

Enfermement et violence de genre : *Le viste la cara a Dios/Beya* de Gabriela Cabezón Cámara

Marie Rosier
LCE – Université Lumière Lyon 2

Après une brève présentation du travail de l'écrivaine argentine Gabriela Cabezón Cámara, nous nous intéresserons à la traite forcée des femmes dans la nouvelle *Le viste la cara a Dios*¹ et dans son adaptation graphique, *Beya (Le viste la cara a Dios)*² co-créée avec le dessinateur argentin Iñaki Echeverría. Nous y analyserons les dispositifs narratifs et visuels de la représentation de l'enfermement et de la violence extrême exercée contre un corps féminin réifié, corps traité comme de la chair consommable. En effet, dans cette « récolte de femmes³ » qu'est la traite, troisième commerce au monde après celui des armes et de la drogue, le corps féminin est propriété du prédateur, il est chose biopolitique⁴, marchandise propre du système capitaliste.

Pour poursuivre, nous montrerons que dans la nouvelle et l'adaptation graphique, les modalités de résistances, de dépassements face à cette violence sexiste (fruit d'une longue tradition d'oppressions tant de genres que sociales) font de *Beya* une anti-Belle au bois dormant (en espagnol *Bella durmiente* qui devient *Beya*). En effet, l'écrivaine, à travers divers intertextes et références culturelles, subvertit, contourne les normes qui font du corps de la femme enfermée un objet de consommation sexuelle et un espace dans lequel la violence peut s'exercer sans fin. Elle parvient ainsi à transformer la victime *Beya* en une héroïne épico-religieuse transgressive.

1. Gabriela Cabezón Cámara et *Beya*

L'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara explore un éventail de problématiques sociales propres à l'Argentine mais aussi globalisées. Dans ses trois premiers textes

¹ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, Barcelona, Siguelyendo, 2011. Nous travaillons à partir de cette version e-book. Il existe une version papier publiée en 2012 par la maison d'édition La Isla de la Luna à Buenos Aires.

² Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

³ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, *op. cit.*, p. 11. Toutes les traductions des citations du livre sont les nôtres.

⁴ Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.

qu'elle nomme une « trilogie obscure » (*La Virgen Cabeza*⁵, *Le viste la cara a Dios*⁶, *Romance de la negra rubia*⁷), elle écrit depuis les entrailles de la société argentine. Elle a également collaboré une seconde fois avec le dessinateur Echeverría dans *Y su despojo fue una muchedumbre*⁸ qui s'intéresse à différentes formes de violence en Tunisie, en Argentine et en Syrie. Son dernier roman, *Las Aventuras de la China Iron*⁹ revisite et détourne le classique argentin de José Hernández : *El Gaucho Martín Fierro*¹⁰. Enfin, elle est l'une des instigatrices de *Ni una menos*¹¹. Ce mouvement, créé en 2015 après l'assassinat de Chiara Páez (14 ans, enceinte, morte sous les coups de son fiancé¹²), lutte contre les féminicides. En effet, en Argentine, une femme est assassinée toutes les 26 heures et son corps est généralement retrouvé dans un sac poubelle (nous évoquons ici l'Argentine mais ces drames touchent aussi d'autres pays : en France une femme meurt tous les trois jours sous les coups de son compagnon ou ex-compagnon et les faits relevés à Ciudad Juárez¹³, au Mexique, sont bien connus). Plusieurs textes hispano-américains se sont emparés de la thématique des féminicides comme c'est le cas dans la chronique de Selva Almada (l'une des écrivaines argentines ayant le plus de renommée internationale), *Chicas muertas*¹⁴.

Gabriela Cabezón Cámara pense qu'on ne peut pas écrire en dehors de l'Histoire¹⁵ et c'est ainsi qu'elle s'intéresse à un sujet d'envergure qui touche en majorité les femmes, celui de la traite des êtres humains.

⁵ Gabriela Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

⁶ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, *op. cit.*

⁷ Gabriela Cabezón Cámara, *Romance de la negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

⁸ Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, *Y su despojo fue una muchedumbre*, Cádiz, 2015.

⁹ Gabriela Cabezón Cámara, *Las Aventuras de la China Iron*, Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2017.

¹⁰ José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro*, [1872], Madrid, Cátedra, 2003.

¹¹ 2500 Argentines furent tuées en 7 ans (depuis 2010). L'une des solutions proposées par le mouvement *Ni una menos/Pas une de moins* est la prévention passant par l'éducation des jeunes, mais Macri, nouveau président depuis 2015, a coupé les subventions au programme d'éducation sexuelle dans les écoles.

¹² Il est condamné en septembre 2017 à vingt et un ans et demi de prison. Il n'est pas repent.

¹³ « De 1993 à 2013, 1441 meurtres de femmes ont été commis à Ciudad Juárez, selon le centre universitaire Colegio de la Frontera Norte, qui se base sur des statistiques officielles. Les deux tiers de ces féminicides ont été perpétrés après 2008. Une centaine de dossiers de disparitions de jeunes filles restent ouverts auprès du Parquet spécialisé dans les crimes contre les femmes. Et le phénomène s'aggrave de jour en jour : six adolescentes de 13 à 16 ans ont disparu durant les deux premiers mois de 2016. Les fugues ont été écartées. L'hypothèse de captures par les réseaux criminels, dont l'existence a été démontrée, qui exploitent sexuellement des jeunes filles avant de les liquider, est prise au sérieux », <https://www.letemps.ch/monde/2016/03/07/ciudad-juarez-drame-fin-femmes-disparues>.

¹⁴ Selva Almada, *Chicas muertas*, Random House, 2014.

¹⁵ « On ne peut pas écrire en dehors de l'Histoire, de l'entrelacs politique et culturel dans lequel on vit. Dans le cas de *Le viste la cara a Dios* ce lien avec la réalité argentine et aussi, malheureusement, avec le monde entier, est très direct : aujourd'hui, les cas de traite de femmes sont les crimes les plus productifs de l'économie globale. », notre traduction, http://www.eldiario.es/cultura/literatura-chicas-muertas_0_412259405.html.

Selon l'ONU, la traite désigne l'exploitation forcée de personnes et « comprend, au minimum, l'exploitation de la prostitution d'autrui ou d'autres formes d'exploitation sexuelle, le travail ou les services forcés, l'esclavage ou les pratiques analogues à l'esclavage, la servitude ou le prélèvement d'organes¹⁶ ». D'après Amnesty International, 2 millions et demi de personnes sont victimes de la traite chaque année. Un rapport des Nations Unies (Office des Nations Unies contre la drogue et le crime), datant de décembre 2016, estime que 71% des victimes de la traite sont des femmes et des filles et elles seraient en grande majorité exploitées à des fins sexuelles. Ce crime contre l'humanité qu'est la traite (selon les Nations Unies) est donc un phénomène mondial et il n'est pas surprenant qu'il soit représenté dans les narrations contemporaines. Néanmoins, la traite n'est pas un sujet très répandu dans la littérature, c'est pourquoi il nous semble intéressant d'analyser la proposition de Gabriela Cabezón Cámara qui ne manque parfois ni d'ironie, ni d'humour noir.

C'est sous divers formats que l'écrivaine se focalise sur la traite d'une femme dans une maison close de Lanús, province de Buenos Aires. En effet, entre 2011 et 2013 elle publie la nouvelle *Le viste la cara a Dios* dans une version e-book : il s'agit en réalité d'une commande pour une collection de contes détournés pour adultes, ici *La belle au bois dormant*. Elle publie ensuite la nouvelle en version papier, puis elle édite sa version graphique sous le titre de *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Mais la destinée de *Beya* ne s'arrête pas là puisqu'à la foire du livre de Buenos Aires de 2013, Echeverría et Cabezón Cámara réalisent une fresque à partir de l'adaptation graphique afin de dénoncer publiquement la traite des femmes. Par ailleurs, une adaptation théâtrale a récemment vu le jour grâce au travail de la performeuse et chercheuse argentine Marisa Busker¹⁷.

Mais quel est l'argument des deux formats qui nous intéressent aujourd'hui ? Une jeune étudiante est kidnappée, séquestrée dans un *puticlub*, droguée, torturée, violée. Cette maison close est un lieu concentrationnaire dans lequel les femmes subissent une torture constante. Les liens symboliques avec la disparition de personnes dans les années 70-80 et leur emprisonnement dans des Centres Clandestins de Détention sont évidents. La version graphique y fait d'ailleurs directement référence en formulant dans le prologue la demande suivante : « Apparition en vie de toutes les femmes et filles disparues, aux mains des réseaux de prostitution. Et jugement et punition pour les coupables¹⁸ », faisant ainsi le parallèle avec le combat des associations des Mères et Grands-mères de la Place de Mai, mais suggérant également que les coupables de la traite des femmes ne sont pas toujours punis. C'est par exemple le cas dans la disparition et la traite de Marita

¹⁶ <http://www.unodc.org/documents/treaties/UNTOC/Publications/TOC%20Convention/TOCcebo-0k-f.pdf>.

¹⁷ <http://marisabusker.wixsite.com/labperformer/marisa-busker>.

¹⁸ Gabriela Cabezón Cámara, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, *op. cit.*, p. 7.

Verón dont les inculpés ont été relaxés en première instance¹⁹. En effet, Gabriela Cabezón Cámara s'est en partie inspirée des témoignages (réunis par Susana Trimarco, la mère de Marita Verón) de jeunes filles qui ont pu s'échapper des réseaux de prostitution forcée.

Beya est donc livrée à la violence extrême de ses bourreaux et des clients notables de la ville. Mais grâce à l'aide de l'un d'eux, armée d'une Miniuzi, elle mitraille tous les proxénètes et parvient à s'échapper du bordel. Elle retrouve alors un ancien client dans l'église Saint Georges qui l'aide à fuir en Espagne où elle vivra « tout en haut, dans la gloire du Seigneur et en partie en bas, tout près de Callao, au milieu de la Gran Vía et tu passes chaque journée dans une église différente : à Madrid il y en a des tas²⁰ ».

2. Les dispositifs narratifs et graphiques : violence de genre et enfermement

Le texte de la nouvelle ouvre sur une scène de torture et de viol. Le lexique est très cru tel qu'on le trouve dans *El Fiord* de l'écrivain argentin Osvaldo Lamborghini²¹. La deuxième personne du singulier dans sa version argentine *Vos* crée de l'empathie envers Beya et permet aux lecteurs de tout voir car ce narrateur est omniscient. Ce choix narratif permet également de raconter l'inénarrable car sous la torture constante, il est impossible pour le témoin de penser ou de faire des commentaires. Dans la nouvelle, la représentation de la violence sexuelle et de la domination masculine est bien entendu très présente mais l'écrivaine lui oppose la résistance de Beya pour qu'au fil de ses expériences de dépassement, elle sorte du lieu de victime, statut traditionnellement dévolu aux personnes subissant la traite. L'écrivaine met d'abord en avant le binôme fermeture/ouverture pour signifier que dès le début de sa séquestration, Beya trouve un espace ouvert : celui de l'appel divin. Le champ lexical de l'ouverture est donc aussi présent que celui de l'enfermement : « s'en aller d'ici », « te volatiliser », « partir du corps », « tu veux partir et laisser derrière toi²² ». En même temps, les expressions de la fuite sont liées à la violence que subit le corps féminin fragmenté : « laisser le corps sur le flanc », « laisser l'os cassé », « laisser le sang », « oublier les convulsions²³ ». La solution narrative pour ouvrir cet antre, ce donjon²⁴ des contes, pour libérer ce qui attache : « attaché », « cordes », « ils t'ont attaché les mains²⁵ », pour respirer là où Beya

¹⁹ Marita Verón, disparue en 2002 est à ce jour toujours disparue. En 2012 a lieu le procès : les 13 prévenus sont relaxés : 7 hommes, 6 femmes. La Cour Suprême statue ensuite et 10 personnes sont finalement inculpées, les peines allant de quinze à vingt-deux ans.

²⁰ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, op. cit., p. 25.

²¹ Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969.

²² Pour les quatre citations : Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, op. cit., p. 6.

²³ Pour les quatre citations : *ibid.*, p. 6.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Pour les trois citations : *idem.*

étouffe sous le poids des corps masculins (« asfixier », « écraser²⁶ ») est donc l'appel de Dieu : « Viens ma fille²⁷ ». Il s'agit ici d'une religion toute personnelle, plus proche de la mystique que d'une pratique religieuse traditionnelle: « Tu veux le dédoublement comme le mystique dans son voyage astral et chanter comme Saint Jean la nuit obscure de l'âme²⁸ ». Expérience religieuse dans laquelle le dédoublement, celui qui peut survenir lors d'expériences limites ou dans un état de stress post-traumatique²⁹, permet de quitter mentalement cet enfer. Cette dissociation est l'un des dispositifs de résistance car le témoin qu'est cette voix à la deuxième personne voit « tout depuis très haut³⁰ » et elle est en somme le témoin de l'impossible témoin intégral. En effet, chez Primo Levi, le vrai témoin est celui qui témoigne de sa propre disparition et c'est une impossibilité ; ceux qui témoignent sont les survivants et ils le font par délégation³¹. Dans cette bilocation, la narration est scindée entre « le haut », lieu du refuge divin et « le bas », lieu infernal. Nous verrons plus loin que la convocation de figures religieuses est en lien avec la vengeance de Beya et permet donc finalement de transgresser les règles et les limites spatiales du bordel-prison³².

Dans le poème graphique, car il s'agit d'une adaptation du texte original en vers octosyllabiques dans la tradition du *romance* espagnol³³ ou de la littérature gauchesque (*Martín Fierro* de José Hernández³⁴, *La refalosa* de Hilario Ascasubi³⁵), une planche est particulièrement intéressante dans la représentation de l'enfermement :

²⁶ Pour les deux citations : *idem*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibid.*, p.7

²⁹ « Symptômes physiques et psychiques dus à un état de stress post-traumatique, qui se manifeste par le sentiment d'être continuellement menacée, par l'anxiété, la perte d'identité, la peur et des symptômes dissociatifs. », voir <http://www.hlhl.qc.ca/hopital/usagers/-/famille/info-sur-la-sante-mentale/etat-de-stress-post-traumatique.html>.

³⁰ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, *op. cit.*, p. 16.

³¹ « Je le répète : nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais revenu pour raconter sa propre mort. Les engloutis, même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle. Des semaines et des mois avant de s'éteindre, ils avaient déjà perdu la force d'observer, de se souvenir, de prendre la mesure des choses et de s'exprimer. Nous, nous parlons à leur place, par délégation. », Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82 et 83.

³² D'ailleurs dès le titre, le détournement de la religion est convoqué car « Verle la cara a Dios » est une expression argentine qui signifie: « avoir des relations sexuelles, avoir vu le loup ». Dans le cas de Beya, il s'agit de relations sexuelles non consenties, de viol.

³³ Un *romance* se compose de groupes d'octosyllabes dont les pairs riment en *rime assonante*. Tous les anciens romances sont anonymes et largement influencés par la religion, la guerre et l'amour.

³⁴ José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, *op. cit.*

³⁵ http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T11_Docu4_Ascasubi.pdf.



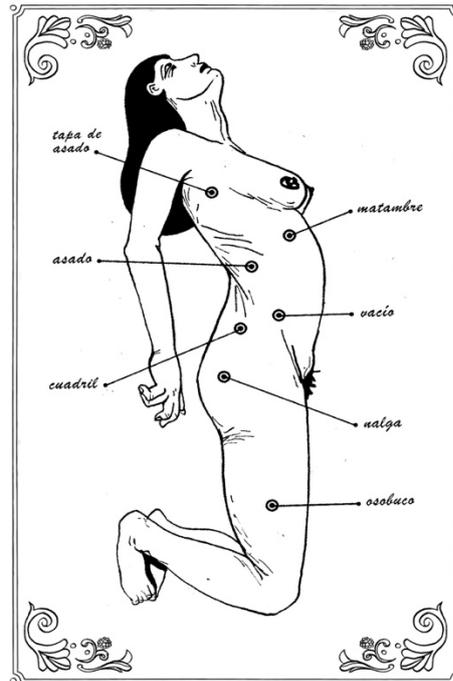
Beya (Le viste la cara a Dios), p. 25

Dans ce dessin en plongée, Beya recroquevillée et baignant dans différents fluides (selon le poème et le texte de la nouvelle : sang, sperme) est enfermée dans des cadres multiples : la limite de la case, celle du plancher, celles des plinthes, celle du matelas et celle de la flaque. Trois autres cadres de petite taille viennent s'insérer dans cet espace fermé. Ce sont des fragments qui représentent des détails, qui zooment sur des parties du corps blessé de Beya. Ces techniques de l'incrustation, de la fragmentation et du changement de plan reviendront tout au long de l'ouvrage. L'enchevêtrement de cadres souligne l'enfermement de Beya et l'impossibilité d'une fuite. Contrairement à la nouvelle, l'ouverture n'est pas présente dans ce dessin ni dans ceux qui correspondent à l'incipit du texte de la nouvelle. Le bordel *El sabor* (la saveur, le goût, c'est son nom) est un lieu de violence extrême exercée contre des femmes, espace de la laceration, de la perforation et de la douleur jusqu'alors inconnue. La violence sexuelle métamorphose le corps féminin en chose ou plutôt en viande : « Ils t'ont transformée en vrai morceau de viande à force de coup et de queue³⁶ » Et cette viande est consommable : « Ils peuvent t'égorger comme un cochon et te découper ensuite en tranches comme si tu étais du jambon³⁷. » La référence au texte *El matadero (l'abattoir)* de l'écrivain argentin du XIX^{ème} siècle Esteban Echeverría³⁸ est implicite.

³⁶ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Esteban Echeverría, *El matadero*, Revista del Río de la Plata, 1871.



Beya (Le viste la cara a Dios), p. 41

Cette seconde planche est en lien avec une institution argentine : *El asado*³⁹, moment dans lequel l'on se retrouve autour d'un barbecue. Les morceaux du corps de Beya pourraient y être mangés par ses bourreaux anthropophages : « Ces hyènes charognardes avec leurs griffes et leurs crocs, te dévorent dans une fête éternelle et te laissent pour morte, presque un cadavre⁴⁰. » La représentation de la violence passe par l'animalisation des bourreaux, procédé également présent dans des témoignages littéraires des survivants des Centres Clandestins de Détention argentins. Dans le texte de Gabriela Cabezón Cámara, le recours aux métaphores du travail industriel et agricole est fréquent : « Ils entrent en toi et te labourent⁴¹ » car dans la traite, les femmes sont réduites à un corps biopolitiqué (les bourreaux contrôlent leur corps et leur vie même). En effet, comme l'ont montré les féministes, « la relation sexe/genre telle qu'elle est imposée et régulée est un enjeu de pouvoir⁴². » et dans ce système de pouvoir le corps est marchandise, bien monnayable. Dans cet antre : « Leurs putes donnent plus que les vaches de l'éleveur⁴³ » et les bourreaux fouillent, exploitent les corps féminins « comme si ce qu'ils voulaient était t'extraire du pétrole ou de

³⁹ « Le terme *asado* se réfère non seulement à un barbecue en tant que tel mais aussi à l'acte social, à la réunion où l'on mange de la viande (blanche ou rouge) ou des *choripanes* (sandwiches avec une saucisse). Ces viandes sont cuites et grillées horizontalement ou verticalement, en croix. », dans <https://fr.wikipedia.org/wiki/Asado>.

⁴⁰ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 11.

⁴¹ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 6.

⁴² Marie-Hélène Bourcier, « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes*, vol. 2, n°12, 2003, p. 69-80, p. 72.

⁴³ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 9.

l'or⁴⁴. » Que ce soit dans la nouvelle ou dans le poème graphique, la femme est donc bien de consommation, corps objet de transaction comme on le voit dans le roman graphique qui représente Beya sur un fond de code-barre⁴⁵ car la traite des êtres humains est bien un commerce (on pense aux marchés aux esclaves contemporains) et génère des bénéfices colossaux (32 milliards de dollars/an). La domination masculine est indéniable, mais elle fait également partie d'autres régimes d'oppressions. Sam Bourcier⁴⁶ discute *La domination masculine* de Pierre Bourdieu⁴⁷ qu'il appelle Dominator. Pour Sam Bourcier, ne parler que de la domination masculine et de sa violence symbolique gomme d'autres oppressions : entre classes, races, femmes, hommes et invisibilise les femmes, les rend absentes car elles sont alors des non-sujets qui sont dominés et ne peuvent agir. Mais face à ces oppressions, il existe « une multitude de sites de résistance⁴⁸ », ce qui fait référence aux recherches de Michel Foucault à propos du pouvoir et des foyers de résistance⁴⁹.

3. Résistances

Précisément, le parti pris de Gabriela Cabezón Camara est de faire sortir Beya de la catégorie d'objet, de victime et nous pouvons évoquer ici la notion d'agentivité énoncée par l'historien britannique Edward P. Thompson dans les années 60 et reprise dans les études *queer* par Judith Butler⁵⁰. En effet, la survie de Beya dépend des actions qu'elle fera, mue par une sorte d'*empowerment* (autonomisation) qui lui donne le pouvoir d'agir contre les conditions inhumaines auxquelles elle est confrontée. Et en cela Beya est une figure de la résistance et de la transformation, de la performance. La première résistance de Beya est de faire semblant de dormir lorsqu'elle est violée par les gardiens du bordel. C'est pourquoi elle recevra le nom de « Bella Durmiente ». Mais faire semblant de dormir signifie qu'elle contrôle son corps ce qui fait d'elle une anti-belle au bois Dormant qui, dans le conte classique, peut renvoyer à la figure de la soumission. Cette opposition déchaîne la colère du bourreau, qui se veut maître de toutes les fonctions vitales de ses prisonnières : « Ici

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Gabriela Cabezón Cámara, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ Marie-Hélène Bourcier, « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », art. cit.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

⁴⁸ Marie-Hélène Bourcier, « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », art. cit., p. 75.

⁴⁹ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵⁰ Judith Butler, *Bodies that Matter*, Londres, Psychology Press, 1993. L'*agency* c'est la capacité à agir dans la limite des lois, subvertir la loi pour prendre des positions politiques radicales.

Pour Thompson : l'*agency* des classes populaires est son idée-force, selon laquelle « la classe ouvrière se créa elle-même tout autant qu'on la créa » et que cette formation est bien liée à « un effort conscient », E. P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise* [1963], Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 250.

tu dors si je te le dis, il hurle et frappe plus fort...Lui il va t'apprendre à *rester réveillée petite pute*⁵¹. » Mais Beya développe d'autres stratégies de résistance : elle ment. Elle fait croire qu'elle est amoureuse de son bourreau et l'écrivaine a alors recours aux représentations sexistes généralement attribuées aux femmes : Beya demande pardon, Beya avoue sa faiblesse, se dit victime, dit mériter les coups, simule des orgasmes : « Tu es prête pour un Oscar pour ton jeu de victime séduite⁵². » Par ailleurs, la fonction naturelle des femmes dans le système hétéronormé, c'est à dire la reproduction, est convoquée quand Beya promet de faire des enfants à son proxénète pour les vendre au marché noir⁵³. Gabriela Cabezón Camara détourne une seconde fois cette fonction naturelle féminine lorsque Beya fait croître en son ventre un bébé de haine imaginaire, un monstre alimenté au sperme, ce qui la préserve d'un possible syndrome de Stockholm et lui permet de puiser la force de préparer sa vengeance : « Il vaut mieux que tu cultives la haine », « l'unique porte est la haine », « la haine te maintient en vie⁵⁴ ».



Beya (Le viste la cara a Dios), p. 69

Dans l'adaptation graphique, la gestation de ce bébé de haine est dessinée de façon assez schématique. Le dessin s'inspire de *L'espoir* de Klimt, mais Beya est représentée de face afin que soit visible « la plante féroce⁵⁵ ». Remarquons les phallus qui font office de cadre et qui signifient que ce fœtus s'alimente de sperme. C'est assez caricatural et c'est le cas pour quelques autres planches qui illustrent

⁵¹ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴ Pour les trois citations : *ibid.*, p. 13.

⁵⁵ Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios, op. cit.*, p. 14.

parfois assez grossièrement le poème qui est beaucoup plus subtil dans sa conception. La référence à Saint Georges fonctionne également comme une figure de la résistance. En effet, pour reconquérir sa souveraineté et pour que Beya puisse appliquer la loi du Talion, Gabriela Cabezón Camara a recours à l'image du Saint. Mais le motif religieux est à nouveau détourné puisque Beya ne terrassera pas le mal pour protéger la foi chrétienne mais pour échapper à son destin de « mortes vivantes ... zombies⁵⁶. » Elle invoque le saint en prière et c'est à cette occasion que le lieutenant López s'émeut de l'entendre puisqu'il porte un médaillon de Saint Georges donné par sa mère. C'est ainsi qu'il décide de l'aider et d'armer Beya, non pas d'une lance mais d'une arme contemporaine. Dans l'adaptation graphique⁵⁷, Echeverría représente une autre figure guerrière et religieuse, celle de Jeanne d'Arc, qui n'est pas présente dans la nouvelle (c'est une suggestion de l'autrice à posteriori). Beya apparaît portant une armure par-dessus une robe signifiant son travestissement et celui de Jeanne d'Arc. Gabriela Cabezón Camara s'empare donc de figures religieuses qu'elle détourne, que Beya s'approprie pour exercer sa vengeance : les motifs religieux permettent de transgresser l'espace de la maison close et sont un refuge pour Beya. Elle entre ensuite dans la résistance active et ourdit un plan : elle collabore avec les bourreaux pour parvenir à passer dans la section sado-maso afin de s'exercer à la violence, ce qui constitue une sorte de performance. Et à présent la transformation de Beya est totale. Le dessinateur la représente avec des vêtements sado-maso, Miniuzi à la main⁵⁸, elle contrôle son corps, c'est elle qui soumet. La représentation est certes stéréotypée car hyper-féminisée, celle de la dominatrice en bas résilles et talons aiguilles tout droit sortie des bandes dessinées érotiques des années 70. Mais la libération de Beya, son dépassement, réside dans les attributs de l'hyperféminité dominatrice qui se mêlent à ceux de la masculinité stéréotypée (arme et violence) et vont lui permettre de se venger. Beya décime alors tous les bourreaux à coup de mitraillette : « Il n'y a rien à pleurer quand la mort est justice⁵⁹. » Les hommes sont assassinés, « tous découpés comme un poulet dans une marmite⁶⁰. » et vont aller griller sur *el asado*⁶¹ de l'enfer. Les rapports de domination se sont inversés et ce sont les hommes qui sont à présent représentés comme des morceaux de chair consommable. Lorsqu'elle rejoint le lieutenant López à l'église Saint Georges, Beya enlève son manteau à la Vierge de Luján, sainte patronne de l'Argentine, pour le porter par dessus sa cape en simili cuir⁶². Cette seconde figure du travestissement subvertit l'iconographie religieuse mais ne transgresse pas le système sexe/genre. En effet, Beya reste assignée au binôme sexe féminin/genre féminin car le dessinateur la montre avec les attributs normatifs de la prostituée et de la vierge. Pourtant, dans le même temps et paradoxalement, la performance de genre de Beya fait partie de sa stratégie de

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸ Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Gabriela Cabezón Cámara et Iñaki Echeverría, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, *op. cit.*, p. 120-121 ; Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios*, *op. cit.*, p. 25.

libération. Comme toujours chez Gabriela Cabezón Cámara, rien n'est figé et les stéréotypes, ainsi que les figures religieuses mythiques, sont en fait déconstruits pour reconstruire ensuite une image de l'hybridité en dehors des normes.

Pistes finales

C'est ainsi que, dans plusieurs de ses romans, Gabriela Cabezón Cámara propose des pistes pour déconstruire les constructions de genre, souvent à travers la figure de la transculturalité⁶³. Dans le bordel, le corps de Beya n'est plus celui d'une femme mais monstre, déchet, charogne, morceau ; elle est bien de consommation, relief, absence mais le propos littéraire de Gabriela Cabezón Cámara est bien de ne pas la faire disparaître mais de la faire apparaître, de l'incarner dans la vengeance. Par ailleurs, cette deuxième personne narratrice qui pourrait bien être Beya se remémorant et témoignant de son expérience de l'enfermement et de la torture est une figure de l'*empowerment* féminin, de la résistance car elle absorbe la violence du lexique des bourreaux dans sa narration et s'approprie également leurs codes violents. D'ailleurs, selon le paléanthropologue Pascal Picq⁶⁴, la domination masculine n'est pas le fruit d'un déterminisme, elle ne lui est pas naturelle mais est construite selon les époques et les cultures. L'issue violente de la nouvelle et du poème graphique peut se lire comme le dépassement de l'enfermement et de la violence genrée car Beya se réapproprie son corps (pour Françoise Héritier, « une révolution essentielle⁶⁵ »), même si cette réintégration peut supposer un autre enfermement ou une autre aliénation, car l'on craint qu'elle ne demeure grenouille de bénitier. A moins que la grenouille ne se transforme à nouveau en anti-princesse violente à la *Kill Bill* de Quentin Tarantino⁶⁶ ou à la *Fuckwoman* de Warwick Collins⁶⁷. Tout est possible dans le néo-baroque local⁶⁸ de Gabriela Cabezón Cámara.

⁶³ Le corps est un lieu de transformation, de transition, de transgression dans l'œuvre de Gabriela Cabezón Cámara.

⁶⁴ <https://www.franceinter.fr/info/pascal-picq-il-faut-la-deconstruire-la-dominance-masculine-a-hollywood-comme-ailleurs>.

⁶⁵ Jean Birnbaum et Anne Chemin, « Françoise Héritier nous a quitté », *Le Monde*, 15 novembre 2017.

⁶⁶ Quentin Tarantino, *Kill Bill*, Miramax Films A Band Apart, 2003.

⁶⁷ Warwick Collins, *Fuckwoman*, Paris, Editions 10/18, 2001.

⁶⁸ *Neo-barroso* est un terme employé par Néstor Perlongher, un écrivain argentin né en 1949 pour qui le baroque littéraire local (utilisation du *lunfardo*, thématiques locales, mélange des registres de langue...), se mélangeait à la boue du Río de la Plata. *Barroso* veut dire « boueux ».

Bibliographie

- ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Buenos Aires, Random House, 2014.
- BIRNBAUM Jean et CHEMIN Anne, « Françoise Héritier nous a quittés », *Le Monde*, 15 novembre 2017.
- BOURCIER Marie-Hélène, « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes*, vol. 2, n°12, 2003, p. 69-80.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BUTLER Judith, *Bodies that Matter*, Londres, Psychology Press, 1993.
- CABEZÓN Cámara Gabriela et ECHEVERRÍA Iñaki, *Le viste la cara a Dios*, Barcelona, Sigueleyendo.es, 2011.
- CABEZÓN Cámara Gabriela et ECHEVERRÍA Iñaki, *Y su despojo fue una muchedumbre*, Cádiz, 2015.
- CABEZÓN Cámara Gabriela, *Beya (Le viste la cara a Dios)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- CABEZÓN Cámara Gabriela, *La Virgen Cabeza*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- CABEZÓN Cámara Gabriela, *Las Aventuras de la China Iron*, Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2017.
- CABEZÓN Cámara Gabriela, *Romance de la negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.
- ECHEVERRÍA Esteban, *El matadero*, Revista del Río de la Plata, 1871.
- FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- HERNÁNDEZ José, *El Gaucho Martín Fierro* [1872], Madrid, Cátedra, 2003.
- LAMBORGHINI Osvaldo, *El fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969.
- LEVI Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard, 1989.
- TARANTINO Quentin, *Kill Bill*, Miramax Films A Band Apart, 2003.
- THOMPSON Edward Palmer, *La Formation de la classe ouvrière anglaise* [1963], Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- WARWICK Collins, *Fuckwoman*, Paris, Editions 10/18, 2001.