

« Bosses de lecture » : une étude des seuils dans les écrits de Macedonio Fernández

Comment entrer dans un livre ?

Par le vestibule de la préface, répond Borges¹ dans une préface. Et il ajoute : «El prólogo, debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene». En bref, selon Borges, ce vestibule du livre qui est la préface (aussi bien que les autres seuils ou paratextes, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, comme les titres, les sous-titres, les illustrations, ou les notes en bas de page) est le lieu privilégié d'une pragmatique qui vise à assurer auprès du lecteur la présentation et la réception du livre.

Or, dans les vestibules arrivent parfois des choses assez suspectes. Surtout lorsque le concierge détourne les visiteurs vers sa loge. Il suffit de lire les premières pages de *Sodome et Gomorrhe* pour s'en convaincre. C'est justement ce que Gérard Genette appelle l'*effet Jupien*² : le paratexte qui rompt sa subordination textuelle, pour distraire, voire empêcher le lecteur d'entrer dans le texte ; le seuil qui refuse sa fonction pragmatique et qui, au lieu de faciliter cette entrée en lecture, en fait obstacle.

On peut dire, sans craindre d'exagérer, que Macedonio Fernández fut un des écrivains qui a mené cet *effet Jupien* jusqu'à ses conséquences ultimes. Dans ses écrits, le paratexte n'est ni seuil ni vestibule, mais pierre d'achoppement. Dans ses papiers, le paratexte a une tendance à

¹ Jorge Luis Borges, «Palabras finales (prólogo breve y discutidor)», in *Textos recobrados*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 330.

² Gérard Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, Paris, 1987, p. 89.

se détacher du texte, pour attirer sur lui toute l'attention et usurper sa place. Il y a chez Macedonio Fernández une double insubordination qui est le débordement du bord et le décentrement du centre. Ce qui doit être à la périphérie occupe le centre et ce qui doit être au centre est poussé aux bords, voire supprimé. Ce qui devrait faire entrer le lecteur dans le livre, à vrai dire, le retient, le distrait, l'égare. Car, il n'y a pas, selon Macedonio Fernández, d'entrée en lecture sans « bosses de lecture ». Ce qu'il faudra démontrer.

1- Titres

No toda es vigilia la de los ojos abiertos, arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el Arte, Deunamor, el No Existente Caballero, estudioso de su esperanza; Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada; Adriana Buenos Aires, última novela mala; Museo de la Novela de la Eterna y de la Niña de Dolor, la Dulce -Persona De un Amor que no fue sabido, primera novela buena: la première chose qui attire notre attention au sujet de ces quatre titres de Macedonio Fernández est leur longueur kilométrique. On pourrait dire, à juste titre : titre-fleuve. De prime abord, on assiste à une exubérance, à une crue, à un débordement du bord. Dès le début de la lecture, on constate cette tendance exacerbée du paratexte à se détacher du texte. Deux figures exemplaires marqueront ici cette exacerbation : le titre-texte et le texte-titre.

Par *titre-texte* il faut comprendre, précisément, comme nous venons de le voir, un titre qui, à force de grossir, finit par briser la subordination au texte qu'il désigne, pour devenir, à son tour, un texte, mais qui ne s'est pas tout à fait affranchi de la tutelle textuelle.

Une préface du *MNE*, intitulée «Al lector de vidriera»³, nous explique, non sans humour, le sens d'une telle démarche. Selon cette préface, il y a deux types de lecteurs. D'une part, le lecteur du livre, qui est le lecteur à proprement parler, c'est-à-dire, celui qui lit le livre dans sa totalité. D'autre part, le lecteur de couverture, qui est le lecteur qui se contente de lire le titre du livre, mais non le livre : il fait partie de ce qu'on appelle, d'habitude, le public. Cette définition est accompagnée par un constat statistique : le lecteur, le vrai lecteur, est une espèce rare, très

³ *MNE*, «Al lector de vidriera», pp. 76-78. Dorénavant, nous utiliserons les abréviations suivants :

a) Pour les livres

ABA : *Adriana Buenos Aires*

MNE : *Museo de la Novela de la Eterna*

NTV : *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*

PRV : *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*

b) Pour les autres « papiers », nous citerons d'abord en chiffres romains le volume des *Obras completas*, suivi du titre du texte, entre guillemets.

Ex : VIII, «Psicología atomística», pp. 23-32.

Les numéros des pages correspondent à l'édition Corregidor, exception faite du *MNE* dont nous avons utilisé l'édition Archivos.

rare, pour ne pas dire une espèce en voie de disparition. «Se calcula cien lectores de tapa por uno de libro»⁴.

Cette théorie est enracinée, dans son exagération même, dans l'aspect « médiatique » de la réception : dans nos sociétés industrielles, le livre est une marchandise qui se met en circulation, plus que dans les bibliothèques, dans les vitrines des librairies. D'où, dans cette diffusion de l'écrit, l'importance du rôle joué par les libraires, ces lecteurs mesquins qui ne lisent que le titre des livres qu'ils vendent. À travers son humour, cette théorie cherche à mettre en dérision et à combattre cette mise en circulation du livre-marchandise, en détournant ses propres lois. Par ce biais, elle met en évidence ce malaise de la littérature : l'écrit qui n'est pas lu.

Mais, comment faire lire un lecteur qui ne lit pas ? Comment faire pour atteindre le lecteur de couverture ? La réponse est simple : en transformant le titre d'un texte en titre-texte. Au moins l'auteur peut-il être sûr que le lecteur minimal, dont les habitudes de lecture sont aussi représentatives, aura lu quelque chose, malgré lui. En d'autres termes, ce qui se fait au détriment du texte, vise paradoxalement à sauver le texte, puisque le titre-texte prétend mettre au centre de la lecture, ce qui est mis à côté par le lecteur de vitrine.

On le voit bien : cette critique de la mercantilisation de la littérature doit être comprise à l'aune d'une problématique plus large, qui est celle d'une disjonction essentielle entre l'écrit et la lecture, le lecteur et l'auteur. Ainsi cette figure du titre-texte trouve-t-elle son complément dans une autre figure : le *texte-titre*, c'est-à-dire, un titre de livre, mais sans livre. Macedonio Fernández parle de ce projet dans une lettre adressée à Gabriel del Mazo.

Estoy preparando un *Libro de tapas de libro* que así se llamará. Te mando una tapa, muchacho, porque sé que nunca (el muy corto nunca que me queda) tendré tiempo de concluir la larga carta que te empecé, y te debo mucho, varias veces. La «tapa de libro» es la morada de todo lector ; no creo que ninguno vaya más allá ni empiece antes y siendo el único paraje en que autor y lector se encuentran, única oportunidad de que se conversen, ¿ no es inexplicable, o no es muy fatuo que el autor no hable allí y crea que más allá de la tapa encontrará todavía el Lector?⁵

En fait, ce livre n'a jamais été écrit. Mais, ce qui apparaît par le biais de ce projet non exécuté est, non un lecteur qui ne lit pas, mais un auteur qui n'écrit presque pas : un auteur minimal. Ici, ce qui est au centre —le livre— est poussé au-dehors. Et, inversement, ce qui est au bord —le titre— est mis au centre.

Il ne s'agit plus de combattre le livre-marchandise. Il ne s'agit plus de mettre à mal les habitudes, mesquines et superficielles, du lecteur de vitrine. Il s'agit plutôt de mener à bout ce double mouvement : débordement du titre et décentrement du livre. En l'occurrence,

4 *Idem*, p. 77.

5 II, lettre 103, p.153.

l'insubordination du titre est allée tellement loin que, non seulement celui-ci se détache du livre, mais il devient livre, à son tour, supprimant le livre. Ici, il n'est plus possible de différencier tout et partie, paratexte et texte, centre et périphérie.

2- Préfaces

Rien de plus facile, avec l'œuvre de Macedonio Fernández, que de s'égarer avant même d'avoir commencé et de s'éloigner de plus en plus du texte avec ces paratextes qui devraient bien nous y introduire : tel est le cas des préfaces du *MNE*. Effectivement, entre la première et la dernière version, le nombre de préfaces a doublé. Si le manuscrit de 1929 comptait une trentaine de préfaces, le manuscrit de 1948 en contient environ une soixantaine, ce qui revient à dire que le roman comporte quatre fois plus de préfaces que de chapitres. On voit bien jusqu'à quel point, ici, le bord déborde la périphérie pour envahir et mettre hors du centre, le centre.

Pourtant, ces préfaces remplissent une des fonctions fondamentales des préfaces, à savoir, présenter au lecteur un mode d'emploi du roman, afin de le guider pendant sa lecture. Elles indiquent en effet qui doit et qui ne doit pas lire le roman, et comment il faut le lire. En somme, elles visent à établir un « contrat de lecture ».

Ces déclarations d'intention ne constituent pas une simple piste de lecture, mais une véritable théorie. Le *MNE* propose une (ou plutôt plusieurs) théorie(s) du roman. Mais, à force de s'expliquer sur le roman, les préfaces finissent par bloquer le roman. Autrement dit, en remplissant une fonction cardinale —fournir au lecteur des pistes de lecture—, ces préfaces contreviennent à une autre fonction, non moins cardinale : introduire au livre.

Introduction ne va pas ici sans procrastination : introduire le roman revient à remettre le roman à plus tard. Au lieu de l'ouvrir, les préfaces ferment l'entrée du roman. Le seuil est ici un vrai barrage. Plus il y a de préfaces qui parlent du roman, moins il y a de roman introduit par ces préfaces. En fait, comme on le lit dans le «Prólogo a lo nunca visto», il s'agit d'un roman avec des préfaces qui ne le laissent pas commencer⁶.

D'où la définition que cet auteur nous donne de lui-même : un romancier de préfaces, c'est-à-dire un auteur de préfaces de roman, incapable d'écrire le roman, un écrivain qui reste dans les préliminaires de l'écriture, pour qui il est difficile, voire impossible, d'aller au-delà de ces préliminaires⁷. Ecrire un roman consiste ici à différer l'écriture du roman. Ou, en d'autres termes, le roman est moins un roman qu'un roman laissé pour plus tard.

⁶ *MNE*, «Prólogo a lo nunca visto», p. 48 : «[Novela] Con veintinueve prólogos de no dejarla empezar».

⁷ *MNE*, «A los personajes de mi novela», p. 98 : «[Los personajes] me saben competente para concluir prólogos y me creen poco para acabar novela». Et aussi *MNE*, «Prólogo que se siente novela», p. 105 : «Me siento intimidado : es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría de concebirla completa y darle forma. La idea de llegar a autor de novela [...] no recuerdo cómo empezó y se tramitó en mí ; la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían éstos».

Tout est prétexte à ajouter encore une autre préface et empêcher le roman de commencer. Les préfaces font reculer le roman jusqu'à devenir roman elles-mêmes. Ainsi, pouvons-nous lire dans «Prólogo que se siente novela», l'histoire —le narrateur dit : le roman— d'une préface qui s'éprend d'amour pour le roman et qui obtient une promotion en tant que chapitre⁸. Dans cette fiction, on assiste non seulement à une transgression entre la zone textuelle et la zone paratextuelle, mais aussi à un jeu qui finit par enchevêtrer contenant et contenu : à l'intérieur du Roman, il y a une préface qui contient le roman de son amour avec le Roman. Certes, le Roman n'est pas le roman, mais on ne peut ignorer cette recherche délibérée de l'équivoque, que la différence entre majuscule et minuscule ne saurait nous épargner.

Au comble de l'exacerbation, les préfaces se mettent à parler des préfaces, en tournant le dos au roman. C'est le cas d'une auto-préface —bien entendu : exemple encore purement théorique— qui ne préface rien, qui ne précéderait rien, qui ne serait plus en relation de dépendance vis-à-vis d'un autre texte qui viendrait après. En définitive, il s'agirait d'une préface en-soi et pour-soi.

Que queréis: debo seguir prólogos [...] mientras os asegure, como lo hago ahora, que estoy en la pista del autoprólogo, que calmaría definitivamente la aspiración de los prólogos (se quejaron alguna vez) a auto-existentes (autoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicante de eternidad) no subordinando su ser a algo que los siga [...] ⁹.

C'est le cas aussi de cette préface « mobile » qui, en changeant de page, fait du remue-ménage, parmi les autres préfaces.

Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está organizando entre todos un prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página ; no haya disgusto entre prólogos de una misma novela [...] ¹⁰

Autant de tension finit par brouiller irrémédiablement l'énonciation et l'énoncé, le début du roman et la fin des préfaces. Dans les préfaces, il y a un télescopage entre l'énonciation et l'énoncé : elles annoncent le début imminent du roman qu'elles coincent, bloquent et retardent ; elles proclament de vive voix ce qu'elles empêchent. En outre, on ne saurait établir avec précision la frontière qui sépare le début du roman et la fin des préfaces. Naïvement, on serait tenté de dire que les préfaces finissent par la dernière préface et le roman commence par le premier chapitre. Mais, dans le *MNE*, il y a toute une zone d'équivoque, d'indétermination et de turbulence. Le roman commence plusieurs fois : avec le titre, avec la première préface, avec le

⁸ *MNE*, «Prólogo que se siente novela», p. 106 : «La novela del presente prólogo, de lo que ha ocurrido cuando, enamorado de la Novela, aspiraba a serle prólogo, es que lo he atrapado y metido en la Novela destituyéndolo de prólogo para promoverlo a capítulo.»

⁹ *MNE*, sans titre, p.101.

¹⁰ *MNE*, «Dos personajes desechados», p. 81.

chapitre I, avec la préface «A las puertas de la novela»¹¹ qui est une anticipation du roman, avec la préface «Descripción de la Eterna»¹² qui dans la version de 1929 faisait partie du chapitre III, avec la préface «Quizágenio se lamenta de su nombre»¹³. De même, le roman finit plusieurs fois : dans le chapitre XVIII, dans l'Epilogue, dans la post-face «Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta», dans la post-face «La novela en estados», dans «Al que quiera escribir esta novela»... Au comble de la confusion, «La novela en estados» recommence le roman, à la fin du roman.

Au demeurant, il s'agit moins de mettre en œuvre une histoire —avec un début, un milieu et une fin—que de ruiner la conception aristotélicienne du *muthos*, selon laquelle l'histoire doit former un tout cohérent¹⁴. Grâce aux préfaces, le *MNE* exploite toutes les formes de décalages, discordances et retardements entre histoire et temps de l'histoire. L'histoire peut ne pas commencer au début mais au milieu ou à la fin ; commencer plusieurs fois¹⁵ ; commencer avant qu'on ne commence ; ne pas commencer du tout ; commencer mais dissimuler ce commencement ; ou ne pas cesser de commencer. En définitive, le commencement n'est pas le point zéro de l'histoire, mais un point mobile, fuyant et glissant qui ne cesse de se déplacer, de se dédoubler et de se dérober.

Un tel bouleversement ne va pas sans ébranlement du lecteur. Ce dispositif de préfaces met à mal, non seulement la linéarité de la lecture, mais aussi, et fondamentalement, les notions de tout et d'adéquation entre le lecteur et l'écrit.

De tout, parce que l'extrême fragmentation et l'hétérogénéité des préfaces rendent impossible de penser la lecture comme construction d'un tout cohérent. Ici, rien ne saurait relier les différents fragments dans une totalité consistante. Nul fil conducteur n'aide le lecteur pour passer d'une préface à une autre. À la lecture linéaire et continue, il faudra opposer une lecture transversale et intermittente. À la construction du sens par synthèse, il faudra opposer une production par éclatement, par dérive et par perte. À ce *patchwork* de préfaces, correspond un lecteur *patch-worker*, raccommodeur incommodé.

D'adéquation entre le lecteur et l'écrit, parce que le lecteur est toujours ailleurs, en décalage, avec ce qu'il est en train de lire. Ce qu'il lit, c'est-à-dire, un roman, il ne le lit pas : les préfaces ne cessent de différer le début du roman. Mais, en même temps, ce qu'il ne lit pas, il le

11 *MNE*, «A las puertas de la novela», pp. 68-71.

12 *MNE*, «Descripción de la Eterna», p. 84.

13 *MNE*, «Quizágenio se lamenta de su nombre», p. 97.

14 Aristote, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 59 : « Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après une autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées. »

15 *MNE*, «Prólogo a lo nunca visto», p. 48 : «Novela con dos comienzos, según preferencias».

lit. Puisque, pendant cette procrastination, le roman se laisse lire, *en catimini*, de manière intermittente et fragmentaire.

3- Notes

La ligne droite demeure une référence essentielle de toute prose : selon l'étymologie, *prosus* est ce qui va en droite ligne. Les notes produisent justement une rupture de la linéarité, avec les effets de contrepoint que cette rupture implique— rupture, bien entendu, qui est toujours au service du texte, dans la mesure où les notes fournissent des informations complémentaires sur lui. On trouvera, dans l'œuvre de Macedonio Fernández, des notes qui obéissent à cette fonction canonique, par exemple, dans le chapitre «El asombro de ser. Idealismo absoluto» de *NTV*.

[...] Pero, además, el deseo tiene acción directa sobre una porción del mundo externo, sobre elementos exclusivamente del orden material, a saber : nuestro cuerpo, que aunque nuestro es absolutamente un hecho de la Materia * [...].

* Uso provisionalmente las voces subjetividad, materia, nuestro, porque el lenguaje estrictamente idealista no sería asequible todavía¹⁶.

Or, parfois, pour ne pas dire assez souvent, note et texte sont en conflit. De ce conflit, nous analyserons trois figures.

La première figure est celle de la *note-révoltée*, c'est-à-dire une note qui se retourne contre le texte auquel elle est attachée, afin de le contredire ou de le tourner en dérision. On le devine : cette insubordination ne va pas sans perte pour le texte. Elle produit en effet une tension entre la zone textuelle et la zone paratextuelle. Le paratexte porte ici atteinte au texte : la note-révoltée est une contre-voix qui cherche à ruiner la voix. Voyons deux exemples, tirés d'*ABA*¹⁷.

Premier exemple : la note qui tourne en dérision le texte :

Y esta lactancia sirvió también a mi juicio no sólo para salvar a Adriana del desorden orgánico que sería consecuencia de una función impedida y que luego se reveló perfectamente preparada para ser ejercida sino de un eczema al pecho que padecía y que desapareció en pocas semanas ¹.

¹ Esto es más que un novelón ; es hasta docto.

¹⁶ *NTV*, «El asombro de ser. Idealismo absoluto», pp. 244-245.

¹⁷ *ABA*, X, p. 191 et *ABA*, X, pp. 213-214.

Deuxième exemple : la note qui le contredit ouvertement.

Estela es una hermosa doncella —prosigo yo, despertando del todo, y aparentando hablar conmigo—. Negro son los ojos suyos y arden en la noche de su negra, henchida cabellera como estrellas de horizonte abrochadas a un paño de luz de luna, que es su frente. [...] Estela es alta lo que juzgo que significa que no podrá tolerar ser más amada de lo que ella ame ¹ [...].

¹ Qué vergüenza ; en 1922, yo creía que estaba haciendo una gran novela. Es doloroso salir de esta inocente seguridad.

Qu'elle tourne en dérision le texte ou qu'elle le contredise, la note produit une sorte de scission qui ne va pas sans troubler le lecteur. Dans les deux cas, le lecteur est confronté à deux voix antagoniques, qu'il ne saurait concilier. Le paratexte va à l'encontre du texte, mais ne parvient pas à le nier totalement. Avec ces notes, le lecteur ne peut pas prendre *ABA* au sérieux et croire qu'il s'agit d'un roman d'amour, le roman du Tout-Amour. Mais, il ne peut pas, non plus, le considérer comme un détournement de roman sentimental. Si le lecteur prend ces notes au sérieux et lit le roman en tant que roman parodique, très vite il achoppera sur des passages et des chapitres entiers qui, en apparence et en réalité, n'ont aucune visée parodique. Autrement dit, le lecteur restera bloqué entre ces deux voix —en l'occurrence deux voies— incapable de suivre l'une ou l'autre.

La deuxième figure est celle de la *note-distrayante* qui s'applique à mettre à mal l'attention du lecteur, le sollicitant, à plusieurs reprises, selon des directions différentes. Nous trouvons ce type de note, avec son mode d'emploi, dans la nouvelle intitulée *Cirugía psíquica de extirpación*¹⁸, publiée dans *Sur*, en 1941, qui raconte la vie de Cósimo Schmitz.

Cósimo Schmitz est un forgeron dont le sens de l'avenir a été extirpé, lors d'une intervention chirurgicale. Il est en prison, condamné à mort par électrocution. Avant de mourir, il se souvient de s'être rendu chez un célèbre professeur de psychologie, le docteur Desfuturisant, afin que ce professeur lui extirpe le passé : en fait, il avait assassiné sa famille et voulait oublier le châtement qui l'attendait. Ne pouvant pas lui faire oublier son passé, le docteur Desfuturisant parvient, en revanche, à lui supprimer son avenir. Car, sans avenir, il n'y a plus de crainte de la mort à venir : c'est sans crainte qu'il est exécuté sur la chaise électrique.

Or, quinze jours plus tard, le tribunal découvre que Cósimo Schmitz était innocent. En réalité, il était allé chez Jonathan Demetrius, un célèbre scientifique, qui, par le truchement d'une greffe chirurgicale pouvait changer le passé des hommes. Las de sa vie monotone, Cósimo Schmitz s'est rendu chez lui, afin d'avoir un passé beaucoup plus audacieux, tel le passé d'un flibustier. Et il en a eu un : Jonathan Demetrius lui a greffé le passé d'un assassin.

18 VII, «Cirugía psíquica de extirpación», pp. 39-47.

Cette intrigue saugrenue est entrecoupée, sans cesse, de tout type de digressions et de notes. Dans ces digressions et ces notes, nous pouvons lire, non seulement une théorie de la nouvelle, mais aussi de la lecture. Selon cette théorie, rien n'est plus détestable que la si célébrée maîtrise de l'intrigue. Il n'y a ni « savoir-raconter » de la part de l'auteur, ni « suspension de l'incroyance » de la part du lecteur¹⁹. Selon Macedonio Fernández, l'art de la nouvelle a beaucoup à apprendre de ceux qui font plusieurs choses en même temps, sans prêter attention à aucune d'elles, par exemple, ces personnes capables de manger et de parler avec des amis, accompagnées par ce « conventillo fonético » de la radio, ou bien de jouer du piano dans une soirée, tandis que les invités parlent entre eux, sans écouter.

Pour être efficace, c'est-à-dire pour être enregistrée dans la mémoire du lecteur, la nouvelle doit être un bruit de fond créé justement par le truchement de ces digressions et de ces notes, qui ne cessent de faire bifurquer le texte et de distraire le lecteur²⁰. Il en ressort que le lecteur idéal est celui qui lit avec inattention, qui se laisse aller au flux et reflux de l'écrit. Autant dire que la lecture est ici, à l'instar de l'attention flottante de l'analyste, une « lecture-flottante ».

L'attention flottante est pour l'analyste ce que la libre association est pour l'analysé. En d'autres termes, selon Freud, l'écoute analytique suppose une suspension, aussi complète que possible, de tout ce qui pourrait focaliser son attention sur tel ou tel point, dans la mesure où de telles focalisations demeurent tributaires de la censure²¹.

Ce que nous désignons ici comme lecture flottante consiste à lire avec inattention, sans se focaliser sur tel ou tel point. Autrement dit, lu avec inattention, l'écrit s'inscrit plus facilement dans la mémoire²². Il s'agit d'une lecture qui ne tient compte que du présent : elle s'oppose, en

19 *Idem*, note 6, p. 47 : « Ya dije que lo único que no me he propuesto es el “saber contar” ; el “bien contar” que se descubrió en tiempos de Maupassant, después quien ya nadie narró bien, es una farsa a la cual el lector hace la farsa de creer. »

20 *Idem*, note 5, p. 46 : « Yo he dado aquí un cuento total, la juventud y muerte de un hombre. ¡Y qué juventud y qué hombre! Lo demás puede el lector considerarlo como la radio, algo intersticial a su lectura de cuento. El cuento y la radio va todo en el texto y os libráis de los avisos ». Aussi, note 6, p.47 : « Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con inatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando alguna persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca suspenderá la ejecución. En suma : hace una descortesía a la descortesía a que ella misma invita. Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá [...] ».

21 Sigmund Freud, “Conseils aux médecins pour le traitement analytique”, dans *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1956, pp. 42-58 : « De même que le patient doit raconter tout ce qui lui passe par l'esprit, en éliminant toute objection logique et affective qui le pousserait à choisir, de même le médecin doit être en mesure d'interpréter tout ce qu'il entend afin d'y découvrir tout ce que l'inconscient dissimule, et cela sans substituer sa propre censure au choix auquel le patient a renoncé. »

Diego Vecchio

tant que telle, à la lecture phénoménologique décrit par Iser, qui procède en deux directions, en avant et en arrière, par protention et par rétention, afin de construire une totalité cohérente.

Peu importe ici si ce lecteur est un lecteur purement théorique et virtuel et que le narrateur contredise ouvertement sa propre théorie, lorsque dans une note, il demande au lecteur de se souvenir de ce qu'il a dit auparavant. Retenons simplement un point essentiel : le lecteur en question ne peut jamais être conçu en termes d'ego. À l'instar de Cósimo Schmidt, il a subi une extirpation psychique. Il n'a ni passé ni présent. Il est un pur présent, qui se fait et se défait, sans cesse.

La troisième figure est celle de la *note-tumeur*, c'est-à-dire une note qui acquiert une dimension monstrueuse, débordant largement sur le bas de page, pour occuper la totalité de la page, en même temps que le texte recule et devient de plus en plus menu, au point de s'effacer. De la sorte, la note devient un texte parallèle et indépendant qui, bien évidemment, ruine le texte, dans la mesure où elle usurpe sa place et le supprime. Arrêtons-nous, en dépit de sa longueur kilométrique, sur cette note qui fait partie du sous-titre d'une préface.

El hombre que fingía vivir

(Unico personaje que necesita explicación. Y la tiene doble* : le faltó existencia pero abundó en aclaraciones)

* Puede ser que no le consiga más que una, aunque prometo dos. ¡Otra incongruencia! Pero ya dije, o lo diré adelante, que empleo todo recurso, y entre ello las incongruencias, para desafiar lo artístico verosímil, lo pueril verosímil, y señalo y justifico a cada uno. Es un proceder más franco y un labor mayor que me tomo por el público, que la tan usada y cómoda de introducir dementes en las novelas. Quijote, Sancho, Hamlet, son personajes confesadamente enfermos, como "El idiota" de Dostoievsky y algún protagonista de Hamsun (a este escritor le han premiado un loco, hasta el punto de que su durante una página se conduce con lógica el loco no es premiado y decimos que ha fracasado el autor : el demente exime al autor de cuidarse de absurdos). Y sin embargo sigue creyéndose realistas esos novelistas ; hacer novela o teatro con dementes es como hacer ciencia empezando por negar la causalidad, es elegirse el poco trabajo de explicarlo todo por la demencia, usar la demencia como coordinadora de novela, hacer realismo improbable para el lector y que lo inconexo y absurdo es la verosimilitud de la demencia. La locura en arte es una negación realista del arte realista. Los efectos, consecuencias, influencias de la locura en los personajes cuerdos

22 *Idem*, note 6, p. 48 : «Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen el afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psiquis del oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas».

puede ser arte realista, pero la conducta y carácter del personaje loco que es lo que principalmente ocupa a esas novelas cómodas de seudorealistas, es asombrosamente inocentada. Análogamente lo sensorial (goces y dolores del comer, del fumar, de la sexualidad fisiológica, etc.) no es asunto posible del arte ; los efectos de la sensualidad sobre lo no sensual del personaje, sí. Ejemplo : la Bovary, vida enteramente despreciable de desesperación sensorial, que el arte no interesa sino como destino de desesperación, no en sus sensualidades. Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente en el fin de convencer por arte, no por verdad.²³

On le voit bien : il s'agit d'un paratexte élevé à la puissance trois, c'est-à-dire, un paratexte (la note) qui fait partie d'un deuxième paratexte (le sous-titre) qui fait partie d'un troisième paratexte (la préface). Et précisément, la fonction de cette note est de produire une lecture folle : un affolement du lecteur. On lui donne à lire trois fois quelque chose qui lui est trois fois escamoté. De même que l'homme qui faisait semblant de vivre est un personnage qui manque d'existence, mais qui abonde en éclaircissement (en fait, c'est un personnage du roman, mais qui n'apparaît jamais dans le roman, sauf dans cette préface) le roman pourrait être défini comme un roman dépourvu d'existence, mais pourvu d'explications sur cette inexistence. En fin de compte, ce qu'on lit c'est qu'il n'y a rien à lire. Les paratextes présentent ce qui est, en principe, imprésentable : l'absence de livre.

4- Pages blanches

D'habitude, la page blanche n'est pas considérée comme un paratexte. À proprement parler, la page blanche n'est ni texte ni paratexte : elle n'est pas. Ou plus exactement, elle est un vide qui les sépare : c'est la page blanche (ou, à la limite, un simple espace blanc) qui nous permet, en effet, de différencier le titre, les préfaces ou les notes du texte. Or, chez Macedonio Fernández, ce négatif remplit une fonction positive : le vide d'écriture est, pour lui, une forme d'écriture. Ce qui nous autorise à les considérer comme des paratextes : un texte qui se trouve à côté du texte.

Mais de quelle écriture parlons-nous ici ?

Encore une fois, il ne s'agit pas d'une certaine utilisation matérielle de la page, comme c'est le cas d'Oliverio Girondo, dans son livre *Espantapájaros*, publiée en 1932, plus ou moins à la même époque. Il s'agit d'une théorie sur la page blanche, qui n'engage pas nécessairement une pratique. Selon Macedonio Fernández, la page blanche est une tentative pour transcrire

²³ MNE, «El hombre que fingía vivir», p. 276. Un autre exemple de note-tumeur apparaît dans *NIV*, pp. 315-316. Il s'agit d'un texte assez « monstrueux » qui ne cesse de digresser, à force d'ouvrir des parenthèses, des tirets et des notes. Le jeu est mené jusqu'à l'exaspération, comme c'est un peu le cas de la note-tumeur, dans la mesure où la note contient à son tour d'autres parenthèses et d'autres digressions, et même une note à l'intérieur de la note. L'objectif de ce procédé est clair : non seulement saper la linéarité de la lecture, non seulement produire un déboîtement par excès d'emboîtement, mais aussi, et surtout, donner du vertige au lecteur.

gráficamente el silencio. Para él, el silencio no es la simple ausencia de palabra, de igual manera que el vacío no es la simple ausencia de escritura. Silencio y vacío son aquí venerados como la más alta potencia de la palabra y de la escritura y, en consecuencia, erigidos en modelos que la literatura debe aplicar para imitar. En otros términos, se asiste a una inversión de signos. Lo negativo será lo positivo, lo positivo será lo negativo. El vacío será lo pleno y lo pleno será el vacío. Nada sorprendente, entonces, que la página blanca sea uno de los procedimientos para transcribir con palabras lo que el charro de palabras no consigue transcribir, a saber, el silencio²⁴.

O sea, la página blanca no es solamente la transformación del vacío de escritura en escritura del vacío; pero también, el lugar de enfrentamiento entre el autor y el editor—bien entendido: no el autor y el editor en tanto que personas empíricas, sino el autor y el editor en tanto que personajes de ficción. La página blanca representa en efecto una intrusión de la escritura del editor en la escritura del autor. En *PRV*, el autor declara:

Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades de página en blanco: quedé tan enamorado de esta liberalidad con él que, metido en ánimos, previno a toda su clientela que su imprenta no aceptaba sino libros con 10 o más páginas en blanco. Sabido es que estas son las originales páginas de editor en todo libro de páginas de autor²⁵.

24 Un otro procedimiento, considerado como más sutil por Macedonio, consiste en decir que no se dice nada. Así se puede leer al principio del Brindis a Ricardo Güiralde (*PRV*, «Brindis a Ricardo Güiraldes», pp. 53-54):

«No es aquí, señores, nuestro comienzo de discurso y debe “apreciarse” como principiado con nada de decir. Cortesía nos haréis si estas primeras palabras son obsequiosamente “estimadas” como el: “no haber dicho nada en suma”, que tan desagradable sería si lo aplicarais sin discernimiento a todo el brindis al final; como no derogante del Silencio, de cuyo texto, fácil de recordar y del cual el Hablar es la única errata posible, el procedimiento de cita no ha sido hasta hoy encontrado. El esfuerzo feriado de páginas en blanco que hemos leído tantas veces dispersas en la foliación de los libros [...]; ese esfuerzo, señores, de transcripciones del silencio, banal aunque de bien anhelo y presentimiento, era capitulación del poder de la palabra. Para la literatura es una claudicación confesarse incapaz de expresar con palabras el silencio y acogerse a las páginas en blanco. La imitación literaria del silencio era la sola digna de nuestra profesión; es por fin lo técnico en el asunto.»

25 *PRV*, p. 74. Véase también el *MNE*, «1º Nota de posprólogo; y 2º Observaciones de ante-libro», pp. 124-125, donde el enfrentamiento entre el autor y el editor es más virulento. Aquí, el Autor declara:

«Repudio como fraguada todas las páginas blancas que se publican aquí, como originales de mi firma; en redondo las desconozco auténticas, aunque parcialmente contuvieran algún ingenio o pensamiento, y aun a veces alguna de ellas fuera hija de mi pluma en correlación con ciertos momentos de “en blanco” en mi mente, como quisiera algún editor hacerlo pensar. Considérese que son: cuatro o cinco al comienzo del libro —el Editor comienza con lo suyo—; cuatro o cinco más después de Fin; como si fuera necesario que por lo menos en blanco la Novela continuara, varias entre capítulos, otra con el título de la obra; otra de repetición de la tapa, y todo abusado de márgenes —una veintena, pues, de páginas en que el autor no está publicando nada y el continuo lector nada ha comprado en la librería.»

L'Éditeur répond:

«Se me permitirá el aserto respetuoso de que, en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando y cuyas dotes de ingenio y fácil extensión de párrafos todo el público conoce desde lejos (con nuestra

Ici, l'éditeur est assimilé à un imprimeur, qui laisse ses traces dans le livre. Les pages blanches sont en effet les marques en creux de l'éditeur, marques qui sont en concurrence avec l'écriture de l'auteur. En d'autres termes, diffusion et production du livre ne sont pas deux moments complémentaires et successifs, mais deux moments simultanés et antagoniques. Le hors-livre est toujours ce qui ruine le livre.

Bien évidemment, il s'agit d'une fiction qui pousse à son extrême limite le détournement des paratextes. Cette théorie de la page blanche finit par renverser, pour ne pas dire anéantir, tous les rapports de subordination. Ainsi, le livre se présente au lecteur en tant que pure absence de livre. Le roman se donne à lire comme pur escamotage du roman. Le vide ne sépare plus, mais relie. Et il assure, à partir d'éléments discontinus et hétérogènes, une continuité et une homogénéité —continuité et homogénéité, certes, frappées d'inconsistance. Puisque, la page blanche n'est plus une frontière entre texte et paratexte, mais l'espace de leur dissolution réciproque : l'égalité du dedans et du dehors, le centre décentré et le bord débordé.

Diego VECCHIO

propaganda se acercará más) ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviamos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato».