

La *Micropedia* d'Ignacio Padilla : déclinaisons d'un fantastique polymorphe

AUDREY LOUYER

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE / CIRLEP

audrey.louyer@univ-reims.fr

1. « [M]onstruos y criaturas fantásticas, figuras dobles y viajes en el tiempo, tan herederos de Poe y Lovecraft como de García Márquez o el propio Borges » : comment ne pas retrouver dans cette présentation de la *Micropedia* d'Ignacio Padilla (Marcial Pérez, 2018) le cortège traditionnel d'une écriture dont l'expression s'est diversifiée au cours des deux derniers siècles et plus encore dans les propositions littéraires des auteurs d'Amérique latine ? En effet, l'accueil réservé à l'édition posthume de ce projet qui regroupe dans un même coffret quatre volumes constituant la *Micropedia* et un livret d'hommage intitulé « De monstruos, dobles, autómatas y quimeras » emploie l'adjectif « fantastique » pour caractériser le contenu des textes. Mais de quel fantastique parle-t-on ? On sait la versatilité du fantastique et la difficulté des approches existantes dans les différentes théories et tentatives de définition, ce qui invite souvent à se demander si le terme est envisagé *lato sensu* et englobe alors d'autres codes et registres d'écritures de la – mal aimée – littérature de genre, voire la paralittérature, ou bien s'il s'agit d'une caractérisation plus précise qui convoque une tradition ayant évolué entre les siècles et les territoires, et qui a trouvé un terrain favorable tantôt dans la littérature gothique, tantôt dans un quotidien trivial où s'invite parfois l'inquiétante étrangeté, et souvent dans une articulation habile avec d'autres genres comme la science-fiction, la *fantasy*, le merveilleux ou encore le policier.
2. Au-delà du débat qui a poussé la critique du dernier quart du vingtième siècle à interroger la proposition de définition avancée par Todorov en 1970 dans la célèbre *Introduction à la littérature fantastique*, on sait la diversité avec laquelle les écrivains latino-américains ont accueilli ce qu'on appelle parfois un « genre », et l'ont cultivé dans leurs textes ; et l'on connaît, ne serait-ce que par les travaux d'Ana María Barrenechea ou de Rosalba Campra, l'approche théorique de l'autre côté de l'Atlantique. Par

ailleurs, de nombreux chefs d'œuvre littéraires sont nés sous la plume d'auteurs mexicains – pensons à *Aura* ou « Chac Mool » de Carlos Fuentes, au *Confabulario* de Juan José Arreola, et plus récemment à Cecilia Eudave et Alberto Chimal –, des écrivains dont le rapport à la mort et sa transposition dans la littérature par l'irruption de l'inadmissible a souvent amené à repérer des traits fantastiques dans les textes.

3. Alors, en quoi la *Micropedia* d'Ignacio Padilla est-elle fantastique ? En quoi semble-t-elle renouveler cette écriture dont on a prétendu qu'elle avait disparu suite à l'avènement de la psychanalyse ? Ignacio Padilla (1968-2016), dont la thèse de doctorat s'intitulait « *Lo diabólico y lo monstruoso en Cervantes* », est décédé brutalement, et c'est son ami, l'écrivain Jorge Volpi – qui, en 2004 dans un célèbre article sur la fin de la littérature, imaginait un futur littéraire noir dont Padilla serait témoin, de nombreuses années plus tard – qui s'est chargé de l'agencement des textes du dernier volume de nouvelles pour l'édition publiée par Páginas de espuma de cet ensemble de cinquante-quatre nouvelles réparties dans des recueils aux titres octosyllabiques : *Las antípodas y el siglo*, *El androide y las quimeras*, *Los reflejos y la escarcha* – tous trois composés de douze nouvelles – et *Lo volátil y las fauces*¹.
4. Si la critique a déjà consacré une étude à l'image du Mal dans la *Micropedia*, il semble pour autant nécessaire de s'interroger sur la présence même du fantastique dans ces nouvelles, une présence qui ne va pas de soi, dans son sens restreint comme dans son sens le plus large, mais aussi de réfléchir sur les enjeux de cette présence. Pour mener ce travail, on considèrera, au moins dans un premier temps, qu'un texte est fantastique dès lors qu'il met en regard le réel – ou l'idée conventionnelle que nous en avons, nous y reviendrons – et l'impossible, en problématisant cette relation, c'est-à-dire en décrivant suffisamment les éléments invraisemblables pour générer, la plupart du temps chez le lecteur mais parfois chez le personnage, un doute, une curiosité et une interrogation qui ébranlent les perceptions et les certitudes.
5. Toutefois, il ne faut pas pour autant considérer que chaque nouvelle qui compose le projet est de nature fantastique : la polarisation n'est pas univoque, et l'effet n'est pas linéaire, vers une *cauda* susceptible de générer

1 Les nouvelles des recueils mentionnées dans cet article verront la mention des pages précédée des chiffres romains I, II, III, IV, suivant ainsi l'ordre de publication des ouvrages.

un *twist-ending*, comme cela est souvent le cas chez les écrivains du fantastique traditionnel, les *fantastiqueurs* du langage. Il semble que Padilla nous invite à percevoir, dans une diversité d'approches et avec des degrés d'intensité variables, ce que peut l'imaginaire, y compris dans une proposition aussi paradoxale que la *Micropedia*, entre science, histoire et littérature. Ainsi, le fantastique, bien qu'étant une catégorie commode dans laquelle placer la plupart de ces *cuentos* aux allures arreoliennes et/ou rulfienues, ne semble pas être le seul moteur d'un projet d'écriture, ni constituer, si l'on considère l'acception la plus étroite et restreinte du terme (irruption de l'inadmissible dans la légalité du quotidien, en paraphrasant Roger Caillois), l'unique regard porté sur le référent. La stratégie de langage employée rend compte d'une manière particulière de percevoir le monde. Quelle lecture de quel fantastique est ici convoquée ? Quel est l'effet du recours au fantastique sur le projet de la *Micropedia* ? Sur le lecteur ? On se demandera donc dans quelle mesure ces ouvrages proposent à la fois un renouveau et un maintien de la tradition cervantine telle que l'aborde Carlos Fuentes dans *La gran novela latinoamericana* (2011), et dans quelle mesure le fantastique, dans toute la diversité de ses expressions qu'il conviendra d'analyser, joue le rôle d'un prisme de réfraction d'un savoir universel fondé sur le pouvoir de l'imaginaire comme épiphanie de vérité où la confusion entre fiction et vérité n'est plus déterminante. Pour mieux expliquer cette idée, on s'appuiera sur la distinction opérée par Jacques Rancière (2009 ; 156-156), permettant d'isoler, d'une part, le fictif-mimétique, comme un agencement d'actions qui créent une histoire et d'autre part, le fictif « comme procédé de l'esprit humain », qui relève davantage de l'agencement des signes et des images. Nous y reviendrons également.

6. Ce que l'on proposera donc, c'est une sorte de *viaje a la semilla*, selon la dynamique d'une progression où l'on verra d'abord que le fantastique classique peut être perçu comme une porte d'entrée dans un univers dont la codification est connue du lecteur. Cependant, il ne faut pas tomber dans le piège de la réduction thématique, qui consiste à croire que la présence d'un élément surnaturel, comme le fantôme par exemple, suffirait à qualifier un texte de fantastique. L'approche de l'auteur est finalement bien plus complexe, car Padilla propose des inventions et des créations qui reflètent un fantastique que l'on peut qualifier d'épiphanique. Finalement, le recours à l'expression fantastique la plus ancestrale permet la création d'un monde où le clivage entre réel et impossible est dépassé par une mythologie en réso-

nance avec la tradition littéraire héritée de Cervantes. L'essence du fantastique de Padilla serait alors à chercher dans les sources les plus ancestrales et archétypiques de ce dernier.

1. Un fantastique hérité qui déploie sa force subversive

7. Que ce soit dans sa dimension thématique, langagière ou par sa tendance à la subversion, Ignacio Padilla mobilise à travers la *Micropedia* des éléments caractéristiques du « fantastique classique » que l'on peut, dans un premier temps, envisager comme une remise en question d'un ordre du monde établi arbitrairement et face auquel la littérature propose, ou oppose, un changement de paradigme.

1.1. UNE CODIFICATION THÉMATIQUE OÙ RÉSONNENT LES MOTS DE LA TRIBU

8. C'est d'abord à travers la multiplication de motifs reconnaissables qu'Ignacio Padilla constitue un univers identifiable pour le lecteur et rend visible la présence d'éléments impossibles par le biais de l'intertextualité. Sirida Fuertes Trigal (2009) a déjà eu l'occasion de développer les éléments hérités du gothique, dont de nombreux motifs parcourent l'œuvre. C'est ainsi que le thème du double et du dédoublement, déjà présent dans le second volume², représente le fil conducteur des nouvelles de *Los reflejos y la escarcha*, et ce, dès l'épigraphe qui rend hommage au célèbre roman de Stevenson, puis dans la composition même de l'index, divisé en deux parties égales et symétriques. Le quatrième volume présente une nouvelle au titre évocateur, « Conflagración de murciélagos », et un tour d'écrou supplémentaire est donné dès l'apparition du premier personnage, appelé Barry *Lovecraft*. De même, l'allusion à la créature du Docteur Frankenstein dans « Hagiografía del apóstata » ne surprendra pas non plus le lecteur³. De ce point de vue, « Galatea en Brighton » est la nouvelle dont les descriptions illustrent au mieux l'atmosphère du fantastique classique :

Sus primeras apariciones en la casa de Brighton apenas debieron de sembrar en ellos cierta curiosidad por su vida desastrada o por las minucias de un suicidio con barbitúricos que, en realidad, no difería gran cosa de la de muchos otros

- 2 « Me tomó algunos peses comprender que Sibhoan Kearney era el nombre irremediable de por lo menos dos mujeres distintas » (II, 79).
3 « De sus pecados, solo de sus pecados, tendría que surgir una criatura monstruosa, construida con pedazos de su carne viva y amalgamada pos la consistente materia de sus remordimientos » (I, 67).

espectros invocados por la voz ventral de la médium. Después de todo, no era inusual que los suicidas pululasen en las sesiones para narrar a los vivos los mórbidos detalles de sus últimos instantes en el mundo (II, 82).

9. Les séances de spiritisme, mais plus largement la présence de fantômes ainsi que les échos de l'au-delà dans le monde des vivants font pleinement partie de la construction narrative de la *Micropedia*. Dans la continuité de cette approche, Padilla développe le fantastique dans l'inquiétante étrangeté que peuvent révéler les images, et notamment les tableaux de Cornelius von Max, qui réveillent chez le public un sentiment d'*unheimliche* en raison de leurs traits et attitudes semblables aux êtres humains. Padilla retrace la biographie du peintre tout en créant chez le lecteur un effet de suspense : « Baste lo dicho para asentar que, dondequiera y comoquiera que las cuenten, las historias cavernarias de los simios del lago Starnberger asombrarán a quien las escuchare o las leyere » (IV, 130). Le renversement dans un cynisme simiesque ébauche déjà une distanciation sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : « Cornelius Max creía (o quería creer) en la transmigración de las almas ; para él, el premio a las buenas acciones consistía en encarnarse el alma en nobles bestias, así como el infierno sería acaso el traslado del ánima a un cuerpo de hombre o de larva » (IV, 136).
10. La lecture des travaux théoriques et critiques rédigés par Padilla aide à comprendre son approche de l'écriture de fiction. Ainsi, l'auteur de *Los demonios de Cervantes* souligne la manière dont les êtres surnaturels sont des incarnations des traits de caractère des créateurs et accompagnent ces derniers dans leurs inventions : « Demonios siguen siendo las pulsiones de la libido, las manías persecutorias, los trastornos de la personalidad, las enfermedades del espíritu, las inspiraciones y expiraciones del artista entre este mundo y los otros » (Padilla, 2016 ; 11). Il suggère ainsi un premier sens que l'on peut donner à la présence du fantastique dans la *Micropedia* : ces motifs sont les ombres des démons de la création.
11. Si l'on observe de plus près le détail de la composition d'une nouvelle en particulier, on verra dans « Rhodesia Express » un autre motif récurrent du fantastique, celui de l'altération de la logique du temps, une obsession chez nombre d'auteurs d'expression fantastique. Le principe fondateur de l'événement impossible est présenté d'emblée : « Nada ni nadie podían explicar tan dramática irregularidad: los trenes salían puntuales de la estación de Lusaka y bordeaban el Zambezi a toda máquina para llegar irreme-

diablenente tarde a su destino » (I, 44). On pensera, à la lecture de ces éléments narratifs, aux nouvelles fantastiques qui mettent en scène des moyens de transport, en particulier des trains, à commencer par « El guardagujas » de Juan José Arreola, mais aussi « El Sur » de Borges, par exemple⁴. L'écriture fantastique conjuguée à ce motif affecte la conception du temps et de l'espace en générant le malaise, l'incompréhension et la situation impossible face au recours à un développement technologique et industriel. Padilla construit alors la nouvelle en développant le doute, la recherche d'une réponse logique face à une situation insolite, jusqu'à jouer avec le langage : « En realidad, coronel, son apenas las doce treinta y cinco. Son nuestros relojes quienes han llegado tarde a la cita. » (I, 48), montrant à quel point le travail d'une nouvelle suppose un choix précis de mots, la nouvelle finissant d'ailleurs sur une pointe d'ironie : « se perdió en las calles de Salisbury con paso firme y *acompañado* » (I, 50).

12. Le fantastique classique serait alors une porte d'entrée dans l'univers des possibles et mondes alternatifs par un chemin que le lecteur connaît déjà. Néanmoins, il convient de garder à l'esprit le risque de réduction thématique : convoquer un vampire ou un spectre n'est pas suffisant pour considérer qu'un texte est fantastique. Comme le développe David Roas, et d'autres avant lui, le fantastique repose également sur un travail du langage.

1.2. LE LANGAGE DU FANTASTIQUE

13. Si l'on ne peut se résoudre à résumer le fantastique aux diverses apparitions codifiées, c'est parce que l'écriture même, en tant que processus, dessine des brèches où s'insère le fantastique. Observons la nouvelle « Las entrañas del Turco », où le motif de l'automate du joueur d'échec de Kempelen, s'il est célèbre pour ce qu'en a fait Edgar Allan Poe dans « Le joueur d'échecs de Maelzel » a été repris par d'autres écrivains, notamment Elsa Triolet dans *L'Âme*, sans pour autant que l'on considère ces textes comme fantastiques. La construction de la nouvelle obéit à un schéma que l'on retrouve dans d'autres nouvelles de la *Micropedia* : contextualisation par le biais d'un savoir encyclopédique, récit de l'anecdote associée, multiples rebondissements puis effet (ou non) de fermeture du récit. Ce qui fait la fantasticalité du texte, c'est sa rhétorique et sa mise en forme : le narrateur

4 Précisons également que Padilla a publié en 1996 un recueil intitulé *Últimos trenes (Confabuladores)*.

s'adresse à un interlocuteur à la deuxième personne du singulier sous la forme d'une lettre, un dispositif qui implique une complicité entre l'instance narrative et son public. Si Sartre (1947) avait déjà envisagé une approche du fantastique par le langage, Rosalba Campra (2008) ou encore David Roas (2011) ont réfléchi aux mécanismes qui régissent ce mode d'écriture. Ce dernier élabore une définition où le fantastique repose sur quatre éléments fondamentaux : le réel, l'impossible, la peur et le langage. Dans la partie consacrée au langage, il distingue l'instance narrative dans le choix des porteurs du discours, l'organisation narrative et les différents aspects discursifs à l'échelle de la phrase. « *Las entrañas del Turco* » est l'une des nouvelles les plus surprenantes du point de vue des recours discursifs. Nous en prendrons un exemple, celui de l'utilisation de la comparaison impossible « *como si* » :

- « *Es como si* el autómata o el fantasma del propio Kempelen supiese que lo intentaríamos » (II, 44).
- « *Es como si* el autómata dirigiese al hombre y no a la inversa » (II, 45).
- « *Allá dentro señor mío* a una le entraban deseos de ganar la partida *como si* en ello se le fuese la existencia y a veces se te olvidaba que eras algo distinto del autómata » (II, 49).

14. D'un point de vue grammatical, il s'agit de l'expression d'une comparaison conditionnelle hypothétique dont Bosque et Demonte précisent :

Dado el carácter comparativo de la estructura, esta constituye un mecanismo metafórico muy productivo, puesto que permite poner en relación elementos del mundo real con elementos de mundos posibles (*Estás muy pálido, como si te hubieras mareado*), o claramente irreales (*Estás muy pálido, como si hubieras visto un fantasma*) (Bosque et Demonte, 1999 ; 3679).

15. Il existe donc un fantastique du langage chez Padilla, où le choix d'une forme linguistique, ici la comparaison – mais l'on connaît d'autres processus, comme l'ambiguïté des déictiques, la polysémie, les ellipses, les jeux de métalepses – contribuent à générer l'effet fantastique.
16. Padilla se place aussi dans la continuité de la tradition de que Denis Mellier (1999) a appelé l'écriture de l'excès. « *El chino de las cabezas* » en est un bon exemple. C'est une nouvelle dont le ressort principal est la peur. À nouveau, l'iconicité y est mobilisée, donnant ainsi une coloration qui rappelle, peut-être, un lointain Dorian Gray. *L'incipit*, aux allures marqué-

siennes⁵, laisse place à un récit inquiétant où le sourire diabolique, l'emploi du « como si », le vocabulaire de la peur (« terror », « horror », « terror infinito », « pavor », « me inquietó »...) se conjuguent et donnent naissance, dans la structure, le rythme, la construction du cadre spatio-temporel, l'élaboration des personnages, à l'irruption de l'effet fantastique. On ajoutera que ce sentiment extrême qu'est la peur, et le détail des descriptions sordides associées, renvoient à une veine littéraire, celle de Lovecraft, de la « Bérénice » de Poe et de bien d'autres auteurs et nouvelles, que Padilla décline à sa guise dans cette nouvelle qui met en scène un personnage qui se déplace avec des têtes humaines, qu'il conserve ensuite dans du formol, sur fond de contrôles douaniers et de guerre sino-japonaise.

17. Mais là encore, il serait erroné de réduire le fantastique à une série de stratégies d'écriture en vue d'un effet particulier ; à ce propos, Padilla propose dans ses propres textes une définition « à l'œuvre » du fantastique classique. Voyons-en deux exemples. D'abord, dans « Viaje al centro de una chistera », qui a remporté un prix du récit policier (XXI Premio Internacional de Relatos Policiacos Semana Negra), la parodie de Jules Verne induite dans le titre investit l'univers de la magie :

Usted me necesita, debe aceptarme como su guía a través del espejismo que lo conducirá a la verdad, ya no a la ejecución perfecta de un simple truco que al cabo resultaría tan baladí como los aplausos que suele provocar. Nada de eso, oficial. Se trata más bien del indeleble terror de una realidad tan clara que quisieramos ilusión, la realidad pura de la muerte (II, 60).

18. Si l'on a tendance à reprocher aux écrivains du fantastique leur *escapismo*, c'est-à-dire le fait de voir cette écriture comme une série de techniques, il semblerait qu'ici, Padilla suggère plutôt, au contraire, de cesser de percevoir cette écriture comme un tour de passe-passe et, dans un jeu de clair-obscur, d'accepter le vertige suggéré par l'écriture. Padilla prolonge même un peu plus le mélange des genres en croisant cette écriture magico-fantastique avec le polar, et insiste alors un peu plus sur le rôle des pulsions destructrices de Thanatos menant à la tragédie.

19. La deuxième définition « en action » se trouve dans « Of Mice and Girls » :

5 « Aún ahora cuando, le invoco y recuerdo con nitidez cada uno de sus gestos o sus palabras, me inquieta descubrir que al chino de las cabezas solo pude verlo un par de veces en mi vida » (I, 93).

La realidad, añadió, es en sí misma perturbadora, aunque esto solo podemos descubrirlo merced a ciertos cambios de perspectiva. La mente nos protege de la realidad pero el ángulo del horror se encuentra siempre a escasos grados de nuestra rutina, aguardando el momento en que algo o alguien nos empuje de golpe a verlo todo desde una dimensión distinta, desde ese punto secreto en el que de pronto ha ocurrido una inversión acaso mínima, acaso risible, que sin embargo termina por exhibir una verdad inquietante (II, 69).

20. Les familiers de l'écriture fantastique péninsulaire auront repéré dans cette définition une allusion à *El ángulo del horror*, de Cristina Fernández Cubas⁶, qui donne une traduction spatiale et une allure concrète à l'inquiétante étrangeté. C'est sans doute un clin d'œil à la tradition littéraire du fantastique qu'Ignacio Padilla lance ici.
21. On constate donc que Padilla, par le biais du langage, crée des effets de fantastique et des allusions intertextuelles au milieu des codifications classiques. Cela confirme l'idée selon laquelle le fantastique, tel un caméléon, peut être en adéquation avec plusieurs styles d'écriture et ce, à différentes époques. Comme l'avance Manganeli : « Le fantastique, parce qu'il est enclin à prononcer l'univers, est le créateur des signes, le collectionneur des exorcismes, le transcripateur des formules efficaces, le lexicographe qui établit de diligente façon la liste des choses inexistantes » (1991 ; 63-64). La *Micropedia* poursuit cette tendance.

1.3. LE POUVOIR DE LA SUBVERSION COMME HÉRITAGE

22. Au-delà des motifs, des thèmes, des allusions intertextuelles et du fonctionnement du fantastique dans sa dimension textuelle, on peut donner un sens à la présence de cette écriture dans la *Micropedia* en raison de sa force subversive. Il y a ce paradoxe, dans le fantastique, de témoigner à la fois d'une fascination et d'une répulsion pour les avancées technologiques, le développement des sciences et le progrès. Entre positivisme et antipositivisme, cette écriture, dans ses interrogations sous-jacentes, bouleverse l'ordre établi, et l'on pourrait y voir un point commun avec la génération d'auteurs à laquelle appartient Ignacio Padilla. Comme le précise Rosa Beltrán (*apud* Volpi, 2018 ; 16) : « Nacho insistía una y otra vez: lo fantástico es por definición lo subversivo. Es revolucionario porque nos obliga a

6 « Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. Algo tremendamente desagradable y angustioso que al principio no supe precisar. Porque era exactamente esta casa, sólo que, por un extraño don o castigo, yo la contemplaba desde un insólito ángulo de visión » (Fernández Cubas, 1990 ; 109).

entender y entendernos desde otra forma de pensamiento. » Avançons une hypothèse : cette force potentiellement subversive semble être en adéquation avec l'état d'esprit des écrivains de la génération du Crack. « Apuntes de balística », dans *Las antípodas y el siglo*, représente bien la critique implicite de la condition humaine et son rapport à la modernisation ; c'est là une tendance que l'on constatait déjà chez Juan José Arreola, et qui se maintient ici. Mais c'est à travers les machines et les androïdes que Padilla développe dans sa plus grande variété le rapport de l'homme à la machine et le scepticisme associé. Sans dévier vers certaines interprétations psychanalytiques⁷ on se souviendra du mythe fondateur de Pygmalion et Galatée, repris en 1886 par Villiers de l'Isle Adam dans *L'Ève future*, et dans la littérature hispano-américaine, de « Las Hortensias » de Felisberto Hernández. Chez Padilla, c'est tout un volume, *El androide y las quimeras*, qui illustre le rapport problématique de l'homme à la machine. « Las furias en Menlo Park » est, de ce point de vue, un texte original dans le travail de Padilla, car non seulement il reprend l'anecdote de la poupée parlante ou poupée-phonographe d'Edison, mais il donne, dans le projet littéraire, une sonorité au fantastique, dans la mesure où ces poupées macabres et inquiétantes génèrent le malaise en raison de leur voix⁸. C'est donc une coloration grimaçante que l'on peut trouver dans cette vision du progrès et des avancées technologiques qui, dans d'autres passages de l'œuvre, fonctionnent de la même manière par le biais du grotesque, un grotesque qui n'aurait pas été étranger à Edgar Allan Poe.

23. Ces allures grinçantes et ambiguës du résultat de la fabrication humaine montrent une certaine perplexité face au développement des sciences et du progrès. C'est dans cette mesure que nous trouvons là un terrain favorable aux aspirations de la génération dite du « Crack ». Carlos Fuentes, dans son parcours de la littérature hispano-américaine, présente ainsi cette génération d'auteurs à laquelle appartiennent Padilla, Volpi, mais aussi Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz et Ricardo Chávez Castañeda : « Significa ruptura, separación, superioridad. Significa golpe, exageración, novedad y fisura. Significa locura, conversación y, todo ello, el anuncio de algo nuevo mediante el ruido explosivo » (Chávez Castañeda, 2016 ; 360). Jorge Volpi, dans un jeu littéraire qui frôle la science-fiction, imagine ce que

7 « Les robots comme les androïdes sont construits de la main de l'homme. La stérilité de ces derniers – leur impuissance à donner la vie sans être obligé de la manufacturer – fait souvent l'objet de développements dans les récits » (Thaon, 1986 ; 225).

8 Voir à propos des poupées le chapitre « L'Ève d'Edison » (Wood, 2002 ; 131-181).

dirait un critique, un certain Berry, passée la moitié du vingt-et-unième siècle, de cette génération : « Dominada por la autocomplacencia y demolida por el mercado, poco a poco la literatura hispánica desapareció de la faz de la Tierra » (2004 ; 33). Avec une désillusion ironique, Volpi anticipe une perte de l'identité de la zone géographique de l'Amérique latine en raison de sa dilution ou dissolution dans une *koiné* littéraire. Il s'ensuit une charge grinçante contre la critique littéraire elle-même, que l'on devine à travers une classification aussi drôle que pessimiste, dont ferait partie le « meta-posdeconstruccionismo actual » de 2055. Si la forme est irrévérencieuse, elle montre en creux les enjeux qu'affrontent les auteurs de sa génération :

En efecto, la distancia cada vez mayor entre cada uno de los países que forman a América Latina, el incremento en los intercambios de información con otras culturas y tradiciones, y la rapidez y maleabilidad de los nuevos medios de comunicación hacen que la identidad latinoamericana sea cada vez más difícil de definir (Volpi, 2004 ; 41).

24. Cette incrédulité a donné lieu, en 1996, à un manifeste du Crack, où les auteurs ont présenté leur approche du débat. Padilla et les écrivains de sa tribu sont donc marqués par la désillusion liée à l'échec des utopies :

Cuando los años de mayor avidez en la persona para creer en lo imposible – que son también los más fértiles para que en su ánimo germine el desencanto – han transcurrido entre Vietnam y Panamá, entre el asesinato de Salvador Allende y la invasión a Afganistán, no es ninguna sorpresa que los espíritus en formación se encierren anticipadamente en la crisálida de la indiferencia ante la cruda realidad: cuando finalmente entramos en consciencia de nuestro ser en el mundo, descubrimos con dolor que el hombre había llegado a la Luna para constatar que esta no era de oro ni de queso (Chávez Castañeda, 2005 ; 164-165).

25. Pour autant, et c'est là un point commun avec le fantastique dans son lien complexe avec la notion de progrès, les écrivains du Crack ne vont pas s'insurger contre les modèles préexistants (tuer le père, ou tordre le cou au cygne et autres rébellions parricides...), mais vont préférer une mise en doute intégratrice :

La renovación a ultranza, el desfase total e impetuoso de lo precedente es, al menos en las artes, una actitud suicida. Para estos grupos y estos autores [surgidos después de 1989] romper es sobre todo recapitular, limpiar, señalar aquello que consideran desviaciones y devaluaciones de valores estéticos precedentes que sin embargo tienen aún absoluta vigencia (Chávez Castañeda, 2005 ; 160).

26. Néanmoins, comme dans tous les raccourcis sur l'identification d'une génération, il y a des erreurs que rectifient les auteurs eux-mêmes, et

notamment Padilla : « Entre estos equívocos acaso los más prósperos y notables sean, primero, el mito de una negación de los escenarios mexicanos y, segundo, el de una confrontación con los grandes autores de la literatura latinoamericana » (Chávez Castañeda, 2016 ; 78). En revanche, de même que les écrivains du Boom ont composé avec le contexte éditorial et l'accueil du public, de même, les écrivains du Crack semblent avoir dû s'adapter, comme le souligne Padilla, aux conditions de développement extra-littéraires :

Somos una generación tan literaturizada, tan precozmente lectora, que toda nuestra idea del mundo pasa a través de tres medios: la televisión, el cine y la literatura. No podemos ser escritores realistas porque vivimos en un mundo mediado por estos tres gigantes. No vivimos en México, ni en el DF, ni en Querétaro ni en Puebla: vivimos en la literatura (Gallo et Padilla, 2010 ; 158).

27. Doit-on pour autant en déduire que la littérature est une sorte de refuge, comme le fantastique a pu être considéré comme *escapista* ? Rien n'est moins sûr : il s'agit de se décentrer et de poser les questions depuis un autre point d'observation.
28. Ainsi, il apparaît que la *Micropedia* adopte de nombreux traits de l'écriture et du contexte du fantastique traditionnel. Mais ce serait oublier, ou laisser de côté, de nombreuses nouvelles qui n'ont pas recours au fantastique du langage ou aux motifs du fantastique classique. En effet, on peut concevoir le fantastique dans une approche plus ancestrale, car Padilla dépasse le côté artificiel que l'on perçoit dans certains textes, ou du moins il donne une autre ampleur au jeu du langage. Ici, la notion de nouvelles *escapistas* n'est pas vraiment opératoire : l'aspect ludique du langage fantastique, celui de l'œil qui le perçoit, est intégré à un projet plus vaste. D'ailleurs, la réalité extratextuelle n'est-elle pas finalement une convention de plus ?

2. Une écriture où la tension entre science et histoire se résout par le biais de la fiction

29. Le fantastique de Padilla ne semble pas être systématiquement soumis au régime de la vraisemblance, à l'effet de réel qui régit d'ordinaire la possibilité de l'effet fantastique dans son sens le plus strict et étroit d'intrusion de l'inadmissible. C'est ce qui porte à croire que Padilla décline d'autres modes d'écriture fantastique. Il ne faut pas pour autant en déduire que l'au-

teur s'affranchit du rapport à la réalité extratextuelle. On en veut pour preuve le titre du projet lui-même et ses implications scientifiques, mais aussi l'identification possible des références érudites dont les récits sont développés dans les nouvelles. Il en résulte une tension entre science et histoire(s) tout au long des recueils, où le recours à la fiction présente des traits d'un fantastique « épiphanique », plus ancestral, où surgissent les éléments de vérité.

2.1. L'ÉRUDITION SCIENTIFIQUE, L'ENCYCLOPÉDIE ET LE RAPPORT AU SAVOIR

30. Revenons un temps sur le projet de l'auteur. Le format choisi par Padilla, annoncé avant son accident et respecté par son ami Volpi, est strict et rigoureux : c'est une *micropédie*, c'est-à-dire une composition établie sur le modèle de la *Micropaedia* de l'*Encyclopaedia Britannica*. Il s'agit de la quinzième édition de la prestigieuse encyclopédie, rédigée sous la responsabilité de Philip Whitehead Goetz et publiée en 1974, à laquelle a contribué, notamment, Isaac Asimov, et dont les vingt-huit volumes sont répartis de la manière suivante :

The *Micropædia*: Ready Reference and Index, *Macropædia*: Knowledge in Depth, and *Propædia*: Outline of Knowledge. The articles in the *Micropædia* tended to be short, specific, and unsigned and were followed (until 1985) by index references to related content elsewhere in the set. The *Micropædia* also included brief summaries of the longer, broader *Macropædia* articles. The *Propædia* provided a topical guide to the encyclopaedia as well as information about the contributors⁹.

31. Ce qui fascine le lecteur de la *Micropedia*, c'est le paradoxe de la concentration d'un univers dans à peine plus de 600 pages ; c'est la manière dont Padilla invite au déploiement des connaissances en contenant dans ces volumes une forme d'infini, à la manière de l'Aleph – et c'est alors que s'ouvre au lecteur une interprétation de la présence du fantastique à partir de l'héritage bourgeois. Christian Godin consacre un chapitre entier à l'encyclopédisme et à son histoire dans sa réflexion sur la totalité. Il identifie une évolution intéressante pour comprendre le travail de Padilla : d'abord, l'encyclopédie *cosmocentrée* pendant l'Antiquité, puis l'encyclopédie *théocentrée* au Moyen-âge et enfin l'encyclopédie *anthropocentrée* des temps modernes. Il précise en outre que le dictionnaire donne une *signification*, tandis que le l'encyclopédie délivre un sens, et c'est ce qu'il appelle « le pas-

9 <https://www.britannica.com/topic/Encyclopaedia-Britannica-English-language-reference-work/Fifteenth-edition#ref2484>

sage du signe au réel » (Godin, 1998 ; 551). Padilla, lui, parle de Pline, auteur de l'*Histoire naturelle*, comme d'un « autor serio » dans « Ornitología del sonido » (IV, 41) : il semble donc suggérer une appartenance à la lignée des auteurs d'encyclopédies. Toutefois, cette concentration du « tout » dans un objet défini et limité, implique un découpage nécessairement subjectif : « Pour que le projet encyclopédique ait une unité, un sens, il doit être structuré par une sélection (de quoi parlera-t-on car on ne parlera pas de tout ?) et par une classification (pas d'encyclopédie sans classement) » (Godin, 1998 ; 561). Se pose alors la question de la structuration du projet et des catégories : les volumes de Padilla se composent, en guise d'articles, de nouvelles classées dans de grands ensembles. Ces catégories, étudiées par Aristote, Barsalou et d'autres, sont arbitraires, et l'on peut s'interroger sur l'équivalence des éléments qui les constituent. Quels sont les attributs, ceux qui articulent concepts et objets, propres à chaque catégorie que partagent les éléments qui la composent ? Autrement dit : comment relier entre elles et à des ensembles qui les contiennent, les nouvelles des recueils de Padilla ? N'y a-t-il pas là une illusion d'objectivité ? N'est-ce pas à partir de là que le projet sérieux croise le jeu littéraire ?

32. On atteint une différence majeure entre une encyclopédie / micropédie et la *Micropedia* : « Est encyclopédique le projet qui sacrifie le désir d'originalité – essentiel à l'œuvre littéraire – à celui de complétude qui soumet ce qui est dispersé à la volonté de réunion » (Godin, 1998 ; 553). Padilla semble donc conjuguer les deux dimensions, celle d'originalité subjective et celle de complétude, par le biais de la littérature, dans des textes qui mêlent histoire, science et faits imaginés. Manganelli précise avec malice que « toute la littérature, fantastique ou non, aspire à mettre bas un livre omni-compréhensif, un livre capable d'engendrer des livres infinis, des chapitres ingénieusement solidaires, des classifications et des descriptions de ce qui n'existe pas » (Manganelli, 1991 ; 68) C'est là une faille toute trouvée pour l'effraction de l'impossible, de l'inadmissible, de l'irréel, au milieu d'une structure de projet aux allures solidement scientifiques.

33. Si l'on change d'échelle et que l'on se place au niveau du contenu des nouvelles, le projet encyclopédique retient toute notre attention dans la description du cabinet de curiosités de « El gabinete del coleccionista ». La perspective scalaire, qui rappelle d'une certaine manière les fractales, incite à concevoir la *Micropedia* comme un cabinet de curiosités à grande échelle : « Los objetos en el gabinete se hallaban ordenados de modo que

formasen una alegoría de todas las fieras, plantas y piedras del mundo hasta entonces conocido » (IV, 65) L'espace diégétique décrit devient alors, dans un jeu de mise en abyme, un micro-univers des objets fabuleux, dont Padilla résume admirablement la fonction : un cabinet qui est à la fois bibliothèque et laboratoire, c'est-à-dire le lieu de conservation du savoir (et notamment des prétendues cornes de licorne et autres bézoards) et le terrain d'expérimentation de ce dernier. Cet univers des expériences et de l'alchimie n'est pas sans rappeler *Cien años de soledad* : « Poca cosa queda hoy del gabinete de maravillas del Preboste. Lo que hoy tenemos y sabemos viene del relato que sobre él hicieron quienes lo visitaron en su tiempo [...]. El gabinete original fue arrasado por las llamas » (IV, 71). La *Micropedia* regroupe donc une collection de récits insolites, surnaturels, à la manière des cabinets de curiosités. Mais alors, la fiction, au sens de d'invention composée de succession d'événements créant une histoire imaginaire, a-t-elle sa place dans ce type de projet ? Il faut peut-être envisager la notion de « fiction » selon de multiples approches.

2.2. LA RÉALITÉ HISTORIQUE RÉFÉRÉE : L'INSOUTENABLE BARBARIE DE L'HOMME

34. Si le format est rigoureux – ou du moins en donne l'apparence – le contenu, lui, est beaucoup plus ambigu. Le fantastique s'inscrit parfois dans un cadre où il devient difficile de délimiter les contours de la fiction : la réalité historique référée qui révèle une barbarie qui entre en contradiction avec le savoir ordonné et brouille ainsi les frontières. Dans son travail sur Cervantes, Padilla va même jusqu'à considérer que la fiction permet de révéler certains aspects de la réalité, en se fondant sur la constitution particulière de l'esprit humain : « Espejos neuronales, temperamentos mercuriales y complejos edípicos acreditan el imperio y la necesidad de la ficción para explicar la realidad » (2016 ; 10). Ainsi, qu'il s'agisse des neurones-miroirs, dont parle d'ailleurs Jorge Volpi dans son essai *Leer la mente* (2015), des caractères ou de la dimension psychanalytique, l'être humain est conditionné par des éléments qui dépassent sa conscience. De même que Rosalba Campra invitait à compléter, dans le fantastique du langage, les points de suspension en menant l'enquête, de même il existe chez Padilla un fantastique du sens, plus ancestral, dont on peut expliquer l'existence à la lumière de l'interprétation de Fuentes : « ¿A qué apuesta así Padilla? A que lo no dicho y lo olvidado ha probado la mayor resistencia al paso del tiempo –

precisamente porque no podemos comprobar su autoría sino, mejor, adivinarla » (Fuentes, 2011 ; 363).

35. Il est pour le moins surprenant de constater que certaines anecdotes référées dans les trames narratives, et qui semblent de nature fictive dans un effet Koulechov, renvoient pourtant à des faits historiques avérés. Voyons-en trois exemples : « Rumor de harina » met en scène des personnages inventés, appelés *erilios*, mais derrière lesquels on devine, comme le montre Julio García (2016 ; 158), le génocide arménien, à travers une situation d'énonciation qui rappelle un plaidoyer où le narrateur en première personne s'adresse en apostrophe aux « *excelentísimos señores* ». Retrouver un arrière-texte historique en filigrane n'a rien de très original, mais c'est la confusion des références qui génère le trouble chez le lecteur. Dans « Conflagración de murciélagos », la réalité historique référée, par des mentions aussi explicites que Franklin D. Roosevelt ou Pearl Harbor, prend une coloration d'impossible par l'étrange manière d'évoquer les faits : « Aunque se trata de un informe militar, el teniente Lovecraft describe este proceso con una prosa más bien sobria, una lógica aplastante y una precisión no exenta de poesía » (IV, 28). Il s'agit de l'invention des bombes à chauvesouris – réellement – inventées en Pennsylvanie et utilisées pour incendier les villes japonaises pendant la Seconde Guerre mondiale. Un dernier exemple de cette troublante manière d'écrire se trouve dans « Antes del hambre de las hienas », où le recours au futur dans le premier tiers de la nouvelle donne une allure prophétique à un récit qui, dans une indétermination du cadre spatio-temporel qui peut par moments rappeler les procès des sorcières, décrit et dénonce la cruauté de la lapidation des femmes adultères. L'effet produit par ces nouvelles interroge sur le statut de l'inadmissible, où la monstruosité est moins du côté des bêtes féroces imaginaires que de la violence de l'être humain dans les événements historiques. Ignacio Padilla prend en considération cet aspect dans son travail et en fait part au lecteur au niveau des *seuils*, au sens où Genette les entend, car il ajoute, à la fin des volumes II et III, un chapitre intitulé « Referencias » : la question des sources et de leur fiabilité fait partie intégrante des doutes suggérés chez le lecteur.

36. Or, Padilla procède de la sorte non seulement pour les événements historiques, mais aussi pour les références érudites, invérifiables à moins d'avoir une culture générale encyclopédique, une mémoire infailible, ou alors d'accepter que la véracité importe moins que ce que le texte dit entre

les lignes. Par exemple, si le peintre Cornelius von Max a vraiment existé, on ne trouve en revanche aucune trace du livre *Mi vida con el monstruo oscuro* de Diótima Bloch ; et pourtant, les deux références érudites sont placées sur le même plan. Le lecteur est donc amené, à l'échelle de la lecture des quatre volumes, à accepter que certaines créations ou inventions onomastiques cohabitent avec des références exactes, sans chercher l'adéquation avec le réel ou le vrai dans les épisodes relatés. On peut rapprocher cette idée du régime poétique de la fiction tel que nous l'évoquions en introduction. Reprenons : Rancière (2009) quand il distingue deux régimes de la fiction, identifie une fiction que l'on pourrait qualifier de « romanesque » (au sens de la création d'une histoire où s'enchaînent les actions) et une fiction poétique, plus englobante, qui est soumise à la législation de la vérité sans pour autant devoir suivre la forme de la vraisemblance. C'est ainsi qu'il affirme :

La rupture du système de la vraisemblance dans l'ordre de l'écriture s'appelle littérature. Littérature n'est pas le nom nouveau que prendraient les belles-lettres au XIX^e siècle. Littérature est le nom d'un régime nouveau de la vérité. C'est le nom d'une vérité qui est d'abord destruction de la vraisemblance : une vérité non vraisemblable (Rancière, 2007).

37. On comprendra alors peut-être la manière de procéder d'Ignacio Padilla : en insérant des éléments faux, mais possibles, il altère la vraisemblance du récit, laissant la place aux épiphanies de vérité, des révélations pour le lecteur qui dépassent l'importance de la trame narrative. Rappelons que le terme « épiphanie » a la même étymologie que l'adjectif fantastique : c'est donc là un rappel des fissures dans lesquelles s'insèrent le doute et l'interrogation du fantastique classique, mais ici dans le rapport entre fiction/réel/littérature. Padilla en fait la description dans « El chino de las cabezas » : « En ese momento, creí que la verdad sobre Len Yu me inundaba con una claridad abrumadora » (I, 108). Cette notion d'épiphanie est pourtant nuancée par Rosa Beltrán : « Las historias de Nacho, a diferencia de las del Romanticismo, rara vez funcionan como epifanía porque sin un significado último absoluto lo único que queda como certeza es lo inquietante » (Volpi, 2018 ; 20). Cependant, cette contradiction n'est qu'apparente : elle vient en fait confirmer l'idée selon laquelle les éclairs de lucidité présentent une sorte de revers nécessaire, celui de la perplexité et des interrogations.

2.3. LES STRATÉGIES D'ÉCRITURE POUR « MENTIR » TOUT EN DISANT LE VRAI

38. Du point de vue de l'écriture, on repère dans la *Micropedia* des modalités de récit qui permettent de créer cette articulation entre l'Histoire, les sciences, le vraisemblable et l'imaginaire. Parmi d'autres, la nouvelle « Balada del pollo sin cabeza » ajoute une dimension humoristique et sarcastique au processus, et rappelle la valeur que Padilla donne à l'imagination littéraire : « contra la alucinación que violenta lo real, la ficción que disecciona y propone; contra el anacronismo del pensamiento utópico, la risa imaginativa de quien reconoce la fragilidad de la idea misma del tiempo » (Padilla, 2016 ; 215). Dans la variété des situations narratives proposées tout au long des volumes, le choix des descriptions de personnages marginaux et la place du narrateur contribuent à la confusion réel / impossible. Ainsi, l'enfant, le sauvage – notamment dans « Miranda en Châlons », qui retrace l'histoire de Marie-Angélique Le Blanc, la fille sauvage, en région champenoise –, l'exclu ou le marginal sont autant de personnages périphériques qui apportent au projet scientifique de la *Micropedia* une polyphonie susceptible de remettre en question l'ordre conventionnel établi¹⁰. Prenons l'exemple de Mary Anning dans « Romanza de la niña y el pterodáctilo » : on ne sera pas surpris d'apprendre que Mary Anning est une paléontologue ayant réellement existé, comme d'autres scientifiques présents dans le *name dropping* désormais identifié et avec lequel joue Padilla. Mais l'originalité du récit repose sur le choix d'un narrateur qui fait sa rencontre lorsqu'elle était enfant, et sur les attitudes animistes de la fillette face à ses découvertes : « después supe que Mary Anning bautizaba a sus fósiles con nombres de seres fantásticos o de gente de su pueblo, por lo general ancianos e inclusive algunos muertos » (II, 24), un animisme que Padilla a lui-même développé dans son essai *La vida íntima de los encendedores* (2009). Le clivage n'est donc pas dans la dichotomie réel / fiction ou vérité / mensonge, qui ne fonctionne pas, mais dans le regard porté par les personnages sur leur environnement, ici entre le monde des adultes et celui des enfants : « Mary Anning me ponderaba mentalmente desde el borde opuesto de la mesa, como si mis palabras fuesen huesos enterrados en el roquedal del mundo adulto, un mundo acaso incomprensible que sin embargo tendría que descifrar tarde o temprano » (II, 27). Or, la présence

¹⁰ Comme le prétendent les membres du Crack : « Tercer mandamiento: “Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas” » (Chávez Castañeda, 2016 ; 17).

et le rôle des enfants dans la littérature fantastique (et encore plus au cinéma) est un trait récurrent : pensons à Silvina Ocampo. Le choix d'un point de vue fondé sur le regard que l'enfant porte sur le monde des adultes invite à « décodifier » les habitus et à interroger le réel depuis un autre centre de gravité.

39. Revenons enfin au langage, notion qui revient souvent sous la plume des narrateurs de Padilla. Dans « Miranda en Châlons », l'auteur souligne le problème que pose la convention du langage mécanique appris par cœur et auquel s'oppose la recherche d'une forme plus authentique de témoignage :

Memmie pasó enseguida a narrarme su historia sin desviarse un punto de lo que decía el libro de madame Hacquet. Sin apenas titubear recitó para mí los pocos recuerdos que supuestamente le quedaban de una insondable nación gélida de la que habría sido raptada por traficantes de esclavos cuando tenía seis o siete años. Luego me contó su larga travesía en un barco, donde la pintaron de negro para venderla en tierras más cálidas, seguramente caribeñas (II, 93).

40. Ce langage appris par cœur, une histoire dans l'histoire, ne sonne pas juste, un signe que l'idée est fautive (on se rappelle l'indispensable *gueuloir* flaubertien). Padilla invite donc son lecteur à la vigilance des mots trompeurs :

Que la naturaleza propenda a lo complejo no significa que lo complejo sea lo mejor; prueba de ello es que el lenguaje articulado, con su endiablada magia para dar consistencia a nuestros escrúpulos, ambiciones y horrores, solo ha promovido la decadencia de la especie humana (IV, 133).

41. Face à cette désidérialisation du langage articulé, il reste alors la possibilité de jouer avec lui. Et il ne sera alors pas étonnant de trouver dans la *Micropedia* une nouvelle consacrée à Lewis Carroll, adepte des jeux de mots, des calembours, de l'absurde et de l'approche du langage selon une logique mathématique. « Las tres Alicias » suggère l'existence d'une biographie de Carroll rédigée par un certain Agnus Wilcock – dont nous n'avons trouvé aucune occurrence ailleurs que dans cette nouvelle, et dont le choix du nom évoque pour nous un autre écrivain d'expression fantastique, Rodolfo Wilcock – et fait l'hypothèse de l'existence d'une troisième Alice :

La tercera Alicia, una niña contrahecha y agotada como su creador, podría ser entonces un intento de destrucción, producto del esfuerzo de Carroll por unir las casillas del ajedrez hasta crear un tablero ceniciento donde, a juzgar por lo que deja entrever en sus diarios, pudiese ejecutar su venganza contra una Alice Liddell que había dejado de ser niña (II, 34-35).

42. La perception de l'univers créé par Lewis Carroll est plutôt d'ordinaire polarisée vers le merveilleux, sauf si l'on tient compte de l'ensemble du récit et des multiples passages entre le réel et l'impossible, qui nous ramènent alors à une définition du fantastique. La particularité de cette lecture fantastique, dont hérite Padilla et qu'il reconstitue et prolonge dans son propre univers fictionnel de la *Micropedia*, est le jeu avec les mots, la pensée et le langage, où l'absurde n'est qu'une tentative de plus pour parvenir à des épiphanies de vérité. En ce sens, on retiendra ce que Giorgio Manganelli, que Padilla admire, dit de Lewis Carroll :

La manipulation des mots, des propositions que Carroll mène à bien, ses caprices et ses divertissements verbaux présupposent une attitude intellectuelle non moins lucide qu'hallucinée. Conscient du caractère arbitraire et, dans le même temps, vexatoire des règles linguistiques, Carroll suggère de nouvelles lois combinatoires destinées à célébrer totalement cette rigueur et cet arbitraire. À un autre langage correspond un autre univers : qui est l'image spéculaire et distordue, difforme et libre du premier (Manganelli, 1991 ; 99).

43. Ce même Manganelli, né un an avant Italo Calvino, brosse un portrait du « Grand menteur » dans un article intitulé « Littérature fantastique » :

Il n'a pas de métier ni de passion stables, sinon celle, unique, malicieuse et solennelle de raconter des mensonges ; il parle de grandes choses chimériques, de monstres inexistantes, de batailles avec des êtres venus d'autres mondes, avec des hommes qui ont un pied au beau milieu de la poitrine (Manganelli, 1991 ; 60).

44. Ce grand menteur n'est-il pas finalement notre auteur lui-même, un menteur dont les inventions révèlent, en creux, des vérités ?

45. Finalement, l'écriture de Padilla ne repose pas seulement sur des allusions ponctuelles à la tradition fantastique, mais bien à une forme essentielle de cette écriture, consistant à interroger le réel à travers les récits inventés qui mêlent admissible et inadmissible, possible et impossible, crédible et incroyable, en inventant de nouvelles cloisons entre les catégories prétendument solides. De cette manière, le clivage entre réel et impossible est dépassé par le recours à une fiction qui, en tant qu'agencement de signes et d'images, amène à affiner et préciser le regard et l'interprétation. Comme le précise encore Manganelli :

[L]e fantastique sait qu'il n'existe aucun univers qui ne soit absolument impossible. D'où l'inépuisable dignité du Grand Menteur, qui n'ignore pas être le protagoniste des fables d'un Menteur plus grand que lui, et qui sait qu'il est mensonge au sein d'un mensonge, un nom sur la page d'un dictionnaire qui n'est

à son tour qu'un nom imprimé dans un autre dictionnaire (Manganelli, 1991 ; 63).

46. Ignacio Padilla ne se contente pas de construire ses nouvelles à partir de références récentes, de cette époque où la question du réalisme ou de la vraisemblance est devenue un point névralgique de l'écriture littéraire. Continuons donc ce *viaje a la semilla* et étudions le fantastique dans son sens le plus ancestral, le plus mythique, celui de la tradition cervantine, qui présente en outre des traits analogues au projet de Jorge Luis Borges.

3. Un projet cosmogonique et une tératologie obéissant aux lois d'un imaginaire qui rappelle la tradition cervantine

47. Quand Padilla ne s'inspire pas de textes fondateurs ou d'événements historiques, majeurs ou anecdotiques, son écriture peut revêtir des traits de fantastique en raison de la création de mondes, tant du point de vue des territoires que des êtres qui les peuplent. Remontons donc aux sources du fantastique ancestral, plésiomorphe, pour repérer comment, à travers le *cuento*, Padilla construit une cartographie et y déploie de nouveaux mythes et mythologies. Dans « Interdicto » (mais également dans le bestiaire à la classification aventureuse décrit dans « Elogio de la vista otra »), l'auteur semble attaché à la création des listes, telle que la pratiquent Umberto Eco ou encore Borges dans « El idioma analítico de John Wilkins » :

El comunicado octavo del Segundo Congreso Revolucionario prohíbe cosas que causan placer y cosas que causan displacer. Entre las primeras están los papalotes y las peleas de perros, la carne de alce, los alces, la miel de maple, cualquier cosa fabricada con dientes humanos o cabello, los juegos de pelota, el ajedrez, los coturnos, los destilados de semillas declaradas impuras en el inciso quinto, todo aquello que produzca música armoniosa [...] (IV, 57).

48. Ce troisième temps de notre analyse vise à montrer que certaines nouvelles qui composent la *Micropedia* donnent un relief particulier au résultat final : ces articles-*cuentos* montrent comment Padilla se nourrit des mythes existants et les actualise.

3.1. LE PROJET D'UN FÍSICO CUÉNTICO : LE CUENTO AU CŒUR DE LA STRUCTURE

49. Si l'on a parlé de *ciencia fusión* pour qualifier le célèbre roman de son ami Volpi *En busca de Klingsor*, Ana Pellicer Vásquez (2019) et d'autres

critiques utilisent l'expression « *físico cuéntico* » à propos d'Ignacio Padilla : c'est dire chez lui l'importance, à la fois de la rigueur de la science, du format contraignant de la nouvelle, et de l'expérience qui résulte de la conjonction des deux pratiques. En effet, nous avons laissé de côté jusqu'à présent la place de la science-fiction dans le projet, dans la mesure où nous le considérons comme un genre à part entière, qui opte pour construction homogène où le rapport au réel n'a pas besoin d'être problématisé au sein de la trame narrative, puisque les progrès technologiques présentés sont admis comme tels. La présence du fantastique y est donc discutable à première vue. Cependant, « *Largo sueño de las cifras* » est un contre-exemple en raison non pas du thème, mais des choix opérés dans l'énonciation et du malaise que la nouvelle génère en interrogeant l'invasion de la technologie au détriment du progrès humain. La narratrice s'adresse à son frère, et l'on comprend l'enjeu de l'opposition homme / machine depuis le point de vue d'une société où ont fini par se confondre les uns et les autres, ce qui suppose une nécessaire et douloureuse adaptation : « De cualquier modo permitiste que te reprogramásemos en la simulación de lo humano » (IV, 125). Au milieu des allusions intertextuelles, où l'allusion « *pastoreabas a las ovejas eléctricas de tus sueños* » (IV, 126) recrée, selon le même principe que celui développé en première partie de ce travail, l'univers intertextuel en rappelant la célèbre question du roman de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968), se pose la question de la place du mécanique chez l'être humain. L'expérience menée avec un papillon montre l'insistance sur une différence essentielle, les émotions (« *te has desconectado del horror y del desconcierto* », [IV, 128]), et l'inquiétante étrangeté repose donc ici sur cette cohabitation qui semble vouée à l'échec.

50. Ainsi, la dimension expérimentale du rapport entre science et littérature se joue à plusieurs échelles dans la *Micropedia*, y compris dans cette nouvelle. Le format du *cuento*, où l'on sait l'importance sous-jacente dans l'idée de raconter, de mettre en mots des idées dans un agencement d'actions et d'images formant la fiction, devient un équivalent de l'article d'une encyclopédie moins mécanique et objective qu'humaine, expérimentale, et qui propose une constellation de sens plutôt que d'imposer une convention de lecture. Le choix du recours à la nouvelle est pourtant exigeant :

[M]i visión del cuento está vinculada a una metáfora a la que acudo generalmente: la diferencia entre los cien metros y la maratón. Cuando me defino como cuentista me veo como un corredor de cien metros, que vive en un mundo donde se corre principalmente la maratón y que nunca debo pretender o aspirar –a

menos que ocurra un milagro– a correr la maratón mejor que aquellos grandes novelistas que me han estremecido. En cambio, me siento a gusto, me siento capaz de escribir algún día un cuento a la altura de esos corredores de cien metros que a mí me formaron: Poe y Maupassant, pero también los latinoamericanos, Quiroga, Borges, Cortázar, Francisco Tario... (Regalado López, 2011 ; [s. p.]).

51. On connaît les images utilisées par Julio Cortázar, notamment la sphère, pour définir le format de la nouvelle. Ici, Ignacio Padilla emploie cette image sportive pour insister sur l'intensité d'une écriture où chaque mot compte. *El llano en llamas* de Rulfo, un recueil qui était lui aussi pensé comme un projet ayant sa propre unité, de même que le *Confabulario* d'Arreola ou l'œuvre de Borges, sont autant de propositions littéraires où l'unité de la nouvelle est l'unité de sens de l'architecture du projet littéraire. Dans *Postmanifiesto del Crack*, Padilla prolonge cette réflexion :

El cuento es a la utopía lo que la novela es a la distopía. La novela seguirá triunfando mientras asuma y encarne la imperfección distópica de lo real. El cuento solo triunfará si se asume como quijotesco fracaso y cuanto de sublime hay en ello (*apud* Chávez Castañeda, 2016 ; 79).

52. Dans cette idée où résonne le « Échoue mieux » de Beckett, on lira, vingt ans après la première proposition esthétique du groupe du Crack, une précision importante sur la perception de l'écriture littéraire de cette génération d'auteurs.

53. Ne peut-on pas alors concevoir la *Micropedia* comme l'élaboration d'un univers qui laisse entrevoir ces éléments de sublimation ? Il est fréquent de découvrir chez les écrivains d'expression fantastique des cosmogonies. On pense bien évidemment à Borges, mais l'on peut aussi se référer aux premiers textes de Felisberto Hernández qui, dans « Genealogía » (1929 ; 34-36), envisage la création du monde à partir de figures géométriques en mouvement, de lignes perpendiculaires, d'ellipses, de triangles et autres pentagones, et d'autres nouvelles de *Libro sin tapas* envisagent la constitution des planètes et des êtres qui les ont peuplées. On rattachera volontiers l'expression de « físico cuéntico » à la théorie des mondes possibles, mais l'on peut aussi déceler une cohérence interne dans la construction de la *Micropedia* : le premier volume consiste à décrire un territoire, le deuxième intègre le féminin et la création d'êtres animés, le troisième illustre la dialectique qui oppose les frères et sœurs et le dernier présente les êtres originels et leur évolution. Les récits contenus dans les nouvelles, sous le régime du littéraire, apportent une dynamique à ce monde au-delà

de la description. Et l'on peut distinguer au moins trois manières de traiter le temps : comme une époque mythique non identifiée, comme un moment précis repérable en raison des noms propres mentionnés, ou encore en gommant les traces chroniques pour rendre le récit atemporel. L'espace, en revanche, mérite que l'on s'attache à une étude plus précise.

3.2. L'EXPLORATION DES TERRITOIRES DE L'IMAGINAIRE : CARTOGRAPHIE ET PEUPLEMENT DU TERRITOIRE

54. Le premier volume comporte plusieurs titres qui mentionnent des lieux réels ou fictifs (Ever West, Darjeeling, Halak-Proot) et décrivent de manière assez détaillée les espaces de la narration, que ce soit à travers les noms propres, la manière dont le paysage est accidenté : le cadre spatial n'est pas seulement l'arrière-plan de l'action. Mais, plus encore, certains textes retracent comment ces espaces ont été recensés par les hommes, comme dans « Darjeeling » : « Fue en esos días cuando la Real Sociedad Geográfica me apremió a continuar la labor cartográfica y militar de mi maestro por las tierras del Nepal » (I, 54). Et l'on sent dans ce texte l'inspiration de récits de voyage de Kipling et de ses reportages. Ensuite, vers la fin de *Micropedia*, c'est plutôt une vision magique de territoires existants que propose Padilla : « el mago Frestón hechizó los bosques de Escocia para que los objetos esperasen sin desfallecer su regreso [...] las cosas se veían ahora encadenadas al tormento de una extraña vida eterna » (IV, 155). L'espace narratif est donc à la fois composé de lieux plus ou moins réels dont le narrateur retrace la cartographie et de ces parties du monde existant où la nature fascine d'elle-même, comme dans une sorte de fantastique mythique naturel. Dans cette perspective, « Borriones del adelantado » indique que les chroniqueurs du Nouveau Monde étaient des auteurs de fantastique naturel ou originel. Il semblerait ainsi que l'on passe de l'espace géographique à l'espace mental, celui de la mémoire des lieux¹¹, où Padilla recrée les territoires par le langage.

55. Quel sens donner à ces descriptions d'une cartographie aux multiples foyers où la nouvelle représente une unité thématique et spatiale ? On peut en trouver un élément de réponse dans les revendications du Crack :

11 Fernando Iwasaki, dont on sait l'intérêt pour les parodies et pour l'époque coloniale, déclare à propos de son ami : « la delirante cartografía literaria de Padilla no nace de ninguna pedantería geográfica sino de una genuina vocación trashumante y cosmopolita » (Volpi, 2018 ; 35).

Si al parecer hay en estas novelas un afán creacionista, no en el sentido literal tipo Huidobro sino en el amplio de Faulkner, Onetti, Rulfo y tantos otros, es porque se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del Crack a aparecer dentro del imperio del caos (Chávez Castañeda, 2016 ; 29).

56. Padilla, quand il n'ancre pas ses histoires dans des lieux connus du lecteur, sélectionne des éléments pour composer une cosmogonie qui mêle baroque et grotesque, et Alberto Chimal laisse entrevoir une interprétation qui renverse la perception traditionnelle du monde, dans une subversion qui nous ramène, une fois de plus, aux vertiges de l'écriture fantastique : « Su *Micropedia* es el testimonio de esa labor: la del último de nuestros grandes barrocos o la del primer gran explorador de las costas del castellano en el siglo XXI » (Volpi, 2018 : 24)

57. Ces territoires sont par ailleurs peuplés de bêtes, à commencer par « Bestiario mínimo », qui en propose un catalogue qui nous rappelle que les peurs ancestrales¹² sont celles qui donnent naissance aux être fantastiques : « fueron estos viajeros quienes optaron por alimentar la voracidad de la prensa con un auténtico bestiario de seres telúricos contruidos con la materia de sus miedos infantiles » (I, 74). Plus loin, « Ornitología del sonido » s'affranchit des bestiaires des chroniqueurs et invente ses propres monstres. Enfin, on peut repérer une sorte d'*ekphrasis* dans « Animalia de espejos », où l'incipit *in medias res* plonge le lecteur dans la visite d'un musée dans lequel la description des blasons, talismans et autres objets serait un terrain de jeu interprétatif extraordinaire pour les amateurs du travail de Michel Pastoureau.

58. Il n'est donc pas anodin que l'épigraphe à la deuxième partie de *Lo volátil y las fauces* mentionne Ambroise Paré, dont les gravures de Monstres et prodiges n'ont d'égales que les descriptions qui les accompagnent :

Mais qui est celui qui ne s'esmerueillera grandement de contempler ceste beste, ayant tant d'yeux, oreilles et pieds, et chacun faire son office ? Où peuvent estre les instrumens dédiés à telles operations ? Veritablement quant à moy j'y perds mon esprit, et ne sçaurois autre chose dire, fors que Nature s'y est jouïée, pour faire admirer la grandeur de ses œuvres (Paré, 1573 ; 139).

12 « Y, por supuesto, en este desfile triunfal del vocabulario fantástico para comprender lo físico participan también unas voces monstruosas en las que nuestras tormentas y tormentos se explican todavía con fantasmas, ogros, leviatanes y deidades » (Padilla, 2016 ; 11).

59. Si Padilla connaît le bestiaire de Gubbio, qu'il mentionne dans *Los demonios de Cervantes* (Padilla, 2016 ; 117), on ne peut s'empêcher de penser à une source d'inspiration dans les bestiaires littéraires, notamment celui de Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica* (1957) et l'inventaire des créatures de cet ouvrage. On pensera aussi à Rodolfo Wilcock et au *Livre des monstres* (*Il libro dei mostri*, 1978), même si ce dernier opte pour des récits sous la forme de micro-fictions moins élaborées que les écrits de Padilla : chez le Mexicain, chaque texte constitue à lui seul un univers autonome et indépendant. De plus, son intérêt ne semble pas reposer sur l'amusement suscité par la description d'êtres atypiques – ce qui pourrait être interprété, là encore, comme une forme d'*escapismo* qui semble décidément bien éloignée du projet de Padilla – mais bien sur un retour au primitif, à l'essentiel, aux racines des structures de l'imaginaire étudiées par Gilbert Durand. Par exemple, c'est un dragon pour lequel opte la future paléontologue Mary Anning ; or « le Dragon semble résumer symboliquement tous les aspects du régime nocturne [...] monstre antédiluvien, bête du tonnerre, fureur de l'eau, semeur de mort » (Durand, 1969 ; 105). La présence de ces monstres constitue donc le point d'orgue du retour aux sources du fantastique, là où l'allégorie mythologique, une manière d'exprimer en mots et en images les croyances, peurs et autres sentiments ataviques, concentre les forces de l'imaginaire et de l'imagination et n'a pas une simple valeur illustrative, ludique ou contestataire. Et les personnages, qui peuvent être tantôt des personnes ayant réellement existé, tantôt des êtres apocryphes, tantôt des figures archétypiques susceptibles de s'incarner dans l'imaginaire du lecteur, sont les acteurs d'une mythologie dont s'empare Padilla pour mieux la réinventer, selon la tradition cervantine.

3.3. MYTHES ET MYTHOLOGIE, LA « VISTA OTRA »

60. Le fantastique s'enracine dans les mythes, et Padilla n'échappe pas à cette tendance en ponctuant la *Micropedia* d'allusions à la mythologie gréco-latine, comme dans « *Navigatio prima* » (« *El jueves se cumple el día en que Orfeo descendió al Hades* » [IV, 48]), ou encore à la fin de *El androide y las quimeras*, où deux nouvelles reprennent dans un contexte récent le mythe de Galatée et celui de Circé. Pierre Grimal définit un mythe comme « récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée (c'est le rôle de la

simple légende étiologique), mais une loi organique de la nature des choses » (Grimal, 1986 ; 18). Ce dernier temps de notre étude tendra à montrer en quoi la dimension la plus ancestrale de l'expression fantastique est à relier aux mythes récupérés et actualisés pour raconter les histoires des êtres qui évoluent sur le territoire de la fiction aux frontières délimitées par Padilla.

61. À la suite de Kundera, Carlos Fuentes avait distingué deux tendances dans l'évolution de la littérature en Amérique latine, l'une cervantine et l'autre, stendhalienne :

Históricamente, la tradición de La Mancha la inaugura Cervantes como un contratiempo a la modernidad triunfadora, una novela excéntrica de la España contrarreformista, obligada a fundar otra realidad mediante la imaginación y el lenguaje, la burla y la mezcla de géneros. La continúan Sterne con el *Tristram Shandy*, donde el acento es puesto sobre el juego temporal y la poética de la digresión, y por *Jacques el fatalista* de Diderot, donde la aventura lúdica y poética consiste en ofrecer, casi en cada línea, un repertorio de posibilidades, un menú de alternativas para la narración.

La tradición de La Mancha es interrumpida por la tradición de Waterloo, es decir, por la respuesta realista a la saga de la Revolución Francesa y el imperio de Bonaparte. El movimiento social y la afirmación individual inspiran a Stendhal, cuyo Sorel lee en secreto la biografía de Napoleón [...]. (Fuentes, 2011 ; 80).

62. Padilla suit donc la lignée de Cervantes et rejoint l'idée de Borges selon laquelle l'attachement au réalisme est finalement assez récent dans l'histoire de la littérature ; cela ouvre tout un champ d'étude de la présence des mythes dans la *Micropedia*. « Tres arañas y una cuarta improbable » nous semble bien montrer comment se rejoignent le savoir scientifique, l'histoire, le bestiaire et la légende autour de la symbolique de l'araignée. Comme on le voit souvent dans le dernier volume de la tétralogie, il ne s'agit pas vraiment de fantastique de langage au sens d'écriture narrative : l'effet fantastique vient plutôt des résurgences mythiques. Aux araignées sans mémoire d'Alejandro Jodorowsky répondent ici les araignées voleuses de mémoire, qui provoquent soit l'oubli, soit l'échange de souvenirs, soit l'hypermnésie (Funes n'est jamais très loin), et les histoires référées sollicitent l'imagination à mesure qu'elles réveillent les peurs ataviques. C'est aussi une série de récits où l'imaginaire renoue avec la parole poétique : « La memoria tarantulada de su vida se inclinó sobre su *ahora*, y tanto presionó contra la esclusa de su consciencia que acabó por romperla » (IV, 141).

63. Face à ces forces inexorables et mythiques, y a-t-il alors un sens à donner au projet de la *Micropedia*, si ce n'est celui du plaisir du texte et de la littérature comme manière de conserver une lecture subjective du monde qui ne fait qu'illustrer la conception (en)cyclique – au sens des cercles qui se forment à la surface de l'eau quand un corps solide y tombe – du temps dans l'*excipit* de *Cien años de soledad* ? C'est ce que nous incite à penser Padilla dans *Los demonios de Cervantes*, décrivant :

una humanidad que se tambalea ante un abismo donde se imbrican los monstruos de nuestro miedo a la extinción con los de nuestro patológico deseo de ver arder un mundo que no nos satisface ni nos satisfará jamás porque no es esa su vocación, menos aún su esencia (Padilla, 2016 ; 212).

64. En tout cas, il y a une similitude à repérer entre la mosaïque de mythes et de légendes et le principe de l'encyclopédie :

La mythologie fut une manière d'encyclopédie orale, où étaient classés, dans un ordre cosmique et social en même temps, les êtres et les choses. L'encyclopédie, dans son projet de réduire le monde à l'unité de sa totalité, est l'héritière de la mythologie (Godin, 1998 ; 572).

65. La mythologie met en mots et en histoires les tentatives d'explications, et c'est là encore une manière de réconcilier le *cuento* avec la vocation scientifique du travail encyclopédique. Le fantastique y occupe une place déterminante :

Mediante el lenguaje, el mito hace de un universo aparentemente caótico una totalidad ordenada y coherente que confunde los niveles de lo verdadero y lo falso. La historia se encargará de especializar el discurso : el religioso, el científico, el estético, el didáctico... El sustrato arquetípico y la prosa narrativa darán vida a la literatura fantástica [...] (González Salvador, 1984 ; 225).

66. C'est dans ce binôme formé par le substrat thématique ancestral et l'écriture fictionnelle que semble résider l'essence la plus lointaine du fantastique. Si celui-ci insiste sur la subversion, les brèches et les failles, la construction mythique, pour sa part, organise le temps, l'espace et la causalité et propose une mise en cohérence, ce que l'on retrouve dans les textes plus récents qui créent la vraisemblance dans la recherche d'un effet de réel. La nouvelle « Elogio de la vista otra » prend comme point de départ un conflit opposant l'auteur d'un *Mundus altero* et la communauté scientifique. Si la *Micropedia* peut être interprétée comme un cabinet – littéraire – de curiosités, un effet de mise en abyme suggère dans cette nouvelle

de considérer la tétralogie comme la lucidité d'un autre regard porté sur le monde, et qui est offert au lecteur.

Dicha visión, aclaró el anciano, era la mayor zarandaja de cuantas podían sacarse de la obra del reverendo Meikle, quien depositaba la fiabilidad de sus quimeras en una rara o increíble facultad de ciertas gentes para reparar en lo invisible (IV, 155).

67. Or, que ce soit chez Cortázar ou chez Ernest Hello, divers écrivains qui ont pratiqué cette écriture considèrent que le fantastique est dans l'œil de celui qui le perçoit, et tout le reste (n'est) littérature... Et Padilla semble partager cette conception.
68. Ainsi, ce dernier moment du parcours visant à démêler les occurrences et implications de l'écriture fantastique conduit à identifier une apparence ancestrale du fantastique, par laquelle Padilla renoue avec la tradition de l'imaginaire en inventant, en organisant, en reprenant pour les compléter les mondes possibles des auteurs de la tradition cervantine.

Conclusions

69. Au terme de cette analyse, il apparaît que le recours au fantastique chez Ignacio Padilla et en particulier dans la *Micropedia* subit, lui aussi, un traitement encyclopédique, intégrant des motifs structuraux de l'imaginaire et des motifs fonctionnels d'une écriture linéaire : il est dilué dans les textes, où l'on peut identifier à la fois la manière dont il a été cultivé au XX^e siècle à travers le jeu avec le langage et les constructions narratives, son sens au XIX^e où il décrit à l'excès les peurs et les angoisses individuelles et exprime les doutes et la perplexité face à l'idée de progrès, son sens du Moyen-Âge où il concrétise et catalyse les symboles en s'articulant avec l'imaginaire, ou encore son sens le plus mythique, lié au besoin de lire et d'écouter des histoires.
70. Mais la particularité et l'originalité de Padilla est la coexistence de ces différentes visions, d'une nouvelle à l'autre, à travers un traitement en diachronie et en synchronie, dans un projet où la *Micropedia* pourrait finalement être comprise comme une tentative de conciliation de l'apollinien et du dionysiaque, un chaos organisé mais non catégorisé et où l'expression fantastique est un moteur qui invite à s'affranchir de l'injonction au vraisemblable. En réaction à la désillusion de l'échec des utopies, l'imaginaire

lucide se place comme un contrepoint au désenchantement, mais pas – ou pas seulement – à la manière d'une mise à distance ludique, cynique ou nonchalante. Dans ce projet, le savoir encyclopédique assume la subjectivité, comme dans un grimoire dont l'auteur (un autre Melquíades ?), n'est jamais très loin du lecteur attentif.

71. En 2055, date de publication de l'article d'Ignatius H. Berry, Padilla aurait pu avoir 87 ans, s'il n'était brutalement décédé lors d'un accident de voiture à Querétaro en 2016. Quel regard rétrospectif porterait-il alors sur l'anthropocène et l'ère de la post-vérité ? Et sur la fin de la littérature ? « [L]a literatura latinoamericana sólo continuará existiendo como una tradición literaria viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día tras día » : le mythe prométhéen de Volpi (2004 ; 42) voit chez Padilla une réponse plutôt encourageante.

Bibliographie

Contenu de la *Micropedia* :

PADILLA Ignacio, *Las antípodas y el siglo* [2001], Madrid, Páginas de espuma, 2018.

PADILLA Ignacio, *El androide y las quimeras*, Madrid, Páginas de espuma, 2008.

PADILLA, Ignacio, *Los reflejos y la escarcha*, Madrid, Páginas de espuma, 2014.

PADILLA Ignacio, *Lo volátil y las fauces*, Madrid, Páginas de espuma, 2018.

VOLPI Jorge (Dir.), *De monstruos, dobles, autómatas y quimeras. Homenaje a Ignacio Padilla*, Madrid, Páginas de espuma, 2018.

| I. Los antípodas y el siglo | II. El androide y las quimeras | III. Los reflejos y la escarcha | IV. Lo volátil y las fauces |
|---|--|--|---|
| <p>Los antípodas y el siglo</p> <p>Memorial de la segunda peste</p> <p>Ever Wrest : bitácora de viaje</p> <p>Apuntes de balística</p> <p>Rhodesia Express</p> <p>Darjeeling</p> <p>Hagiografía del apóstata</p> <p>Bestiario mínimo</p> <p>Desagravio en Halak-Froot</p> <p>Rumor de harina</p> <p>El chino de las cabezas</p> <p>El tiempo recobrado</p> | <p>1. El androide en nueve tiempos</p> <p>Las furias de Menlo Park</p> <p>Romanza de la niña y el pterodáctilo</p> <p>Las tres Alicias</p> <p>Pacto de caballeros</p> <p>Las entrañas del Turco</p> <p>Guía de ruso para principiantes</p> <p>Antes del hambre de las hienas</p> <p>Viaje al centro de una chistera</p> <p>Of mice and girls</p> <p>2. Quimeras de tres orillas</p> <p>Galatea en Brighton</p> <p>Miranda en Chalons</p> <p>Circe en Galápagos</p> <p>Referencias</p> | <p>1. Reflejos solos</p> <p>Pesca de rojo y cielo</p> <p>Síntomas de un mal patibulario</p> <p>Los anacrónicos</p> <p>El carcinoma de Siam</p> <p>Como un vago tatuaje</p> <p>Trampantojo</p> <p>2. Sólo escarcha</p> <p>Desiertos tan amargos</p> <p>La balada del pollo sin cabeza</p> <p>Tristemente la comedia</p> <p>Lápidas, círculo sexto</p> <p>El año de los gatos amurallados</p> <p>Largo sueño de las cifras</p> <p>Referencias</p> | <p>1. Lo volátil</p> <p>Santa Elena en ayunas</p> <p>Conflagración de murciélagos</p> <p>Ornitología del sonido</p> <p>Navigatio prima</p> <p>Interdicto</p> <p>El gabinete del coleccionista</p> <p>Tragarlos vivos</p> <p>Sino sus alas</p> <p>Bardolatria de estorninos</p> <p>2. Las fauces</p> <p>Animalia de espejos</p> <p>Cornelius Max pinta macacos</p> <p>Tres arañas y una cuarta improbable</p> <p>Elogio de la vista otra</p> <p>De sables y sabios</p> <p>Borriones del adelantado</p> <p>La rueda inversa de Zaqueo el Geraseno</p> <p>Ciudad Santa</p> <p><i>Post Lucem Spero Tenebras</i></p> |

1.

Autres textes :

ARREOLA Juan José, *Confabulario definitivo* [1986], Madrid, Cátedra, 2006.

BORGES Jorge Luis, *Historia universal de la infamia* [1954], Barcelona, Debolsillo, 1995.

BOSQUE Ignacio et DEMONTE Violeta, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

BOZZETTO Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.

CAMPRA Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

CHÁVEZ CASTAÑEDA Ricardo, *Crack: instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori, 2005.

CHÁVEZ CASTAÑEDA Ricardo, PADILLA Ignacio, PALOU Pedro Ángel (et al.), *Manifiesto del Crack y Postmanifiesto del Crack*, Miami, La Pereza, 2016.

DAMIÁN MIRAVETE, Gabriela, «La *Micropedia*: un elogio de la vista otra », 13/01/2017. En ligne <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-micropedia-un-elogio-de-la-vista-otra/> [Dernière consultation : 14/04/2021]

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969] Paris, Dunod, 1992.

FERNÁNDEZ CUBAS Cristina, *El ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets, 1990.

FUENTES Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011.

FUERTES TRIGAL Siridia, «Lo fantástico del mal en el proyecto *Micropedia* de Ignacio Padilla», *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n°43, 2009, p.31-41.

_____, Los mitos clásicos en la obra de Ignacio Padilla: reescrituras modernas y versiones subversivas, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n°45, 2010, p.31-41.

GALLO Rubén et PADILLA Ignacio, *Heterodoxos mexicanos*, México, Fondo de Cultura económica, 2010.

GARCÍA Julio, «Ignacio Padilla, México, y el legado de la tradición literaria latinoamericana (1985-2015)», Université de Californie, 2016. En ligne <https://escholarship.org/uc/item/8td3484r#main> [Dernière consultation : 14/04/2021]

GODIN Christian, *La totalité 2. Les pensées totalisantes*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

GONZÁLEZ SALVADOR Ana, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, n°7, 1984.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

HALL Joseph, *Another world and yet the same* [1605], Yale, Yale University, 1981.

HERNÁNDEZ Felisberto, *Obras completas 1* [1929], México, Siglo XXI Editores, 1983.

IWASAKI Fernando, *Las palabras primas*, Madrid, Páginas de espuma, 2018.

LECOUTEUX Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999.

MANGANELLI Giorgio, *La littérature comme mensonge* [1985], Paris, Gallimard, 1991.

MARCIAL PÉREZ David, «Todos los monstruos de Ignacio Padilla», 13/12/2018. En https://elpais.com/cultura/2018/12/12/actualidad/1544635625_263681.html [Dernière consultation : 14/04/2021]

MELLIÉ Denis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

PADILLA Ignacio, *Los demonios de Cervantes*, México, Fondo de Cultura económica, 2016.

PARÉ Ambroise, *Des monstres et prodiges* [1573], Genève, Droz, 1971.

PELLICER VÁZQUEZ Ana, «La *Micropedia* de Ignacio Padilla: obra total de un físico cuéntico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°827, 2019, p.82-97.

RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

_____, « La vérité par la fenêtre. (Vérité littéraire, vérité freudienne) », Michel Plon éd., *La vérité*, Toulouse, Érès, « Hors collection », 2007, p. 159-176.

REGALADO LÓPEZ, Tomás, «Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla», 2011. En ligne <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html> [Dernière consultation : 14/04/2021]

ROAS David, *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.

SARTRE Jean-Paul, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1992 [1947], p. 113-132.

THAON Marcel, KLEIN Gérard et GOIMARD Jacques, *Science-fiction et psychanalyse : l'imaginaire social de la S.F.*, Paris, Dunod, 1986.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

URROZ Eloy, PADILLA Ignacio et VOLPI Jorge, *Tres bosquejos del mal* [1994], Barcelona, Muchnik Editores, 2000.

VILLAGÓMEZ CASTILLO Berenice, «La contienda de una generación. Entrevista a Ignacio Padilla», *Revista iberoamericana*, n°218-219, 2007, p.333-338.

VOLPI Jorge, «El fin de la literatura latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n°59, 2004, p.33-42.

WOOD Gaby, *Le rêve de l'homme-machine* [2002], Paris, Autrement, 2005.