

Lire hors de vue. Où commence et où finit l'histoire de « Mal de ojo » et *Sangre en el ojo* de Lina Meruane ?

ANDRA BARBU

CHERCHEUSE ASSOCIÉE ERIAC

UNIVERSITÉ DE ROUEN

andrabfp@gmail.com

1. Tous les amateurs de fiction ont fait l'expérience d'un début prometteur ou, au contraire, lassant, ou ont été interpellés par une fin déconcertante ou bien inexplicablement persistante (et combien d'autres adjectifs encore pour caractériser les débuts et les fins de nos lectures). Le constat n'est pas nouveau que le début et la fin des récits ont souvent une certaine brutalité, explicable en partie, peut-être, du fait du parallèle métaphorique début/naissance-fin/mort, deux instants mystérieux qui nous échappent. Ces deux lieux stratégiques méritent que l'on s'y arrête, afin de regarder l'histoire qui nous est racontée strictement depuis la relation qu'elle entretient avec ses propres limites physiques, c'est-à-dire la prise de contact et la déprise. En fin de compte, ce n'est qu'acquiescer à la vie du texte que d'analyser son début et sa fin.
2. Cet article se centrera sur deux récits de la Chilienne Lina Meruane qui se complètent et se contredisent à la fois. « Mal de ojo » est une nouvelle écrite spécialement pour une anthologie publiée en 2009 (Guerro & Bouzaglo) explorant la façon de vivre avec ou dans un corps malade¹. Beaucoup plus connu, *Sangre en el ojo* (Meruane, 2013) est un roman de 2012, plutôt bien reçu par la critique, et qui lui a valu le prix *Sor Juana Inés de la Cruz*. On peut considérer le roman (au sujet duquel on a écrit, et dont l'auteure elle-même a parlé dans des entretiens) comme une transformation et un développement de la nouvelle (parce que moins connue et n'ayant pas encore été traitée dans cette perspective comparative, sauf erreur de notre part), ce que le roman est, bien entendu, dans un sens purement technique.

1 Il faut dire que la maladie est un thème de prédilection pour Lina Meruane, ce qui fait que certaines caractéristiques de son écriture soient récurrentes, notamment la syntaxe imparfaite, tronquée, intentionnellement maladroite parfois, signes des anomalies et des impasses du corps écrit.

Mais pour parler début et fin, nous prendrons les deux textes comme deux entités différentes obligées à coopérer à la mise en sens de leur matière narrative commune, voire même responsables de cet intertexte ostentatoire en quête d'une cohérence que seule la lecture peut essayer de lui donner. En effet, elle essaiera de ce faire, mais ne réussira pas tout à fait, car on observe, nous semble-t-il, dans ces textes, une exemplification de la notion de perte à plusieurs niveaux, dans ses versions plus ou moins concrètes ou vraiment métaphoriques. En effet, non seulement le thème proprement dit est celui de la perte (la perte de la vue, concrètement, tout comme du regard sur l'autre et sur soi-même, c'est-à-dire du lien social, de l'autonomie du corps, etc.), mais, en outre, la configuration même de l'histoire, si on décide de la lire éclatée comme elle l'est sur les deux récits, semble refléter aussi la frustration sous-jacente à l'acte d'écriture et, en général, à l'expérience littéraire. Et les quatre espaces limitrophes (les débuts 1 et 2 et les fins 1 et 2), dont nous tâcherons de délimiter et l'extension et la fonction, qui jouent, notamment quand ils sont en nombre de quatre, de leur capacité à dire, pas dire ou rétracter, contribuent de manière palpable à la construction du sens / d'un sens possible de l'histoire.

3. Il nous semble également intéressant de poser le problème de l'existence ou non d'une histoire qu'on appellera souveraine, au-delà de l'histoire disponible, c'est-à-dire au-delà de celle que le lecteur a sous les yeux. Une histoire en toile de fond qui dépasserait l'histoire confinée sur la page (d'où aussi le titre « lire hors de vue » : lire la cécité, mais aussi ce qu'on ne voit pas). Dans le cas qui nous occupe, le fait de lire les deux textes comme s'il s'agissait des pièces complémentaires d'une narration plus grande encouragerait cette possibilité et, du même coup, rendrait les seuils encore plus difficiles à cerner.

L'histoire

4. Résumons d'abord l'histoire / les histoires.
5. Dans la nouvelle « Mal de ojo », Lucina (choix de nom fort symbolique, Lucina est une déesse romaine que l'on invoquait lors des accouchements. Son nom dérivé de lux fait allusion au fait de voir le jour et, plus largement, à la vie), une jeune femme chilienne vivant aux États-Unis perd soudainement la vue lors d'une soirée entre amis. C'est soudain, mais pas

inattendu pour autant, dans la mesure où elle souffre d'un trouble ophtalmologique grave depuis son enfance. Son petit ami, Ignacio, s'occupe d'elle et lui sert souvent d'yeux (notons que son prénom, dérivé de *ignis*, peut évoquer une torche capable d'illuminer le chemin de celle qui a perdu, quant à elle, le sens de son propre prénom – Lucina/luz) ; il fait office de fidèle intermédiaire dans la relation avec les autres. Les quelques jours d'attente avant qu'elle ne puisse être reçue par l'ophtalmologiste renommé qui suit son cas depuis un moment, coïncident avec le déménagement du couple dans un nouvel appartement, déménagement qui prend vite, bien entendu, des dimensions symboliques : l'appartement que la femme ne verra jamais clairement de ses propres yeux suggère sa nouvelle existence, qu'elle devra désormais vivre à tâtons. La rencontre avec le médecin ne résout rien et ne permet pas non plus de projeter quoi que ce soit, au contraire, c'est pour Lucina le début d'un deuxième temps d'attente et d'incertitude plus long et plus angoissant encore. Elle partira au Chili pour un mois de vacances et le lecteur n'en saura rien de plus. **Fin 1.**

6. Le roman, quant à lui, reprend fidèlement la trame de la nouvelle et aussi, en grande partie intégralement, le texte de cette trame. Quelques petites modifications et un certain nombre de détails supplémentaires sur le couple Lucina/Ignacio seront apportés dans cette partie qu'on appellera « commune » (pas identique) et bien sûr une suite de l'histoire sera, par ailleurs, fournie. Dès cette partie « commune » le lecteur peut compléter ses informations sur le personnage : il apprend, entre autres, que Lucina est chercheuse et écrivaine, que plus souvent on l'appelle Lina, et qu'elle signe ses textes Lina Meruane. Il y a donc forcément une relation particulière avec le mot et avec l'écriture, dont on devinait déjà, timidement, l'existence à la lecture de la nouvelle (en effet, dans la nouvelle, la protagoniste compare les expériences d'aveugle qu'elle est amenée à vivre avec l'action de l'encre – « tinta », avec le double sens « rouge comme le sang » et « encre » – ; elle est même empêchée de voir par un sang qu'elle désigne comme de l'encre. D'autre part, dans le roman, ce rapport à l'écriture est confirmé à plusieurs niveaux : la protagoniste écrit, elle signe du nom de l'auteure et son prénom renvoie également au personnage féminin de la nouvelle « Los ojos de Lina » de Clemente Palma, dont un court extrait fort suggestif apparaît comme épigraphe du roman (à remarquer donc que l'on parle écriture dans le sens des écrits propres et des écrits autres). En revanche, l'encre devient de la rancune ou de la haine lors du passage de la

nouvelle au roman ; (un exemple : « tenía litros de rencor dentro del ojo », p. 15, au lieu de « tenía litros de tinta dentro del ojo », p. 251).

7. Quant à la suite proprement dite de *Sangre en el ojo*, c'est-à-dire à partir du départ pour le Chili, plutôt que de proposer une fin 2 qui résoudrait, d'une manière ou d'une autre, le drame de la perte (pas obligatoirement la perte de la vue, mais du moins le sentiment envahissant de perte), elle décrit la tentative de Lina/Lucina de se réconcilier avec le passé et l'échec de cette tentative qui donne lieu à une fuite dans le sens contraire, vers l'avenir, mais un avenir impraticable parce que profondément fictionnel : se trouver un œil tout frais qu'Ignacio, ou peut-être quelqu'un d'autre, seraient, plus ou moins librement, prêts à lui offrir. **Fin 2.**
8. Cette suite proposée par le roman a le mérite, nous semble-t-il, de conclure en fait la nouvelle, puisqu'elle dialogue avec la fin suspendue de « Mal de ojo » et démontre son inadéquation en tant que fin. Lina part au Chili mais elle ne se retrouve plus dans la géographie archiconnue de son pays natal. À son retour aux États-Unis, elle revoit son médecin, subit une opération qui s'avère être un échec et prend la décision irrationnelle de se procurer le fameux œil apte à remplacer le sien — option impossible, en effet

Début. Il n'y a pas de début. Tout a déjà commencé

9. Voyons à présent comment s'ouvrent les deux récits.
10. Le début du récit est d'abord l'endroit, ou le moment², où a lieu la première rencontre entre le texte et son lecteur : il est donc, pour ce dernier, prise de contact avec une matière inconnue (naissance d'une réalité inconnue). L'est-il aussi pour celui qui écrit ? Seulement dans la mesure où l'écrivain est aussi son propre lecteur et sait qu'il doit aborder le début comme début, gagner son public, être l'artisan de cette entrée en jeu hautement efficace (une vraie *captatio benevolentiae*) capable de déclencher la mise en route du texte dans la tête du lecteur. Et c'est justement pourquoi le début du récit ne correspond pas au début de l'écriture. Le début du récit est pro-

2 Il est intéressant de remarquer cette confusion temps/espace que j'ai pu personnellement constater aussi lors de l'analyse du corps mort fictionnel (voir Barbu, 2018) ; cela devrait être pareil pour le corps naissant de la fiction : voilà que le parallèle semble tenir entre les limites de la vie et celles du texte.

grammé (et postérieur), le début de l'écriture est spontané (et antérieur). Parmi les raisons de cette non-coïncidence, la plus intéressante/significative, peut-être, est l'impossibilité de commencer. Aucun auteur ne peut se vanter d'avoir les moyens du début absolu, c'est-à-dire la spontanéité intentionnelle, étant donné que dans ce monde, qui englobe toutes les tentatives de l'imagination, de la logique, de la science, etc., tout a déjà commencé. Il ne lui reste qu'à prendre la décision de (re)commencer quelque part. Autrement dit, entre l'auteur et le début de son œuvre il n'y a pas une relation d'immédiateté, mais toujours la contrainte de décider de commencer. Andrea del Lungo écrit précisément à ce sujet : « on pourrait dire que tout début, sauf le *fiat lux* divin, est forcément conventionnel et non naturel, se situant sur un axe continu et infini, celui du temps » (Del Lungo, 1994 ; 7) (notre traduction de l'italien). Et il n'est pas seul à se pencher sur cette différence. Edward Saïd, dans son livre *Beginnings : Intention and Method* (1975), soulève la même interrogation sur le début qui, parce qu'il peut se répéter, n'a pas l'autorité de l'origine, qui, elle, est *une* et inamovible : « ce qui se répète [...] n'est pas l'unique mais le multiple, pas le même mais le différent, pas le nécessaire mais l'aléatoire » (Saïd, 1997 ; 373) (notre traduction de l'anglais). En effet, si on peut y revenir, si on peut œuvrer tout au long du récit à le contredire, etc., le commencement n'est pas le *fiat lux* du texte, mais plutôt un point de démarrage structurel de la fiction. C'est pourquoi, très souvent, les écrivains confessent que le premier mot de l'histoire qu'ils veulent écrire n'est pas le premier mot du récit qu'ils auront écrit. Cela étant dit, ce démarrage structurel a son importance capitale dans la mise en marche de la lecture tout comme dans la programmation des attentes, plus ou moins grandes, du lecteur (parce que « tout *incipit* peut diriger le parcours du lecteur », nous dit, entre autres, del Lungo [2003 ; 48]).

11. Le début est aussi un moment où l'on surmonte la pudeur. Andrea del Lungo appelle cela « un moment d'exposition » (Del Lungo, 1994 ; 3), ce que Christine Montalbetti confirme, dans l'entretien accordé à Del Lungo à ce sujet (Del Lungo, 2010 ; 275), en expliquant combien les débuts de ses romans lui ont toujours apparu comme « intimidants », des « lieux inquiets » constamment hantés, qui plus est, par la perte : « commencer [...], c'est aussi déjà perdre, c'est commencer par perdre tout ce qui a précédé, et qu'on ne lira pas » (Del Lungo, 2010 ; 275). Nous retrouvons cette idée de perte chez Edward Saïd, déjà cité, qui définit le commence-

ment comme « une activité dont les circonstances supposent ce sentiment de perte » (Saïd, ; 1997 ; 372). Et pour finir, ajoutons la notion de séduction (Del Lungo, 1994 ; 1), fort importante, qui semble accompagner toute première prise de contact, toute entreprise qui se met en marche aussi, y compris donc l'écriture : le début séduit ne serait-ce que parce que le début, c'est autre chose, c'est l'autre.

12. Ainsi, quand on compare « Mal de ojo » et *Sangre en el ojo*, on relève la même zone d'ouverture s'étalant sur plus de deux pages -qui correspond au premier chapitre- (nom du chapitre et contenu repris quasi intégralement) et une *attaque* identique au mot près :

el estallido

Estaba sucediendo. En ese momento.

13. C'est l'hémorragie brutale qui cause la perte de la vue, mais dont on ne comprend le vrai sens que bien des lignes plus tard :

Y fue entonces que un fuego artificial atravesó mi cabeza. Pero no era fuego lo que **veía** sino sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que **he visto** nunca. La más inaudita. La más espantosa. *Sangraba a borbotones, pero solo yo podía advertirlo*. Con absoluta claridad **vi** como la sangre espesaba, **vi** que la presión aumentaba, **vi** que me mareaba, **vi** que se me revolvía el estómago, que me venían arcadas y, sin embargo. No me incorporé ni me moví ni un milímetro, ni siquiera intenté respirar mientras atendía al espectáculo. Porque eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente [roja que se iba poniendo] negra. (Meruane 2013 ; 12 – notre mise en gras)

14. Entre les deux, une longue description de ce qui se passe au-delà des murs de la chambre où elle vit (et voit) les premiers moments de son aveuglement. Les mots de l'*incipit* prennent tout leur sens, le commencement de sa vie désormais sans vue coïncide avec le début de la narration : le récit *estalla* / explose sous les yeux du lecteur avec la même violence d'un aveuglement soudain. Du côté du lecteur, l'aveuglement symbolique intervient lorsqu'il ferme les yeux sur sa réalité pour « atender al espectáculo » de la littérature. Dans la description de l'extérieur, devenu brusquement très agressif, on a l'impression de voir s'annoncer plusieurs thèmes qui seront abordés par la suite. La réalité accablante de l'exil est exprimée avec une image assez poignante : “encima de nuestros cuerpos y también debajo de nuestros pies se agitaban todos los / [esos] gringos” (p. 248). À la prison de la cécité s'ajoute celle de l'exil : voici un petit indice préfigurant déjà la fin 1

(la fin de la nouvelle), à savoir le retour au Chili natal comme sortie possible (qui s'avère finalement inefficace exactement comme tous les traitements et toutes les opérations contre la maladie de la rétine).

15. Une autre idée décelable dans ce même chapitre inaugural est celle du corps diminué qui revendique malgré tout son autonomie : “[...] mi mano no encontraba nada [...] Solo risotadas alcohólicas atravesando las paredes y salpicándome con su saliva” (p. 12). Le touché, temporairement aveuglé lui aussi, retrouve une acuité accrue dans des synesthésies hyperboliques. À un autre endroit, dans le fragment déjà cité plus haut, l’abondance des formes du verbe « voir » (notamment l’anaphore de « vi ») confirme l’urgence de vouloir doter de vision d’autres zones sensibles du corps, mais aussi de voir à l’intérieur du corps pour comprendre. Puis, en effet, tout au long de la narration, le personnage apprendra à compenser sa vue par les autres sens dans un souci réitéré de maintenir l’intégrité de son corps malgré la maladie.
16. Les bruits assourdissants de la fête qui continue sans la narratrice renvoient, d’une part, symboliquement, à la violence exercée par la maladie sur son corps / ou encore la violence envers le corps malade, mais aussi à la rancune qui prend possession de la personne malade à l’égard de ceux qui n’ont pas l’air de souffrir comme elle (nous avons vu le *sang* se transformer en *rancune* en passant par l’*encre* au passage de la nouvelle au roman !). Et, d’autre part, plus concrètement, puisque Lucina/Lina elle-même ne veut pas que les rires et les cris s’arrêtent, ces derniers renvoient aussi au besoin de ne pas lâcher prise, de rester du côté de la vie, ce qui rejoint et souligne le désir déjà cité de maintenir l’autonomie du corps.
17. Il est aussi possible de repérer dans ce chapitre la tentation de la délectation dans la souffrance (« la sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca », p. 12) qui, de temps à autre, hantera le personnage par la suite et sera peut-être aussi la cause de certains comportements autoritaires.
18. Enfin, le temps dilaté alors qu’il s’agit de quelques secondes à peine (l’appréciation appartient à la narratrice) montre bien la place qu’occupe très vite la maladie dans l’économie du corps. La maladie est une entité avec laquelle, du jour au lendemain, il faut cohabiter, c’est l’autre, l’étranger. L’histoire surgit du centre de la maladie, et elle se dirige vers elle ; la maladie est son encre et le résultat « una trama venosa » (p. 13), comme l’ex-

prime Lina/Lucina, de façon très parlante, un peu plus tard. En somme, la maladie est le vrai début et la vraie fin de cette histoire.

19. Mais si les deux versions du premier chapitre sont quasi identiques, il n'en va pas pas de même du paratexte. Les deux titres semblent témoigner d'une évolution de l'attitude de la protagoniste vis-à-vis de sa condition, ce qui autoriserait, de surcroît, – et rendrait pour le coup moins artificielle- la lecture en bloc, sur le fond d'une histoire souveraine. Le titre « Mal de ojo » introduit la maladie de l'œil plutôt comme une malédiction, quelque chose qui aurait frappé exclusivement de l'extérieur, une agression injuste et une solution par la sorcellerie (étrangement, fin 2). L'autre titre, *Sangre en el ojo*, localise la source de la maladie à l'intérieur du corps ; elle était déjà présente dans la « trama venosa » de son destin. Ce titre, au contraire, représente une attitude plus maîtrisée devant l'émotion de la maladie et autorise un repli sur soi et une quête de l'identité abusée par la maladie. À noter donc une espèce d'étrange chiasme qui s'opère entre les couples titres 1 et 2 et histoires/ou fins 1 et 2). Le croisement se produit lorsqu'on se rend compte que la Lucina de la nouvelle est celle qui se sert le plus de l'« encre » et semble la moins rancunière, alors que la Lina du roman avoue sa haine et sa rancune. D'autre part, c'est devant le « mauvais sort », aussi violent qu'improbable, de se voir provoquer une hémorragie dans l'œil, que la protagoniste pourrait songer à se procurer si précipitamment un œil tout frais. Les registres se rapprochent : la touche sorcière est là plutôt que dans le départ pour le Chili. Et vice-versa : le titre *Sangre en el ojo*, plus sobre, plus lucide, permettrait une réconciliation de Lucina avec elle-même, avec le passé et aussi un voyage réussi au Chili, donc une fin aboutie de la nouvelle. De ce chiasme participe également un autre détail onomastique : le docteur s'appelle Lukz dans la nouvelle, faisant penser au mot latin *lux*, puis Lekz, dans le roman, renvoyant cette fois-ci à *lex*. Or, la nouvelle nous semble être l'espace de l'acceptation de la loi du destin, tandis que le roman serait, au contraire, celui de la revendication autoritaire de la lumière perdue. Une traversée de plus que l'écriture s'autorise et qui encourage l'idée que les seuils visibles cohabitent avec des seuils invisibles.

20. Enfin, entre le titre et le texte, l'auteure emploie des épigraphes, pour la nouvelle : « ¿Qué es peor, no ver o no poder cerrar los ojos? » (Sylvia Molloy, *En breve cárcel*), et pour le roman :

Levanté la cabeza, horrorizado, y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos et inmóviles. Una sonrisa, entre amorosa e irónica, ple-

gaba los labios de mi novia. Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano.

-¿Qué has hecho desdichada? (Clemente Palma, Los ojos de Lina),

21. Comme les éléments du paratexte constituent des ancrages sémantiques supplémentaires du récit qu'ils accompagnent, on peut remarquer que l'épigraphe de Molloy insiste, de manière évidente, sur l'acte d'écriture. La nouvelle commence avec la narratrice confinée, comme le personnage de Molloy, dans une chambre ; les deux femmes sont dans un état d'attente et expérimentent, de ce fait, un isolement soudain (suggéré par les murs de la chambre et, bien plus fort encore, par les murs de ce que l'on voit ou non). Le personnage féminin de Molloy entame l'écriture, Lucina, quant à elle, éprouve la tentation de l'encre. Il est intéressant d'observer comment soit l'encre jaillit de l'intérieur de son corps, soit les objets inconnus de ses tâtonnements récents marquent symboliquement et violemment son corps à l'encre – on ne peut pas s'empêcher de voir dans ces images une confirmation de l'idée de l'histoire souveraine que l'on mentionnait plus tôt: quand récit il y a, le récit s'écrit de toute façon. Enfin, les deux femmes exorcisent une histoire qui les touchent profondément. Par ailleurs, les mots précis de la référence extratextuelle (la question de savoir ce qui est pire) confirment la note dominante de la nouvelle : une certaine lucidité, le refus de la rancune. Une question dont la réponse appelle à l'apaisement : ce n'est peut-être pas le pire qui puisse arriver. La tentative d'apaisement aura, en revanche, un effet de courte durée puisqu'on verra la furie monter... mais dans l'autre récit.

22. Pour ce qui est de l'épigraphe du roman, elle diffère de la première en ce qu'une signification particulière ne se dégage pas tout de suite, comme cela pouvait être le cas pour la phrase coupée du contexte de Molloy (même si, bien sûr, c'est la lecture de *En breve cárcel* qui permet l'extrapolation à l'écriture ; faute de le lire en entier, on aurait uniquement eu accès à l'idée de la résignation comme attitude envisageable). Le fait qu'il y ait un personnage féminin prénommé Lina interpelle directement le lecteur, qui comprend que quelque chose se passe avec ses yeux. Mais c'est à peu près tout. Ce n'est qu'en faisant un détour par la nouvelle que le lien s'établit véritablement entre Lina, très affectée d'avoir perdu l'usage de ses yeux, songe de façon à la fois fantaisiste et malsaine, à les faire remplacer, et l'autre Lina (de Palma) qui arrache ses propres yeux, dans un sacrifice volontaire censé faire plaisir à son fiancé amoureux souhaitant l'épouser, mais terrifié par

son regard « démoniaque ». C'est symboliquement au nom de ce sacrifice dont quelqu'un d'autre a pu être capable par amour que Lina ose demander à Ignacio de faire de même. La fin suspendue, irréalisable et sinistre, rejoint l'histoire non (re)racontée de l'épigraphe qui semble l'engloutir dans ce qui a déjà été écrit. Deux issues possibles : Ignacio aura le sort de la « desdichada » Lina ou, au contraire, Lina Meruane a encore le temps de comprendre que ce serait un geste malheureux.

Fin. N'y a-t-il pas de fin non plus? Tout peut encore finir / finir avant / après ?

23. Dans le roman, le commencement de la fin est annoncé par le titre du dernier chapitre : « punto ». Mais la fin se profile bien avant l'apparition de ce mot, comme pour remettre en cause l'autorité de la limite finale. En effet, l'avant-dernier chapitre, intitulé « la prueba », et tout particulièrement la dernière phrase, qui clôt une parenthèse ouverte au début du seul, long paragraphe qui le compose – « Si no puedes comprometerte a darne lo que te pido, mañana no regreses. » – (p. 171) sont bel et bien la première indication de la fin qui va tomber. Lina essaie de convaincre Ignacio de le partager avec elle un de ses yeux et lui lance ce glaçant ultimatum. Mais les parenthèses à l'intérieur desquelles sont exposés les termes de ce défi sont-elles aléatoires ? Il nous semble que non. Nous dirions que c'est une épreuve imaginaire à laquelle Lina soumet son homme et que les parenthèses marquent cet espace en retrait, l'espace de la pensée, où possible et impossible se côtoient sans censure. L'hypothèse est confirmée par l'ignorance totale affichée par Ignacio le lendemain dans le cabinet du médecin. Cependant, rien n'empêche le lecteur de penser – et c'est là le jeu de la fin 2 – que, lorsque Lina se précipite hors du cabinet, après avoir lancé son « No se mueva, doctor, susurré, espéreme aquí, yo le voy a traer un ojo fresco » (p. 174), elle le fait véritablement pour arracher, de qui sait quelle orbite, l'œil qu'il lui faut. Et voilà que le commencement de la fin qu'on prétendait pouvoir fixer à un endroit précis s'éloigne en devenant flou car c'est à ce moment-là qu'on se rappelle qu'il y aurait plusieurs candidats à la cruauté de Lina -citons-les dans l'ordre chronologique inverse : une petite fille sur un lit d'hôpital voisin qui l'avait regardée avec insistance de son œil unique, la mère de cette fille à qui Lina défie de faire don magnanime de son œil à son enfant, sa propre mère qui s'était imprudemment portée volontaire

dans un élan typiquement maternel mais irréaliste, son frère Félix dont elle observait avidement les beaux yeux noirs et enfin, bien sûr, Ignacio. Mais que ce soit récit d'horreur ou récit onirique, ce qui est à retenir, c'est que l'histoire va un peu plus loin. Cette fin (la fin 2) appelle la fiction (l'écriture) comme possible issue. Est-ce dire qu'il est également difficile de finir ou qu'il est difficile d'intégrer dans le texte sa propre fin ?

24. La fin de la nouvelle – le départ prévu au Chili – bien moins violente, est tout aussi ouverte sur un récit. Ainsi, la fin 2, tout comme la fin 1, projettent le lecteur au-delà de la clôture visible, en l'occurrence, dans un autre récit : pour ce qui est de la nouvelle, c'est le roman qui lui sert de fin, alors que pour le roman, sa fin est l'histoire – peut-être d'horreur, peut-être pas, tout dépend de l'humeur du lecteur en fin de compte – dont les tout derniers mots semblent n'être que le début, un récit/une fin donc encore à écrire.

25. Pour conclure, il se peut que cette lecture de l'histoire sur deux supports (qui représentent en plus deux genres narratifs avec des caractéristiques propres) ne soit pas naturelle. L'auteure préférerait sans doute oublier le premier texte. On n'en sait rien. Mais il se trouve que cette lecture sert à identifier quelques caractéristiques intéressantes de la relation entre le processus d'écriture et le produit de l'écriture. Ce dernier n'est jamais un produit fini et il n'arrête pas de se nourrir de ce qu'il y a à l'extérieur de lui, au-delà de ses frontières qui s'avèrent bien floues. L'écriture n'est peut-être pas en définitive un acte si solitaire, mais plutôt un acte de communication permanente. Elle œuvre à combler les blancs qui n'arrêtent pas, paradoxalement, de se multiplier avec chaque nouveau texte. Le début et la fin ne seraient que des prises d'initiative autour d'un sujet préexistant, suivies d'abandons, à leur tour suivis de reprises et ainsi de suite, dans un mouvement en boucle qui est celui de l'écriture.

Bibliographie

BARBU Andra, *La mort et son cadavre: qu'en dit la littérature ? Lectures du corps mort dans des cuentos hispano-américains contemporains*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Rouen Normandie, 2018.

DEL LUNGO Andrea, « L'inizio trasgressivo: ironia, parodia e giochi sui modelli », communication lors du Convegno di Acquasparta, 1994. URL http://www.andreadellungo.com/wp-content/uploads/2013/06/l_inizio_trasgressivo.pdf, consulté le février 2019.

_____, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

_____, « Entretien avec Christine Montalbetti », in Andrea del Lungo (éd.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

MERUANE Lina, « Mal de ojo », in Javier Guerrero & Nathalie Bouzaglo (comp.), *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 245-272.

_____, *Sangre en el ojo*, San José, Ediciones Lanzallamas, 2013.

SAÏD Edward, *Beginnings. Intention and Method* (1975), London, Granta Books, 1997.