

L'ÉVOLUTION DE LA PERCEPTION DE GENRE DANS ŒUVRE DE MANOELA SAWITZKI

A EVOLUÇÃO DA PERCEÇÃO DE GÊNERO NA OBRA DE MANOELA SAWITZKI

Luana Azzolin¹

RÉSUMÉ: Cet essai envisage de démontrer comment la production textuelle de l'écrivaine brésilienne Manoela Sawitzki est composée à partir de l'autrice elle-même et de son parcours. En interrogeant chacune de ses œuvres, l'évolution de la perception de genre est remarquable, l'autrice franchi les codes et s'insère pertinemment dans la littérature de résistance, en passant par la femme normée jusqu'à arriver au transgenre, le crossdressing également inadapté. Chacune de ses œuvres peut être perçue comme un multiple palimpseste de tout ce qui la constitue, la perturbe et l'influence.

MOTS CLEFS : normes, contemporanéité, cross dressing.

RESUMO: Este ensaio pretende demonstrar como a produção textual da escritora brasileira Manoela Sawitzki é composta através dela mesma e de seu percurso. Ao questionar-se cada uma de suas obras, nota-se que a evolução da percepção de gênero é marcante, e vê-se que a autora ultrapassa códigos, inserindo-se adequadamente na literatura de resistência, seus personagens passando da mulher “normalizada” ao transexual, o *crossdressing* igualmente inapto. Cada uma de suas obras pode ser considerada como um múltiplo palimpsesto daquilo que a constitui, perturba e influencia.

PALAVRAS-CHAVE: normas, contemporaneidade, transexualidade.

¹ Luana Azzolin é doutoranda em literatura contemporânea sul-americana pela Universidade Toulouse Jean Jaurès, sob a orientação de Michèle Soriano (CEIIBA- Centre d'études Ibériques et Ibéro-Américaines). Através de uma pesquisa aplicada, questiona as relações de gênero do seu corpus e as políticas editoriais da editora que as publica em língua francesa, Tupi or not Tupi éditions : *Tupi or not Tupi, rapports de genre dans les dialogues interculturels. Politiques éditoriales d'une structure toulousaine en développement*. Corpus: *Dame de Nuit*, Tupi or not Tupi, França, 2014, tradução de Élodie Dupau (*Suite Dama da Noite*, Manoela Sawitzki, Record, Rio de Janeiro, 2009), *L'odeur du siphon*, Tupi or not Tupi, França, 2016, tradução de Karine Bião e Luana Azzolin (*O cheiro do ralo*, Lourenço Mutarelli, Companhia das Letras, Brasil, 2011) e *Querido Amigo* de Angélica Gorodischer, Edhasa, Argentina, 2006, ainda não publicado em língua francesa.

J'œuvre à l'intérieur des normes qui me composent.
Judith Butler

Parce que quand il s'agit d'évoquer la genèse d'un texte on ne le désarticule pas du contexte social où il a été créé et par conséquent encore moins du vécu de son auteur, je tenterai ici de démontrer comment la production textuelle de l'écrivaine brésilienne Manoela Sawitzki est composée à partir de l'autrice elle-même et de son parcours. Par ailleurs, je montrerai que son œuvre peut être lu comme un multiple palimpseste de tout ce qui la constitue, la perturbe et l'influence.

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité. Avec ceci, nous n'avons pas encore tout à fait répondu à notre question. Pourquoi le fait de réussir à percevoir les ténèbres qui émanent de l'époque devrait-il nous intéresser ? L'obscurité serait-elle autre chose qu'une expérience anonyme et par définition impénétrable, quelque chose qui n'est pas dirigé vers nous et qui, par la même, ne nous regarde pas ? Au contraire, le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps.
Giorgio Agamben

Présentation de l'autrice et de son œuvre

Manoela Sawitzki naît le 6 juin 1978 à Santo Ângelo, ville de province située au nord-ouest du département le plus au sud du Brésil, le Rio Grande do Sul, pendant la dictature militaire ; période sombre qui débute en 1964 avec le coup d'État du Maréchal Castelo Branco et qui durera jusqu'au mois de mars 1985. Le secteur conservateur de l'Église catholique, majoritaire à l'époque, soutint le push et organisa la *Marcha da família com Deus pela Liberdade*². Au fur et à mesure, la répression

² *op. cit.*, p.48-49. A *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* est le nom d'une série d'événements qui ont eu lieu en mars de 1964, dans les villes de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte et Curitiba.

s'intensifia et le Brésil connut la censure et la torture. De 1968 à 1974, le pays vivra ses “*anos de chumbo*”³.

Originaire d'une famille d'immigrants polonais, les parents de Manoela Sawitzki possédaient *A loja do Gaúcho*, un magasin populaire d'articles traditionnels *gaúchos*⁴ connu de tous les habitants de la ville. L'autrice n'est pas issue d'une famille de lecteurs et ne doit pas son goût de la lecture à l'école, sa passion pour les lettres lui est venue spontanément grâce à sa curiosité, d'une façon “*natural*” comme elle aime le dire⁵. Cependant, lors de nombreuses interviews, l'autrice a témoigné sa reconnaissance à l'un de ses frères, de nos jours professeur universitaire et performeur habitant à Paris, lui ayant conseillé de lire d'avantage et ne pas reproduire le style d'un auteur qu'elle pouvait apprécier, tels que Dostoïevski, Gabriel Garcia Marques, Fernando Pessoa, Virginia Woolf ou encore Clarice Lispector, qui ont marqué sa jeunesse.

Manoela Sawitzki déménage à Porto Alegre pour débiter des études de journalisme à l'âge de dix-sept ans. En 2002, elle publie son premier roman, *Nuvens de Magalhães* au sein de la maison d'édition *Mercado Aberto*. Il s'agit d'une épopée familiale écrite dans un langage ornementé et rigoureux, qui frôle parfois le magique. Ce roman, tout comme son dernier livre publié, *Suíte Dama da Noite*, aborde aussi la thématique de la maternité. Cependant, dans *Nuvens de Magalhães*, la maternité est le fruit d'un mariage forcé, arrangé entre le père de la jeune femme et son futur époux.

En 2004, Manoela Sawitzki publie sa première pièce de théâtre intitulée *Calamidade* qui reçoit en 2006 le prix *Açorianos* de meilleure dramaturgie. Elle publie ensuite *Três vias* (2006), *Dois pagens* (2007) et *Em*

³ *op. cit.*

⁴ En Argentine, Paraguay et en Uruguay le terme *Gaúcho* désigne le peuple de gardiens de troupeaux de la pampa sud-américaine. Dans le Rio Grande do Sul, au Brésil, les gauchos gardiens de troupeaux sont à l'origine du gentilé *gaúcho*, qui sert à désigner les habitants de l'état de Rio Grande do Sul. En ce qui concerne l'étymologie de ce terme, entre les nombreuses hypothèses, on trouve qu'il aurait pour origine la langue quechua “huacchu” (orphelin, solitaire). Des articles *gaúchos* seraient les vêtements et les éléments de la selle ou du harnais, qui sont généralement appelés les *pilchas*. Être bien *empilchado* (en français, habillé) signifie, revêtir de bons vêtements ou avoir une selle luxueuse, ou les deux.). (Augusto Meyer, *Gaúcho-História de uma palavra*, Porto Alegre, IEL, 1957 pp. 50, 71)

⁵ <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10226>. Acesso em julho de 2016.

nenhum outro lugar (2008), ces trois pièces ayant été mises en scène au Brésil. Les trames respectives de *Calamidade*, *Três vias* et *Em nenhum outro lugar* tournent autour des relations familiales. Dans la première, il s'agit de l'ultime rencontre entre une mère mourante et sa fille afin que la première raconte à la deuxième des vérités jusqu'alors cachées. *Três vias* met en scène des échanges entre un père et son fils. Le père homosexuel et acteur va être dirigé par son fils qui est metteur en scène. Manoela Sawitzki réalise ici une mise en abyme du théâtre. Enfin, *Em nenhum outro lugar* dépeint la rencontre d'un père avec ses deux filles, peu après la mort de son épouse, leur mère. Cette rencontre a le même objectif que celui de *Calamidade*, à savoir, raconter des vérités restées sous silence par le passé.

Suíte Dama da Noite, dont *Dame de Nuit* est la traduction en langue française, publié en France en 2014 par Tupi or not Tupi éditions, est une fiction intimiste et psychologique, écrite dans un langage soigné, parfois poétique et très riche en images. À travers deux voix de narration, le passé et le présent s'entrecroisent. *Suíte Dama da Noite* raconte la trajectoire de Júlia Capovilla, née dans le village de Sertãozinho⁶, lieu où elle se sentait toujours étrangère. C'est dans cette ville que Júlia, enfant, voit son ami arriver à la gare routière, puis, quelques années plus tard, partir pour étudier à l'université. Le fait que pour étudier à l'université, tous les habitants soient obligés de quitter la ville, confirme l'idée, entre autres données telles que le suffixe, de la taille réduite de Sertãozinho. La capitale où le personnage s'installe à l'âge adulte n'est pas nommée. Grâce à une référence directe à une chanteuse brésilienne habitante de la ville de Rio de Janeiro, il est possible de déduire que Júlia Capovilla y habite aussi : "[...](em retratos feitos "no mesmo estúdio onde foi fotografada a filha da

⁶ Júlia Capovilla naît et vit à Sertãozinho jusqu'à l'âge d'aller à l'Université. Il s'agit d'une petite ville de province, ce que le suffixe *zinho* (en portugais c'est le suffixe qui donne la valeur de diminutif) suggère. Le *Sertão*, est aussi le nom d'une zone géographique brésilienne de la région nord-est, au climat semi-aride. C'est également une zone de périodes occasionnelles de sécheresse. Pour cette raison le mot Sertão peut aussi connoter l'idée de désertification, en termes de végétation tout comme de population. En revanche, l'intérieur des terres de l'État de São Paulo s'appelle aussi Sertão, et il existe aussi une ville de même nom. Cependant nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agit de la Sertãozinho du roman, car dans *Suíte Dama da Noite*, Sertãozinho se trouve à trois heures de voiture de la ville de Rio de Janeiro, comme c'est précisé lors du premier chapitre.

Xuxa⁷)[...]” (2009, p. 210). Dès son plus jeune âge, le personnage se voit marquée par l'abandon et la culpabilité. Sa mère est morte lors de sa naissance et son père, au fur et à mesure que les années passent, souffre plusieurs accidents vasculaires cérébraux, qui finissent par lui ôter la capacité de parler puis celle de marcher.

Suite Dama da Noite est le nom de la chambre d'hôtel où le personnage principal du roman, Júlia Capovilla, mariée à Klaus, retrouve son amant et ami d'enfance, Leonardo, toutes les semaines à la même heure d'un jour précis.

À partir de ses recherches de Master au Brésil, sont parvenues à Manoela Sawitzki les réflexions suivantes : la question du corps en tant que lieu de rencontre et transit de genres et non un lieu de séparation et de rigidité; les identités en errances, la formation de l'identité en tant que phénomène pluriel et polyphonique, influencé par des éléments hétérogènes. Au lieu d'une dissertation conventionnelle de conclusion d'études, Manoela Sawitzki a produit un roman: *Pele*, [Peau], qui n'est pas encore publié au Brésil.

Le crossdressing est ainsi devenu le sujet central de son étude. Le corps artiste, le corps œuvre d'art, les processus de construction, l'expérience de l'homme qui prête ses yeux à la femme qui l'habite, afin qu'elle aussi puisse voir. Il lui donne aussi un corps pour qu'elle puisse ainsi exister. Tels sont les thématiques de *Pele*. L'invention de la féminité dans le corps masculin, l'effacement des frontières, la mise à mal des vérités biologiques, des notions hétéro-centrés, qui ont pour résultat des performativités normatives.

L'autrice, afin d'écrire ce roman, a entamé en mars 2013 un voyage expérimental entre Paris et le *sertão* de Pernambuco, un lieu littéralement aride. Il s'agit du voyage réalisé par le héros de *Pele*. Manoela Sawitzki interroge ainsi cette corporéité exclue, ce corps qui parle et s'exprime en combattant d'abord soi-même puis le monde. Dans *Pele*

⁷ Xuxa, surnommée la “reine des petits”, était présentatrice des programmes pour enfants. Sa carrière commence dès 1983. Également chanteuse et actrice, Xuxa est jusqu'au aujourd'hui très populaire au Brésil, surtout parmi ceux qui ont vécu leur enfance entre les années 80 et 90, comme c'est le cas de Manoela Sawitzki.

l'élément régulateur devient l'opprimé : l'homme devient femme. L'autrice accompagne donc le devenir de quelqu'un qui abandonne un état, dans une société hétéro-normée son existence multiple est persécutée, affirmée, abandonnée.

La traversée de Manoela Sawitzki pour franchir des codes et libérer sa plume

Nous pouvons remarquer à travers ses pièces de théâtre l'occurrence et la répétition des thèmes suivants : une constante recherche de la vérité, d'après la fin des non-dits, les confessions entre les gens d'une même famille; l'homosexualité masculine, les cadres familiaux non conformes à la normativité.

Dans *Nuvens de magalhães*, son premier roman, le lecteur est confronté à un scénario où le personnage féminin est soumis aux lois d'une société régulatrice. La femme est malheureuse et n'existe qu'à travers la beauté physique et la maternité. Elle est un objet, est achetée par son mari et enchaîne de nombreux accouchements tout au long de sa vie. Ses enfants, non désirés par elle, ne sont pas aimés non plus. Elle subvertit ainsi le dictat de l'amour maternel inconditionnel.

L'ouvrage *Suite Dama da Noite* présente à son tour des fragments de corps, dilués tout au long de sa narration fragmentée, construite à travers un langage lui aussi fragmenté, à l'image du moi postmoderne, individuel et collectif. Le corps faisant l'objet de dispersions et de connexions polymorphes presque infinies, est le lieu d'identité première de l'être humain et l'outil incontournable pour exister, selon les mots de Donna Haraway, penseuse de la postmodernité. Le roman débute avec la mort du corps aimé par le personnage principal, Júlia Capovilla, et se termine avec la fausse couche subie par ce même personnage. Le corps de Júlia Capovilla semble être le lieu d'identité d'un autre inapproprié, fait qui justifie la quête de ce personnage pour le découvrir, le reconnaître. Cependant, il s'agit d'un sujet excentrique : Júlia Capovilla n'arrive pas à porter le masque de soi ni le masque de l'autre, et pour atteindre la normalité, elle va frôler le sordide. Sa

stratégie sera le dépassement des limites, concrètes et abstraites. Le corps ne serait-il pas la première limite à laquelle nous sommes confrontés ?

La femme ici ne se plie donc pas totalement à la société et à ses normes. Elle se libère pour ainsi pouvoir vivre sa propre subjectivité après avoir essayé de s'adapter. Elle va jusqu'à s'auto-engendrer un enfant parce que cela est obligatoire pour être une femme. Elle se plie, non sans souffrances, aux règles de la religion catholique toute sa vie durant. La hypertextualité biblique, d'ailleurs flagrante dans la totalité du roman, confirme cette affirmation.

La femme est complexe, interroge le rôle réducteur de la maternité et s'en libère, elle n'a plus besoin d'être mère pour exister, elle rompt avec la subalternité en regard du masculin. Elle subvertit ces normes.

Nous avons donc jusqu'à *Dame de Nuit* des corps restreints dans leurs genres mais qui franchissent les normes, des corps subalternes, soumis à la réglementation masculine.

Dans son roman *Pele*, cette fois le corps peut franchir son genre. Issue de la contemporanéité qui dilue les frontières, l'homme rompt avec sa masculinité et entame son parcours biopolitique pour rejoindre le *elle* en soi.

Le lieu de la précarité est maintenant la banlieue parisienne, où le personnage se confronte quotidiennement à la violence, conséquence du danger de se travestir à Paris. Nous avons donc dans *Pele* un sujet étrange insoumis aux idées pré-établies, dont le corps est en transformation permanente. Il affronte ainsi le danger de la traversé entre les genres, et inaugure l'invention de soi-même, de ce nouveau corps, cette nouvelle technologie. Ce personnage rejoint ce qu'a décrit Homi Bhabha en évoquant la fin du siècle XX, comme étant le présent d'une zone de frontière à travers laquelle se déplacent les tensions entre passé et futur. Le contemporain est ainsi selon lui ce qui va catégoriser les "posts" (modernisme, féminisme, colonialisme), les états transitoires, dont leurs définitions appartiennent au futur. Selon lui, cette crise engendre des non-lieux qui à leur tour engendrent de nouvelles identités, des sujets issus de l'articulation des différences culturelles et de l'impossibilité des divisions binaires. Ces nouveaux lieux transitoires deviennent le terrain propice à l'élaboration des

stratégies de subjectivation, de contestation, d'affirmation. Ils sont donc le terrain pour des existences autres, qui transforment leur caractère transitoire en puissance. Le héros de Manoela Sawitzki est cette fois un crossdressing dont le corps hybride est transformé en machine de guerre.

La norme étant le résultat des mécanismes de pouvoir, le transit de ces normes peut se révéler donc en tant que puissance subversive d'effacement des territoires. Et c'est ainsi qu'avance le héros de *Pele*, de Paris à la petite ville de province au nord-est du Brésil, dans un parcours aride où son courage sert de carburant.

Cela dit, nous pouvons observer l'évolution des héros dans œuvre de Manoela Sawitzki et aussi souligner que leur évolution accompagne le parcours personnel de l'autrice. Après ses études en Master et aussi son entrée en doctorat, nous constatons que ses personnages affirment au fur et à mesure leur combat. Dans ses trois romans nous avons en commun : corps réifiés, expériences singulières, processus d'individualisation.

Quelques influences

Genette en 1982 dans son *Palimpsestes*, s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, qu'il a rebaptisée du nom plus large de transtextualité. Et c'est dans le sens généticien que nous employons ce terme.

La destinée de Júlia Capovilla, héroïne de *Suite Dama da Noite* (2014) dès son enfance, se trace toujours parallèlement aux cultes et au jugement de l'Église catholique. En cartographiant la transtextualité biblique qui aussi s'est faite présente, nous chercherons à montrer qu'ici, la religion catholique peut être vue comme une zone limitant l'individu qui se doit d'être dépassée. À travers l'exemple du personnage de Júlia Capovilla, sur lequel ce dogme exerce une influence, nous aborderons le traitement de l'emprise de la religion sur ceux qui ne se disent pas croyants au sein de ce roman.

En fait, le catholicisme a été introduit au Brésil par des missionnaires portugais qui accompagnaient les colons dès leur arrivée en 1500. Les missions ont commencé à être installées à partir de 1549. Malgré

le fait qu'une bonne partie de la population catholique soit constituée par de "católicos não-praticantes", la plupart de la population se dit encore catholique.

"Deus eu nunca quis tanto conhecer a verdade! ... chamo "Deus" na falta de quem chamar" (SDDN, p. 166). Dans cet extrait écrit à la première personne, le non usage habituel de majuscules est interrompu pour écrire *Deus* et *Ele*, à plusieurs reprises. Le personnage avoue évoquer *Deus* du fait de n'avoir personne d'autre à appeler. Plus loin, Júlia Capovilla invite ce dieu à se présenter, à faire ses preuves comme sont obligés de le faire les êtres humains : *eu quero é que Ele se apresente ! tenha coragem e se apresente ! por que temos todos de nos exhibir e afirmar, por que somos impedidos a provar valor, tenhamos ou não, enquanto ele assiste a tudo dessa distância anônima ?!* (SDDN, p. 166).

Dans une espèce de confrontation, Júlia l'appelle aussi ironiquement de *Deus- espectador*, incapable de l'aider. Ensuite, elle ajoute à travers la juxtaposition de deux phrases indépendantes mais complémentaires : *eu desisti muito cedo desse mundo. eu dividei muito cedo desse Deus.* (SDDN, p. 167) Ceci prouve que le personnage n'est pas croyant, surtout à travers de l'emploi du déterminant *desse* qui dédaigne son existence. La situation paradoxale de ne pas croire en Dieu mais d'être quand même obligé de le célébrer est évoquée lors du troisième chapitre. L'enfant Júlia Capovilla, comme de nombreux enfants brésiliens, était obligé de fréquenter les cours de catéchisme. Maintes fois, le narrateur commente avec son ironie habituelle le fait que Júlia doive fréquenter ces cours hebdomadaires, aller à la messe et aussi aux *novenas*. Il s'agit d'une rencontre consacrée à la prière, en dehors du cadre de l'église, réalisée en général dans la maison d'un croyant pratiquant, durant neuf jours :

As vizinhas arrastavam-na para as novenas das quartas-feiras. Júlia achava triste e tediosa a cantoria desafinada, os olhos voltados para o alto (olhavam para o teto? o que havia no teto?), mas se vendia por uma fatia de bolo de milho, um copo de limonada, alguns biscoitos de maizena. Movia molemente os lábios, fingindo cantar, enquanto investigava ao redor: o cavalo negro desenhado na almofada, os joanetes imensos da dona da casa, a careca lustrosa do homem de barbicha ruiva, quantos pedaços de bolo havia sobre a mesa e quais deles seriam seus. Ora tinha de sufocar crises de riso, ora lutar contra o sono. As crianças poucas

vezes se aproximavam, olhavam-na com desconfiança, apreensão (era assim também na escola). Não passava de uma menina com olhos e ouvidos seletivos, uma boca dissimulada e uma mente flutuante, mas os outros preferiam vê-la como uma pobre alma ociosa, condenada pela história da família, Perdida a pobrezinha..., à espera de redenção — e por suas próprias almas acreditavam comprar aquela dívida. (SDDN, p. 154)

Ici, l'emploi du verbe *arrastar* fait preuve du caractère obligatoire de la pratique. Le mot *cantoria* est aussi très parlant et démontre que ce qui était chanté là-bas ne pouvait pas être qualifié de chant, ce qu'explique la suite d'adjectifs : *triste, tediosa, desafinada*. Elle s'y rendait mais ne faisait que faire semblant et observer, comme le décrit le narrateur, à travers des scènes répulsives qui l'interpellent, comme les pieds déformés de la maîtresse de maison et *a careca lustrosa do homem de barbicha ruiva*. Par l'assertion *pobre alma ociosa, condenanda pela história da família*, le narrateur décrit la manière dont Júlia était perçue par les gens du voisinage : elle était coupable de la mort de sa mère, héritière de la folie de sa grand-mère et ne faisait qu'attendre la rédemption. Ces voisins-là, en priant et en chantant l'aidaient à diminuer sa peine.

Contrairement aux deux premiers chapitres et à leur atmosphère dense et sombre où, dans le premier, Júlia apprend la nouvelle de la mort de Leonardo et, dans le deuxième, elle se rend à ses obsèques, quand ils arrivent aux funérailles, lors du troisième chapitre, le ton de la narration change complètement. La narration devient drôle et l'ironie du narrateur qui était déjà remarquable atteint son paroxysme. Júlia va dire au revoir définitivement à l'homme qu'elle aimait exactement au même endroit où elle est tombée amoureuse pour la première fois de sa vie : à la *Capelinha do Perpétuo Coração*, petite église où elle était obligée d'aller tous les samedis pendant une année entière, en sacrifiant ainsi *as tardes mais preciosas da semana*. (SDDN, p. 33) L'obligation était un fait, mais ce qui l'a convaincu de s'y rendre fut une promesse : “Foi a tal promessa, somente ela, o que convenceu Júlia Capovilla a ir sábado após sábado às aborrecidas aulas de catecismo: ser noiva de Cristo — o moço ruivo e esguio, cuja beleza estranha a distraía dos sermões intermináveis do padre Federico” (SDDN, p. 33).

Face à la possibilité de devenir enfin l'une des *noiva(s) de Cristo*, elle s'y rend enfin pour faire sa première communion. La veille, comme il est de rigueur, elle dut se confesser: “[...] *o padre, ruminando uma baba branca, pastosa, disse-lhe que mentir para um sacerdote era pecado mortal, e ela, angelical como nunca, mentiu mais, tanto quanto pôde, e com todo o capricho que a ocasião exigia [...]*” (SDDN, p. 33)

À travers la description *baba branca, pastosa* relative au sacerdoce, son côté réfractaire est indubitable. Face à la menace du mensonge puni comme péché mortel, Júlia répond en mentant, pas de la façon habituelle mais davantage, car cette occasion-là, si spéciale, le méritait. Elle ne montre donc pas la moindre peur d'être punie.

Lorsqu'elle faisait la queue avec les autres enfants pour pouvoir finalement goûter le *Corps du Christ*, l'agitation dominait la paroisse : un Christ baroque sculpté en bois *tamanho natural* (SDDN, p. 34) avait été envoyé par l'archidiocèse spécialement pour la cérémonie. Quand Júlia put finalement voir ce Christ qui avait été posé sur un autel, sa bouche devint sèche et elle se mit à trembler, la cire de la bougie qu'elle tenait lui brûla la main. N'ayant jamais ressenti ça auparavant, elle pensa qu'elle allait mourir. Júlia Capovilla était tombée amoureuse de Jésus Christ : “Procurou (mesmo “à beira da morte”) se conter. Porém, como a morte e a fila se demoravam, foi tomada de uma vontade louca que nem cogitou negar: abandonou o lugar que ocupava à espera da eucaristia, correu resoluta até seu noivo e, equilibrando-se sobre as pontas dos pequenos dedos torturados, deu-lhe um beijo de novela. (SDDN, p. 34)

Dans ce fragment, le narrateur utilise l'image *Um beijo de novela* pour illustrer la passion avec laquelle Júlia Capovilla se met à embrasser Jésus. Tout comme ces séries, un tel baiser ne pouvait donc pas passer inaperçu, au contraire, il causa une série de conséquences : “Tia Cândida, que assistia a tudo incrédula, gritou que descesse do altar, o padre empalideceu, a missa parou: Pecado de morte! E Júlia? Júlia continuou beijando a boca de Jesus até que a arrancaram da capela aos beliscões. Vergonha nenhuma: [...]” (SDDN, p. 34).

Il est nécessaire de souligner l'aspect extrêmement comique de cette suite de souvenirs. Ce scandale qui arrête la messe donne à la

narration un air de farce rocambolesque, ce fut un acte de blasphème au sein de la maison du Christ, ce bel homme roux (d'après l'importation de l'imaginaire européen dans la construction physiologique du Christ) et élégant, comme le précise le narrateur. Lors de cet extrait dense et poignant, plusieurs discours se mélangent dans une construction hyperbolique et exaltée, en laissant l'incertitude sur qui a déclaré qu'il s'agissait d'un péché mortel. Ce fut la réverbération de la foi des croyants dans l'église ou bien encore un exemple de l'ironie du narrateur ? Ensuite, à travers l'apostrophe : *E Júlia ?*, nous avons l'impression que le narrateur s'adresse au lecteur, en valorisant ainsi la mise en scène. Comme conséquence, Júlia est punie pendant quatre jours. Elle sera aussi excommuniée, interdite du corps de Christ à travers la transsubstantiation⁸.

Júlia Capovilla désire littéralement le corps de ce Christ baroque. L'opposition mystique *versus* érotique devient ainsi flagrante.

Le jugement et les punitions sont constamment présents dans *Suíte Dama da Noite*, ce qui reflète la morale catholique, infligée et perpétuée dans un pays comme le Brésil : —«Arrependa-se, Júlia ! — gritava a madre» (SDDN, p. 34) — “Peça perdão! Tenha compostura, criança !— Suplicava o bispo”. (SDDN, p. 35).

Ce sont quelques exemples d'interjections moralisantes dirigées vers Júlia lorsqu'elle a été expulsée de l'église, aussi de façon burlesque comme la manière *aos beliscões* l'indique.

⁸ En théologie, la transsubstantiation est la doctrine selon laquelle, pendant l'acte de la consécration eucharistique durant la messe, la substance du pain et celle du vin se transforment respectivement en corps et sang du Christ, les apparences restant inchangées : Cette doctrine eut une première formulation au IX^e siècle. Lorsque, contre ceux qui soutiennent l'idée d'une présence purement symbolique, Amalario de Metz et Pascacio Roberto insistèrent sur la nécessité d'admettre la présence réelle du corps et du sang de Christ dans l'Eucharistie. Afin de mieux définir, sur un plan conceptuel, une telle conviction, dans les siècles qui suivirent on recourut au terme de transsubstantiation, qui apparaît pour la première fois chez Hildebert de Lavardin (1133) et fut jugé très approprié par le concile de Trente (octobre 1551). Le terme « transsubstantiation » ainsi que la doctrine qui lui est connexe, ont été repoussées par Luther et par presque toutes les Églises reformées qui oscillent entre une fois en la présence réelle dans le pain et le vin (impanation et consubstantiation) et une interprétation purement symbolique. Dans la théologie catholique contemporaine, on discute de l'opportunité de maintenir le terme de « transsubstantiation », étant donné que celui de « substance » a perdu le sens métaphysique de la tradition classique; le caractère adéquat du terme a été en revanche affirmé par quelques encycliques papales (*Humani generis* de Pie XII, 1950, et *Mysterium fidei*, 1965, de Paul VI). (Gianni Vattimo. *Encyclopédie de la Philosophie*, Paris, La Pochothèque Garzanti, 1995. p. 1615).

Selon Nietzsche, “ je commence à me penser moi-même comme objet quand je suis tenu pour responsable de ce que j'ai fait ” ; pour lui, la question de la responsabilité inaugure la réflexivité. À travers les punitions, Júlia est soumise aux conséquences de la chaîne des normes. La société où elle vit a transformé ses croyances en normes et les impose à leur tour aux individus. Júlia, malgré le fait de ne pas être croyante, comme nous l'avons démontré précédemment, doit performer sous l'égide de ces normes religieuses dès son enfance. Elle était désormais interdite *do corpo do senhor* (SDDN, p. 35) avant même de le prouver à travers l'eucharistie et d'accéder à la chapelle. Mais ce qu'elle avait ressenti fut un *prazer extraordinário* (SDDN, p. 35). Nous avons donc ici la rencontre entre le sacré et le profane.

La religion catholique au sein de *Suíte Dama da Noite* apparaît comme l'élément passible de limiter, de restreindre et de donner l'absolution. Júlia Capovilla semble décomplexer la foi en affrontant les règles et le Dieu prôné par une société où le dogme a été imposé. Le personnage jongle ainsi entre la provocation et le blasphème et communique avec l'unique entité qui ne peut pas l'abandonner grâce à son éternelle invisibilité. Ainsi, ce roman peut être compris comme une quête artistique, menée à travers l'intertextualité portée par de nombreuses allusions bibliques.

Parmi le filigrane intertextuel qui nous pourrions retrouver dans son œuvre, je cite brièvement sa nouvelle *Jardin des Tuileries* (publié au Brésil in *Escritores escritos*, Rio de Janeiro, Flâneur en 2010 et en France in *t. Recueil de nouvelles bilingue*, Tupi or not Tupi éditions en 2013). Jean Genet c'est le personnage principal de cette nouvelle qui se déroule bien évidemment, à Paris, au Jardin de Tuileries. La nouvelle est aussi introduite par une citation de Genet, qui est bien parlante, dû à l'importance que Manoela Sawitzki accorde à la vérité et au mensonge dans son œuvre : “Ma vie visible ne fut que des feintes bien masquées” [Minha vida visível não foi senão disfarces bem mascarados].

Aujourd'hui doctorante, Manoela Sawitzki interroge la révolution du féminin chez la femme et chez l'homme, à travers l'art et l'expérience de la ré-signification des corps à travers des traversées et réaménagements qui

transforment les binarismes normalisateurs, genre et identité en tant que performance et fabrication, à la lumière de Judith Butler et Beatriz Preciado. Son corpus se compose à travers des artistes performers actuels, comme Biño Sautitzvy, Bianca Cassady, Yasumasa Morimura et Anohni.

Bibliographie

AGAMBEN, G. **Qu'est-ce que le contemporain ?** Paris : Rivages Poche, 2006.

BHABHA, O. **Les lieux de la culture. Une théorie post-coloniale.** Paris : Payot, 2007.

BUTLER, J. **Humain, inhumain. Le travail critique des normes.** Entretiens. Paris : Éditions Amsterdam, 2005.

GENETTE, G. **Fiction et diction.** Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1991.

NIETZSCHE, F. **Vérité et mensonge au sens extra-moral (1873).** Arles: Actes Sud, 1997.

HARAWAY, D. **Manifeste Cyborg et autres essais.** Paris : Exils, 2007.

VATTIMO, G. **Encyclopédie de la Philosophie.** Varese : La Pochothèque Garzanti, 1995.

SAWITZKI, M. **Suíte Dama da Noite.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

SAWITZKI, M. **Dame de Nuit.** Toulouse: Tupi or not Tupi, 2014.

SAWITZKI, Manoela. **Pele: um modo de existência *crossdresser*.** (Dissertação de Mestrado em Letras). Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ, 2014. p. 122.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

AZZOLIN, Luana. L'évolution de la Perception de Genre dans Œuvre de Manoela Sawitzki. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura.** São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 91-104, 2016.

Recebido em 18 julho de 2016.

Aprovado em 14 dezembro de 2016.