



HAL
open science

**La (R)existence des corps dans le cinéma brésilien
contemporain : comment le cinéma brésilien
d'aujourd'hui souligne l'occupation et la résistance des
corps dans les espaces, face à la réalité sociopolitique
brésilienne actuelle**

Marina Nuñez Martin

► **To cite this version:**

Marina Nuñez Martin. La (R)existence des corps dans le cinéma brésilien contemporain : comment le cinéma brésilien d'aujourd'hui souligne l'occupation et la résistance des corps dans les espaces, face à la réalité sociopolitique brésilienne actuelle. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02383077

HAL Id: dumas-02383077

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02383077>

Submitted on 27 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marina NUNES MARTINS

n° 11712127

LA (R)EXISTENCE DES CORPS DANS LE CINÉMA BRÉSILIEN CONTEMPORAIN

Comment le cinéma brésilien d'aujourd'hui souligne l'occupation et la résistance des corps dans les espaces, face à la réalité sociopolitique brésilienne actuelle.



Préparé sous la direction de M. José MOURE

2018-2019

Master 2 Recherche - Cinéma et Audiovisuel

Cinéma, Esthétique, Création

École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)

Juin 2019

Remerciements

Isabella, ma mère et Chico, mon père. Pour avoir toujours soutenu mes rêves et m'avoir conseillé dans mes choix. Merci, maman, d'avoir rendu tout cela possible. Toutes les pages du monde ne suffiraient pas à te remercier. *Obrigada. Te amo.*

José Moure, pour son soutien, son retour et sa compréhension.

Mon équipe de relecture multiculturelle : Branca, Florence, Jéssica, Aziz, Niza, Frejus (merci aussi de ton amour qui m'a sauvé des moments difficiles comme personne d'autre n'aurait pu le faire).

Eric, Quesia, Gui, Cali, Chico, Vivi. Ma famille à Paris. *Obrigada por tanto amor.*

Au coin brésilien de la salle pendant le dernier semestre, Amanda, Arthur et, surtout, Catarina, qui, en plus de me soutenir et de me faire sourire comme les autres, m'a donné des conseils, de l'aide et des retours.

Aux femmes du collectif féministe *Coletiva Marielles - France*, qui me donnent la force de continuer à (r)exister chaque jour, même loin de notre pays.

Bénédicte Thomas, d'Arizona Distribution, Claudia Priscilla, co-réalisatrice de *Bixa Travesty* et Eliane Caffé, réalisatrice de *Era o Hotel Cambridge*.

Je pense aussi à Joaquim, mon grand-père, à Pedro, mon ex-beau frère et à Flora, mon amie, qui nous ont quitté depuis mon arrivée en France. La vie continue. *Saudades sempre.*

Ne sommes-nous pas trop inoffensives depuis trop longtemps ? N'est-il pas temps pour nous de faire peur ? Et aussi d'avoir peur, de nous mettre en danger ? C'est pourquoi je me suis mis dans cette position : je veux douter de l'image consolidée depuis si longtemps dans le miroir. Je casse ce miroir pour me réinventer. Il faut beaucoup de courage pour sortir comme je sors dans la rue, parce que les gens ne tuent pas avec un couteau ou des balles. Le discours tue aussi. Les regards dans la rue, aussi nous tuent et nous oppriment, et il est nécessaire pour moi de m'encourager chaque jour pour pouvoir être.¹ - Linn DA QUEBRADA

¹ Linn da Quebrada, septembre 2019.
<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>

* Images couverture : *Era o Hotel Cambridge - Que Horas Ela Volta - Bixa Travesty*

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	5
I. CORPS ET POLITIQUE.....	15
1. Désordre et progrès : subversion et désobéissance.....	15
2. Les corps en résistance.....	41
3. Les résistances.....	49
II. CORPS ET TERRITOIRE.....	55
1. Espace, limite, territoire, frontière.....	55
2. Territorialité : délimitations, disputes et rapports de pouvoir.....	58
3. Le corps-territoire.....	84
III. CORPS ET OCCUPATION.....	90
1. Occupation et invasion.....	90
2. Désoccupation.....	98
3. Performance et visibilité.....	104
CONCLUSION.....	113
FILMOGRAPHIE.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	120
TABLE DE MATIÈRES.....	129

Introduction

Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par la même, un paysage nouveau du possible.²

L'histoire de la construction du Brésil s'est toujours basée sur une tradition esclavocrate, des normes patriarcales et hétéronormatives, d'ethnie blanche prioritairement mais surtout élitiste. Depuis la colonisation portugaise, le pays a perpétré des violences institutionnelles politiques traditionnelles et encadrées par l'État (commises par la police) et a renforcé l'hégémonie du pouvoir économique via un libéralisme affairiste (une violence idéologique auto-perpétrée au sein de la population et valorisée par le néo-capitalisme contemporain). Ces persécutions, nées de l'époque coloniale, perdurent depuis l'empire, passant de la main des monarques à celle des propriétaires latifundiaires, puis engendrées par les militaires lors de la dictature, et ciblant encore aujourd'hui les populations marginalisées malgré la république actuelle, supposément démocratique. Mais on notera que de l'ethnologie des indigènes à la sociologie moderne, les études des formes d'organisation sociales mettent en exergue la complexité du schéma des violences culturelles qui persistent envers plusieurs communautés (principalement les femmes, les personnes LGBTQ+, particulièrement si intersectionnalisées par leur classe sociale et encore les peuples autochtones) mais surtout, une banalisation de ces violences au Brésil.

² Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur Émancipé*, Paris : La Fabrique Éditions, 2008, p.113

La *démocratie raciale*, idée née dans les années 1930 dans le livre de Gilberto Freyre *Casa Grande e Senzala* (« Maîtres et Esclaves ») pour décrire le métissage existant dans le pays comme un bel aspect de la culture brésilienne, originaire surtout du mélange des peuples autochtones - natifs -, des portugais - colonisateurs -, et des peuples africains - esclaves -, n'est en réalité qu'un mythe. Bien sûr que ce métissage existe, mais il n'a pas été construit de façon harmonieuse comme décrit par Freyre, mais causé par la domination des portugais colonisateurs sur la terre Brésilienne et aussi sur les corps des peuples autochtones et africains. À propos de ce métissage, Freyre écrit :

Quant à la miscibilité, aucun peuple colonisateur moderne n'a dépassé ou même égalé les Portugais à ce point-là. (...) Au lieu d'être dure et sèche, meulant à l'effort d'adaptation à des conditions tout à fait étranges, la culture européenne est rentrée en contact avec les indigènes, adoucie par l'huile de la médiation africaine.³

Ce que Gilberto Freyre essaie de défendre dans son livre est l'idée selon laquelle le colonisateur portugais n'a pas été aussi autoritaire et violent que dans d'autres processus de colonisation et que, d'une forme presque organique, le peuple brésilien a été construit suite à un mélange naturel, que les « trois races » coexistaient, malgré tout, en harmonie, et que cette caractéristique serait toujours présente au Brésil, avec un peuple qui ne serait pas séparé comme d'autres peuples – aux États-Unis, par exemple. C'est à propos de ça que les anthropologues Roberto Da Matta et Darcy Ribeiro critiquent les théories de Freyre. Les deux expliquent que, même si les formes de ségrégation brésiennes, et les formes de racismes – appelés par Da Matta de *racismo à brasileira*, le « racisme à la Brésilienne » – ne sont pas seulement présentes dans le pays, même si différentes en comparaison avec d'autres endroits, elles sont une caractéristique fondamentale de notre société. Da Matta explicite que, au contraire de ce qu'a dit Freyre, l'Empire colonial portugais avait, en fait, des engins très complexes, ce qui a permis aux colonisateurs de reconstruire au Brésil la société portugaise d'origine.⁴ Au sujet du « racisme à la Brésilienne », Ribeiro écrit :

³ “Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto aos portugueses. (...) Em vez de dura e seca, rangendo do esforço de adaptar-se a condições inteiramente estranhas, a cultura europeia se pôs em contato com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana.” [TDA] Dans : Gilberto FREYRE, *Casa Grande e Senzala*, São Paulo : Global Editora, 2003, p.35

⁴ Roberto DA MATTA, *Relativizando : Uma Introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro : Rocco, 1987, p.64

La caractéristique distinctive du racisme brésilien est qu'il n'affecte pas l'origine raciale des gens, mais la couleur de leur peau. Sur cette échelle, le noir est le noir très noir, le *mulato* est déjà le brun et donc à moitié blanc, et si la peau est un peu plus claire, il intègre déjà la communauté blanche. Il faut ajouter qu'il y a ici aussi un blanchiment purement social ou culturel. (...) La forme particulière du racisme brésilien provient d'une situation dans laquelle le métissage n'est pas puni, mais loué. (...) Cette situation ne configure pas une démocratie raciale, comme le voulait Gilberto Freyre et bien d'autres, tant le fardeau de l'oppression, des préjugés et de la discrimination anti-noirs qu'elle contient est grand.⁵

Pendant le XX^{ème} siècle, le Brésil a assisté à un phénomène extraordinaire, dans le sens littéral du terme : celui de la culture populaire, fondamental pour l'auto-image brésilienne pendant cette période-là. Ce phénomène, qui montrait tous les bons côtés de la société brésilienne - à l'exemple de la Bossa Nova, les films comiques des années 1950 et 1960, les émissions de télévision -, est arrivé avec une telle puissance, qu'il a permis culturellement la résolution de certains problèmes fondamentaux du Brésil que la société n'arrivait pas à solutionner : la démocratie raciale, la déhiérarchisation, la libération fonctionnelle du corps et de la sexualité. Tout cela fait que les produits culturels mettaient en valeur la cordialité du peuple. Tel concept est né de l'anthropologue Sérgio Buarque de Hollanda qui, dans les années 1930, a présenté la cordialité comme une des principales caractéristiques des Brésiliens, toujours liée au côté émotionnel de la population. D'après sa vision, « l'homme cordial » est la contribution brésilienne à la civilisation, qui comprend des vertus comme « la franchise dans le traitement, l'hospitalité, la générosité ».⁶ En contrepoint à cette idée, le scientifique politique José Murillo de Carvalho a écrit un article appelé *Cidadania a Porrete* (« Citoyenneté à Gourdin »), où il fait une approche critique de telle cordialité :

⁵ “A característica distintiva do racismo brasileiro é que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele. Nessa escala, negro é o negro retinto, o mulato já é o pardo e como tal meio branco, e se a pele é um pouco mais clara, já passa a incorporar a comunidade branca. Acresce que aqui se registra, também, uma branquização puramente social ou cultural. (...) A forma peculiar do racismo brasileiro decorre de uma situação em que a mestiçagem não é punida mas louvada. (...) Essa situação não chega a configurar uma democracia racial, como quis Gilberto Freyre e muita gente mais, tamanha é a carga de opressão, preconceito e discriminação antinegro que ela encerra”. [TDA] Dans : Darcy RIBEIRO, *Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p.225

⁶ “A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade” [TDA], dans : Sérgio BUARQUE DE HOLLANDA, *Raízes do Brasil*, São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p. 146

Le citoyen brésilien est l'individu qui (...) a le génie brisé à battre, est l'individu plié, apprivoisé, formé, encadré, adapté à sa place. Le bon citoyen n'est pas celui qui se sent libre et égal, c'est celui qui correspond à la hiérarchie qui lui est prescrite.⁷

En plus d'une réflexion sur la façon dont se produisait cet « homme cordial », il y avait aussi une autre problématique. Des années plus tard, la société Brésilienne a pu constater que les avancées portées par ces nouvelles expressions culturelles n'étaient pas transmises à l'expérience sociale et, avec ça, la conscience de la nécessité de refuser cette image a figuré. Quand elles passent à l'expérience politique et sociale, la rencontre, les fêtes et la cordialité déguisent les tensions sociales. Encore sur la caractéristique de la cordialité, qui existe en fait à cause d'une hiérarchie et dans un citoyen qui « connaît sa place », Carvalho écrit :

Naturellement, rien de tout cela ne nous empêche d'être un peuple pacifique, extraverti, amical et cordial. Au contraire, la fonction du gourdin est précisément de dissuader ceux qui tentent d'échapper à l'esprit national de camaraderie, de coopération et de patriotisme. Le gourdin est la réprimande paternelle de l'ouvrier qui frappe, de la femme de ménage qui répond au patron, de l'étudiante rebelle, de la femme qui ne sait pas s'occuper de la maison, du créole qui ne connaît pas sa place, du coquin qui ne respecte pas l'autorité, de celui qui ne sait à qui il parle. (...) Comme le disaient les bons prêtres de la colonie, la punition est pour le bien des punis. C'est un gourdin à bois brésilien, très cordial. C'est du bois-brésil.⁸

⁷ “O cidadão brasileiro é o indivíduo que (...) tem o gênio quebrado a paulada, é o indivíduo dobrado, amansado, moldado, enquadrado, ajustado a seu lugar. O bom cidadão não é o que se sente livre e igual, é o que se encaixa na hierarquia que lhe é prescrita.” [TDA] Dans : José Murillo de CARVALHO, *Cidadania a Porrete*, *Jornal do Brasil*, 1988. Disponible sur https://www.academia.edu/36705523/CIDADANIA_A_PORRETE

⁸ *ibid.*

Ici, l'auteur a fait l'usage d'un jeu de mots avec le « bois-brésil » par rapport à l'image du gourdin. C'était l'arbre le plus abondante lors de l'invasion portugaise et son bois était une des principales sources d'exploitation et de richesse du nouveau capitalisme. Alors il exprime que ce gourdin responsable pour faire du peuple Brésilien un peuple cordial, est une caractéristique si typique Brésilienne, que l'origine du bois du gourdin est la même de l'arbre qui a donné le nom au pays et qui a été le début de la société Brésilienne colonisée.

“Naturalmente, nada disto impede que sejamos um povo pacífico, extrovertido, amigo, cordial. Pelo contrário, a função do cacete é exatamente dissuadir os que tentam fugir ao espírito nacional de camaradagem, de cooperação, de patriotismo. O cacete é a paternal admoestação para o operário que faz greves, para a empregada doméstica que responde à patroa, para o aluno rebelde, para a mulher que não sabe cuidar da casa, para o crioulo que não sabe o seu lugar, para o malandro que desrespeita a “otoridade”, para qualquer um de nós que não saiba com quem está falando. (...) Como diziam os bons padres da colônia, o castigo é para o próprio bem dos castigados. É um cacete brasileiro, muito cordial. É pau-brasil.” [TDA]

Alors, la nécessité première devient l'identification à une autre image, qui n'est plus celle de la cordialité, mais celle de la confrontation. Non plus celle de la culture populaire, mais celle de la culture politique, parce que, comme le dit l'anthropologue Darcy Ribeiro, ce qu'il y a au Brésil « c'est une masse de travailleurs exploités, humiliés et offensés par une minorité dominante, étonnamment efficaces pour formuler et maintenir leur propre projet de prospérité, toujours prêts à écraser toute menace de réforme de l'ordre social actuel »⁹. Et c'est à partir de ce constat que les luttes identitaires émergent. C'est à cette intersection que les trois films ici étudiés se retrouvent. *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla et Kiko Goifman, 2018), *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) et *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015), s'inscrivent dans un moment contemporain de notre cinéma, qui est aussi marqué par l'approche des questions politiques de la manière la plus variée et avec les sujets les plus divers. De tels faits ne font qu'affirmer l'importance des trois films analysés ; ils mettent en question la maintenance de l'« ordre » brésilien, visant un « progrès » qui non seulement veut préserver les structures existantes pendant des siècles, mais aussi revenir en arrière.

Dans un contexte temporel, les films participent à trois différentes périodes de la politique Brésilienne. *Que horas ela volta* est sorti en salles en 2015, pendant le deuxième mandat de Dilma Rousseff ; *Era o Hotel Cambridge* est sorti en 2016, année de transition entre les gouvernements de Dilma et Michel Temer après un Coup d'État ; *Bixa Travesty* a été montré pour la première fois en 2018, année des élections présidentielles qui ont mis Jair Bolsonaro au pouvoir. Ces mêmes élections telles ont été marquées par un moment d'extrême crise représentative dans la politique Brésilienne, dans laquelle Bolsonaro est arrivé au pouvoir à cause de plusieurs votes anti-PT, c'est-à-dire contre le Parti des Travailleurs, parti des anciens présidents Lula et Dilma et de Fernando Haddad, qui a disputé les élections avec Bolsonaro. Et très marqué aussi par des discours de haine très violents sous couvert de « liberté d'expression », surtout contre les populations marginalisées (les femmes, les noirs, la communauté LGBTQ+, les militants, les immigrants des pays plus pauvres que le Brésil, les indigènes, les *quilombolas*¹⁰...).

⁹ “O que houve e o que há é uma massa de trabalhadores explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante, espantosamente eficaz na formulação e manutenção de seu próprio projeto de prosperidade, sempre pronta a esmagar qualquer ameaça de reforma da ordem social vigente” [TDA] Dans : Darcy RIBEIRO, *Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p.452

¹⁰ Les « peuples marrons », qui habitent, aujourd'hui, aux anciens *quilombos*, petits communautés créés par les esclaves fugitifs de la maison de leurs maîtres.

À cet égard, un mot a commencé à être largement utilisé dans le vocabulaire des Brésiliens et de Brésiliennes : la résistance. L'une des principales phrases de la période électorale de 2018 était « si ça blesse mon existence, je serai de la résistance »¹¹. Et c'est aussi devant la perception qu'il faut résister aux oppressions imposées qu'a été créé le néologisme *(r)existência*, la (r)existence, un mélange des mots *resistência* et *existência*, qui est lié à une autre expression de lutte : « j'existe parce que je résiste »¹². Sur cela, je dirais encore : « je résiste parce que j'existe », vu que la « (r)existence » apporte, d'une part, l'idée qu'il faut résister pour continuer à exister et, d'autre part, que le fait même d'exister, pour certains, c'est déjà résister. Sortir dans la rue, s'aimer soi-même, recevoir de l'affection, se rendre visible dans une société où l'on est toujours invisibilisé et marginalisé, sont déjà des actes de résistance en soi.

C'était à partir de la figure provocatrice et subversive de Linn da Quebrada, protagoniste du film *Bixa Travesty*, et de tout son discours et son positionnement sur les expériences corporelles, les performativités et l'existence, que je me suis rendu compte encore une fois, de façon encore plus puissante, comment le cinéma peut être un moyen d'exprimer artistiquement les angoisses d'une époque et des communautés. C'est à partir de ses questionnements sur nos propres corps que j'ai approfondie une réflexion qui réside en moi depuis longtemps, celle de penser le corps comme un objet politique et comme matière première de la lutte.

La politique n'est pas un sujet qui doit être traité uniquement dans les médias et dans les urnes, mais c'est un phénomène qui se produit dans la rue, dans nos propres pensées et dont les effets ne sont pas seulement analysés dans les théories et les discussions, mais ressentis directement dans nos propres corps. Si nous nous trouvons face à des politiques dans lesquelles les droits déjà conquis risquent d'être perdus, ou dans lesquelles nous assistons à une régulation de plus en plus forte de l'État de nos corps (qui part des déclarations des personnages politiques jusqu'à celles imposées comme des lois), ce sont nos corps qui en subiront directement les conséquences. Cela concerne non seulement le fait que nous remarquerons les changements qui se produisent lorsque le simple acte de sortir dans la rue peut mettre nos vies en danger - comme c'est le cas des personnes noires assassinées,

¹¹ “Se fere minha existência, eu serei resistência” [TDA]

¹² “Existo porque resisto” [TDA]

plusieurs fois par la police, victimes du racisme structurel sous un prétexte de bavures policières ; des personnes LGBTQ+ qui perdent la vie à cause de la LGBT-phobie, des militants des mouvements sociaux avec leur intégrité menacée par la police -, mais également lorsque toute angoisse se manifeste à nous sous forme physique. La mélancolie qui découle de la menace de la perte de droits - en particulier le droit à la vie - se fera sentir dans le corps avant de passer à toute analyse théorique. En étant conscient de cela, nous en venons à la nécessité de faire attention au fait que, si notre corps tombe malade, le combat s'affaiblit, car toutes les formes de corporéité sont nécessaires pour essayer de changer la réalité actuelle.

Ainsi, en même temps que nous voyons une grande vague conservatrice pleine de discours haineux contre certains types de corps, nous voyons aussi la montée des mouvements sociaux qui partent, avant tout, d'un cri : nous sommes ici. Nous sommes toujours là. Nous existons. Nous existons et nous continuerons à étudier, questionner, discuter, réfléchir, penser, nous manifester artistiquement, occuper les rues, les bâtiments abandonnés, les maisons des patrons qui ont puisé à la source des maîtres d'esclaves. (R)exister, c'est aussi être conscient des lieux où nos corps occupent et comment et pourquoi ils sont là. A partir du moment où il y a cette première réflexion, l'indignation se rapproche et c'est elle qui nous donnera de la force de dépasser les limites auxquelles nos corps sont soumis, sans parfois même nous en rendre compte. Ici, donc, nous revenons à l'idée si courante dans l'imaginaire du peuple brésilien de « se mettre à sa place ». Cependant, elle est subvertie. Quand nous comprenons quelle est « notre place », nous percevons les structures qui existent pour pouvoir nous y maintenir. Et c'est à ce moment-là que les films amènent à nous interroger sur les territoires que nos corps occupent et comment ils sont eux-mêmes occupés. Envahis. Envahis par des règles, des ordres, des disciplines et des frontières imposées par des origines souvent inconnues. Le corps politique est donc ce qui dépasse ces frontières et fait tomber les barrières en utilisant son propre territoire corporel. C'est le corps qui (r)existe.

De cette façon, je pars d'une étude sur le corps par rapport aux espaces où ils se retrouvent, pour faire le pont entre la lutte politique et le cinéma, en mettant en valeur l'idée de (r)existence. Dans la première partie, je fais un rapport entre le corps et la politique, en partant surtout des concepts comme l'ordre et le désordre, la discipline et la punition, pour parler des corps qui subvertissent la devise du drapeau Brésilien, « Ordre et Progrès »,

jusqu'à arriver à la notion du corps comme une arme et, finalement, pour parler des types de résistances. Tous ces concepts sont compris dans l'idée de que le corps est, lui-même, politique. Dans la deuxième partie, je parle de comment les relations entre les corps et les espaces où ils vivent ou ont déjà vécu mènent à la notion du propre territoire comme un corps et, surtout, du corps comme un territoire. Dans la troisième partie, je mets en relation les concepts d'occupation, désoccupation et performance, puisque tous les trois nous permettent de penser à la visibilité. La performance peut être comprise comme un acte d'occupation territorial des espaces et des corps eux-mêmes ; l'occupation en soi est un acte de se faire visible (existence) et de pénétrer des espaces où l'on n'est pas forcément le bienvenu (résistance) ; la désoccupation comme une forme de maintenance d'une oppression ou, au contraire, un chemin de libération. Un bon concept pour commencer à rentrer dans les sujets et les questionnements des films ici étudiés est celui de la frontière.

Dans *Que horas ela volta*, la frontière principale qui est présente entre les corps est celle de la classe sociale. La femme de ménage Val travaille depuis des années chez une famille bourgeoise de São Paulo, où elle habite aussi. Ainsi, elle est considérée, comme le dit sa patronne, avec une expression très connue de la réalité brésilienne, « presque de la famille ». Presque, mais non pas complètement. Ce qui devient encore plus perceptible après l'arrivée de la fille de Val, Jéssica, qui part de la région Nordeste du Brésil pour habiter à São Paulo et essayer d'y ingresser à l'Université. Si les lignes imaginaires, ou construites, qui séparent Val et la famille de l'élite de São Paulo sont déjà évidentes dès la première scène du film, tout ça devient encore plus clair quand Jéssica arrive pour vivre dans la même maison que sa mère, désobéissant à l'ordre de la hiérarchie sociale et dépassant toute limite imaginaire dans la maison riche.

La force motrice de *Bixa Travesty* est le corps de Linn da Quebrada, chanteuse de funk noire et transsexuelle. Au-delà des frontières qui existent aussi entre la réalité et la fiction, le corps même de Linn est lui aussi à la frontière. Ni homme ni femme, Linn brise les limites et impositions du genre, étant ainsi une « terroriste du genre », comme elle se définit elle-même. Elle décrit le film comme « un documentaire avec des créations et des vérités ». Le propre titre, *Bixa Travesty*, est le concept créé par Linn s'auto-intituler. C'est son identité à elle. La *trav-tappete*, un mélange entre les mots *travesti* et *tapette*, c'est un lieu entre l'homme et la femme : « c'est travesti, c'est féminin, mais il y a quelque chose de tapette ».

Comme elle ne se voit ni comme un homme, ni comme une femme, elle se voit comme un échec. Pour construire son identité, elle a eu le besoin d'accepter et aussi d'incarner cet échec. Alors, la *Bixa Travesty* représente l'invention d'un féminin et des nouvelles formes de féminité, mais aussi de masculinité. Entre être une femme ou un homme, Linn préfère être elle-même. Tout comme le film dont elle est personnage et co-auteur, Linn elle-même est une réalité pleine de vérités et de créations.

Era o Hotel Cambridge est un film dans lequel la question de la frontière est toujours présente, à commencer par le fait qu'il est lui-même, une frontière. L'œuvre s'inscrit dans les limites entre la fiction et le documentaire, dans ce lieu où les deux se rencontrent, laissant toujours la question de qu'est-ce qui est créé et de qu'est-ce qui est réel. Puis, en parlant de la question des réfugiés, encore peu abordée au Brésil, en évoquant ainsi les frontières géographiques et toutes les autres qui les accompagnent, comme les culturelles et linguistiques. L'Hôtel Cambridge du titre est le décor et le personnage central du film. C'est dans cet hôtel abandonné et occupé au centre de São Paulo, la plus grande ville du Brésil, que les réfugiés du monde entier partagent des espaces avec les Brésiliens, « réfugiés dans leur propre pays », comme c'est dit dans un passage du film. Il y a aussi les frontières entre le domicile et la rue, entre le public et le privé, entre l'État et la population, entre les classes, les races. Les corps qui occupent l'Hôtel Cambridge sont toujours en tension. Soit l'un par rapport à l'autre, soit tous par rapport à l'extérieur. Tendus, les habitants vivent toujours sous la menace de la désoccupation forcée, de la répression policière violente et ils sont soumis à des divers préjugés sociaux, qu'ils soient présents à l'intérieur ou à l'extérieur du squat. Dans chaque individualité et dans la collectivité, le – pas si – simple fait d'exister est, en soi, l'acte de résister. Les images documentaires présentées dans le film présentent une police extrêmement violente, qui montrent bien cette police qui n'agit pas pour le peuple, mais pour les intérêts d'État. Et, comme sa police, l'État est intolérant et truculent. « Celui qui ne se bat pas est mort »¹³, dit Carmen, la leader du mouvement, dans un passage du film. Aussi évident que cela puisse paraître, exister c'est n'est pas mourir. Et être vivant, c'est occuper des espaces pour se montrer vivant. L'absence de lutte est le manque de vie.

Les films étudiés dans ce mémoire sont conformes à ce que je considère comme une responsabilité du cinéma et de l'art en général : parler de son époque, en questionnant ses

¹³ “Quem não luta está morto” [TDA]

problématiques et la représentativité. Parmi eux, nous pouvons penser à la réalité socioculturelle et sociopolitique du Brésil d'aujourd'hui. C'est possible de penser à ce qui se fait dans son intérieur, pour elle, face à elle, contre elle. Ça nous permet de réfléchir à notre structure, notre formation en tant que pays, nos oppressions, nos répressions et nos libertés. Nous pouvons discuter de notre mémoire, si oubliée dans notre histoire. Tellement oubliée que, lorsque nous regardons notre structure politique et sociale au milieu du XIXe siècle et nous comparons avec les structures qui ont formé la société Brésilienne depuis le début de la colonisation, il semble que nous remontons dans le temps. Et beaucoup de gens ne connaissent même pas le danger que signifie ce retour.

Encore plus qu'une envie, parler du Brésil et de la culture brésilienne à ce moment-là me semble être une nécessité, un devoir. Encore mieux si je le fais à partir des rapports entre le corps, cet instrument politique primaire, et les territorialités pour proposer des réflexions à propos de la politique. C'est un devoir envers moi-même, celui d'utiliser tous les espaces pour discuter à propos de et, pourquoi pas, dénoncer ce qui se passe dans le pays : un moment où nous voyons les tentatives d'effacer et de réduire au silence les luttes identitaires, la culture, la mémoire. De l'autre côté, il y a une énorme force par rapport aux mouvements sociaux et la volonté des communautés de changer ce qui est en jeu aujourd'hui. N'oublions pas la puissance qu'ont les gens de faire bouger les réalités en vigueur dans les moments de crise intense et les trois films ramènent ça dans ses narratives. Comme le dit Linn da Quebrada, nous vivons dans « un moment historique », plein de nouvelles réflexions, transformations et possibilités corporelles multiples. Ainsi, c'est un désir et un devoir que ces mots et réflexions ici écrits ne restent pas que dans les papiers, dans l'académie, mais qu'ils puissent être ramenés à dans d'autres espaces, qu'ils ne se contiennent pas à de l'encre et du papier imprimé. Que cette étude qui part de notre plus grand bien, notre corps, celui qui nous accompagne depuis notre naissance jusqu'à notre mort, atteigne d'autres corps. Que d'autres corps puissent lire, critiquer et incarner ces mots. Si d'un côté ces analyses apportent des réalités parfois très dures, j'espère qu'elles puissent aussi ramener un peu d'espoir, comme les oeuvres ici analysées ont pu le faire avec moi.

I. Corps et Politique

1. Désordre et progrès : subversion et désobéissance

Les manifestations qui se passent dans notre pays (...) montrent la force de notre démocratie et le désir de la jeunesse de faire avec qui le Brésil avance. (...) Les manifestants ont le droit de tout critiquer et questionner, de proposer des changements, lutter pour plus de la qualité de vie, de défendre passionnément ses idées et propositions, mais il faut qu'ils fassent tout ça de manière pacifique et ordonnée. (...) Les institutions et les organes de la sécurité publique ont le droit d'endiguer, dans les limites de la loi, toutes les formes de violence et de vandalisme. (...) Je vous assure : nous irons maintenir l'ordre.¹⁴

Notre devise, qui ne vient pas d'aujourd'hui, sera *Ordre et Progresse*. L'expression de notre drapeau ne pouvait être plus actuelle, comme si elle avait été écrite aujourd'hui (...) Merci à vous et un bon Brésil à nous.¹⁵

¹⁴ **Déclaration de la présidente de l'époque Dilma Rousseff lors des manifestations de 2013.** "As manifestações que ocorrem no país (...) mostram a força da nossa Democracia e o desejo da juventude de fazer o Brasil avançar. (...) Os manifestantes têm o direito e a liberdade de criticar e questionar tudo, de propor e exigir mudanças, de lutar por mais qualidade de vida, de defender com paixão suas ideias e propostas, mas precisam fazer isso de forma pacífica e ordeira. (...) Todas as instituições e os órgãos da segurança pública têm o dever de coibir, dentro dos limites da lei, toda forma de violência e vandalismo. (...) Asseguro a vocês: vamos manter a ordem". [TDA] Dans : <https://vimeo.com/226910664>

¹⁵ **Déclaration de Michel Temer lors de sa prise de pouvoir comme président intérimaire en 2016.** "Nosso lema, que não é um lema de hoje, é 'Ordem e Progresso'. A expressão da nossa bandeira não poderia ser

Le drapeau national nous renvoie à l'ordre et au progrès. Aucune société ne se développe sans respecter ces principes.¹⁶ Aujourd'hui, la situation où le Brésil est arrivé s'agit d'une preuve incontestable que le peuple, dans sa grande majorité, veut la hiérarchie, le respect, l'ordre et le progrès.¹⁷



Drapeau du Brésil, créée en 1889 par Décio Villares

Le drapeau Brésilien est un des seuls qui portent une phrase écrite. Les mots *Ordem e Progresso*¹⁸ ont été ajoutés au drapeau lors de la proclamation de la République, en 1889. L'expression est originaire d'une phrase du philosophe positiviste Auguste Comte : « L'amour pour principe et l'ordre pour base ; le progrès pour but ». Cela signifie que l'amour doit être le principe des actions individuelles et collectives ; que l'Ordre consiste dans la conservation et la manutention de ce qui est bon, beau et positif ; que le progrès est la conséquence du développement et du raffinement de l'Ordre ; que l'Ordre va résulter dans le progrès individuel, moral et social¹⁹. C'est la conservation de ce qui existe de bien parmi la correction et l'élimination de ce qui n'est pas bien. L'expression du drapeau a été utilisée comme slogan du gouvernement de Michel Temer - président qui a substitué Dilma Rousseff après le Coup d'État de 2016 -, comme une formule de solutionner les problèmes politiques, économiques et sociaux de la société Brésilienne actuelle, en essayant de montrer aux

mais atual, como se hoje tivesse sido redigida. (...) Meu muito obrigado e um bom Brasil para todos nós". [TDA] Dans : <https://vimeo.com/226910664>

¹⁶ **Déclaration du président Jair Bolsonaro, le 1 janvier 2019, lors de sa prise de pouvoir.** "O pavilhão nacional nos remete à ordem e ao progresso. Nenhuma sociedade se desenvolve sem respeitar esses preceitos."

¹⁷ **Déclaration du président Jair Bolsonaro, le 2 janvier 2019, un jour après sa prise de pouvoir.** "Hoje em dia, a situação a que o Brasil chegou é uma prova incontestada de que o povo, em sua grande maioria, quer hierarquia, quer respeito, quer ordem e quer progresso". [TDA] Dans : <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/02/bolsonaro-o-povo-em-sua-maioria-quer-hierarquia-respeito-ordem-e-progresso.ghtml>

¹⁸ « Ordre et Progrès »

¹⁹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_e_Progresso

citoyens que, pour obtenir un futur meilleur (le progrès), il faut avoir la raison (l'ordre) et une pensée optimiste et positive sur l'avenir²⁰. Dans le champ politique, la pensée positiviste propose l'évolution sociale d'une façon ordonnée et sans révolutions. Ainsi, l'obsession Brésilienne par l'ordre, en étant, paradoxalement, un pays complètement désordonné, date de très longtemps. Si les gouvernants du Brésil n'ont jamais arrêté de parler de l'ordre, même si la situation du pays montre toujours le contraire, les films ici étudiés démontrent que le chemin du progrès n'est pas celui indiqué par le drapeau, mais l'inverse. Pour résister et transformer le système, le chemin est le désordre où, comme le dit Carmen, personnage d'*Era o Hotel Cambridge*, « Notre ordre sera le désordre total du système. Et le désordre du système sera notre ordre »²¹.

Dans son livre *Surveiller et Punir*, Michel Foucault évoque quelques concepts relatifs aux questions traités dans les films par rapport aux tensions entre les corps et les normes sociales, surtout à propos de la punition et de la discipline, idées strictement liées à la notion d'ordre. Le premier concept est ce qu'il appelle « économie politique du corps », rétabli par les systèmes punitifs, où, il explique :

Même lorsqu'ils utilisent les méthodes « douces » qui enferment ou corrigent, c'est bien toujours du corps qu'il s'agit - du corps et de ses forces, de leur utilité et de leur docilité, de leur répartition et de leur soumission²².

Ensuite, Foucault fait allusion au fait que le corps est « directement plongé dans un champ politique », où l'investissement politique est toujours lié à son utilisation économique, qui le transforme dans une force de production investie de rapports de pouvoir et de domination.²³ Là, il faut remarquer que le corps est « à la fois productif et corps assujetti », où tel assujettissement peut être obtenu par la violence, l'idéologie et aussi de façon physique. Cela génère un savoir du corps qu'il appelle sa « technologie politique ». C'est à travers cette pensée que le philosophe arrive à la notion de la « microphysique du pouvoir », dont le fonctionnement se donne par « les corps eux-mêmes avec leur matérialité et leurs forces ». Il

²⁰ <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/05/12/Qual-a-origem-do-lema-%E2%80%98ordem-e-progresso%E2%80%99-que-est%C3%A1-na-bandeira-e-foi-adotado-por-Temer>

²¹ Carmen SILVA, "A nossa ordem vai ser a desordem total do sistema. E a desordem do sistema vai ser a nossa ordem". [TDA] Dans *Era o Hotel Cambridge*

²² Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir - Naissance de la prison*, Paris : Éditions Gallimard, 1975, p.33

²³ *ibid.*, p.34

explique donc que ce pouvoir n'est pas seulement exercé par ceux que le possèdent - la classe dominante -, mais aussi par les dominés. Enfin, le philosophe explique que la discipline a une manière spécifique de punir, au-delà du modèle du tribunal, ce qu'il appelle de « pénalité disciplinaire ». Il s'agit de « l'inobservation, tout ce qui est inadéquat à la règle, tout ce qui s'en éloigne, les écarts. Est pénalisable le domaine indéfini du non conforme », et c'est là où il parle de la faute.²⁴

En s'appuyant sur l'étude de Michel Foucault, il est possible de conclure que le corps et la politique ne peuvent être dissociés l'un de l'autre, et c'est bien là qui se retrouvent les corps politiques des films : dans une société disciplinaire, punitive. Par exemple, le film *Que horas ela volta* correspond à l'idée que Foucault évoque quand il écrit sur l'utilisation économique du corps, qui le transforme dans une force de production sous un rapport de pouvoir et de domination, parmi la relation entre employeur et employé qui se produit entre les patrons et la femme de ménage ; l'asservissement de cette dernière aux premiers sera complètement questionné après l'arrivée de sa fille. Ce sera elle aussi, avec ses questionnements et la non-acceptation des relations de pouvoir, qui va bouleverser le statu quo de la famille. D'ailleurs, il est possible de penser à *Era o Hotel Cambridge* quand Foucault défend que le pouvoir d'un corps sur l'autre n'est pas exercé seulement par les personnes qui sont dans une position de dominance, mais aussi par celles que sont dominées. Dans le film, il y a toujours une tension entre les pouvoirs et les droits des habitants du squat, surtout entre Brésiliens et réfugiés, et aussi le contrôle - nécessaire dans une notion de collectivité - fait par un habitant sur l'autre de, par exemple, comment agir ou pas. Et enfin il y a *Bixa Travesty* avec Linn da Quebrada, qui essaie de dépasser toutes les notions disciplinaires par rapport à l'identité, au genre, aux normes. Si le « mâle blanc dominant » a toujours réussi à dicter des normes à celles et ceux qui ne sont pas comme lui, dans un assujettissement violent, idéologique et physique, comme le souligne Foucault, Linn utilise son corps et son discours pour échapper à cet assujettissement. Si le système s'efforce de punir les écarts et pointer les fautes, Linn va dire qu'elle-même est un écart, une faute, « non conforme » à ce que l'on attend des corps.

²⁴ FOUCAULT, *op.cit.*, (note 22) p.210

1.1. Subversion et « terrorisme du genre » dans *Bixa Travesty*

L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé.²⁵

Pour introduire cette partie, il faut présenter une définition de deux termes clés pour l'analyse de ce film. Le premier est le mot *travesti*²⁶, une identité de genre exclusivement féminine et latino-américaine. Il s'agit de la personne assignée homme à sa naissance, mais elle se reconnaît avec une identité féminine. En général, c'est un terme utilisé pour parler d'une population marginalisée. Ce sont des gens qui ne se considèrent pas nécessairement comme des femmes. La *travestibilité*²⁷ n'est pas seulement une identité de genre, mais aussi une identité culturelle, c'est pourquoi elle est une exclusivité régionale, car il s'agit d'un mouvement initié dans l'Amérique Latine. Le terme était initialement péjoratif, mais il a été adopté et re-signifié comme symbole de révolte. Tous les travestis sont transgenres parce qu'ils ne s'identifient pas au même type de registre, mais ils ne se considèrent pas tous comme des femmes transgenres, car les travestis sont déjà une identité trans en eux-mêmes. Comme il s'agit d'une identité exclusivement féminine, les pronoms féminins doivent toujours être utilisés lorsqu'il s'agit de travestis.²⁸ Le deuxième terme est "*bicha*" (tapette), un adjectif utilisé de façon généralement péjorative pour désigner un homme homosexuel de caractère efféminé.

²⁵ Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p.23

²⁶ Pendant ce travail, je vais utiliser *travesti* au féminin, puisque je parle des personnes qui se reconnaissent avec l'identité féminine. Et, aujourd'hui au Brésil, on utilise *elle* pour parler d'une travesti.

²⁷ J'ai choisi d'utiliser le mot *travestibilité* comme traduction du mot *travestilidade*, parce que le mot *travestissement* serait la traduction française de *travestismo*, qui est utilisé fréquemment pour désigner cette identité de genre comme une maladie, un désordre, comme j'ai malheureusement trouvé dans un site web pendant cette recherche. Comme *travestilidade* est plus utilisé aujourd'hui par les travestis et la communauté LGBTQ+, c'est plus correct d'utiliser ce mot.

²⁸ "Identidade de gênero exclusivamente feminina e latino-americana. Trata-se da pessoa designada homem ao nascer que se reconhece numa identidade feminina. O termo normalmente é utilizado para uma população mais marginalizada. Não necessariamente se consideram mulheres." [TDA] Dans :

<https://www.facebook.com/nimbusdesenios/photos/a.2229988150572286/2229988217238946/?type=3&theater>

Dans la cuisine de sa maison, Linn discute avec sa mère et deux amies - qui sont aussi trans -, pendant qu'elles font à manger. Après demander à sa mère à propos de ses désirs sexuels - question à laquelle elle ne sait pas très bien comment répondre -, Linn lui explique le terme *Bixa Travesty*, la *Trav-Tapette* :

Ce lieu où je suis, cette invention, est ce que j'appelle la trav-tapette. C'est travesti, c'est féminin, mais il y a quelque chose de tapette. Ce n'est pas vraiment une femme, c'est ce que je suis. [N'est pas un gay, parce que] les gays, ils aiment les mecs. Il ne s'agit pas d'un espace où le féminin est cultivé.

Plus tard dans le film, elle va continuer à expliquer cette notion de Trav-Tapette : « Comme il n'y avait pas de lieu pour moi, j'en ai inventé un espace qui me conviendrait. » Si, comme le souligne Linn, le corps est un espace, un squat, pour la construction - aussi accompagnée des préfixes *re* ou *dé*, puisque cet espace corporel est toujours en reconstruction et déconstruction - de sa propre identité, Linn da Quebrada, chanteuse brésilienne de funk, ne construit que des noms, espaces et identités de genre pour elle même, comme aussi tout un vocabulaire pour se reconnaître et pour légitimer sa propre existence. Et c'est dans cette invention de mots et de soi-même où sont nées des expressions comme *Bixa Travesty*, l'espace où elle existe dans son propre corps, et aussi le titre d'une de ses chansons et du film; *terrorista de gênero*, la *terroriste du genre*, comme elle s'auto-définit ; *enviadescer*, *entarlouzer*, comme elle chante dans une de ses chansons.

La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identités » ne puissent pas « exister ». (...) C'est bien parce que certaines « identités de genre » n'arrivent pas à se conformer à ces normes d'intelligibilité culturelle qu'elles ne peuvent, dans ce cadre normatif, qu'apparaître comme des anomalies du développement ou des impossibilités logiques. La persistance et la prolifération de telles identités sont une occasion critique d'exposer les limites et les visées régulatrices de ce domaine d'intelligibilité et donc de rendre possibles, dans les termes mêmes de cette matrice d'intelligibilité, des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre.²⁹

Le film commence par une introduction où la chanteuse défile par les allées d'une *quebrada*³⁰ de São Paulo, en tenant une lampe qui éclaire, à chaque fois, l'expression-titre du film. La scène est accompagnée d'une chanson dont elle répète par plusieurs fois « je cherche

²⁹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre - Le Féminisme et la Subversion de l'Identité*, Paris : La Découverte, 2012, p.85

³⁰ Mot utilisé à São Paulo pour parler des favelas et périphéries.

», suivi par « j’essaie de comprendre ce qu’il y a en moi que te dérange autant ». Après cette image de Linn qui parcourt son lieu de naissance, habillée comme si elle était une détective, elle apparaît en train de chanter devant un micro, en portant des vêtements qui ne cachent pas son corps et un gant métallique, qui ensuite apparaît dans une image ancienne qui s’alterne avec la performance de Linn, aux mains d’une autre personne. Il s’agit de Ney Matogrosso, un chanteur très performatif qui a été une marque de la contre-culture et la transgression de genre au Brésil, surtout pendant les années 70 et 80. Après les images de Linn et de Ney qui s’intercalent, il y a un premier discours parlé de la chanteuse dirigé aux spectateurs. Ces discours sont faits dans un studio, où Linn parle devant un micro, comme si elle participait d’une émission de radio, toujours avec un ton ironique. Sa première prise de parole est dirigée vers les hommes, de qui elle se différencie dès le premier moment, en faisant une distinction immédiate entre *vous* et *nous*.

Vous, les hommes, vous avez fait tout ça très bien, n’est-ce pas ? Vous avez mis en place tout le cirque, vous vous êtes unis, vous avez fait vos petits arrangements, vos réseaux, vous vous êtes entraïdés, vous en avez tiré bénéfices, vous avez tout fait pour vous protéger et vous avez cloîtré le féminin, et vous nous avez laissé en train de nous battre pour vous. Mais quel vilain jeu... et vous avez cru qu’on ne ferait rien ! Que vous pourriez vous en tirer... Mais votre tactique peut aussi être détournée. Nous, le féminin, nous pouvons la récupérer. Nous allons l’apprendre, nous allons occuper les espaces, reproduire vos techniques et les améliorer. Nous allons les perfectionner et les utiliser à notre profit. Nous allons créer des réseaux de soutien, nous allons apprendre à nous battre. Nous prendrons les armes, nous toucherons nos corps comme s’ils étaient des armes. Le jeu va se retourner contre vous... et je n’aimerais pas être à votre place.

Ce premier discours commence avec un écran noir et la voix off de Linn. Avec cette première phrase, nous comprenons tout de suite que le ton de Linn sera ironique et provocateur tout le long du film. Dès les premiers mots, on sait aussi à quel interlocuteur elle dirige son discours. Dans ses propres mots, sans parler de données, ni d’expériences personnelles, elle raconte toute une histoire d’une société toujours dominée par des hommes, par le masculin. D’une façon décontractée et très simple, elle parle d’une logique d’oppression, en dirigeant ses mots aux hommes, au masculin, le « vous », avec une forme à chaque fois plus combative, pendant que le discours se prononce. Linn ne parle pas de Linn, mais d’une collectivité. Elle ne met pas en valeur ses expériences personnelles, mais des expériences collectives autant qu’une personne non-masculine. Il faut aussi remarquer qu’elle ne dit jamais « nous, les femmes », mais « nous, le féminin », ce qui a un rapport direct avec

le titre que la propre Linn s'est donnée pour s'identifier en tant qu'être humain. La *Trav-Tapette*, ou la *Bixa Travesty* n'est pas un homme, mais n'est pas une femme non plus ; c'est quelque chose qui est entre eux, comme elle explique dans la suite du film.

Avec ce discours, c'est possible aussi de connaître la personnalité de ce personnage, ainsi que ses intentions. Bien comme le masculin, le féminin peut aussi créer ses réseaux ; mais, au lieu de s'unir dans des réseaux oppressifs, ce sera dans des réseaux de soutien, d'affection. Au lieu de se battre pour les hommes, le féminin peut se battre contre ce qui l'a opprimé : le masculin. Et ce combat-là, cette guerre ne se fait pas avec des armes à feu, mais avec la plus symbolique des armes, qui est aussi le matériel le plus basique que nous avons : notre corps. Elle finit son discours en revenant à une expression ironique et en disant une phrase qui n'est pas seulement liée à ce combat dont elle parle, mais aussi avec sa propre identité. Linn, étant considérée comme un homme à sa naissance, indique très clairement, en parlant de et pour les hommes : elle ne veut pas être à leur place.

Juste après la première prise de parole, il y a le deuxième moment d'une performance sur scène, où Linn et sa partenaire artistique présentent une chanson où la chanteuse raconte un peu de son histoire. Le moment clé des paroles est le dialogue suivant :

« Est-ce que je suis jolie ? » « T'es marrante. » « Je suis pas jolie ? » « T'es marrante. » « Je me suis faite toute belle, mais ils ne font pas que se moquer »

D'une façon performative et ironique, ces mots désignent une réalité des travestis au Brésil. La recherche d'acceptation et de légitimation de leurs corps passent toujours par sa marginalisation et les préjugés qu'elles souffrent. La figure de la travesti est historiquement prise comme sexualisée - ou plutôt prostituée -, ridiculisée ou, dans son extrême, assassinée. Alors, elle dit que quoi qu'elles fassent pour être belles, les gens rient toujours à leurs dépens.

Après la deuxième performance sur scène montrée dans le film, il y a le deuxième moment en studio. Mais là, Linn est accompagnée de son amie et partenaire artistique Jup do Bairro. C'est la première fois que les deux apparaissent ensemble en dehors de la scène et nous avons une vraie opposition entre les deux corps qui étaient montrés avec très peu de vêtements sur scène, en train de chanter, danser et se moquer, et les deux corps bien habillés, bien couverts, même si toujours sarcastiques, mais cette fois-ci plus comme deux ami.e.s qui rigolent entre elles.



Alors, les deux se présentent aux spectateurs en mélangeant leurs noms et en plaisantant avec des identités sexuelles et de genre. Elles demandent aux spectateurs qui est la *tapette* et qui est le *pédé* et puis il y a Linn qui dit « si avant j'étais une trav, maintenant je suis une femme cis ». Tout ça pour introduire une autre présentation de Linn, qui a un rapport avec un vers chanté dans la chanson antérieure à cette scène - « on m'a viré de l'église, parce qu'une pomme pourrie contamine toutes les autres » :

J'ai cassé la côte d'Adam... Enchantée, je suis la nouvelle Ève, fille des lopes, œuvre de l'ombre. Je n'ai pas mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance, mais j'ai effrité ses feuilles et j'ai fumé ses herbes.

En addition au terrorisme de genre, Linn se montre subversive à bien des égards, dont la religion. Dans le monde moderne, la pomme d'Ève est pourrie et, au lieu de donner la lumière de la connaissance, elle naît de l'ombre. La nouvelle Ève ne mange pas une pomme que lui donne l'intellect, elle préfère fumer les feuilles qui vient de l'Arbre. Ainsi, Linn, une travesti, s'approprie de ce qui est au même temps sacré et blasphémateur pour la religion chrétienne, c'est-à-dire le symbole de la première femme du monde, pour re-signifier le context historique écrit par les hommes. Au lieu d'être un objet d'étude des hommes, la nouvelle Ève écrit sa propre histoire et devient détenteur de son corps et ses désirs. Ce qui devient encore plus clair dans la scène suivante, où Linn explique pourquoi est-ce qu'elle chante du funk. En résumé, c'est pour occuper un espace de désir aussi toujours dominé par le désir masculin et hétérosexuel.

Quand j'ai vu que le funk parlait si ouvertement de sexe, qu'il créait des désirs qui disaient « elle veut de la bite » et tant d'autres choses, en train de parler toujours beaucoup d'elle, en pointant le doigt sur elle, les doigts des hommes qui adorent pointer sur les choses et les nommer. Alors, j'ai pensé, pourquoi je ne pourrais pas faire la même chose ? (...) C'est dans ma musique que je déconstruis mon désir.

Notamment né de la résistance, le funk Brésilien s'est manifesté initialement dans les favelas de Rio de Janeiro vers les années 1970, mais gagnant de la force pendant les années

1990, où les paroles ont commencé à s'insurger contre le système, avec des revendications et des critiques sociales, et aussi des paroles à connotation sexuelle marquée, un vocabulaire très populaire, y compris l'utilisation de gros mots et d'argots. Aujourd'hui le funk gagne un côté plus pop, mieux accepté par la société et adopté par les beaux quartiers, gentrifié si on peut le dire. Mais en même temps les « bailes funk », soirées traditionnelles des favelas de Rio où l'on joue souvent du funk plus traditionnel, plus cru, sont encore criminalisés par les forces de l'État. Ce rythme a toujours été, et continue à être, majoritairement produit et chanté par des hommes hétérosexuels et c'est là où Linn da Quebrada émerge, encore une fois, comme une figure subversive. Elle occupe cet espace musical avec une musique déjà subversive, qui chante ce qui est caché, ou ce qui est interdit, mais elle se positionne en tant que productrice du discours, et non pas comme un objet, ce que devient très claire à l'ensemble du film. Parce que si le funk est un espace de la résistance pauvre et noire, il est aussi un rythme très masculinisé et sexiste, alors Linn s'approprie de la fabrication des paroles, et sans abdiquer l'utilisation des mots agressifs et très sexuels, mais, au contraire, en les utilisant pour montrer que les gens comme elle peuvent aussi les dire.

Les paroles des chansons de Linn portent toutes un questionnement très fort, bien comme son discours. Au moment d'après la scène où elle est dans la cuisine avec sa mère et ses amies, Linn et Liniker, une de ses amies qui est aussi chanteuse et transsexuelle, cherchent des affaires dans une chambre bordélique. Alors elles trouvent un cahier où sont écrits les paroles de ce qui est devenu une chanson de Linn, appelé *Mulher* (femme), où elle chante :

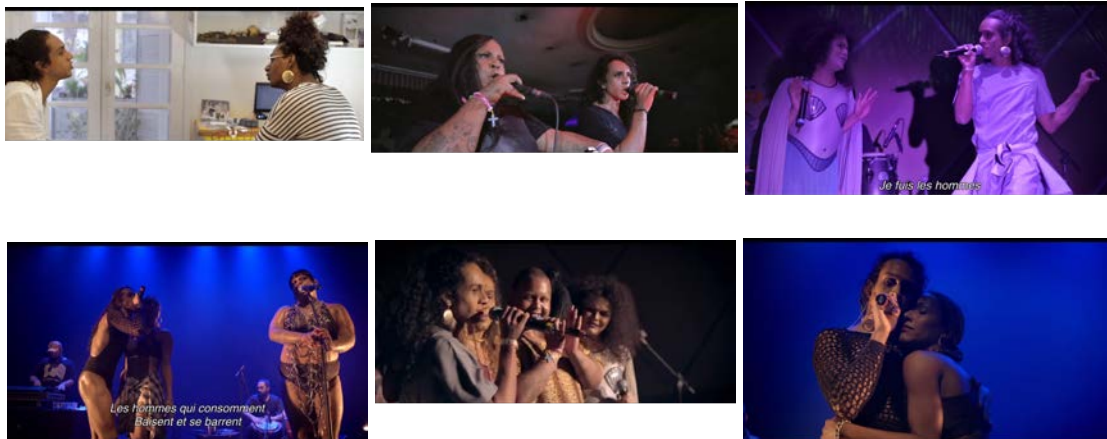
Elle a un visage de femme, elle a un corps de femme, elle a un style, des fesses, des seins et une bite de femme.

La musique commence, ainsi, à être chantée par Linn et Liniker dans la chambre, sur le lit, avec un rythme très calme, et suivie, maintenant avec la *beat* du funk, par Linn et Jup dans un concert, où elles performent de façon presque agressive, au moment de chanter les paroles qui disent « une bite de femme », elles les chantent à voix très grave et très forte. Ensuite, la même chanson est chantée avec encore plus d'autres personnes, maintenant de façon plus joyeuse et il y a encore un quatrième moment de ce montage, où Linn et Jup sont sur scène avec une troisième personne. Les lumières et les couleurs donnent aussi les changements de position de discours et de sa tonalité. Dans la chambre, la lumière est plus naturelle, blanche ; au concert, plus sombre, bien comme les habits de Linn et Jup ; sur scène avec l'autre groupe, les couleurs sont plutôt claires, un ton violet, et la lumière, moins

sombre ; sur scène avec l'autre chanteuse, elles sont encore une fois plus froides, les filles sont habillées en noir et en argent et la lumière est bleu foncé. Il est important de dire que toutes les personnes qui participent de ce montage sont des femmes trans ou travestis. Le vers le plus répété de cette chanson est le suivant:

Je fuis des hommes, les hommes qui consomment, baisent et se cassent.

Ce vers représente, encore une fois, l'affirmation de Linn de ne pas faire partie d'un même espace que les hommes, comme souligné dans son premier discours qui finit par « je n'aimerais pas être à votre place », dirigé aux hommes. Non seulement elle fuit les hommes, surtout par rapport aux travestis, qui sont vues par eux comme des objets sexuels, comme elle chante de plusieurs formes dans la chanson ici présentée, mais elle fuit aussi cette idée de l'homme, de la masculinité, de ce que ça représente socialement. Une des artistes que chante avec Linn dans ce montage ajoute encore : « je fuis les machos », alors n'est pas l'homme en tant qu'homme, mais l'homme patriarcal, machiste, masculiniste. Mais même avec le ton parfois de révolte, ce montage se termine de manière positive et affectueuse, avec un câlin entre Linn et l'autre artiste et une prise de parole où elle dit qu'elle est très fière d'être contemporaine des autres personnes qui partagent la scène avec elle, et qu'elles sont en train de construire un moment historique.



Suite à ce montage musical, nous voyons des échanges par rapport à la travestibilité et la transexualité. D'abord, Linn discute avec les femmes du groupe avec qui elle chantait, de la question des hormones et des chirurgies. L'une d'elles dit qu'elle refuse de faire quelque chose dans ce genre, quelque chose qui l'oblige à aller à des cabinets médicaux. Juste après, Linn est dans un sauna avec Jup, où elles vont discuter du même sujet. La mise en scène de ce

cadre et du suivant, où Linn et Jup se retrouvent dans une baignoire, font penser au film *Sedmikrasky*³¹. Dans *Sedmikrasky*, nous suivons deux personnages appelées Marie, et toutes leurs actions questionnent, de façon surréaliste et ironique, le rôle social de la femme, bien comme la féminité, et réfléchissent sur l'existence. La scène dans le sauna commence, alors, par Linn e Jup en train de chanter une petite chanson et de rigoler entre elles, avec des lunettes de soleil et des maillots de bain, des habits très féminins, comme si elles étaient deux petites poupées. L'allégorie de la poupée est utilisé dans *Sedmikrasky* dès le début du film, où les deux filles bougent leurs corps de façon mécanique et en disant qu'elles sont des poupées. Et même dans *Bixa Travesty* il y a une mention à cette figure, dans une scène où Linn est avec des amis et elle imagine une poupée qui, au lieu de dire « maman », le symbole le plus représentative du rôle social de la femme, dit « je suis une terroriste du genre ! ».



Quand le dialogue commence, Linn fait la réflexion de que, avant, il n'était pas possible de se penser le corps de la travesti sans qu'il soit directement lié à la féminité, raison pour laquelle les travestis se soumettent toujours aux hormones et au silicone industriel. La féminité est un concept construit social et culturellement³², parce qu'elle est toujours représentée par des symbolismes de ce qui serait féminin, de sorte que des actes comme

³¹ « Les Marguerites », Vera CHYTILOVÁ, 1966

³² Cette discussion sera plus approfondie dans la partie 2.3 du chapitre II.

mettre du silicone pour avoir plus de seins transforment ce corps dans quelque chose plus proche du idéal de la femme. C'est comme si l'acte d'ajouter des éléments extérieurs pour construire un corps perçu comme féminin les transformaient en poupées, ce qui convient beaucoup à la norme hétéro-patriarcale, car étant des objets et non pas des sujets, les poupées n'ont pas le pouvoir de choix ni de contrôler leurs propres vies, alors elles sont toujours passives, jamais actives. La même analyse faite à propos des personnages de *Sedmikrasky* pourrait être appliquée aux personnages de *Bixa Travesty* :

Un récit de poupées récalcitrantes qui se rendent compte des limites de leur position et s'efforcent de surperformer leurs caractéristiques construites, au point de commettre de graves infractions contre le très masculin qui fixe les termes de leur subjectivité.³³

Les similitudes entre les deux films ne se résument pas à cette scène. Au même temps que les protagonistes de *Sedmikrasky* ont des caractéristiques qui sont attendues comme si elles appartenaient aux femmes considérées comme belles et féminines, elles passent tout le film à subvertir les normes et comportements attendus quand on est une femme. Dans un contexte d'extrême crise politique, les deux filles décident, comme elles même le disent dans la première scène, d'être mauvaises, puisque le monde est aussi mauvais. C'est pourquoi elles passent le film à avoir un très « mauvais comportement », à sortir avec des hommes plus âgés juste pour manger et boire, à se moquer des hommes qui sont amoureux d'elles. Aussi, le film est rempli de plusieurs images liées au genre et à la sexualité, comme la papillon, les fleurs, la pomme et des aliments très phalliques (banane, cornichon, oeuf). En somme, tous les actes subversifs ou même destructifs produits par les filles appartiennent à un même sujet : l'existence ; la contradiction entre l'affirmation « on existe » et le doute : « est-ce qu'on existe ? ». La question de l'existence est présente dans tout l'ensemble du film, plus remarquable dans trois séquences. La première, quand une des filles demande à l'autre comment est-ce qu'elle sait qu'elle existe, à ce qu'elle répond « grâce à toi » ; la notre existence dépend du regard de l'autre. La deuxième, quand elles disent « personne ne fait attention à nous, les gens n'ont même pas été dérangés par nous ». La troisième, juste après celle-ci, quand elles défilent en disant « on existe ! On existe ! ». Dans *Bixa Travesty*, c'est aussi dans le dialogue au sauna qui surgit la question de l'existence, encore par rapport à la

³³ Bliss CUA LIM, *Dolls in Fragments : Daisies as Feminis Allegory*. Camera Obscura 47, Volume 16, Number 2. 2001. Pg.54

féminité. Au même temps que Linn dit qu'aujourd'hui les travestis n'ont plus tellement besoin d'avoir un corps très féminin comme avant, elle se demande comment serait son corps s'il était plus féminin. Lorsqu'elle demande à Jup comment elle se sent par rapport à ça, elle lui répond qu'elle comprend très bien cette contradiction, puisqu'il s'agit de « la validation de ton corps comme existence ». Après avoir dit qu'elle sent que les gens ne sont intéressés que par sa « coquille », elle continue, en utilisant l'idée d'être marrante, chantée par Linn dans la chanson analysée ci-dessus :

Je me sens de plus en plus marrante. Et j'oublie que, derrière cette politique, de cette appropriation du marrant, du monstre, c'est moi qui va subir toute seule les conséquences. Jusqu'à quand je vais me mettre en jeu comme ça ?

Accompagné de l'angoisse de l'existence - très souvent liée au regard de l'autre, à comment l'autre considère qu'on existe -, il y a aussi la subversion et la destruction. Les symboles de la norme hétéro-patriarcale, dans les deux films, sont susceptibles à être détruits. Si, dans *Sedmikrasky*, cela est fait d'une façon plutôt surréaliste ou symbolique, avec Linn cette envie est plutôt parlée - ou chantée. Si les *Marguerites* (de *Sedmikrasky*) profitent des hommes pour leur propre plaisir, *Bixa Travesty* ne montre même pas des hommes hétérosexuels comme personnages. Si les filles coupent des aliments phalliques pendant qu'elles écoutent l'enregistrement d'un homme qui raconte comment il est amoureux d'une d'entre elles, Linn chante, dans deux chansons utilisées dans le film :

*Quand le mec baisse son pantalon, tu arraches-le la bite avec tes dents.*³⁴

*Alors laisse ta bite bien gardée dans ton slip, si tu me touches, je te la coupe en morceaux.*³⁵

³⁴ “Quando o boy abaixa a calça, tu arranca a pica no dente” [TDA]

³⁵ “Então deixa a sua piroca bem guardada na cueca, se você encostar em mim, eu faço picadinho de neca” [TDA]



Aussi, si les deux filles incendient sa propre chambre, Linn chante qu'elle est une « tapette molotov ». Alors que les filles se coupent en morceaux, littéralement, de façon qu'elles fragmentent leurs corps, Linn dit qu'elle peut être beaucoup de personnes dans une seule et toujours en utilisant son corps comme un territoire à être occupé et désoccupé. Mais, tandis que *Sedmikrasky* donne deux options de fin à ses héroïnes, aucune des deux étant bonnes - soit elles se nettoient pour avoir été mauvaises, crient à l'aide sans être écoutées ; soit elles rangent, de façon mécanique, tout le désordre qu'elles ont fait -, *Bixa Travesty* est différent. Face à un système oppresseur, la Marguerite d'aujourd'hui ironise ceux qui détiennent le pouvoir :

Les gens nous donnent le minimum possible, ou même pas ça, pour nous maintenir en vie. Elles nous donnent le minimum ou presque aucune affection. Et alors on nous dit que nous avons un trouble d'identité de genre. Mais nous ne vous donnerons pas ce plaisir, parce que je ne suis pas folle, je peut l'être par moments, mais je serai mon propre trouble. Je vais continuer à me troubler, à bouger et à me transformer à plusieurs d'autres choses, qui je serai ce qui va troubler vos thèses. Je serai ce qui va troubler les termes que vous avez établi. Je suis désolée, mais nous continuons à faire des travaux, je continue à être en travaux, ils sont loin d'être finis et tout le dérangement sera à vous, avec plaisir !

Elle ne va pas demander de l'aide à personne. Elle ne va pas créer « au secours ! » pour être écoutée. Ni pour se soumettre aux normes de genre, de masculinité et de féminité, ni pour demander de l'aide. Elle est venue pour déranger.

1.2. La désobéissance dans *Que Horas Ela Volta*

En 1900, l'abolitionniste Joaquim Nabuco a écrit : « L'esclavage restera longtemps la caractéristique nationale du Brésil »³⁶. Plus d'un siècle après l'écriture de cette phrase, l'esclavage y est encore et il est difficile d'envisager le jour où elle ne sera plus une des caractéristiques fondamentales de l'organisation sociale du Brésil. Joaquim Nabuco continue:

Elle a répandu par nos vastes solitudes une grande douceur (...) Quant à moi, je l'ai absorbé parmi le lait noir qui est sorti du sein qui m'a nourri ; il m'a enveloppé comme une caresse muette pendant toute mon enfance ; j'y aspirais du dévouement des vieux serviteurs (...) Entre eux et moi, il a dû y avoir un échange continu de sympathie, qui s'est traduit par l'admiration tendre et reconnue que j'ai ressentie par la suite pour leur rôle.³⁷

Si l'esclavage a été aboli au Brésil en 1888, son système se perpétue jusqu'à aujourd'hui, surtout dans le rapport de la femme de ménage et les patrons. Non seulement Joaquim Nabuco avait raison quand il a affirmé que la longévité de l'esclavage était une caractéristique nationale, mais dans ses mots il est possible aussi de voir le rapport entre l'esclave et le maître - ou plutôt le rapport entre son enfant et l'esclave femme. À ce sujet, Gilberto Freyre écrit, dans l'ouvrage majeure sur la formation de la société Brésilienne, *Maitres et Esclaves*:

Autour du nouveau-né, les deux courants mystiques se sont rencontrés au Brésil : les Portugais, d'une part, les Africains ou les Amérindiens, d'autre part. Celui représenté par le père blanc ou le père et la mère ; celui-là, par la mère indienne ou noire, par la « nounou laitière » (*ama de leite*), par la mère nourricière, par la mère adoptive, par

³⁶ NABUCO Joaquim, « Massangana », *Minha Formação*, 1900. Dans : <http://www.academia.org.br/academicos/joaquim-nabuco/textos-escolhidos>

³⁷ *ibid.*

la « mère noire » (*mãe preta*), par l'esclave africaine. Les soins prophylactiques de la mère et de la nounou ont été confondus sous la même vague de tendresse maternelle³⁸

Dans cet extrait, il décrit la figure de la *mãe preta*, ou *ama de leite*, qui, selon lui, « élevait le garçon en l'allaitant » et lui « apprenait les premiers mots d'un mauvais portugais ». Le titre *Que Horas Ela Volta* signifie, de façon littérale, *À quelle heure rentre-t-elle ?*, fait référence à la question posée par les deux enfants du film à propos de leurs mères. D'un côté, Fabinho, le fils des patrons, qui demandait ça à Val, la femme de ménage. De l'autre côté, Jéssica, qui demandait ça à sa tante, qui l'a élevée, pendant que sa mère veillait le fils des patrons. En Français, comme en Anglais, le titre a été traduit par *Une Seconde Mère*, ou *The Second Mother*. Le film se concentre sur la relation de Val avec la famille pour laquelle elle travaille et aussi sur sa relation avec sa fille, qui part du Nord-Est du Brésil pour essayer d'intégrer l'université à São Paulo. Pourtant les affiches du film, soit au Brésil, soit en France et aux États Unis, ne montrent pas Val e Jéssica, mais Val et Fabinho. Dans le premier, Val est avec Fabinho déjà grandi et dans les autres deux, avec Fabinho encore petit.



Les images choisies pour les affiches donnent un air très ludique au film et à la relation de Val et Fabinho qui est, en effet, très proche. Comme les *amas de leite* à l'époque de l'esclavage, c'est la femme de ménage qui a élevé le garçon, qui est plus proche de lui que sa propre mère, un rapport qui laisse l'espace pour l'expression « tu es presque de la famille », très populaire dans le vocabulaire Brésilien et dit dans le film à Val par sa patronne. Mais presque n'est pas totalement. Et même si Val habite dans son lieu de travail, les espaces sont délimités et les règles, bien définies. Cette caractéristique est perceptible dès la première scène du film, où Fabinho, encore petit, est dans la piscine et Val le surveille. Il l'invite pour

³⁸ FREYRE, *op. cit.*, (note 3), p.212

qu'elle se baigne avec lui, mais elle refuse, en disant qu'elle n'a pas de maillot de bain. L'allégorie de la piscine comme territoire interdit revient dans la suite du film.

Alors, Jéssica arrive à São Paulo. C'est dans le bus, juste après être sortie de l'aéroport, qu'elle découvre que sa mère habite chez ses patrons, information à laquelle elle répond de façon insurgée, qui suggère déjà qu'elle n'est pas d'accord avec ça. Très fâchée, elle dit à Val : « tu habites dans la petite chambre au fond de leur maison ? Je n'y crois pas ». Lorsqu'elles arrivent à la maison, Val montre la chambre à sa fille, qui doute que les deux puissent être confortables dans un espace tellement petit. Un peu après, Zé Carlos, le patron, montre l'énorme maison à Jéssica, dont la chambre d'amis. Au moment où ils y rentrent, Jéssica s'assoit sur le lit, en ignorant la demande de sa mère qui lui dit pour ne le pas faire. Alors il se passe le dialogue suivant :

Jéssica : Un beau lit comme ça et personne ne dort ici ?

Zé Carlos : Bah, c'est parce que c'est une chambre d'amis.

Jéssica : Alors c'est là où je vais dormir ?

Val : Pour l'amour de Dieu !

Zé Carlos : Tu veux rester ici ?

Val : Pour l'amour de Dieu !

Zé Carlos : Tu veux ?

Jéssica : Bah, je pense que ce serait bien pour étudier sans déranger Val.

Val [à Jéssica] : Pour l'amour de Dieu, tu vas rester avec moi dans ma petite chambre.



Zé Carlos appelle donc sa femme et lui dit que Jéssica va rester dans la chambre d'amis. Bárbara, très sérieuse et clairement ne pas contente, se voit obligée de dire qu'elle est d'accord avec la situation et montre un faux sourire. Génée, Val dit qu'il n'y a pas besoin, qu'elles avaient déjà décidé que Jéssica resterait avec elle et, alors que Zé Carlos dit qu'il n'y a aucun problème, Bárbara sort de la chambre en rentrant dans la sienne, juste en face, et frappe la porte avec de la force.



Le jour suivant, Bárbara et Jéssica se croisent dans la cuisine, après que Bárbara ait appelé Val pour la réveiller, mais elle ne répond pas. Donc, Bárbara propose à Jéssica un petit-déjeuner et la fille s'assoit à table. Quelques minutes après, Val arrive, à bout de souffle.

Val : Pour l'amour de Dieu, Mme. Bárbara, je suis désolée, ça ne m'est jamais arrivé ! Voulez-vous que je vous prépare quelque chose ? Je vais vous griller du pain !

Bárbara : T'inquiètes, j'ai déjà mangé. Je sors. Ah oui, ta fille a vraiment adoré la confiture.

Val : Eh, Jéssica, qui a mis tout ça sur la table ?

Jéssica : Bárbara l'a fait.

Val : Mon Dieu... Et c'est pas Bárbara, c'est Madame Bárbara ! Et tu ne peux pas t'asseoir à leur table.

Jéssica : Ah bon ! Et leur table est laquelle ?

Val : C'est celle-ci.

Jéssica : Et où est l'autre ? Parce que je ne la vois pas. Tu veux que je mange debout ?

Val : Dégage-toi, Jéssica !

Jéssica : Attends, il faut que je finisse de manger.

Val : Dégage, Jéssica ! Comment ça se fait qu'une fille d'une femme de ménage s'assoit à la table des patrons ?

Jéssica : Ils ne sont pas mes patrons, Val !

La prochaine passage à souligner c'est celui de la piscine. Pendant que Val nettoie à côté de la piscine, Jéssica, qui met les pieds dans l'eau, lui demande comment ça se fait pour que l'eau soit si propre et Val l'interdit, brutale, « tu ne regardes même pas cette piscine ! ». Le dialogue se poursuit :

Jéssica : T'as jamais nagé ici ?

Val : Et je vais aller nager dans la piscine chez d'autres gens ?

Jéssica : Jamais, jamais ?

Val : Jamais. Et, si un jour, quelqu'un t'invite à nager, tu dis que tu n'as pas de maillot de bain, que tu ne peux pas. T'as compris ?

Suite à ce dialogue, Fabinho arrive avec un ami. Val sort, les garçons rentrent dans la piscine et un d'eux demande à Jéssica si elle ne vient pas, à ce qu'elle répond qu'elle n'a pas de maillot de bain. Pourtant, en rigolant, ils la tirent vers l'eau, en même temps que Bárbara et Zé Carlos arrivent à la maison. Quand Val voit que sa fille est dans la piscine, immédiatement elle lui crie de sortir. Suite à cet épisode, Val réprimande Jéssica, en disant qu'elle a fait exprès pour que les garçons la poussent dans l'eau, de sorte qu'elles initient une discussion :

Jéssica : Je ne sais pas où vous avez appris toutes ces choses. "Oh, tu ne peux pas faire ça, tu ne peux pas faire ça". C'était écrit dans un livre ? Qui est-ce qui vous avez appris tout ça ? T'es arrivée ici et ils t'ont tout expliqué ?

Val : Personne n'a besoin d'expliquer ce genre de choses, on le sait dès qu'on est née ce qu'on peut et ne peut pas faire. Tu sembles venir d'une autre planète...

Jéssica : Ah oui... On le sait dès qu'on est née...

Les deux décident, alors, de ne plus habiter dans la maison des patrons de Val, mais un problème les empêche de s'installer dans un appartement comme elles avaient prévu. Alors, Jéssica est obligée de rentrer chez les patrons de sa mère encore une fois, mais Bárbara dit qu'ils attendaient une personne qui va rester dans la chambre d'amis et que Jéssica doit rester dans la petite chambre de Val, ce que suscite une autre dispute entre mère et fille.

Jéssica : Franchement, Val, je ne sais pas comment tu supportes ça.

Val : Comment je supporte quoi ?

Jéssica : Être traitée comme si tu étais une citoyenne de deuxième classe. Ici c'est pire qu'en l'Inde.

Val : Ne me viens pas avec tes conversations difficiles sur l'Inde, non. Tu es prétentieuse, c'est ça que tu es.

Jéssica : C'est de la merde tout ça.

Val : Attention aux gros mots, parce que je ne les aime pas ! C'est toi qui prends la grosse tête. Tu penses que tu es meilleure que tout le monde, supérieure à toute le monde.

Jéssica : Je ne pense pas que je suis mieux, Val. C'est juste que je ne me trouve pas pire. C'est différent.

Val : Je vais perdre ce travail à cause de toi.

Jéssica : Je m'en fous !

Val : Attention aux gros mots, tu te laves ta bouche ! Respecte-moi, je suis ta mère !

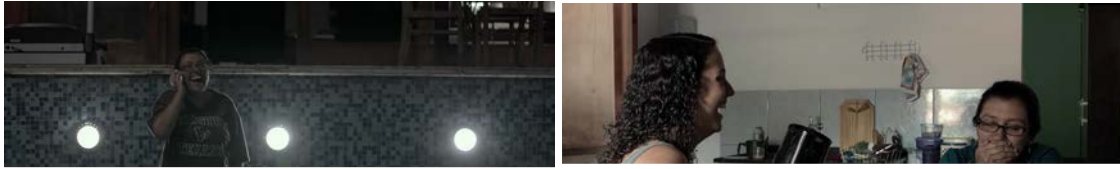
Jéssica : T'es pas du tout ma mère, c'est Sandra qui m'a élevée.

La dispute se poursuit encore, jusqu'au moment où Jéssica sort de la chambre et va à l'extérieur de la maison. Elle s'assoit au bord de la piscine, où il y a Fabinho qui arrive. Les deux commencent à parler et il lui propose du cannabis. Les deux fument ensemble et il lui raconte que Bárbara a fait vider la piscine, parce qu'elle a vu un rat dedans. « Tu penses que je suis un rat ? », Jéssica demande à Fabinho, en rigolant après.

Le jour où Val apprend la nouvelle de que sa fille avait réussi le premier examen pour l'Université, tandis que Fabinho ne l'avait pas, c'est le premier moment où Val désobéit les règles de la maison. Le soir, tellement elle est contente, qu'elle rentre dans la piscine presque vide et appelle sa fille juste pour dire qu'elle est très contente, fière et aussi : « Devine où est-ce que je suis ! ». C'est la scène où Val sourit le plus dans le film. Et après, comme si était son dernier acte pour sa liberté, quand Val quitte, enfin, son travail et déménage à une maison avec Jéssica, elle sort un ensemble de tasses qu'elle avait donné à sa patronne comme cadeau et raconte à sa fille : « Tu vois ça ? Joli, non ? J'ai volé de Madame Bárbara ». Mère et fille rigolent ensemble et Val rajoute, encore, « on met les tasses noires sur les assiettes blanches et les tasses blanches sur les assiettes noires. C'est différent comme toi ». En portugais, il y a une expression qui dit « blanc sur noir et noir sur blanc »³⁹ pour indiquer quelque chose qui est claire. Ainsi, Val rentre avec un objet acheté par elle-même, dans un acte de quelque sorte subversive, qui apporte le symbolisme de sa propre fille, qui a clarifié une situation et qui

³⁹ “É branco no preto e preto no branco” [TDA]

n'agit pas conformément à la norme. En fait, quand les tasses et des assiettes se mélangent, les choses deviennent plus visibles.



Si, pendant l'esclavage, les esclaves apprenait les règles de façon violente, en étant soumis à des agressions physiques pour comprendre ce qui était autorisé et ce qui n'était pas, la surveillance de la discipline changent dans la période post-abolition. L'utilisation du *cacete*, du gourdin, comme l'a expliqué José Murilo de Carvalho, a été substituée par ce qui Foucault a appelé des méthodes plus « douces », peut-être moins explicites ou visibles, et qui dominant, contrôlent et même possèdent encore les corps. Des éléments tellement intrinsèques à l'organisation sociale, que, quand Val est questionné par sa fille sur où est-ce qu'elle avait appris tout ça, elle ne sait même pas répondre et dit seulement que sont des choses qu'« on le sait depuis qu'on est né ». Les personnes pauvres, la femme de ménage, comme les esclaves d'avant, ont besoin de connaître « leur place » depuis le jour de leur naissance. L'expression Brésilienne « mets-toi à ta place », née de la période de l'esclavage, persiste jusqu'à nos jours. Val n'est considérée que comme « presque de la famille », car elle obéit à ses employeurs et connaît bien « sa place ». À partir du moment où arrive une personne pour questionner toutes les règles et son origine, elle dérange. La désobéissance de Jéssica montre qu'elle est un individu autonome et plein de droits, mais elle libère aussi sa mère d'un système dont elle ne connaît même pas le pourquoi de son fonctionnement. C'est aussi cette même désobéissance qui la fait intégrer l'Université tandis que le jeune bourgeois n'arrive pas à le faire. C'est seulement à travers la non acceptation des conceptions et le dépassement de frontières que c'est possible d'arriver à la liberté personnelle et à l'ascension sociale.

1.3. Le désordre dans *Era o Hotel Cambridge*

*Notre ordre sera le désordre total du système. Et le désordre du système sera notre ordre.*⁴⁰

Ce film a été réalisé dans une action collective entre la maison de production, l'École d'Architecture Escola da Cidade et les mouvements FLM (*Frente de Luta pela Moradia*⁴¹) et GRIST (*Grupo de Refugiados e Imigrantes sem Teto*⁴²). Le GRIST a été fondé en 2014 par des personnes originaires de plusieurs endroits du monde, avec l'intention de promouvoir des débats, séminaires et événements sur des sujets qui affectent directement les réfugiés qui vivent à São Paulo⁴³. La FLM est un collectif né en 2004, basé à São Paulo, formé par des représentants de mouvements sociaux autonomes, dont l'objectif est la réforme urbaine et son développement. Sa principale forme d'action est l'occupation de bâtiments abandonnés, puisque, selon ses participants, cela est la meilleure manière de dénoncer les lotissements urbains et les bâtiments vides, qui pourraient être mis à profit pour loger des familles sans domicile⁴⁴. La FLM est un des plus de 150 mouvements de lutte pour le logement qui existent à São Paulo. Pour l'intégrer, il faut que ses participants passent par une petite formation en politique⁴⁵. Une des intentions de Bolsonaro, présente dans son programme gouvernemental, est celui de s'utiliser de la « loi antiterroriste » (n°13.260/2016) pour caractériser les mouvements d'occupations urbaines et rurales comme terroristes⁴⁶.

Cette réflexion sera approfondie dans le troisième chapitre de cet étude, « Corps et Occupation », mais le fait est que, au Brésil, l'occupation irrégulière des territoires est historiquement plus un règle qu'une exception, soit à la campagne ou dans les centres urbains. Quand fait par ceux qui détiennent le pouvoir économique, surtout en visant l'obtention de profit et l'accumulation du capital, ces gens ne sont pas inquiétés par la loi qui, normalement, les empêcherait d'occuper ces espaces. Quand organisée pour des mouvements sociaux, elles peuvent être considérées comme des actes terroristes. Alors, qu'y

⁴⁰ *op. cit.* (note 21)

⁴¹ « Front de Lutte pour le Logement »

⁴² « Groupe de Réfugiés et d'Immigrants Sans Domicile »

⁴³ <https://gristbrasil.weebly.com/>

⁴⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Frente_de_Luta_por_Moradia

⁴⁵

<https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo-ja-tem-mais-de-150-movimentos-de-luta-por-moradia-entenda-como-eles-funcionam-22658189>

⁴⁶ <https://www.brasildefato.com.br/2018/10/25/mst-e-mtst-voce-realmente-conhece-essas-organizacoes/>

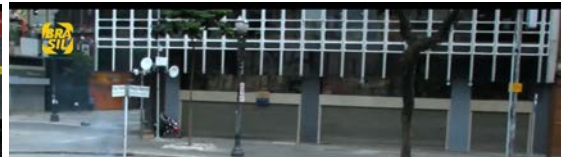
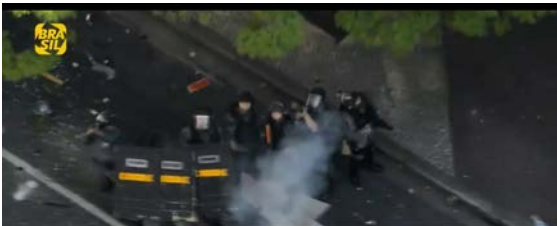
a-t-il derrière les mots de Carmen quand elle dit que le désordre total du système est leur ordre et leur ordre est le désordre du système ? Elle exprime surtout qu'elle-même et les résidents de l'Hôtel Cambridge existent en marge de l'État, une fois que la manière dont il fonctionne ne bénéficie pas ces gens.

L'ordre, selon Max Weber, prédomine quand les maximes qui orientent les actions apparaissent comme des obligations ou des modèles de comportement. Le concept de l'ordre juridique est défini par un système de normes qui règlent la conduite humaine, qui exige un déterminé comportement et qui lie le comportement opposé à un acte de coercition⁴⁷. Celle-ci, pour sa part, est l'acte de répression, force exercée par l'État pour appliquer le droit. Et l'ordre public est la situation d'une société qui résulte d'une disposition harmonieuse entre les éléments qui y interagissent, pour permettre un fonctionnement régulier et stable⁴⁸. Conformément à la réglementation de la police militaire et des sapeurs-pompiers du Brésil, l'ordre public est conceptualisé comme « l'ensemble de règles formelles émanant du système juridique de la Nation, visant à réglementer les relations sociales à tous les niveaux dans l'intérêt public, à établir un climat de coexistence harmonieuse et pacifique, contrôlé par le pouvoir de la police, et constituant une situation ou une condition qui mène au bien commun ».

Lorsque nous regardons les dernières scènes du film, cette réglementation ne semble pas très bien appliquée. D'autre part, l'utilisation de la coercition est complètement perceptible contre les mouvements populaires de lutte pour le logement. Lors de la désintégration de propriété de l'Hôtel Cambridge, la police réagit de façon très truculente. La désintégration fictionnelle du film se mélange avec des images réelles de cette même situation. Des mots comme « Jetez des noix de coco ! » sont criés pendant que les policiers utilisent des bombes, des flashballs et du gaz, reflétant l'inégalité de force entre la police et les occupants.

⁴⁷ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_jur%C3%ADdica

⁴⁸ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_p%C3%BAblica



En résumé, quand Carmen dit cette phrase, elle comprend que la vie de ces personnes ne peut être viable que si le système en vigueur était complètement désorganisé. Son ordre n'est possible que quand les méthodes de maintien de la loi et de l'ordre sont violés. A partir du moment où ils contournent le fonctionnement du système, ils peuvent s'organiser. Un tel fonctionnement passe par l'usage exacerbé de la force, par la coercition, car dès le moment où ils s'organisent, l'État est capable de comprendre leur force et craint qu'ils ne bousculent l'ordre actuel. Leur organisation peut résulter en l'effondrement du maintien des règles de l'État. Bref, l'un ne fait que manquer de respect à l'autre. Mais la fin du film rend très claires les relations de force abusives. Si, d'une part, le manque de respect est envers un système oppressif et violent, d'autre part, c'est envers la vie humaine et ses droits les plus fondamentaux, comme au logement, dans ce cas-là.

Finalement, la subversion de genre, la désobéissance dans l'environnement de travail et le désordre du système par rapport à la non-distribution de logements vont tous contre les relations abusives de pouvoir. Ils vont tous à l'encontre d'une discipline attendue de la part des personnes comme les personnages du film. Ces formes de bouleversement du système en vigueur sont, enfin, des éléments de pouvoir populaire. Ce désordre correspond au progrès dans la mesure où il désorganise l'échec de la tentative d'organisation d'un État qui a, de son côté, également échoué. Un État qui s'utilise de l'excuse de l'ordre ayant le progrès comme but mais à chaque fois plus clair que cet ordre, mantra tellement répété par les grands détenteurs du pouvoir, ralentit l'avancée de la société. C'est seulement quand Linn se désintéresse complètement de ce qui est attendu socialement par rapport à ses comportements de genre, quand Jéssica questionne tout et montre qu'elle peut partager les mêmes espaces destinés à la bourgeoisie, quand Val se sent libérée en violant les règles et quand les squatteurs occupent des espaces légalement interdits, que toutes ces personnes montrent qu'elles ont le droit d'avoir le contrôle sur leurs propres vies, d'être des gens qui ont le droit d'exister dans une société que les diminue, les criminalise, les tue. C'est en envahissant l'espace destiné « aux autres », ou à ceux qui ne sont pas comme eux, et en ne se refusant à se mettre à « leur place » (après tout, quelle est cette place ?), en questionnant, en se révoltant, en étant indisciplinés et en résistant aux rapports de pouvoir imposés, qu'ils peuvent valider leur existence. C'est seulement par le désordre du système qu'ils incitent leur ordre et c'est seulement comme ça que la société progresse. Le désordre c'est du progrès.

2. Les corps en résistance

2.1. (R)existência : résister pour exister

L'existence est le simple acte d'être. C'est l'action de se manifester, se montrer. La résistance est un terme qui peut désigner tout mouvement politique qui s'oppose à un phénomène précis, comme, par exemple, un régime illégitime ou indésirable. En psychologie sociale, par exemple, elle se réfère à l'aptitude qu'ont les gens à faire face à toute forme d'abus et de ne pas s'y soumettre.⁴⁹ Le terme *(r)existência*, la (r)existence, est apparu au Brésil, alors, comme l'union entre l'existence et la résistance, puisque, au bout des années, les deux sont de plus en plus associés, parce que, pour quelques individus, pour simplement *être*, il faut résister.

Le Brésil est le pays où la population LGBTQ est la plus assassinée ou suicidée dans le monde, victimes de la LGBTQ-phobie. Les données de 2017 enregistrent plus de 400 morts parmi cette population. Toutes les 19 heures, une personne LGBTQ est morte. En 2018, plus de 4000 femmes ont été assassinées, plus d'un million ont subi un type de violence et 22 millions, un type de harcèlement. De toutes les personnes assassinées dans le pays, 71% sont noires. Le pays est le plus létal aussi pour les défenseurs et défenseuses de la terre et de l'environnement (57 personnes en 2017) et un des plus létaux pour ceux qui défendent les droits humains (en 2016, il y a eu une mort à chaque cinq jours). Sachant que tous ces données se basent sur les numéros déclarés, possibles d'être comptabilisés, et qu'il y a une grande possibilité d'en avoir beaucoup plus des personnes qui ne sont pas incluses ici.⁵⁰

Malgré ces données, le 8 mai 2019 le président Jair Bolsonaro a signé un décret qui a élargi, d'une manière sans précédent, les catégories de personnes qui ont le droit de porter des armes au Brésil. Auparavant, selon le Statut du Désarmement, sanctionné en 2003 par le Président Luis Inácio Lula da Silva, il limitait le port d'armes aux policiers, agents de sécurité et procureurs. En vertu du décret récemment signé, les hommes politiques, les journalistes, les agents de la circulation, les conducteurs de véhicules utilitaires, les propriétaires ruraux et

⁴⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sistance#Sciences_humaines

⁵⁰

<https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23234780>

les conseillers gardiens ont le droit de porter des armes, ce qui signifie que ce droit est désormais accordé à 19 millions de Brésiliens.⁵¹

Les mouvements de résistance au Brésil d'aujourd'hui sont, alors, très guidés par des luttes identitaires. Chaque fois plus, les mouvements sociaux gagnent de la force, même si le gouvernement en vigueur a un discours très fort contre eux et commence déjà à appliquer des mesures pour les affaiblir. Les discours de l'actuel président sont propres à une logique qui produit des mâles oppresseurs qui, au contraire de ce que l'on puisse penser, est très basée sur les prohibitions. Les hommes virils passent tout leurs vies à entendre les choses qu'ils ne peuvent pas faire, puisque ce ne sont pas des actes ou des éléments faits pour l'homme masculin. Alors, tout ce qui a un rapport avec la liberté, comme c'est l'exemple des mouvements sociaux, agresse ce discours masculiniste.

Quand Foucault a parlé du « corps utopique », il a écrit que chez les Grecs d'Homère il n'y avait pas de mot pour désigner l'unité du corps. Ce mot n'apparaît que pour désigner le cadavre. Il dit encore que « c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (...) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu ». D'après Foucault, c'est grâce au miroir et au cadavre « que notre corps n'est pas pure et simple utopie »⁵². Lors d'un débat qui a eu lieu quelques jours après les élections de Jair Bolsonaro, le philosophe brésilien Silvio de Almeida, en parlant de la résistance, a dit :

Encore plus que survivre, il faut que nous existions. Exister implique re-exister, ce qui signifie que nous aurons toujours besoin de forger les conditions de notre propre survie et construire un futur pour que les autres puissent vivre beaucoup mieux que nous.⁵³

Il parle encore du concept de biopolitique créé par Foucault, qui s'agit de comment l'État moderne - ou contemporain - établit son pouvoir sur la vie et la mort des personnes dans le territoire d'État. Aussi, il commente sur l'État d'exception, où l'État a le pouvoir de suspendre l'ordre juridique et la légalité pour qu'il puisse exercer son pouvoir en tant que souverain. Le système néolibéral dans lequel nous vivons aujourd'hui est comme une version permanente de cet état d'exception et il ajoute que, au Brésil, c'est encore pire : nous vivons dans un état de siège permanent, où « la possibilité de la circulation est suspendue et où la

⁵¹ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/08/politica/1557344559_959983.html

⁵² Michel FOUCAULT, *Le Corps Utopique*, 1966, p.4

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=orSloYDU6ok>

définition de qui vit et qui meurt sort d'une pointe de fusil ». Pour que cet état marche bien, il est nécessaire de « jeter des corps, instituer une discipline mortelle et couper les désirs des gens ». ⁵⁴ Donc, la (r)existence serait comme la lutte pour être et pour être vivant. Ces films montrent des discours basés sur cette lutte pour l'existence, car, évidemment, pour ne pas mourir, il faut exister. Pour ça, il faut résister aux normes imposées. La résistance est alors la manière de survivre autant qu'un corps comme unité vivante, et non pas comme cadavre.

2.2. Le corps comme arme

*Toute création implique une destruction*⁵⁵.

Lors de sa première prise de parole dans *Bixa Travesty*, Linn dit que pour détourner les tactiques et le système imposé par la masculinité, il faut, entre autres choses, utiliser le corps comme une arme. Le discours est suivi d'une scène où Linn est toute seule avec le gant métallique qu'elle portait lors de la première performance musicale, dans un dispositif qui revient souvent dans le film, celui de la performance corporelle. C'est la seule scène où elle est toute seule, en silence ; avec un cadre très proche de son corps, une caméra épithéliale, qui suit sa peau, son corps, ses mouvements. Il n'y a pas de musique, non plus de dialogue, seulement les sons de la respiration et du bruit métallique du gant sont entendus. Ce moment se situe entre le premier discours parlé du film, qui nous présente le contexte social où émerge la figure subversive de Linn, un contexte d'oppression masculiniste, et la deuxième performance musicale, où elle chante la *A Lenda* (La Légende), chanson qui raconte son histoire. Alors, dans la scène du gant, il y a ce corps qui devient une arme ; il y a ce personnage conscient de son corps, en contact avec lui. L'objet « étrange » qui parcourt son corps peut la griffer, la caresser, être utilisé de façon sexuelle ou couper son organe génital (la transformer). Dans son rapport avec ce gant, tout est possible. C'est une représentation de quelque chose qui peut être tout ça, ça dépend de comment on le regarde, l'utilise, ça dépend de ce qu'on veut. Dans l'ensemble du film, l'élément du gant apparaît comme quelque chose de mythique, qu'elle passe le temps à chercher après l'avoir perdu, comme une force

⁵⁴ *op. cit.*, (note 53)

⁵⁵ Linn DA QUEBRADA, “Toda criação envolve destruição” [TDA] dans *Bixa Travesty*

extérieure qui donne à cette personne le pouvoir d'être Linn. En fait, le gant n'est qu'un artifice matériel de ce qui peut être la propre Linn, qui n'a pas besoin des extensions de force pour combattre.



Suite à ça, il y a donc le moment où elle chante son histoire, imprégnée de la non-acceptation sociale de son identité de genre, surtout dans le refrain quand elle dit que les gens ne font que se moquer d'elle. Le cadre commence au même niveau de Linn et Jup, qui sont sur scène, mais après il est tourné en contre-plongée, de façon que les deux sont au dessous des spectateurs pendant que, à la fin de la chanson, elles rigolent et Linn finit la performance en disant « aujourd'hui c'est moi qui va rire à gorge déployée »⁵⁶. C'est aussi dans cette chanson qui la chanteuse se réfère à elle-même en tant qu'une « tapette molotov dans l'ensemble des rejetées »⁵⁷, pour parler de son potentiel destructif. Et *A Lenda* n'est pas la seule chanson où l'artiste fait un rapport entre la moquerie des gens vers les travestis et leur potentiel destructif qui peut avoir le pouvoir de détourner la réalité. Plus tard dans le film, il y a les performances, dans deux moments différents, de *Bixa Preta*⁵⁸. Le premier est dans un concert plus intimiste, où Linn et Jup sont proches du public, et le deuxième est sur scène. Dans les deux, elle porte le gant métallique. Elle chante :

⁵⁶ “Hoje eu que vou dar gargalhadas” [TDA]

⁵⁷ “Essa bicha é molotov no bonde das rejeitadas” [TDA]

⁵⁸ « Tapette Noire »

L'étrange tapette, folle, noire, de la favela, quand elle passe tout le monde se moque d'elle. Mais fais gaffe, le mâle. Fais bien attention. Assieds-toi et observe ta propre destruction.

Pour dire cette dernière phrase, encore une fois elle regard le spectateur, comme elle le fait, par exemple, dans les scènes dans le studio.



Le potentiel destructif du corps-arme de Linn sert principalement à tuer les normes en vigueur qui sont déjà destructrices en soi. En faisant de son corps une « expérience esthétique », dans laquelle tout devient possible, y compris - et surtout - les performances de genre, elle tue ce qui pourrait servir de tradition dominante : le masculinisme, la virilité. À propos de la virilité, par exemple, Pierre Bourdieu écrit que, non seulement elle est « entendue comme capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi comme aptitude au combat et à l'exercice de la violence »⁵⁹. Alors, ce corps-arme a le potentiel destructeur de créer et de recréer de nouvelles possibilités de virilités non-violentes, de performances et d'expériences corporelles.

Les paroles qui suivent détournent, encore une fois, la réalité en vigueur. Si, avant, les personnes rigolaient quand elle passait, maintenant elle est préparée pour les détruire :

Je suis tapette, folle, noire, je viens de la favela, maintenant quand je passe, plus personne ne se moquera de moi, si t'es malin tu pourras comprendre que je ne suis plus là pour rigoler, je vais tout défoncer.

Et après elle fait en jeu sonore avec l'expression *Bixa Preta* et le son « tra! », qui représente le son d'un coup de feu d'une mitrailleuse. Au lieu de dire *Bixa Preta*, Linn dit «

⁵⁹ BOURDIEU, *op. cit.*, (note 25) p.75

Bixa Pre-TRA TRA TRA », pendant qu'elle fait le symbole d'une arme avec sa main, et justement la main qui porte le gant. Ce mélange de sons symbolise deux côtés : le premier, le fait que les gens comme elle, c'est-à-dire, les personnes homo ou transsexuelles, noires et venues des favelas, sont des cibles très communes de la violence. Ou encore, si la mort n'est pas concrète, ça peut être même un mort symbolique, par laquelle chacune de ces personnes passe quand elles sont aussi les cibles des moqueries et préjugés sociaux si graves, qui peuvent même devenir létales. L'autre côté, qui devient plus explicite dans une image de Linn avec une expression fâchée et la main qui a le format d'une arme, c'est que cette *Bixa Preta* peut avoir potentiel de détruire le mâle responsable pour la réalité en vigueur. Et, encore une fois, la figure du « mâle » est utilisée pour faire référence à ce système d'oppression qui se soutient avec la masculinité toxique, que le mâle dominant a la nécessité d'avoir . Cela produit alors un système qui discrédite ceux qui s'écartent de la norme, qui peut même les tuer. Et c'est là que, encore une fois, Linn re-signifie ce qui est refusé pour le transformer en quelque chose qui peut donner la force, quand, après le refrain, elle chante que sa peau noire, la même qui est ciblée par un État raciste comme celui où elle vit, est son « armure de courage », qui « propulse le mouvement »⁶⁰. La performance compte aussi avec des tambours qui sonnent pendant que Linn, Jup et une troisième personne dansent d'une façon presque ritualistique, ce qui est très présent dans des rituels des religions d'origine africaine, par exemple.



Linn ne voit pas seulement son corps en tant qu'une arme, comme remarqué dans un passage du film :

*J'ai fait ma musique justement comme une arme, en pensant que la première cible c'était moi. Encore une fois, le miroir. Encore une fois, moi, qui comme tant d'autres, a la bite pointée sur ma propre tête*⁶¹. *Alors, j'ai tiré, j'ai atteint ma propre cible et je continue à l'atteindre, parce que ma musique continue à être une cible pour moi.*

⁶⁰ “A minha pele preta é meu manto de coragem, impulsiona o movimento” [TDA]

⁶¹ Ici, Linn met le mot « bite » pour substituer « arme » dans l'expression « avoir une arme pointée sur sa propre tête ».

Ici, Linn mentionne les idées du miroir et de la mort, qui, d'après Foucault, au-delà d'être celles qui donnent la notion d'unité au corps, c'est aussi grâce à elles que le corps n'est pas simplement de l'utopie. C'est le miroir qui donne l'image unitaire du corps aux enfants, quand elles ont juste une conscience de ses parties, de façon segmentée⁶². Avoir soi-même comme cible, devant le miroir, c'est avoir la pleine conscience de sa propre existence et sa propre mortalité. Comme déjà analysé ici par rapport à *Bixa Preta*, et comme l'artiste même le dit, il y a certains corps qui vivent toute leur vie en danger, alors faire de la musique comme arme c'est aussi la faire pour se protéger de tout le pouvoir fort et cruel que les pensées traditionnelles ont sur leur corps. Les chansons de Linn racontent son histoire et la situent dans le monde, c'est pourquoi elles sont une extension d'elle-même, de son propre corps. Dans le film, elles servent comme la ligne narrative. Ainsi, artiste et oeuvre sont des armes pour combattre cette traditionalité sur laquelle parle Linn, dans la mesure où elles fournissent des munitions pour y résister et pour continuer à exister.

Dans *Era o Hotel Cambridge*, la scène la plus explicite où les corps sont les armes de combat c'est la dernière⁶³, pendant la désagrégation de propriété. Alors que la police a toutes les munitions pour se battre contre les occupants, ils n'ont que leurs propres corps et quelques noix de coco qu'ils jettent contre la police pendant qu'ils essaient de sortir du bâtiment. Aussi, plusieurs habitants du bâtiment sont des réfugiés qui ont fui leurs pays déchirés par les guerres, des manières les plus différentes et, tandis que leurs pays d'origine sont détruits par des bombes et des armes à feu puissantes, ils continuent à survivre. C'est ce qui raconte un des personnages plus importants du film, un réfugié palestinien qui parle de l'inégalité de forces entre la Palestine et l'Israël, en disant que, quand les palestiniens prennent des armes, ils sont considérés comme des terroristes, alors que c'est l'autre côté qui a des armes plus puissantes, des bombes contre un peuple qui essaie de faire la guerre en utilisant des pierres.

Déjà dans *Que Horas Ela Volta*, le corps apparaît plutôt comme une arme de changement social, directement lié à l'éducation. C'est comme le dit Jéssica à la famille, elle a choisi d'étudier l'architecture parce qu'elle croit à sa puissance de changement social. La fille dit ça le jour où elle fait la connaissance de la famille, à ce qui Barbara répond « ah oui, le pays change vraiment ! ». Le corps de Jéssica occupe la maison bourgeoise pour étudier, pour essayer d'intégrer l'Université, et pour changer les idées fausses sur l'éducation qu'on a

⁶² *op. cit.*, (note 52), p.4

⁶³ Voir images de la partie 1.3 de ce chapitre

enseignée à sa mère. Dans une perspective politique, Jéssica est une réussite des gouvernements du PT. Entre 2003, année où Lula a pris le pouvoir comme Président du Brésil, et 2016, année où Dilma a souffert le coup d'État, les investissements dans l'éducation ont quintuplé, ce qui a été rendu possible aussi par l'augmentation des revenus de la population vivant dans la pauvreté, grâce à des programmes sociaux⁶⁴. Également, c'était pendant le gouvernement Lula qui ont été créées des politiques de quota pour contribuer à l'accès de personnes noires et pauvres dans les Universités publiques et des programmes de bourses financées par l'État pour qui les personnes à faible revenu puissent étudier à des Universités privées. Tout cela est en contradiction flagrante avec ce que le pays connaît actuellement, c'est-à-dire, quand le président met en œuvre une énorme réduction des dépenses dans l'éducation publique et arrête de soutenir les études en sciences humaines. En effet, le pouvoir en vigueur connaît très bien la puissance de l'éducation comme munition de changement social, comme le dit Jéssica. Mais n'est pas que par rapport à l'éducation que le corps de la fille fonctionne comme arme, il a aussi un potentiel destructif. Son arrivée bouleverse la maison, à tel point que Zé Carlos tombe amoureux d'elle. Alors, le jour où il l'amène connaître un bâtiment à São Paulo, célèbre par son architecture, il essaie de l'embrasser et juste après il reçoit un appel disant que sa femme a souffert un accident de voiture. Lorsqu'ils arrivent à la maison, Barbara, qui travaille dans la mode, toujours très concernée par son style et son apparence, a les cheveux en désordre, le visage et le corps blessés et l'air malheureuse.

Il est possible d'appliquer ici la pensée du cinéaste Glauber Rocha, surtout en changeant « le colonisateur » par les forces d'État.

Ce n'est qu'en faisant prendre conscience de sa possibilité unique, la violence, que le colonisateur peut comprendre, par l'horreur, la force de la culture qu'il exploite. Bien qu'il ne lève pas les armes, le colonisé est un esclave : il a fallu un premier policier mort pour que les Français perçoivent un Algérien. D'un point de vue moral : cette violence, cependant, n'est pas incorporée dans la haine (...) L'amour que contient cette violence est aussi brutal que la violence elle-même, parce que ce n'est pas un amour de complaisance ou de contemplation mais un amour d'action et de transformation.⁶⁵

⁶⁴ <https://lula.com.br/os-governos-do-pt-fizeram-uma-verdadeira-revolucao-na-educacao-do-brasil/>

⁶⁵ “Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso

Utiliser son corps comme arme de combat face à un système dans lequel l'ordre en vigueur est la perte des droits de sa population et l'utilisation de la violence contre les gens qui s'opposent aux mesures implémentées, c'est se battre avec le premier et le dernier recours possible. C'est créer ses propres outils et forces et se munir de soi-même pour essayer de changer la réalité concernée. C'est comme le chante Linn : sa peau noire est son armure de courage que impulse le mouvement. Le mouvement de transformation sociale, de changement des normes. Aussi bien que l'éducation pour Jéssica et que l'acte le plus littéral et physique possible d'occupation des habitants du *Hotel Cambridge*. Être dans une réalité où l'État ne respect pas son existence, ne les accepte pas comme des gens légitimes c'est la tentative ultime de les faire perdre leur dignité. Pourtant ces gens, en faisant face à ça, réussissent à survivre en ayant leurs propres corps comme leurs principales armes de combat.

3. Les Résistances

3.1. Le rassemblement : précarité, collectivité et résistance

Les personnes qui agissent par nécessité agissent à partir du corps.⁶⁶

Chaque « je » porte avec lui en « nous ».⁶⁷

Dans son livre *Rassemblement - Pluralité, performativité et politique*, la philosophe états-unienne Judith Butler explique comment la situation de précarité rassemble les personnes face à une réalité de crise politique. Butler travaille sur le concept d'*agency*, de l'action, c'est-à-dire la capacité qu'ont les personnes subordonnées d'agir, surtout celles qui sont marquées par la précarité des conditions de travail et de vie. A ce sujet, Butler écrit que, lorsque les gens se rassemblent dans la rue, cela signifie qu'elles ont compris que leur situation est partagée⁶⁸. Elle continue :

um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino. De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio (...) O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação". [TDA] Dans : Glauber ROCHA, *Eztetyka da Fome*, 1965, p.3. Disponible sur <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>

⁶⁶ Judith BUTLER, *Rassemblement - Pluralité, performativité et politique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2016, p.62

⁶⁷ *ibid.*, p.68

⁶⁸ *ibid.*, p.36

Les corps rassemblés, qu'ils se servent ou non de mots pour dire, « disent » : « nous ne sommes pas jetables, nous sommes encore là, nous persistons, nous demandons plus de justice, moins de précarité et la possibilité d'une vie vivable ». ⁶⁹

C'est dans ce contexte que s'inscrit le film *Era o Hotel Cambridge*. La question de la collectivité comme une forme de (r)existence est centrale dans ce film et ce qui rapproche vraiment tous les personnages est justement leur situation précaire. Qu'ils viennent de cultures différentes, où même de classes sociales distinctes, c'est la lutte pour le logement comme objectif commun qui les rassemble. C'est comme l'explique Butler, « l'exposition partagée à la précarité est le terreau de notre égalité potentielle » et aussi des « obligations réciproques (...) de produire ensemble les conditions d'une vie vivable » ⁷⁰. La précarité des conditions de vie et de travail est directement liée à celle du logement, qui est, elle-même, directement liée à la mercantilisation du travail et de la terre, ce qui est bien illustré par les résidents congolais du squat qui sont arrivés au Brésil pour échapper à une guerre causée surtout par la surexploitation des métaux nécessaires à la fabrication des ordinateurs et des portables. Cela est expliqué dans une scène du film, où un monsieur raconte à un des personnages qu'avec l'argent gagné avec la vente de ces métaux, les hommes d'affaires du Congo achètent des armes pour continuer la guerre. C'est pour faire face à cette mercantilisation qu'à chaque fois plus les secteurs précarisés pensent à formes d'action directe pour y faire face, donc c'est comme ça que les révoltes sociales, surtout les urbaines, se multiplient. Ses manifestations de résistance sont en danger d'être criminalisées dans des gouvernements qui ont comme partie de leur programme la réduction des droits de sa population et, à ce propos, Butler écrit :

Quand on criminalise une population, non seulement on la prive de toute protection contre la police ou contre d'autres formes de violence publique ; mais on s'efforce aussi d'affaiblir le mouvement politique qui lutte pour la décriminalisation et l'émancipation. ⁷¹

Le film qui fournit le plus de matériau pour penser à la question du rassemblement comme forme de résistance est, évidemment, *Era o Hotel Cambridge*, puisqu'il se fait de façon physique, dans le squat tout simplement, dans les assemblées, et aussi dans la rue quand les squatteurs sortent pour occuper un autre édifice ou le jour de leur expulsion en

⁶⁹ *ibid.*

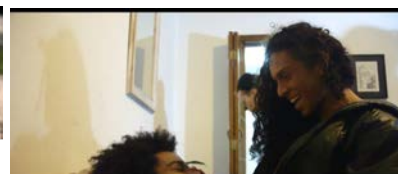
⁷⁰ *ibid.*, p.270

⁷¹ *ibid.*, p.71

résistant à la police. Néanmoins, les deux autres films montrent aussi que la résistance ne peut pas être faite dans un acte solitaire. Dans *Que Horas Ela Volta*, elle est d'abord produite par Jéssica, mais Val, petit-à-petit, grâce à sa fille, commence à comprendre sa situation de précarité, ce qui va résulter en sa démission. Dans *Bixa Travesty*, la question de la collectivité se trouve surtout dans les « réseaux d'affection », qui ajoutent l'importance du dialogue et de l'affection aux luttes de résistance. Chez Linn et tous les personnages qui sont présents dans le film, la question de précarité se trouve dans le genre. A ce sujet, Judith Butler écrit :

La précarité est donc directement liée (...) aux normes de genre, car nous savons que les personnes qui ne vivent pas leur genre de manière intelligible courent un risque particulièrement élevé de harcèlement, de violence et de pathologisation.⁷²

La notion de collectivité se manifeste dans le film plutôt avec la perception des réseaux d'affection. Comme le dit Linn, le système ne donne pas l'affection nécessaire pour des gens comme elle, ce qui précarise leurs vies, donc avoir des réseaux qui puissent résulter en une affection collective donne des forces pour lutter contre les oppressions. Alors, le film a une présence très forte de scènes qui rendent visibles cet aspect, la nécessité des corps d'être ensemble, de se toucher, de se regarder, bref, d'avoir un rapport entre eux qui confirme leur existence.



Cette affection est donc directement liée à l'amour, qui finit par prendre une dimension politique, considérée par Linn comme ça quand elle dit :

C'est politique de s'aimer soi-même. C'est mon devoir d'être heureuse. C'est mon devoir d'être digne, d'être contente de ma vie. Nous, autant que travestis, femmes noires, pédés, gouines. C'est notre devoir d'être bien, contentes, aimées. Je vit pour être heureuse. (...) J'ai besoin de croire à mon corps et à mon existence.

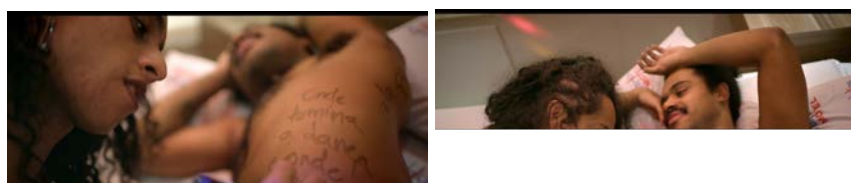
⁷² BUTLER, *op.cit.*, (note 66) p.47

La scène qui suit ce dialogue est un moment où Linn prend une douche avec sa mère.



Cette scène est une des plus représentatives de comment ce film montre le corps transsexuel de forme naturelle. Si, comme le dit Butler, le corps et l'état psychique de ces personnes sont toujours susceptibles à être vus comme pathologiques, dans *Bixa Travesty* les représentations corporelles, au-delà d'être performatives, montrent des corps passibles d'être aimés. De cette manière, il contribue à la construction de la légitimité et de la dignité de ces personnes contre leur précarité.

Toujours dans la même ligne de réflexion, il y a un passage remarquable dans le film, où l'affect symbolise l'état opposé à la solitude. À la fin d'une chanson, Linn fait un jeu de mots où, en réduisant la phrase « trav-tapette d'une seule poitrine »⁷³, elle arrive à « tapette seule »⁷⁴. La performance de cette chanson termine avec l'artiste toute seule sur scène et les paroles de la musique continuent à être chantées tandis que deux scènes s'alternent : l'une où Linn danse et l'autre où elle est couchée avec une autre personne. Ce moment musical finit par la voix off de la chanteuse qui dit « j'ai déjà été seule, aujourd'hui je ne le suis plus, il y a plein de gens qui m'aiment, je le sais ! ».



⁷³ “Bixa Travesty de um peito só” [TDA]

⁷⁴ “Bixa só” [TDA]

3.2. La résistance est marginale et collective

Les protagonistes des trois films ont un trait en commun - Carmen, la leader du mouvement dans *Era o Hotel Cambridge* ; Val et Jéssica dans *Que Horas Ela Volta*, Linn dans *Bixa Travesty* : elles sont des personnages féminins d'origine sociale pauvre. Surtout dans une société si inégale comme celle du Brésil, elles font partie des populations marginalisées. Les trois films se passent à São Paulo, la ville la plus grande du Brésil et le plus important centre commercial et financier du pays, dans la région Sud-Est, la plus riche. Linn vient d'une favela localisée à la périphérie de São Paulo et elle est fille d'une femme de ménage qui a quitté sa ville de la région Nord-Est du Brésil, la région la plus pauvre, et a été élevée par sa tante tandis que sa mère travaillait dans une maison bourgeoise - toute cette histoire est chantée dans la chanson *A Lenda*⁷⁵, performée dans le film. L'enfance de Linn est similaire à celle de Jéssica, qui a aussi été élevée par sa tante au Nord-Est alors que sa mère travaillait dans une maison riche à São Paulo. C'est également de cette région que vient Carmen et plusieurs d'autres personnages dans *Era o Hotel Cambridge* - comme dit dans le film, la majorité des habitants du bâtiment sont *nordestinos*⁷⁶. Être *nordestino* au Brésil, surtout dans les grandes villes, comme c'est le cas de São Paulo, implique un énorme préjugé social et xénophobie contre ces personnes, accompagné aussi de la précarité des conditions de travail pour la majorité de gens qui quittent leurs villes d'origine pour essayer d'avoir une vie meilleure dans les grands centres urbains. C'est comme le dit Val dans le passage où Jéssica lui dit qu'elle n'est pas sa mère, puisque c'était sa tante qui l'a élevée ; « elle a profité de tous les bons moments pendant que je m'échinai à vous envoyer de l'argent ».

La résistance naît, alors, de cette conscience d'être marginalisée, d'avoir une vie considérée comme moins importante ou moins digne, et c'est le rassemblement, la collectivité, qui donne le pouvoir et les ressources nécessaires à ces gens d'agir (*agency*). Quand Butler écrit sur le genre comme aussi une forme de précarité, elle donne une déclaration qui s'applique aussi à toutes ces autres formes de marginalisation qui sont mises en valeur dans les films :

Si le genre ne peut pas être le paradigme de toutes les formes d'existence en lutte contre la construction normative de l'humain, il peut au moins fournir

⁷⁵ Analysée dans la partie 2.2.

⁷⁶ Personnes nées au Nord-Est du Brésil

un point de départ pour réfléchir sur le pouvoir, la capacité d'agir (*agency*) et la résistance. Si l'on convient qu'il existe des normes sexuelles et de genre qui conditionnent qui est reconnaissable et « lisible » et qui ne l'est pas, alors on commence à comprendre comment l'« illisible » peut se former comme groupe, comment les membres peuvent créer entre eux des formes de lisibilité, comment ils sont exposés à des formes spécifiques de violence de genre et comment, enfin, cette exposition commune peut devenir le fondement d'une résistance.⁷⁷

C'est alors l'« entre eux », autrement dit le collectif, qui organise et qui permet que la résistance soit produite. Ce n'est pas un hasard si les groupes formés par des mouvements sociaux, comme ceux des afro-brésiliens, féministes, personnes venues des favelas et périphéries, personnes LGBTQ+, s'appellent des « collectifs ». Les films rendent clair le fait que la lutte pour la vie plus vivable ne se fait pas de manière solitaire, c'est seulement dans le rassemblement, le collectif, en se créant des alliances, que c'est possible de résister contre la situation de la précarité et contre un système basé sur des normes et un ordre oppressifs. Butler présente la pensée de la philosophe Hanna Arendt, qui dit que la liberté se produit comme une relation entre, ou parmi nous⁷⁸. Finalement, Butler conclut que la vie bonne est celle qui est vécue avec d'autres et que ça n'implique pas la perte de l'identité individuelle de chacun, mais que la personne qui nous sommes est transformée avec les connexions faites dans un collectif. C'est seulement quand nous avouons le besoin que nous avons les uns des autres, que c'est possible de reconnaître les principes de ce qui peut être considérée comme la « vie bonne »⁷⁹. Personne ne se bat pas toute seule pour réussir à occuper des espaces qui doivent leur appartenir aussi. C'est seulement à côté des autres et en se rendant compte du pouvoir des réseaux de soutien, des relations affectives et des rassemblements qu'il est possible de créer des nouveaux territoires de (r)existence.



⁷⁷ BUTLER, *op.cit.*, (note 66) p.52

⁷⁸ *ibid.*, p.112

⁷⁹ *ibid.*, p.270

II. Corps et territoire

1. Espace, limite, territoire, frontière

Les rapports de pouvoir dans les trois films sont strictement liés aux notions de limite, au sens le plus large du terme : psychologique, physique, géographique et corporel. En géographie, la limite est considérée comme celle qui permet de circonscrire un ensemble spatial donné. Elle part d'un centre, d'un pouvoir et de l'appropriation identitaire d'un espace. En géographie, ce terme est lié à la frontière - puisque les deux peuvent avoir le même signifié - et au territoire. La limite peut marquer une différenciation, mais aussi une interaction entre deux éléments. Selon le géographe Claude Raffestin, elle est un instrument de régulation politique, économique, sociale et culturelle et elle permet la relation entre les territoires.⁸⁰ Pour le territoire, prenons comme exemple les définitions du géographe Jean-Paul Ferrier, qui fait remarquer qu'il définit un espace contrôlé à travers des frontières et qu'il désigne aussi un espace, approprié par identification ou par possession, protégé par un groupe qui a le contrôle sur celui-ci. C'est dans le territoire où un individu ou un collectif agencie des ressources matérielles et symboliques qui l'informent de sa propre identité. Aussi Selon le géographe Robert David Sack, le territoire est une portion de l'espace délimitée pour

⁸⁰ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Limite_\(g%C3%A9ographique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Limite_(g%C3%A9ographique))

exercer un pouvoir⁸¹. Quand nous parlons de l'espace, d'après quelques définitions donnés par le Dictionnaire Larousse, il s'agit d'une surface « dont on a besoin autour de soi », ou un domaine où s'exercent certaines activités⁸². Finalement, la frontière est un espace, soit imaginaire, soit physique, qui sépare ou joint deux territoires⁸³. Sommairement, le concept de frontière représente une limite, une séparation, une délimitation⁸⁴. Bref, toutes ces notions ont des rapports avec l'identité, la visibilité, le pouvoir et les créations et représentations matérielles, imaginaires et symboliques. En effet, toutes les divisions liées avec ses termes, même quand elles sont physiques, ne passent que des créations imaginaires, souvent imposées et acceptées comme quelque chose qui doit être respecté et obéi : un ordre à se suivre.

Ce sont ces concepts qui vont dicter les normes, les permissions ou interdictions, les conflits, les conquises, les dangers, les réussites et, enfin, les résistances dans les oeuvres ici étudiées. La question de la dispute territoriale par rapport à ce qui correspond les droits des personnes contre l'intérêt du capital est séculaire au Brésil ; ça date de 1500, depuis l'invasion portugaise à l'ensemble de terres après dénominé comme Brésil. Ça vient, alors, avec l'apparition du capitalisme, la première phase qui commence avec les grandes exploitations. La question de l'appropriation des terres est directement liée à celle de l'appropriation des corps⁸⁵, bien comme à son anéantissement, très basé sur la théorie des races, qui découle comme une forme pour justifier les génocides. Même si ces assassinats n'étaient pas expréssément légitimé par l'Église Catholique qui avait joué un énorme rôle pendant les colonisations, cette dernière a déclaré les peuples autochtones et les esclaves africains trafiqués comme dépourvus d'âme : cette excuse dédouanait l'église des persécution des personnes non-blanches et rendait leur génocide acceptable et légitime : s'ils n'ont pas d'âme, s'ils sont traités comme des bêtes, alors leurs vies n'avaient pas de valeur et ils ne pouvaient aspirer à vivre dignement. Pour sa part, le droit au logement est un droit constitutionnel au Brésil, mais qui est effacé par un autre : celui de la propriété privée, créé légalement en 1850 et qui permet, encore aujourd'hui, l'indiscipline dans la documentation des registres, en

⁸¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Territoire>

⁸² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/espace/31013#difficulte>

⁸³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fronti%C3%A8re>

⁸⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fronti%C3%A8re/35408>

⁸⁵ La discussion sera redémarrée dans la partie 3 de ce chapitre.

contribuant, ainsi, à l'appropriation privée des terres publiques.⁸⁶ Nous pouvons dire, bien sûr, que la propriété de la terre et le pouvoir politique et économique sont intimement liés. Même si le Brésil est un pays de dimensions continentales, marqué par l'abondance de terres, les couches populaires, victimes d'appropriation foncière, n'ont pas accès à une répartition égalitaire du capital agraire, en particulier les peuples autochtones et les personnes noires et ce malgré l'abolition de l'esclavage.

Si toute cette problématique reste historiquement ancrée, les gouvernements au Brésil n'ont jamais eu la capacité de la résoudre, mais au contraire consolident à travers l'abolition de la sécurité et le partage foncier les génocides des autochtones, des minorités ethniques et des classes les plus défavorisées : en bref les populations déjà marginalisées. Aujourd'hui, encore plus, le risque qu'apporte la régression de ce projet anti-agrarien mené par un gouvernement répressif et engagé par le discours politique du président de la république conforte un despotisme conceptuel : celui de réprimer les populations marginalisées en les stigmatisant et en les cloisonnant, soit socialement soit territorialement. Le pouvoir cherche donc à dominer et contrôler les corps au delà de leurs dimensions géographique pour les restructurer au sens ethnologique et social. L'un des combats principaux du nouveau gouvernement, comme mentionné lors du discours de prise de pouvoir de Jair Bolsonaro du premier janvier 2019, dévalorise ce qu'il appelle « l'idéologie de genre » qui, de façon générale, signifie le combat contre les libertés des identités sexuelles et de genre⁸⁷. Aussi, le pouvoir de délimitation des terres qui avait la FUNAI⁸⁸ (Fondation Nationale de l'Indigène) a été transféré au Ministère de l'Agriculture, dirigé par la chef de la tribune de l'agrobusiness, principale antagoniste historique de la lutte indigène pour la terre. Ces mesures sont aussi alignées avec le discours contre tous les mouvements sociaux et manifestations populaires, considérés par le président comme étant du victimisme, du terrorisme ou tout simplement « de la connerie ». Face à cela, il est possible de conclure que l'État cherche à contrôler toutes les formes de territorialité et de sa dispute, en passant par la question primordiale de la terre, jusqu'à la liberté individuelle des gens par rapport à leurs choix et leurs corps.

86

<https://www.cartacapital.com.br/opiniao/o-mtst-e-o-mst-sao-vitimas-e-nao-viloes-da-ocupacao-ilegal-de-terras/>

87

La question sera plus approfondie dans la partie 2.4 de ce chapitre.

88

“Fundação Nacional do Índio”

En revenant aux notions de limite et de frontière, elles sont présentes dans deux des trois films déjà à ses formes. *Era O Hotel Cambridge* est plutôt classifié comme une fiction, alors que *Bixa Travesty*, de son côté, est classifié comme un documentaire - cependant, Linn identifie l'oeuvre comme « un documentaire plein de créations et de vérités ». Pourtant, les deux surmontent cette division: Le premier raconte l'histoire d'un drame tiré d'un fait réel et met en scène des acteurs professionnels et d'acteurs non-professionnels, en s'utilisent d'images réelles, à l'exemple de la dernière scène, quand la police arrive pour expulser les occupants du bâtiment. Le deuxième suit surtout un personnage qui est une personne réelle, mais qui s'auto-définit en tant que projet, invention. Et même au-delà de ça, le film présente également des situations fictionnelles, comme celle du gant métallique, qui, en vrai, restent elles-mêmes entre le documentaire et la fiction ; Il s'agit plus d'une allégorie que d'une situation réelle. Parmi ses thématiques et ses discours, *Era o Hotel Cambridge*, *Que Horas Ela Volta* et *Bixa Travesty* questionnent sur les disputes de territoire, les notions d'espace, de limite, de territoire et de frontière, avec les luttes et dépassements des personnages qui occupent des espaces pour avoir des territoires qui leurs appartiennent (aussi), et les montre autant que forme de (r)existence, même si ses territoires peuvent être aussi ceux qui sont le lieu primordial qui les héberge : leurs corps.

2. Territorialité : délimitations, disputes et rapports de pouvoir

À ce qui concerne la territorialité, ses approches sont présentes dans les films de manières distinctes qui, parfois, s'entrecroisent. Cette partie est divisée par oeuvre, où chacune d'elles est liée à un rapport territorial, mais il y a un espace où les narratives des trois films s'insèrent : celui des classes sociales. Toutes les questions présentes dans les films - la maison, le squat, la culture, la race, la nationalité, le genre - sont toujours dans cette grande « boule » qui est la classe, surtout dans un pays très marqué par les inégalités sociales comme le Brésil. Dans cette réalité, toutes les autres notions de territorialités ne peuvent pas être dissociées de la lutte des classes sociales, puisqu'ici, tous les films présentent comme antagonistes des personnes issus d'une classe sociale défavorisée.

Là, il faut faire une remarque à propos de *Que Horas Ela Volta*. À l'époque de sa sortie, la principale critique qu'a reçu le film se concentrait sur le fait que la femme de

ménage du film n'était pas noire. C'est effectivement important de faire remarquer cet élément puisque les questions de race et de classe sont indissociables au Brésil. Par exemple statistiquement parlant, la majorité des employées domestiques sont des femmes noires. En fait, la plupart des postes de travail précaires dans le pays sont pourvus par des personnes noires. Ainsi, le film apaise les tensions en omettant le problème du racisme structurel et historiquement implanté dans le pays, en ne se focalisant que sur la dynamique sociale et le rapport de classe. Cette dimension ethnique aurait pu enrichir encore plus les débats autour des disputes territoriales et mieux traitée dans le film. Toutefois, cet élément constituant transparaît dans *Bixa Travesty*. Linn est la fille d'une employée domestique et, pendant le dialogue qu'elle a avec sa mère dans la cuisine de sa maison, elle lui demande à propos de son travail :

Linn : Et comment ça se passe à ton travail, maman, les gens sont sympas ?

Mère : Ils sont gentils, ils me respectent. Je fais tout : je lave, je repasse, je cuisine, je fais la nounou pour une fille de 5 ans, qui est adorable, et un garçon de 6.

Liniker : Sont-ils des blancs ?

Mère : Oui. Mais ils me traitent comme si j'étais...

Linn : Blanche.

Dans le même scène, elles parlent aussi de la pauvreté, dans un dialogue qui commence par Linn et Liniker se remémorent l'époque où elles n'avaient même pas assez d'argent pour manger un sandwich. Puis y succède le dialogue suivant :

Mère : Il faut remercier Dieu parce qu'aujourd'hui vous allez bien. Tout ça vaut la peine.

Linn : Il faut qu'on remercie nous-mêmes.

Mère : Dieu aussi.

Liniker : Dieu aussi, mais c'est nous qui avons passé par de choses tellement dures.

Mère : Savez-vous pourquoi vous avez vécu tout ça ? Pour donner valeur à chaque centime gagné à la sueur de votre front.

Linn : Rien à voir, maman. C'est n'importe quoi, ça. C'est sont des trucs à se résigner "ah oui, c'est super d'être pauvre". C'est une vision idéalisée de la pauvreté.

Un rapprochement avec *Que Horas Ela Volta*, peut être démontré à travers la relation idéalisée entre les employeurs et l'employée, perceptible par exemple dans le titre international *Une Seconde Mère* ou dans l'expression « être presque de la famille ». Dans ce film, les normes de la maison sont dictées par l'existence d'une différenciation sociale ; c'est l'élite qui va décider de ce qui est ou n'est pas permis. Dans *Era o Hotel Cambridge*, les normes ont aussi des relations strictes avec les couches sociales et les impositions de l'élite,

puisque, en matière d'occupation, ce sont les règles de la propriété privée, sous l'intérêt du capital, qui prévalent.

La division de la société en groupes est nécessaire pour maintenir le contrôle, sous la justification de la biologie⁸⁹. Il faut, donc, parler de ses groupes, puisque ne pas parler d'eux et ne pas les nommer, ne sert qu'à maintenir la nécropolitique, définie par Achille Mbembe comme « le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir »⁹⁰. Ce principe ne fonctionne seulement que quand on produit des ennemis fictionnels pour perpétuer et préserver une souveraineté. Un bon exemple pour ça c'est une scène dans *Era o Hotel Cambridge* où un des personnages lit des commentaires sur internet à propos du squat⁹¹, qui illustre la nécessité d'une partie de la population de discréditer et injurier une autre pour se maintenir, ou au moins se sentir en train de se maintenir, dans une situation plus privilégiée que ceux qu'ils diffament .

Ainsi, soit dans une maison, un squat, dans la rue ou même dans un genre désigné, les films apportent différentes réflexions et tensions par rapport aux territorialités et à sa dispute. Ses personnages remettent en cause des impositions et des inscriptions territoriales qui essaient d'imposer des normes et de les limiter à l'intérieur de celle-ci. Si le corps est un territoire, il doit aller au-delà des lignes et se battre pour occuper des nouveaux endroits où il n'avait pas sa place auparavant.

2.1. La maison : *Casa Grande* et *Senzala*

*La «casa grande » s'embrase quand la senzala apprend à lire.*⁹²

Comme déjà approché avant⁹³, la première scène de *Que Horas Ela Volta* montre la frontière initiale dans la maison : quand Val ne rentre pas dans la piscine avec Fabinho. Plus tard dans le film, nous découvrons que la piscine est le territoire le plus interdit à Val, quand

⁸⁹ Réflexion présente dans les notions de « biopolitique » et « biopouvoir », créés par Michel Foucault et étudiées par Achille Mbembe jusqu'à arriver à l'idée de « nécropolitique ».

⁹⁰ Achille MBEMBE, *Nécropolitique*. 2003, p.30. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>.

⁹¹ La scène est analysée dans la partie 2.2

⁹² “A casa grande surta quando a senzala aprende a ler”. [TDA] Proverbe populaire.

⁹³ Dans la partie 1.3 du chapitre I.

elle demande à sa fille de ne pas y rentrer et, après qu'elle y soit rentrée finalement, Bárbara la fait vider. Il faut relever que la piscine dans ce film représente un symbole de pouvoir et de richesse au vu de sa valeur pécuniaire. Dans cette scène, Val parle au téléphone avec sa fille Jéssica, pendant qu'elle regarde Fabinho nager. Quand le garçon sort de la piscine, il demande à Val avec qui elle parlait et elle lui explique que c'était avec sa fille qui est « très loin ». Fabinho en profite pour demander où est sa mère et à cela Val répond qu'elle travaille. C'est à ce moment qu'il lui pose la question du titre original du film : « à quelle heure rentre-elle ? ». Ainsi, déjà aux premières minutes du film, il est possible de comprendre que Val est loin de sa fille alors qu'elle s'occupe du fils d'une autre personne, ce qui clarifie qu'elle n'est pas chez elle. Pour encore souligner ces distances et absences, la première apparition de Bárbara, la mère de Fabinho, n'est qu'à la septième minute du film et celle de Jéssica, au vingt-deuxième minute, ce qui permet aussi de décrire la relation de Val avec la maison et avec Fabinho avant l'arrivée de sa fille. Les premières scènes du film se concentrent à exposer la complicité entre Val et Fabinho et, au début, le rapport entre elle et la maison basé uniquement sur un rapport de travail, ce qui ne démontre pas encore qu'elle vit aussi au même endroit. Après la scène de la piscine, qui sert de prologue avant le titre, il y a Val et Fabinho, maintenant déjà grands, qui parlent de sa virginité, pour souligner l'intimité que partagent les deux protagonistes. En même temps, c'est aussi une relation de service, explicitée par la suite de cette scène, où Fabinho met une assiette et un verre devant sa porte pour que, plus tard, Val puisse les récupérer.



Après ces deux moments, il y a une suite de scènes où Val nettoie la maison. Dans ce cadre, par exemple, la fenêtre fonctionne comme élément qui sépare les fonctions de Val et d'une autre femme de ménage, de la maison en elle-même. Si l'intérieur de la maison est si bien organisée et rangée comme nous le voyons, c'est parce qu'il y a des personnes s'en occupent.



Les moments où Val a des dialogues qui correspondent à sa vie personnelle, et non pas en rapport à son travail, sont toujours dans les espaces extérieurs de la maison, dans la cuisine ou dans sa chambre, ce qui délimite les zones qui lui sont réservées. Voyons ici, par exemple, un cadrage très souvent dans le film et la scène qui s'en suit. Le premier cadrage divise la salle à manger, où la famille mange, de la cuisine, où, comme montré dans la scène suivante, les travailleurs mangent :



Ensuite, c'est la première fois qu'apparaît Bárbara, avec ce même cadrage qui sépare la salle à manger de la cuisine. Par la suite un dialogue s'installe entre les membres de la famille, où nous ne voyons que Bárbara, alors que Fabinho et Zé Carlos sont en voix off. Val entend toute la discussion: La mère confronte Fabinho en lui avouant qu'elle avait trouvé du cannabis dans ses affaires. Comme il le nie, Bárbara jette le cannabis, alors que Val scrutait toutes leurs paroles et mouvements. Ensuite Fabinho dit qu'il va chercher le dessert. Il rentre dans la cuisine où Val lui indique où est l'herbe et la lui cache pour après.



La scène suivante souligne cette relation de proximité entre Val et Fabinho, quand les deux sont ensemble dans une chambre, où elle rigole avec lui sur la situation, en le traitant comme un enfant, comme le fait aussi son père lors du dialogue. Par la suite de ce moment entre Val et Fabinho, il y a la première scène qui montre que Val vit dans la maison aussi, quand elle est sur son lit.



Un autre passage où la fenêtre fonctionne comme frontière entre l'espace de Val et celui de la famille est un moment où Bárbara participe à une interview et Val la regarde de façon intéressée et aussi en l'attendant pour lui souhaiter un bon anniversaire, lui donner un cadeau et raconter que Jéssica vient à São Paulo et aura besoin de rester avec elle, si possible. Quand Val lui pose la question, Bárbara la reçoit bien, en disant « bien sûr, tu es presque de la famille, tu m'as aidé à m'occuper de Fabinho » et « je vais absolument lui acheter un matelas ». Pendant ce dialogue, Val et Bárbara sont séparées encore une fois par l'architecture de la maison.



Pour revenir à l'expression de « presque la famille », nous revenons aussi au livre *Maitres et Esclaves*, de Gilberto Freyre, où il traite, entre d'autres choses, de la présence des esclaves femmes dans la maison des maîtres. Le titre original de l'oeuvre est *Casa Grande e Senzala*, que désigne ces deux lieux : la *casa grande*, traduite littéralement comme « grande maison », correspond à la maison des maîtres et la *senzala* est où les esclaves vivaient. Voyons ce que dit l'auteur à propos de la présence des *amas de leite*⁹⁴ dans la maison :

La *casa grande* faisait venir de la senzala pour le service le plus intime et délicat des maîtres un certain nombre d'individus (...) Personnes dont la place dans la famille n'était pas celle des esclaves, mais celle des gens de la maison. Espèces de parents pauvres dans les familles européennes.⁹⁵

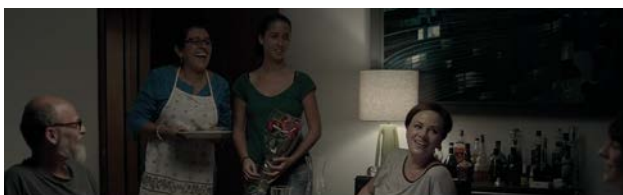
Puis, il y a la séquence de l'anniversaire de Bárbara, où Val traverse, uniformisée et en tenant un plateau avec de la nourriture, un salon plein de personnes évidemment de l'élite. Personne ne la regarde, personne ne lui parle. Le seul moment où des gens parlent avec elle c'est quand, finalement, elle dépasse la fenêtre et arrive à la zone extérieur de la maison, où Fabinho est assis avec des amis.

⁹⁴ Les esclaves femmes qui allaitaient et élevaient les fils des maîtres.

⁹⁵ FREYRE, *op. cit.*, (note 3), p.225



Enfin, Jéssica arrive et, dès le début, elle fait remarquer à Val que la maison qu'elle vit n'est pas à elle. Quand Val dit à sa fille qu'elle habite « au travail », Jéssica la provoque : « tu habites chez tes patrons ? » et « tu me ramènes chez les autres, c'est ça ? », à ce que Val ne répond pas et fuit la discussion. Quand les deux arrivent et Jéssica voit la dimension de la chambre de sa mère, elle a la tête incrédule. Ensuite, la fille va connaître les patrons de Val, pendant qu'ils sont en train de dîner, dans un cadrage qui fait penser à une peinture de l'époque de l'esclavage. Une des premières choses dites à propos de Jéssica c'est quand Fabinho dit « elle parle comme Val », à ce qui toute le monde rigole, sauf par Jéssica. Il dit ça par rapport à son accent, originaire de la région Nord-Est du pays, qui est très différent de l'accent de São Paulo. Mais aussi, cette phrase dit très clairement qu'elle n'appartient pas à leur réalité.



96

Le contraste présent dans la première scène du film, où Val parle avec Jéssica pendant qu'elle s'occupe de Fabinho, devient plus claire après le moment où Jéssica occupe la

⁹⁶ Jean-Baptiste DEBRET, *O Jantar* (Le Dîner), 1834-1839. Rio de Janeiro.

chambre d'amis⁹⁷. Dans la séquence qui se suit de ce moment où Jéssica préfère l'autre chambre par rapport à celle de sa mère, il y a Fabinho qui rentre dans la chambre de Val en disant qu'il arrive pas à dormir. Elle lui demande ce qu'il pense de Jéssica et il lui répond « un peu étrange, très sûre de lui » ; Val est d'accord et ajoute « ces yeux qui tout regardent, c'est comme la Présidente de la République ». Les cadres des deux ensemble sur le lit rapportent encore une fois à la relation esclavagiste entre le fils des maîtres et l'*ama de leite*, le rapport maternel plus proche de ce de l'enfant avec sa propre mère.



98



99



⁹⁷ Passage déjà analysé dans la partie 1.3 du chapitre I.

⁹⁸ Photographie de Augusto Gomes Leal e de son *ama de leite* Mônica, carte de visite de 1860.

KOUTSOUKOS, S.S.M. *Armas mercenárias: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de armas - Brasil, segunda metade do século XIX*. História, Ciência, Saúde-Manguinhos, 2009.

⁹⁹

<https://medium.com/@feminismoclasse/pare-de-dizer-que-amamentar-%C3%A9-de-gra%C3%A7a-5c2d33f9a30e>

Le film a une série de dépassements de Jéssica aux limites imposés par la famille à Val, surtout par Bárbara, toujours liés avec sa désobéissance aux normes et au fait qu'elle ne se sent pas inférieur à personne, comme elle même le dit¹⁰⁰. Jéssica n'aime pas être à la maison, mais, une fois qu'elle y est, elle acte comme une résidente, et non pas comme une « citoyenne de deuxième classe », ce qui dérange Bárbara à chaque fois plus, dont le climax après l'épisode de la piscine et après un moment où Bárbara retrouve Jéssica dans la cuisine en train de manger « la glace de Fabinho ». Suite à ça, elle délimite le territoire de façon explicite et parlé, quand elle dit à Val « peut-être que ça ne semble pas, mais cette maison est encore la mienne » et que Jéssica doit rester « de la porte de la cuisine jusqu'à la-bàs », en se référant au espace entre la cuisine et la chambre de Val. Cette scène est suivie de Jéssica en train d'organiser ses affaires pour partir de la maison, complètement révoltée, et de Val désespérée, puisqu'il s'agit de la veille de l'examen, mais la fille part quand-même : « je ne vais pas accepter ça ! ».

C'est la non-acceptation de Jéssica qui lui permet d'occuper des territoires qui ne sont pas socialement définis comme des territoires auxquels elle appartient ; les espaces de la maison bourgeoise, l'Université. Et c'est elle aussi, ensemble avec d'autres éléments¹⁰¹, qui font avec qui Val décide de quitter son travail à la fin du film pour rester avec sa fille. À la dernière scène, quand les deux sont ensemble dans leur nouvelle maison, Val révèle qu'elle a volé l'ensemble de tasses donné comme cadeau à Bárbara. L'objet a plusieurs symboles qui l'accompagnent. Le premier est l'indifférence avec qui Bárbara reçoit le cadeau. Le deuxième c'est quand Val le compare Jéssica¹⁰². Le troisième est celui d'amener un peu de la maison avec elle, un peu de ce qui appartenait à Bárbara, mais ce qui est crucial est le fait de que c'était quelque chose achetée par Val elle-même. Ainsi, avec cet acte de côté rebelle, il y a aussi le signifié de que rien de Val restera dans la maison. Même Fabinho n'habite plus chez ses parents, puisqu'il est allé passer six mois en Australie, alors tous les liens de Val avec la maison sont finis.

Aussi, le fait que Jéssica veut étudier l'architecture, surtout parce qu'elle la voit comme un important instrument de changement social parle beaucoup sur les envies de la

¹⁰⁰ Voir la partie 1.3 du chapitre I.

¹⁰¹ Voir la même partie.

¹⁰² Voir la même partie.

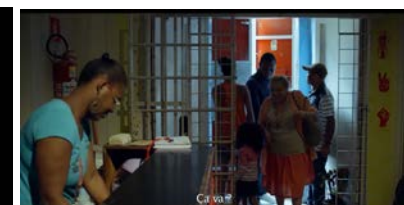
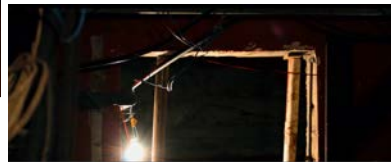
file de modifier les espaces, l'architecte étant la personne qui a la possibilité de penser, restructurer et dessiner les espaces.

2.2. Le squat comme confluence et contraste de territorialités

Très différemment de la situation de *Que Horas Ela Volta*, où une employée occupe une petite partie destinée à elle dans une grande maison, la question territoriale par rapport à l'habitation dans *Era o Hotel Cambridge* est plutôt liée aux frontières entre le public et le privé, l'individuel et le collectif, ou celles de proportions mondiales, comme de la culture. Et toutes sont comprises dans la division entre ce qui se passe dans la bâtiment et hors-bâtiment. Même si les rapports de pouvoir sont présents entre les habitants du squat, la tension la plus grande est entre le pouvoir interne et l'externe - c'est-à-dire entre les occupants et les forces d'État -, qui réside dans la menace que les occupants souffrent d'être expulsés du Hôtel Cambridge à tout moment et dans la lutte pour continuer à y être. Dans ce cas-là, ça existe aussi le trouble entre la maison et la rue, qui est aussi lié avec le public et le privé. Déjà dans son titre, l'œuvre présente la re-signification des espaces. Sa traduction littérale est *C'était l'Hôtel Cambridge*, qui indique que cet endroit était autrefois un hôtel, mais depuis le début, nous pouvons voir que ce n'est plus un hôtel. La présence de ces personnes l'a transformée en quelque chose d'autre.

Le film annonce le rapport entre la rue et le bâtiment depuis le début, avec les premières images, qui montrent une séquence de bâtiments occupés à São Paulo. Après ce montage, il y a un cadre fixe d'une femme qui met quelque chose dans une garage et, puis qu'elle ferme les portes, la caméra fait un travelling jusqu'à une entrée, dans une image très approximée qui montre des grilles, des chaînes et, enfin, une porte derrière les grilles. Le travelling est suivi d'une séquence de l'intérieur du bâtiment, où c'était comme si la caméra montrait ses entrailles, ses viscères, avec la lumière faible, les fils, les fissures, les fuites. Elle montre qu'il y a de la vie dans cet endroit, même si elle est précaire. Par la suite, il y a une séquence de fenêtres et encore deux plans fixes des escaliers, avec des cadres très géométriques qui mettent en évidence des lignes et des divisions physiques. Toute cette séquence d'images très proches des éléments intérieurs du squat se termine par une bouche qui s'approche d'une petite ouverture située dans la même porte rouge qui apparaît au début

derrière les barreaux et, lorsque la porte est ouverte, le cadre est également ouvert et l'endroit est enfin présenté de façon plus ample.



Une fois que l'endroit commence à être présenté, les personnages le sont aussi, peu à peu, les premiers éléments d'un mélange culturel sont mis en évidence, avec différents accents, nationalités, des barrières linguistiques comme avec un nouveau arrivé Palestinien

qui, selon son oncle, « ne parle pas un seul mot de portugais », phrases comme « ici c'est pas un camp de réfugiés en Jordanie » ou même des discussions légères entre des Brésiliens, un Brésilien d'origine japonaise et un Congolais sur laquelle des cultures a la meilleure gastronomie. Et les tensions culturelles se montrent encore plus présentes lors de la première assemblée des habitants, quand le congolais Kizongo fait ressortir que les réfugiés n'ont pas le droit de participer à des manifestations politiques, ce qui suscite le dialogue suivant :

Habitant : On a déjà du mal à se défendre, nous Brésiliens, il faut s'occuper des réfugiés du Congo, de Colombie, du Liban et de Palestine. Ça suffit !

Kizongo : Le Brésil, à l'ONU, fait de beaux discours de politique internationale et nous accorde l'asile, mais arrivés ici, c'est chacun pour soi. On est un problème du Brésil, parce qu'il nous a donné l'asile.

Hassan : Je suis un réfugié palestinien au Brésil. Et vous, vous êtes des réfugiés brésiliens au Brésil.

Ensemble : Non ! Non !

Carmen : Brésiliens, étrangers, nous sommes tous des réfugiés dont les droits ne sont pas respectés.

C'est aussi dans cette première assemblée qui reste évident le mélange entre la collectivité et l'individuel ; au milieu d'une assemblée dont le sujet est la restitution du bâtiment, juste après le discours de Carmen sur le besoin de diviser les tâches et de s'organiser, une femme prend la parole pour demander sur son ventilateur qui a disparu par la deuxième fois. Un peu plus tard, la Brésilienne Uta et le Congolais Ngandu sont ensemble chez Uta pour dîner. Les deux parlent sur un canapé, dans une ambiance de drague ; quand Uta prend la main de Ngandu, il s'éloigne et lui explique comment les choses se passent au Congo pour qu'un couple puisse se tenir la main. La conversation est interrompue par une voix qui appelle Uta, de façon que le collectif prédomine sur l'individuel, les intérêts publics se montrent plus urgents que la vie privée, puisque, ensuite, Uta se trouve en train de filmer une réunion où quelques résidents parlent d'un projet audiovisuel qu'ils ont pour le squat. Là, encore une fois, la question de l'individualité apparaît lorsque Apolo, qui dirige le projet dit « je veux » et Gilda arrive en disant : « j'ai bien entendu quelqu'un parler "je veux" ? Ah non ! Arrête avec tes "je", "je", "je" ». La séquence suivante à celle de la réunion rend encore plus visible les contrastes entre collectif et individuel, public et privé, bien comme celle de division des espaces :

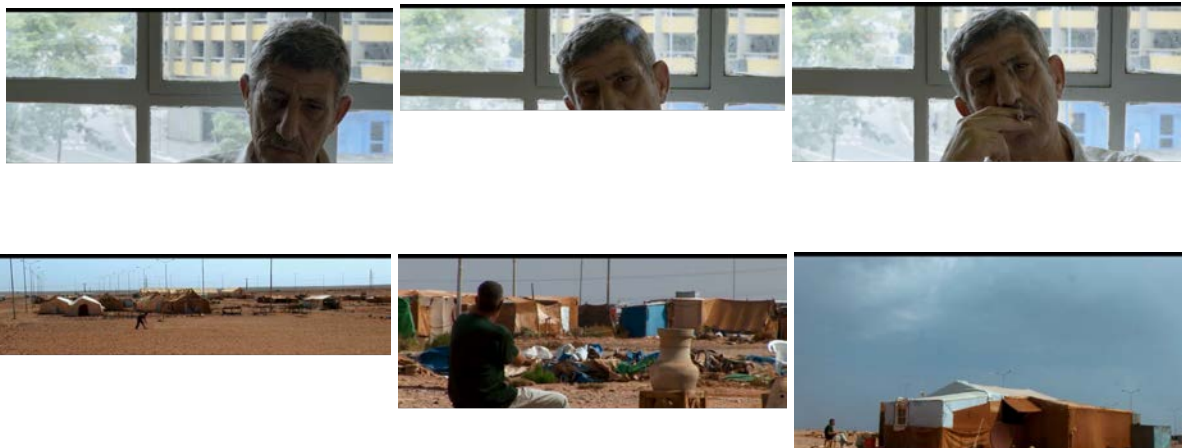


C'est une séquence de petits moments qui racontent de manière très brève les vies des gens qui habitent le squat, chacun dans son individualité et privacité. Elle commence avec un cadre de l'ensemble du bâtiment, en contre-plongée, qui est suivi par un couple qui s'embrasse. À la fin de ce moment, l'homme ferme une porte, ce qui est immédiatement coupé pour un cadre d'une femme qui fait à manger, image qui apparaît encore avec le son de la porte qui se ferme. Les autres trois cadres qui se suivent de celui-ci montrent, toujours avec une porte qui occupe une partie du cadrage, des tâches ordinaires de la maison. Le dernier, avec un garçon qui regarde la télé, est envahi par un son d'un couple qui se dispute. Encore une fois, il y a l'image de quelque chose qui se passe derrière une porte, mais là d'un peu plus loin, où c'est possible de voir seulement des mouvements du couple, et la scène est coupée pour une autre contre-plongée, cette fois de l'intérieur du bâtiment, où des voisins sont aux escaliers en train d'observer qu'est-ce qui se passe. La caméra nous montre des choses qui se

passent derrière ses portes semi-ouvertes, des vies privées toujours passibles d'être observées, entendues, tel qu'est exprimé par la fin de la séquence.

Par rapport aux questions culturelles, au-delà des relations et des discussions pluri-culturelles existantes dans l'Hôtel Cambridge, l'internet fonctionne ici comme un dispositif qui connecte des territoires et raconte des histoires des personnages. Prenons l'exemple du moment où le Palestinien Hassan parle avec sa soeur. Elle lui raconte sur la guerre en Syrie, en montrant des images en temps réel, et la conversation est suivie pour la voix off de Hassan qui parle sur la question de la patrie, pendant que des images s'alternent entre lui en train de fumer une cigarette et des images documentales d'un camp de réfugiés :

Nous ne saurions jamais ce que c'est d'avoir une patrie. Depuis notre naissance, nous grandissons d'un exil à l'autre, d'une paix illusoire à l'autre. Mais j'ai encore espoir que ce nouveau départ, au Brésil, marque la fin de ce supplice de Sisyphe.



Dans l'ensemble des images documentales, il y a une dont le cadrage fait penser à un des ceux du début du film, qui montrent le cadre d'une fenêtre. La même perspective est, donc, présente depuis l'intérieur de deux occupations complètement distinctes, mais avec plusieurs éléments en commun, comme les tensions des frontières, par exemple, bien comme les indications d'une vie précaire, vu que dans une image c'est possible de voir un camp de réfugiés très pauvre, alors il ne s'agit même pas d'une fenêtre, mais d'une tente, et dans l'autre la fenêtre est cassée.



En ce qui concerne les frontières entre la rue et la maison, la rue représente toujours un conflit, un menace. Si, dans l'ensemble de leur collectivité, les squatteurs sont en partie protégés entre eux, pendant le film la rue montre les dangers extérieurs. Sinon des dangers, au moins c'est un territoire de conflits.



Ces images montrent la séquence où les habitants du Hôtel Cambridge commencent à occuper un nouveau immeuble. C'est le seul moment du film où ils sortent dans la rue. Les images sont sombres, floues, la caméra bouge beaucoup pour les suivre. Sauf par les premiers et par les derniers cadres du film¹⁰³, l'espace de la rue est toujours troublé, comme il l'est aussi dans la dernière scène avec les policiers¹⁰⁴. L'autre rapport avec « la rue », si nous considérons la rue comme l'espace externe, ou comme ce qui n'est pas l'Hôtel Cambridge, est à travers l'internet, quand Apolo regard les commentaires faites sur des photos publiées par le squat dans un réseau social, où il trouve des mots comme « bande de profiteurs, vous attaquez la propriété privée », « imbéciles, vous tuez le Brésil ! », « tuez-les tous et jetez-les dans le camion-poubelle, que c'est où ces merdes appartiennent », « tirez à balles réelles », « personne ne veut ces négros ici », « Brésil pour des Brésiliens ! Dégagez Haïtiens, Africains, Boliviens, Colombiens, etc », « Le Brésil doit valoriser son vrai peuple et non pas des misérables qui ne sont pas des fils de cette nation ! Continuons comme ça jusqu'à l'heure que ces immigrants commencent à voler, à tuer et à violer le peuple brésilien ». Ce genre de position se retrouve dans ce que Mbembe a écrit sur la souveraineté :

¹⁰³ Ils seront approchés dans la partie 2.2 du chapitre III

¹⁰⁴ Analysée dans la partie 1.3 du chapitre I

Être souverain c'est exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir. (...) La perception de l'existence de l'Autre comme un attentat contre ma vie, comme une menace mortelle ou un danger absolu dont l'élimination biophysique renforcerait mon potentiel de vie et de sécurité.¹⁰⁵



Dans ces conditions, si la rue représente un espace public plein de conflits et de tensions, elle peut représenter aussi ce qu'il y a de pire chez le peuple. Les disputes territoriales contre les immigrants, les personnes pauvres, les mouvements sociaux ; les forces d'État, dont la police, qui, pour maintenir l'ordre, oppriment, tirent, criminalisent. Des commentaires comme ceux-ci vont à l'encontre d'une phrase dit en 2015 par l'actuel Président Jair Bolsonaro :

Je ne sais pas quelle est l'adhésion des commandants, mais s'ils réduisent le nombre de membres des forces armées, il y a moins de gens dans les rues pour affronter les parias du MST [Mouvement Rural des Personnes Sans Logement], les Haïtiens, les Sénégalais, les Boliviens et tous les rebuts du monde qui viennent, maintenant des Syriens aussi. La raclure du monde arrive au Brésil comme si nous n'avions pas trop de problèmes à résoudre.¹⁰⁶

Mais au même temps qu'il y a la représentation d'un côté réactionnaire et xénophobe de la population, le film donne un portrait positif de la lutte, de la dispute des territorialités, dans la mesure où il utilise comme lieu un espace où tous les types de personnes vivent, coexistent, interagissent et, en général, finissent par faire passer l'intérêt collectif avant les opinions et les besoins personnels. Là, nous revenons à l'affection, qui, au-delà de jouer un rôle essentiel pour la résistance¹⁰⁷, ici c'est une forme de faire joindre les différentes cultures,

¹⁰⁵ MBEMBE, *op. cit.*, (note 90), p.30

¹⁰⁶ “Não sei qual é a adesão dos comandantes, mas, caso venham reduzir o efetivo [das Forças Armadas] é menos gente nas ruas para fazer frente aos marginais do MST, dos haitianos, senegaleses, bolivianos e tudo que é escória do mundo que, agora, está chegando os sírios também. A escória do mundo está chegando ao Brasil como se nós não tivéssemos problema demais para resolver”. [TDA] Dans :

<https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-chama-refugiados-de-escoria-do-mundo/>

¹⁰⁷ Voir partie 3.1 du chapitre I

histoires, bref, les territorialités distinctes. Si l'ambient public est un espace de menaces et d'exclusions, il faut que l'intérieur soit un espace inclusif.



Sur cela, c'est représentatif aussi une phrase dit pour Hassam : « Le Brésil est un pays qui a un très grand coeur », lorsqu'une des femmes qui conduit l'organisation de l'Hôtel Cambridge lui demande à propos de son neveu, qui est arrivé pour habiter au squat sans avoir participé à leur comité. Ainsi, même si les commentaires cités au-dessus montrent le contraire, quand Hassam dit cette phrase, il se réfère au squat lui-même, pour dire que c'est possible d'y tenir tout le monde. Non seulement les fissures internes au bâtiment qui apparaissent au début du film montrent des signes d'une vie précaire, elles représentent aussi un système qui est, lui-même, complètement fissuré. Même si ce n'est pas le cas que ces entailles soient très visibles, même si elles soient parfois cachées, elles existent. *Era o Hotel Cambridge* travaille avec l'importance de la collectivité, celle-ci qui peut servir à ramasser ces espaces vides formés dans les fissures, remplir ces trous. En somme, *Era o Hotel*

Cambridge présente la possibilité concrète de la coexistence des corps les plus différents dans un même environnement, qui sont là par des raisons les plus diverses, mais qui sont rassemblés par au moins une en commun. Ce lieu est la possibilité d'un territoire qui englobe différentes territorialités, qui doivent surmonter différentes frontières, physiques ou non, pour être là et former une collectivité, chacune avec sa propre individualité. Si la rue est un territoire de dispute, il faut que le squat soit, en plus d'un espace de lutte, un lieu de vie avant tout.

2.3. Le genre dans *Bixa Travesty*

La différence biologique entre les sexes, c'est-à-dire entre les corps masculin et féminin, et, tout particulièrement, la différence anatomique entre les organes sexuels, peut ainsi apparaître comme la justification naturelle de la différence socialement construite entre les genres, et en particulier de la division sexuelle du travail.¹⁰⁸

La reproduction du genre est toujours une négociation avec le pouvoir, et il ne peut y avoir de genre sans une reproduction des normes.¹⁰⁹

Comme le disent plusieurs théoriciens, tels que Judith Butler, Pierre Bourdieu, Simone de Beauvoir et beaucoup d'autres, les divisions sexuelles et de genre vont dicter des notions de territorialités, dans la mesure qu'il y aura historiquement des espaces destinés aux hommes et des espaces destinés aux femmes, comme l'exemple de la division du travail, comme le fait remarquer Bourdieu. C'est déjà explicité dans le titre de son oeuvre, *La Domination Masculine*, que les rapports entre le masculin et le féminin sont des rapports de pouvoir, où un côté est dominé par l'autre. Telle domination, ou tel pouvoir, est justifié par une séparation biologique - elle même étant rien d'autre qu'une création sociale - et agit socialement à travers des normes de genre, comme le souligne Butler. C'est à partir de ses divisions qui partent des idées très prisées dans *Bixa Travesty*, comme le désir, la sexualité, la féminité et la virilité, tout cela toujours traitées sous un regard masculin - ou plutôt masculiniste. En effet, toutes ses notions dialoguent les unes avec les autres, d'où Butler écrit,

¹⁰⁸ BOURDIEU, *op. cit.*, (note 25) p.24

¹⁰⁹ BUTLER, *op.cit.*, (note 66) p.45

en se référant à la pensée de Monique Wittig, que le « sexe » est une catégorie produite par le système de l'hétérossexualité obligatoire pour « réduire la production des identités en s'alignant sur l'axe du désir hétérosexuel »¹¹⁰. Mais en admettant qu'il existe une division binaire des genres en l'occurrence celle des normes, dominations et frontières, alors il serait possible de dire que le genre lui-même est un territoire. Voyons l'approche faite par Anne McClintock sur la terre, surtout sur le mythe de la « terre vierge » dans son ouvrage *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* :

Alors que les hommes européens franchissent les dangereux seuils de leurs mondes connus, ils ont rituellement féminisé les bordures et les frontières. Des figures féminines ont été plantées comme des fétiches aux points de contact ambigus, aux frontières et aux orifices de la zone du concours. (...) Les explorateurs appelaient les terres inconnues des territoires "vierges".¹¹¹

Elle continue encore :

Le mythe de la terre vierge est aussi le mythe de la terre vide, impliquant à la fois une dépossession sexuelle et raciale. Dans les récits patriarcaux, être vierge c'est être vide de désir et dépourvue d'acte sexuel, dans l'attente passive de l'insémination masculine poussée de l'histoire, du langage et de la raison. (...) Les femmes sont la terre à découvrir, à pénétrer, à nommer, à inséminer et surtout à posséder. Symboliquement réduit, aux yeux des hommes, à l'espace sur lequel se déroulent les concours masculins.¹¹²

L'approche de McClintock fait une connexion directe entre la domination des territoires et le genre, ce qui clarifie le fait que, sous le regard masculin, le corps perçu comme féminin doit être pénétré et dominé selon ses intérêts et ses désirs. C'est contre cet impératif que Linn chante et parle d'une manière sarcastique mais toujours affirmative. Si, pour elle, le corps lui-même est un territoire à découvrir et à occuper, alors nous pouvons

¹¹⁰ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre - Le Féminisme et la Subversion de l'Identité*, Paris : La Découverte, 2012, p.99

¹¹¹ "As European men crossed the dangerous thresholds of their known worlds, they ritualistically feminized borders and boundaries. Female figures were planted like fetishes at the ambiguous points of contact, at the borders and orifices of the contest zone. (...) Explorers called unknown lands "virgin" territory". [TDA] Dans : Anne MCCLINTOCK, *Imperial Leather - Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York : Routledge, 1995, p.24

¹¹² "The myth of the virgin land is also the myth of the empty land, involving both a gender and a racial dispossession. Within patriarchal narratives, to be virgin is to be empty of desire and void of sexual agency, passively awaiting the thrusting, male insemination of history, language and reason. (...) Women are the earth that is to be discovered, entered, named, inseminated and, above all, owned. Symbolically reduced, in male eyes, to the space on which male contests are waged". [TDA] Dans : *ibid.*, p.30-31

considérer que le genre, au même temps qu'il est un territoire, est aussi une frontière à surmonter.

Sur cela, il y a trois passages remarquables dans le film. Le premier est un dialogue entre Linn et Jup dans le studio, où elles commencent par parler sur la transphobie. Là, les deux rigolent beaucoup pour parler d'un sujet très sérieux, ce qui fait que cette discussion devient tangible et plus légère. Quand elles annoncent la thématique sur laquelle elles vont parler, Linn commence déjà sur ton de moquerie, lorsqu'elle dit ne pas pouvoir en parler, parce qu'elle a un *passing* trans, mais elle est une femme cis. Dans les rapports de genre, le terme *passing* est toujours utilisé de la façon contraire à celle qui utilise Linn, c'est-à-dire pour parler des personnes transexuelles qui peuvent être perçues comme des gens cisgenre dans le milieu social. Là, Linn se moque de ça, en disant que, même si les gens la voient comme une femme trans, elle est une femme cis. Encore une fois, elle rigole des notions des frontières de genre, des limites des corps et des normes dictées. Par la suite, Jup raconte un épisode où le chauffeur du taxi l'a appelé « monsieur », et elle a eu besoin de lui demander d'utiliser des pronoms féminins pour parler avec elle.

Jup : J'ai dû lui expliquer.

Linn : Que toutes les femmes n'ont pas...

Jup : Une barbe. Mais moi, si !

Linn : Elles n'ont pas toutes...

Jup : Du poil au menton, mais moi, si !

Linn : Elles n'ont pas toutes...

Jup : Les cheveux secs. Moi, si !

Linn : Mais il y a des femmes qui ont...

Jup : Une bite !

Linn : Oh là là !

(...)

Linn : Ils pensent qu'il faudrait qu'on se pliait à leurs attentes. Si tu veux être une femme, tu dois avoir des seins. Si tu veux être une femme, tu ne dois pas avoir des poils. Si tu veux être une femme, soit mince. Alors, si tu veux être une femme, au minimum, tu dois te plier à leurs attentes sur ce qu'est une femme.

Jup : *Et non.*

Linn : *Pas forcément. Tu peux t'y plier si tu veux. Si j'en veux. T'en veux ?*

Jup : *Moi, non.*

Linn : *Moi, parfois j'en ai envie. J'avoue que parfois j'en veux. Mais je ne sais pas exactement à quel point. Si je veux avoir un sein... Si je veux avoir deux.*

Ce dialogue a un grand rapport avec l'allégorie des poupées, traitée dans la première partie de cette étude, par le fait que la féminité exige des personnes des éléments qui finissent par être plastiques, toujours extérieurs, toujours attendus et dictés par l'autre - et cet « autre » étant toujours le « mâle ». C'est comme si le corps connecté avec ce qui est considéré comme féminin était obligé d'accumuler des petites pièces que le transforment en quelque chose d'acceptable. Sur cela, Bourdieu écrit :

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'ego. (...) Sans cesse sous le regard des autres, elles sont condamnées à éprouver constamment l'écart entre le corps réel, auquel elles sont enchaînées, et le corps idéal dont elles travaillent sans relâche à se rapprocher.¹¹³

Ainsi, Linn transforme sa musique dans un territoire où le corps et le désir féminin soient mis en avant par rapport au regard oppresseur masculin ; de l'homme qui, comme dit-elle, pointe ses doigts pour nommer les choses, qui dicte des règles, qui exige des postures et qui renonce aux personnes qui n'obéissent pas tout ça. Alors, sa musique est un espace de création d'autres possibilités non seulement de féminité, mais aussi de masculinité - ou de virilités féminins, comme elle aime bien dire - et de constructions de désir. Ce désir a besoin d'être construit collectivement. A propos de cela, juste après le dialogue entre Jup et Linn, il y a la performance de la chanson *Bixa Travesty*, dont la scène commence avec les paroles suivantes:

¹¹³ BOURDIEU, *op. cit.*, (note 25), p.94-95

J'assiste des premières loges à la fin de ton règne et je me fous bien de ta gueule de petit chien abandonné. Finalement, j'ai changé d'avis. Je t'ai fait une belle surprise. Quand tu pars, n'oublie pas de laisser ta bite sur la table.

Ici, elle remet en question la domination masculine et souligne la notion du pouvoir phallique. L'expression « mettre la bite sur la table » (qui correspond à la française « mettre ses couilles sur la table ») indique l'acte de s'imposer, s'affirmer, oser faire ou dire quelque chose, comme si ce genre d'action appartenait qu'au masculin. Dans la chanson, au lieu de dire à la figure masculine de « mettre les couilles sur la table », de se faire écouter, elle lui demande de faire le contraire, de partir sans eux, d'oublier sa position de dominateur, une fois que son règne chute. La question du phallique est directement liée à la division des genres, comme l'écrit Bourdieu, qui explique que la séparation entre féminin et masculin institue le phallus, en le constituant comme « symbole de la virilité, du point d'honneur proprement masculin »¹¹⁴. Encore une fois, Linn recrée les espaces de genre et de virilité, s'approprie la construction du désir et trouble l'idée de que le genre est lié avec le sexe biologique lorsqu'elle chante, dans la dernière chanson du film, jouée pendant les génériques :

Je veux savoir qui était le grand connard qui est sorti en disant que le monde est binaire. Si la moitié des gens me veut et l'autre aussi, ils disent que je ne suis pas un homme, et non plus une femme. Alors, docteur, c'est vraiment génial. Tu sais, mon identité ? Rien à voir avec la chatte ni la queue ! (...) Je suis dangereuse, c'est moi qui va jouir. (...) Tu te prends pour un bonhomme que parce que tu sais bander.

Revenons encore une fois à Bourdieu, quand il écrit que le rapport sexuel est un « rapport social de domination », qui est basé sur le principe d'une division qui attribue au féminin le rôle du passif et au masculin le rôle de l'actif. Cela illustre que le désir féminin est un désir de possession et subordination du féminin par rapport au masculin¹¹⁵. Ainsi, le trouble à la frontière du genre n'est pas limité à la figure du pénis ou phallus, mais surtout quand Linn se présente comme le sujet actif du désir dans le sens où elle dit que c'est elle qui aura le plaisir. En effet, elle veut montrer comment le désir et la sexualité ne passent que par des constructions et qu'il ne s'agit pas des éléments innés. Et non seulement elle le fait à travers sa musique, mais aussi avec ses expériences corporelles, comme dans ces images d'archive présentées dans le film :

¹¹⁴ BOURDIEU, *op. cit.*, (note 25), p.39

¹¹⁵ *ibid.*, p.37



Il y a encore deux autres passages où Linn parle de la création des espaces et de comment l'utilisation des prénoms à aussi un rapport avec les territorialités :

J'ai eu besoin de changer de nom plusieurs fois. Maintenant, je suis Linn da Quebrada, mais j'ai déjà été Lino. J'aimais bien Lino, il était intéressant. Tout bête, naïf, un gamin. En même temps que Lino, il y avait Lara, quand j'avais 17 ans. Lara n'apparaissait que pendant les soirs, aux soirées, Elle faisait des choses que Lino n'osait pas faire. Je crois que Linn da Quebrada vient de tous ces moments, ces éclats... les éclats d'un miroir dans lequel, avant, un homme se reflétait. L'homme que Dieu créa à son image.

Je crois que je suis la trav' qui a peur du noir. J'ai peur de rester toute seule, peur de n'appartenir à rien. À cause de cette peur, je me suis obligée à créer un lieu à moi, pour appartenir au moins à moi-même. S'il n'y a pas un lieu où je tiens, alors il me faudrait inventer cet espace où je conviens. Mais c'est aussi temporaire, ça ne veut pas dire que je vais rester ici pour toujours. Bientôt, j'aurais besoin d'autres endroits.

Quand nous entendons ou lisons ces mots, c'est évident que, pour elle, les expériences identitaires, corporelles et de genre sont temporaires, ce qui rompt avec l'idée des genres

comme des lieux fixes et donnés, justifiés par une division biologique du sexe comme l'écrit Butler : le genre est un « ensemble d'attributs flottants »¹¹⁶. Par ailleurs, elle utilise de la figure de Dieu pour faire référence à l'homme qu'elle voyait avant dans le miroir, cet usage est propre à un discours où elle parle aussi de la période où elle utilisait un prénom féminin pour agir alors que dans son identité masculine elle n'osait pas le faire. Elle mélange, comme elle le fait dans sa musique, le sacré et le profane, et là nous revenons à la question du phallus. Selon elle, le sacré comme le profane le cultivent. « D'une façon ou de l'autre, nous sommes à genoux pliés : soit avant la prière, soit avant l'érection. Et dans les deux façons, on retrouve un "lui" »¹¹⁷. Et c'est lui qui crée les choses - soit l'homme, soit Dieu -, y compris les espaces. Comme elle ne se voit pas dans ces espaces, il lui a fallu construire les siens et c'est là où elle invente des mots pour se définir, mais aussi des expériences corporelles, où elle écrit des paroles. C'est là où elle a créé un espace où elle pouvait convenir; elle souligne en plus que le genre, les noms, les identités et même le corps, c'est temporaire. C'est comme ça qu'elle transforme son propre corps dans un espace où elle peut appartenir et se sentir partie du monde.

L'un des principaux ennemis du gouvernement actuel au Brésil est ce qu'ils appellent l'« idéologie du genre », c'est pourquoi Jair Bolsonaro a dit, lors de sa prise de pouvoir le 1 janvier 2019, qu'un des objectifs principaux de son gouvernement sera celui de combattre cette idéologie pour « conserver nos valeurs »¹¹⁸.

Au fil du temps, d'autres choses ont été instituées dans la société, comme, par exemple, l'idéologie du genre, qui dit que personne ne naît homme ou femme, que c'est une construction de la société. C'est un déni pour ceux qui sont chrétiens, c'est un déni pour ceux qui croient vraiment aux êtres humains. Soit on naît un homme, soit on naît une femme.¹¹⁹

Le pasteur évangélique Silas Malafaia, adepte des idées de Bolsonaro, explique cette « idéologie » par l'adage « tout est permis, ils acceptent n'importe quoi ». Il cite par ailleurs

¹¹⁶ BUTLER, *op. cit.*, (note 110), p.96

¹¹⁷ “De uma forma ou de outra, nós estamos com os joelhos dobrados: ou diante da oração ou diante da ereção. E de qualquer forma, entre a oração ou a ereção, está ele”. [TDA] Dans Huffpost Brasil.

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=8pUiK-dyPjg>

¹¹⁹ “Com o tempo, passou-se a instituir outras coisas à sociedade, como por exemplo a malfadada ideologia de gênero, dizendo que ninguém nasce homem ou mulher, que isso é uma construção da sociedade. Isso é uma negação a quem é cristão, é uma negação a quem realmente acredita no ser humano. Ou se nasce homem ou se nasce mulher”. [TDA] Jair BOLSONARO, 12/2018, <https://epoca.globo.com/as-ideias-os-valores-de-bolsonaro-em-100-frases-23353141>

que c'est comparable au sexe entre les animaux, l'inceste et la pédophilie¹²⁰. Selon le député fédéral libéral et créateur d'un mouvement appelé *Movimento Brasil Livre* (MBL)¹²¹, « l'idéologie de genre est un cancer qui est extrêmement nocif pour les enfants et qui n'a aucun fondement scientifique »¹²².

Il est à noter que le fondement scientifique n'existe pas, puisque cette idéologie est elle-même est une invention. En fait, il s'agit d'une expression créée pour parler de ce qui défendent les personnes qui luttent pour les droits LGBTQ+, les libertés sexuelles et de genre. La conséquence étant une distorsion et une criminalisation des études de genre, que ne sont pas, et n'ont jamais été, une idéologie. Parmi les mesures qui viennent « combattre l'idéologie du genre », il y a, par exemple, la tentative d'interdire l'éducation sexuelle aux écoles. Il est important de préciser qu'au Brésil plus de 17% des naissances sont issues des mères entre 15 et 19 ans et que cela a engendré une propagation du virus VIH parmi des jeunes de 15 à 24 ans. Effectivement, la tentative de criminaliser les mouvements qui visent la libération des personnes et celle d'interdire les études par rapport au genre et au sexe est strictement liée à la peur d'une perte de pouvoir. Dans les discours qui imprègnent la politique brésilienne d'aujourd'hui, la question de la virilité et du pouvoir phallique représente toujours un des points à souligner. A titre d'exemple, Jair Bolsonaro a déclaré « si vous voulez venir ici et faire l'amour avec une femme, pas de problème, mais nous ne pouvons pas laisser notre pays devenir un paradis du tourisme gay »¹²³. Il est arrivé jusqu'à l'autorisation et la facilitation du port d'armes. À partir du moment où les gens auront conscience de ce qu'ils vivent et que les limites de genre et de sexualité ne passeront plus pour des créations, comme enlève enfin toutes les frontières, cela mettra en risque le maintien de la domination masculine, étudié par Pierre Bourdieu, Judith Butler et tant d'autres. Avoir conscience de sa situation dans le monde et de tous les rapports de pouvoir et de domination auxquelles nous sommes soumis c'est le début de la résistance contre ça. C'est pourquoi la question du genre est une dispute d'espace et de territoire et que notre corps est lui-même, un territoire politique.

¹²⁰ *op. cit.*, (note 118)

¹²¹ *Movimento Brasil Livre*

¹²² “A ideologia de gênero é um câncer extremamente prejudicial às crianças e não tem embasamento científico nenhum”. <https://www.youtube.com/watch?v=CD8hh85C9AI>

¹²³

https://www.liberation.fr/direct/element/pour-bolsonaro-le-bresil-ne-doit-pas-devenir-un-paradis-du-tourisme-gay_96962/

3. Le corps-territoire

Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.¹²⁴

Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part. Mon corps (...) n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques.¹²⁵

On figure le corps comme un simple instrument ou véhicule auxquels on attache un ensemble de significations culturelles qui leur sont externes. Mais le « corps » est lui-même une construction.¹²⁶

Afin d'explicitier la notion du corps comme un territoire, Linn envisage le territoire comme un espace concret. Ensuite, elle s'intéresse aux interactions entre le corps et les espaces en démontrant la symbiose entre les deux, pour aboutir en fin de raisonnement au corps-territoire. Dans la première scène du film, elle se déplace dans les rues de la périphérie d'où elle vient, comme si elle cherchait quelque chose, au moment qu'était entonné dans la chanson qui passait en fond les paroles « je cherche ». Quand les paroles de la chanson commencent, la recherche devient, au même temps, une recherche dans un espace physique et une autre par rapport à son corps, puisqu'elle se met à chanter sur lui. Dès les premières minutes du film, la symbiose entre le corps et l'espace est déjà donnée.



Plus tard dans le film, il y a la scène qui commence par des images d'une périphérie à São Paulo, accompagnées par la voix off de Linn qui énumère des périphéries, en disant leurs noms, et elle finit la première partie de cette parole en disant « toutes les *quebradas*¹²⁷ où j'ai habité font et ont fait partie de moi ». Encore une fois, la symbiose entre le corps et le

¹²⁴ FOUCAULT, *op. cit.*, (note 52) p.1

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ BUTLER, *op. cit.*, (note 110) p.71

¹²⁷ L'expression qui compose son nom, Linn da Quebrada, est celle utilisée à São Paulo pour parler des périphéries.

territoire est présente, comme elle l'est aussi dans *Era o Hotel Cambridge* e *Que Horas Ela Volta*. Dans le premier, nous la retrouvons depuis le début, avec les cadres qui montrent les éléments intérieurs du bâtiment. Alors que Linn parle d'un corps auquel des lieux font partie, l'Hôtel Cambridge est montré comme un lieu dans lequel des corps font partie et, encore plus, un lieu qui est, lui-même, vu comme un corps.

Dans *Que Horas Ela Volta*, au-delà de toutes les tensions entre patronat et employées domestiques, cette question s'explicité aussi d'une autre manière. Cela de la différence de la maturité entre Fabinho et Jéssica. Même s'ils ont la même âge, la différence de traitement entre les deux est aberrante. Alors que le garçon a grandi à côté de ses parents et avec ce qui correspond à une « seconde mère », la fille a été élevée loin de sa mère, qui n'avait pas une bonne relation avec son père, c'est pourquoi elles sont restées plus de dix ans sans se voir. Si Fabinho est traité comme une enfant par tout le monde, y compris Val, Jéssica est vue comme une adulte. Jéssica sort de sa ville pour habiter loin de ses origines et Fabinho est toujours chez lui ; il ne fait même pas la vaisselle, il a besoin de dormir avec Val quand il n'arrive pas à dormir. Val, par son côté, chante pour lui comme s'il était un petit garçon, fait des petites blagues avec lui, alors que, avec sa fille, la relation est pleine de tensions, de disputes. Si Fabinho est préoccupé avec sa virginité, Jéssica a laissé son fils à sa ville-mère. Lorsque Jéssica réussit à l'examen universitaire et Fabinho non, ses parents lui paient un échange en Australie. Sur cela, il dit à Val « je vais habiter tout seul ! » et c'est finalement quand Fabinho part, que Val part aussi, pour finalement vivre avec sa fille et permettre qu'elle cherche son petit fils pour vivre avec les deux. Les différentes charges liées à la maturité sont liées à l'ensemble des territoires traversés par l'organisme ; dans ce cas-là, le genre et la classe sociale. La nécessité fait avec qui la fille de ce qu'un jour était la *senzala* grandit plus rapide que le fils de la *casa grande*.

Linn, alors, considère son propre corps comme un territoire, un squat, et l'Hôtel Cambridge n'est qu'un squat aussi. Voyons ce qu'elle dit juste après la phrase où elle considère les périphéries comme une partie d'elle :

La question géographique existe, mais je vois mon propre corps comme ce territoire géographique à explorer, comme à ces effondrements, pensant encore au corps comme à cette archéologie même, comme à ce processus de fouilles, de découverte de territoires, de fissures qui se font, de tremblements de terre qui modifient les choses, qui les transforment, qui en font une autre.

Cette notion de corps autant qu'un territoire à être exploité concrétise, alors, son expérience comme un espace tangible, ce qui reste encore plus claire pendant les derniers mots dits par Linn dans le film, quand elle dit qu'elle continuera en travaux. Avoir le corps en travaux continu c'est faire avec qu'il devient un chantier, un espace physique et concret, passible d'être à chaque fois transformé, modifié. Telle réflexion est très présente dans un passage du film où elle regard des archives avec une amie. Parmi ces archives, elles retrouvent des vidéos faites pendant que Linn était hospitalisée avec du cancer, époque où, dit-elle, elle a le plus appris sur son corps, sur les fragilités et les puissances qui se révèlent dans la fragilité. Ainsi, cette personne qui semble très forte et combative pendant la narrative, même lorsqu'elle parle de ses insécurités et fragilités, apparaît ici très fragile, au même temps qu'elle continue forte et provocatrice, capable de re-signifier les situations et, bien sûr, son propre corps. À propos de la maladie, elle dit :

Le cancer, c'est moi. Ça fait partie de moi. Ça me fait réfléchir, de manière métaphorique, mais aussi de manière concrète, puisque c'est dans mon corps. À qui appartient ce corps malade ? Les médecins passent à avoir un contrôle et à imposer une discipline, un pouvoir sur mon corps. Ils décident de mon corps, de mon traitement. (...) Les personnes proches à moi passent aussi à contrôler mon corps, désormais.

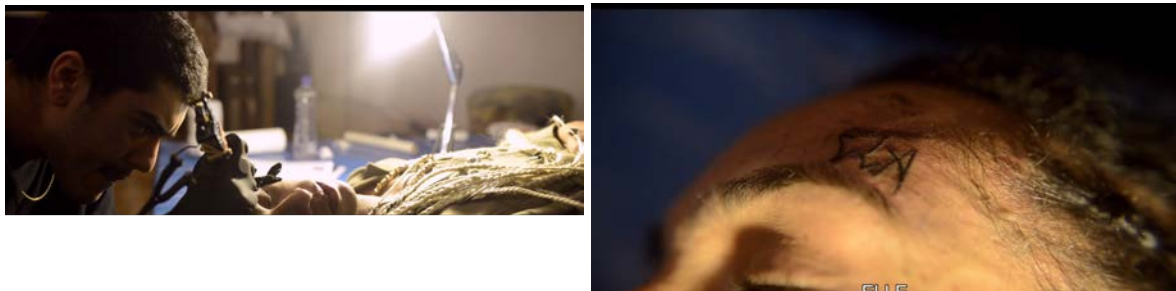
De la même manière qu'elle considère que les périphéries où elle a vécu font partie d'elle, elle le considère aussi par rapport au cancer. Judith Butler considère le corps comme une construction ; Foucault, comme un lieu d'où sortent d'autres lieux ; pour Linn, il est un territoire, un squat, qui est toujours en train de se transformer et se modifier, parmi des éléments extérieurs ou de réflexions internes. Ces formes de penser à propos du corps le rendent une expérience concrète ou, comme le dit Foucault, les distancient de l'utopie. Alors, il est un espace formé par différentes expériences et son unité est construit par plusieurs parties, soient-elles des parties corporelles où d'autres parties comme, à l'exemple de Linn, les lieux où ce corps a déjà habité ou même les maladies pour lesquelles il est déjà passé. Sur cela, elle re-signifie l'expérience du corps malade. Au-delà de se demander sur l'appartenance de son corps et de prendre contact avec ses puissances et fragilités, le moment où elle reste hospitalisée c'est aussi une circonstance d'essais avec son corps.



Les images au-dessus forment une séquence où Linn performe avec son corps dans la chambre d'un hôpital. Les éléments toujours présents dans son discours et dans le film sont là aussi : le genre, les génitaux, la danse, la sexualité. Juste après cette séquence, il y a la scène où l'artiste est toute seule, assise nue devant un piano, qui, dans un moment donné, ne fait pas de son lorsqu'elle appuie sur une de ses touches. La séquence qui se suit montre Linn en train de prendre une douche, où le focus principal est comment elle lave ses énormes cheveux,

pendant qu'elle chante des paroles qui disent « ne livrez votre corps qu'à ceux qui peuvent le porter »¹²⁸ et, par la suite, elle sèche ses cheveux. Juste après une séquence qui commence par le moment où elle enlève tous ses cheveux avec ses mains et se suit par des performances où elle est chauve, il y a ce moment entre elle et son corps déjà guéri et qui montre le pouvoir de transformation de cet lieu corporel, d'où des poils tombent, mais poussent encore une fois.

Lorsqu'elle parle avec son amie des cicatrices causées par la chimiothérapie, elles disent que Linn voulait les tatouer. Le tatouage est, donc, un bon exemple de comment éterniser des moments en s'utilisant son corps comme territoire. Dans le film, quand Linn parle avec sa mère et ses amies dans la cuisine de sa maison, sa mère utilise le pronom « il » pour parler de sa fille, qui dit « lui, qui ? Je vais écrire "elle" sur mon front, comme ça t'oubliés plus ». En portugais, « écrire quelque chose sur le front » ou « avoir quelque chose écrit sur le front » exprime quand quelque chose est explicite, évidente. Alors, plus tard dans le film, il a justement la scène où Linn concrétise la blague qu'elle a fait pour sa mère :



Enfin, le corps est à la fois territoire et espace à travers lesquels passent diverses territorialités. C'est un lieu de transformation et de réception des influences extérieures, telles que la race, la culture, la classe, la nationalité ou même les endroits qu'elle traverse. À la fois territoire de dispute et de domination - ce qui est symboliquement bien expliqué par la théoricienne Anne McClintock lorsqu'elle compare la cartographie du temps des grandes explorations avec le corps féminin -, le corps est aussi un espace de transformation et d'émancipation. Si nous nous mettons à la question de la spiritualité, comme l'Église catholique l'a fait pour justifier les génocides autochtones et noirs, en considérant les personnes assassinées comme des êtres sans âme, le corps est le premier lieu où notre esprit

¹²⁸ “Entregue o seu corpo somente a quem possa carregar”. [TDA]

demeure. C'est la première concrétisation de l'existence, le premier confort de savoir que nous appartenons à quelque part, c'est-à-dire à nous-mêmes. Penser le corps comme un territoire, c'est aussi le considérer comme la preuve que nous ne sommes une utopie. Cette territorialité corporelle est ce qui palpe et concrétise l'expérience du corps dans le monde et, est ce qui nous présente de façon unitaire et unique.

III. Corps et occupation

1. Occupation et invasion

« J'en ai marre de cette vie de femme de ménage du gouvernement »¹²⁹, dit Carmen lors d'un moment d'extrême fatigue. Selon un article publié à la revue *Carta Capital* en décembre 2018, les personnes qui occupent des bâtiments abandonnés, « dans de nombreux cas, fournissent même un service public, comme celui de femmes fortes et dignes qui gèrent des occupations qui fournissent des abris et des services (sécurité, accueil, eau, électricité, garderies) à des prix abordables »¹³⁰. Cette déclaration s'applique très bien à ce qui montre *Era o Hotel Cambridge*, à l'exemple de la première scène de l'assemblée, où Carmen, en demandant de l'attention de toute le monde, arrive avec un avocat, qui explique aux habitants que la juge a concédé la restitution du bâtiment au propriétaire, ce qui signifie que les squatteurs seront expulsés dans 15 jours. Il continue :

Nous ferons appel, parce que la propriété que vous occupez est illégale. C'était plein d'ordures ! Vous avez retiré plus de 100 camions de déchets d'ici. C'était un nid à moustiques, de la dengue ! Et le propriétaire ne payait plus la taxe foncière ! Vous avez occupé, parce que cette propriété était abandonnée ! Alors nous ferons appel et la justice donnera une autre sentence.

Suite à ce que dit l'avocat, Carmen souligne l'importance d'être ensemble dans un moment comme celui-ci, alors qu'un des habitants dit que, s'ils sont expulsés, il ne fera pas des réparations d'électricité, à ce qui Carmen répond :

C'est maintenant qu'il faut s'y tenir ! On est là pour squatter et maintenir en bon état.

¹²⁹ “Eu to cansada dessa vida de faxineira do governo” [TDA]

¹³⁰

<https://www.cartacapital.com.br/opiniao/o-mtst-e-o-mst-sao-vitimas-e-nao-viloes-da-ocupacao-ilegal-de-terras/>

Dans son article *Nécropolitique*, Achille Mbembe traite de l'occupation coloniale. D'après lui, dans la configuration des guerres impériales, qui avaient pour objectif principal d'instaurer de nouveaux modèles, le droit est constitué par la violence et l'exception fournit la structure de la souveraineté. Celle-ci peut donc définir qui est important et qui ne l'est pas.¹³¹ Encore sur l'occupation coloniale, il écrit :

[C']était une question de mainmise, de délimitation et de prise de contrôle physique et géographique – il s'agissait d'inscrire sur le sol un nouvel ensemble de relations sociales et spatiales. L'inscription de nouvelles relations spatiales (« territorialisation ») revient finalement à produire des lignes de démarcation et de hiérarchies, de zones et d'enclaves ; la remise en cause de la propriété ; la classification des personnes selon différentes catégories ; l'extraction des ressources, et, finalement, la production d'un large réservoir d'imaginaires culturels. (...) L'espace était donc la matière première de la souveraineté et de la violence qu'elle porte en elle. La souveraineté signifie l'occupation et l'occupation veut dire reléguer les colonisés dans une troisième zone, entre le statut du sujet et celui de l'objet

132

À partir de cette perspective, c'est possible de penser à la propriété privée, qui est toujours sous les intérêts de ceux qui détiennent le pouvoir monétaire et, d'un autre côté, l'occupation urbaine par la part des mouvements comme celui du film *Era o Hotel Cambridge*. Ce qu'il fait l'État quand il permet les grands propriétaires d'occuper illégalement les endroits - c'est le cas de l'Hôtel Cambridge, comme le dit l'avocat dans la scène de l'assemblée - est lié à ce que Mbembe écrit sur comment les colonisateurs agissaient pour maintenir leur souveraineté. En mai 2018, le coordonnateur du Mouvement des Travailleurs Sans Logement (MTST)¹³³, Guilherme Boulos, a publié sur son page Twitter : « Pour ceux qui ne comprennent toujours pas la raison des occupations : au Brésil, il y a 6,2 millions de familles sans abri et plus de 7 millions de propriétés abandonnées. Il y a plus de maisons sans personnes que de personnes sans maison »¹³⁴. Si l'invasion à des territoires urbaines pour la propriété privée répond aux intérêts de l'État, il assurera son fonctionnement et consolidera son pouvoir. En revanche, si l'occupation lutte contre les institutions de l'État

¹³¹ MBEMBE, *op. cit.*, (note 90) p.30

¹³² *ibid.*, p.42

¹³³ *Movimento dos Trabalhadores Sem Teto*

¹³⁴ Guilherme BOULOS. "Para quem ainda não entendeu a razão das ocupações: no Brasil há 6,2 milhões de famílias sem-teto e mais de 7 milhões de imóveis abandonados. Tem mais casa sem gente do que gente sem casa". [TDA] Dans : <https://twitter.com/GuilhermeBoulos/status/992169214675963904>.

et, avec sa lutte, dénonce ses actes et explicite ses défaillances et ses fissures, ce qui met en risque sa souveraineté, alors le chemin c'est celui de la criminalisation.

C'est sous la justification que des mouvements tels que ceux dirigés par Carmen Silva - protagoniste de *Era o Hotel Cambridge*, qui est en fait le leader de la FLM¹³⁵ - envahissent la propriété privée, que les opposants à ces mouvements ont des discours qui visent à criminaliser cette population. Il est donc important de faire la différence entre invasion et occupation, comme le fait Carmen dans une interview¹³⁶ : l'invasion se produit lorsqu'un groupe entre dans un espace qui a une fonction sociale, c'est-à-dire qui joue un rôle, quel qu'il soit, dans une société. L'occupation se déroule dans des espaces vides, abandonnés qui, bien souvent, nuisent à leur environnement et peuvent être le foyer d'ordures, de maladies, de points de consommation de drogues. Contrairement à ce que défendent ceux qui les traitent d'envahisseurs, ce qu'ils font, c'est le contraire, considérant que, lorsqu'ils occupent une place inoccupée, ils lui donnent une fonction sociale.

L'article 5 de la Constitution Fédérale Brésilienne garantit le droit à la propriété pour tous, ce qui devrait assurer le logement comme un droit fondamental du citoyen et non comme un privilège. Mais ce qui se passe dans la pratique, c'est que le logement est devenu une entreprise, un moyen d'obtenir un revenu, de transformer un droit en investissement. C'est ainsi que fonctionne la spéculation immobilière, en investissant dans l'immobilier pour réaliser un profit en fonction de l'évaluation du marché. Ainsi, l'intérêt d'un grand propriétaire de laisser son bien abandonné est d'attendre son évaluation pour, de cette façon, obtenir plus de profit dans l'avenir. Les gagnants sont les banques et les grandes entreprises de construction et, si un grand entrepreneur s'enrichit, dans un pays avec une grande histoire de corruption, surtout liée aux grandes entreprises privées, comme c'est le cas au Brésil, ses dirigeants s'enrichissent aussi. C'est donc là que se trouve l'intérêt de l'État à criminaliser les mouvements d'occupation (en l'occurrence, les mouvements urbains). Souvent, lorsqu'il y a réintégration de la possession d'une propriété occupée, comme c'est le cas dans *Era o Hotel Cambridge*, elle reste abandonnée à nouveau, puis continue à générer des profits pour de gros capitaux. Ainsi, on revient au discours de l'avocat dans le film, quand il défend les occupants en donnant une fonction sociale à la propriété qui, selon lui, est irrégulière. Au-delà de l'accomplissement d'une fonction qui devrait relever de la responsabilité de l'Etat, les

¹³⁵ *Frente de Luta por Moradia*

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=J64s0pQQIUw>

mouvements d'occupation sont, de cette manière, des mouvements de résistance à la recherche du profit à tout prix, défendant un des droits les plus fondamentaux, celui qui est garanti par la Constitution, celui du logement.

Parfois, comme dans les mouvements de squatteurs (...), où des personnes sans domicile s'installent dans un bâtiment pour établir leur droit de séjour, l'idée n'est pas d'acquérir d'abord un pouvoir pour ensuite être capable d'agir, mais simplement d'agir et, en agissant, de revendiquer le pouvoir dont on a besoin.¹³⁷

C'est là où nous revenons à la phrase où Carmen dit que leur ordre est le désordre total du système. Si les occupations permises par l'État sont celles des grands propriétaires, alors que les mouvements sont à chaque fois plus criminalisés, ils iront s'organiser contre cet ordre. Si d'une part il y a l'occupation comme forme de domination de territoire en visant la soutenance de la souveraineté, d'autre part elle apparaît comme forme d'aller contre le système en vigueur, c'est-à-dire pour combattre pour le droit au logement et, conséquemment, le droit à une vie digne. Encore plus qu'une nécessité, c'est aussi un moyen de montrer leurs présences, le fait qu'ils soient là et qu'ils continueront à y être même si l'État ne veut pas. Comme l'écrit Judith Butler, les corps rassemblés disent - même sans forcément se servir de mots - « nous ne sommes pas jetables, nous sommes encore là, nous persistons, nous demandons plus de justice, moins de précarité et la possibilité d'une vie vivable »¹³⁸.

Nous en viendrons, désormais, à l'occupation liée à la colonisation, traité par Achille Mbembe, où il utilise l'exemple de la Palestine pour parler de cette colonisation tardive. Juste après la scène de l'assemblée, le palestinien Hassan dit à un voisin :

Nous occupons un endroit, et moi, j'ai été chassé de mon pays par des occupants, qui, un jour, ont été des victimes, ce qui ne leur donne pas le droit d'être des criminels.

Ça sera aussi Hassan qui va dire, lorsque les squatteurs squattent un autre immeuble dans un moment du film, que c'est la première fois qu'il se sent en train d'occuper quelque part, puisque pendant tout sa vie il a vécu à des endroits occupés par d'autres personnes. Et tout ça, dit-il à un autre moment, pour maintenir une guerre soutenue par des grandes puissances du monde.

¹³⁷ BUTLER, *op. cit.*, (note 66) p.75

¹³⁸ *ibid.*, p.36

Les premières minutes du film font une brève présentation du lieu où il se passe : ses personnages, son fonctionnement, son sens de communauté. Alors, nous voyons des personnes qui arrivent, des autres qui montent avec un matelas, une petite ambiance commerciale, des gens qui produisent du pain, un homme congolais qui regarde des photos sur son portable au même temps qu'une voix off explique la situation de guerre de son pays, des hommes qui fixent l'électricité du bâtiment, nous écoutons des dialogues sur plusieurs sujets différents, jusqu'au moment d'arriver à l'assemblée, où des nouveaux habitants sont montrés. Là, il y en a des personnes de toutes les âges, de toutes les couleurs, de plusieurs nationalités. C'est déjà une forme démystifier l'ambiance du squat, c'est un endroit où tous les types de gens peuvent vivre et, bien sûr, de présenter une des questions principales du film, celle de l'expulsion des squatteurs.

« Une politique d'alliance nécessité et repose sur une éthique de la cohabitation »¹³⁹, écrit Butler à propos des rassemblements. Et c'est en s'appuyant à cet idée que le film fait un portrait d'un squat au centre-ville de la plus grande ville du Brésil, en montrant cet endroit comme un lieu, avant tout, où habitent des personnes qui travaillent, contrairement à ce que disent les opposants aux mouvements d'occupation, qui défendent l'idée de que les occupants sont des personnes sans emploi et qui n'ont pas rien à faire de leurs vies. C'est un lieu gouverné par la force de la collectivité, un espace de résistance qui a besoin de l'ensemble de ses habitants pour que son combat ait de l'impacte. C'est comme le crient les squatteurs : « qui ne se bat pas est mort » : s'ils ne se battent pas, ils seront morts, car leurs vies précaires ne sont pas considérées comme des vies dignes. D'un autre côté, le cri dit que tant qu'ils seront en vie, ils lutteront contre « l'ordre du système ».

Les territoires peuvent servir des emprisonnements. Toutes les notions de territorialité ici abordées peuvent représenter cette affirmation : la classe sociale, le genre, la culture, la nationalité, la maison et même la rue. Comme la principale tension, d'où sortent toutes les autres, dans *Que Horas Ela Volta*, c'est celle de la classe, alors c'est cette territorialité qui enferme Val dans une fausse liberté, ce qui est montré non seulement avec les divisions imposées dans la maison, comme déjà analysé, mais qui est aussi explicité par des cadrages

¹³⁹ BUTLER, *op. cit.*, (note 66) p.90

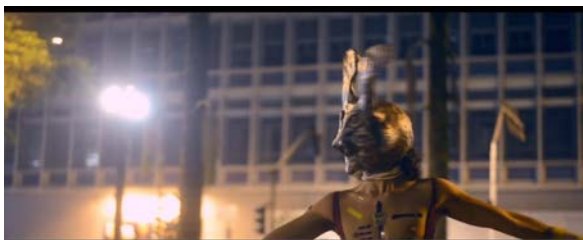
dans ou hors la maison, tout au long du film, avec l'image du transport, par exemple.



Les deux premières images font partie encore du début du film et montrent Val après une semaine de travail, dans un bus rempli des personnes et le cadrage la montre d'une façon très enfermée. D'autre côté, la troisième présente la personnage devant une énorme fenêtre, en attendant l'arrivée de sa fille. Le fait de que Jéssica arrive en avion la met déjà dans une autre position. La fille vient pour étudier, il y a le symbolisme du vol, mais, avant tout, c'est aussi la représentation de quelque chose qui avant n'était pas possible pour des gens à de pouvoir économique très bas, comme c'est le cas de Jéssica et Val. Après l'arrivée de la fille, les deux prennent un bus ensemble, mais là, au contraire d'apparaître comme un lieu d'enfermement, il est montré comme une place de découverte, où Jéssica commence à connaître la ville et regarde tout ce qui se passe par la fenêtre. Sur cela, dans la scène où Val parle avec Fabinho à propos de Jéssica, la mère dit que la fille « regarde tout avec ses grands

yeux ». C'est-à-dire que ne ce sont pas seulement les actes de Jéssica qui montrent sa manière d'occuper les espaces, elle le fait déjà avec son regard, qui plusieurs fois parlent sans avoir besoin d'utiliser des mots. La cinquième image c'est du moment où Zé Carlos amène Fabinho et Jéssica pour connaître l'Université où la fille veut étudier. Celle-ci est une séquence petite, mais très importante. Dans un premier moment, parce qu'elle montre Jéssica qui parcourt par la ville dans la voiture des patrons de sa mère. Dans un deuxième, parce qu'elle montre la présence de Jéssica dans l'espace universitaire. Même filmé de loin, c'est possible de voir que la fille marche devant Zé Carlos et Fabinho, comme elle l'a fait lorsqu'elle est arrivée à la maison. L'Université est un espace encore de l'élite et sa présence physique là-bas anticipe déjà le moment où elle raconte à sa mère qu'elle a réussi à passer l'examen. Dans la dernière image, Val est dans une voiture après avoir démissionné. Ici, les fenêtres ouvertes ne montrent pas une personne enfermée, mais elles permettent le vent d'entrer, de lui caresser le visage.

À propos cette question des transports, il y a un passage dans *Bixa Travesty* où elle apparaît également comme un symbole d'ascension sociale, lors d'un dialogue entre Linn et Jup où la dernière raconte une histoire qui commence par « Aujourd'hui j'ai voulu innover, alors j'ai pris un taxi », à ce qui Linn répond « C'est vrai ? Incroyable ! Elle qui venait de l'extrême sud de la ville en bus, ne venait pas en voiture ! ». Celui-ci indique également la rue comme un important espace d'occupation des corps, de se faire présent. C'est un lieu de passage, de partage, de performance ; de regarder et d'être regardé ; des expressions corporelles, artistiques. Bref, un endroit où tout est possible, par où toutes les gens d'une ville passent, c'est le symbole ultime de ce qui est public, partagé. Ainsi, si les corps comme ceux de Linn et Jup sont marginalisés socialement, sortir dans la rue c'est déjà croiser un espace qui peut représenter un champ de bataille. Pourtant le film, au lieu de montrer la rue comme ça, la montre comme un espace où ces corps ont également le droit de s'exprimer, d'exister, à l'exemple de ce cadrage où Linn utilise d'un miroir latéral d'une voiture pour se maquiller, et des photos et vidéos d'archive :



Enfin, toutes les notions d'occupation ici discutées se rapprochent au tout premier discours de Linn dans *Bixa Travesty*. Revenons-nous à sa dernière partie :

Nous allons occuper les espaces, reproduire vos techniques et les améliorer. Nous allons les perfectionner et les utiliser à notre profit. Nous allons créer des réseaux de soutien, nous allons apprendre à nous battre. Nous prendrons les armes, nous toucherons nos corps comme s'ils étaient des armes. Le jeu va se retourner contre vous... et je n'aimerais pas être à votre place.

Parmi les études, les manifestations artistiques, les réseaux de soutien ou l'occupation en soi - dans le sens de personnes qui entrent dans un espace pour y vivre -, toutes ses formes d'occupation des espaces sont liées avec ce qui dit Linn à propos de la reproduction et de l'amélioration des techniques « des autres » - ceux qu'elle appelle comme « vous ». C'est l'appropriation des actions et d'une logique qu'a toujours appartenu à des gens de pouvoir par la part des personnes qui en sont privées : un group des personnes LGBTQ+ qui sort dans les rues pour s'exprimer artistiquement, occupant ainsi un endroit qui est à eux aussi ;

l'occupation d'une propriété privée comme action opposée à ce qui font les grandes entreprises ; les études comme forme d'ascension sociale et l'acte de intégrer une Université à laquelle les personnes plus riches ont toujours eu plus d'accès. Bref, ça correspond à une prise de pouvoir, à une conquise de droits, pour la part des personnes que n'ont jamais eu l'opportunité de les avoir.

Dans le cas des trois films, l'occupation est toujours une lutte pour la liberté, liée à la dignité. De façon collective, les squatteurs de l'Hôtel Cambridge occupent pour le droit basique au logement. Dans *Bixa Travesty*, occuper des espaces c'est valider l'existence de ses corps occupants, c'est la lutte pour son acceptation. La non-acceptation du corps de l'autre c'est l'extrême de la barbarie - voyons l'exemple des commentaires montrés dans *Era o Hotel Cambridge*, qui parlent contre les squatteurs¹⁴⁰. Dans *Que Horas Ela Volta*, c'est la présence de Jéssica à la maison et ses questionnements par rapport aux limites imposés qui sa mère peut se libérer, petit à petit, d'une réalité qu'elle ne voyait même pas comme oppressive ; une fois que Jéssica entre dans la maison, elle donne la possibilité à sa mère d'en sortir. Ainsi, dans une société où simplement l'existence de l'autre cause des dérangements jusqu'à des assassinats, la seule façon de se faire présent et se faire écouter c'est d'occuper les espaces qui leur étaient autrefois refusés.

2. Désoccupation

La maison de *Que Horas Ela Volta*, Jéssica l'occupe pour la désoccuper et pour que sa mère puisse faire la même chose. Dans cette perspective, il est possible de dire que la désoccupation dans le film est conquise, surtout à ce qui correspond à Val. La sortie de son rôle d'employée domestique, en étant traitée, d'après sa fille, comme une « citoyenne de deuxième classe », c'est une conquête qu'elle arrive à faire grâce à l'intromission critique de Jéssica dans son lieu de travail et, au même temps, d'habitation. L'émancipation de Jéssica est aussi celle de Val. C'est au moment où la mère voit son enfant réussir à intégrer l'Université, qu'elle décide de quitter son travail, aussi pour permettre Jéssica de chercher son

¹⁴⁰ Cette scène est analysée dans la partie 2.2 du chapitre II.

bébé à sa ville natale, pour que l'histoire ne se répète pas. C'est grâce aux études que Jéssica passe à occuper une place qui, historiquement, n'est pas destinée à des gens comme elle.

Cette notion de la désoccupation conquise est aussi présente dans *Bixa Travesty*, lorsque le film montre le corps transsexuelle de différentes manières. L'espace dédié à ce genre de corps a été toujours, et continue à y être, celui de la marginalisation, de la figure hyper-sexualisée, ridiculisée, considérée comme psychologiquement troublée. Alors le film le naturalise de façon à le présenter comme un corps qui peut être tout au même temps : lieu d'où sortent des manifestations artistiques, des paroles, de la pensée critique. Il peut performer des chansons sur scène, occuper les rues avec son art, tomber malade, se récupérer. Ses dialogues peuvent parler de tout, sa nudité n'est pas obligée à être liée à la prostitution, au sexe, à la séduction, à l'exemple de toutes les scènes sous la douche. Et s'il est lié avec le désir sexuel, alors ce désir n'a pas besoin d'être celui du masculin, de l'hétéronormativité, il peut partir de ce propre corps, qui peut désirer et être désiré.

Néanmoins, pour revenir à *Que Horas Ela Volta*, le film montre aussi la désoccupation forcée, ou presque, de la maison, à la mesure que les délimitations spatiales imposées par Barbara transforment la convivialité insupportable pour Jéssica et, peu à peu, pour Val. C'est la prise de conscience qui vient à travers d'une pensée critique, montrée par la relation entre la Jéssica et les études, que fait avec qui ces impositions deviennent intolérables pour la fille, mais non pas pour la mère. Au-delà de l'envie à intégrer la meilleure Université du pays, telle relation avec les études est rendu très claire par sa volonté d'étudier l'architecture, en la voyant comme un instrument de transformation sociale, qui, raconte-elle, s'y est installée grâce à un professeur d'histoire, qui faisait avec que ses élèves pensaient. Ce symbolisme est très important dans la réalité brésilienne, surtout quand nous voyons, aujourd'hui, des mesures pour réduire les dépenses à l'éducation de sciences humaines, la tentative de se réduire les discussions politiques aux écoles, et des déclarations comme celle-ci, du Président de la République : « Personne ne veut apprendre des jeunes qui ont du sens critique »¹⁴¹. Le film montre, ainsi, des déconstructions, bouleversements et changements que la pensée critique peut offrir. La peur d'avoir des jeunes qui réfléchissent sur leurs conditions et celles de leurs parents et des personnes marginalisées c'est la peur de

141

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/07/ninguem-quer-saber-de-jovem-com-senso-critico-diz-bolsonaro-e-m-vitoria.shtml>

la transformation de l'organisation en vigueur, qui a besoin des personnes traitées comme des gens inférieures pour garantir la souveraineté de ceux qui ont été toujours au pouvoir.

Si la désoccupation forcée dans *Que Horas Ela Volta* est beaucoup plus ce que Foucault appelle autant qu'une méthode douce de la violence pour garantir le contrôle¹⁴², dans *Era o Hotel Cambridge* la violence est la mesure principale pour imposer la sortie. La première scène où cela est montré c'est quand des policiers rentrent dans l'immeuble, d'où le dialogue suivant :

Carmen : C'est quoi ça ? Vous êtes venu pour nous menacer ? Monsieur, il y a une décision de justice à exécuter le jour prévu.

[Des sons qui semblent comme des tirs]

Carmen : C'est quoi ça ? Vous voyez bien qu'il nous menace ? Vous faites quoi là ? On a des familles ici, des enfants avec leurs mamans. Vous ne respectez pas nos droits. L'expulsion n'est pas aujourd'hui. Excusez-nous et respectez la sentence.

Policier : On fait notre travail.

Carmen : Vos ordres sont de faire de la pression psychologique.

Carmen [qui parle aux squatteurs après expulser les policiers] : Vous voyez comment ils vont nous traiter dès maintenant.

Maintenant, nous reviendrons à l'avant-dernière séquence du film, où la police arrive pour retirer les squatteurs du bâtiment, dans une comparaison avec un autre long-métrage brésilien, *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016). Le film raconte l'histoire de Clara et il est divisé en trois parties : *Les cheveux de Clara*, *L'amour de Clara* et *Le cancer de Clara*. Elle vit dans Aquarius - un bâtiment d'élite sur la plage de Boa Viagem, un des adresses les plus chers de la ville de Recife -, depuis des années ; il s'agit d'un endroit avec lequel est un très grand lien, où elle est passée toute sa vie, bien comme sa famille. Un jour, une grande entreprise décide d'acheter l'ancien bâtiment pour le transformer dans une énorme construction, ce qui nous fait entrer dans le domaine de la spéculation immobilière. Le terrain occupé par l'immeuble est considéré comme une mine d'or pour l'entreprise de construction. En acquérant la pleine propriété d'Aquarius, la société pourrait construire un bâtiment moderne qui attirerait l'intérêt d'une riche classe moyenne supérieure. Pourtant, Clara n'est pas d'accord avec ça : tous les habitants quittent Aquarius, sauf pour la femme qui décide d'y rester et personne ne change son choix, ce qui empêche, bien sûr, le business de l'entreprise. Comme ça, ils essaient de transformer sa vie dans quelque chose d'insupportable dans le

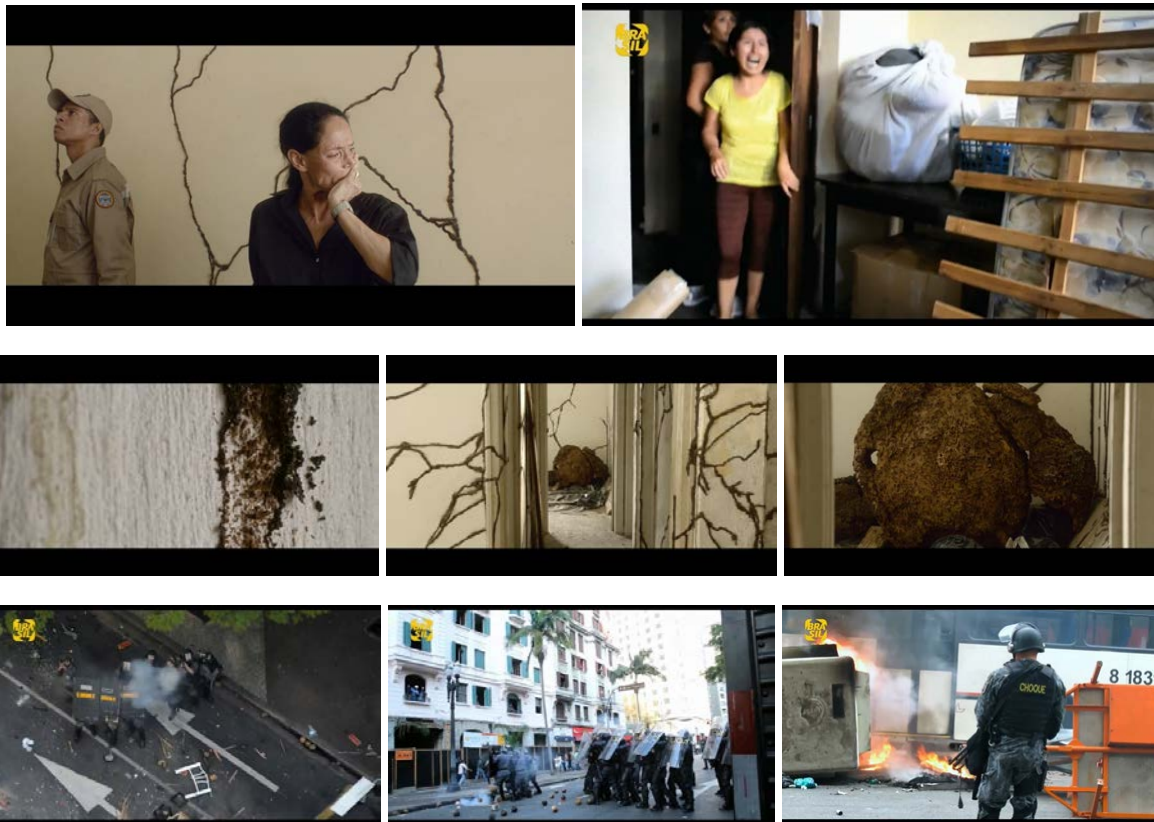
¹⁴² Comme mentionné dans la partie 1.2 du chapitre I.

bâtiment, ce qui suscite plusieurs disputes entre Clara et les responsables de la société, jusqu'au climax du film, qui se situe dans la partie *Le cancer de Clara*. Il s'agit du moment que la protagoniste découvre, accompagnée d'un petit groupe de personnes proches à elle, dans l'autre côté du bâtiment, qui n'est pas celui où elle habite, une invasion de termites. Comme l'argent offert par l'entreprise n'est pas arrivé à convaincre Clara de partir d'Aquarius, ses représentants ont utilisé une méthode silencieuse que, petit à petit, est capable de détruire le bâtiment, ce qui met la vie de Clara (et de tant d'autres personnes) en danger.

Nous arrivons à une phrase dit par Carmen Silva : « les questions d'intérêt public est traitée comme une affaire criminelle ; l'appareil que la police utilise pour traiter avec les travailleurs est un appareil de guerre »¹⁴³. Si dans *Aquarius* les intérêts de l'État par la propriété privée sont incarnés par une grande société de construction, et le traitement contre quelqu'un que résiste à ça est passif-agressif, silencieux, dans *Era o Hotel Cambridge*, ces intérêts apparaissent de manière beaucoup plus explicite, dans un État représenté par sa police truculente, violente et irrespectueuse. Au début d'*Aquarius*, nous découvrons que Clara a eu un cancer, mais son vrai cancer dans le film est explicité que prêt de la fin, avec la scène des termites. Ainsi, nous pouvons dire que les termites et, par conséquent, la grande entreprise privée sont un cancer pour le personnage, tout comme les forces propres de l'Etat le sont pour les personnages squatteurs de l'Hôtel Cambridge. La grosse différence c'est qu'un tel cancer agit plus passivement quand la personne en question a du pouvoir économique et, dans le cas de Clara, publiquement connue par sa profession de journaliste, et plus directement quand il s'agit des travailleurs pauvres qui occupent un espace pour le seul fait qu'ils n'ont pas où habiter. Le symbolisme un peu surréaliste des termites est une machine de guerre quand comparé à ce qui se passe en réalité.



¹⁴³ Carmen SILVA. “A questão da política pública é tratada como caso de polícia; o aparato que a polícia usa para lidar com trabalhador é um aparato de guerra”. [TDA] Dans : <https://www.youtube.com/watch?v=J64s0pQQIUw>.



Après l'expulsion des habitants par la part de la police, il y a la séquence finale du film, où la dernière image des conflits qui se passent dans la rue devient à chaque fois plus floue, et le son des disputes se transforme en un son d'hélicoptère et, après, en un son des tambours, qui annoncent le début d'une séquence de plans fixes. Ces cadres montrent plusieurs édifices avec des drapeaux suspendus aux fenêtres, indiquant les noms de diverses mouvements sociaux pour le logement. Les images sont présentées de façon à chaque fois plus vite, aussi que les sons de la batucada¹⁴⁴. Ce rythme est très souvent aux manifestations politiques dans les rues à l'Amérique Latine, et il forme, avec les images des drapeaux, un manifeste qui semble dire : « même si vous essayez de lutter contre notre existence, nous sommes encore là ». Également, cet élément nous permet de faire un rapport avec une expression brésilienne qui, traduite littéralement, signifie « lever un drapeau »¹⁴⁵. Lorsque nous disons qu'une personne, un mouvement, etc., « levent des drapeaux », ça implique à dire qu'il ou elle défend une cause, liée à l'identité, l'idéologie, et aussi qu'il ou elle est fier.e de cet acte. Telle action est plusieurs fois vue comme exagéré, ou même victimiste, or elle est

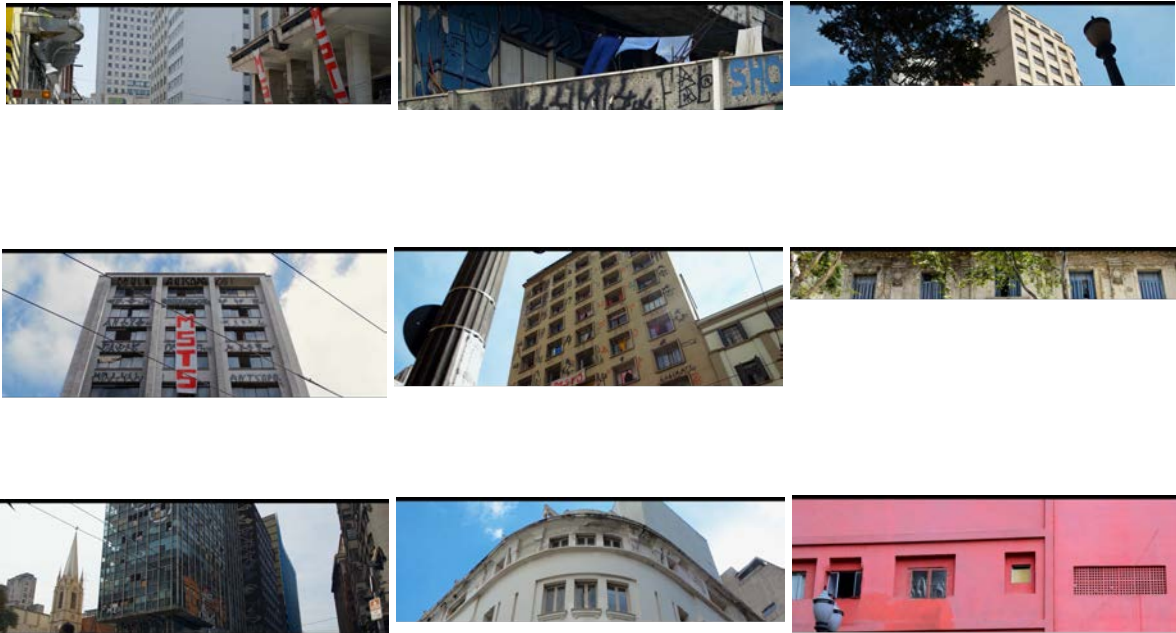
¹⁴⁴ Rythme formé par un ensemble d'instruments de percussion.

¹⁴⁵ "Levantar bandeira" [TDA]

nécessaire. Si nous prenons comme base les données ici présentées¹⁴⁶ par rapport à la violence au Brésil, nommer les identités, les idéologies et les luttes est quelque chose d'extrême importance.

Dire que les êtres humains sont tous les égaux n'est qu'un mythe. C'est quelque chose qui apparaît dans les Constitutions et les législations, mais qui n'est pas réellement pratiqué. Ainsi, lorsque nous « levons un drapeau » pour nommer et différencier les choses, les causes et les gens, nous faisons ce qui a toujours été fait, puisque la société a toujours été divisée, mais nous plaçons maintenant comme sujet actif ceux qui ont toujours été considérés comme passifs. Celui qui a été historiquement nommé commence nommer et, encore plus important, à se nommer lui-même. L'importance de ceci est donc de savoir qu'il a une place pour lui dans le monde et qu'il n'y est pas seul, c'est s'identifier à ceux qui luttent pour les mêmes batailles - ou ceux qui lui soutiennent -, c'est se faire entendre, percevoir et voir, c'est légitimer toute expérience corporelle, sachant que chacun en aura une, selon sa culture, sa couleur, sa classe sociale, son âge, etc. Il s'agit d'occuper des espaces qui, historiquement, sont refusés aux personnes qui ne se conforment pas à la norme socialement valable. C'est avant tout un appel au respect et à montrer qu'on existe et qu'on continue d'exister, même quand il y a des gens qui essaient d'effacer de telles existences. « Lever des drapeaux », c'est savoir qu'on est un être humain qui peut être respecté et considéré, et c'est aussi à travers eux que se forment des réseaux d'affect et de résistance. Ainsi, en revenant à la dernière séquence de *Era o Hotel Cambridge*, l'importance d'avoir les drapeaux dans les bâtiments, même avant de signaler la conquête d'un territoire, c'est celle de montrer que les mouvements existent et les gens continuent à résister.

¹⁴⁶ Voir la partie 2.1 du chapitre 1



3. Performance et visibilité

J'essaie d'utiliser mon corps comme ma propre action politique, de créer sur ma propre existence, de faire de mon esthétique, de ma vie et de mes relations des œuvres d'art.¹⁴⁷

La performativité peut être définie comme une forme d'action sociale qui provoque des changements ; c'est aussi tout simplement la consommation d'une action. D'après la théorie de Judith Butler, la performativité considère que les actions, les comportements et les gestes sont à la fois le résultat de l'identité d'un individu et une source qui contribue à la formation de son identité qui est continuellement redéfinie par les actes de parole et de communication.¹⁴⁸ Ce sont, avant tout, des actes liés à la construction de soi-même, ce qui implique qu'une réaction produite au moment d'un énoncé linguistique¹⁴⁹. Butler considère également que se rassembler dans la rue, occuper l'espace de la rue, c'est un exercice du

¹⁴⁷ Linn DA QUEBRADA. "Eu tento usar meu corpo como minha própria ação política, criar sobre a minha própria existência, fazer da minha estética, da minha vida e das minhas relações, obras de arte" [TDA] Déclaration donnée lors de l'avant-première de *Bixa Travesty* le 28/05/2019 à Paris.

¹⁴⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Performativity>

¹⁴⁹ BUTLER, *op. cit.*, (note 66) p.39

« droit d'apparaître, la revendication corporelle d'une vie plus vivable »¹⁵⁰. Dans *Rassemblement - Pluralité, performativité et politique*, la philosophe considère que les concepts de performativité et de précarité relient les populations précaires en général, y compris les minorités sexuelles et de genre¹⁵¹, surtout parce que les corps ne s'établissent pas seuls l'espace de l'apparaître. Cela est produit entre les corps, dans l'écart qui se constitue entre eux¹⁵². Dans son article *Vulnerability and resistance*, elle constate que la vulnérabilité peut faire émerger des mouvements de résistance, dans ce qu'elle appelle la « mobilisation de l'exposition corporelle », qui, selon elle, remet en question l'idée que la vulnérabilité est identifiée à la victimisation et que son utilisation constitue une forme d'action qui permet de surmonter les blessures¹⁵³.

Ainsi, l'idée de performativité à partir de celle de genre, nous permet aussi de la penser comme comportement, ou plutôt comme un ensemble de comportements qu'ont les personnes et qui constitue leur façon de se présenter au monde. C'est une construction de nous mêmes qui peut répondre aux attentes de comment nos corps doivent se comporter, ou aller contre ça, en les subvertissant. De cette façon, lorsque Linn met en avant son corps comme une action politique elle-même, elle montre que l'expérience d'habiter son corps est déjà politique en soi. Faire de son corps une occupation artistique est, dans son cas, expérimenter toutes ses possibilités, c'est transformer l'expérience esthétique dans une exploitation politique du corps. De la même façon que nous performons le genre, ça peut se faire avec tous les rôles sociaux auxquels nous sommes désignés, soumis.

De ce point de vue, *Era o Hotel Cambridge* comporte un élément très performatif au sens artistique du terme. Il s'agit d'un *vlog* organisé pour quelques squatteurs et nommé « Occupe-moi » pour présenter aux gens, selon les mots d'Apolo, son principal organisateur, « les individus du squat », qui les définit aussi comme des « activistes ».

¹⁵⁰ BUTLER, *op. cit.*, (note 66) p.39

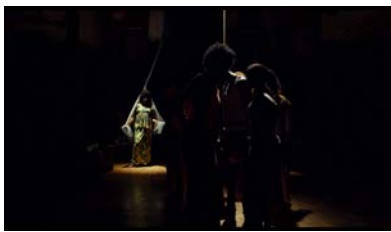
¹⁵¹ *ibid.*, p.39

¹⁵² *ibid.*, p.98

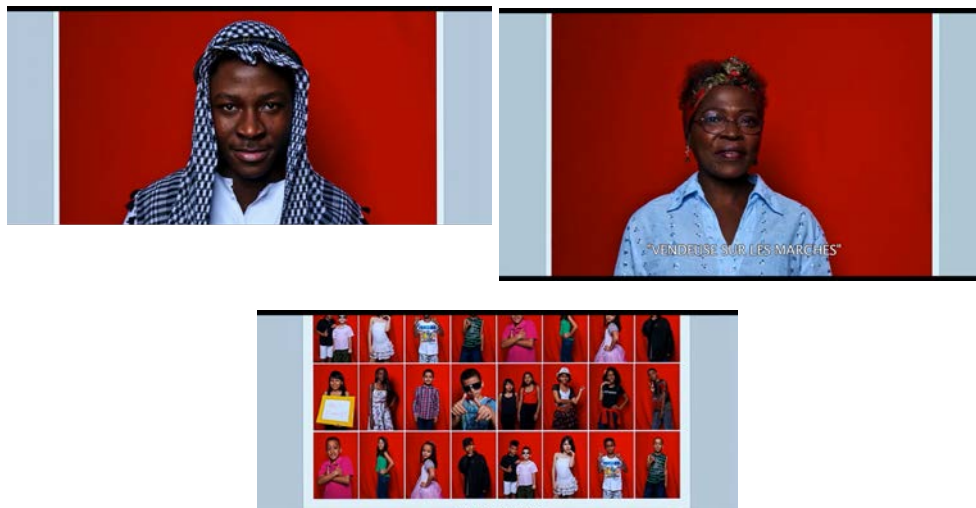
¹⁵³ <https://profession.mla.org/vulnerability-and-resistance/>



En plus de montrer quelles sont les personnes qui vivent dans le bâtiment, le but du *vlog* est aussi celui de raconter leurs histoires, soit de façon poétique, soit au travers de leurs témoignages. Lors de la réunion pour parler de la vidéo, une des idées qui vient à l'esprit d'une résidente, c'est celle d'un défilé avec les habitants pour montrer leur diversité. Une voisine ajoute l'idée de le faire avec de la musique, des chansons locales de chacun d'entre eux. Finalement, ils décident de faire des « tableaux vivants », qui, d'après Apolo, « doivent faire la synthèse [du squat] et avoir la force d'une idée en forme de poème ». Ainsi, la vidéo du *vlog* avec les tableaux vivants sert à annoncer le jour de leur expulsion, et dans le même temps à montrer le squat donner une image différente de celle communément présentée. Comme le déclare Apolo, il « bat au rythme du coeur du squat ». Les tableaux sont accompagnés alors de deux rythmes l'un africain, et l'autre de samba.



Le moment qui succède à cette séquence est celui où Apolo visionne les commentaires sur internet. Les images commentées montrent des tableaux vivants, des photos d'un jour où les squatteurs ont occupé un autre bâtiment et des portraits des habitants, qui viennent accompagnés de leurs métiers. Soit d'une façon documentaire, soit plus artistique, ces images montrent la réalité d'un squat et quand elles sont alternées avec des commentaires pleins de discours de haine, le contraste entre ce qu'une partie de la population attend de ces personnes et ce qu'elles sont vraiment, est plus que jamais explicite. Face à une réalité sociale qui les considère comme des désœuvrés, des profiteurs, des imbéciles, des envahisseurs, en somme « la raclure du monde ». Cette réalité sociale étant légitimée et reprise par le gouvernement ; qui traite leur cas comme un « une affaire criminelle »¹⁵⁴ et les criminalise, ils ne sont que des travailleurs.



Une autre passage remarquable abordant la performativité intervient lorsque les membres à la tête de l'organisation du squat se réunissent pour parler de leur rendez-vous avec la juge pour discuter de la restitution du bâtiment au propriétaire. Et pour citer Carmen dans cette scène :

Bon, on va aller dire à la juge de ne pas nous expulser. Il nous faut toutes les mamans avec leurs enfants, pour montrer que des familles vivent ici. Prenez plein de fruits pour les enfants, on ne sait jamais... Des mandarines ! Imaginez un tout petit bureau rempli de monde et tous mangent des mandarines. Mangez et sentez comme ça embaume.

¹⁵⁴ SILVA, *op. cit.*, (note 142)

Ils se livrent par la suite à une simulation du moment où ils seront avec la juge. Carmen se met à jouer son rôle, alors que les autres font ce qu'elle appelle « le peuple ». Quand elle joue le rôle de la juge, Carmen incorpore des expressions faciales et des manières de parler qui sont liées à l'idée de ce personnage, elle se montre blasée et indigne, ce faisant, des relations bureaucratiques et de pouvoir entre la juge et les squatteurs, en posant des questions comme « c'est qui cette dame ? », « est-ce qu'elle a un rendez-vous avec moi ? », « avez vous un avocat, madame ? ». Tandis qu'elle joue ce rôle, elle demande aux gens de commencer à manger des mandarines pendant qu'elles s'entretiennent avec la juge. Elle imagine que cet acte même de consommation de mandarines rendra la juge impatiente d'en finir, en raison de l'odeur. Si l'on considère la performance comme un ensemble d'éléments qui nous identifient à l'idée de ce que nous sommes, nous pouvons comprendre qu'en ce moment, dans cette simulation de ce que serait la rencontre entre les occupants et la juge, elles campent des attitudes attendues de chaque côté. D'un côté, un professionnel snobe, bureaucratique. D'un autre côté, un groupe de personnes bordéliques, sans éducation. Ainsi, ils utilisent cette attente liée à leur comportement pour attirer l'attention, pour se rendre visible. C'est alors l'utilisation d'une méthode performative non-violente. Performatif dans le sens des comportements incorporés mais également dans celui d'intégrer des éléments qui transforment la simulation de la réunion avec la juge dans un acte comique, ironique.

Déjà dans *Bixa Travesty*, la théorie sur la performativité en tant que forme de visibilité, de l'ensemble de comportements et, surtout, par rapport au genre, comme l'a développée Judith Butler, est en effet incarnée par les personnages, par la protagoniste. Dans *Trouble dans le genre*, Butler parle de la travestibilité comme forme subversive du genre. Pour cela, elle cite l'anthropologue Esther Newton, qui considère que la travesti¹⁵⁵ dit, en même temps, que son apparence « extérieur » est féminine mais son essence est masculine et que son essence est féminine et son apparence « extérieur » est masculine. Ainsi, la travesti « subvertit fondamentalement la distinction entre l'espace psychique intérieur et extérieur » et « déstabilisent les significations de genre dans le discours du vrai et du faux »¹⁵⁶. Butler considère, encore, que la performance de genre est toujours soumise aux conséquences punitives, dont elle écrit :

¹⁵⁵ Dans la traduction française du livre, le terme utilisé est *drag*, mais dans la portugaise c'est travesti, donc j'ai décidé d'utiliser le terme en portugais, d'autant plus que je parle d'une personne qui s'identifie en tant qu'un travesti.

¹⁵⁶ BUTLER, *op. cit.*, (note 110), p.260

En effet, on ne manque généralement pas de punir celles et ceux qui n'arrivent pas à faire leur genre [*to do their gender*] comme il le faut. Il n'y a pas d'« essence » qui exprime ou extériorise le genre ni d'idéal objectif auquel le genre aspire. Le genre n'étant pas un fait, il ne pourrait exister sans les actes qui le constituent. (...) Les possibilités historiques matérialisées par différents styles corporels ne sont autres que ces mêmes fiction culturelles régulées de manière punitive qui se sont réalisées autrement et ont été détournées sous la contrainte.¹⁵⁷

Un tel extrait de *Trouble dans le genre* entretient un très grand rapport avec un passage de *Bixa Travesty*, où Linn parle de son cancer, des cicatrices laissées par la chimiothérapie :

Quand les gens voient ça, elles me demandent : “Tu es fétichiste ? Tu aimes qu'on te gratte ?” et quand je dis que c'est la chimio, elles sont gênées. Sale ambiance. Parce qu'elles croient que le cancer est une punition. Et quand elles apprennent que c'était aux testicules ? Mon Dieu... “Ça t'apprendra à être une tapette... trav-tapette”.

Vu que ses actes performatifs de genre ne sont pas ce que l'on attend pour une personne née avec des organes génitaux dits « masculins », Linn associe, alors, le symbolisme d'avoir eu la maladie justement aux testicules, à une conséquence punitive. Ce qui, au regard des autres, peut matérialiser des punitions pour le fait de ne pas correspondre aux attentes du genre, de la masculinité.

Bien qu'il soit plus évident, parce qu'il traite explicitement du sujet, y compris en utilisant le terme « punition », ce n'est pas seulement à ce moment que la discussion apparaît dans le film. Au contraire, c'est une question présente tout au long de la narrative. Dans tous les passages déjà évoqués ici, que ce soit dans les paroles ou lorsque les personnages parlent de la féminité, des hormones et, en résumé, des performances de genre, cela apparaît. Par exemple, quand Linn exprime sa peur de la solitude, quand elle chante qu'elle s'efforce d'être belle et n'est perçue que comme drôle, quand Jup parle de la question d'être vue seulement comme une figure comique, quand ils parlent de l'absence d'affection dans les relations personnelles, mentionnant le corps vu comme un objet sexuel et rien de plus. Toute l'angoisse suscitée par ces réflexions est liée au fait que, en ne correspondant pas au genre qui lui a été assigné à la naissance, la personne est susceptible d'en subir de graves conséquences. Lorsque Butler associe des actes de performance de genre à la punition, c'est parce qu'ils sont toujours soumis à un contrôle de ce qu'ils devraient ou ne devraient pas être ; tout ce que nous faisons

¹⁵⁷ BUTLER, *op. cit.*, (note 110), p.263-264

qui échappe à ce qui serait considéré comme la norme sera immédiatement réprimé et, dans le film, le cancer apparaît comme le plus grand symbole d'une telle répression.

Il est possible, ainsi, de faire remarquer que les trois films apportent la tension entre ce qui est attendu par rapport aux comportements et comment les gens agissent d'après ce qu'elles veulent vraiment. Là, nous retournons aux notions approchées dans le premier chapitre, celles de discipline et de subversion, strictement liées à la punition, traitées par Michel Foucault. Ce dernier définit la discipline - ou plutôt les disciplines, au pluriel - comme des « méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces ». Il considère que les disciplines sont devenues des formules de domination, qui font entrer le corps humain dans une « machinerie de pouvoir »¹⁵⁸. Il explique :

Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements.¹⁵⁹

Si nous comprenons la performance comme un ensemble d'éléments et de comportements avec lesquels nous agissons, alors il est possible de dire que les corps représentés dans les films sont des corps indisciplinés et, en raison de ça, ils sont toujours susceptibles d'être punis. D'ailleurs de la façon d'agir des personnages de *Bixa Travesty* qui performant d'autres possibilités de genre et de corporéités au-delà de ce que leurs sexes biologiques déterminent, prenons l'exemple de *Que Horas Ela Volta* : tout va bien tant que Val connaît les règles que lui sont dictées. À partir du moment que Jéssica arrive et qu'elle n'agit pas comme la famille riche l'attend, alors lui est imposée des méthodes qui l'empêchent de se comporter selon sa propre volonté et liberté. Telle personne qui ne se préoccupe pas des règles déjà instituées avant son arrivée et dont la performance ne correspond pas à ce que l'on attend d'une fille d'une femme de ménage, il faut lui imposer des nouvelles limites pour confirmer encore plus les frontières et les permissions. Pourtant, au lieu de subir ces impositions, elle les questionne et, encore plus, si son espace n'est pas le même que celui de la famille dans la maison, il peut être hors de la maison. S'asseoir « à la table des patrons », manger « la glace de Fabinho », se baigner dans la piscine de la famille, sont des petits gestes symboliques qui vont culminer au fait d'intégrer la meilleure Université

¹⁵⁸ BOURDIEU, *op. cit.*, (note 25), p. 161

¹⁵⁹ *ibid.*

du pays. Si sa mère a été toujours enfermée dans une maison qui n'était pas à elle, si la société la considère toujours sous les volontés de ses patrons, alors Jéssica montre qu'elle est là pour se faire remarquer, pour se rendre visible. Le fait de réussir à l'examen sert comme une affirmation ultime de l'attestation de que ce corps elle la pour disputer des champs de pouvoir, autant comme n'importe quel autre, surtout en considérant le fait qu'elle réussit à faire quelque chose que le garçon riche qui a étudié dans de bonnes écoles n'a pas réussi.

Maintenant, si nous revenons à *Era o Hotel Cambridge*, en utilisant l'exemple du *vlog* qui sert à montrer les personnes qui habitent le squat, de façon à humaniser ces figures, en donnant de l'importance à ce qu'elles sont, ce qu'elles font et à ses histoires de vie, et si nous comparons avec les commentaires des gens sur internet ou comment les forces d'État agissent contre eux, il est possible de voir que leurs actes et gestes sont contraires aux attentes générales. Et non pas juste avec les vidéos produites par les habitants, mais le film même dans son ensemble affirme ces personnes comme des êtres humains normaux. Elles ne provoquent pas du bordel, mais, au contraire, elles essaient de maintenir l'immeuble le plus ordonné possible, en divisant des tâches et en parlant tout le temps entre elles. Elles ne sont pas des envahisseurs, elles sont juste des personnes contraintes de vivre dans un squat, puisque l'État ne leur assure pas leur droit au logement. Elles cherchent, alors, à être vues et écoutées pour leur propre narrative de leur condition, soit pour la lutte, les drapeaux, l'acte d'occuper en soi, ou de façon plus ludique à travers des photographies et vidéos.

On retrouve ici le sens du discours de Linn au sujet de faire de son corps une action politique. Quand elle en parle, elle va au-delà des discussions sur le genre. Si l'origine du mot politique vient de tout ce qui concerne la vie publique et est liée aux notions de citoyenneté, de pouvoir et de communauté, alors penser le corps comme politique et, plus encore, comme un acte politique, c'est réfléchir sur ses possibilités dès le moment où il occupe un espace public. La position de Linn da Quebrada est entièrement liée à ce qu'elle dit à propos de l'occupation d'espaces qui ne sont pas destinés à des corps comme le sien. Ici, les corps « comme le sien » ne correspondent pas nécessairement à des corps transsexuels et travestis, mais plutôt à ceux qui sont toujours privés d'agir en fonction de leur liberté individuelle, comme c'est le cas dans les trois films. Ce qui est mis en discussion, ce n'est donc pas seulement le genre, ce sont des corps et de nouvelles possibilités de vie. C'est une dispute

d'espace, de pouvoir et de conquête. Comme l'a dit Foucault, comprendre le corps comme politique, c'est le considérer comme un objet et une cible de pouvoir¹⁶⁰. À ce sujet, il a écrit :

[Le corps politique est un] ensemble des éléments matériels et des techniques qui servent d'armes, de relais, de voies de communication et de points d'appui aux relations de pouvoir et de savoir qui investissent les corps humains et les assujettissent en en faisant des objets de savoir. Il s'agit de replacer les techniques punitives - qu'elles s'emparent du corps dans le rituel des supplices ou qu'elles s'adressent à l'âme - dans l'histoire de ce corps politique.¹⁶¹

Quand nous considérons notre corps comme une action politique, nous sommes aussi obligés de penser au corps de l'autre, car lorsque nous occupons un espace public, nous le partageons toujours avec d'autres corps. Notre individualité n'existe que dans la collectivité. Ainsi, nous réfléchissons à la place que nous occupons, aux espaces que nous contestons et aussi, comme Linn l'a dit elle-même, à quel type de corps nous correspond dans les relations interpersonnelles. C'est penser la sphère publique à partir de nos relations personnelles et percevoir, en leur sein, qui nous favorisons dans nos actions et nos choix. Ce discours de Linn légitime aussi les enjeux présents dans les deux autres films et également ce que Butler dit de la précarité comme union entre les corps. Ainsi, en plus de traiter de la manière dont ces corps sont censés agir et dont ils sont perçus, les trois œuvres analysées montrent comment ils veulent agir et être perçus. Se montrer, se présenter et avoir la conscience de son corps comme un acte, voire une performance politique, est un cri pour la lutte pour ses droits et pour la visibilité de son existence. C'est, enfin, la légitimation de sa vie.

Si nous apparaissions, nous devons être vus, ce qui veut dire que nos corps doivent être vus et que leurs sons exprimés vocalement doivent être entendus : le corps doit pénétrer le champ visuel et auditif.¹⁶²

¹⁶⁰ FOUCAULT, *op.cit.*, (note 22) p.160

¹⁶¹ *ibid.*, p.36-37

¹⁶² BUTLER, *op. cit.*, (note 66), p.109

Conclusion

Je peux entendre leur souffle à mesure que nous nous rapprochons, je peux voir leurs jambes qui tremblent alors qu'ils se rendent compte que nous nous rapprochons de plus en plus de ces espaces. C'est devenu insoutenable de prétendre que nous n'existons pas.¹⁶³

La domination des territoires a toujours fait partie de l'histoire. Elle est systématiquement liée aux rapports de force et de pouvoir, des guerres et des génocides et elle ne s'exerce pas sans une domination des corps des personnes. La domination des territoires est, ainsi, domination des corps. Elle ne provient pas toujours de l'extérieur dans le cadre d'un conflit ou d'une guerre, elle peut être interne et provenir de l'Etat même dans lequel on vit. Il suffit de faire attention au fait qu'il existe des lois et des mesures qui limitent les décisions individuelles, les libertés et l'éventail de choix que nous avons sur notre vie et notre corps. Dans le cas du Brésil, par exemple, la criminalisation de l'avortement, des drogues, l'approbation tardive du mariage homosexuel, les lois antiterroristes contre les mouvements sociaux. Ou, encore pire, quand chacun décide de se rendre justice soi-même. Il en est ainsi de l'affaire tragique d'un homme qui a tué une travesti, lui a arraché le cœur et a mis à la place une statuette de Notre Dame¹⁶⁴ ; ou encore la conseillère municipale et défenseuse des droits humains Marielle Franco qui a été assassinée en mars 2018 à Rio de

¹⁶³ Linn DA QUEBRADA. "Eu posso ouvir suas respirações ofegantes à medida que nos aproximamos, posso ver suas pernas tremendo quando eles se dão conta de que estamos nos aproximando cada vez mais desses espaços. Virou insustentável fingir que não existimos" [TDA], lors de la présentation de *Bixa Travesty* à Paris

¹⁶⁴

<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2019/01/21/homem-e-presos-em-campinas-apos-matar-e-guardar-coracao-da-vitima-em-casa.ghtml>

Janeiro, recevant quatre balles dans le visage¹⁶⁵ ; ou du prêtre qui a été maudit par les fidèles pour avoir honoré la conseillère à la messe¹⁶⁶ ; ou celui des groupes de personnes qui se rassemblent pour « attraper un bandit » et battre les gens, jusqu'à les attacher aux poteaux, croyant ainsi avoir trouvé la meilleure manière de se rendre justice soi-même¹⁶⁷ ; et comme beaucoup d'autres qui montrent la barbarie que nous vivons actuellement. S'y ajoutent le nombre impressionnant d'homicides au Brésil¹⁶⁸, les cas de violences domestiques et de viols - déclarés ou non -, la formation de la police militaire pour être une machine à tuer, l'intolérance religieuse, en particulier contre les religions d'origine africaine, et les intolérances contre différentes formes de sexualité.

Penser l'occupation des espaces par le corps, c'est aussi le percevoir comme un territoire et se rendre compte qu'il est en permanence susceptible d'être réglementé, de même que les désignations des terres, les frontières. Dire des phrases comme « mon corps est à moi » ou « *non c'est non* », des phrases si fréquentes dans les manifestations féministes, par exemple, sont des signes que nous devons continuer à affirmer l'évidence pour quelque chose qui n'est pas encore si clair dans la pensée populaire. Le besoin de répéter que notre corps est à nous ne fait que montrer à quel point il ne l'est pas encore. La nécessité de dire que, lorsque nous disons « non » signifie que nous disons « non », montre combien cette voix n'est pas encore validée. Et au lieu d'avoir des gouvernements qui protègent ces gens et leur bien-être, on assiste de plus en plus à la négligence, surtout envers certains types de corps, ceux qu'on appelle la minorité politique, les populations qui ont toujours été et sont encore marginalisées. Plus d'un an avant d'arriver à la présidence, Jair Bolsonaro a évoqué un objectif d'un possible mandat : « nous respecterons la minorité, mais la majorité sera aux commandes »¹⁶⁹ et cette promesse est en train de se réaliser. Ce que nous voyons au Brésil, c'est une participation croissante des valeurs chrétiennes à la politique et une tentative de se tourner vers des valeurs

¹⁶⁵

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio-ghtml>

¹⁶⁶

<https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,padre-e-xingado-ao-citar-marielle-franco-durante-missa-em-ipanema,70002233991>

¹⁶⁷

<https://extra.globo.com/noticias/rio/adolescente-atacado-por-grupo-de-justiceiros-presos-um-poste-por-uma-trava-de-bicicleta-no-flamengo-11485258.html>

¹⁶⁸

Comme cité dans la partie 2.1 du chapitre I

¹⁶⁹

Jair BOLSONARO, “Respeitaremos as minorias, mas quem mandará vai ser a maioria” [TDA] Dans : <https://epoca.globo.com/as-ideias-os-valores-de-bolsonaro-em-100-frases-23353141>

patriotiques au détriment des droits individuels, après avoir eu un président élu sous la devise « Dieu avant tout, le Brésil avant toutes les personnes »¹⁷⁰. Nous semblons revenir aux idéaux de ces premiers Portugais qui ont mis les pieds sur les terres brésiliennes et ont fini par avoir l'approbation de l'Église catholique pour tuer sous la justification de l'absence d'âme chez les « sauvages ». S'ils n'ont pas les mêmes habitudes que moi, s'ils marchent nus, si les hommes couchent avec des hommes et les femmes avec des femmes, alors il est acceptable de les exterminer. La politique d'extermination des corps qui sont « différents de moi » se perpétue et se développe de plus en plus. La facilitation du port d'armes en est un exemple, tout comme l'intention d'accroître la militarisation des écoles, tout en réduisant les discussions critiques dans les classes et en interdisant l'éducation sexuelle. L'idée est de créer des corps qui ne pensent pas, mais qui agissent mécaniquement selon ce qui est le mieux pour la pérennité du système. Ce système est toujours soutenu par une idéalisation de la virilité, de la souveraineté masculine, qui place dans des figures telles que le pays, Dieu et les armes, le pouvoir de l'homme et de la majorité.

Lors du Carnaval 2019, Jair Bolsonaro a utilisé son Twitter pour partager une vidéo dans laquelle, dans un défilé de carnaval de rue, un homme a uriné sur un autre et il a profité de cet événement pour dire que c'était ce que le Carnaval était devenu. Quelques semaines plus tard, un homme a été tué à Rio de Janeiro dans sa voiture, où il se trouvait avec sa famille. En plein dimanche, dans une journée de célébrations, il a été cible de 80 coups de feu tirés par l'armée.¹⁷¹ L'explication : « Nous avons confondu la voiture ». La couleur de l'homme ? Noire. Le même président qui a utilisé son Twitter pour parler de l'acte qu'il croyait perverti est resté silencieux pendant des jours devant un tel épisode. Lorsqu'il s'est finalement manifesté, il a qualifié le meurtre d'incident et a soutenu que l'armée n'avait tué personne¹⁷². Cette comparaison ne sert qu'à illustrer sur le fait que la société se préoccupe davantage des pratiques corporelles et sexuelles des gens que des vies perdues. Ou, en fait, comme Linn da Quebrada l'a dit lorsqu'il était à Paris pour présenter *Bixa Travesty*, « leur peur n'est pas ce que nous faisons de notre sexualité, mais ce qui peut être fait de ces relations

¹⁷⁰ “Deus acima de tudo, Brasil acima de todos”

¹⁷¹

<https://oglobo.globo.com/rio/militares-do-exercito-dao-80-tiros-em-carro-matam-musico-na-zona-norte-23580901>

¹⁷² https://www.huffpostbrasil.com/entry/bolsonaro-80-tiros-exercito_br_5cb0ced1e4b098b9a2d3610e

affectives », c'est-à-dire quel genre de rassemblement et de lutte politique qui peuvent naître de l'affection comme forme d'union et force collective.

Certaines vies n'ont pas d'importance. Cette réalité se retrouve dans les films *Era o Hotel Cambridge* et *Bixa Travesty*. Dans l'un d'entre eux, cela est très visible dans la façon dont la justice, la police et une partie de la population traitent les squatteurs. Ce qui est en jeu, c'est la propriété privée et non pas le fait que ces gens n'ont nulle part où vivre. Peu importe s'ils n'ont pas d'endroit où dormir, ce qui compte, c'est l'intérêt du capital. D'un autre côté, cela ressort clairement des réflexions de Linn et des gens qui l'entourent, lorsqu'elles disent à quel point leurs corps ne reçoivent pas d'affection, à quel point ils sont ridiculisés et sexualisés. D'autre part, les deux films, ainsi que *Que Horas Ela Volta*, donnent un air d'espoir à tout cela. A cet égard, nous pouvons réfléchir, par exemple, à partir du dernier scène de chaque film, qui apporte, chacun à sa manière, un côté positif au récit présenté :



Dans son dernier discours du film, Linn transforme le trouble de l'identité de genre, le nom donné par la médecine pour se référer aux personnes transsexuelles, en le trouble que des corps comme le sien peuvent causer aux personnes qui pensent aux théories et aux thèses à ce sujet. Mais au lieu d'utiliser le mot pour traiter un problème, elle le ressignifie comme quelque chose de positif, qui lui donne du plaisir. Parce que si vivre son corps en ayant des expériences esthétiques, artistiques, sexuelles et affectives d'une manière libre est un dérangement, elle ne s'intéresse pas à exister sans déranger. A travers les analyses faites dans cette étude, la notion de dérangement est également clairement présente dans les récits des deux autres films. Donc, l'espoir est précisément de voir qu'aucune de ces personnes n'a l'intention d'arrêter de déranger. Quand Jessica quitte la maison des patrons de sa mère, ce n'est pas pour cesser de les troubler, mais parce qu'elle se sentait mal à l'aise, pas respectée. En se retirant, elle montre qu'elle n'est pas d'accord avec cela, qu'elle n'a pas l'intention de faire partie de ce système. Elle quitte cet espace parce qu'elle veut occuper des autres. Et

quand la mère et la fille se retrouvent enfin ensemble dans un espace à elles, c'est une raison de sourire. Dans la dernière scène du film, par exemple, il y a l'image de Val souriant quand elle entend Jessica l'appeler « mère » pour la première fois. Leurs sourires sont très différents de celui de Linn, quand elle sourit en s'amusant, ironique, sincère, lorsqu'elle dit qu'elle va toujours continuer à troubler les normes. Avec une fin très différente et sans la légèreté des deux autres, l'espoir apporté par la dernière image de *Era o Hôtel Cambridge* vient du fait que, malgré toutes les difficultés, après une scène de violence policière extrême, les drapeaux continuent à se répandre, les mouvements continuent à exister, à occuper.

Un autre point d'intersection entre les films qui apparaît aussi comme une forme de (r)existence qui part du corps est le langage. Les accents *nordestinos*¹⁷³ de Val et de Jéssica contrastent avec l'accent *paulista*¹⁷⁴ des patrons, ce qui fait rire quand Fabinho fait remarquer que la fille « parle comme Val » ; le mélange des accents et même des langues à *Era o Hotel Cambridge*, qui montre l'existence de différentes cultures et régions vivant ensemble dans un même espace ; le fait que Linn joue tout le temps avec les mots et crée des néologismes pour se définir, construisant ainsi des espaces pour s'intégrer, utilisant des gros mots et un vocabulaire explicitement sexuel pour exprimer ses désirs et sa réalité et celle des gens avec qui elle vit. La parole est aussi un espace de conflit de pouvoir : l'utilisation de vocabulaires considérés comme « vulgaires » n'est pas un droit exclusif de l'homme, la langue portugaise parlée au Brésil n'appartient pas seulement aux personnes nées dans le pays, la meilleure université de São Paulo n'est pas réservée uniquement à ceux qui ont l'accent de la ville. Le langage fait aussi partie du corps et occupe des espaces.

Les performances corporelles des films disent toujours « non » pour pouvoir affirmer de nouvelles perspectives. Elles nient les idées et les positions préconçues pour en créer de nouvelles, elles partent d'un déni pour arriver à de nouvelles affirmations ou, même, ils s'affirment à partir du déni. Ils affirment l'existence de ces corps en refusant les normes, en allant au-delà des frontières, en exécutant des performances « non conformes » du genre, en dormant dans les chambres d'hôtes chez les riches, en occupant des bâtiments abandonnés. Telles performances transforment le corps en arme, qui ont la puissance d'une manière non violente de tuer, peu à peu, les systèmes d'oppression actuels qui, à leur tour, sont extrêmement disciplinaires, punitifs et violents. Le corps devient une arme pour détruire les

¹⁷³ Qui vient de la région nord-est.

¹⁷⁴ Qui vient de São Paulo.

idées préconçues, le statu quo et rendre visibles les fissures internes dans un système dont les structures ne sont pas seulement répressives, mais aussi en faillite. Comme le dit Linn da Quebrada dans une phrase déjà citée dans cette étude, « toute création implique la destruction ».

Les performances de ces corps considérés comme des instruments politiques, des armes et des territoires d'occupation doivent passer par des processus de reterritorialisation. Nous revenons donc à l'idée qu'il faut nier pour s'affirmer. En s'opposant aux lieux auxquels ces corps ont toujours été assignés, ils expriment leurs propres désirs et leurs propres droits d'occuper des espaces où ils n'étaient pas vus auparavant, en clarifiant les problèmes et, par leur questionnement corporel, en présentant des solutions, ou en essayant de les présenter. Comme dans un ensemble de tasses où les assiettes et tasses noir et blanc se mélangent, elles sont désorganisées pour montrer les nouvelles possibilités des organisations. L'idée de « se mettre à sa place » passe par la notion de que ce lieu peut être multiple et que personne ne doit le choisir arbitrairement. Il faut comprendre « leur place » pour pouvoir la quitter et occuper les autres. Ces corps, souvent traités comme des ordures (comme l'expression citée ici, « raclure du monde ») sont recyclés parmi leur propre force, toujours soutenus par la communauté, fondamentale pour la transformation et l'occupation des espaces.

Les films présentent des personnages qui sont prêts à changer le présent, en expliquant ou en éclairant des problèmes qui existent depuis le passé. Le processus de l'esclavage, une dette historique qui a donné naissance à la réalité exprimée dans *Que Horas Ela Volta* ; la lutte pour le droit de choisir quoi faire sexuellement, affectivement et esthétiquement de son propre corps, représenté dans *Bixa Travesty* ; la lutte pour obtenir des droits fondamentaux comme le logement dans *Era o Hotel Cambridge*. Pour cela, il faut exister. Ces corps ont besoin de rester en vie pour continuer à résister. Et nous devons résister pour ne pas mourir. « Ceux qui ne se battent pas sont morts », disent les squatteurs de l'Hôtel Cambridge. Ce qui est en jeu dans les films, c'est avant tout un projet de société, tel qu'il existe dans les mouvements sociaux qui agissent de plus en plus dans le champ politique, dans une croissance rendue possible par un moment de crise extrême. Il faut détruire pour recréer, désorganiser pour organiser, désobéir pour rester en vie. Le désordre est la voie du progrès. Cela c'est de la (r)existence.

Filmographie

Repère chronologique des films cités :

Sedmikrásky (V. Chytilová, 1966)

Que Horas Ela Volta (A. Muylaert, 2015)

Aquarius (K. Mendonça Filho, 2016)

Era o Hotel Cambridge (E. Caffé, 2016)

Bixa Travesty (C. Priscilla et K. Goifman, 2018)

Filmographie Principale

CAFFÉ Eliane, *Era o Hotel Cambridge*, couleur, 93 min, Aurora Filmes, 2016

MUYLAERT Anna, *Que Horas Ela Volta*, couleur, 104 min, África Filmes, 2015

GOIFMAN Kiko et PRISCILLA Claudia, *Bixa Travesty*, couleur, 74 min, PaleoTv et Válvula Produções, 2018

Filmographie Secondaire

CHYTILOVÁ Vera, *Sedmikrásky*, couleur, 73 min, Filmové Studio Barrandov, 1966

MENDONÇA FILHO Kleber, *Aquarius*, couleur, 145 min, CinemaScópio, 2016

Bibliographie

Livres

BAROT Emmanuel, *Camera Politica - Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, 128 p.

BUTLER Judith, *Rassemblement - Pluralité, performativité et politique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2016

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre - Le Féminisme et la Subversion de l'Identité*, Paris : La Découverte, 2012, 282 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, 174 p.

BUARQUE DE HOLANDA Sérgio, *Raízes do Brasil*, São Paulo : Editora Schwarcz Ltda., 1995, 220 p.

DAMATTA Roberto, *Relativizando - Uma Introdução à Antropologia Social*, Rio de Janeiro : Rocco, 1987, 288 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir - Naissance de la prison*, Paris : Éditions Gallimard, 1975, 360 p.

FREYRE Gilberto, *Casa-grande e senzala*, Rio de Janeiro : José Olympio, 1975, 375 p. URL:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/229395/mod_resource/content/1/Gilberto%20Freyre%20-%20Casa-Grande%20e%20Senzala%20%281%29.pdf

MACIEL ELLWANGER Tatiana, *Jornadas de Junho - 5 anos depois*, Rio de Janeiro : Autografia, 2018, 334 p.

MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather - Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York : Routledge, 1995, 462 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, Paris : La Fabrique Éditions, 2008, 150 p.

RIBEIRO Darcy, *O Povo Brasileiro - A Formação e o Sentido do Brasil*, São Paulo : Companhia das Letras, 1995, 477 p.

Textes en ligne

BUTLER Judith, *Vulnerability and Resistance*, MLA Profession mars 2014. URL : <https://profession.mla.org/vulnerability-and-resistance/> [Consulté le 31 mai 2019]

CUA LIM Bliss, *Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory*, Camera Obscura 47, Duke University Press, Vol 16, Number 2, 2001, pages 37 à 77. URL : <https://muse.jhu.edu/article/7971> [Consulté le 24 avril 2019]

DE CARVALHO José Murilo, *Cidadania a Porrete*, Rio de Janeiro : Jornal do Brasil, 1988, URL : https://www.academia.edu/36705523/CIDADANIA_A_PORRETE [Consulté le 25 avril 2019]

FOUCAULT Michel, *Le Corps Utopique*, 1966. URL : <http://sinequanonart.com/eng/wp-content/uploads/2015/05/Michel-Foucault-Le-corps-utopique.pdf> [Consulté le 09 mai 2019]

MBEMBE Achille, *Nécropolitique*, Paris : Presses de Sciences Po., n° 21, 2006, pages 29 à 60. URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm> [Consulté le 26 mai 2019]

NABUCO Joaquim, « Massangana », *Minha Formação*, 1900. URL : <http://www.academia.org.br/academicos/joaquim-nabuco/textos-escolhidos> [Consulté le 24 avril 2018]

ROCHA Glauber, *Eztetyka da Fome* (1965), Hambre Cine, 2013, URL : <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf> [Consulté en novembre 2018]

ROCHA Glauber, *Eztetyka do Sonho* (1971), Hambre Cine, 2013, URL : <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/> [Consulté en novembre 2018]

SAFATLE Vladimir, *Quando as Ruas Queimam: Manifesto pela Emergência*, São Paulo : N-1 Edições, 2016, 30 p. URL : https://www.academia.edu/31387834/Quando_as_ruas_queimam_manifesto_pela_emerg%C3%Aancia [Consulté en novembre 2018]

Vidéos en ligne

#YouTubeTrans #OrgulhoDeSer. *Bixa Travesty, com Linn da Quebrada*, juin 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j17XRyVfl-c> [Consulté en novembre 2019]

Berlinale. *Interview with Linn da Quebrada on the film "Bixa Travesty"*, février 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=j_Kd2yuffM [Consulté en novembre 2018]

Debora Baldin. *O que Bolsonaro tem a ver com a masculinidade tóxica feat Marcelo Hailer*. 29 janvier 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=v3_V2wtdtwo&fbclid=IwAR2sru1Mw7VBRIXYUY70v7L6cIAUiGsE8WIC1u_hO3MSNQR6FVrlZALrNlw [Consulté le 8 mai 2019]

Debora Baldin. *Para combater o conservadorismo é preciso discutir gênero com Marcelo Hailer*. 31 janvier 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=G5V2CjM2tLc&t=901s&fbclid=IwAR0Qory0oLkfunr6wPGb_3bqp4sfx96H0CmOKdDNUpcCWzf-t1CswvbQ0A [Consulté le 8 mai 2019]

É Apenas Fumaça. *Linn da Quebrada sobre gênero, pessoas trans e ativismo*, 17 octobre 2018, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Gx1GCyamUrM> [Consulté en novembre 2018]

Entrevista. *Temp. 8 Terrorismo de gênero - MC Linn da Quebrada*. Canal Futura, 2017, URL : <http://www.futuraplay.org/video/terrorismo-de-genero-mc-linn-da-quebrada/347782/> [Consulté en novembre 2018]

Esquina Filmes. *Operações de garantia da lei e da ordem*. 25 juillet 2019. URL : <https://vimeo.com/226910664> [Consulté en novembre 2019]

HBO Brasil. *Greg News - Ideologia de Gênero*. 10 mai 2019. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8pUiK-dyPjg> [Consulté le 10 mai 2019]

MBL - Movimento Brasil Livre. *A Ideologia de Gênero é um câncer para as crianças*. 22 novembre 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CD8hh85C9AI> [Consulté le 10 mai 2019]

Regina Volpato. *Ocupação: saiba o que é, com Carmen Silva / Prazer, eu sou!*. 19 septembre 2017. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J64s0pQQIUw> [Consulté le 28 mai 2019]

Tv Boitempo. *Silvio Almeida: Resistência na Era Bolsonaro*. 22 novembre 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=orSloYDU6ok> [Consulté le 10 mai 2019]

Simone Zuccolotto. *De Semelhanças a Coincidências*, Canal Brasil, novembre 2018. URL : <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/de-semelhancas-e-coincidencias/> [Consulté en novembre 2018]

Tese Onze. *Desigualdade e propriedade privada no Brasil*. 29 novembre 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=dDobL2NAv_E [Consulté le 31 mai 2019] Tv Boitempo.

Entretiens et reportages en ligne

Agência O Globo. *São Paulo já tem mais de 150 movimentos de luta por moradia; entenda como eles funcionam*. O Globo, 06 mai 2018. URL : <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo-ja-tem-mais-de-150-movimentos-de-luta-por-moradia-entenda-como-eles-funcionam-22658189> [Consulté le 07 mai 2019]

Amauri Terto. *Linn da Quebrada: 'Uso a música como arma. Como arma voltada para mim mesma'*. HuffPostBrasil, 06 octobre 2017, URL : <https://www.huffpostbrasil.com/2017/10/06/mc-linn-da-quebrada-uso-a-musica-como-arma-como-arma-voltada-para-mim-mesma> [Consulté le 06 mai 2016]

BBC News. *Brasil tem 6,9 milhões de famílias sem casa e 6 milhões de imóveis vazios, diz urbanista*. G1.Globo.com, 07 mai 2018. URL :

<https://g1.globo.com/economia/noticia/brasil-tem-69-milhoes-de-familias-sem-casa-e-6-milhoes-de-imoveis-vazios-diz-urbanista.ghtml> [Consulté le 07 mai 2019]

Bruno Lupion. *Qual a origem do lema 'ordem e progresso', que está na bandeira e foi adotado por Temer*, Nexo Jornal, 12 mai 2016, URL :

<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/05/12/Qual-a-origem-do-lema-%E2%80%99ordem-e-progresso%E2%80%99-que-est%C3%A1-na-bandeira-e-foi-adotado-por-Temer> [Consulté le 06 mai 2019]

Camila Eiroa. *Eu gosto mesmo é das bicha*. Revista Trip, 10 novembre 2016, URL :

<https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/mc-linn-da-quebrada-em-entrevista-ao-trip-tv-genero-sexo-religiao-e-funk>

Carolina Heringer et Louise Queiroga. *Militares do Exército dão 80 tiros em carro e matam músico na Zona Norte*. O Globo, 07 avril 2019. URL :

<https://oglobo.globo.com/rio/militares-do-exercito-dao-80-tiros-em-carro-matam-musico-na-zona-norte-23580901> [Consulté le 05 juin 2019]

Equipe HuffPost. *Após silêncio, Bolsonaro chama 80 tiros de 'incidente' e defende Exército*. HuffPost Brasil, 12 avril 2019. URL :

https://www.huffpostbrasil.com/entry/bolsonaro-80-tiros-exercito_br_5cb0ced1e4b098b9a2d3610e [Consulté le 05 juin 2019]

Fábio Grellet. *Padre é xingado ao citar Marielle Franco durante missa em Ipanema*.

O Estado de São Paulo, 19 mars 2018. URL :

<https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,padre-e-xingado-ao-citar-marielle-franco-durante-missa-em-ipanema,70002233991> [Consulté le 05 juin 2019]

G1 Campinas e região. *Homem é preso em Campinas após matar travesti e guardar coração: 'Era um demônio'*. G1.Globo.com, 21 janvier 2019. URL :

<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2019/01/21/homem-e-preso-em-campinas-apos-matar-e-guardar-coracao-da-vitima-em-casa.ghtml> [Consulté le 05 juin 2019]

Gabriela Filippo. *A "Ordem e Progresso" de Temer e o Positivismo no Brasil*. Jornal Estado de Minas, 15 mai 2016, URL :

<https://www.em.com.br/app/noticia/especiais/educacao/enem/2016/05/14/noticia-especial-enem,762612/a-ordem-e-progresso-de-temer-e-o-positivismo-no-brasil.shtml> [Consulté le 24 avril 2019]

Gil Alessi. *“Absoluto desastre”*: Bolsonaro libera porte de armas para mais de 19 milhões de pessoas. El País Brasil, 10 mai 2019. URL : https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/08/politica/1557344559_959983.html [Consulté le 10 mai 2019]

GRIST - Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem-Teto. URL : <https://gristbrasil.weebly.com/> [Consulté le 07 mai 2019]

Guilherme Boulos. *“Pra quem ainda não entendeu”*. Twitter, 3 mai 2018. URL : <https://twitter.com/GuilhermeBoulos/status/992169214675963904> [Consulté le 26 mai 2019]

Ermínia Maricato. *O MTST e o MST são vítimas e não vilões da ocupação ilegal de terras*. Carta Capital, 18 décembre 2018. URL : <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/o-mtst-e-o-mst-sao-vitimas-e-nao-viloes-da-ocupacao-ilegal-de-terras/> [Consulté le 07 mai 2019]

Leonardo Fernandes. *MST e MTST: Você realmente conhece esses movimentos?*. Brasil de Fato, 25 octobre, 2018. URL : <https://www.brasildefato.com.br/2018/10/25/mst-e-mtst-voce-realmente-conhece-essas-organizacoes/> [Consulté le 07 mai 2019]

Leonardo Sakamoto. *A minha empregada era quase da família*. Blog do Sakamoto, 06 septembre 2015. URL : <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/09/06/a-minha-empregada-era-quase-da-familia/> [Consulté le 24 avril 2019]

Libération. *Pour Bolsonaro, le Brésil ne doit pas devenir un «paradis du tourisme gay»*. Libération, 26 avril 2019. URL : https://www.liberation.fr/direct/element/pour-bolsonaro-le-bresil-ne-doit-pas-devenir-un-paradis-du-tourisme-gay_96962/ [Consulté le 31 mai 2019]

Louise Queiroga. *Brasil segue no primeiro lugar do ranking de assassinatos de transexuais*. O Globo, 11 novembre 2018. URL : <https://oglobo.globo.com/sociedade/brasil-segue-no-primeiro-lugar-do-ranking-de-assassinatos-de-transexuais-23234780> [Consulté le 09 mai 2019]

Lucas Rezende. *Ninguém quer saber do jovem com senso crítico*. Folha de São Paulo, 31 juillet 2019. URL : <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/07/ninguem-quer-saber-de-jovem-com-senso-critico-diz-bolsonaro-em-vitoria.shtml> [Consulté le 09 mai 2019]

Luísa Lucciola. *Adolescente atacado por grupo de 'justiceiros' é preso a um poste por uma trava de bicicleta, no Flamengo*. Extra, 03 février 2014. URL : <https://extra.globo.com/noticias/rio/adolescente-atacado-por-grupo-de-justiceiros-presos-a-um-poste-por-uma-trava-de-bicicleta-no-flamengo-11485258.html> [Consulté le 05 juin 2019]

Luiz Felipe Barbiéri. *Bolsonaro: 'O povo em sua grande maioria quer hierarquia, respeito, ordem e progresso'*. G1.Globo.com, 02 janvier 2019, URL: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/02/bolsonaro-o-povo-em-sua-maioria-quer-hierarquia-respeito-ordem-e-progresso.ghtml> [Consulté le 06 mai 2019]

Lula.com.br. *Os governos do PT fizeram uma verdadeira revolução na educação do Brasil*. 06 septembre 2018. URL : <https://lula.com.br/os-governos-do-pt-fizeram-uma-verdadeira-revolucao-na-educacao-do-brasil/> [Consulté le 29 avril 2019]

Marina Wentzel. *O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo*. BBC Brasil, 26 février 2018. URL : <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953> [Consulté le 24 avril 2019]

Néli Pereira. *De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero'*. G1.Globo.com, 12 septembre 2016, URL : <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>

Rita Azevedo. *Bolsonaro chama refugiados de escória do mundo*. Exame, 22 septembre 2015. URL : <https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-chama-refugiados-de-escoria-do-mundo/> [Consulté le 22 mai 2019]

Rita Constantino, Valter Costa, Yuri Eiras. *As ideias e os valores de Bolsonaro em 100 frases*. Época, 08 janvier 2019. URL : <https://epoca.globo.com/as-ideias-os-valores-de-bolsonaro-em-100-frases-23353141> [Consulté le 06 mai 2019]

Tv Globo. *Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio*. G1.Globo.com, 14 mars 2018. URL : <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio.ghtml> [Consulté le 05 juin 2019]

Définitions

Nibus Desenios. *Travesti*. 27 novembre 2018. URL :

<https://www.facebook.com/nimbusdesenios/photos/a.2229988150572286/2229988217238946/?type=3&theater> [Consulté le 24 avril 2019]

Larousse. *Espace*. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/espace/31013#difficulte> [Consulté le 22 mai 2019]

Larousse. *Frontière*. URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fronti%C3%A8re/35408> [Consulté le 22 mai 2019]

Wikipedia. *Espace (sciences sociales)*. URL :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Espace_\(sciences_sociales\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Espace_(sciences_sociales)) [Consulté le 22 mai 2019]

Wikipedia. *Existence (philosophie)*. URL :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Existence_\(philosophie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Existence_(philosophie)) [Consulté le 10 mai 2019]

Wikipedia. *Frente de Luta por Moradia*. URL :

https://pt.wikipedia.org/wiki/Frente_de_Luta_por_Moradia [Consulté le 07 mai 2019]

Wikipedia. *Frontière*. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fronti%C3%A8re> [Consulté le 22 mai 2019]

Wikipedia. *Limite (géographique)*. URL :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Limite_\(g%C3%A9ographique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Limite_(g%C3%A9ographique)) [Consulté le 22 mai 2019]

Wikipedia. *Ordem e Progresso*. URL :

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_e_Progresso [Consulté le 24 avril 2019]

Wikipedia. *Ordem jurídica*. URL :

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_jur%C3%ADdica [Consulté le 07 mai 2019]

Wikipedia. *Ordem pública*. URL :

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_jur%C3%ADdica [Consulté le 07 mai 2019]

Wikipedia. *Performativity*. URL : <https://en.wikipedia.org/wiki/Performativity> [Consulté le 31 mai 2019]

Wikipedia. *Résistance*. URL :

https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sistance#Sciences_humaines [Consulté le 10 mai 2019]

Wikipedia. *Résistance (politique)*. URL :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sistance_\(politique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9sistance_(politique)) [Consulté le 10 mai 2019]

Wikipedia. *Territoire*. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Territoire> [Consulté le 22 mai 2019]

Images Esclavage

DEBRET Jean-Baptiste, *O Jantar* (Le Dîner), 1834-1839. Rio de Janeiro. URL :

<https://enem.estuda.com/questoes/?id=160996> [Consulté le 22 avril 2019]

Feminismo com classe. *Pare de dizer que amamentar é de graça*. 16 février 2018.

URL :

<https://medium.com/@feminismoclasse/pare-de-dizer-que-amamentar-%C3%A9-de-gra%C3%A7a-5c2d33f9a30e> [Consulté le 22 avril 2019]

KOUTSOUKOS S.S.M. « Fotografia de Augusto Gomes Leal e sua ama de leite Mônica », cartão de visita de 1860 dans *Armas mercenárias: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de armas - Brasil, segunda metade do século XIX*. História, Ciência, Saúde Manguinhos, 2009. URL :

https://www.google.com/search?q=ama+de+leite&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5sfb11NziAhVbAWMBHZVdA-QQ_AUIECgB&biw=1536&bih=722#imgrc=8roOj_dA5y7tWM: [Consulté le 22 avril 2019]

Album Linn da Quebrada :

Linn da Quebrada, *Pajubá*, octobre 2017, URL :

<https://open.spotify.com/album/4DFEnokszxr009HcIVKlo7?si=MherhuomR4-o-h87LYSZ9w>

Table de Matières

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION.....	5
I. CORPS ET POLITIQUE.....	15
1. Désordre et progrès : subversion et désobéissance.....	15
1.1. Subversion et « terrorisme du genre » dans Bixa Travesty.....	19
1.2. La désobéissance dans Que Horas Ela Volta.....	30
1.3. Le désordre dans Era o Hotel Cambridge.....	37
2. Les corps en résistance.....	41
2.1. (R)Existence : résister pour exister.....	41
2.2. Le corps comme arme.....	43
3. Les résistances.....	49
3.1. Le rassemblement : précarité, collectivité et résistance.....	49
3.2. La résistance est marginale et collective.....	53
II. CORPS ET TERRITOIRE.....	55
1. Espace, limite, territoire, frontière.....	55
2. Territorialité : délimitations, disputes et rapports de pouvoir.....	58
2.1. La maison : <i>Casa Grande et Senzala</i>	60
2.2. Le squat comme confluence et contraste de territorialités.....	68
2.3. Le genre dans <i>Bixa Travesty</i>	76
3. Le corps-territoire.....	84

III. CORPS ET OCCUPATION.....	90
1. Occupation et invasion.....	90
2. Désoccupation.....	98
3. Performance et visibilité.....	104
CONCLUSION.....	113
FILMOGRAPHIE.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	120
TABLE DE MATIÈRES.....	129