Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Desierto Sonoro de Valeria Luiselli : un puzzle des récits visuels au nom des enfances perdues

Luis ARTURO HERNÁNDEZ BASAVE

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2301-desierto-sonoro-de-valeria-luiselli-un-puzzle-des-recits-visuels-au-nom-des-enfances-perdues
DOI : numerev_2921
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : ARTURO HERNÁNDEZ BASAVE, L. (2025) Desierto Sonoro de Valeria Luiselli : un puzzle des récits visuels au nom des enfances perdues. *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2921

Cet article explore *Desierto Sonoro*, le troisième roman de l'écrivaine mexicaine Valeria Luiselli. Il met en lumière comment sa structure fragmentée permet d'entrelacer des récits, créant une cohérence narrative malgré l'apparente discontinuité. Nous nous intéresserons spécifiquement à la manière dont les diverses stratégies narratives (textuelles et visuelles) révèlent la situation des enfants migrant.e.s, face à une violence étatique systémique qui les prive de leur humanité et de leurs histoires. Notre question centrale est la suivante : Comment l'éthique et la politique du roman se lient-elles à son esthétique, notamment son écriture fragmentaire, pour tisser les liens entre ces histoires et les problèmes sociétaux abordés ? Notre analyse sera divisée en deux parties principales : d'abord, nous analyserons la configuration fragmentaire du roman, démontrant comment le concept de puzzle opère à la fois visuellement et discursivement. Ensuite, nous explorerons comment l'assemblage de ces « pièces » génère un impact esthétique, métafictionnel et épistémique chez les lecteurices.

Mots-clés :
Migration, Enfance, Littérature mexicaine, Childhood, Valeria Luiselli, Écritures fragmentaires, Émigration

---

Abstract

This article explores *Lost Children Archive*, the third novel by Mexican writer Valeria Luiselli. It highlights how its fragmented structure allows narratives to be interwoven, creating coherence despite apparent discontinuity. This essay aims to examine how the various narrative strategies employed by the novel (textual and visual) uncover the experiences of migrant children, facing systemic state violence that deprive them of their humanity and their stories. Our central question is: How do the ethics and politics of the novel in relation to its aesthetics, notably its fragmentary writing, weave the links between these stories and the societal issues addressed? Our analysis will be divided into two main parts: first, we will analyze the novel's fragmentary configuration, demonstrating how the puzzle concept operates both visually and discursively. Then, we will explore how the assembly of these "pieces" generates an aesthetic, metafictional and epistemic impact on readers.

Keywords : Emigration, fragmentary writing, Mexican literature , Mexican writer Valeria Luiselli

L'obscurantisme, qui envahit et divise les sociétés à échelle mondiale ces derniers

temps à la suite de la mainmise des gouvernements d'extrême droite, montre déjà ses premiers ravages, matériels et symboliques, dans nos communautés tantôt sociétales tantôt académiques[1] Le retour au pouvoir de Donald Trump se traduit par une « revanche de l'homme blanc » avec une « Amérique [...] autoritaire [...] dans un désir, sinon de domination, du moins d'intimidation et d'intransigeance »[2] Intimidation et intransigeance vis-à-vis des questions de genre, d'environnement et, problématique nous concernant au premier chef, d'immigration. Ce dernier phénomène, connu sous le nom de crise migratoire, constitue un stratagème fort efficace pour obtenir du soutien politique dans des sociétés qui éprouvent une aversion croissante envers l'immigration, qu'elle soit légale ou irrégulière. Ainsi, face à un mécontentement qui culmine souvent dans la xénophobie, « le pouvoir politique trumpien gouverne en tant que [suprémacisme] blanc »[3]

Avec cette toile de fond, nous analyserons *Desierto Sonoro*[4] le troisième roman de l'écrivaine mexicaine Valeria Luiselli, pour montrer comment la composition fragmentaire de cette œuvre fait l'objet de récits qui, s'emboîtant les uns dans les autres, aboutissent à une imbrication continue et cohérente des différentes histoires. De plus, nous étudierons comment les différentes manières de raconter les expériences, qu'elles soient discursives ou visuelles, débouchent sur des horizons d'analyse qui rendent visibles les enfants immigrant.e.s face à la violence systémique de l'État, qui les déshumanise et efface leur(s) histoire(s). À cette fin, nous nous demanderons comment la construction éthique et politique du roman se conjugue avec ses ressources esthétiques par le biais d'une écriture fragmentaire qui tisse des liens entre les histoires et les problèmes sociétaux que nous venons d'évoquer. Pour ce faire, nous diviserons notre analyse en deux grandes parties. Tout d'abord, nous mettrons en évidence la configuration fragmentaire du roman afin de démontrer comment le concept de puzzle renvoie à une image visuelle mais également discursive de ces enjeux ; dans un deuxième temps, nous ferons montre de la manière dont l'assemblement de toutes ces pièces engendre un effet esthétique, métafictionnel et épistémique chez les lecteurices.

1. QUAND LA FRAGMENTATION DEVIENT UN ATOUT ESTHÉTIQUE ET SYMBOLIQUE

1.1 Histoire(s)

En 2019, durant le premier mandat de Donald Trump, Valeria Luiselli publie *Lost Children Archive*[5] un roman d'abord écrit en anglais, dont la version espagnole, traduite par Daniel Saldaña París en collaboration avec l'autrice, paraît sous le titre de *Desierto Sonoro*[6] Le roman est la suite et la matérialisation de deux pré-textes : le premier étant le livre-essai *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, publié en 2017, qui trouve lui-même son origine dans le questionnaire (qui fera l'objet du second pré-texte) que l'autrice, alors interprète, devait traduire à des enfants migrant.e.s mexicain.e.s et centraméricain.e.s devant la Cour fédérale de l'immigration à Manhattan, en 2015.

Construit comme un *road novel*[7], *Desierto sonoro* suit une narratrice anonyme qui, avec son époux et ses deux jeunes enfants, entreprend un voyage en voiture de l'État de New York jusqu'en Arizona, situé à la frontière mexicaine. Les deux protagonistes sont des spécialistes du documentaire : plus précisément, le père se définit comme *documentólogo*, tandis que la mère se présente comme *documentalista*[8] Chacun poursuit un projet personnel : la narratrice s'attache à documenter la diaspora des enfants sans papiers arrivant aux États-Unis dans l'espoir d'y trouver asile ; de son côté, son mari enquête sur les vestiges laissés par la dernière bande d'Apaches ayant capitulé face à la puissance militaire des États-Unis et à son *Indian Removal Act*, loi adoptée par le Congrès en 1830, qui imposa le déplacement des peuples amérindiens de leurs terres ancestrales, afin de livrer celles-ci à l'expansion coloniale, en particulier pour le développement de l'agriculture et l'esclavage[9]

À l'arrière de la voiture sont assis les deux enfants : un garçon de 10 ans et une fille de 5 ans, personnages que nous connaîtrons dans la deuxième partie du roman sous les surnoms respectifs de Pluma Ligera et Memphis. Dans le coffre, prolongement de leur vie et de leur identité, se trouvent leurs affaires, dont sept boîtes à archives : quatre appartenant au père, une pour la mère et deux pour les enfants. Les boîtes des parents contiennent des cartes, des livres, des cahiers, des coupures de presse, des notes volantes, des constats de décès de certain.e.s enfants migrant.e.s ; les boîtes des enfants démarrent le voyage vides et se remplissent progressivement de notes d'onomatopées (boîte de Memphis, la fille) et de photos Polaroïd prises pendant le trajet (boîte du jeune garçon), clichés qu'au fur et à mesure, le garçon placera d'ailleurs dans un livre rouge.

La diégèse est fragmentée en quatre parties (*Sonidos familiares*, *Archivo de ecos*, *Apachería* et *Huellas*), elles-mêmes subdivisées en d'autres chapitres (*Desplazamientos*, *Deportaciones*, *Corazón de la luz*, *Documento*, pour n'en citer que quelques-uns). À la manière de poupées russes, ces sous-parties sont composées d'un nombre irrégulier de sections qui révèlent la morphologie fragmentaire sous laquelle l'histoire et les récits sont exposés. Suivant la composition architecturale de *Desierto Sonoro*, les boîtes et leur contenu seront montrés tout au long du roman, se terminant par une section (boîte 5) de photographies Polaroïd qui, par un processus de « connotation de syntaxe »[10], renvoient à une lecture discursive des objets-signes qui s'y trouvent. De fait, il est pertinent de noter l'image récurrente sous forme de liste d'objets ; cette image évoque, dès à présent, la métaphore des pièces d'un puzzle qui articulent le roman, tant dans sa construction narrative et structurelle que dans les composantes (objets matériels) qui émergent dans l'intrigue.

En ce qui concerne sa teneur narrative, *Desierto Sonoro* est raconté principalement à partir de deux points de vue : celui de la mère, en tant que narratrice intradiégétique, qui primera tout au long de la première partie ; et celui du petit garçon qui, à la fin de la deuxième partie et dans ce qui suit, racontera ce qui a été formulé précédemment par la mère, en s'adressant à sa sœur, qui joue le rôle de narrataire. Inspiré par l'activité professionnelle et archivistique de ses parents, le jeune garçon décide de raconter

l'histoire à partir de sa propre vision et de ses propres sentiments. C'est ainsi qu'il devient un mélange de « documentologue » et de « documentariste », un terme qu'il a lui-même inventé :

> Me di cuenta de que yo recordaría todo y tú quizás no recordarías nada. Y eso me dio terror por mí y tristeza por ti. O terror y tristeza por ambos. Necesitaba encontrar una forma de ayudarte a recordar, aunque sólo fuera a través de las cosas que documentaba para ti, para el futuro. Y así es como me convertí en documentalistólogo[11].

Parallèlement à l'histoire racontée par la mère et le fils, des fragments d'un texte apocryphe intitulé *Elegías para los niños perdidos* apparaîtront, s'entrecroisant littéralement et métaphoriquement avec l'intrigue principale. Le récit, porté par un narrateur hétérodiégétique et omniscient, retrace le périple de sept enfants – que nous connaîtrons justement sous le nom d'enfants perdus – accompagnés d'un passeur chargé de les guider à travers la frontière, sans pour autant veiller véritablement sur eux[12] Les élégies fonctionnent comme un récit parallèle à l'histoire principale, convergeant progressivement avec elle par un effet d'osmose ou de métalepse[13], que nous expliquerons plus loin. Pour ce qui est de leur composition fragmentaire, les élégies ne sont pas seulement dispersées dans le roman, mais on y trouve un large éventail d'intertextualités – des dialogues avec d'autres œuvres, principalement littéraires[14]– qui témoignent de l'effet kaléidoscopique du texte. Ainsi, pour reprendre les termes de Luiselli :

> las fuentes aparecen imbricadas y parafraseadas, pero no transcriptas ni citadas. En la composición de las *Elegías* empleo una serie de alusiones a obras literarias sobre viajes, travesías, migraciones, etcétera. No me interesa la intertextualidad como un gesto explícito y performativo, sino como un método o procedimiento compositivo[15].

Il est donc évident que les histoires ne sont pas simplement des récits isolés, mais des éléments interconnectés qui, comme les pièces d'un puzzle, se complètent pour former un tout significatif. Une telle conception souligne l'importance de chaque fil narratif, aussi infime soit-il, dans l'articulation du sens global de *Desierto Sonoro*. La nature fragmentaire de l'œuvre n'est donc pas un simple expédient stylistique, mais une stratégie inhérente qui permet à l'autrice d'explorer moultes perspectives, temporalités et voix. À cet égard, Élisabeth Gavoille affirme que :

> L'expression discontinue, en petits morceaux, en pièces détachées ou détachables, ouvre la possibilité d'un libre parcours et s'offre comme esquisse suggestive, puzzle à composer. Fermeture apparente, ouverture indéfinie ; court format, longue résonance ; économie des moyens, profondeur de l'effet[16]

De cette manière, chaque segment narratif, qu'il corresponde à l'histoire centrale ou à une intrigue secondaire apparemment périphérique, ajoute une couche de sens qui converge avec les autres, approfondissant ainsi la compréhension des lecteurices. C'est grâce à cette synergie que les personnages et les enjeux gagnent en profondeur, tandis que les conflits deviennent plus nuancés et que les thèmes sous-jacents se révèlent plus clairement.

1.2 Le puzzle comme image et signifiant

Il convient à présent de se référer à ce que signale Pierre Garrigues à propos du fragment lorsqu'il pointe que celui-ci « est aussi bien contenu que forme » et que « le fragment n'est pas traduction d'une expérience, mais l'expérience elle-même »[17]Sous ce rapport, Alain Montandon estime qu'il faut poser « la question de savoir à partir de quand une œuvre peut-elle recevoir son point final, de savoir si elle ne le reçoit jamais et d'évoquer ceux pour qui c'est toute la littérature qui est elle-même fragment »[18]. Dans le sillage de ces questionnements, Valeria Luiselli remarque avec justesse que

> mientras la historia no termine, lo único que se puede hacer es contarla y volverla a contar, a medida que se sigue desarrollando, bifurcando y complicando. Pero tiene que contarse, porque las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos[19]

Ainsi, le caractère fragmentaire de *Desierto Sonoro*, à l'instar de ce que constate Garrigues, réside dans la matérialisation de l'expérience vécue tant par l'autrice à travers son personnage autofictionnel que par son fils, et des différents vécus des enfants migrant.e.s – y compris les enfants perdus –, qui y apparaissent et dont les histoires continuent d'être produites tantôt dans la fiction, tantôt dans notre réalité matérielle actuelle. Inlassablement racontées, jamais véritablement closes – privées d'un point final –, ces histoires traversent le temps et se transmettent de génération en génération, échappant ainsi à toute tentative d'effacement ou de clôture définitive.

> [A]l escuchar al niño contar él mismo la historia de este instante, la historia de lo que estamos viendo y la historia de cómo lo estamos viendo, a través de él, una certeza lenta pero sólida me va recorriendo, finalmente. Es su versión de la historia la que nos sobrevivirá; su versión la que quedará y será transmitida. […] Desde el principio el niño había comprendido todo mucho mejor que yo, mucho mejor que el resto de nosotros […] y, poco a poco, su mente había compuesto un mundo ordenado con todo el caos que nos rodeaba[20]

Dans cet ordre d'idées, nous nous pencherons sur le concept de puzzle. D'un côté, en français, le substantif puzzle a le sens de « multiplicité d'éléments qu'un raisonnement logique doit assembler pour reconstituer la réalité des faits »[21]. Cette définition nous

fait penser à la narratrice en tant que réalisatrice de films documentaires et à sa tâche d'illustrer son engagement social et professionnel, ainsi qu'à sa mission éthique de laisser un héritage à la mémoire de son fils concernant les questions qui les lient et les allient : « Me pregunto si no le habré contagiado mi manía documental: almacenar, coleccionar, archivar, inventariar, enlistar, catalogar »[22]. Ces actions, qui constituent cette « manie documentaire », peuvent être lues comme les pièces d'un puzzle, comme une archive, qui bâtit la matérialité des faits et leur agentivité face aux problèmes issus de leur contexte dans le présent et dans l'avenir : « Documentar significa simplemente coleccionar el presente para la posteridad »[23].

D'un autre côté, le mot puzzle vient du vocable anglais dont l'utilisation apparaît fréquemment comme un verbe signifiant « to cause (someone) to feel confused or perplexed because they cannot understand something (as a difficult question, a complex subject, etc.) »[24] Cet autre sens s'avère également utile sous deux angles : le premier étant la recherche constante de la narratrice pour assimiler les complexités d'une question telle que la crise migratoire et, notamment, comment elle peut s'y prendre de manière concrète, pragmatique et matérielle vis-à-vis de ces problèmes : « y hasta que encontremos una forma de documentarlos, no los entenderemos »[25]. Quant au second angle, il s'apparente à une forme de fragmentation intérieure du jeune garçon – son fils – et des enfants perdus qui l'accompagneront dans les passages que nous analyserons dans la deuxième partie de ce travail.

En littérature, bien que le puzzle et la mosaïque impliquent tous deux l'assemblage de fragments, Lucien Dällenbach établit une différence fondamentale entre ces deux concepts, privilégiant la mosaïque dans ses réflexions. Cette différence réside dans leur logique interne et leur finalité. Dällenbach voit le puzzle comme un exercice de reconstitution d'un tout figé, tandis que la mosaïque est un geste de création et d'assemblage qui embrasse la fragmentation pour générer un sens nouveau et dynamique :

> [la mosaïque] ménage un écart maximal entre l'unité du tout et la pluralité discontinue du matériau de base ; elle suppose en outre un dess(e)in global avec lequel les accommodements sont possibles : loin d'assigner d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces – ce que fait le puzzle –, la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable[26].

Malgré les distinctions précédentes entre le puzzle et la mosaïque, Dällenbach souligne une analogie notable entre ces deux concepts. Selon lui, ils se rejoignent sur deux points clé : d'un côté, par le fait « de thématiser la composition, puisqu'ils offrent simultanément à la vue la totalité de leurs pièces juxtaposées »[27] ; d'un autre côté, car tant le puzzle que la mosaïque « utilisent des pièces détachées pour constituer un

ensemble où se manifestent des ruptures internes de types divers dues à la discontinuité de leurs constituants »[28].

Ces convergences nous permettent d'affirmer que les éléments formels qu'un.e écrivain.e emploie pour son œuvre ne sont pas donnés d'avance ou dictés par d'autres. Ils doivent, au contraire, être récupérés et choisis par l'écrivain.e lui/elle-même au fur et à mesure de son travail, comme le fait Luiselli dans ses histoires et ses intertextualités au fil du roman. Même si tout le matériel existe déjà dans les œuvres d'autres auteurices, il incombe à l'écrivaine mexicaine de le sélectionner, de l'extraire selon ses propres besoins avant de le combiner. Le puzzle, pertinent pour notre analyse, en est une preuve flagrante.

En outre, force est de constater que les histoires de *Desierto Sonoro* sont brassées de manière discontinue mais, en même temps, toutes guidées par un même fil conducteur : celui de comprendre l'incompréhensible. Or, il est nécessaire de parvenir à la pleine saisie non seulement de ces enjeux mais aussi de leurs solutions : « mi papel es ser la voz que sirva de andamiaje a su propio mundo [le monde de son fils] –un mundo inacabado, en construcción »[29] A cet égard et à propos de la manière de lutter contre les injustices systémiques infligées aux enfants migrant.e.s par les gouvernements réactionnaires, Hannah Arendt souligne que la narration d'une histoire « sauve » ses héros de l'oubli, de l'effacement, en les restituant à la communauté de celles et ceux qui les lisent et deviennent ainsi des participant.e.s à leur historicité. Pour la philosophe allemande, « [c]omprendre, en un m_{ot}, consiste à regarder la réalité en face avec attention [...] et à lui résister au besoin, quelle que soit ou qu'ait pu être cette réalité »[30]. De même, pour Luiselli, « contar historias no sirve de nada, no arregla vidas rotas. Pero es una forma de entender lo impensable » [31]. Rassembler les pièces du puzzle qui composent ces histoires est donc un moyen de comprendre et d'agir sur les injustices qu'elles dénoncent car le travail de la pensée est aussi un terrain politique[32].

Comme souligné précédemment, la nature puzzle de *Desierto Sonoro* se révèle aussi dans son échafaudage intertextuel, autrement dit, dans l'intertextualité compositionnelle des histoires. Deux passages récurrents illustrent parfaitement cela : l'un agit comme un leitmotiv, l'autre comme une citation directe que l'intrigue reconstruit ou revisite. L'emblématique *incipit* du roman *La Route* de l'écrivain étatsunien Cormac McCarthy – « Quand il se réveillait dans les bois dans l'obscurité et le froid de la nuit il tendait la main pour toucher l'enfant qui dormait à son côté »[33] – est ainsi maintes fois répété. Cette citation, en tant que fragment issu d'un roman figurant en tête des livres audio écoutés par la famille durant son trajet routier d'est en ouest aux États-Unis (un contraste saisissant avec le voyage nord-sud dans le roman de McCarthy), est si omniprésente que les enfants la mémorisent et la récitent à l'unisson, bien que leur mère coupe l'enregistrement dès qu'il intervient. Cela façonne un jeu de pièces polyphoniques où l'*incipit*, d'abord prononcé par la voix de McCarthy, est ensuite repris par chaque membre de la famille. Loin d'être un simple élément intertextuel comme les autres dans *Desierto Sonoro*[34] le roman de McCarthy voit l'un de ses

passages acquérir, vers la fin de l'œuvre, une résonance propre au sein de l'intrigue. Ce moment survient vers la fin du roman lorsque le garçon se réveille auprès de sa petite sœur, retrouvée après plusieurs jours de disparition dans le désert, et exprime son regret de ne pas avoir su la protéger et l'accompagner constamment :

> […] una y otra vez, la misma oración incompleta, al despertarse en el bosque en medio del frío y la oscuridad nocturnos, como disco rayado, hasta que el niño abre los ojos de repente, se incorpora y extiende el brazo para tocar a su hermana que duerme a su lado y siente un alivio enorme al comprobar que está allí, junto a él, allí estabas Memphis, con tus chinos todos húmedos[35]

Cela s'accorde avec la conception de Garrigues d'une polyphonie qui, lorsqu'elle est reprise par la réitération dans les œuvres, construit un caractère dialectique : « Cette plurivocité crée la fragmentation […] des œuvres qui se répondent à l'infini selon un dialogue qui […] est exemplaire de l'écriture fragmentaire »[36]. C'est ainsi qu'un texte, dès sa création, acquiert une qualité intemporelle grâce aux connexions illimitées qu'il tisse avec les œuvres antérieures et à sa capacité à dialoguer directement avec celles à venir. Il en va de même pour la citation directe, qui est retranscrite dans le contexte du roman de Luiselli. Il s'agit ici du micro-récit d'Augusto Monterroso : « Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí »[37]. La phrase, telle qu'elle est connue, est racontée par les parents à leurs enfants (Pluma Ligera et Memphis) dans un jeu d'histoires pour alléger le voyage et, en outre, pour atténuer la douleur qu'ils ont dû ressentir en écoutant l'histoire crue, issue des élégies, des enfants perdus lorsque ces derniers sont tombés sur le premier cadavre de leur voyage, un homme pendu à une branche au milieu de la jungle : « Les contaré un cuento, pero después tienen que cerrar todos los ojos y pensar en lo que significa, y no pensar en el tren ni en el hombre al mando [le passeur] ni en la selva ni nada »[38] Dans un jeu de mise-en-abyme, il appartient donc aux lecteurices de discerner les réflexions des enfants sur le micro-récit, le fragment, de Monterroso et les interprétations qu'ils peuvent donner à une phrase aussi brève et puissante, puisque, comme le sous-tend Garrigues :

> Invariablement, le fragment postule une totalité perdue. […] Mémoire et projet, à l'infini. Si nous considérons des fragments de textes, il est frappant de constater qu'eux aussi acquièrent une densité parfois intense : […] il est de même pour les citations, les extraits qui se chargent soudain d'un sens imprévu et plus riche, en se coupant de leur contexte[39]

Or, si nous insistons sur la nature infiniment dialogique du fragment, celui-ci a également la capacité de s'éloigner de son contexte pour en recréer d'autres, pour se réinventer. Cette idée peut être mise en parallèle avec le concept d'intertextualité développé par Julia Kristeva sous l'égide de Bakhtine, lequel insiste sur l'altération qu'opère un texte vis-à-vis d'un ou de plusieurs autres : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre

texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double [40]. Par exemple, vers la fin du roman, la phrase de Monterroso est recontextualisée. De ce fait, alors que les enfants perdus, ainsi que Pluma Ligera et Memphis, se retrouvent autour d'un feu de camp qui les protégera de l'obscurité du désert, l'un des enfants perdus reprend l'histoire sous la forme d'un conte pour s'endormir : « y cuando despertaron, el águila todavía estaba allí ». En passant d'une troisième personne du singulier indéterminée à une troisième personne du pluriel nettement identifiée – celle des enfants déjà mentionnés –, la phrase opère un glissement saisissant : l'animal qui rôde n'est plus un reptile mésozoïque disparu, mais l'oiseau emblématique de la nation à laquelle ces enfants s'adressent sous peine d'être expulsés. Ainsi comprise, la phrase figure l'assiègement permanent auquel sont soumis.e.s les migrant.e.s : cet oiseau, censé incarner la liberté d'un pays, devient pour les enfants perdus et les sans-papiers le symbole paradoxal de l'enfermement, du rejet, voire de la mort[41].

Ainsi, les deux fragments –celui de McCarthy et celui de Monterroso –, à travers leurs resignifications respectives, relèvent de ce que Montandon met en lumière : la capacité de certaines phrases, brèves mais d'une intensité remarquable, à déclencher des effets durables au sein de l'histoire : « Maximum de sens dans un minimum de mots, la forme courte est aussi fulgurante, faite d'images rapides où le raccourci aiguise l'éclat, fusée »[42] Des phrases qui démontent une histoire pour en construire d'autres au nom de la continuité du sens et de son impact non seulement sur la littérature mais aussi sur les injustices judiciaires et migratoires que *Desierto Sonoro* illustre et dénonce.

2. PIÈCES QUI SE CHEVAUCHENT, NARRATIONS QUI S'ENTREMÊLENT

Au fil de l'intrigue principale, nous l'avons dit, un petit livre rouge intitulé *Elegía para los niños perdidos* de l'écrivaine fictive Ella Camposanto fait son apparition à plusieurs reprises et constitue une étape métafictionnelle dans le récit. En effet, Ella Camposanto semble être l'alter ego de Nellie Campobello et de ses vignettes qui décrivent les anonymes assassinés pendant la Révolution mexicaine[43]. Ces héros anonymes sont récupérés par l'autrice – passée elle-aussi sous silence – qui leur donne forme et place dans l'Histoire en leur attribuant des surnoms.

Elegía para los niños perdidos, la seule œuvre de l'écrivaine italienne (fictive, rappelons-le) supposément traduite par l'écrivain mexicain Sergio Pitol (non fictif, lui), raconte l'histoire de sept enfants d'Amérique centrale qui entreprennent la croisade de traverser le désert depuis leurs pays respectifs pour franchir illégalement la frontière étasunienne sous la surveillance cruelle d'un *coyote*. Des enfants sans nom, avec souvent pour seule identification un numéro de téléphone sur un bout de tissu cousu dans leur vêtement, qui peuvent à la fois prendre les surnoms de toutes celles et ceux qui s'aventurent sur le chemin, que ce soit à pied, que ce soit monté.e.s sur les toits – les « gondoles » – de la *Bestia*, du nom d'une flotte de trains de marchandises qui

parcourent le Mexique, utilisés par les migrant.e.s pour atteindre les États-Unis. Dans ces élégies, les enfants perdus ne sont pas nommés mais numérotés : d'abord sept, puis six : « siete menos uno »[44] compte le *coyote* dans une soustraction cinglante qui s'obstine à ne pas faire l'addition d'un disparu de plus. Sur ces six, quatre seront les enfants qui, à travers les dix-sept élégies, termineront par rencontrer, par le recours à une métalepse[45], le garçon de l'intrigue principale et sa sœur (tous deux alors perdus dans le désert après avoir fui leurs parents). Cette rencontre revêt une fusion métafictionnelle qui rendra compte, une fois de plus, de la porosité entre réalités et fictions à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse.

Dans cette partie culminante du roman, nous assistons à la jonction d'une des stratégies discursives et visuelles qui démontrent le caractère de puzzle de *Desierto Sonoro*. Pour illustrer cela, il est utile de se référer au contenu de la boîte 7 (la boîte du petit garçon) : elle possède les 24 photographies Polaroïd que nous avons déjà mentionnées. Ces clichés, qui dans le roman apparaissent placés dans la boîte, ont été insérés entre les pages du livre rouge. Nous nous intéresserons à trois images :



Fig. 1 (s/p)

Cette première image (Fig.1) affiche deux wagons d'un train abandonné en plein désert. La photographie, comme tant d'autres prises par le garçon (Pluma Ligera), est traversée par un rayon de soleil qui scinde le champ de vision en deux parties inégales. C'est le fruit de la technique encore imparfaitement maitrisée de l'enfant en tant que photographe, en tant que *documentalistólogo*. Cela dit, la photographie joue un rôle bel et bien métafictionnel car elle fonctionne comme une passerelle narrative, connectant l'intrigue principale, dans laquelle le garçon prend la photographie, à l'intrigue secondaire tirée des élégies, où l'on découvre que les enfants perdus y sont cachés. Autrement dit, dans le récit principal, le garçon enregistre ce dont il est témoin tout au long du voyage, et c'est dans cet espace qu'a lieu la rencontre avec les quatre enfants issus du livre *Elegía para los niños perdidos*. Dans ce passage, Luiselli met bien l'accent sur l'aspect tangible, visuel et réel de cette rencontre, tant pour les personnages (les enfants qui se rencontrent) que pour nous, lecteurices, qui sont témoins de la scène la scène – la métalepse – grâce à l'exemple d'une pierre qui est lancée comme s'il s'agissait du pincement typique que l'on s'inflige pour vérifier la réalité de ce qui s'apparente être un rêve, un fantasme, un mirage dans le désert :

> Una piedra salió de pronto volando hacia nosotros desde el otro lado del vagón, […] una piedra que la mayor de las niñas acababa de lanzar […], una piedra real [...] tan real, concreta y dolorosa que su sistema nervioso [celui de l'enfant lorsqu'il reçoit le coup] se despabila, alerta, y su voz profiere un indignado ay, me dolió[46]

Cette première rencontre concrète et sensorielle est suivie d'une phase d'autoreflexion qui permet de saisir encore davantage la véracité de l'expérience : « a los cuatro les lleva unos segundos entender que son reales, ellos y nosotros, nosotros y ellos, pero […] finalmente lo entienden, los cuatro, los dos, los seis en total »[47]. On passe ainsi d'un intervalle de confusion – les enfants se sentent perplexes, *puzzled* – à un effet de compréhension et de concrétisation, c'est-à-dire de construction et de reconstruction de la réalité par les faits.



Fig. 2 (s/p)

La deuxième image (Fig.2) est la photographie sur laquelle on voit Memphis, la sœur du jeune garçon, avec un chapeau rose, un arc et une flèche. Ces trois derniers éléments sont des cadeaux que la jeune fille reçoit des quatre enfants perdus en échange de la carte, de la boussole, de la torche, des jumelles, des allumettes et du couteau suisse dont son frère s'était muni avant de s'enfuir avec sa sœur et qui, d'après lui, leur seraient utile en tant que kit de survie pendant leur traversée dans le désert[48]. La transaction que la jeune fille effectue avec les enfants perdus se passe le lendemain de leur rencontre, pendant que son frère est encore endormi. Quand ce dernier se réveille et s'aperçoit que les enfants perdus sont déjà partis et ont emporté ses affaires avec eux, il éprouve un moment de colère passagère, qui s'apaise lorsqu'il se rend compte, qu'en réalité, ni lui ni sa sœur n'auront plus besoin de ces objets, puisqu'ils sont sur le point de rencontrer leurs parents, d'être sauvés *a contrario* des enfants perdus qui fort probablement en auraient besoin dans leur pèlerinage.

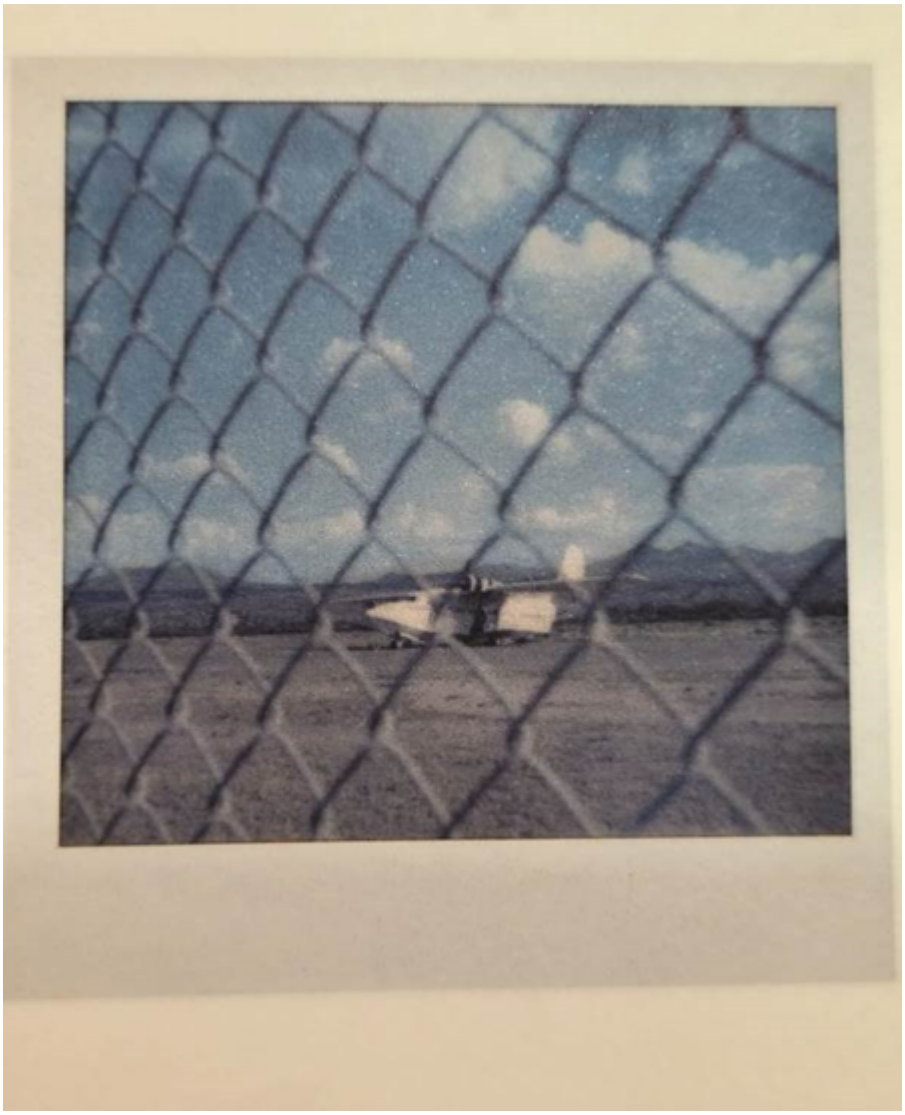


Fig. 3 (s/p)

La troisième image (Fig. 3) peut être considérée comme l'une des plus complexes et des plus rhizomatiques de tout le répertoire photographique, car elle relie tous les personnages du roman : la famille protagoniste (mère, père et leurs deux enfants), les enfants perdus des élégies, ainsi qu'un groupe d'enfants immigrés anonymes qui sont sur le point d'être expulsés, comme l'indiquent les nouvelles que la famille entend à la radio. Lorsque la famille fait un détour pour atteindre le hangar où sont retenus les enfants *envahisseurs* « que mandarán en aviones privados, financiados por un millonario patriótico, [...] para deportarlos de regreso a Honduras, o a México, o algún lugar de Sudamérica »[49], le fils, muni de ses jumelles, décrit précisément ce qu'il distingue. Ce qu'il voit contraste avec ce qui échappe aux autres membres de la famille, dont le regard se porte au loin, au-delà des barreaux qui occupent le premier plan de la photographie :

> Veo una fila de mínimas figuras que salen andando del hangar hacia la pista. Son todos chicos. Niños, niñas: uno tras de otro, sin mochilas ni nada. Avanzan con el aire de quien ha capitulado, prisioneros silenciosos de una guerra que ni siquiera les

> toca pelear[50]

Ces enfants en passe d'être déportés pourraient inclure les filles de Manuela, un personnage d'autofiction basé sur un cas que Luiselli relate dans son essai *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*. Au sein du roman, la mère recherche les deux filles de Manuela. Bien qu'elles « apparaissent » sans vie à la conclusion de l'histoire, elles sont également suggérées comme étant deux des quatre enfants perdus avec lesquels les enfants de la famille interagissent. Ensuite, l'avion qui s'envole, « dejando una larga cicatriz en el cielo »[51], est intercepté par les enfants des élégies, c'est-à-dire les personnages fictifs du roman apocryphe intégré au récit principal. La quatorzième élégie fournit des explications à ce sujet :

> Y ahora los niños ven, por encima de sus cabezas, un avión que cruza volando el cielo. Lo siguen con la mirada fija y no sospechan que el avión va lleno de niños y niñas como ellos, que miran hacia abajo en dirección adonde están los seis, aunque no puedan verse unos a otros. Dentro del avión, un niño pequeño se asoma por la ventanilla ovalada y se mete el dedo en la boca. Abajo, a lo lejos, un tren se desliza sobre las vías[52]

En somme, ces photographies symbolisent, comme la rose de Coleridge, la valeur testimoniale qui dépasse les limites de leur fictionnalité pour devenir la matérialisation d'une problématique et d'une histoire partagées. C'est ici, dans ce temps et cet espace, que les enfants perdus se sont retrouvés et ont échangé des expériences, des histoires et du matériel pour l'aide et la survie. Ces trois clichés sont donc des pièces d'un puzzle qui permettent de constituer et de comprendre des faits et des réalités malgré leur caractère fictif et métafictionnel. Ce sont des fragments qui, comme la littérature et la photographie, conçoivent une archive qui incarne des personnages fictifs et non fictifs, des personnages qui échappent à notre compréhension si nous ne nous efforçons pas de saisir les causes et les conséquences de leurs situations et leurs actions. *Desierto sonoro* ne manque pas de brouiller les frontières factuelles et fictives des enfants perdus, perdus dans un désert systémique et bureaucratique qui les contraint à se protéger des diverses violences les poursuivant, des animaux sauvages – des *Bestias* – qui les assiègent et les effacent de la carte géographique et mentale.

CONCLUSION : EN ROUTE VERS DES RÉCITS INFINIS

Nous concluons donc que *Desierto sonoro* donne une place centrale à des échos passés sous silence qui résonnent aujourd'hui avec plus de force que jamais dans nos inquiétudes et engagements socio-politiques. Ce roman permet de mettre en exergue l'importance de l'archive, de la mémoire et de la lutte contre les actes de racisme et d'exclusion des immigré.e.s (avec ou sans papiers) qui vivent actuellement non seulement aux États-Unis, mais aussi sous des latitudes plus proches. Pour reprendre les mots de Garrigues, pour qui «â¯le fragment est un choix : esthétique, moral,

philosophiqueâ[¯]»[53], nous pouvons observer que Valeria Luiselli, au-delà d'une œuvre et d'un témoignage dotés d'une forte densité esthétique, éthique et herméneutique, parvient à agencer les pièces d'un puzzle de possibles face aux dispositifs d'effacement des histoires et d'une Histoire autre – une histoire qui persiste et ne cesse de résister. L'écriture fragmentaire de *Desierto sonoro* nous invite à abattre les murs de séparation pour ensuite (re)construire, avec les morceaux résultant de cet effritement, la continuité des nombreuses histoires qui émergent du roman, des personnages et de leurs causalités.

Cette histoire (donc) se poursuivra...

BIBLIOGRAPHIE

ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, 1, 127–138, 1961.

BOWES, John P., *Land Too Good for Indians. Northern Indian Removal*, New York, University of Oklahoma Press, 2017.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.

DEMOCRACY NOW, « El "Alcatraz de los caimanes": activistas de Florida rechazan la cárcel para migrantes del Gobierno de Trump en los Everglades al tiempo que aumentan las muertes bajo custodia del ICE », 02/07/2025, consulté le 2 juillet 2025, https://www.democracynow.org/es/2025/7/2/el_alcatraz_de_los_caimanes_activistas

EL COLEGIO NACIONAL, « Nellie Campobello: infancia y Revolución, la mirada marginal », 15/09/2020, consulté le 7 février 2025, https://www.youtube.com/watch?v=JZ3BFlKjRBo&ab_channel=elcolegionacionalmx.

EL PAÍS, consulté le 15 avril 2025, « Valeria Luiselli: "No me interesa lo confesional, parece que las mujeres no tenemos derecho a imaginar"», 05/09/2019, https://elpais.com/smoda/placeres/valeria-luiselli-entrevista-desierto-sonoro.html.

FANDIÑO, Laura, « Entre la repetición y la falta: las Elegías para los niños perdidos en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli », *Connotas*, n° 28, 2024, doi:10.36798/critlit.v0i28.509.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck,1995.

GAVOILLE, Élisabeth, « Introduction », *in* Élisabeth GAVOILLE, Philippe CHARDIN, dir., *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, Paris, Kimé, 2017, consulté le 22 mai 2025, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02455008/document

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HURET, Romain, « La fin des sciences sociales ? Traditions et modernité de l'anti-intellectualisme aux États-Unis », *Esprit*, n° 517-518, 2025.

KRISTEVA, Julia, « La mot, le dialogue et le roman », *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 2017.

LUISELLI, Valeria, *Desierto sonoro*, Madrid, Sexto Piso, 2019.

LUISELLI, Valeria, *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, Madrid, Sexto Piso, 2017.

LUISELLI, Valeria, *Lost Children Archive*, London, Fourth Estate, 2019.

MCCARTHY, Cormac, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008.

MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Garnier, 2018.

MONTERROSO, Augusto, « El dinosaurio », *Obras completas (y otros cuentos)*, Madrid, Alianza Editorial, 2022.

NAVES, Marie-Cécile, *Trump, la revanche de l'homme blanc*, Paris, Textuel, 2018.

NOTES

[1] Dans le récent numéro consacré à l'état actuel de la pensée critique à l'université, Romain Huret expose les types de censures, pratiquement des autodafés, qui ont lieu dans la sphère scolaire et académique avec l'arrivée de gouvernements réactionnaires sur les questions d'ethnicité et de genre, questions qui seront par ailleurs les axes fédérateurs de notre analyse. « Dans les écoles publiques, des livres sont désormais censurés lorsqu'ils diffusent les théories critiques sur la race et le genre. D'après l'association PEN America, le nombre d'interdictions dépasse en 2024 les dix mille sur tout le territoire, avec deux États particulièrement actifs en la matière : l'Iowa et la Floride ». Romain HURET, « La fin des sciences sociales ? Traditions et modernité de l'anti-intellectualisme aux États-Unis », *Esprit*, n° 517-518, janvier-février 2025, p. 88.

[2] Marie-Cécile NAVES, *Trump, la revanche de l'homme blanc*, Paris, Textuel, 2018, p. 84.

[3] *Ibid*, p. 128.

[4] Valeria LUISELLI, *Desierto sonoro*, Madrid, Sexto Piso, 2019.

[5] Valeria LUISELLI, *Lost Children Archive*, London, Fourth Estate, 2019.

[6] Pour les besoins du présent document, les citations ont été tirées exclusivement de la version espagnole.

[7] Dans un entretien accordé à *El País*, Luiselli déclare qu'aux États-Unis, *Lost Children Archive*/*Desierto Sonoro* est interprété comme une subversion du grand roman étasunien et du *road trip*. L'autrice souligne que, malgré les différences culturelles littéraires, la mondialisation a permis aux *Hispanos* et aux Latino-Américains d'être tout à fait familiarisés avec l'entremêlement de ces traditions littéraires. « La novela es una *road novel*, un descenso al inframundo y a la conciencia, se plantea de forma muy distinta al viaje estadounidense de descubrir el territorio. Yo quería unir esas dos partes ». https://elpais.com/smoda/placeres/valeria-luiselli-entrevista-desierto-sonoro.html, consulté le 15 avril 2025.

[8] « La diferencia es […] que un documentólogo es como un bibliotecólogo y un documentalista es más parecido a un alquimista. Pero en el fondo papá y mamá hacían casi lo mismo: tenían que encontrar sonidos, grabarlos, meterlos en una computadora y luego ordenarlos para que contaran una historia ». V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 238.

[9] John P. BOWES, *Land Too Good for Indians. Northern Indian Removal*, New York, University of Oklahoma Press, 2017.

[10] Roland BARTHES, « Le message photographique », *Communications*, 1, 127–138, 1961.

[11] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 258.

[12] Pour une analyse plus exhaustive des enjeux biopolitiques de ces élégies, voir l'article de Laura Fandiño sur ce sujet. Laura FANDIÑO, « Entre la repetición y la falta: las Elegías para los niños perdidos en *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli », *Connotas*, n° 28, 2024, p. 6-31, doi:10.36798/critlit.v0i28.509.

[13] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

[14] Des œuvres comme *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, divers chants d'Ezra Pound, *La Terre vaine* de T. S. Eliot, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Le portes du paradis* de Jerzy Andrzejewski, pour en citer quelques-unes.

[15] V. LUISELLI, *op. cit.*,p. 454.

[16] Élisabeth GAVOILLE, « Introduction », *in* Élisabeth GAVOILLE, Philippe CHARDIN, dir., *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, Paris, Kimé, 2017, p. 11-21, consulté le 22 mai 2025, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02455008/document.

[17] Pierre GARRIGUES, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck,1995, p. 34.

[18] Alain MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Garnier, 2018, p. 92.

[19] Valeria LUISELLI, *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, Madrid, Sexto Piso, 2017, p. 48.

[20] V. LUISELLI, *Desierto Sonoro*, *op. cit.*, p. 331.

[21] *Le petit Robert de la langue française*, Le Robert, 2022.

[22] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 151.

[23] *Ibid*, p. 131.

[24] *Oxford English Dictionnary*,Oxford University Press, 2007.

[25] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 131.

[26] Lucien DÄLLENBACH, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

[27] *Ibid*, p. 54.

[28] *Ibid*, p. 55.

[29] V. LUISELLI, *Desierto sonoro*, *op. cit.,* p. 202.

[30] Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002, p. 184.

[31] V. LUISELLI, *Los niños perdidos*, *op. cit.*, p. 62.

[32] S'inspirant des postulats d'Arendt, il est judicieux de se pencher sur la réflexion sociale afin d'aborder les problématiques au prisme du domaine propre à chaque auteurice : littérature, politique, philosophie, et autres. « Une chose me parut évidente : il fallait non seulement se lamenter sur ces phénomènes et les dénoncer, mais aussi les expliquer. » H. ARENDT, *op. cit.*, p. 183.

[33] Cormac MCCARTHY, *La route*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 9.

[34] Voir la liste de Luiselli de tous les ouvrages qu'elle cite directement et indirectement, à partir de la page 453.

[35] V. LUISELLI, *Desierto sonoro*, *op. cit.*, p. 405.

[36] P. GARRIGUES, *op. cit.*, p. 148.

[37] Augusto MONTERROSO, « El dinosaurio », *Obras completas (y otros cuentos)*, Madrid, Alianza Editorial, 2022, p. 67.

[38] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 247.

[39] P. GARRIGUES, *op. cit.*, p. 32.

[40] Julia KRISTEVA, « La mot, le dialogue et le roman », *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, 2017, p. 85.

[41] Les récentes informations sur la construction de prisons telles que celle surnommée *Alligator Alcatraz* sont frappantes. Lors de sa première visite, largement couverte par les médias, le président Donald Trump s'est moqué des immigrant.e.s qui y seraient détenu.e.s, suggérant qu'ils/elles devraient apprendre à combattre les alligators pour s'échapper de la prison, qui est entourée de ces animaux, ainsi que de pythons et d'autres espèces sauvages des Everglades dans l'état de Florida.

https://www.democracynow.org/es/2025/7/2/el_alcatraz_de_los_caimanes_activistas, consulté le 2 juillet 2025.

[42] A. MONTANDON, *op. cit*, p. 19.

[43] Lors d'une conférence sur Nellie Campobello, Juan Villoro met en lumière comment le roman *Cartucho* offre une vision intime de la Révolution mexicaine à travers le regard de l'enfance. Il souligne la double marginalité de l'écrivaine en tant que femme et enfant, la plaçant dans une position doublement subalterne. Villoro signale que l'étymologie du mot « enfance » signifie « sans voix », mais que Campobello renverse cette idée en donnant une voix au témoignage d'une enfant. L'écrivain insiste également sur le caractère visuel de l'œuvre de Campobello, comparant ses textes à des « fogonazos [como] disparos que han dejado un cartucho quemado », à l'image de photographies instantanées. Villoro laisse entendre que chaque vignette de Campobello est un « cliché » que le lecteur peut assembler pour former un « album photo » ou un « puzzle », soulignant l'importance de la photographie pour comprendre son écriture. Cette perspective s'inscrit dans la continuité de notre analyse de l'œuvre de Valeria Luiselli.https://www.youtube.com/watch?v=JZ3BFlKjRBo&ab_channel=elcolegionacionalmx, consulté le 7 février 2025.

[44] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 81.

[45] Selon Genette, la métalepse est une figure de style et un procédé narratif qui consiste à franchir, transgresser ou brouiller la frontière entre différents niveaux narratifs ou de réalité. Il s'agit ici du passage d'un niveau métadiégétique (une histoire dans l'histoire) à un niveau diégétique (l'histoire principale). La métalepse met en évidence l'artifice de la narration et questionne les frontières entre la fiction et la réalité, ou entre les différents plans de la fiction elle-même. G. GENETTE, *op. cit.*, 1972.

[46] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 399.

[47] *Ibid*, p. 400.

[48] Ici encore, nous mettons en évidence l'image qui renvoie à la liste des objets récurrents dans le roman. Ces objets semblent être les pièces du puzzle qui composent l'ensemble du sens : quels objets, quelles pièces, doivent être placés dans le sac à dos que les immigrant.e.s emportent avant de commencer leur voyage ? Les sacs à dos sont une métaphore directe de l'ensemble nécessaire à la survie, de son contenu bien pensé, bien choisi, des pièces qui le composent. Le sac à dos n'est-il pas le kit de survie des objets dont les lecteurices ont besoin pour pouvoir se raccrocher à ce que vivent les personnages sans tomber eux/elles aussi dans un jeu de fiction ?

[49] V. LUISELLI, *op. cit.*, p. 195.

[50] *Ibid.*, p. 228.

[51] *Ibid.*, p. 376.

[52] *Ibid.*, p. 376.

[53] P. GARRIGUES, *op. cit.*, p. 27.

L'AUTEUR

Je suis professeur certifié d'espagnol et actuellement ATER au sein de l'Université Toulouse Jean Jaurès (UT2J) au Département d'Études Hispaniques et Hispano-américaines. Je suis doctorant sous la direction de Marie-Agnès Palaisi (UT2J, France) et de Maricruz Castro Ricalde (Tecnológico de Monterrey, Mexique), en codirection. Mon travail de thèse porte sur la manière dont l'œuvre de l'écrivaine mexicaine Fernanda Melchor se réapproprie la violence ancrée dans l'État de Veracruz par le biais d'artifices littéraires qui mêlent réalité et fiction pour ainsi revenir sur la performativité de ses textes. J'interroge également les rôles que jouent les espaces tropicaux dans cette configuration sociétale violente et répressive, en m'inscrivant théoriquement dans les approches de genre intersectionnelles.