Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

2 | 2014
Le parcours, dans les arts et littératures lusophones

João Pedro Rodrigues et le parcours de vie d'une femme

João Pedro Rodrigues e o percurso de vida de uma mulher
João Pedro Rodrigues and the life journey of a woman

Fernando Curopos

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/634

Référence électronique
Fernando Curopos, « João Pedro Rodrigues et le parcours de vie d'une femme », *Reflexos* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 04 janvier 2026, consulté le 07 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/634

Droits d'auteur
CC BY

João Pedro Rodrigues et le parcours de vie d'une femme

João Pedro Rodrigues e o percurso de vida de uma mulher
João Pedro Rodrigues and the life journey of a woman

Fernando Curopos

TEXTE

1 Dans *Morrer como um homem* (2009), le réalisateur João Pedro Rodrigues poursuit son travail sur les marges et identités sexuelles entamé en 1997 avec son court métrage *Parabéns*. S'il n'est pas le premier [1] ni le seul [2] à avoir parlé d'homosexualité au Portugal, il est toutefois le seul à l'aborder de manière aussi frontale et à en avoir constitué la matière essentielle de son cinéma. Suivront deux longs-métrages interrogeant la problématique du désir et de la sexualité homosexuelle (*O Fantasma*, 2000), bouleversant les catégories habituelles du dualisme sexuel et de la dichotomie hétérosexualité/homosexualité (*Odete*, 2005), introduisant ainsi une réflexion singulière autour des questions du genre, du sexe et de la sexualité. S'il est devenu le porte étendard d'une représentation de la dissonance sexuelle dans le cinéma portugais, d'une manière décomplexée et assumée, il s'inscrit également dans une démarche philosophique et éthique, celle de rendre compte de l'expérience du minoritaire tout en interrogeant la question des normes de genre et sexuelle.

2 Dans *Morrer como um homem*, Rodrigues suit le parcours de vie d'une transsexuelle (Tónia), mettant ainsi en scène une temporalité biographique hors normes. Or, si « la description du déroulement des parcours de vie ne peut se limiter aujourd'hui à la reconstitution de séquences typiques, parce que les parcours ont à présent un aspect moins linéaire [3] », il va de soi que celui d'un transsexuel sera forcément moins linéaire et radicalement "a-typique" car il remet en cause la notion de destin anatomique, la différence des sexes et la stabilité prétendument naturelle du genre.

3 Néanmoins, comme le suggère le sociologue Jean-François Guillaume, « pour mieux comprendre les variables qui infléchissent le déroulement d'une vie, on observera les moments de scansion, les

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

4 Son identité de genre passe également par la mise en place d'un dispositif affectif ou se rejoue une mise en scène du couple hétérosexuel, dans ce qu'il a de plus caricatural et normatif. En effet, Tónia vit avec Rosário, beaucoup plus jeune qu'elle, dans un pavillon de banlieue devenu le nid douillet d'une vie rêvée où l'enfant, "signe" de la concrétisation de l'amour entre deux êtres, est remplacé par un chien, au nom bien humain : « Agustina ». L'héroïne y joue non seulement son rôle "d'épouse", parfois même jalouse de rivales potentielles (Jenni en l'occurrence, une collègue de travail transsexuelle dont la beauté et jeunesse ne laissent pas indifférent Rosário), mais également son rôle de fée du logis ; lors de la première séquence où elle apparaît à l'écran, elle est en train d'acheter des plantes pour les par-

terres de son jardin. De plus, cette relation est toute elle sous le signe du régime patriarcal ; Tónia est une femme soumise à son "homme", un héroïnomane qui n'hésite pas à la maltraiter physiquement et psychologiquement, incapable de se défaire d'un bourreau qu'elle aime. Si la violence domestique n'est évidemment pas qu'hétérosexuelle, elle semble être ici le symbole d'une dimension "hétérogenrée" du couple. En effet, et bien qu'ils partagent le même lit, rien n'est montré de leur sexualité, si ce n'est une fellation pratiquée par Tónia. Néanmoins, cette relation violente retranscrit, en plus du système patriarcal dont il découle, le binôme passif/actif : à défaut d'être une femme, Tónia ferait "la femme". Ainsi, dans ce désir de "normalité", l'héroïne se soumet à « l'hétérosexualité obligatoire », à cette forme de contrat social tel que défini par Monique Wittig : « vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité [6] ». Cette « hétérosexualisation du lien social » est assumée par le personnage, tout en sachant qu'elle obéit à ce « tabou humiliant qui rend "queer" ceux qui résistent ou s'opposent à cette forme sociale aussi bien que ceux qui l'occupent sans être légitimés par l'hégémonie sociale. [7] ».

5 Or, inconsciemment, c'est bien contre cette « pensée straight » que lutte le personnage tout comme le réalisateur qui semble nous inviter à défaire ces normes, à refuser les binarismes homme/femme, masculin/féminin, passif/actif, pour nous ouvrir à un monde « pluriel [8] », un monde secrètement rêvé mais aussi pratiqué par Tónia. En effet, lors de la troisième séquence du film, où elle apparaît pour la première fois à l'écran, son discours montre une certaine ambivalence quant au sujet traité. Dans le dialogue qui s'instaure avec son amie Irene, transsexuelle comme elle, mais en instance d'une opération chirurgicale visant à un changement de sexe (aboutie dans l'espace du film), l'héroïne se montre beaucoup plus rétive à ce sujet : « Je sens que je suis en train de planifier un crime ». Si l'idée du changement de sexe est évoquée c'est plus pour se soumettre au désir d'autrui et à la norme sociale : « Rosário serait tellement content ! » ; « C'est aussi pour lui ». En effet, son compagnon semble la pousser à changer de sexe, reflet de sa propre instabilité psychologique (et négation de son homosexualité) qui se traduit par son addiction à l'héroïne : « Tu vas changer ou tu vas rester toujours comme ça. Tu n'es ni une chose, ni l'autre. T'es un homme avec des nichons.». C'est ainsi que Tónia est prise au piège de « l'hétérosexualité obligatoire », à cette normativité

dont Butler dit qu'elle « se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominent la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les "hommes" et les "femmes" normaux.[9] ». Selon les critères sociaux, aux yeux de son compagnon, de son fils, de ses amis, Tónia n'est pas "une femme", elle n'en est qu'une pâle imitation, comme celles qu'elle imite sur scène (elle est meneuse de revue pour des spectacles de travestis et transsexuels) : « j'ai honte d'être tout et de n'être rien ».

6 Néanmoins, si « elle est effrayée » à l'idée d'une chirurgie de réassignation de genre, c'est moins par peur d'aller à l'encontre d'un destin biologique (« C'est ainsi que Dieu m'a faite ») que par peur de perdre un élément de son anatomie dont elle semble ne pas vouloir se passer. Si le facteur religieux entre en ligne de compte[10] (elle dira elle-même : « Pardonne-moi Seigneur, je ne suis même pas une femme. »), ses réticences envers l'univers médical matérialisé par le « Dr. Francisco » sont aussi d'un autre ordre : un désir profond de garder son sexe biologique, d'être femme, certes, mais une femme à pénis. Et pour cause ; si on la voit pratiquer une fellation à Rosário, on la voit également déambuler, habillée en homme, dans un cinéma porno (hétérosexuel d'après les voix du film hors-champ) en quête d'aventures homosexuelles. Il/elle se fait caresser les parties génitales de manière ostensible par un homme manifestement intéressé par cette partie de son anatomie. Tout laisse à croire, d'après les scènes de sexe explicites qui se déroulent dans le fond de la salle, que cette approche non repoussée se terminera par une relation sexuelle dans ce même cinéma. A sa manière, Tónia vit dans un espace de subversion identitaire et sexuel, une « contra-sexualité » qui, pour Beatriz Preciado « n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps.[11] ». Si elle rêve de "normalité", vivre son identité de femme avec un homme, dans un pavillon de banlieue, il n'en est pas moins que ses réticences à un changement de sexe montrent un refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être "femme". Elle se libère ainsi de la dualité homme/femme, devient plurielle, *queer*, selon la définition de Butler : « […] la théorie *queer* consiste à dire que le genre n'est pas réductible à l'hétérosexualité hiérarchique, qu'il prend des formes différentes dans le

contexte de sexualités *queer* et, qu'en fait, sa binarité ne peut être prise pour acquise hors du cadre hétérosexuel, le genre lui-même étant caractérisé par son instabilité [12] ».

7 Cette manière d'être au monde, Tónia la partage, dans l'espace du film, avec d'autres personnages marqués du sceau de la "différence". En effet, lors d'un voyage qu'elle effectue avec son compagnon, hors de Lisbonne, ils seront accueillis avec hospitalité toute naturelle par un travesti très glamour, Maria Bakker. Ce personnage hors du commun, au raffinement cosmopolite, n'est pas sans rappeler le personnage historique de Tito Valenti (alias Susanna Valenti) qui, dans les années 60, avait ouvert sa « Casa Susanna », dans la campagne de l'État de New York, à des hommes qui, comme lui, aimaient à se travestir [13]. Le cottage de Maria Bakker devient alors cette « hétérotopie » telle que définie par Foucault : « [...] parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser [14] ». Tónia qui se rêve inconsciemment « plurielle » sans toutefois arriver à se libérer des multiples chaînes qui la retiennent, pénètre dans un monde « hétérotopique » où ne fonctionnent plus la loi du genre ni les catégorisations identitaires préétablies qui règnent dans les autres espaces auxquels elle est habituée, tellement qu'elle finira par le quitter parce qu'elle considère « qu'il y a là quelque chose qui ne va pas ». Maria Bakker vit dans ce merveilleux cottage avec sa « compagne de réclusion », Paula, transsexuelle (travesti ? si elle fait très masculine, il n'en reste pas moins qu'elle a de la poitrine, à la différence de Bakker) rescapée de la violence hétéronormative (« son père allait presque la tuer »), auxquelles vient régulièrement rendre visite un très ambigu Dr. Felgueiras, dont l'androgynie et l'habillement masculin légèrement décalé pourrait laisser à penser qu'il s'agit d'un transsexuel FtM [15].

8 Néanmoins, l'héroïne ne restera pas dans ce « contre-espace ». Bien au contraire, elle va retourner à Lisbonne, notamment parce que la silicone qui avait déjà « failli la tuer » est en train de le faire. C'est ainsi que Tónia, hospitalisée, est obligée de reprendre le corps de « António Cipião ». Les médecins sont obligés de lui retirer ses seins et elle finit par renoncer à tout ce qui faisait d'elle *une femme*. Malade et en fin de vie (l'infection dont il est question est moins due à la silicone qu'au virus du SIDA, jamais nommé), ne pouvant être pleinement

ce qu'elle désirerait être, elle décide de redevenir un homme : « j'ai vécu comme une femme, je veux mourir comme un homme ». C'est en homme qu'elle sera enterrée dans l'espace du film, non sans la voir chanter une dernière fois, lors d'une scène fantastique (on la voit chanter lors de son enterrement) sa chanson fétiche, « Pluriel » : « Ah, comme j'aimerais vivre au pluriel ! », faisant ainsi écho à la « révolution désirante » proposée par Deleuze et Guattari : « non pas un ni même deux sexes, mais *n*... sexes dans un sujet. [...] La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun son sexe.[16] ».

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

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

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 2008, 493 p.

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

1 Paulo Rocha pourrait être considéré comme le tout premier lorsqu'il met en scène les ambiguïtés sexuelles d'un homme politique portugais et la passion qui l'unit à un travesti dans *A Raiz do coração* (2000). Les acteurs Fernando Santos et Jenni La Rue, choisis par Rodrigues, font également partie de la distribution. Toutefois on pourrait voir un précurseur de l'art de brouiller les genres chez Reinaldo Ferreira. Son film *Rita ou Rito* ? (1927) fait du *cross-dressing* un ressort comique déjà présent dans les tout premiers films muets français et américains. Voir à ce sujet l'article de Michaud, Philippe-Alain, « En passant l'octroi : sur les travestis au cinéma », in *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo et l'Eclat, 2006, p. 79-101. Un an avant Rocha, João-Mário Grilo avait également réalisé un film crypto-gay, *Longe da Vista* (1999), l'histoire d'un taulard qui, sous le nom de Maria da Luz, répond à une annonce matrimoniale depuis sa cellule.

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

3 Guillaume, Jean-François (org.), *Parcours de vie. Regards croisés sur la construction des biographies contemporaines*, Liège, Editions de l'ULG, 2005, p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

11 Preciado, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 20.

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

13 Voir Michel Hurst et Robert Swope, *Casa Susanna*, New York, Powerhouse Books, 2005.

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

15 FtM : female to male.

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

RÉSUMÉS

Français

Dans *Morrer como um homem* (2009) João Pedro Rodrigues nous donne à voir un parcours de vie atypique. En effet, l'héroïne Tónia n'est pas une femme biologique, mais une transsexuelle dont le vécu biographique est forcément hors normes par rapport à la loi du genre et au destin anatomique. Ses réticences face à un changement de sexe total montrent le refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être "femme". Elle se libère ainsi de la dualité homme/femme instaurée par l'hétéronormativité, devient plurielle, *queer*.

Português

Em *Morrer como um homem* (2009), João Pedro Rodrigues dá-nos a ver um percurso de vida atípico. Com efeito, a heroína Tónia não é uma mulher biológica, mas uma transexual cujo percurso biográfico se situa necessariamente fora da norma, face à lei do género e ao destino anatómico. As suas reticências perante uma mudança de sexo total revelam a recusa de uma identidade fixa e atribuída, propondo um outro caminho, uma forma singular de ser «mulher». Deste modo, liberta-se da dualidade homem/mulher instaurada pela heteronormatividade, tornando-se plural, *queer*.

English
In Morrer como um homem (2009), João Pedro Rodrigues presents an atypical life trajectory. Indeed, the heroine Tónia is not a biological woman, but a transsexual whose biographical experience necessarily falls outside the norm in relation to gender laws and anatomical destiny. Her reluctance to undergo a complete sex change reveals a refusal of a fixed, assigned identity, proposing instead an alternative path, a singular way of being a "woman". She thus frees herself from the male/female duality imposed by heteronormativity, becoming plural, queer.

INDEX

Mots-clés
João Pedro Rodrigues, Morrer como um homem, transsexualité, queer, genre

Keywords
João Pedro Rodrigues, Morrer como um homem, transsexuality, queer, gender

Palavras chaves
João Pedro Rodrigues, Morrer como um homem, transexualidade, queer, género

AUTEUR

Fernando Curopos
Université Paris IV curoposfernando@yahoo.fr