

## VISIONNAIRES ET CRÉATRICES DANS L'ŒUVRE DE SILVINA OCAMPO

Betina KEIZMAN

Université Paris 8, LI.RI.CO (EA 3055)

La clairvoyance occupe une place primordiale chez Silvina Ocampo, à tel point que les visionnaires qui parcourent ses nouvelles sont devenues une sorte de marque de fabrique de l'auteur dans ses fictions. Face au défi de textes inclassables, la récurrence de certains types de personnages et de situations confère à son œuvre un esprit d'ensemble, et par la même occasion, transmet une certaine tranquillité aux lecteurs, qui retrouvent des repères dans cette continuité. On qualifie son œuvre d'« inclassable » parce que, en rejetant toujours l'interprétation univoque ainsi que l'opération de traduction critique qui les contourne, les textes de Silvina Ocampo provoquent fréquemment une réflexion portant sur leurs manques : ce sont des nouvelles fantastiques qui s'éloignent des formes canoniques, des textes de littérature féminine qui dévient les stéréotypes, des récits qui frôlent les limites du genre, des histoires sordides qui se cachent sous une apparence infantile, etc. En somme, le détournement des normes du récit semble être la caractéristique la plus significative de son œuvre. Certes, les interprétations de cette déviation ont évolué suivant le développement des courants critiques ainsi que la reconnaissance croissante qu'Ocampo a reçue tout au long de ses 50 ans de vie littéraire.

Diverses interprétations considèrent Silvina Ocampo comme une sorte de pythonisse poétique. Dans le compte-rendu qui accompagne l'apparition de *La furia*, Eugenio Guasta enchaîne une fois encore poésie et prophétie :

La poesía es un modo de acercarse al misterio, además que si la poesía tiene en su origen una función lúdica, también tiene otra que es sacra. Quien se entrega a ese alto ejercicio, puede hasta profetizar a veces sin quererlo. (GUASTA, LANCELOTTI, 1960 : 64).

Ce « portrait » est souvent associé d'une part, à l'accusation d'un manque présumé d'adresse et de prolixité de sa plume, et d'autre part, à l'appréciation de ses textes comme soumis à un principe constructif où le monde onirique et intuitif dominerait sur le plan textuel, esthétique et intellectuel. Autrement dit, parmi les premiers lecteurs d'Ocampo, beaucoup n'ont pas distingué le pari esthétique de ses textes. La correction obsessionnelle à laquelle Silvina Ocampo soumettait ses écrits rejette d'emblée ces accusations. Effectivement, la complexe trame qui relie ses textes par le biais des personnages et des thématiques ainsi que par la réécriture manifeste (de nombreux poèmes et récits portent sur les mêmes personnages et la même histoire) souligne le travail de l'écrivain à cet égard. Bien évidemment, des critiques plus contemporains comme Pezzoni, Molloy ou Matilde Sánchez, ont signalé l'importance de l'incomplétude, la répétition et l'exagération chez Silvina Ocampo. Ils y voient les piliers d'une stratégie de la désobéissance aux normes de la « bonne narration », un véritable « desaprendizaje de las convenciones narrativas » (GOLDCHLUK, 1996 : 114).

Appartenant à une tradition importante dans la construction de la figure des femmes créatrices du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, le modèle de l'artiste ésotérique n'a rien d'original. Silvina Ocampo, malgré son caractère de narratrice, poète et traductrice, est surtout associée aux valeurs et connaissances de la poétesse, le seul modèle d'écrivain admissible à l'époque pour

une femme de sa classe sociale<sup>1</sup>. L'image du poète comme porte-parole des dieux ou intermédiaire d'autres pouvoirs spirituels soutient cette construction de la femme écrivain-poète, dont le caractère irrationnel est le noyau. En approfondissant cette construction, on trouve des allusions permanentes au pouvoir de pythonisse de Silvina Ocampo, à sa relation privilégiée, en tant que femme, avec le monde intuitif et sensible. Tel que le propose Maingueneau, ce positionnement peut être compris comme ce non-lieu où l'écrivain se place lui-même et représente le non-lieu de son œuvre (l'intuitif, le magique et le caché sont évanescents et refusent toute fixation).

La poétesse-pythonisse constituerait donc une figure paratopique qui rend possible une Silvina Ocampo écrivain, puisqu'elle est la clé de la compréhension de son travail. Cependant, cette figure paratopique exclut en même temps une grande partie de sa production, ses nouvelles et ses traductions. Selon les stéréotypes de l'époque, la nouvelle représente justement la pratique rationnelle par excellence. Si l'on considère la triade d'écrivains Borges-Bioy-Ocampo, les deux premiers s'inscrivent dans un savoir-faire intellectuel auquel Ocampo, en théorie, est étrangère. En effet, initialement, les références au registre poétique des nouvelles de Silvina Ocampo relativisaient son appartenance à ce genre narratif, accentuaient le caractère erratique de son écriture et surtout cherchaient à modérer, ou peut-être à comprendre, sa recherche formelle et avant-gardiste. C'est ce que Tomassini appelle « la estética del límite », (TOMASSINI, 1992 : 377) des textes qui remettent en cause les valeurs conventionnelles, aussi bien sociales que littéraires.

Suivant la même dialectique, sa pratique de traductrice, n'a jamais été attribuée à sa minutieuse réflexion autour des langues et de leur matérialité, mais « justifiée » par une capacité poétique propre aux voyantes, un pouvoir qui lui permettait la trouvaille du mot précis. Suivant ce raisonnement, son travail de traductrice ne serait qu'une conséquence presque naturelle de son entourage et de sa formation, dont l'anglais et le français étaient les langues communes<sup>2</sup>. Il est intéressant de signaler les stéréotypes qui soutiennent ces affirmations<sup>3</sup> et de confirmer à quel point ces modèles de lecture défigurent une production narrative radicale. Même les propos de Silvina Ocampo, en soulignant ses difficultés pour écrire en espagnol, peuvent être interprétés sous une lumière très différente, non comme une limitation, mais comme le résultat d'une recherche littéraire audacieuse, commune à celle de ces écrivains qui traversent la langue littéraire comme une langue étrangère<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Adriana Manzini, elle aussi, le signale : « La expresiva declaración de Wilcock sobre el rol de Silvina-mujer en la mentada “trinidad divina” –maga o sibila que desde las sombras significa el universo, guía el ocio del genio o activa la inteligencia de los respectivos hombres– y el equívoco cometario de Borges sobre la capacidad sensitiva y perceptiva de las mujeres o de los hombres orientales en la reseña del primer libro de poemas de Ocampo pueden ser el punto de partida para analizar la recepción de la obra de una mujer de la burguesía argentina que pretende participar en el ámbito literario. » (MANZINI, 2003 : 15)

<sup>2</sup> Dans les interviews avec Noemí Ulla, Silvina Ocampo souligne encore que pendant son enfance elle ne savait presque pas écrire en espagnol et que ses langues maternelles dans la culture étaient l'anglais et le français. Cf. « Bioy Casares : destinatario de la escritora. La lengua, el habla y su sintaxis » (ULLA, 2003 : 113-137). Pour sa part, Beatriz Sarlo commente : « Para niñas de sociedad como las hermanas Ocampo, María Rosa Oliver, Delfina Bunge, Carmen Peers (fuera cual fuera su destino), la lengua extranjera no se aprendía sino que *se trasladaba* de las institutrices o desde los libros como por ósmosis. » (SARLO, 1998 : 56)

<sup>3</sup> La paratopie sociale qui souligne la formation littéraire francophone et anglophone de l'oligarchie argentine de l'époque accompagne chaque étape de la construction de la figure de Silvina Ocampo. Il est remarquable que même s'ils partagent cette paratopie, en raison de la différence de genre, la construction de Borges et Bioy comme écrivains est complètement différente : même si par exemple on a beaucoup parlé de la refonte de la syntaxe anglaise dans la prose de Borges, il est évident que l'on ne l'a jamais considérée une conséquence du manque de connaissance de la langue espagnole, mais une manifestation de la recherche narrative de Borges.

<sup>4</sup> Cf. l'article que Deleuze consacre au sujet dans *Critique et clinique*, où il reprend la réflexion de Proust dans *Contre Saint-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. » (1954), « Création

Certes, dans son discours et dans ses pratiques, Silvina Ocampo semble toujours osciller entre ces stéréotypes et leur fracture. Ainsi, la voyante constitue une sorte d'alter ego de l'écrivain, où sa figure se réaffirme symboliquement dans ses propres limitations. Néanmoins, l'analyse des textes nous emmène vers une autre hypothèse, selon laquelle les visionnaires de Silvina Ocampo présentent des caractéristiques particulières. Elles sont dépourvues des traits traditionnels de ce type de personnages et des modèles qui les représentent. Les textes de Silvina Ocampo récréent effectivement ces catégories, suggèrent de nouvelles clés d'interprétation en modifiant les sens et les conséquences de la clairvoyance où convergent de nombreuses contradictions, des va-et-vient et des ambiguïtés qui finalement bâtissent *autrement* l'écriture ocampienne, ainsi que sa figure d'écrivain.

Pour identifier la faiblesse de ces stéréotypes, il est utile de remarquer que les visionnaires de Silvina Ocampo ne sont pas vraiment intuitives : ce sont avant tout des *créatrices*. Loin du rôle du médium par lequel parlent d'autres voix, ce sont des faiseuses, possédant une capacité d'action qui dépasse les limites de la parole. Leurs mots deviennent donc les outils par lesquels elles bouleversent directement le cours des événements, la réalité tout entière. Par leurs mots, elles transforment la langue en une réalité matérielle. Somme toute, ces voyantes, ces créatrices de la réalité (parmi lesquelles on pourrait inclure la propre Silvina en tant qu'écrivaine) s'inscrivent dans une autre sphère : la voyante se crée elle-même et, par le même acte, elle perce et modifie la réalité. En cultivant la timidité et les positions d'arrière-plan, sans renoncer pourtant à l'aspect mystérieux qui nourrit sa construction comme écrivaine, c'est avec son œuvre que Silvina Ocampo et d'autres écrivains se battent pour un espace où « produire une définition de la littérature légitime qui soit en harmonie avec leurs propres qualifications » (MAINGUENEAU, 2004 : 119). Pour reprendre les termes de Maingueneau, « Il y a là un processus en boucle paradoxale: la doctrine esthétique de l'auteur se constitue en même temps que l'œuvre dont elle est censée être le produit » (MAINGUENEAU, 2004 : 122).

Le deuxième livre d'Ocampo, *Autobiografía de Irene* (OCAMPO, 1948), inaugure, avec la nouvelle éponyme, la saga des visionnaires dans l'oeuvre narrative d'Ocampo. Recouvrant une période de quarante ans, cette saga est présente dans une douzaine de nouvelles. A l'intérieur de ce corpus, on peut différencier deux séries de narrations. La première est celle de la fillette pauvre, orpheline ou de parents inconnus, qui a été accueillie par une famille oligarchique au sein de laquelle elle développe par magie ses pouvoirs divinatoires. L'autre série porte sur l'histoire d'une fillette riche qui subit le même sort. Dans la plupart des cas, ces pouvoirs agissent comme un genre de malédiction qui éloigne sa détentrice de son destin « assigné », c'est-à-dire, prévu en raison de son appartenance sociale et sexuelle. Mancini a déjà élaboré une étude très intéressante sur l'évidente reconstruction de la figure de la sorcière déployée par Silvina Ocampo. A propos de cette étude, on voudrait surtout signaler les réflexions de Mancini sur le magicien comme usurpateur de Dieu, et très particulièrement sur sa tentation de corrompre les formes. Il est, selon Mancini (MANCINI, 2003: 222), celui qui « au lieu d'accepter le divin, le provoque ». <sup>5</sup> Même si la tradition considère les voyantes comme étant possédées, chez Ocampo, au contraire, elles prennent en main leur destin, elles sont donc possesseurs.

---

syntactique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a pas de création des mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent... l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. » (DELEUZE, 1993 : 16)

<sup>5</sup> Belinda Corbacho remarque aussi les liens entre la prophétie et le monde féminin (CORBACHO, 1998)

On voudrait approfondir deux aspects liés à la divination, présents dans plusieurs nouvelles. Le premier est celui de l'opposition mémoire-divination ; le deuxième, celui de la relation entre les voyantes et la langue.

Dans les nouvelles, les relations entre mémoire et divination sont assez complexes, parce que la clairvoyance met en échec les pouvoirs et les attributs de la mémoire. Dans les fictions d'Ocampo, la naissance de la visionnaire est toujours accompagnée de l'oubli de son origine ou de ses liens familiaux. Les personnages deviennent visionnaires au fur et à mesure qu'ils acceptent ou incarnent l'effacement de leurs origines, soit parce qu'ils ne connaissent pas leurs parents, soit parce qu'ils ont subi un éloignement, symbolique ou réel, par rapport à leurs géniteurs. Dans "Autobiografía de Irene",<sup>6</sup> par exemple, le destin de la divination n'a pas seulement écarté la protagoniste de sa famille et de son entourage, il l'a également dépossédée de ses souvenirs et de la possibilité de reconstruire sa propre histoire. La nouvelle représente donc une pratique de l'impossible parce que la mémoire est censée être le matériel même de toute narration (dans ce cas d'autant plus qu'il s'agit d'une autobiographie), tandis que la divination, toujours orientée vers le futur, rend cette pratique irréalisable.

Creo que esa falta esencial de recuerdos en mi caso no provenía de una falta de memoria: creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado. (OCAMPO, 2006 : 164)

Irene ne peut rien raconter parce que sa mémoire est sous l'influence d'une pulsion divinatoire qui l'oriente toujours vers le futur : sa narration devient ainsi celle de l'impossibilité de forger un récit. De cette façon, Ocampo inverse la proposition de William James (JAMES, 1997 : 71-82), qui présente le temps du courant de la conscience comme une *durée* au cours de laquelle le passé ne disparaît pas, au contraire, il s'agrandit à mesure que le futur devient constamment passé. Cette notion d'un passé qui s'étend sans cesse et qui ronge l'avenir est à l'opposé de celle qui se dégage de « Autobiografía de Irene ». Dans cet ouvrage c'est le futur qui s'accroît jusqu'à refouler passé et présent.

Silvina Ocampo transforme ainsi l'idée platonique de *Phèdre*, le mythe de Thamus, selon laquelle l'écriture éclipserait la mémoire. Dans ces nouvelles, l'écriture comme divination et comme récit du futur s'impose à la mémoire. Cette conception d'une écriture scindée de la mémoire et engagée dans l'avenir renvoie à une recherche littéraire transgressive qui réfute les présupposés de la chronologie. Eludant le régime de la chronologie et le sens même des souvenirs, et donc de leurs récits, ces nouvelles se situent dans la simultanéité d'un futur accompli ou d'un présent instantané. C'est par exemple le cas de « Magush », où le personnage lit le futur sur les fenêtres d'un bâtiment. Cette pratique met à plat toute possibilité de déroulement temporel et fixe le récit dans la simultanéité des événements, chacun instantané et précis. Également, l'ordre qui régit la vie d'Irene Andrade est à l'opposé de la conception freudienne de mémoire comme empreinte mnémotechnique qui reste, même en l'absence de souvenir. Selon cette théorie, les souvenirs se forgeraient au fur et à mesure que l'on les « revit ».<sup>7</sup> Les personnages d'Ocampo ne revisitent pas leurs souvenirs puisqu'ils

<sup>6</sup> Une autobiographie qui, on le découvrira dans le dénouement, n'en est pas une. Le procédé déjà classique d'utiliser un narrateur-substitut en faveur de la vraisemblance du récit peut se comprendre comme une réponse de Silvina Ocampo aux critiques de son premier livre. Elle essaie peut-être de s'adapter aux canons narratifs traditionnels dont elle s'écartera fortement plus tard (c'est un chien qui *écrit* dans « Los sueños de Leopoldina »).

<sup>7</sup>Pour le mécanisme de l'écriture et du souvenir, Cf. « El Paris del segundo imperio en Baudelaire » où Benjamin reprend le regard bergsonien qui relie mémoire et durée : « *Matière et mémoire* determina la naturaleza de la experiencia en la 'durée', y el lector tiene entonces que decirse: solo el poeta es el sujeto

vivent orientés vers l'avenir. Leurs récits annoncent des futurs qui refusent de penser aux empreintes du passé ou de les re-raconter.

Derrida a déjà souligné les liens entre la pratique de l'écriture et la métaphore freudienne de la mémoire :

L'écriture supplée la perception avant même que celle-ci ne s'apparaisse à elle-même. La 'mémoire' ou l'écriture sont l'ouverture de cet apparaître lui-même. Le 'perçu' ne se donne à lire que au passé, au-dessous de la perception et après elle [...] La temporalité comme espacement ne sera pas seulement la discontinuité horizontale dans la chaîne de signes mais l'écriture comme interruption et rétablissement du contact entre les divers profondeurs des couches psychiques, l'étoffe temporelle si hétérogène du travail psychique lui-même. On n'y retrouve ni la continuité de la ligne ni l'homogénéité du volume, mais la durée et la profondeur différenciées d'une scène, son espacement (DERRIDA, 1979 : 332-333).

Rejetant un régime narratif traditionnel, fortement installées dans la « narration impossible », ces nouvelles de Silvina Ocampo suspendent et déconstruisent la chronologie pour mettre à sa place un mouvement congelé. Elles refusent d'établir la séquence d'un déroulement narratif où le souvenir et le récit peuvent être engendrés.

« El diario de Porfiria » (OCAMPO, 1961) met encore en jeu, mais depuis une autre perspective, les mêmes éléments. Dans cette nouvelle, une fillette écrit son journal intime, mais un journal de l'avenir, de ce qui n'est pas encore arrivé. Dès le début, sa clairvoyance démantèle la possibilité et le sens même de la séquence chronologique parce que le futur a déjà été écrit, ou existe, puisqu'il a été écrit auparavant par la fillette. Ainsi, le futur et la divination se mêlent et s'identifient, opposés à la pratique du récit conventionnel. Ils recherchent une autre narration paradoxale qui existe dans les simultanités. Porfiria ne prédit pas mais invente ; il s'agit encore une fois de l'expérience créatrice. Créer, raconter, n'est plus se rappeler, c'est oublier et inventer :

He inventado esta oración. Dios mío, haced que todo lo que yo imagine sea cierto, y lo que no pueda yo imaginar no llegue nunca a serlo. Haced que yo, como los santos, desprecie la realidad. (OCAMPO, 2006: 471)  
Escribir antes o después de que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar. (OCAMPO, 2006 : 476)

A la différence de ces visionnaires dont le regard sur le futur est fortement ancré dans le passé, les voyantes de Silvina Ocampo créent la réalité et se lancent ainsi vers les "heladas regiones del porvenir", là où la "realidad es imperiosa" (OCAMPO, 2006 : 164). En refusant les lois de la narration, elles se laissent porter par une pratique différente, celle d'une nouvelle recherche narrative –autrement dit, la recherche d'un style narratif différent– qui les emmène vers les chemins d'un emploi furtif et provocateur du langage. Le pilier de leurs narrations n'est plus le tissage d'un déroulement narratif mais l'estampage des multiples couches de leurs simultanités, de leurs futurs possibles, de leurs concordances et combinaisons.

---

adecuado de esa experiencia » (BENJAMIN, 1972 : 125). Cette durée, qui se détache de l'action de se souvenir, a des liens avec la pensée freudienne : « sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido vivido explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como 'vivencia' » (BENJAMIN, 1972 : 129)

Les nouvelles de Silvina Ocampo se déroulent dans un jeu de simultanités qui découpent, tournent et donnent des « torticolis » à ses récits.<sup>8</sup> Ses textes trahissent à maintes reprises les présupposés du lecteur puisque ce système de simultanités prend la place de la narration conventionnelle qu'on attend. Tenant en échec la mémoire et la chronologie, ils proposent la transmigration, la simultanéité des tous les temps, un langage vivant dont les mots sont toujours sur le point de se transformer (la « *afinada* » qui devient la « *finada* » dans « *Autobiografía de Irene* »). Dans « *El diario de Porfiria* », par exemple, le récit semblait conserver une certaine inflexion réaliste, malgré la dérégulation initiale et essentielle de son impossibilité chronologique (un journal intime où l'on raconte ce qui n'a pas encore été vécu). Cette apparente réserve éclate dans le dénouement où les indices de la simultanéité se déplient sur tous les plans, non seulement sur le plan temporel mais aussi sur le plan de la matière et du langage : Miss Fielding est, devient, chat, c'est-à-dire qu'elle est humaine et chat en même temps, et son prénom subira, selon la protagoniste-narratrice, un jeu de superpositions par lequel Miss Fielding sera Mish Fielding. Les événements du récit refusant leur devenir, c'est aux objets et au langage de se transformer, de se changer en éléments ludiques et fluctuants. On a parlé auparavant des autres lois narratives chez Ocampo. On peut maintenant souligner un changement de rôles : les références chronologiques et les relations de causalité habituelle cèdent leur rôle de forgers du récit à un réseau d'associations dont le cœur est le langage et les abîmes provoqués par la faillite des présomptions chronologiques et logiques.

De même, dans « *El vidente* » (OCAMPO, 2006), tant les personnages que les mots sont soumis à ce processus constant de transformation : Jacinto, le voyant, est un homme, mais il est porteur de traits féminins (son deuxième prénom est Lucía), la rivière enchantée qui a emporté sa mère se transforme en une incarnation diabolique qui éclot périodiquement, les mots eux-mêmes sont soumis à une sorte de légèreté incertaine : pendant son baptême, Jacinto, futur voyant, qui ne l'est pas vraiment, balbutiera « *cerdo* » au curé qui demande à sa tante et à son père de réciter du « *credo* ». Le « *r* » mobile qui devient injure (de « *credo* » à « *cerdo* »), c'est celui-là même qu'il fait disparaître à l'heure de nommer son alter ego, un petit chien au visage humain qu'il appellera « *hombe* ».

De cette manière, dans les fictions ocampiennes, les caractéristiques de l'être et ses ambiguïtés se fondent dans le langage où ils trouvent leur forme. Renonçant au déroulement temporel (que le concept même de divination désarticule), le récit s'épanouit dans un jeu de superpositions et de transformations où le courant narratif refuse d'avancer dans le sens envisageable. Il n'y a pas de narration parce que les voyantes créent l'avenir mais refusent de le transformer en récit : ce qui est le propre de la narration devient alors autre chose : un espace de simultanités, de transmigrations, de jeux de langage où tous les mots sont capables de se déplacer et, finalement, de se transformer en d'autres. Cette impossibilité des récits devient flagrante dans les dénouements : Jacinto écrit son histoire alors qu'il est déjà mort, celle d'Irene est une narration impossible, un faux journal écrit en vrai par une autre personne. Dans le cas de Leopoldina, créatrice matérielle, bien plus que voyante, c'est son chien qui rédige – bien plus qu'il ne raconte – l'histoire. Les genèses de ces textes dévoilent encore leur propre inexistence et aboutissent au problème de l'origine de l'écriture.

Pour rejoindre le point de départ, on est donc loin de la paratopie de la voyante « conventionnelle », alter ego de l'écrivain femme illuminée et poétique. Tout au contraire,

---

<sup>8</sup> Dans l'un des premiers comptes rendus de *Viaje Olvidado*, sa soeur Victoria signale l'écriture de Silvina comme une écriture « con torticolis ». (OCAMPO, 1937 : 118-121).

ces voyantes et leurs pratiques soulèvent d'autres problèmes qui sont au coeur de l'écriture de Silvina Ocampo, de l'originalité de sa surenchère narrative.

Dans ces nouvelles, les voyantes acquièrent, par le fait même de l'être, une condition qui les libère des normes. De ce fait, la construction de la figure d'écrivain comme visionnaire libérerait Ocampo des normes littéraires en « justifiant », par ce biais, une écriture dite poétique et intuitive. De la même manière que les voyantes de Ocampo modifient la réalité, la parole narrative subit de fortes transmigrations qui modifient la trame des nouvelles. La voyante n'est plus la porteuse innocente des mots d'un autre, de même que les nouvelles d'Ocampo refusent de porter des significations établies, des métaphores enkystées : elles les font exploser dans le langage, révélant leurs sens. Loin de l'intuition –au sens le plus méprisant du terme– on est face à une pratique d'écriture qui conçoit la narration comme un texte à venir, et la langue, comme une langue toujours étrangère. Que dire d'autre sinon la phrase qui clôt la dernière nouvelle de *Cornelia frente al espejo* (Ocampo, 1988), le dernier livre de Silvina : « quisiera escribir un libro sobre la nada » (« je voudrais écrire un livre sur le rien ») ? Dans l'arc qui va de *Viaje olvidado*, son premier recueil, jusqu'à cette phrase écrite cinquante ans plus tard, vibre un même impératif : oublier ce voyage-là (littéraire, d'auteur, peut-être, de famille et de souvenirs) et en inaugurer un autre.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BAKHTINE, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1972), *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (1948), Préface à Silvina OCAMPO, *Faits divers de la terre et du ciel*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- CORBACHO, Belinda (1998), *Le monde féminin dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*, Paris, L'Harmattan.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1979), « La scène de l'écriture » in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- GOLDCHLUK, Graciela (1996), « Silvina Ocampo, la inquietud por la palabra », *Cuadernos Angers-La Plata*, Año 1 n°1, La Plata.
- GUASTA, Eugenio & LANCELOTTI, Mario (1960), « Dos juicios sobre *La furia* », *Sur* n° 264.
- JAMES, William (1997), « The Stream of Consciousness » in *The Nature of Consciousness. Philosophical Debates*, Ned Block, Owen Flanagan and Güven Güzeldere (éd.), Cambridge, Mass: The MIT Press.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MANCINI, Adriana (2003), *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma.
- OCAMPO, Silvina (2006), *Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé.
- (1937), *Viaje olvidado*, Buenos Aires, Sur.
- (1948), *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Sur.
- (1961), *Las invitadas*, Buenos Aires, Losada.
- (1988), *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets.
- OCAMPO, Victoria (1937), « Viaje Olvidado », *Sur* n° 35, agosto.
- SARLO, Beatriz (1998), *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel.
- TOMASSINI, Graciela (1992), « La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo » in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 21, Madrid, Editorial Complutense.
- ULLA, Noemí (2003), *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Leviatán.

Pour citer cet article : KEIZMAN, Betina (2008), « Visionnaires et Créatrices dans l'œuvre de Silvina Ocampo », *Lectures du genre* n° 3 : La paratopie créatrice.

[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_3/keizman.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/keizman.html)

Version PDF : 46-53