

**Aux frontières du corps propre. De l'abjection
comme stratégie de domination dans *Temporada
de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor**

DAVY DESMAS

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS (CEIIBA) /

INU CHAMPOLLION

davy.desmas@gmail.com

1. « Ce qui rend déchiffrables les événements historiques de l'humanité ou les actions humaines, c'est un point de vue stratégique, comme principe de conflit et de lutte » (Foucault, 2001 ; 605) affirme Michel Foucault, dans un entretien de 1978. Une des définitions qu'il livre par ailleurs de la stratégie est l'"ensemble des procédés utilisés dans un affrontement pour priver l'adversaire de ses moyens de combat et le réduire à renoncer à la lutte ; il s'agit alors des moyens destinés à obtenir la victoire" (Foucault, 2001 ; 1060). Le cadre théorique posé par Foucault part du principe que les interactions des êtres humains sont sous-tendues par des formes plus ou moins explicites, voire plus ou moins conscientes, d'affrontement et de manœuvre destinées à exercer un pouvoir sur l'autre ; il fait ainsi des dispositifs de pouvoir des stratégies dont l'objectif est de « conduire la conduite des autres » (Foucault, 2001 ; 1056). Le corps humain apparaît alors, d'après Julia Kristeva, comme un des lieux où s'affirment avec le plus de force ces opérations visant à assurer une domination sur l'autre ; dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Kristeva évoque ainsi une forme d'autorité subie par l'être humain, « qui fait du corps un territoire avec zones, orifices, points et lignes, surfaces et creux où remarque et s'exerce le pouvoir archaïque de la maîtrise et de l'abandon, de la différenciation du propre et de l'impropre, du possible et de l'impossible » (Kristeva, 1980 ; 87). Le roman *Temporada de huracanes*, publié en 2017 par l'autrice mexicaine Fernanda Melchor, actualise ces questionnements en plongeant le lecteur dans un environnement sordide, celui d'un village fictif nommé La Matosa, dans l'État de Veracruz, installé au milieu de champs de canne à sucre et peuplé de marginaux de tout type. Inspiré de faits réels, que Melchor avait lus dans la presse, le roman débute par la découverte, dans les eaux sales d'un canal d'irrigation, du corps en décomposition de la Bruja,

guérisseuse et magicienne du village, assassinée quelques jours plus tôt. D'emblée apparaît le motif de l'impropre et de l'abject, un des plus à même de caractériser le microcosme imaginé par l'autrice. L'abject est défini par Kristeva comme « un quelque chose que je ne reconnais pas comme chose [...]. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture » (Kristeva, 1980 ; 10). Au croisement de la civilisation et de la barbarie, de l'humanité et de l'animalité, l'abjection est profondément ambiguë, car elle représente à la fois « un pôle d'appel et de répulsion » (Kristeva, 1980 ; 9), incarnant une menace dont on ne parvient à détacher un regard mi-horrifié, mi-fasciné :

Il y a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. [...] Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare (Kristeva, 1980 ; 9-10).

2. L'intérêt sera alors d'examiner comment *Temporada de huracanes* fait de l'abjection une stratégie de domination, lorsque le corps d'autrui est relégué aux marges du propre et de l'acceptable, mais également une stratégie de résistance, par la configuration de corps qui questionnent l'ordre patriarcal hétéronormé.

Le lieu de l'abjection : radiographie de "la masse humaine impure"

3. La réflexion qu'engage le roman de Melchor sur l'abjection se déploie à différentes échelles, de la plus générale à la plus individuelle. Paradoxalement, nous débuterons ce travail par l'évocation des deux derniers chapitres du roman, qui permettent d'apprécier dans quelle mesure les manifestations du corps abject que le lecteur a préalablement découvertes au fil des descriptions du village de La Matosa sont à replacer dans une logique plus large, c'est-à-dire régionale, voire nationale. Les chapitres sept et huit occupent une position à part au sein du roman : contrairement aux autres chapitres, ils ne sont pas centrés sur un des protagonistes de l'intrigue,

concernés par l'assassinat de la Bruja ; ils se distinguent également par leur extrême brièveté et par la vision panoramique qu'ils adoptent. Le chapitre sept, tout entier construit à partir de la mention anaphorique du verbe « Dicen », revient d'abord sur les rumeurs qui ont circulé à la suite de la mort de la Bruja et de la fouille qu'a réalisée la Police dans sa maison, avant d'énumérer une série de faits divers survenus dans l'État de Veracruz, plus sordides les uns que les autres. Compte tenu de l'un des deux épigraphes du roman, qui citait Jorge Ibargüengoitia et annonçait que « Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios » (Melchor, 2017 ; 9), la tentation est grande de voir dans cette liste un écho direct de la réalité :

[Dicen] Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas. Como aquel chamaco de doce años que mató a la novia embarazada del padre, por celos, allá en San Pedro Potrillo. O el campesino que mató al hijo aprovechando que andaban de cacería y le dijo a la policía que lo confundió con un tejón, pero ya se sabía desde antes que el viejo quería quedarse con la mujer del hijo y que hasta se entendía a escondidas con ella. O la vieja loca aquella de Palogacho, la que decía que sus hijos no eran sus hijos, que eran vampiros que querían chuparle la sangre, y que por eso mató a las criaturas a golpes, con las tablas que arrancó de la mesa y con las puertas de un armario y hasta la pantalla de la televisión. O aquella otra vieja desgraciada que ahogó a la hijita, celosa de que el marido no le hacía nunca caso a ella pero sí a la nena, así que agarró una cobija y se la puso en la cara a la niña hasta que dejó de respirar (Melchor, 2017 ; 217).

4. Le recours à un style énumératif et l'extrême violence des faits mentionnés dans ce paragraphe, qui se prolonge au-delà du fragment cité, sont à même de susciter chez le lecteur une forme de nausée causée par une sur-enchère dans l'horreur qui, si elle ne saurait surprendre, au sein des lettres mexicaines contemporaines, n'en acquiert pas moins ici une certaine intensité, compte tenu de l'effet d'accumulation généré par la polysyndète. Le chapitre huit accentue ce sentiment par la description de la tâche qui incombe à un personnage nommé "el Abuelo", chargé d'entasser dans une fosse publique les corps de morts anonymes, y compris les restes de ceux « que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo », qui comprennent notamment « el pie calloso de algún campesino que seguramente se empeñó en chapear una loma borracho », « dedos y trozos de hígado y jirones de piel que salían sobrando de las cirugías del

hospital de los petroleros » ou encore les fragments du corps d'une jeune fille découpée en morceaux, « envuelta en celofán azul cielo, para que sus miembros cercenados no se desparramaran sobre el piso de la ambulancia » (Melchor, 2017 ; 219). L'inspiration rulfienne de *Temporada de huracanes*, qui était déjà suggérée, dans les chapitres précédents, par de multiples allusions aux susurrements ou, notamment, par la configuration d'un espace diégétique rappelant clairement les rues silencieuses et poussiéreuses des villages de Rulfo, se fait plus évidente dans les dernières pages du roman, grâce à l'insistance avec laquelle sont évoquées les rumeurs propagées par les habitant·e·s du village, qui ne sont pas sans rappeler le premier titre de Pedro Páramo, à savoir *Los murmullos*, tout comme l'apparition d'un personnage parlant aux morts, qui semblent eux-mêmes dotés de sentiments et capables de se mouvoir, voire de converser, comme cela était déjà le cas dans le roman de Rulfo. Toutefois, là où il était question, pour ce dernier, de « faire de Comala un village mort, où les personnages, spectres battant leur coule depuis leurs tombes, s'enracinent dans ce temps unique qui est l'éternité de l'instant » (Monsiváis, 2007 ; 111), Fernanda Melchor inscrit au contraire la représentation qu'elle fait de la mort dans une insupportable actualité : l'incomplétude des cadavres mentionnés à la fin du roman, qui constitue pour nous une première illustration du corps abject, n'est qu'un échantillon des atrocités qui définissent la quotidienneté du Mexique, et de l'État de Veracruz en particulier, depuis la seconde moitié des années 2000¹.

5. La représentation du corps abject se poursuit, dans *Temporada de huracanes*, à une échelle locale : le village de La Matosa, via ses habitant·e·s, devient l'incarnation même de l'abjection, comme cela est annoncé dans les premières pages du roman. À l'instar des deux derniers chapitres, et avant le long déploiement des cinq sections centrales, le chapitre un, semblable à un préambule, est très court – moins d'une page – et décrit comment une bande de cinq enfants en train de jouer dans une zone marécageuse repère le cadavre de la Bruja ; après l'évocation de « la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban

1 Nous renvoyons aux études menées par l'ONG International Crisis Group, notamment au rapport intitulé « Veracruz: reformar el estado de terror mexicano », paru en février 2017.

ganas de escupir para que no bajara a las tripas », vient le temps de la découverte :

[...] el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía (Melchor, 2017 ; 11).

6. Outre la brièveté de ce chapitre liminaire, qui en accentue le caractère symbolique, les allusions à la puanteur, à la couleur de l'eau et au motif de la pourriture qui accompagnent la première évocation du village sont clairement programmatiques et préfigurent la description de La Matosa comme espace provoquant le dégoût. Cette caractéristique ne saurait être comprise sans replacer l'espace de la diégèse dans une réalité sociale définie par la misère. Peuplées de prostitué·e-s, de chômeurs junkies, d'alcooliques, de délinquants, d'assassins et autres proxénètes, la commune de La Matosa et Villagarbosa, sa voisine, sont situées le long d'une nouvelle route qui relie les puits de pétrole situés au nord de l'État au port de Veracruz. Néanmoins, en dépit de cette localisation, qui semblait augurer un certain dynamisme économique, les personnages de *Temporada de huracanes* incarnent les oubliés du progrès, condamnés à se prostituer ou à servir de l'alcool aux travailleurs de passage, ce qui conduit Élmer Mendoza à faire du roman de Melchor « un maldito alarido al amanecer, un certero puñetazo a las políticas de igualdad social. Un arañazo al multi proclamado desarrollo del siglo XXI » (Mendoza, 2018). Comme le rappelle Georges Bataille, l'abjection est intimement liée à des considérations sociales : « Le mot *misérable*, après avoir voulu dire *qui porte à la pitié*, est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion » (Bataille, 1970 ; 218). Divisant la société en « oppresseurs » et « opprimés », Bataille explique que les misérables, également qualifiés de « masse humaine impure », « exploitée pour la production et écartée de la vie par une prohibition de contact », sont représentés « avec dégoût comme lie du peuple, populace et ruisseau » et rendent possible, par leur caractère abject, ce mouvement d'aversion grâce auquel les « riches insolents » s'élèvent au-dessus des « déshérités » (Bataille, 1970 ; 218-219). L'abjection de cette même communauté d'hommes et de femmes misérables s'exprime notamment, dans *Temporada de huracanes*, par le recours à une tonalité volontiers scatologique, comme procédé à même de rendre compte, de

manière symbolique, d'une marginalité qui est tout à la fois géographique, sociale et morale : « La matière issue de ces orifices [du corps] est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes, dépassent les limites du corps. [...] L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges » (Douglas, 1971 ; 137). Kristeva, quant à elle, estime que, « à l'opposé de ce qui entre dans la bouche et nourrit, ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, marque l'infini-tude du corps propre et suscite l'abjection » (Kristeva 1980 ; 126). Outre la description fréquente des instants où les personnages vont uriner ou déféquer, on notera que les corps sont intrinsèquement définis par la saleté, ce qui se manifeste notamment par le lien à la scatologie : ainsi, le roman revient à de multiples reprises sur des moments de crise où les personnages se soulagent sur leurs propres corps, à l'instar de Norma, qui urine sur le lit d'hôpital auquel elle est attachée (Melchor, 2017 ; 151), de Brando, dont les vêtements sont décrits comme « cagados » et « salpicad[o]s de sabre y de orines » (Melchor, 2017 ; 154) après qu'il a été torturé par la police, de Luismi, « todo mugroso y hasta cagado » (Melchor, 2017 ; 63) après avoir ingéré des psychotropes, ou encore de Tina, la grand-mère de Luismi, qui urine sur sa chemise de nuit (Melchor, 2017 ; 52). Le motif du corps sale se matérialise également, de manière plus récurrente encore, par l'odorat : les sensations olfactives, omniprésentes dans le roman et systématiquement désagréables, constituent une des manifestations les plus explicites de l'abjection. Le dégoût provoqué par « el hedor de su propio cuerpo » (Melchor, 2017 ; 63) apparaît à plusieurs reprises et trouve son origine dans l'incapacité à échapper aux effluves nauséabonds qui flottent en permanence dans l'air de La Matosa, au point d'imprégner la peau des personnages. Lorsque Norma est attachée au lit d'hôpital, dans l'attente d'être interrogée par les services sociaux après son avortement, l'odorat cristallise ainsi les désirs de fuite de la jeune fille :

[...] de no haber estado amarrada a la cama ya habría salido corriendo de ahí [...], con tal de alejarse de aquellas mujeres, de sus ojeras y sus estrías y sus gemidos, de sus niños flacuchos con labios de rana mamando de sus pezones negros, y sobre todo, del olor que se respiraba en la sofocante sala: a suero de leche, a sudor rancio, un olor dulzón y a la vez agrio que Norma sentía como pegado a la piel [...] (Melchor, 2017 ; 98).

7. De même, alors qu'elle songe à sa famille, c'est encore l'odorat qui définit l'ambivalence de leurs relations :

el resto de la comida, el olor del tomate cocido, por ejemplo, le producía arcadas; lo mismo que el hedor a mugre de la gente que viajaba pegada a ella en la combi, y el tufo agrio de sus hermanos, sobre todo el de Gustavo, que a su edad aún no aprendía bien a limpiarse la cola y que siempre insistía en dormir pegado a ella, y aquella peste a mierda sudada lo seguía a todos lados y se le pegaba a Norma en las narices y no la dejaba dormir y le daban ganas de sacar al niño a patadas de la cama, de golpearlo y jalarlo de los cabellos hasta que aprendiera a limpiarse bien, pinche marrano; un día te voy a dejar en la calle, pa' que te pierdas, pa' que te roben; voy a sacarlos a todos de las greñas para que se los lleven los robachicos, a ver si así dejan de estar chingando [...] (Melchor, 2017 ; 136).

8. Les odeurs sont parfois si fortes qu'elles deviennent génératrices de violence, comme c'est le cas dans le passage cité. Au-delà de l'ancrage qu'elle permet dans une réalité sociale marquée par la plus grande précarité, la récurrence des sensations olfactives est symptomatique du profond mal-être des personnages, d'une inconformité avec leur situation, voire même, nous le verrons, d'une incapacité à s'assumer, autant d'éléments que les protagonistes de *Temporada de huracanes* extériorisent via la sensation de dégoût.
9. À l'échelle du couple, la représentation du corps, dans le roman, est également indissociable de l'abjection, notamment lorsque le rapport à l'autre est abordé depuis la sexualité. Si, pour certains personnages, la sexualité est synonyme de plaisir, comme c'est souvent le cas de Chabela, la mère de Luismi, elle est en revanche loin d'apparaître, de manière plus générale, comme le corollaire systématique de la volupté ou de la jouissance. En témoignent les rencontres sexuelles avortées de Norma et Luismi, ce dernier étant incapable de tirer du plaisir d'un acte qui le laisse indifférent, compte tenu de son homosexualité ; quant à Norma, ces moments ne génèrent pour elle que frustration et doute. On pensera également au personnage de Brando, complexe s'il en est, pour qui la sexualité devient répugnante, dès lors qu'elle s'accomplit avec une femme, en raison d'un épisode humiliant vécu durant l'adolescence : dans l'atmosphère licencieuse du carnaval, alors qu'il n'a que seize ans, Brando participe à une orgie durant laquelle une femme alcoolisée est successivement pénétrée par cinq de ses amis, à l'arrière d'une voiture ; encouragé par le reste de la bande à participer à l'acte, Brando s'approche de la femme, afin de ne pas perdre la face, mais, au moment où il la pénètre, celle-ci urine sur lui, déclenchant les rires et moqueries de ses amis. Le traumatisme, couplé à sa propre homosexualité, empêche par la suite le jeune homme de pouvoir atteindre l'orgasme.

Les rencontres régulières avec Leticia, une autre partenaire, deviennent ainsi des moments d'écœurement : « Se negaba también a mamarle la verga a Brando; decía que no le gustaba, que le daba asco el olor a semen. A mí me da asco el hedor de tu coño, pensaba el chico » (Melchor, 2017 ; 174). Là encore, le recours à l'odorat est symptomatique du dégoût ressenti par le personnage :

El placer que sentía cuando recién la penetraba se iba transformando poco a poco en repugnancia mientras el hedor de Leticia cobraba fuerza con cada orgasmo y se le metía a Brando en la narices y le provocaba arcadas. No importaba que cerrara los ojos y pensara en la chica del perro, en su raja de niña, aquel coñito delicado e inofensivo que seguramente sabría a miel de frambuesa: la picante realidad de la panocha de Leticia y su olor a drenaje de pescadería terminaban por desinflarle la verga, y entonces él debía fingir que se venía. Se retiraba de ella y a toda prisa se encerraba en el baño, y se quitaba el hule seboso pero vacío y lo arrojaba al excusado, y procedía a lavarse las manos, la verga, los testículos y toda la piel que había entrado en contacto con el coño de Leticia, y aun así había veces que llegaba a su casa y debía ducharse varias veces porque le parecía que la peste lo había seguido (Melchor, 2017 ; 175).

10. Les pratiques de Brando, à une échelle plus individuelle, s'apparentent par ailleurs aux perversions sexuelles, « dans lesquelles les choses abjectes sont recherchées » (Bataille, 1970 ; 219). Le visionnage d'une vidéo pornographique dans laquelle une femme est sur le point d'être pénétrée par un chien, avant que la vidéo ne s'interrompe brutalement, suscitant la frustration de Brando, éveille ainsi en lui des pulsions zoophiles qu'il assouvira ensuite en allant observer, de nuit, des chiens en pleine fornication, tout en se masturbant, ou bien, surtout, en imaginant la suite de la vidéo interrompue :

tuvo entonces que conformarse con aquellos dos minutos, que reprodujo en loop durante horas, aunque lo que verdaderamente le hubiera gustado ver era cómo el perro se cogía a la vieja: cómo después de mamarle la verga, la vieja se daba la vuelta y el perro la montaba despiadadamente hasta llenarle el coño sonrosado de leche pegajosa, leche de perro caliente escurriendo por los muslos pálidos de la chica que gemía y se retorció tratando de despejarse de aquel perro asqueroso [...] (Melchor, 2017 ; 165).

11. Le personnage intègre ici ce que Kristeva nomme "les territoires de l'animal" :

L'abject nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe" (Kristeva, 1980 ; 20).

12. Indépendamment de l'extrême crudité du langage utilisé par Melchor, qui contribue à rendre l'abjection d'autant plus vive pour le lecteur, l'adjectif final de la citation, « asqueroso », illustre toute l'ambivalence de la chose abjecte, qui est à fois objet de fascination et de répulsion, au point de vouloir s'identifier à elle, comme l'attestent les désirs de Brando, qui en vient à s'imaginer « convertido en el perrazo negro que saltaba sobre la compañera [de escuela] y le arrancaba los calzones a mordidas y la sometía contra el suelo para clavarle su cruel e inhumana verga negra » (Melchor, 2017 ; 165).
13. On touche là à ce qui fait l'intérêt de la démarche de Melchor, fondée sur la mise en lumière de l'abjection : la caractérisation d'un large panel de personnages comme abjects, par la récurrence du motif de la saleté ou par l'association – éminemment symbolique – avec l'animalité, doit être lue comme procédé thématique et stylistique à même de souligner, avec une grande violence, la situation d'abandon et de misère dans laquelle se trouve cette communauté. Si nous verrons par la suite comment l'abjection devient concrètement stratégie de domination, le panorama décrit dans ce premier temps de notre analyse fait implicitement allusion aux conséquences des processus de rejet subis par les personnages, davantage qu'au fonctionnement de ces mêmes processus : le corps abject apparaît alors comme métaphore de la marginalité et donc, en creux, des stratégies de marginalisation dont font l'objet les populations misérables. Bien loin de proposer une vision larmoyante ou déresponsabilisante de la misère, *Temporada de huracanes* s'inscrit dans le prolongement d'œuvres comme *Los olvidados*, qui s'attachent à exhiber l'horreur qui peut surgir de la précarité, tant par le biais de la violence que par celui de la perversion. Rappelons l'association implicite que Luis Buñuel établissait déjà, en 1950, entre les chiens errants et les délinquants qui peuplent les rues des quartiers défavorisés de Mexico. Aussi différentes soient elles, les œuvres de Buñuel et Melchor mettent toutes deux l'accent sur « la bestialité des misérables » (Bataille, 1970 ; 219), engendrée par les comportements des dominants, que décrit en ces termes Georges Bataille : « ils ont enlevé à ces déshérités la possibilité d'être des hommes » (Bataille, 1970 ; 219). L'abjection devient ainsi mécanisme de pouvoir, en ceci qu'elle permet de maintenir à la marge ceux que l'on estime être intouchables. Le roman de Melchor invite ainsi le lecteur à percevoir une forme de corrélation entre l'omniprésence du motif de l'abjection et la multiplication des espaces périphériques : ce n'est en effet pas un hasard si les protagonistes du roman évoluent dans des espaces qui,

symboliquement, sont présentés comme marginaux : ainsi, la Bruja vit dans une zone isolée, à la lisière du village ; Luismi, quant à lui, n'habite pas dans la maison familiale mais dans une cabane située au fond du jardin ; le groupe d'amis dont fait partie Luismi passe, par ailleurs, ses journées sur les bancs les plus isolés du parc central de la ville de Villa ; de plus, le jeune homme fréquente des lieux de dragage homosexuels situés « en los rumbos de las vías detrás del viejo almacén abandonado de los ferrocarriles » (Melchor, 2017 ; 185) ; le lecteur découvre également au seuil du roman que le cadavre de la Bruja n'a pas été jeté dans le fleuve mais dans un canal d'irrigation parallèle et, lui aussi, à l'écart du cours d'eau principal. Enfin, on notera que même dans les épisodes où les personnages se situent dans un espace qui semble lié à la centralité du pouvoir, à savoir dans un commissariat de police, ils se retrouvent relégués à « un cuartito detrás de la comandancia » (Melchor, 2017 ; 155), où les policiers peuvent les torturer à loisir. Cette liste, qui pourrait aisément être prolongée, est à mettre en relation avec la récurrence du motif de l'abandon familial, qui touche de nombreux personnages du roman et qui retranscrit également, de manière symbolique, l'abandon social qui les frappe. Par ailleurs, leur situation de marginalité n'est pas présentée comme propre à la contemporanéité mais s'inscrit au contraire dans une logique historique, comme le suggère l'association de la Bruja, personnage marginal par excellence, et des Indiens qui peuplaient la zone avant l'arrivée des Européens, via les herbes qu'elles cueille pour réaliser ses breuvages :

se enteró que había unas yerbas que crecían en el cerro, casi en la punta, entre las viejas ruinas que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo (Melchor, 2017 ; 15).

14. Les protagonistes de *Temporada de huracanes* font donc partie de la communauté de ces hommes et femmes qui se sont vu·e·s et se voient expulsé·e·s des centres sociaux, économiques et historiques, donc dominé·e·s par des élites qui, bien que singulièrement absentes du roman, n'en ont pas moins une influence décisive, comme le laissent entendre les manoeuvres d'exclusion sociale dont elles sont responsables dans l'univers contemporain décrit par l'autrice, qui reproduit la logique historique ayant conduit les élites espagnoles, par le passé, à exclure du « centre » les

Indiens. Les personnages de Melchor se trouvent alors relégués aux périphéries d'où ils assistent, impuissants, à la marche du progrès. Toutefois, si leur marginalité semble signifiée par l'abjection qui définit leurs corps, on rappellera que, comme l'écrit Bataille, l'abjection suscite tout autant l'aversion que la fascination. C'est en ce sens qu'il faut lire, à notre avis, la définition que Bataille propose de l'abjection : "elle est simplement l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective)" (Bataille, 1970 ; 219). Cette incapacité à proscrire de manière radicale et définitive la chose abjecte vient précisément de son pouvoir d'attraction, comme semble le confirmer, dans *Temporada de huracanes*, l'attitude du personnage de l'ingénieur, cet homme décrit comme « un señor de camisa impeccable de manga larga y esclava de oro sobre la muñeca velluda y el celular de última generación metido en la pretina de los pantalones » (Melchor, 2017 ; 186). Venu de l'extérieur des villages où se déroule l'action, l'ingénieur est l'amant régulier de Luisi, qu'il vient voir à plusieurs reprises, en lui faisant miroiter un poste dans la compagnie pétrolière où il travaille, avant de l'abandonner. En dépit du caractère excitant que revêtent pour lui ces fréquentes incursions dans les lieux de misère et de saleté, l'ingénieur reste l'incarnation des « riches insolents » mentionnés par Bataille et, à ce titre, ne saurait prolonger son contact avec l'abjection.

Le corps féminin et l'abjection

15. Si Bataille concevait l'abjection née de l'opposition entre oppresseurs et opprimés essentiellement depuis une perspective socio-économique, le roman de Melchor se charge de rappeler qu'elle peut également être abordée via la question du genre. *Temporada de huracanes* débute, on l'a vu, par la découverte d'un cadavre ; quelques pages plus loin, le lecteur apprend qu'il s'agit de celui d'une femme surnommée La Bruja, qui était la guérisseuse de La Matosa, personnage mystérieux vêtu de noir, sujet aux spéculations les plus extravagantes et cloîtré dans une maison elle-même en marge du village. Le motif de la sorcière, très présent dans le roman, véhicule intrinsèquement l'image d'une féminité transgressive, donc abjecte. Comme le rappelle Mona Chollet, dans un récent essai intitulé *Sorcières. La puissance invaincue des femmes* (2018), les chasses aux sorcières répondent, historiquement, à une volonté de mettre fin aux vellétés

d'émancipation féminine, en s'en prenant à toutes celles qui, d'une manière ou d'une autre, remettent en question l'ordre établi, fondamentalement patriarcal, soit parce qu'elles sont porteuses d'un savoir – tel celui des magiciennes et guérisseuses – qui leur permet de s'affranchir de la tutelle masculine, soit parce que leur comportement et leur corps entrent en contradiction avec une représentation sexiste de la femme : « Répondre à un voisin, parler haut, avoir un fort caractère ou une sexualité un peu trop libre, être une gêneuse d'une quelconque manière suffisait à vous mettre en danger » (Chollet, 2018 ; 17), de même que le fait d'être âgée ou de ne pas avoir d'enfant. Dans *Temporada de huracanes*, les deux personnages successivement surnommés La Bruja par les habitant-e-s du village, à savoir la mère et la fille, actualisent nombre des traits emblématiques de la sorcière, à commencer par l'indépendance. Indépendance sentimentale, d'abord, puisque la mère vit seule, après la mort du mari, comme le fera ensuite sa fille ; indépendance financière, ensuite, puisque toutes deux subviennent à leurs besoins grâce à leurs activités de guérisseuses, mais aussi parce que, à la suite de la mort des deux fils de son mari, La Bruja hérite de toutes ses terres ; elle sera d'ailleurs accusée d'avoir tué ces trois hommes afin de parvenir à ses fins. L'indépendance à l'égard des hommes est ainsi revendiquée avec virulence :

ella misma se la pasaba echando pestes de los varones, diciendo que eran todos unos borrachos y unos huevones, unos pinches perros revolcados, unos puercos infames, y que antes muerta que dejar que cualquiera de esos culeros entrara a su casa y que ellas, las mujeres del pueblo, eran unas pendejas por aguantarlos [...] (Melchor, 2017 ; 17).

16. Dans la mesure où, en outre, la mère comme la fille disposent de leur corps et de leur sexualité selon leur bon vouloir, on mesure l'ampleur de l'infraction qu'elles commettent à l'égard de la norme patriarcale : « mener une vie indépendante, vieillir, avoir la maîtrise de son corps et de son sexe reste d'une certaine manière interdit aux femmes » (Chollet, 2018), écrit ainsi Chollet à propos des motifs de la chasse aux sorcières. L'assassinat de La Bruja – fille – apparaît donc comme la triste mais inévitable conclusion de ce long processus familial de questionnement de la domination masculine. Chollet écrit ainsi :

[Les sorcières] illustrent d'abord l'entêtement des sociétés à désigner régulièrement un bouc émissaire à leurs malheurs, et à s'enfermer dans une spirale d'irrationalité, inaccessibles à toute argumentation sensée, jusqu'à ce que l'accumulation des discours de haine et une hostilité devenue obsessionnelle justifient

le passage à la violence physique, perçue comme une légitime défense du corps social (Chollet, 2018).

17. Le motif de la sorcière surgit également, dans le roman de Melchor, par l'évocation de la pomme toujours présente au milieu de la table de la cuisine de La Bruja. Cette pomme rouge, posée sur une assiette remplie de sel et transpercée d'un couteau, n'est pas sans rappeler la marâtre dans le conte « Blanche-Neige » (1869) des frères Grimm, qui fait elle aussi écho à l'archétype de la sorcière, lorsqu'elle se grime en vieille femme ou s'échine à imaginer des poisons susceptibles de tuer sa belle-fille. Dans les deux cas, via le symbole de la pomme, c'est l'imaginaire biblique qui est implicitement convoqué, cet imaginaire qui attribue à Ève, et donc à la femme, la responsabilité du péché originel, qui consiste, selon les versions, à croquer le fruit défendu de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal ou à faire l'expérience de la sexualité via le "péché de chair", provoquant du même coup l'avènement de l'impureté ; « C'est par la femme que le péché a commencé et c'est à cause d'elle que tous nous mourons », dit ainsi la Bible (*Ecclésiastique*, 25, 24). Comme Ève, les sorcières que sont la reine dans "Blanche-Neige" et la Bruja dans *Temporada de huracanes* incarnent la figure de la tentatrice : dans les deux cas, en tentant une jeune fille ou, chez Melchor, de jeunes hommes, elles déclenchent le surgissement de l'impur, que ce soit par la "mort" de Blanche-Neige, le cadavre étant défini par Kristeva comme « le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie » (Kristeva, 1980 ; 11), ou par la réalisation d'actes sexuels contre nature, comme nous le verrons par la suite. Cette responsabilité de la sorcière se matérialise d'ailleurs par un corps qui, dans l'imaginaire populaire, devient lui-même laid et abject, extériorisant une prétendue disposition de la sorcière au Mal : dans le roman de Melchor, la Bruja est décrite comme une femme « que en ese entonces no pasaba de los cuarenta años pero que parecía ya de sesenta por las arrugas y las canas y todos esos pellejos colgándole » (Melchor, 2017 ; 19). Enfin, il n'est pas anodin que la pomme présente chez la Bruja soit pourrie, révélant en cela de manière plus significative encore les liens unissant la sorcière et l'abjection.
18. D'autre part, les liens entre l'abjection et le corps féminin se manifestent, dans *Temporada de huracanes*, dans ce que Kristeva nomme le « maternel souillé » (Kristeva, 1980 ; 119). Elle rappelle ainsi que, dès le Lévitique, entre des pages consacrées aux produits alimentaires jugés impurs et d'autres chapitres dédiés au corps malade, apparaît la question de

l'accouchement et du sang menstruel ; la femme venant d'accoucher est décrite en ces termes :

De sa couche et du sang qui l'accompagne, elle sera "impure" comme "aux jours de la souillure provenant de son indisposition" (Lev 12, 2). Si elle enfante une fille, la fille sera "impure" (Lev 12, 5) "deux semaines comme à sa souillure". Pour se purifier la mère doit offrir un holocauste et un expiatoire. Ainsi, du côté d'elle : impureté, souillure, sang et sacrifice de purification (Kristeva, 1980 ; 118).

19. À l'inverse, si la mère enfante un garçon, elle ne sera impure que deux semaines et devra se purifier de son sang durant trente-trois jours au lieu de soixante-six, confirmant ainsi « l'abomination que suscite le corps féminin fécondable ou fertile (les menstrues, l'enfantement) » (Kristeva, 1980 ; 119). Cette vision du corps de la femme se dessine en creux dans le roman de Melchor, par exemple lorsque Munra doit emmener Norma en voiture à l'hôpital alors qu'elle se vide d'un sang qu'il pense être menstruel, et qu'il s'inquiète du fait que « la tapicería [del coche] quedó toda embarrada de porquería » (Melchor, 2017 ; 66). Les personnages féminins semblent, par ailleurs, avoir intégré et assimilé ce discours « abjectisant » de leur propre corps, comme l'atteste la frayeur de Norma lorsque, au moment de ses premières règles, elle s'inquiète de découvrir au fond de ses sous-vêtements « una sangre oscura y podrida » (Melchor, 2017 ; 125). De même, l'avortement clandestin que la jeune fille subit donne lieu à une scène particulièrement crue, celle de l'expulsion du fœtus, qui va confirmer *a posteriori* la caractérisation du corps maternel comme impur :

le costó aguantarse las ganas de gritar cuando le vinieron los dolores: por ratos le parecía que alguien tiraba de sus tripas desde afuera, que las estiraba y las estiraba hasta que los tejidos se desgarraban, y quién sabe cómo tuvo fuerzas para bajarse del colchón y salir al patio y darle la vuelta a la casita y ponerse a cavar un hoyo en la tierra con los dedos y con las uñas y con las piedras que iba desenterrando, un agujero donde al final se metió y se acucilló a pesar del dolor que había convertido su sexo en un tajo abierto a golpe de faca, y pujó hasta sentir que algo se le reventaba, y todavía se metió los dedos para comprobar que no quedara nada adentro, antes de tapar el agujero y aplanar la tierra con las manos sangradas y arrastrarse de regreso al colchón desnudo y hacerse un ovillo y esperar a que el dolor pasara [...] (Melchor, 2017 ; 149).

20. À la suite de l'avortement, deux éléments contribuent à rendre le corps maternel – et ce qui en provient – abject : dans un premier temps, Luismi, le petit ami puis mari de Norma, sent la nécessité de purifier par le feu la chose abjecte, en brûlant le fœtus. Puis, alors que Norma se trouve à l'hôpital, en raison de complications dues à l'avortement, son corps, « esa masa

de carne abotargada y henchida de sangre, de pavor y de orina » (Melchor, 2017 ; 151), suscite des regards « dégoûtés » de la part de l'assistante sociale chargée de s'occuper d'elle (Melchor, 2017 ; 150). Enfin, le conte des deux bossus, que lit Norma avant de tomber enceinte, constitue à nos yeux une dernière illustration, plus symbolique, du "maternel souillé". La lecture de ce conte fait écho aux avertissements de la mère de Norma, qui la met en garde contre les hommes qui espèrent « meterle mano a las chamacas babosas que se dejan, aprovechase de ellas y dejarlas con su domingo siete » (Melchor, 2017 ; 125), sans que la jeune fille ne comprenne le sens de l'expression finale. Ayant ramassé dans la rue un livre de contes, Norma découvre l'histoire d'un homme bossu qui, perdu en forêt, assiste par erreur à une réunion de sorcières. Alors que celles-ci répètent en cœur les mots « lunes y martes y miércoles, tres », il est pris d'une pulsion irrésistible, sort de la cachette d'où il observait le sabbat et crie « jueves y viernes y sábado, seis ». D'abord pétrifiées, les sorcières remercient finalement l'homme d'avoir amélioré leur chanson en lui ôtant la bosse qu'il avait dans le dos et en lui offrant une marmite pleine d'or. Le voisin de l'homme, tout aussi bossu et jaloux du sort que les sorcières ont réservé au premier, décide alors de reproduire l'expérience, et, après avoir trouvé le lieu de la réunion, attend que les sorcières se mettent à chanter, avant de s'exclamer « idomingo siete! ». Furieuses, les sorcières considèrent cette fois que l'homme a gâché leur chanson et le punissent en lui couvrant le corps de verrues et d'une bosse supplémentaire, placée au niveau du ventre (Melchor, 2017 ; 128-131). Décrit par Melchor, dans les remerciements situés à la fin du roman, comme un conte populaire d'origine inconnue qu'elle a pu lire grâce à la version de l'écrivaine costaricaine Carmen Lyra, le récit permet à Norma de comprendre le sens de l'expression « salir con su domingo siete », généralement associée à la grossesse imprévue d'une jeune fille. Toutefois, en associant la transformation du corps provoquée par la grossesse à la laideur, *via* l'apparition de verrues et en considérant que les transformations sont engendrées par des sorcières, il confirme la perception du corps de la femme enceinte comme, d'une part, le résultat condamnable de l'imprudence de la femme, responsable de cette grossesse inattendue, et, d'autre part, comme un corps fondamentalement difforme, laid et, finalement, abject.

21. La question de la responsabilité des femmes dans l'abjection suscitée par leur propre corps, déjà présente dans le conte des deux bossus, se mani-

festes avec plus d'intensité dans les pages consacrées aux relations incestueuses de Norma et son beau-père. Alors qu'elle a douze ans et lui vingt-neuf, un baiser qu'elle lui a naïvement donné éveille l'appétit sexuel du nouveau compagnon de sa mère :

la desnudaba a pesar de que ella aún no se había bañado, y la tendía, temblando de anticipación y de frío, sobre las sábanas heladas y la cubría con su propio cuerpo desnudo y la apretaba muy fuerte contra su pecho musculoso y la besaba en la boca con un hambre salvaje que Norma encontraba a la vez deliciosa y repugnante, pero el secreto era no pensar; no pensar en nada mientras él le apretaba los pechos y se los chupaba; no pensar nada cuando Pepe se montaba encima de ella y con su verga untada de saliva iba haciendo más grande y más ancho aquel hueco que él mismo le había abierto con los dedos, mientras miraban la tele, debajo de las cobijas. Porque antes de Pepe no existía nada ahí, nada más que pliegues de piel por donde le salía el chorro de la orina cuando se sentaba en la taza del excusado, y ese otro agujero por donde le salía la caca, por supuesto, pero quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más, un agujero que, con el tiempo y los dedos callosos de Pepe y la punta de su lengua, fue creciendo hasta ser capaz de albergar completa la verga de su padrastro, hasta el fondo, decía él, hasta que tope, como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años, ¿no? Porque ahí estaba ese beso que ella le había dado, como prueba de que ella fue la que lo empezó todo; ella, la que lo sedujo a él, rogándole con los ojos [...]. (Melchor, 2017 ; 133)

22. Quelques lignes plus loin, la description se poursuit :

él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita, un masajito en esos pechos que ya se le empiezan a hinchar por el contacto diario con sus dedos, los pezones bien gorditos ya después de unos buenos chupetones, y el triangulito entre las piernas bien mojadito de tanto frotar la campanita esa, el ostioncito que a él le gusta sorberle con la boca, de tal forma que, a la mera hora, la verga entra solita y no lastima, al contrario: es la propia Norma la que la pide, **su propio cuerpo el que la reclama**. Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico. [...] al final siempre terminaba sintiendo un gran asco de sí misma, un odio recalcitrante por estar arruinando la última oportunidad que su madre tenía de ser feliz con un hombre a su lado, con un padre para sus hijos (Melchor, 2017 ; 134. Nous soulignons).

23. L'abjection se déploie à un double niveau : elle s'incarne d'abord, indubitablement, dans le sentiment d'horreur et de dégoût que génèrent les changements de focalisation qui, via le style indirect libre, permettent de faire entendre successivement les points de vue des deux personnages et donc de jeter une lumière crue sur le gouffre qui sépare la naïveté de l'enfant du discours culpabilisant du pédophile. Mais l'abjection est encore et surtout celle ressentie par Norma elle-même face à son propre corps, qui, parce qu'il est jugé séduisant ou parce qu'il semble répondre aux attouche-

ments du violeur, est nécessairement coupable. Il s'agit probablement là de la forme d'abjection la plus virulente qui soit :

S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l'impossible en lui-même : lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject (Kristeva, 1980 ; 12).

24. *Temporada de huracanes* rappelle ainsi que l'association constante du corps des femmes au motif de l'abjection, qui se matérialise dans le roman par le recours au discours indirect libre, fonctionne comme stratégie de domination, en ceci qu'elle contribue à refléter un ordre sexiste et patriarcal, que, par un pernicieux processus d'aliénation, les femmes finissent par assimiler, compte tenu de la prégnance du discours « abjectisant », présent à la fois aux fondements de la civilisation judéo-chrétienne, dans la culture populaire, matérialisée ici par le jeu intertextuel qui s'établit avec le conte de fées, ou, enfin, dans les discours et les actes du quotidien. Il est par exemple extrêmement significatif que la partie du corps qui concentre les descriptions les plus « abjectisantes » soit précisément celle qui est perçue comme le noyau de la féminité, à savoir le sexe, décrit par exemple dans le roman comme « coño gris y peludo » (Melchor, 2017 ; 172) ou comme « agujero vicioso » (Melchor, 2017 ; 172). Soulignant le déséquilibre entre hommes et femmes, Kristeva souligne ainsi le cas particulier qui est fait des sécrétions féminines, contrairement aux masculines, ces dernières ne suscitant pas la même aversion :

Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémental et menstruel. Ni les larmes ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont valeur de pollution. L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle (Kristeva, 1980 ; 86).

L'abjection de la marginalité sexuelle

25. Les réflexions qui précèdent envisageaient une division sans doute trop radicale entre hommes et femmes, compte tenu de la facilité avec laquelle certains hommes, par leur orientation sexuelle, de même que certaines personnes qui échappent au binarisme de genre, se retrouvent assimilés à l'abjection, incarnant eux et elles aussi la « menace » soulignée par Kristeva. Dans un article qu'elle dédie aux travaux de Kristeva, Norma Claire Moruzzi explique ainsi la tendance de la communauté, étudiée ici à l'échelle de l'État-nation, à rejeter, *via* l'abjection, les groupes qu'elle considère comme marginaux :

In Powers of Horror: an Essay on Abjection, Kristeva discusses the privately embodied subject's relation with its own borders and excess. The subject abjects itself, and discovers itself in its own abjection; historically, the nation-state establishes itself through the convulsions of a body politic which rejects those part of itself, defined as other or excess, whose rejected alterity then engenders the consolidation of a national identity (Moruzzi, 1993 ; 143).

26. Le rejet de la marge et des personnes qui l'incarnent fonctionne comme vecteur de cohésion pour le groupe, débarrassé d'un élément perçu comme menaçant. Cette marge pouvant être liée à des pratiques sexuelles considérées comme déviantes, il convient de rappeler le paradoxe des jeunes hommes dont s'entourent Luismi et Brando : si le fonctionnement de la bande d'amis repose sur l'exaltation de codes virils, machistes et homophobes, nombre des garçons qui en font partie ont des pratiques homosexuelles, tout en s'en défendant. Le rejet de l'homosexualité se traduit par une rhétorique déjà mentionnée au début de ce travail, fondée sur le motif de la saleté, qui s'applique à l'univers diégétique dans son ensemble, mais avec une emphase particulière dès lors qu'il est question de marginalité sexuelle. Ainsi, les pratiques homosexuelles de Luismi sont qualifiées à plusieurs reprises de « cochinas » (Melchor, 2017 ; 48) ou de « marranadas » (Melchor, 2017 ; 56) ; de même, ce n'est probablement pas un hasard si le personnage dont la sexualité cristallise la réprobation est précisément celui dont l'hygiène soit la plus fréquemment questionnée. Par ailleurs, l'atmosphère licencieuse qui règne durant le « fameux » carnaval de Villagarbosa, qui n'est pas sans rappeler le non moins célèbre carnaval de Veracruz, donne lieu à une longue description du défilé de « folles » auquel assiste Brando :

Y Brando nunca se había reído tanto en toda su vida, al grado de verter lágrimas histéricas y de tener que sujetarse de las paredes y de sus amigos para no caer al piso, con el cerebro arbolado por la mota y la cerveza y el vientre adolorido de tanto carcajearse del espectáculo que ofrecían las locas, la legión de

maricas, vestidas y travoltas venidas de todos los rincones de la república nomás a desatarse al famoso carnaval de Villagarbosa, a jotear libremente en las calles del pueblo embutidas en apretadas mallas de ballerina, disfrazadas de hadas con alas de mariposa, de sensuales enfermeras de la Cruz Roja, de porristas y gimnastas musculosas, policías manfloras y gatúbelas ventrudas con botas de tacón de aguja; locas bien locas vestidas de novia persiguiendo a los muchachos por los callejones; locas bufonescas con nalgas y tetas gargantuescas tratando de besar a los rancheros en la boca; locas empolvadas como geishas, con antenas de alienígenas y garrotes cavernícolas, locas capuchinas y escocesas; locas disfrazadas de batos bien machines, tan hombres como cualquiera, hasta que se alzaban los lentes oscuros y les notabas la depilada de ceja, los párpados espolvoreados con brillantina de colores, la mirada braguetera; locas que pagaban las cervezas si bailabas con ellas; locas que se peleaban a puñetazo limpio por tus favores, que se arrancaban las pelucas y las tiaras y rodaban por el suelo entre alaridos, dejando sangre y lentejuelas regadas mientras la turba reía (Melchor, 2017 ; 170).

27. Si la présence du rire, au début et à la fin de cette énumération, suffirait à questionner la tolérance qui semble être de mise durant le carnaval, dans la mesure où il implique un désir de mise à distance et une forme de supériorité, donc de domination, par rapport aux personnes en train de défilier, l'intérêt serait peut-être également de rappeler que, quelques lignes avant cette longue évocation de la communauté homosexuelle, le carnaval est défini par une succession d'odeurs s'achevant par « los orines y las heces desparramados en las banquetas y [e]l sudor de los cuerpos » (Melchor, 2017 ; 170), ce qui conduit à associer implicitement les homosexuels à la saleté.

28. Les stratégies de rejet de la marginalité sexuelle, de la part de personnages hétérosexuels, voire de refoulement, dans le cas de personnages homosexuels, sont très variées. La plus répandue serait certainement l'insulte, ce que le roman donne à voir par le refus d'une expression euphémistique et la systématisation du registre vulgaire : « puto », « marica », « maricón », « joto », « mayate », « loca », « ganso », « choto » ou encore « machorra » émaillent le récit et matérialisent un contexte profondément homophobe. La violence du discours discriminant et oppresseur a ceci de paradoxal qu'elle véhicule parfois des menaces engageant de la part de ceux qui les formulent des comportements eux aussi homosexuels : « habla o te corto la verga y te la meto por el culo, chamaco puto, maricón de mierda » (Melchor, 2017 ; 155) dit ainsi le commandant Rigorito à Brando. La discrimination se traduit également par la « prohibition de contact » que suscite, d'après Bataille, la personne abjecte (Bataille, 1970 ; 218) ; ainsi, alors que la Bruja devait réaliser une « limpia » sur Munra, celui-ci se ravise :

hasta entonces nadie le había dicho que la tal Bruja era en realidad un hombre, un señor como de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer, y las uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas, y aunque llevaba puesta una cosa como velo que le tapaba la cara nomás con escucharle la voz y verle las manos uno se daba cuenta de que se trataba de un homosexual y le dijo a Chabela que siempre ya no quería la limpia, que había cambiado de opinión, porque le daba grima que el choto ese le pusiera las manos encima [...] (Melchor, 2017 ; 92)

29. Pour Brando ainsi que pour Luismi, tous deux homosexuels, le rejet de l'abjection que suppose l'homosexualité passe par des stratégies très distinctes. Luismi, dans un premier temps, fait le choix du renoncement, en décidant de se marier avec Norma, sa petite amie. Incapable d'assumer son orientation sexuelle, miné par un mal-être profond, comme l'attestent son addiction à la drogue, son mutisme avec Norma ou encore la léthargie dans laquelle il s'enfonce, Luismi ne semble s'animer que lorsqu'il est dans un contexte de permissivité sexuelle, lui permettant ainsi de laisser libre cours à ses désirs homosexuels, comme c'est le cas chez la Bruja. Sa relation avec Norma lui apparaît toutefois comme le seul garde-fou capable de lui éviter une chute irrémédiable dans le vice et l'impureté ; l'annonce de sa grossesse confirme la possibilité de rachat qui s'offre à lui, comme en témoignent les mots de Norma, retranscrits grâce au discours indirect libre : « ¿Por qué decía que Norma era lo mejor que le había pasado en la vida, lo más puro y especial y sincero que había sentido nunca hasta el momento, si apenas la tocaba, si apenas hablaba con ella [...]? » (Melchor, 2017 ; 140). L'adjectif « puro » matérialise le souhait de Luismi de s'écarter d'autres pratiques et d'autres sentiments – homosexuels – qu'il perçoit au contraire comme impurs. Cet espoir de rédemption est également perceptible dans la joie avec laquelle Luismi annonce à ses amis son mariage : « el Luismi andaba feliz de la vida [...], y los ojos le brillaban por primera vez en muchísimo tiempo » (Melchor, 2017 ; 194).

30. Brando, quant à lui, entretient un rapport encore plus tourmenté à ses désirs, ce qui se traduit d'abord par la revendication d'une hiérarchie qui, au sein des pratiques homosexuelles, établit une frontière nette entre homosexualité « active » et « passive ». Les codes virils qui régissent le fonctionnement de la bande d'amis font de l'homosexualité « passive » la seule qui suscite raillerie et rejet, le rôle « actif » n'étant pas perçu comme incompatible avec l'hétérosexualité, au point d'être valorisé. C'est ainsi que

les moqueries fusent lorsque la bande apprend que l'un d'entre eux n'a jamais eu de relations sexuelles avec un homme :

Loco, no me digas que nunca te ha mamado el picho un choto [...]. No sabes de lo que te pierdes, loco [...]. Tú nomás cierra los ojos, decía el Mutante, y piensa en cualquier vieja y disfruta la mamada, coño. ¿De verdad nunca te has culeado a un choto? (Melchor, 2017 ; 176).

31. À l'inverse, comme pour mieux écarter tout soupçon qui porterait sur lui-même, Brando se fait fort d'annoncer au reste de la bande qu'il a découvert que Luismi a une relation homosexuelle avec l'ingénieur, relation dans laquelle il assume le rôle « passif », déclenchant du même coup une salve de moqueries et d'insultes : « ¡El Luismi, un pinche choto de mierda, quién iba a decirlo! ¡Chale! Ahora a ver quién se lo chinga primero, se carcajeó la Borrega, y chocaron sus botellas de cerveza y procedieron a especular acerca de cómo sería meterle la verga al Luismi » (Melchor, 2017 ; 187). C'est cette même hiérarchie qui explique la violence avec laquelle réagit Brando lorsque l'ingénieur insinue qu'il pourrait le pénétrer : percevant l'invitation comme un affront, Brando lave son honneur en le frappant. De même, la condition lui permettant de préserver sa virilité consiste à éviter toute marque d'affection :

[...] una cosa era dejarse querer por los putos, dejarse invitar unos tragos y una chela y ganarse un quinientón por soportar sus puterías, o incluso cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuqueaba y se fajaba con la Bruja [...] (Melchor, 2017 ; 181).

32. Le dégoût à l'égard de l'homosexualité, que l'on voit poindre dans le passage cité, est mis en étendard lors de ses échanges avec le monde extérieur, afin d'éviter toute contagion avec l'abjection qui caractérise, selon lui, les homosexuels : « deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo, y ¡sangre! » (Melchor, 2017 ; 158). L'intensité du refoulement de Brando explique sans doute en partie la fascination qu'il éprouve pour la fornication animale, réalisée en pleine rue, sans crainte du regard extérieur. Les chiens qu'il va observer lors de ses escapades nocturnes sont effectivement décrits en ces termes : « para Brando todos eran igualmente bellos, libres y bellos y seguros de sí mismos como él no lo era no lo sería nunca » (Melchor, 2017 ; 166). L'identification est nettement perceptible et se justifie par l'incapacité du personnage à assumer ses propres désirs. Enfin, le refoulement trouve son expression la plus radicale dans la transformation du désir qu'il

éprouve pour Luismi en pulsion de mort, lorsque, en apprenant le mariage de ce dernier et de Norma, il envisage de le tuer, confirmant ainsi l'ambivalence de l'abjection : « Dans un temps effacé, l'abject a dû être pôle aimanté de convoitise. Mais la cendre de l'oubli fait maintenant paravent et réfléchit l'aversion, la répugnance. Le propre [...] devient sale, le recherché vire au banni, la fascination à l'opprobre » (Kristeva, 1980 ; 16).

33. Le personnage de la Bruja serait, dans un dernier temps, le plus à même d'éclairer les mécanismes de l'abjection et des réactions que celle-ci suscite. La répulsion que génère le personnage s'incarne, dès les premières pages du roman, dans son lieu de vie, « un cuchitril lleno de cachivaches y cajas de cartón ya podrido » (Melchor, 2017 ; 32) ; la cuisine, où la Bruja reçoit les femmes venues lui demander son aide, est décrite comme poisseuse et dégageant une odeur constante de pourriture, où les murs noircis sont recouverts d'étagères « con frascos polvorientos, y dibujos de brujería y estampitas de santos con los ojos tachados y recortes de viejas chichonas mostrando el sexo abierto » (Melchor, 2017 ; 103). Par ailleurs, le lecteur apprend au chapitre 4 que la Bruja est un personnage transgenre, doté d'un sexe anatomique masculin mais de genre féminin. À la mort de sa mère, la Bruja prend la suite des activités de guérisseuse qu'elle exerçait, sort de la maison où elle restait auparavant enfermée, « vestida de negro por completo, negras las medias y negros los vellos de sus piernas, y negra la blusa de manga larga, y la falda y los zapatos de tacón y el velo que se había prendido con pasadores al chongo que recogía sus largos y oscuros cabellos » (Melchor, 2017 ; 24), ce qui ne suffit pas à « disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas » (Melchor, 2017 ; 31). Les coups qu'elle subit sont dus à certains des hommes qu'elle reçoit, séduit et paye en échange de faveurs sexuelles, ce qui l'expose à la violence de ceux qui convoitent ses richesses ou sont contrariés par son ambiguïté générique. La Bruja correspond ainsi à la figure de la *trans*, qu'Antoine Rodriguez définit comme une catégorie « que viene a agrupar a un amplio abanico de figuras inconformes con la bi-categorización exclusiva del sistema de género dominante: afeminados, locas, travestis, transgéneros, transexuales » (Rodriguez, 2018 ; 164). En ce sens, le corps de la Bruja incarne l'abjection aux yeux du monde, c'est-à-dire, d'après Kristeva, « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (Kristeva, 1980 ; 12). Cette ambiguïté se traduit notamment par les sentiments contra-

dictoires que fait naître le corps abject, entre fascination et aversion, qui apparaissent clairement lors des soirées que la Bruja organise chez elle en compagnie de jeunes hommes : « [éstos] se quedaban todos como pendejos mirándola, como extasiados, o tal vez asustados » (Melchor, 2017 ; 179). Rodriguez souligne ainsi le fait que « la trans, permanentemente expuesta a la humillación verbal, a la tortura física o a un desenlace letal, ejerce un fuerte poder de atracción en hombres heterosexuales altamente virilizados » (Rodriguez, 2018 ; 157).

34. Sur le plan littéraire, « la figura de la trans es, digamos, una estrategia actancial para revelar los estragos dramáticos de un sistema de género coercitivamente patriarcal » (Rodriguez, 2018 ; 159). Dans *Temporada de huracanes*, les « dégâts » mentionnés par Rodriguez trouvent leur plus tragique illustration dans la mort de la Bruja, violemment assassinée par Luismi et Brando et racontée dans les termes les plus crus qui soient : indépendamment du fait que l'objectif initial des deux jeunes gens était de lui extorquer de l'argent, il n'est pas anodin que le meurtre d'une personne qui était déjà, de son vivant, victime de discrimination de genre, soit précisément commis par deux hommes également victimes de ce système « coercitivamente patriarcal », qui les empêche de pouvoir vivre pleinement leur propre marginalité sexuelle. En assumant son identité, la Bruja, en tant que personne trans, représente un risque, une menace pour l'ordre établi, comme en témoignent les mots de l'autrice trans Andrés García Becerra, citée par Rodriguez :

[...] desde una condición transexual [*male to female*], asumimos en el cuerpo múltiples esquemas de dominación [pero] nuestra experiencia es también desestabilizante de la sociedad heteronormativa. [...] Las trans estamos en fuga en tanto no nos identificamos con la categoría "hombres", cuestionamos un patriarcado que se ha querido implantar en nuestros cuerpos y desnaturalizamos de algún modo los órdenes de género (Rodriguez, 2018 ; 145).

35. De même, il est très significatif que la longue description des « folles » qui défilent à Villagarbosa survienne dans le cadre d'une célébration historiquement subversive, le carnaval, fondé sur une remise en question éphémère de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme la culture officielle, classique ou sérieuse, par la culture non-officielle, populaire ou comique. Cette dernière s'oppose à un système de normes particulièrement strictes et inflexibles : « Dans la culture classique, le sérieux est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un

élément de peur et d'intimidation » (Bakhtine, 1982 ; 98). Les rites et spectacles liés à la célébration du carnaval ouvrent alors une brèche au sein de cet univers officiel et consacrent « [...] le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (Bakhtine, 1982 ; 18). Le choix du contexte carnavalesque, dans le roman de Melchor, serait ainsi à lire comme manifestation du potentiel subversif de la "folle", à l'instar de la trans, tout particulièrement au Mexique :

[...] aunque la loca se vista de mujer y adopte una coreografía corporal femenina, mujer no es. Su sexo anatómico la condena a pertenecer, aunque de manera degradada y algo confusa, a la categoría de los hombres. Y eso es lo que plantea problema, sobre todo en una sociedad como la mexicana, en la que la construcción de la nación está estrechamente vinculada con la naturalización del hombre masculino heterosexual –la figura del macho para ser más explícito– y en la que la figura de la loca viene a revelar la arbitrariedad y la fragilidad del signifiante "masculinidad", o dicho de otra manera, viene a deconstruir los espejismos naturalizantes del sistema de género (Rodríguez, 2018 ; 142).

36. La charge subversive de ces marginaux, soit par leur identité de genre, soit par leur orientation sexuelle, se manifeste, enfin, par l'actualisation d'une rhétorique judéo-chrétienne qui, historiquement parlant, a associé la marginalité sexuelle à la figure de Satan. Kristeva rappelle ainsi, en citant Baruch A. Levine, que l'impureté, prise ici comme synonyme d'abjection, est « indicative d'une force démoniaque, menaçant la divinité, agissant indépendamment d'elle, et analogue à la puissance autonome d'un esprit du mal » (Kristeva, 1980 ; 109). On rappellera que les fêtes libertines organisées par la Bruja ont lieu au sous-sol de la maison, faisant écho en cela au motif de l'inframonde, qui se manifeste de diverses manières dans le roman. Par ailleurs, la Bruja, considérée comme une « heredera satánica » (Melchor, 2017 ; 20), est la fille d'une femme également surnommée la Bruja, « la mala mujer aquella [que] se le había entregado al diablo a cambio de poderes » (Melchor, 2017 ; 16), donnant lieu à de multiples légendes dans le village :

[...] las mujeres del pueblo se santiguaban porque podían imaginar [a la Bruja] desnuda, montando al diablo y hundiéndose en su verga grotesca hasta la empuñadura, el semen del diablo escurriéndole por los muslos, rojo como la lava, o verde y espeso como los menjurjes que borboteaban en el caldero sobre el fuego [...] (Melchor, 2017 ; 17).

[...] empezaron con el rumor de la estatua aquella que la Bruja tenía escondida en algún cuarto de aquella casa, seguramente en los del piso de arriba, a donde no dejaba pasar a nadie nunca, ni siquiera a las mujeres que iban a verla, y donde decían que se encerraba para fornicar con ella, con esta estatua que no

era otra cosa que una imagen grandota del chamuco², la cual tenía un miembro largo y gordo como el brazo de un hombre empuñando la faca, una verga descomunal con la que la Bruja se ayuntaba todas las noches sin falta, y era por eso que ella decía que no le hacía falta marido [...] (Melchor, 2017 ; 17).

Si hasta los varones del pueblo se resistían a pasear de noche por esa casa; todo el mundo sabía de los ruidos que provenían de ahí adentro, los gritos y lamentos que se escuchaban desde la vereda y que la gente se imaginaba que eran las dos brujas fornicando con el diablo [...] (Melchor, 2017 ; 20).

37. La figure du Diable cristallise ainsi la dimension abjecte des deux femmes, dont la subversion consiste à rester maîtresses de leurs corps et à affirmer leur indépendance sexuelle, ce qui suffit à engendrer toutes sortes de rumeurs plus grotesques les unes que les autres. Le Diable permet alors d'établir une limite franche entre les femmes dont la sexualité est socialement acceptée ou non, puisque les Brujas s'opposent à :

las mujeres [que] se persignaban y a veces por las noches hasta soñaban que el diablo las perseguía con la verga parada para hacerles un hijo, y se despertaban con lágrimas en los ojos y el interior de los muslos pringados y el vientre adolorido, y corriendo se iban a Villa a confesarse con el padre Casto" (Melchor, 2017 ; 21).

38. La configuration d'une sexualité diabolique contribue, par ailleurs, à associer la Bruja aux succubes, ces démons qui, selon la croyance populaire, prenait l'apparence d'une femme pour avoir des relations sexuelles avec un homme. S'agissant de Brando, l'identification du personnage avec le Diable est réalisée par le personnage lui-même, comme douloureuse manifestation d'une homosexualité réprimée : parallèlement aux semonces de sa mère, qui lui reproche de porter « una ropa llena de símbolos satánicos » (Melchor, 2017 ; 160) ou d'avoir de mauvaises fréquentations, Brando a l'intime conviction que « el diablo lo venía siguiendo desde hacía tantos años », « para llevárselo al infierno » (Melchor, 2017 ; 206). Se débattant entre une orientation sexuelle qu'il ne parvient pas à assumer, son attirance pour Luismi et les condamnations morales de sa mère, Brando transforme ses inhibitions en violence et échafaude des plans destinés à tuer Luismi, renforçant ainsi son identification avec le Diable : « entraba al cuarto de baño y se paraba enfrente del espejo y miraba el reflejo de su rostro hasta que le parecía que sus pupilas negras y los iris también negros de sus ojos crecían y se dilataban hasta velar por completo la superficie del espejo » (Melchor, 2017 ; 192). Les contradictions du personnage culminent finalement à la fin du roman, lorsque, après l'assassinat de la Bruja, il est emprisonné avec

2 Au Mexique, le terme chamuco désigne le Diable.

d'autres détenus dans un cachot, décrit comme le lieu de l'abjection, à la fois parce que « [el] calabozo aquel [...] olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos » (Melchor, 2017 ; 153), et parce qu'il est l'enceinte d'un étrange culte au Diable, dessiné en rouge sur le mur et figuré comme un « demonio gigantesco que presid[e] el calabozo como un soberano » (Melchor, 2017 ; 212). Plongé dans une sorte de confrérie ultra violente, qui répète des litanies en l'honneur du Diable, il attend l'arrivée dans la cellule d'un nouveau prisonnier, qui, à sa grande surprise, n'est autre que Luismi, également confondu pour le meurtre de la Bruja, donnant ainsi à Brando la possibilité d'assouvir ses fantasmes érotico-criminels, comme le suggère l'ambiguïté des derniers mots du chapitre, qui évoquent simultanément l'amour et les pulsions meurtrières de Brando : « el Luismi en persona, el hijo de su puta madre maricón de mierda de Luismi, ahí frente a los ojos acuosos de Brando; suyo, carajo, finalmente, suyo; suyo para estrujarlo entre sus pinches brazos » (Melchor, 2017 ; 213).

39. L'abjection adopte ainsi dans *Temporada de huracanes* des formes très diverses et s'inscrit surtout dans des démarches qui semblent contradictoires, puisqu'elle incarne tout à la fois les mécanismes de domination propre à un ordre patriarcal et hétéronormé, visant à rejeter hors de l'acceptable les corps perçus comme marginaux, et des dispositifs de résistance lorsque, assumée, l'abjection se dote d'un pouvoir subversif à même de remettre en question les fondements dudit ordre. Foucault considère ainsi que :

[...] l'entrecroisement [des relations de pouvoir] dessine des faits généraux de domination, que cette domination s'organise en stratégie plus ou moins cohérente et unitaire ; que les procédures dispersées, hétéromorphes et locales de pouvoir sont réajustées, renforcées, transformées par ces stratégies globales et tout cela avec les phénomènes nombreux d'inertie, de décalages, de résistances ; qu'il ne faut donc pas se donner un fait premier et massif de domination (une structure binaire avec d'un côté les "dominants" et de l'autre les "dominés"), mais plutôt une production multiforme de rapports de domination qui sont partiellement intégrables à des stratégies d'ensemble (Foucault, 2001 ; 424).

40. Bien loin de représenter cette « structure binaire avec d'un côté les dominants et de l'autre les dominés », *Temporada de huracanes* s'écarte d'une vision simpliste et manichéenne du concept de domination en dévoilant les multiples ramifications. Le caractère mouvant des rapports de domination que souligne Foucault est nettement perceptible dans le roman de Fernanda Melchor, en ceci qu'il expose de quelle manière des personnes

victimes de la rigidité du système patriarcal, dont elles subissent les stratégies de pouvoir et de discrimination, s'engagent à leur tour dans des processus visant à exercer une domination sur d'autres victimes du même système. De manière significative, les classes sociales dominantes, par qui la marginalisation des protagonistes est rendue possible, sont presque totalement absentes du roman : l'objectif serait donc, plus encore que de livrer une représentation de la domination des « misérables » par les « oppresseurs », à la fois de la suggérer, en s'arrêtant sur ses conséquences, c'est-à-dire en décrivant l'horreur des marges sociales, et surtout de dévoiler comment ces mêmes marges se font les relais des processus d'oppression mis en oeuvre par les classes dominantes. Dans tous les cas, c'est l'abjection qui est convoquée : « abjectiser » le corps d'autrui revient à exercer sur lui une domination, par la stigmatisation et l'exclusion. Au terme de l'analyse, les différents niveaux du vaste réseau de domination mis en lumière par Melchor apparaissent clairement : le premier concernerait le corps qui incarne une déviance sexo-générique perçue comme extrême, à l'instar de celui du personnage transgenre de la Bruja, que des hommes comme Brando ou Munra décrivent comme abject. Ce même Brando, tout comme Luismi, subissent à leur tour des phénomènes de discrimination et d'oppression lorsque leur corps, associé à des pratiques homosexuelles, est « abjectisé » par les garants de l'hétéronormativité, à l'image de Yesenia, qui lie constamment l'homosexualité de son cousin au motif de l'impropre. Le refoulement de son propre désir homosexuel conduit par ailleurs Brando à s'engager lui aussi, paradoxalement, dans un processus d'exclusion et d'oppression à l'égard d'autres jeunes hommes homosexuels, comme Luismi. Enfin, la représentation du corps abject permet à l'autrice de dévoiler l'ampleur de la misogynie ambiante, présentée comme un phénomène de domination généralisé et même intégré par les femmes : le corps de la sorcière, décrit comme abject à la fois par les personnages masculins et féminins du roman, fait apparaître les tensions générées par l'élaboration d'une forme de féminité qui échappe aux injonctions patriarcales. De même, l'évocation d'une jeune fille qui perçoit son propre corps comme abject permet d'éclairer le cheminement par lequel un homme, en l'occurrence pédophile, parvient à asseoir sa supériorité sur sa victime. On mesurera alors l'importance de textes comme *Temporada de huracanes* qui, allant bien au-delà de l'escalade dans l'horreur à laquelle nous a habitués la littérature mexicaine contemporaine, fournit des outils de démythification des discours domi-

nants, aussi fluctuants soient-ils, et dévoile les processus d'aliénation que ceux-ci génèrent.

Bibliographie

_____, «Veracruz: reformar el estado de terror mexicano», in *Informe sobre América Latina*, n°61, 28 février 2017. URL : <https://www.crisisgroup.org/es/latin-america-caribbean/mexico/61-veracruz-fixing-mexicos-state-terror> [Consulté le 26 janvier 2020]

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

BATAILLE Georges, « L'abjection et les formes misérables », in *Œuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-221.

CHOLLET Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018.

DOUGLAS Mary, *De la souillure*, Paris, Maspero, 1971.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MELCHOR Fernanda, *Temporada de huracanes*, Mexico, Penguin Random House, 2018.

MENDOZA Élmer, "Fernanda Melchor y el placer de contarle todo", in *El Universal*, 19/06/18. URL : <https://www.eluniversal.com.mx/columna/elmer-mendoza/cultura/fernanda-melchor-y-el-placer-de-contarlo-todo> [Consulté le 26 janvier 2020]

MONSIVÁIS Carlos et BENSOUSSAN Albert, « Juan Rulfo : "Ca ne rejette pas... Non, et les morts non plus... Hélas !" », in *Rue Descartes*, n° 57 ("Penser et créer au Mexique"), 2007, p. 108-114.

MORUZZI Norma Claire, "National Abjects : Julia Kristeva on the Process of Political Self-Identification", in *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*, Kelly Oliver (dir.), Londres, Routledge, 1993.

RODRIGUEZ Antoine, "De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana, dentro y fuera de la comunidad LGBTI", in *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, DESMAS Davy et PALAISI Marie-Agnès (dir.), Paris, Mare&Martin, 2018, p. 139-166.