

Funzioni narrative del eufemismo nel racconto *Jettatura* di Théophile Gautier

Giovanna Bellati
Università di Modena, Italia
giovanna.bellati@unimo.it



Synergies Italie n° spécial - 2009 pp. 31-39

Résumé : *Avec la notion de «politically correct» et la dissimulation de la sexualité et de l'érotisme, le «discours de la mort» a toujours été l'un des domaines privilégiés de l'euphémisme. Il en va de même de quelques champs lexicaux qui sont perçus comme reliés, d'un point de vue conceptuel, à celui de la mort, tels les champs des présences maléfiques et de la superstition; dans ce domaine particulier, le fait de nommer ou d'indiquer de manière directe un objet ou un pouvoir surnaturel, signifie l'évoquer et se soumettre à son influence. Dans le conte fantastique Jettatura, Théophile Gautier traite la croyance dans le «mauvais œil» dans le cadre d'une euphémisation du discours qui se développe suivant deux axes structurels de base du récit: celui du déroulement diégétique, qui voit la prise de conscience de la part du protagoniste de son état de «jettatore», et celui du contraste entre culture méditerranéenne et culture nordique. D'un côté, l'emploi ou l'abandon de la dissimulation euphémique coïncident avec le maintien d'une situation d'équilibre plus ou moins stable et avec le déclenchement successif de la tragédie; d'un autre côté, la présence ou l'absence d'euphémismes dans les discours des différents personnages correspondent à une antithèse et à une sorte de conflit latent entre deux cultures opposées dont l'une est destinée à prévaloir sur l'autre.*

Mots-clés : *Euphémisme, narratologie, fantastique, Gautier*

Riassunto : *Insieme al «politically correct» e alla dissimulazione della sessualità e dell'erotismo, l'evocazione della morte è sempre stata uno dei luoghi privilegiati della mitigazione del discorso. Questo vale anche per alcune aree nozionali ad essa collegate, come quella della superstizione: in questo ambito particolare, nominare o designare in modo diretto entità o forze soprannaturali equivale ad evocarle e ad esporsi al loro potere. Nel racconto fantastico Jettatura, Théophile Gautier tratta la credenza nel «malocchio» nel quadro di un'eufemizzazione del discorso che si sviluppa lungo due assi strutturali del racconto: quello diegetico, nel quale il protagonista si convince a poco a poco di possedere un potere malefico, e quello del contrasto fra cultura settentrionale e mediterranea. Per un verso l'uso dell'eufemismo e la sua graduale scomparsa indicano uno stato di equilibrio relativo che si sgretola progressivamente fino a sfociare nella tragedia, mentre dall'altro lato la presenza o l'assenza di eufemismi nei dialoghi fra i personaggi corrisponde all'antitesi e al conflitto latente fra due culture opposte, una delle quali alla fine prevarrà sull'altra.*

Parole chiave : *Eufemismo, narratologia, fantastico, Gautier*

Abstract : *The evocation of death, as well as the idea of “politically correct” and the dissimulation of sexuality, is a preferential context of mitigation. In the same way, euphemism is usual in some conceptual fields who have a connection with death, as an example superstition: naming or mentioning in a direct way supernatural entities or forces means evocating them and exposing himself to their power.*

In the fantastic tale Jettatura, Théophile Gautier deals with belief in evil eye, using euphemism as a means of structuring the story; mitigation operates on the diegetical axis (which shows the revelation to the protagonist of his maleficent power) and on the development of a cultural antithesis between North and South. A presence or an absence of euphemism work as structural factors in the progress of the plot and in the description of the conflict between northern rationalism and mediterranean superstition.

Keywords : *Euphemism, narratology, fantastic, Gautier*

1. La structure du conte

Publié en 1856¹¹, *Jettatura* est un conte fantastique dont la structure typiquement « à indices » - dans le genre de *La Vénus d'Ille* de Mérimée et du *Horla* de Maupassant - représente un exemple unique dans la production de Gautier. Dans cette nouvelle, l'expérience fantastique n'est pas un événement qui se situe à un moment précis de l'action, créant une rupture dans l'ordre naturel et rationnel des choses ; il ne s'agit pas exactement d'une « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex : 8), mais le décalage entre les dimensions du réel et du surnaturel se développe plutôt dans la continuité de l'action que dans l'instantanéité. Nous ne sommes pas en présence d'un événement fantastique - souvent unique et non renouvelable - qui se produit dans un lieu et à un moment précis, bouleversant tout à coup la « normalité » du quotidien, mais plutôt d'un état qui, tout en étant extraordinaire et inexplicable suivant les lois de la rationalité, s'installe durablement dans le réel et se révèle peu à peu à la conscience de l'individu. Les étapes de cette révélation passent par une série d'indices qui, de plus en plus nombreux et inquiétants, amènent le protagoniste et les autres personnages à une prise de conscience par rapport au problème posé. L'impossibilité de trancher définitivement la question et l'« hésitation » entre l'explication rationnelle et l'acceptation du surnaturel - hésitation que Todorov indique comme le trait déterminant du fantastique - se maintient néanmoins jusqu'à la conclusion du récit, laissant l'histoire en équilibre entre l'étrange et le fantastique²².

Le conte se développe autour du thème du « mauvais œil » et de la découverte de la part du protagoniste de son propre pouvoir maléfique - réel ou supposé dans la fiction même, suivant que l'on accepte ou non le cadre et la dimension fantastiques - qui s'exerce par le regard : sur quelque objet ou personne qu'ils se posent, les yeux de Paul d'Aspremont causent des événements malheureux transitoires ou permanents, de gravité variable, pouvant aller d'un simple accident jusqu'à la maladie et à la mort même. Le protagoniste, qui au début ignore totalement sa condition de « jettatore », la découvre peu à peu à travers une série d'indices qui se situent sur le plan de la diversité spatio-temporelle,

dans un va-et-vient continu entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs ; ce sont la prise de conscience progressive, l'itinéraire forcé vers la révélation d'une vérité horrifiante - culminant avec la mort de sa fiancée - qui constituent la trame du récit. Le déroulement de l'intrigue rappelle pour certains aspects celui de l'action tragique : à une stabilité initiale plus ou moins précaire, reposant sur l'ignorance, succède un *crescendo* de la tension au fur et à mesure qu'on s'approche de la vérité ; une fois le point culminant atteint, la conclusion montre le retour à l'équilibre, l'univers ne retrouvant sa stabilité qu'après la disparition de la cause du dérèglement.

Le conte respecte parfaitement la donnée de base du fantastique selon la théorie de Todorov : il permet en effet, du début jusqu'à la fin, une double interprétation de l'événement ou de la situation « impossible », l'une rationnelle et rassurante, l'autre irrationnelle et ouverte à l'acceptation de l'intervention du surnaturel dans la vie humaine ; mais même dans l'impossibilité d'une réponse définitive et dans la persistance du doute, le protagoniste est pris dans un engrenage de culpabilité et d'horreur de lui-même qui l'entraînent à l'autodestruction finale.

2. Le rôle du milieu

Dans l'ensemble des récits fantastiques de Gautier, *Jettatura* est, avec *Arria Marcella*, l'exemple le plus accompli d'exotisme méditerranéen, l'action se déroulant dans Naples et ses environs pour l'un et l'autre des deux contes ; le rôle joué par le milieu est fondamental dans la structure et la signification de *Jettatura*, de deux points de vue au moins. D'un côté, l'ambiance napolitaine a un rôle révélateur par rapport à l'étrange pouvoir du protagoniste, qui est toujours passé inaperçu avant son séjour à Naples :

il y a un magnétisme irrésistible dans la pensée générale, qui vous pénètre malgré vous, et contre lequel une volonté unique ne lutte pas toujours efficacement : tel arrive à Naples se moquant de la jettatura, qui finit par se hérissier de précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'œil suspect. Paul d'Aspremont se trouvait dans une position encore plus grave : il avait lui-même le fascino (p. 441).

Cette fonction révélatrice attribuée au milieu se double ensuite d'un pouvoir destructeur : la prise de conscience de son influence maléfique - qui agit de manière particulièrement funeste sur les personnes les plus aimées - amène le protagoniste à commettre le geste horrible de se brûler les yeux, dans l'espoir de leur ôter leur pouvoir mortel et de sauver ainsi la vie de sa fiancée sans pourtant s'éloigner d'elle. L'acte de s'aveugler, ainsi que le parcours « à indices » qui fait évoluer le personnage d'une condition d'inconscience à la découverte d'une vérité terrifiante, approfondit la ressemblance entre l'aventure de Paul d'Aspremont et le mythe d'Œdipe, victime du désir irrépressible de connaissance d'une vérité qui se révélera insoutenable. De tous les protagonistes des contes fantastiques de Gautier, celui de *Jettatura* est assurément le plus tragique, tant pour l'évolution fatale de sa destinée, que pour sa condition d'innocence coupable - ou de culpabilité innocente -, qui fait de lui la cause involontaire du malheur de ceux qui l'entourent :

Paul se sentit pénétré d'une immense tristesse. Il était un monstre! Bien que doué des instincts les plus affectueux et de la nature la plus bienveillante, il portait le malheur avec lui ; son regard, involontairement chargé de venin, nuisait à ceux sur qui il s'arrêtait, quoique dans une intention sympathique (p. 441).

Gautier met ainsi au premier plan, dans ce conte, l'idée d'un pouvoir inexplicable et inquiétant que possèderaient certains lieux, qui semblent doués d'une âme secrète, mystérieuse, capable d'agir sur les individus. Dans ce cas particulier, Naples et la « méditerranéité » privent le protagoniste non seulement de son libre arbitre et de la maîtrise de ses actes - puisqu'il se découvre l'instrument passif d'une influence sinistre -, mais encore de sa rationalité, de la lucidité d'analyse qu'il avait toujours possédée en tant qu'homme moderne et « civilisé », le rejetant dans un univers dominé par des forces obscures et incontrôlables :

J'ai bien envie, se dit-il, de quitter dès demain ce pays extravagant, où je sens ma cervelle balloter dans mon crâne comme une noisette sèche dans sa coquille (p. 444).

D'un point de vue plus général le milieu, entendu non seulement comme l'espace où l'on vit, mais comme l'ensemble de l'éducation et des coutumes qui peuvent être transmises à l'individu, est encore évoqué dans l'opposition entre les deux visions contrastantes d'un paganisme méditerranéen et d'un christianisme nordique, incarnés idéalement par le comte Altavilla et Alicia. L'aristocrate napolitain, tout en étant un homme cultivé, parlant anglais et français, croyant à la science et connu dans la haute société, n'a pas honte de craindre des forces surnaturelles dont le pouvoir a été maintes fois observé :

Quand des millions d'hommes ont pendant des milliers d'années partagé une opinion, il est probable que cette opinion si généralement reçue s'appuyait sur des faits positifs, sur une longue suite d'observations justifiée par l'événement (p. 430-431).

Alicia, la fiancée du protagoniste, est une jeune anglaise qui représente le point de vue opposé, celui de la rationalité absolue méprisant toute forme de superstition - attitude d'esprit que Gautier rapproche de la religion protestante et du positivisme nordique :

Miss Alicia Ward était une protestante, élevée avec une grande liberté d'esprit philosophique, qui n'admettait rien qu'après examen, et dont la raison droite répugnait à tout ce qui ne pouvait s'expliquer mathématiquement (p. 431).

Entre ces deux personnages qui incarnent chacun une certitude, Paul, jeune français, ressent les deux influences contraires, mais semble incapable d'une conviction nette dans un sens ou dans l'autre : à la fin du récit il sera néanmoins emporté, comme Altavilla et Alicia, par le pouvoir inexorable de la *jettatura*, dans une sorte de revanche d'un paganisme barbare et ancestral sur le rationalisme nordique et chrétien.

3. L'euphémisme dans le conte

La croyance superstitieuse entraîne souvent une attitude linguistique particulière,

qui refuse d'exprimer directement l'objet de la superstition, préférant avoir recours à différentes stratégies de mitigation. Dans un classement pour ainsi dire « thématique », l'euphémisme de superstition est assimilable à celui de la sphère magico-religieuse, et plus particulièrement au tabou ancien qui défendait de prononcer le nom d'une divinité ou d'un objet qu'on croyait doué d'un pouvoir surnaturel. L'euphémisme de superstition peut être rapproché de l'euphémisme religieux - et de sa variante concernant la magie - en ce qu'il a la crainte comme mobile psychologique essentiel ; de plus, il se fonde sur la croyance en un pouvoir évocateur du langage, suivant laquelle l'acte de nommer représente une espèce d'appel, capable de rendre effectivement présente une entité surnaturelle redoutée, ou d'attirer sur soi son pouvoir dangereux.

Dans *Jettatura* la mise en scène de la superstition entraîne un certain nombre d'énoncés mitigés, surtout dans la première partie du conte, ou du moins jusqu'au moment où sa condition de *jettatore* ne se révèle aux yeux du protagoniste. A cette étape centrale de découverte de la vérité - ou de perte de la lucidité mentale, suivant que l'on accepte ou non l'hypothèse fantastique - suit l'évolution rapide de l'action vers son dénouement tragique, dans laquelle l'euphémisme est pratiquement absent.

L'exemple le plus net d'euphémisme dans notre conte est le refus de nommer la *jettatura* en tant que phénomène surnaturel porteur de malheur, ainsi que le *jettatore* en tant qu'instrument de ce magnétisme funeste. Comme pour les euphémismes de la sphère magico-religieuse, l'interdiction linguistique est ici totale et s'exprime de la manière la plus radicale : le silence. La parole, dans cet euphémisme de l'« ineffabilité » (Galli de' Paratesi : 39), peut être remplacée par le geste ou par une intonation particulière que le locuteur adopte au moment de l'interruption du discours.

Dans notre conte, l'ellipse euphémique est surtout utilisée au cinquième chapitre, dans lequel on assiste à une réunion de gens du peuple qui discutent au sujet de Paul ; cette scène chorale se présente, par rapport à l'ensemble du texte, comme le lieu de la concentration maximale d'euphémismes, et celui où on a recours le plus souvent à la technique de l'atténuation par aposiopèse (Nyrop : IV, 262). D'un côté le refus de dire est manifestement lié à la terreur superstitieuse, qui croit évoquer la puissance maléfique en la nommant ; d'un autre côté, remplaçant le mot par le geste, il indique la référence à un savoir partagé, à une croyance collective qui rend superflue l'indication précise et qui montre la valeur éminemment sociale de l'interdiction linguistique dans le domaine religieux et magique :

il y avait à bord du bateau à vapeur un monsieur qui le regardait d'une certaine manière, - vous m'entendez!
- Oh! parfaitement, répondit le chœur en allongeant avec un ensemble admirable l'index et le petit doigt (p. 426)

[...] donc il est ...
- Ne prononcez pas le mot, c'est inutile, cria le chœur (p. 428).

Le refus de nommer la force maléfique du mauvais œil peut s'exprimer aussi au moyen de la périphrase :

ce n'est pas une raison [...] pour que M. Paul d'Aspremont ait l'influence que tu lui attribues (p. 427).

Il est à remarquer que cette stratégie d'atténuation, moins radicale que le silence ou la mimique euphémique, est utilisée par le personnage qui, à l'intérieur du groupe, joue le rôle du raisonneur, du philosophe, qui semble moins convaincu que les autres de la puissance du *fascino* : tout en évitant de le nommer directement, il use d'une stratégie plus discrète, se montrant par là moins craintif que ses compatriotes.

La technique de la circonlocution peut également intervenir quand la communication a lieu entre deux personnages qui ne partagent pas les mêmes données culturelles, comme dans le dialogue qui a lieu entre Alicia et la servante Vicè, au moment où celle-ci exprime sa satisfaction pour le cadeau d'une paire de cornes gigantesques, envoyées à la jeune fille pour la préserver de l'influence émanant de Paul :

Vicè [...] plaça bien en évidence, sur la table de pierre, les superbes croissants, qu'on aurait pu croire arrachés au front du taureau divin qui portait Europe, et dit : « Nous voilà maintenant en bon état de défense.

- Que voulez-vous dire, Vicè? demanda Miss Ward.

- Rien ... sinon que le signor français a de bien singuliers yeux » (p. 423).

La périphrase est également utilisée à plusieurs reprises dans le conte pour éviter d'indiquer directement le geste des cornes, qui est censé neutraliser la puissance maléfique du *jettatore* ; le geste en question peut être représenté de manière différente à l'imagination du lecteur, soit par une évocation essentiellement stylisée (cf. cit. p. 426 ci-dessus), soit par une allusion destinée à passer presque inaperçue :

Paul prit une glace au café de l'Europe sur le largo du palais : quelques personnes l'examinèrent avec attention, et changèrent de place en faisant un geste singulier (p. 428).

Cependant, la première évocation de cette mimique est faite au moyen d'une description détaillée :

elle dirigeait contre lui, de façon qu'il ne pût l'apercevoir, le petit doigt et l'index de sa main, tandis que les deux autres doigts, repliés sous la paume, se joignaient au pouce comme pour former un signe cabalistique (p. 414).

Ces circonlocutions linguistiques, tant sous la forme de la simple allusion que de la description précise, trouvent toujours place sur le plan de la narration à la troisième personne : dans ce cas l'interdiction linguistique semble relever plutôt d'une sorte de censure appliquée à un geste qui avait une origine obscène ; la périphrase serait donc plutôt un exemple d'euphémisme de la pudeur que de la superstition. La réduction progressive dans la précision de la description

semble d'ailleurs indiquer que le narrateur, après une première définition détaillée, fait allusion à une réalité déjà connue du lecteur. Quoi qu'il en soit, il est évident que la description circonstanciée du geste des cornes ajoute, à la valeur d'atténuation, celle de divertissement, montrant que l'euphémisation peut être utilisée dans un but ludique. Par opposition, l'euphémisme peut aussi être porteur d'une valeur profondément tragique du texte, à laquelle on fait tout simplement allusion sans l'exprimer ouvertement. Au moment où Paul, rendant visite à sa fiancée, voit les cornes monumentales installées dans la maison, son acceptation de cet objet grotesque et monstrueux indique qu'il est désormais convaincu de sa condition de *jettatura*, et qu'il est pris dans l'engrenage fatal qui le conduira à l'autodestruction :

Alicia, avec un geste de parfait dédain, fit signe à la servante d'emporter les cornes et fixa sur Paul son bel œil plein d'amour, de courage et de foi :

« Laissez-les à leur place, dit Paul à Vicè : elles sont fort belles » (p. 445).

C'est là le dernier euphémisme qu'on peut relever dans le texte : à partir du moment où la révélation est faite, le pouvoir mortel reconnu, l'euphémisation disparaît pratiquement du tissu linguistique du récit.

L'analyse proposée nous permet d'avancer quelques observations conclusives.

Dans le conte *Jettatura* la substitution euphémique est généralement employée pour éviter de nommer directement le phénomène du mauvais œil et la personne qui en est le véhicule, ainsi que les moyens de défense contre cette influence néfaste ; dans tous les cas il s'agit de formes de mitigation du discours qui s'apparentent à la catégorie de l'euphémisme magico-religieux. Les deux techniques d'atténuation les plus récurrentes sont d'un côté l'ellipse euphémique - qui indique le refus de nommer aussi bien le phénomène que le personnage qui suscitent la terreur superstitieuse -, d'un autre côté la périphrase, généralement employée pour désigner indirectement le geste superstitieux des cornes.

Ces deux stratégies s'appliquent de manière assez précise et différenciée à des situations énonciatives et narratives et à des personnages nettement connotés : l'ellipse intervient uniquement dans le discours direct prononcé par des locuteurs populaires, indiquant d'un côté le sentiment de la terreur superstitieuse qui craint d'évoquer le maléfice en le nommant, et d'un autre côté l'allusion à une croyance commune que tous partagent sans pour autant la désigner ouvertement. La technique de la périphrase, utilisée surtout pour évoquer le geste destiné à conjurer la *jettatura*, a le plus souvent une fonction ludique, car elle repose sur une (apparente) adoption de la part du narrateur d'une attitude de reproche moral à l'égard de la mimique en question.

Dans l'ensemble, c'est bien une valeur humoristique de l'atténuation du discours que Gautier exploite surtout dans ce conte, l'euphémisme correspondant presque toujours à une sorte de clin d'œil de l'auteur au public, soit qu'il rapporte directement les propos du peuple superstitieux, ou qu'il fasse semblant d'en adopter le point de vue. Cette utilisation de la mitigation est, en tout cas, totalement bouleversée au milieu du récit, et c'est bien la phrase ambiguë de Paul d'Aspremont : « Laissez-les à leur place ; elles sont fort belles », qui

non seulement montre la défaite du jeune homme dans son combat contre l'influence du milieu napolitain, mais qui imprime au texte son tournant décisif vers le dénouement tragique.

L'euphémisme assume donc une fonction importante de structuration du texte : d'un côté il a une valeur de discrimination entre les deux volets, et les deux tonalités - comique et tragique - qui s'entremêlent et se succèdent dans le conte ; assez fréquent dans la première partie, où le ton insouciant et enjoué est prédominant, il n'a plus de place dans la deuxième, lorsque la tragédie prend le dessus. D'un autre côté, la transformation qui a lieu dans le sens et la portée du discours euphémisé - qui d'humoristique devient tragique - marque l'apogée dans le développement de l'action : la tension vers la découverte, jalonnée par la succession des indices, atteint son moment culminant quand le protagoniste est convaincu de son pouvoir funeste. C'est le dépassement du stade de l'euphémisme, et parallèlement le recours à la parole directe, non atténuée, qui fait éclater le drame, car c'est à partir du moment où le mot de « jettatore » est prononcé contre lui, que la spirale destructrice commence à attirer le coupable/victime jusqu'à l'entraîner vers la disparition finale.

En dernier lieu, la mitigation joue le rôle de marqueur d'un contraste culturel essentiel dans le texte, entre les gens du Sud - représentés par le peuple napolitain et par le comte Altavilla - et les gens du Nord - Alicia et son oncle. De ces deux groupes, l'un se distingue par la croyance superstitieuse et par le scepticisme à l'égard d'une philosophie de vie totalement rationnelle, l'autre par sa conviction dans un pouvoir exclusif de la raison d'expliquer et de maîtriser la réalité. La mitigation du discours, entièrement assumée par le premier groupe jusqu'à sa manifestation la plus radicale du silence euphémique, est, à l'opposé, ignorée par l'autre, qui n'accepte et ne comprend que l'expression directe de la pensée :

Mais ce que vous avez à me dire est donc bien terrible ou bien absurde, que vous prenez tant de circonlocutions pour arriver au fait? (p. 430)³.

Cette fonction discriminatrice du langage euphémisé est également démontrée par la phrase déjà citée prononcée par Paul : « Laissez-les à leur place ; elles sont fort belles » ; l'utilisation de l'euphémisme de la part du protagoniste est le signal de son passage du second au premier groupe, du rationalisme à la superstition, de l'incrédulité à la foi, dans un processus de conversion à l'envers, car ce sont les forces païennes et « barbares » qui ont raison de son statut d'homme « civilisé ».

A part sa fonction stylistique, l'euphémisme nous semble donc acquérir, dans ce texte, une double fonction narratologique, car d'un côté il participe à la structuration de l'action - marquant son développement jusqu'à un point culminant et l'évolution successive vers le dénouement - et d'un autre côté il aide à définir les personnages dans leur psychologie et dans leur appartenance à deux groupes distincts et opposés. Gautier se sert de l'opposition entre ces deux groupes - représentants de deux philosophies de vie antithétiques - pour exprimer symboliquement le contraste entre un positivisme moderne, triomphant mais superficiel à ses yeux, et une conception de la vie plus secrète et mystérieuse qui fait une place au surnaturel, notamment à un surnaturel

qui plonge ses racines dans un passé archaïque et païen par lequel il se sent profondément attiré.

Notes

¹ Le conte parut en feuilletons dans le *Moniteur universel*, du 25 juin au 23 juillet 1856, sous le titre de *Paul d'Aspremont, conte* ; la parution en volume eut lieu l'année suivante chez Michel Lévy, avec le titre définitif. Nos citations seront tirées de l'édition parue chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (2002, vol. II, pp. 399-482).

² Pour autant qu'on accepte, une fois de plus, la distinction établie par Todorov.

³ C'est Alicia qui parle.

Bibliographie

Castex, P.-J., 1951. *Le conte fantastique en France au XIXe siècle*. Paris : Corti.

Galli de' Paratesi, N., 1973. *Le brutte parole: semantica dell'eufemismo*. Milano : Mondadori.

Gautier, Th., 2002. *Romans, contes et nouvelles*. Paris : Gallimard.

Nyrop, K., 1913-36. *Grammaire historique de la langue française*. Copenhague : Gyldendalske Boghandel.

Todorov, T., 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil.