la surprise générale, Aprígio tue son gendre pour qui il éprouvait de l'amour. Il ne s'agit pas, malgré les apparences, d'un crime d'honneur mais d'un crime passionnel qu'une femme, d'ailleurs, aurait pu commettre aussi par dépit amoureux. On comprend, après coup, pourquoi Aprígio considère le mariage comme un adultère contre le père (BA, 180).

Dans *Toda nudez será castigada*, Nelson Rodrigues interroge de nouveau le fantasme de l'homosexualité à travers le personnage de Serginho. En voulant faire de lui un homme pur, les trois vieilles femmes qui l'ont élevé l'ont surprotégé et inhibé, faisant finalement de lui non pas un homme viril, mais un homme faible.

« Toma uma atitude de macho, rapaz ! » (NC, 298), lui dit son oncle excédé, qui met habilement en doute sa masculinité en lui attribuant un sentiment de peur (NC, 298) traditionnellement considéré comme féminin. C'est que Patrício veut que son neveu exécute jusqu'au bout le plan vengeur qu'il a échafaudé (NC, 286-287). Lorsque son oncle lui a donné à voir la sexualité de son père, nu dans le jardin en compagnie de Geni (NC, 283), Serginho était comme fou (NC, 267) et l'engrenage tragique s'est alors mis en branle. Désorienté, il a trouvé refuge dans un bar où il s'est bagarré après s'être adonné à la boisson pour la première fois (NC, 267) ; il sera emmené dans une prison où il sera violé par un Bolivien (NC, 267, 268).

Geni affirme que le viol est une pratique sexuelle courante en milieu carcéral (NC, 269). De façon générale, la prison est « un espace producteur de pratiques sexuelles “de compensation” ou de “substitution” (homosexualité, pornographie, masturbation) ou encore producteur de violences à caractère sexuel⁹ », commentent Gwénola Ricordeau et Olivier Milhaud. Certains détenus humilient donc le nouvel arrivant en le traitant en prison comme une femme ou, plus exactement, comme une bonne à tout faire et, quand il est violé, son violeur n'est pas atteint dans sa masculinité car il ne se considère pas comme un homosexuel.

Voici d'ailleurs ce que dit l'une des trois vieilles tantes au sujet du viol de Serginho, agression sexuelle que subissent plutôt les femmes dans une société traditionnellement machiste : « O menino serviu de mulher para o ladrão boliviano ! » (NC, 268) ; c'est, du reste, le sens de l'expression populaire brésilienne « virar mulherzinha na cadeia ». Serginho fait ainsi l'expérience de la sexualité de manière atypique, comme son oncle dégénéré qui s'est initié à la sexualité par le biais de la zoophilie (NC, 230). Ce viol permet de donner libre cours à l'homophobie viscérale, la haine à l'égard du « pederasta » (NC, 268) étant encouragée par les valeurs viriles du système patriarcal en décomposition. Selon l'une des trois vieilles femmes, la mort est préférable au viol et au déshonneur qui lui est attaché et qui rejaillit sur toute la famille, d'autant plus qu'un gardien de prison et des prisonniers ont assisté à la scène (NC, 269).

En effet, le jeune homme est rongé par la honte et ne veut voir personne (NC, 272). Pour son père, ce viol est comme une amputation (NC, 274). Féminisé en quelque sorte par cette agression sexuelle, Serginho a donc perdu son honneur, son innocence, sa pureté virginale, sa sainteté (NC, 269), le saint étant un personnage asexué. L'obsession de la pureté, qui exclut le sexe et même le désir, s'exprime à plusieurs reprises dans la pièce.

Serginho rend son père responsable de ce qui lui est arrivé après qu'il a constaté de ses yeux la relation coupable que ce dernier entretenait avec la prostituée Geni, bien qu'il se définisse comme un catholique pratiquant (NC, 239, 253). Sans entrer dans des considérations psychanalytiques approfondies, on peut dire que Nelson Rodrigues a mis en scène dans *Toda nudez será castigada* le conflit œdipien,

⁹ Gwénola Ricordeau et Olivier Milhaud, « Prisons – Espaces du sexe et sexualisation des espaces », *Géographie et cultures*, n° 82, 2012, p. 2, en ligne : <http://gc.revues.org/2056>.

non totalement résolu chez Serginho. Le diminutif de son prénom pourrait d'ailleurs suggérer qu'il n'a pas réussi à transférer son attachement œdipien sur un partenaire non œdipien et qu'il considère toujours son père comme un rival détestable (*NC*, 282) et non comme un allié. Notons, en outre, qu'il fait une fixation œdipienne sur sa mère manquante (*NC*, 282). Il est devenu impur, le viol brisant définitivement cette relation fantasmatique avec sa défunte mère. Cette expérience traumatique qui l'arrache au monde de l'enfance et à sa relation œdipienne avec sa mère, qui est d'autant plus complexe et malsaine que celle-ci est morte, va néanmoins le rendre disponible pour la sexualité et l'amour ; en sortant de prison, il est transformé et se libère en quelque sorte des normes patriarcales qui pèsent sur lui.

Le médecin constate qu'il est devenu moins pudique, plus viril (*NC*, 295-296) ; il se montrera d'ailleurs tyrannique envers Geni (*NC*, 291-293). Le médecin trouve aussi normal que Serginho ne parle plus de son agresseur, dont le souvenir ne doit pas tourner à l'obsession (*NC*, 284). Par ailleurs, le personnage ambivalent du criminel bolivien est dépeint comme un bel homme de trente-trois ans qui chantait dans les églises, ce qui décuple la peine d'Herculano (*NC*, 285) ; la référence à la beauté de ce personnage fonctionne, après relecture, comme un indice concernant le tortueux parcours sexuel de Serginho. On ne le reconnaît plus à la fin de la pièce qui ménagera un dernier revirement inattendu et un dénouement tragique, lequel, dans un contexte final d'harmonie familiale apparemment retrouvée, n'en sera que plus cruel.

Ainsi, à la fin de la pièce, on apprend de manière spectaculaire, comme dans un mélodrame, que Serginho est parti en avion avec le repris de justice bolivien ; il ne reviendra plus jamais, annonce Patrício, qui est ivre (*NC*, 306), à la prostituée Geni. Pourtant, il avait cherché à l'oublier, à refouler ce qui lui était arrivé en prison, ainsi que le laisse entendre son refus de désigner précisément le viol et son agresseur auxquels renvoient des termes impersonnels, ce style tronqué conservant toutefois au personnage son opacité, son ambiguïté. Son homosexualité mal refoulée et mal assumée, puisqu'il a adopté une attitude de fuite, d'après Geni (*NC*, 306), éclate donc au grand jour ; sans doute a-t-il enfin trouvé le bonheur dans l'homosexualité, qui était probablement son orientation sexuelle première. Il s'agit là d'une interprétation plausible pour certains lecteurs. Pour d'autres, probablement les plus réactionnaires, bonheur et homosexualité sont incompatibles : ils pourraient voir dans le départ de Serginho en compagnie du Bolivien, vers une destination inconnue, un égarement supplémentaire, une errance sexuelle.

Mais cet épisode n'est peut-être qu'une étape dans sa vie sexuelle, son identité sexuelle apparaissant comme fluctuante. On peut alors penser qu'il a fait l'expérience de l'homosexualité seulement parce que les circonstances s'y sont prêtées. En tout cas, le lecteur-spectateur est laissé habilement dans l'indétermination concernant l'orientation sexuelle de ce jeune personnage, qui est en devenir. Ne pourrait-on pas voir dans ce dénouement ouvert un personnage poursuivi par un fantasme d'homosexualité qu'il chercherait à exorciser de manière paradoxale ? Serait-ce, tout simplement, le résultat, chez un jeune individu qui se

cherche, d'une sexualité compulsive, comme celle qui s'est manifestée de manière agressive dans sa relation avec Geni (NC, 291) qui est tombée amoureuse de lui ?

Que sont devenus les mâles dominants ?

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 : le système patriarcal fondé sur une idéologie machiste et sur une utopie d'harmonie sociale vacille, tout comme vacillent ses valeurs viriles.

Le dramaturge a ainsi pressenti la crise de la masculinité à partir de celle de la société patriarcale, rigide et virile. Le déplacement, qui se veut inquiétant, des normes du masculin et du féminin permet de mettre en exergue, de manière originale et particulièrement percutante, le conflit, aigu dans les années 1960 au Brésil, entre la tradition et la modernité, une nouvelle masculinité se profilant à l'horizon. Nelson Rodrigues travaille donc des tabous sexuels, de manière ambiguë aux yeux de certains, comme le viol et, surtout, l'homosexualité. Ainsi, il décide de violer certains tabous comme l'autorité masculine et d'interroger l'identité de genre ou, plus exactement, le glissement des rôles masculins et féminins considérés comme naturels, alors que l'on croyait à un ordre familial et à un ordre sexuel figés à jamais.

Par conséquent, le lecteur-spectateur est amené à redéfinir la différence des sexes, les rôles traditionnels masculins et féminins qu'il croyait éternels. Il réalise ainsi que l'identité sexuelle, comme d'autres formes d'identité, est changeante, notamment à travers le personnage de Serginho qui opte finalement pour la non-conformité au modèle hétérosexuel auquel, dans un premier temps, il s'était plié en nouant une relation intime avec la prostituée Geni. Même si la réception idéologique de l'œuvre est problématique en raison notamment de l'ambivalence de certains personnages, le lecteur-spectateur ne peut que voir la virilité en danger. Au moyen de cette ambiguïté interprétative, l'œuvre théâtrale de Nelson Rodrigues fait appel à une lecture participative, que l'on peut peut-être aussi ranger parmi ses innovations.

La pluralité des orientations sexuelles est particulièrement mise en évidence dans les deux pièces avec l'hétérosexualité d'Herculano, l'homosexualité hésitante de Serginho, l'homosexualité refoulée d'Aprígio, ces deux derniers passant de l'hétérosexualité à l'homosexualité mal assumée, l'asexualité des trois vieilles tantes et, à l'inverse, l'hypersexualité associée de manière stéréotypée à la prostituée Geni, laquelle entretient une relation intime à la fois avec Herculano et le fils de celui-ci.

L'idéologie machiste, dont les excès sont dénoncés par le dramaturge, est, quant à elle, mise à mal dans un univers où l'instabilité des valeurs – les vieilles

tantes finissent par accepter la prostituée au sein de la famille et affirment même qu'elle était vierge (*NC*, 297) –, des sentiments (*NC*, 129-131, 191, 224) et des comportements a de quoi inquiéter un public bourgeois croyant dans un ordre moral et familial immuable. Sur la scène de Nelson Rodrigues, la belle harmonie de la famille et/ou du couple est vite rompue car les mœurs et les sentiments changent. L'harmonie perdue n'est retrouvée, de manière tragi-comique, qu'au prix d'une compromission ridicule, d'un renoncement que la morale affichée, bourgeoise et chrétienne, réproouve pourtant. Il s'agit d'une harmonie familiale de façade qui, d'ailleurs, sera de courte durée. En effet, un monde se délite et 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.

Bibliographie

- BRANCO Edwar de Alencar Castelo, « 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, sept-déc. 2005, p. 218-229.
- FERREIRA Sérgio, « *O beijo no asfalto* e as estruturas de apelo », p. 65-82, en ligne: http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/o_b_eijo_no_asfalto_e_as_estruturas_de_apelo.pdf.
- HABIB Claude, « Vertu de femme ? », *La pudeur – La réserve et le trouble*, Paris, Ed. Autrement, « Série », n°9, oct. 1992, p. 138-154.
- PFEFFERKORN Roland, *Genre et rapports sociaux de sexe*, 3^e éd., Paris/Lausanne, Syllepse/Page deux, 2016.
- QUARESMA José Francisco, « *O beijo no asfalto* : linguagem, personagens, gênero », *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 14, déc. 2008, p. 56-65.
- RICORDEAU Gwénola et MILHAUD Olivier, « Prisons – Espaces du sexe et sexualisation des espaces », *Géographie et cultures*, n°82, 2012, p. 69-85, en ligne : <http://gc.revues.org/2056>.
- SIQUEIRA Elton Bruno Soares de, « O discurso masculino em *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues », dans AA.VV., *Anais do Evento PG Letras 30 Anos*, vol. I, n°1, João Pessoa, Academia Paraibana de Letras, 1992, p. 272-286.
- VINCENT-BUFFAULT Anne, « La domestication des apparences », dans HABIB Claude (dir.), *La pudeur : La réserve et le trouble*, Paris, Ed. Autrement, « Série Morales », n°9, oct. 1992, p. 126-135.