

# Rire : Entre le plaisir et l'horreur – les Récits courts de Silvina Ocampo

Mónica Zapata

Volume 28, numéro 1, été 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501105ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501105ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Zapata, M. (1995). Rire : Entre le plaisir et l'horreur – les Récits courts de Silvina Ocampo. *Études littéraires*, 28(1), 9–19. <https://doi.org/10.7202/501105ar>

Résumé de l'article

Certains récits courts de Silvina Ocampo (Argentine, 1903-1993) présentent la particularité de faire cohabiter des motifs d'horreur avec des traits d'humour. Meurtres, cadavres et corps difformes sont des manifestations de l'abjection, à côté desquelles se trouvent mots d'esprit, ironie, parodie, satire. Et le tout est marqué par le sceau de la répétition. À première vue, les procédés d'humour tiennent lieu de symbole, élaboration secondaire dont le rôle est d'éloigner le sujet de l'abject, le réaffirmant dans son identité, son appartenance et sa loi. Mais dès qu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que les traits d'humour sont en fait un leurre. L'analyse des procédés satiriques : recours au stéréotype, au cliché et exploitation du kitsch, notamment, révèle la nature ambiguë de ces notions, en même temps qu'elle remet en question leur fonctionnement dans le texte. De par la double valorisation de ces procédés toujours aptes à susciter l'horreur, on est en droit de se demander si le paradigme du plaisir sur lequel, a priori, les textes nous engagent, n'est pas subverti. La réinstauration de l'image maternelle, par le biais d'un rituel masochiste, par la rumination cannibalique, ainsi que par la répétition qui traversent les textes transforme notre rire en effet de jouissance.



# RIRE : ENTRE LE PLAISIR ET L'HORREUR

## LES RÉCITS COURTS DE SILVINA OCAMPO

*Mónica Zapata*

■ Certains récits d'auteurs latino-américains que la critique regroupe autour du « réalisme magique » et d'autres, classés dans le genre fantastique, présentent la caractéristique commune de faire coexister des thèmes et des motifs d'horreur avec des procédés d'humour. Ils s'apparentent par là à deux autres genres, faits de contrastes et de revirements : le grotesque et la ménippée, tels que Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine et, plus récemment, Elisheva Rosen<sup>1</sup>, les ont étudiés. C'est le cas de nombreuses nouvelles de Gabriel García Márquez (celles notamment recueillies dans *Ojos de perro azul*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* et *Doce cuentos peregrinos*) et de certains récits de Julio Cortázar (dans *Historias de cronopios y de famas* et *Bestiario*, entre autres), pour ne mentionner que deux « grands ».

Les récits courts de Silvina Ocampo manifestent également ce double penchant : peuplés

de crimes, de cadavres ou de corps difformes, ils font intervenir en même temps de nombreux traits d'humour. Un mot d'esprit ponctue le récit de la mort d'une femme étouffée par sa robe de velours noir, un récit parodique reprend des contes folkloriques tels que *la Belle et la Bête* et *Barbe-Bleue*. Dans d'autres cas, la satire des milieux petits-bourgeois ou de l'univers féminin exploite les ressources du stéréotype, du cliché et la description de détails kitsch.

Or, tous ces traits d'humour constituent en fait un leurre. Ils apparaissent comme des substituts salutaires qui proposent une réponse à la question : pourquoi rions-nous ? Cependant, si nous les analysons de près, nous nous apercevons que ce qui relève à première vue d'une élaboration secondaire nous éloignant de l'abject peut aussi à tout moment devenir source d'horreur et de rejet. Dans ces conditions, nous pouvons nous demander : qu'est-ce qui dans ces textes nous maintient, le temps

---

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Mikhaïl Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais*, Elisheva Rosen, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion*.

de la lecture, sur la corde raide du plaisir ? Ou encore, cette corde est-elle si raide qu'il lui arrive de se casser ? Je laisserai ici de côté le mot d'esprit dont les effets bénéfiques ne semblent pas être sujets à caution. Je ne m'attarderai pas non plus sur la parodie, dont l'analyse nécessiterait un trop long détour par l'intertexte. Je présenterai plutôt les procédés satiriques : ceux justement dont la nature ambivalente suscite à mes yeux le plus grand intérêt.

Mais, tout d'abord, voyons quels sont les motifs d'horreur. Il est plus fréquent de trouver dans ces récits le motif de la mort en tant qu'événement que celui du cadavre proprement dit. De plus, la mort est souvent évoquée sous l'aspect du meurtre. Mais il peut survenir des morts apparemment accidentelles, comme dans le cas de la dame à la robe de velours (« El vestido de terciopelo » dans *La furia y otros cuentos*), dont l'histoire se résume comme suit : une femme riche s'apprête à faire un voyage en Europe et elle commande pour l'occasion une robe de velours noir, avec un dragon en paillettes noires qui scintille sur le côté gauche. Mais en essayant le vêtement, la femme éprouve de plus en plus de mal à respirer, et ne peut plus l'enlever. Finalement, elle meurt étouffée tandis que le dragon se tord par terre. La narratrice, une fillette de huit ans, ponctue le récit avec l'expression « Que c'était drôle ! » (je traduis), qui se répète à la fin de chacune des séquences narratives.

Le meurtre, quant à lui, peut être l'effet d'une conspiration, comme dans un récit intitulé « Une voix au téléphone » (*Faits divers*

*de la terre et du ciel*), où des enfants tuent leurs mères en mettant le feu à la maison. Le narrateur, un adulte, raconte rétrospectivement sa fête d'anniversaire, lorsqu'il avait quatre ans. Sa mère avait tout organisé de telle sorte qu'elle puisse se retrouver seule avec ses amies, et célébrer sa propre fête parallèlement à celle des enfants. Mais le protagoniste pénètre dans le salon intime où se tiennent les mères, écoute leurs conversations et finalement se met à découvrir. Comme il est sorti immédiatement de la salle, il se venge et, avec l'aide des autres enfants, en utilisant les allumettes luxueuses qu'il a volées à sa mère, provoque l'incendie.

Entre les deux types de mort, il en existe un autre : le meurtre par défaut qui vise des individus hors la norme. Deux récits illustrent ce genre de crime tout en élaborant le motif du non-corps : un corps difforme ou handicapé, hybride et qui dérange. Dans « la Maison aux horloges » (*La furia y otros cuentos*), un garçon de neuf ans écrit une lettre à son ancienne maîtresse d'école et lui raconte une fête au cours de laquelle l'horloger bossu du quartier, qui portait pour l'occasion un costume très froissé, a disparu. On lui avait proposé de repasser son costume et on en a profité pour repasser aussi la bosse.

Dans « les Photographies » (*Faits divers de la terre et du ciel*), nous retrouvons le même schéma : une réunion où tout se passe selon les normes. On fête (encore une fête !) le quatorzième anniversaire de la protagoniste, en même temps que sa sortie de l'hôpital. Victime d'un accident, elle a passé un an entre la vie et la mort et est restée

paralysée. Après une très longue séance de photographies où l'on a tenu à respecter les rites, en fixant l'image de la fille à côté de chacun des membres de sa famille, sans oublier personne, Adriana, épuisée, finira par mourir.

L'ordre exclut ainsi des individus hors du commun, qui dérangent : l'horloger avec sa bosse, ses cloches qui sonnent à tout moment de la journée <sup>2</sup> et son costume froissé, Adriana avec ses bottines qui gâchent toutes les photos, son incapacité à se mettre debout <sup>3</sup>, son silence et ses grimaces. Ces êtres-là, tout comme les cadavres ou les morts-vivants, représentent un mélange à la limite de l'humain. Un bossu et une handicapée font figure de rebuts du genre humain, d'actualisations permanentes du danger qui nous guette et que nous refusons de voir. Ces individus, en somme, rappellent l'abjection du déchet. Or, la manière dont on s'en débarrasse est plus subtile que le crime prémédité : on les force à participer à un rituel soigneusement établi, mais comme ils s'avèrent incapables de s'y adapter, on poursuit la fête sans eux.

Voici maintenant quelques exemples de satire, tirés d'ailleurs des mêmes récits. Là où il est question de fête, précisément, le respect des rites est conditionné par tout

un répertoire de stéréotypes. Depuis son introduction dans le domaine des sciences sociales <sup>4</sup>, la notion de stéréotype a été reformulée, entre autres, en termes d'« idée préconçue non acquise par l'expérience, sans fondement précis [...] qui s'impose aux membres d'un groupe et a la possibilité de se reproduire sans changement » (Sillamy, p. 648 ; repris par Amossy, p. 27). Elle commande la « perception ou jugement rigide et simplifié d'une situation, d'un groupe ou d'une personne » (Grawitz, p. 341 ; repris par Amossy, p. 27). Au niveau des textes qui nous occupent, les stéréotypes se traduisent par le comportement figé des personnages face à une situation donnée — une fête, par exemple —, ou à une notion préconçue, telle que le « désir de l'homme ».

Ainsi, dans « la Maison aux horloges », « les Photographies », « Une voix au téléphone », nous assistons d'abord aux préparatifs de la fête, avec la description des tables mises avec soin, du repas et des bouteilles de cidre auxquelles, évidemment, il ne faut pas toucher avant que le photographe n'arrive :

Dans le patio, sous un vélum jaune, on avait dressé le buffet, qui était très grand : deux nappes le recouvraient. Les sandwiches à la salade et au jambon et les gâteaux joliment

2 « Vous ne me croyez pas — écrit le narrateur à sa maîtresse —, mais il était tellement agréable d'entendre les sonneries différentes de tous les réveille-matin à n'importe quel moment et les pendules qui donnaient l'heure mille fois par jour. Mon père n'était pas de cet avis » (« la Maison aux horloges », p. 60, ma traduction).

3 Nous lisons dans « les Photographies » (p. 172-173) : « — Il faudrait qu'elle se mette debout, dirent les invités. La tante objecta : — Mais les pieds ne feront pas bien. — N'ayez crainte, répondit l'aimable Spirito, s'ils ne font pas bien, je les couperai. [...] Les gens restés à l'extérieur de la pièce s'écriaient : — On dirait une mariée, on dirait une vraie mariée. Ces bottines : quel dommage ! ».

4 Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle déjà, le terme sortait du domaine de l'imprimerie pour désigner ce qui « relève de la répétition stérile ». Avec la parution, en 1922, de l'ouvrage de Walter Lippmann, *Public Opinion*, le vocable entre dans les sciences sociales, présenté « grosso modo comme ces *pictures in our heads*, images de seconde main qui médiatisent notre rapport au réel » (cf. Amossy, p. 26).

disposés éveillèrent mon appétit. Une demi-douzaine de bouteilles de cidre, avec les verres à boire, brillaient sur la table. L'eau m'en venait à la bouche. Un vase avec des glaïeuls orange et un autre plein d'œillets blancs garnissaient les deux extrémités de la table (« les Photographies », p. 170-171).

Des guirlandes en papier et des fleurs multicolores ornent les cours, ou encore, des jouets en plastique remplacent les bibelots habituels dans les vitrines :

Le jour de la réception, les domestiques retirèrent les tapis, les bibelots des vitrines que ma mère remplaça par des petits chevaux en carton avec des surprises, des petites automobiles en plastique, des crécelles, des trompettes et des harmonicas destinés aux petits garçons ; des bracelets et des bagues, des porte-monnaie et des petits médaillons en forme de cœur pour les petites filles. On plaça au centre de la table le gâteau avec les quatre petites bougies, les sandwiches, le chocolat servi dans les tasses (« Une voix au téléphone », p. 187).

Au sujet des stéréotypes spécifiques à l'univers féminin, il faut mentionner à nouveau « Une voix au téléphone », où l'on voit le groupe des mères donner libre cours à leurs fantasmes dans une conversation sur leur taille, leurs mensurations et l'effet que l'image de leur corps peut produire sur le désir des hommes :

— J'ai toujours dans mon sac une lime à ongles et un mètre, à tout hasard, dit-elle.  
 — Quelle folle, s'esclaffa Bouchette, tu as l'air d'une couturière.  
 Elles se mesurèrent la taille, la poitrine et les hanches.  
 — Je te parie que je fais cinquante-huit de tour de taille.  
 — Et moi je te parie que je fais moins.  
 Les voix résonnaient comme au théâtre.  
 — Je voudrais gagner le concours des hanches, disait l'une d'elles.  
 — Moi, ce qui m'importe, c'est la poitrine, dit une autre.  
 Les hommes s'intéressent plus à la poitrine ; tu vois bien ce qu'ils regardent, non ? (p. 188-189).

Il y a satire du milieu bourgeois et féminin également, dans « la Robe de velours », à

travers le discours de la dame, qui débite des clichés à propos de la qualité du tissu :

Quelle femme est mieux habillée que celle qui porte du velours noir ! Il ne lui faut même pas un col en dentelle, ni un collier de perles ; tout serait de trop. Le velours se suffit à lui-même. Il est somptueux et il est sobre (p. 145-146 ; ma traduction).

L'intention satirique se manifeste aussi à travers la mention du futur voyage du personnage en Europe, désir omniprésent — caché ou non — dans toute une tranche de la société argentine :

— C'est pour quand le voyage, Madame ? — demanda à nouveau Casilda afin de la distraire.  
 — Je partirai à n'importe quel moment. De nos jours, avec les avions, on s'en va quand on veut. La robe devra être prête. Dire que là-bas il y a de la neige. Tout est blanc, propre et brillant.  
 — Vous allez à Paris, n'est-ce pas ?  
 — J'irai aussi en Italie (p. 144 ; ma traduction).

À ces énumérations d'objets et de comportements dont le sens renvoie à du déjà connu — ce que l'on mange et ce que l'on fait dans une fête — on peut ajouter deux autres effets satiriques qui opèrent l'un à travers le contenu, l'autre dans la langue : le kitsch et le cliché.

Le kitsch, défini comme « un style et [...] une attitude esthétique caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés ou populaires, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle » (*le Petit Robert 1*, p. 1061), constitue pourtant un objet fuyant et ambigu, tant sont relatives les notions qu'il met en jeu : « culture établie », « culture populaire », « mauvais goût ». « L'un des avantages du kitsch, [note non sans ironie Catherine Coquio], c'est d'avoir définitivement lié l'étude de

l'objet d'art à celle de ses conditions de production et de consommation » (p. 51). Le kitsch, comme le stéréotype et le cliché, est étroitement lié au contexte socio-économique et culturel d'où il surgit et où il est perçu comme tel. Il devient alors copie d'un geste qui se veut esthétique, après avoir perdu de vue l'éthique, surenchère de moyens techniques là où manque l'invention formelle, lieu où s'exprime le pathos (Coquio, p. 55).

Ainsi, à partir du moment où l'écrivain sait que dans ses textes les détails kitsch vont être immédiatement repérés par un lecteur averti, qui réagira par le rejet, il peut jouer sur les descriptions et les portraits des personnages pour en faire des cibles de la satire.

Dans le récit de Silvina Ocampo intitulé « la Maison de sucre », par exemple, le mari de la protagoniste s'aperçoit que sa femme, Cristina, est en train de changer de personnalité à partir du moment où il ne repère plus de détails kitsch dans son comportement :

[...] elle ne garnissait plus périodiquement la maison de volants de nylon, sur le couvercle des cabinets, sur les consoles de la salle à manger, dans les armoires, partout, comme c'était son habitude (*Faits divers de la terre et du ciel*, p. 238).

La robe de velours, avec son dragon en paillettes est aussi un exemple de kitsch, et l'on pourrait ainsi multiplier la liste, tellement les descriptions de fleurs et d'objets en plastique, de napperons en macramé, de statuettes de la vierge phosphorescentes, de gâteaux crémeux décorés avec autant de mauvais goût que les intérieurs des maisons, sont abondantes.

Pour ce qui est du cliché, ce « médusé » du langage, frappé par le sceau de la répétition

et voué, comme le kitsch, à être renvoyé au camp des ennemis du beau, il faut dire que lui aussi voit son existence liée aux conditions de réception qui vont le signaler comme tel. Ainsi, « il n'est pas [...] de cliché en soi : la figure est toujours usée pour quelqu'un, en fonction d'un récepteur qui la reconnaît, qui est susceptible d'y trouver la trace d'une itération dévalorisante » (Amossy et Rosen, p. 9). Proche parent du stéréotype, le terme tire son origine du domaine de la typographie : « plaque portant en relief la reproduction d'une page de composition, d'une image, et permettant le tirage de nombreux exemplaires » (*le Petit Robert 1*, p. 325). Il acquiert plus tard l'acception de « négatif » en photographie, en même temps que celle de « phrase toute faite que l'on répète dans les livres ou la conversation ; pensée devenue banale » (Amossy, p. 32). Ce qui semble cependant différencier le cliché du stéréotype, c'est que le premier désigne un défaut de style, une expression dévalorisée par la répétition et l'usure ou, comme le signale Ruth Amossy citant Michael Riffaterre, « un groupe de mots qui suscitent des réactions comme : *déjà vu, banal, fausse élégance, usé, fossilisé*, etc. » (Riffaterre, p. 162-163 ; repris par Amossy, p. 33). Tout se passe comme si le langage, pris dans un circuit de reproduction, venait « achopper » sur la stéréotypie, transformant métaphores, hyperboles ou autres faits de langue en figures déchues (cf. Amossy et Rosen, p. 5 et sq).

Au niveau de nos textes, nous retrouvons des clichés surtout dans le langage des femmes bourgeoises parlant, par exemple, de leur

domestique : — Herminie est une vraie perle ! (« Las esclavas de las criadas », dans *Los días de la noche*, p. 61 ; ma traduction) ; ou dans celui des domestiques qui commentent les défauts de leurs patronnes :

Mademoiselle Artemia était paresseuse. Il n'y a pas de mal là-dedans, quand on peut se le permettre, mais l'on dit que la paresse est mère de tous les vices et moi, les vices me font peur (« Las vestiduras peligrosas », dans *Los días de la noche*, p. 47 ; ma traduction).

Ainsi la satire, en utilisant comme moyen privilégié l'évocation de la banalité quotidienne, permet par un retour à l'archi-connu de s'éloigner de ce qu'on ne veut pas reconnaître : la mort, le crime, l'abject. Or, comme Julia Kristeva l'a montré dans *Pouvoirs de l'horreur*, l'abject, de par sa qualité « d'objet chu », de par ses actualisations qui vont du dégoût violent que provoque soudainement un repas qu'on nous sert jusqu'à l'horreur du crime nazi, du viol et de la torture, jusqu'à la transgression de l'interdit de l'inceste, le spectacle du sexe, du sang, des déjections, a toujours partie liée avec l'image du corps de la mère qui synthétise tout ce dont il faut se détacher pour vivre, pour que le sujet advienne, pour que le moi se forge à travers le langage. L'abject est l'envers du symbole, c'est pourquoi son apparition provoque la sensation, physique, d'horreur.

L'humour détient alors le rôle du symbole, de l'élaboration secondaire qui, lorsque nous touchons de trop près à ce qui nous menace, nous tire vers le sens, là où nous redevenons sujets en nous détendant psychiquement, par le substitut symbolique, mais aussi physiquement, par le rire. Le kitsch, comme le

cliché et le stéréotype, appartient à ces procédés qui, parce qu'ils sont immédiatement reconnaissables, parce qu'en plus ils font rire, se situent à l'autre bout de l'abjection qui, elle, « se construit de ne pas reconnaître ses proches » (Kristeva, 1980, p. 13). Ils viennent en quelque sorte la conjurer, rassurant, réaffirmant le sujet dans son identité et son appartenance. Ils participent tous d'une élaboration seconde qui les éloigne de la nature. En ce sens, ils jouent un rôle, pour l'individu et la communauté, analogue à celui des mythes.

Deux types de facteurs contribuent cependant à assouplir le schéma et à le rendre plus ambigu qu'il n'y paraît à première vue. Le premier tient aux éléments mêmes que je viens de mentionner : c'est la double valeur inhérente à l'objet kitsch, aux stéréotypes et aux clichés. Le deuxième facteur est d'ordre textuel et caractérise en propre l'écriture de Silvina Ocampo : il s'agit de la répétition, du caractère réitératif que prennent dans le texte aussi bien les motifs d'horreur que les techniques liées à l'humour.

Prenons d'abord le premier facteur : de même que les mythes, religieux ou autres, le stéréotype transforme les accidents en essences, consolidant la cohésion du groupe social d'un côté et de l'autre, établissant des barrières qui le protègent contre la désagrégation et la perte de l'identité. Il devient donc sécurisant et conservateur, nous protégeant contre les menaces de changement. C'est dire qu'il se situe aussi à l'autre bout de l'étrange et du dérangeant et qu'il appartient au système de symbolisation qui gère nos relations aux

autres et qui nous protège du narcissisme, du retour à la mère, à l'objet et à la menace d'irruption de l'abject et de la mort.

Il est incontestable, cependant, que tout ce qui relève du préconçu et du déjà vu suscite une réaction de méfiance et d'aversion, sinon d'horreur. Aussi bien, le kitsch, le cliché et le stéréotype, livrés à eux-mêmes, s'avèrent-ils menaçants et méprisables.

On connaît la hantise de Roland Barthes face au stéréotype, « cet emplacement du discours [écrit-il], où le corps manque, où l'on est sûr qu'il n'est pas » (Barthes, p. 93). On pourrait aussi se reporter aux travaux des sémiologues, des artistes et critiques d'art concernant le kitsch<sup>5</sup>, ou bien à ceux, nombreux, traitant du cliché. On retrouverait partout l'idée que le préfabriqué représente non seulement l'envers de la nature, le faux, le « spleen de la beauté », pour reprendre la formule de Catherine Coquio, mais que par là il devient méprisable. Or, dans nos textes, il arrive que dès que l'on juxtapose des objets potentiellement méprisables à la figuration du corps maternel par les motifs d'horreur, ces objets dévoilent leur côté bénéfique. L'image menaçante n'est pas celle du préconçu, mais celle de l'inconcevable : le corps, qui renvoie au maternel. Une telle image est tenue en laisse, suspendue, par le mot d'esprit d'une part, par les images figées de l'autre.

Mais l'image maternelle demeure prénante, prête à faire retour et à entraîner l'horreur : par les manifestations directes, tels les motifs du corps et du cadavre, mais aussi par le biais d'objets ambivalents, comme les idées reçues.

Passons maintenant au facteur répétition. L'abondance de répétitions de tous ordres, qui font penser à une rumination obsessionnelle, est en effet particulièrement frappante chez Silvina Ocampo. Le nom d'un personnage (tels Clotilde Ifrán ou Cornelia), par exemple, revient d'un récit à un autre. Un même type de personnage réapparaît souvent : des narrateurs et des protagonistes enfants des deux sexes, des fillettes entre sept et onze ans, des femmes, des animaux, au point que l'on peut établir une typologie des nouvelles à partir de ces personnages. Il existe même des contes qui portent un titre identique : « La Boda » (« la Noce »). Il y a aussi récurrence d'un mot d'esprit ou d'une formule qui sert de leitmotiv : « Que c'était drôle ! », dans « la Robe de velours » par exemple. On note également, bien entendu, un recours fréquent au stéréotype, au cliché et au détail kitsch, éléments dont l'origine même est liée à la répétition<sup>6</sup>. Et encore, et ceci est important, le motif du cadavre, du corps difforme et du meurtre resurgit continuellement.

On peut distinguer, dans un premier temps, la répétition des motifs d'horreur de celle

5 Je pense en particulier à l'essai d'Umberto Eco, « Voyage dans l'hyperréalité », dans *la Guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985 ; mais aussi aux écrits de Hermann Broch, « Quelques remarques sur le problème du Kitsch », dans *Dichten und Erkennen*, 1, (1955) ; « le Mal dans le système des valeurs de l'art », dans *Neue Rundschau*, (août 1933) ; et à celui de Robert Musil, « Magie Noire », dans *Ceuvres posthumes*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1982.

6 Dans « les Photographies », la répétition des clichés photographiques jusqu'à l'épuisement — la mort — du personnage rejoint la répétition du cliché de langage : « Regardez le petit oiseau qui va sortir ! »



des éléments qui comportent en eux-mêmes le facteur itératif. Ces derniers, tout en étant susceptibles d'engendrer eux aussi de l'abjection, vont quand même dans le sens de la conservation du sujet comme de son statut social. Dans l'économie générale de nos nouvelles, en tout cas, la présence réitérée de ces éléments assure la détente par le rire et constitue le meilleur remède face à l'horreur. Quant à l'accumulation des motifs d'horreur, on serait tenté de dire qu'elle réussit en fin de compte à nous rendre familier ce qui au départ apparaissait étrange et dérangeant ; qu'elle en vient, non pas à abolir l'horreur, mais à l'intégrer dans la dynamique générale du récit, presque au même titre qu'un cliché. Sans donc perdre de vue la nature différente des éléments répétés, on peut quand même considérer que les deux types de répétitions remplissent dans les récits un rôle similaire, imprimant du coup à tous les éléments un caractère ambivalent. Réciproquement, la nature des éléments et leur potentiel bi-face (pour les procédés d'humour) influent sur les répétitions et nuancent leur effet. Dès lors, ce n'est pas simplement la maîtrise absolue de l'horreur qui est ainsi atteinte. Les récurrences deviennent elles aussi des armes à double tranchant : non pas seulement des tentatives de contrôle, mais également des réactualisations, dérangeantes, de l'horreur.

On peut donc se demander, en premier lieu, si l'inscription sans cesse renouvelée de l'étrange et de l'archi-connu dans le corps de l'œuvre ne serait pas à mettre en rapport avec le rituel pervers. D'une part, on détecte

dans certains récits une application rigoureuse de la loi jusqu'à ses conséquences ultimes — qui s'avèrent être la transgression même de la loi — et une dérision consécutive qui fait penser au type d'humour que pratique le masochiste par « excès de zèle ». Au niveau des contenus, d'autre part, on est par exemple confronté à un univers féminin fortement coloré par des pulsions masochistes. On est donc tenté d'examiner de plus près ce à quoi aboutit la répétition rituelle dans le cadre particulier de ce genre de perversion.

Il se produit, chez le masochiste, une dénégation des fonctions paternelles qui conduit à l'exaltation du rôle de la mère. De plus, cette mère incarne la Bonne Mère, la mère nourricière, proche de la Mère Nature et capable d'engendrer toute seule. On peut tenir de la mère seule : excluant le père, le masochiste « déplace sur la mère le soin de faire valoir et d'appliquer la loi paternelle » (Deleuze, p. 81). Or, loin d'être menaçante, la loi détenue et appliquée par la mère rend l'inceste — fantasmé — toujours possible. Comme Gilles Deleuze l'explique, le masochiste peut « identifier l'activité sexuelle à un inceste et à une seconde naissance » (*ibid.*). Autrement dit, et selon cette fois la formulation de Pierre Fédida : « la loi incarnée par la mère est donc une loi de la naissance [...] et une loi de la réintégration » (Fédida, 1977, p. 37).

Les répétitions inscrites dans le texte prennent, du fait du rapprochement avec le masochisme, une dimension qui confirme leur double pouvoir : on répète pour maîtriser, pour devenir l'auteur de la loi, mais la loi

qu'on instaure n'est autre que celle dictée par le corps de la mère. Et l'on retrouve ainsi les traits déjà décelés dans les composantes de la satire à la fois génératrices d'horreur et facteurs de réintégration.

Cependant, nous pourrions aussi nous engager sur une autre piste, qui nous éloigne provisoirement du masochisme : en reprenant le terme « ruminant », avancé au sujet des contours obsessionnels de la compulsion de répétition, nous pouvons en effet lui restituer son sens littéral de figure de l'incorporation. Et cela nous amène à un autre type de contrôle exercé sur la peur, l'horreur et l'abject : un contrôle par l'oralité. De la peur parlée à la peur mangée, une même métaphore de l'incorporation est à l'œuvre. Comme le signale Julia Kristeva, « par la bouche que je remplis de mots plutôt que de ma mère qui me manque [...], j'élabore ce manque, et l'agressivité qui l'accompagne, *en disant* » (1980, p. 52). Et de l'agilité verbale, qui tente de dissimuler un manque insurmontable, nous glissons vers le rêve cannibalique qui « traduit cette passion de tenir au dedans de la bouche [...] l'autre intolérable que j'ai envie de détruire pour mieux posséder vivant » (Kristeva, 1987, p. 21).

Pierre Fédida, pour sa part, souligne que le mythe cannibalique « peut être le scénario et la mise en scène imaginaire de *l'inceste alimentaire* » (Fédida, 1978, p. 64). Face à l'angoisse de la perte de l'objet d'amour, le cannibalisme, maintient l'illusion de l'objet vivant, « présent dans son absence » (Fédida,

1978, p. 66). Le rêve cannibalique s'avère donc, en définitive, une tentative de retrouvailles avec le corps de la mère.

Pour revenir au fonctionnement de l'humour dans les récits d'horreur, et pour conclure, je dirai que cet humour recouvre un aspect bi-face : au pouvoir de conjurer le versant maternel — représenté par les motifs d'horreur — l'humour et les procédés de répétition qui s'emparent du tout joindraient celui de réinstaurer la puissance féminine en l'élevant d'une part, au niveau de la loi — c'est la tentative masochiste —, et en la gardant d'autre part au dedans, par le ressassement cannibalique.

Sauf que, dans ces conditions, notre rire n'est pas seulement le produit d'un gain de plaisir, de l'économie d'une souffrance, mais aussi un effet de jouissance. La séquence du cacher-montrer qu'instaurent les procédés d'humour tend à nous maintenir dans le désaveu, mais elle ouvre également la brèche à l'insinuation du réel. Aussi le texte nous défie-t-il et nous convie-t-il à une expérience ambivalente. Il nous engage certes sur la voie nietzschéenne de la *gaya scienza* : par pudeur et pour que le plaisir ait une chance d'exister, mieux vaut rire de l'apparence et garder à la vérité ses voiles<sup>7</sup>. La satire, l'humour jouent alors le rôle de ce remède ambigu et « magique qui sert à apaiser l'horreur » (Kofman, 1973, p. 69), figure, chez Nietzsche, d'un perspectivisme généralisé qui se refuse à la

---

<sup>7</sup> Cf. la préface à la deuxième édition de *le Gai savoir*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 27.

transparence et à la clarté <sup>8</sup>, mais aussi fétiche, substitut de l'objet perdu, gérant du clivage. Il nous secoue cependant par le bout de réel que proposent motifs d'horreur et procédés d'humour combinés.

Et par là le paradigme du plaisir se trouve subverti. Il engendre son avatar, aussi désiré que redoutable : la jouissance face à la castration, face à la mort, face à la mère.

---

8 On peut évoquer ici la métaphore nietzschéenne de la *camera obscura*, qui opère le renversement propre à l'esprit artistique : « elle ne livre pas un réel préexistant, elle constitue pour chacun son "réel" qui ne fait qu'un avec "l'apparence" » ; ainsi que le personnage mythique de Baubô, qui représente pour Nietzsche la nature voilée et féconde, la vie, par opposition à la jouissance (Kofman, 1986, p. 243 et sq).

Références

- AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *les Discours du cliché*, Paris, SEDES, 1982.
- AMOSSY, Ruth, *les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *l'Œuvre de François Rabelais*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1965].
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil (Écrivains de toujours), 1975.
- COQUIO, Catherine, « le Spleen de la beauté : le kitsch fin de siècle », in *Convergences* n° 5, Cahiers de l'Université de Pau n° 16, 1988, p. 51-81.
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- FÉDIDA, Pierre, *le Concept et la violence*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1977.
- — —, *l'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- GRAWITZ, Madeleine, *Lexique des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 1981.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1963.
- KOFMAN, Sarah, *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
- — —, *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Galilée, 1986.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Le Seuil, 1980.
- — —, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987.
- OCAMPO, Silvina, *Faits divers de la terre et du ciel*, Paris, Gallimard, trad. de Françoise Rosset, 1974.
- — —, *La furia y otros cuentos*, Buenos Aires, Sur, 1959 et Madrid, Alianza, 1982.
- — —, *Los días de la noche*, Madrid, Alianza, 1984.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROBERT, Paul, *le Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- SILLAMY, Norbert, *Dictionnaire usuel de psychologie*, Paris, Bordas, 1983.