



**HAL**  
open science

**Todorov (Tzvetan), Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1970**

Jeanne Favret

► **To cite this version:**

Jeanne Favret. Todorov (Tzvetan), Introduction à la littérature fantastique, Paris, Editions du Seuil, 1970. Revue française de sociologie, 1972, XIII (3), pp.444-447. halshs-01188384

**HAL Id: halshs-01188384**

**<https://shs.hal.science/halshs-01188384>**

Submitted on 30 Aug 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### **Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*<sup>1</sup>**

Fichier auteur de Jeanne Favret {1972} "Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970", Revue Française de sociologie, XIII-3, Juillet-septembre 1972, pp. 444-447

On pourrait commenter l'entreprise de Todorov comme le fut, il y a trois siècles, celle de Descartes : "Ce cavalier qui partit d'un si bon pas..." En effet, on ne peut qu'applaudir au projet de constituer une science autonome de la littérature pour laquelle on restaurerait la dénomination aristotélicienne de *poétique* : une science exempte de jugements de valeur sur les œuvres, intéressée d'abord à constituer des *genres* littéraires dans lesquels viendraient s'inscrire les œuvres existantes -- la *règle* qui constitue chaque genre étant spécifiée sous ses aspects *verbal*, *syntaxique* (soit, ce qu'on nommait autrefois la *composition*) et *sémantique* (les *thèmes*).

Que le cavalier Todorov se perde dans les sables dès lors qu'il s'agit de sémantique (objet de la seconde moitié de l'ouvrage, ce qui n'est pas rien) vient peut-être de ce qu'elle est aujourd'hui encore le lieu de la plus grande confusion théorique. Il reste que la poétique se conçoit comme un édifice dont chaque partie soutient les autres : l'échec -- sans doute provisoire -- de la sémantique du genre fantastique en littérature met donc en question l'ensemble de l'entreprise.

De cette sémantique, il ne sera pourtant guère question ici. Disons rapidement que l'auteur ne justifie le choix qu'il nous propose des thèmes du fantastique par aucune considération théorique ; que l'opposition systématique entre les thèmes du *je* (où se retrouvent pêle-mêle la drogue et la psychose, le regard, l'auto et le pan-érotisme, le conscient) et les thèmes du *txu* (la névrose et la perversion, le discours, la sexualité, l'inconscient et le refoulement) serait déjà indigne d'un khâgneux ; enfin, que le sujet du récit fantastique (le *personnage*, le

---

<sup>1</sup> Paris, Editions du Seuil, 1970. 192 p., bibl., 18 F.

*narrateur, le lecteur implicite*) y apparaît comme le sujet unifié de la psychologie universitaire, non comme le sujet divisé de la psychanalyse, pourtant fréquemment invoquée par l'auteur.

Mieux vaut évaluer le projet même de Todorov. Il propose la définition suivante du fantastique : appartient à ce genre littéraire toute œuvre fondée *sur une hésitation du lecteur -- un lecteur qui s'identifie au personnage principal -- quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas* (p. 165). Une fois la décision prise sur la nature de l'événement, on sort du *fantastique* pour entrer dans l'un des deux genres voisins : *l'étrange*, si l'on attribue la perception de l'événement à une illusion ; le *merveilleux*, si l'on considère que l'événement surnaturel a été rapporté comme réel. Le *fantastique* définit donc soit les ouvrages dans lesquels le lecteur ne peut pas prendre de décision sur la nature d'un événement anormal ; soit la partie d'autres ouvrages dans laquelle la décision du lecteur n'est pas encore prise.

On voit immédiatement l'intérêt d'une semblable démarche : elle met fin à la cacophonie des définitions vagues couramment utilisées par les critiques, les éditeurs, et parfois même les auteurs, Ainsi Lovecraft (*Epouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Bourgois, 1969) nous dit que le fantastique se définit par l'atmosphère de frayeur cosmique ressentie par le lecteur (p. 16) ; Caillois (*Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965) que le fantastique est la rupture de l'ordre reconnu (p. 161), etc. Todorov nous propose une définition réelle, c'est-à-dire une définition dont le concept exclut d'autres concepts : par exemple, ceux d'étrange et de merveilleux.

Il énonce trois conditions auxquelles un ouvrage doit satisfaire pour appartenir au genre fantastique (la seconde étant facultative) :

1. *Le texte doit obliger le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.*

2. *Cette hésitation peut être ressentie également par un personnage : ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et, dans le même temps, l'hésitation se trouve représentée.* C'est le cas, par exemple, du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Potocki : Alphonse, le personnage principal, est aussi le narrateur ; son raisonnement impeccable à propos des événements étranges qu'il vit permet l'identification complète du lecteur au personnage.

Mais il peut aussi arriver que les personnages n'hésitent pas (c'est pourquoi Todorov parle de cette condition comme d'une simple possibilité) : ainsi, dans *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam, le comte attribue l'événement -- la résurrection de son épouse -- au surnaturel, et son domestique, à l'étrange. C'est la tension entre ces deux versions qui crée l'hésitation du lecteur, c'est-à-dire le fantastique.

3. *Enfin, le lecteur doit adopter une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique* (pp. 37-38). Un long chapitre définit ce que Todorov entend par là, et sa démonstration est très convaincante. D'une part, si le lecteur ne s'intéresse qu'à la chaîne verbale (c'est la lecture poétique), il se désintéresse de l'événement et du récit. Le coup de maître de Gogol dans *Le Nez* consiste précisément à utiliser des mots comme des personnages à qui arrivent des aventures, et le *récit* est alors possible. Si, d'autre part, le texte est lu comme sens figuré (c'est la lecture allégorique), l'événement anormal ne fait plus problème pour le lecteur. Dès lors, les textes fantastiques les moins réussis sont ceux où l'allégorie est la plus transparente (*La peau de chagrin*, de Balzac) ; et les plus réussis, ceux où l'allégorie est illusoire : Todorov cite les exemples du *Nez*, de Gogol, et de *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, d'Hoffmann.

Prenons un autre exemple, que Todorov n'analyse pas dans ce sens, bien qu'il convienne à sa démonstration : il s'agit du célèbre *Tour d'écrou*, d'Henry James (Paris, Stock, 1970). L'auteur y emploie explicitement la métaphore du tour d'écrou en deux sens distincts : d'une part, à propos de la technique du récit, James déclare qu'il faut resserrer l'intrigue au maximum en lui donnant un ou deux tours d'écrou par l'introduction d'un ou deux enfants comme témoins de l'anormal (p. 124) ; et d'autre part, à propos de la mission dont la narratrice se sent investie à l'égard, précisément, de deux enfants -- mission qui consiste à *donner un tour de vis supplémentaire à l'humaine et quotidienne vertu* (p. 236). Mais peut-être aussi que ces deux significations explicites de la métaphore n'en font qu'une si le tour d'écrou est infligé au lecteur du récit. Car celui-ci s'avise trop tard qu'il s'est imprudemment engagé dans la version de la narratrice -- laquelle est rendue crédible parce qu'elle dit *je*, parle raisonnablement et n'a aucune épaisseur psychologique dans le récit. Quand le discours de la narratrice devient délirant et que le lecteur veut prendre ses distances, ce ne peut être qu'en s'avouant qu'il aurait pu, comme elle, provoquer la mort d'un enfant. L'allégorie du tour d'écrou (ses deux significations explicites recouvrant une signification implicite) permet ainsi plusieurs lectures du récit : puisque le sens est indécidable (et les commentateurs de James ne sont pas encore fatigués de proposer des significations nouvelles, comme le montre ma propre tentative dans ce sens), on se trouve en présence d'un récit fantastique.

Muni de ces règles, Todorov procède à l'inscription de diverses œuvres dans le genre fantastique ou dans un de ses voisins: l'étrange (Poe, *L'ange du bizarre*) et le merveilleux (les *Mille et une nuits*) ou encore, le *Vahtek*, de Beckford.

Mais dans quel genre littéraire inscrire une œuvre dont l'auteur ne cesse de démentir ses personnages et ses propres affirmations ? Ainsi, à propos du *Moine*, de Lewis (Paris, Marabout, 1967), Todorov décide un peu vite qu'il

s'agit là de *surnaturel accepté* (p. 47), c'est-à-dire d'un merveilleux inexplicable que l'auteur nous livrerait comme tel. On peut en effet se demander *par qui* ce surnaturel est accepté ; en tout cas, pas par les personnages, ni par l'auteur, et l'on s'étonne que la critique ne s'en soit guère avisée jusqu'ici. Car les personnages font en un temps très court l'expérience de la *supercherie* (*Le Moine*, p. 158 : Agnès projette de se déguiser en un fantôme qui revient hanter le château tous les cinq ans -- c'est celui de la nonne sanglante -- afin que son amant, Raymond, puisse l'enlever plus commodément et la soustraire ainsi au couvent), ainsi que l'expérience de la *supercherie déjouée par la réalité du surnaturel* (*ibid.*, pp. 167 *sqq.* : mépris par son incrédulité, Raymond enlève le fantôme lui-même, abandonnant sans le savoir sa maîtresse dans une position périlleuse et devenant la proie de ce fantôme libéré). Et pourtant, les personnages, tout comme l'auteur qui parfois parle en son propre nom pour commenter l'action, ne cessent de tenir des discours contradictoires sur la superstition et sur la vérité (ainsi, pp. 151, 160, 164, 248, 344, 363, 447). Lewis a une façon tellement inconstante de caractériser comme vérité ou comme superstition des réalités toujours différentes que le lecteur ne sait plus où sont les personnages, où est l'auteur, où il se trouve lui-même, lecteur : il saute de page en page, cherchant un point d'appui toujours défaillant.

On voit le problème que pose cet ouvrage à la thèse de Todorov : ou bien le critique ne s'intéresse qu'à l'action -- traitant les commentaires cités plus haut comme des clauses de style dépourvues de signification -- et il classe le *Moine* dans le genre du merveilleux (c'est le parti adopté par Todorov). Ou bien il donne le même poids à toutes les parties du texte (action et commentaires sur l'action, même si ce commentaire en est la dénégation), et il le classe dans le genre du fantastique : car la première et la troisième condition définissant ce genre sont dès lors respectées ; quant à l'hésitation, elle n'est pas portée par des personnages, mais par des

commentaires sur l'action (or on se souvient que la seconde condition est facultative).

Todorov a pourtant ses raisons en inscrivant *Le Moine* dans le genre du merveilleux : car si le critique accepte d'identifier l'oscillation entre l'affirmation et la dénégation du surnaturel (ou de l'étrange) à de *l'hésitation*, le genre du fantastique en vient à se gonfler inconsidérément au détriment de ses deux voisins. Il n'est, en effet, pas de textes classés dans ces deux genres qui ne portent la marque de la dénégation : ainsi, les *Contes* de Gautier, les *Histoires* de Poe, et même les romans d'Ann Radcliffe.

Mais était-il tellement urgent d'isoler le genre du fantastique de ses deux voisins ? N'aurait-il pas mieux valu d'abord les considérer ensemble ? Ces trois genres sont constitués par le récit (ce qui exclut le non-récitable : la poésie et l'allégorie) de ce qui advient à un être confronté à l'anormal. Ce récit, même s'il est l'œuvre d'un fou, ne prend sens pour un lecteur qu'à une condition (si elle n'est pas respectée, le lecteur est transformé en psychiatre, et l'œuvre en document clinique) : l'auteur doit inscrire l'anormal dans ce que Freud nomme *l'autre scène*, celle qui n'est pas régie par le principe de réalité. Le passage d'une scène à l'autre ne peut s'effectuer que par un certain usage du langage : singulièrement, par l'emploi de la dénégation.

Même lorsque le propos de l'auteur est de montrer le télescopage d'une scène par l'autre (ou sa possibilité), il ne peut le faire qu'en usant de la dénégation : aussi Nerval, pour fou qu'il soit, s'il raconte à un lecteur son odyssée délirante, ne le fait-il qu'au passé, et avec des *peut-être*. Sans doute se demande-t-il si le délire ne rend pas plus heureux que la raison (et l'on se souvient qu'il portait sur lui le manuscrit *d'Aurelia* lorsqu'il se tua, mais cela n'est pas dans le texte) : il reste qu'il ne peut parler de son odyssée que sur un mode particulier. Dire, comme le fait Todorov (pp. 42-45), qu'*Aurelia* appartient au genre fantastique parce que Nerval y laisse ouverte la question de savoir si la déraison n'est pas une raison supérieure, c'est ignorer le jeu de

la dénégalion dans les récits mêmes que Todorov considère comme relevant de l'étrange. Conclure ces récits par l'idée rassurante que tout cela n'était qu'une supercherie, ou qu'une illusion, ou que la folie, c'est marquer qu'on revient sur *cette* scène (celle qui est régie par le principe de réalité) après avoir fait un certain chemin sur *l'autre* scène. Mais il reste plus de traces de ce chemin que de son aboutissement, et si l'auteur a pris la plume, c'est assurément pour inquiéter, non pour rassurer : l'aboutissement apparaît alors comme l'une des multiples figures de la dénégalion.

On voit donc en quoi consiste ma critique de l'entreprise de Todorov : faute d'une rhétorique de la dénégalion, il ne peut établir une distinction qui tienne entre les trois genres du fantastique, du merveilleux et de l'étrange. A cet égard, peut-être est-il moins urgent de distinguer des genres que de définir les tropes de la dénégalion, c'est-à-dire les modalités selon lesquelles on peut raconter un voyage sur *l'autre scène* dans un discours qui ne soit pas fou.