

L'étude de l'effet fantastique dans le *Loup* de Hûshang Golshîrî

ALAVI Farideh

Maître de Conférences, Université de Téhéran
falavi@ut.ac.ir

ABASSI Mohamad Ebrahim

meabbasi@ut.ac.ir

Résumé

Depuis qu'il est considéré comme un « genre littéraire » le fantastique, ou du moins ce que l'on désigne sous ce nom, a inspiré de nombreuses théories, portant pour la plupart sur l'appartenance ou non de tel texte au « genre » selon des critères souvent différents. Les plus connus parmi ces procédés théoriques abordent la structure du texte et des « effets » qu'il produit, la thématique qui lui est propre, le rapport entre le texte et les attentes des lecteurs, etc. C'est dans ce même contexte que se place notre étude sur l'œuvre du nouvelliste contemporain iranien, Hûshang Golshîrî. Le *Loup* constitue notre corpus, auquel nous avons essayé d'appliquer la théorie de l'hésitation de Todorov, lui-même reconnu comme l'une des plus grands spécialistes du genre.

L'étude du processus de création et de transmission de l'effet fantastique de cette nouvelle sur le lecteur qui ne connaît que les lois naturelles mais qui est confronté à un événement en apparence surnaturel, nous mène à abordé les divers thèmes et motifs, au niveau du *texte et du*

paratexte, pour élucider le comment de la mise en place de l'ambiguïté, de l'indétermination et de la double interprétation et leur fonctionnement dans le cadre d'un texte littéraire. De ce fait, une étude des mécanismes narratifs pour confronter le ressenti du lecteur à la parole critique, à travers la mise en évidence des procédés narratives et la place qu'occupe le narrateur en tant que personnage-lecteur, enrichit notre analyse pour déchiffrer les non-dits à travers l'étude de quelques-unes des modalités stylistiques de ce récit fantastique.

Mots-clés : fantastique, Golshîrî, Todorov, hésitations, narration, lecteur.

Introduction

La nouvelle fantastique, genre peu connu aux yeux des critiques et chercheurs en littérature persane, connaît l'une de ces chefs-d'œuvre dans l'œuvre de Hûshang Golshîrî, auteur des séries de nouvelle, dont le *Loup* qui brille dans la lignée des nouvelles fantastiques. Dans l'espace de six seules pages, l'auteur réussit à créer l'un des effets fantastiques les plus retentissants du genre. L'étude du processus de création et de transmission de cet effet peut nous révéler mieux les caractéristiques de la nouvelle, tant du point de vue des thèmes que sur le plan des procédés de narration. En vertu de réaliser cet objectif, nous essayons d'y appliquer les théories de Tzvetan Todorov, l'un des meilleurs spécialistes du genre. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov insiste sur les réactions du héros et, partant, sur celle du lecteur devant les événements inexplicables. Son approche s'inscrit dans la vogue des théories de la réception qui ont marqué les années 70. Pour Todorov la constante de tous les récits fantastiques réside dans l'hésitation du héros et du lecteur. Une étude des récits généralement considérés comme ressortissant au genre, révèle que l'habileté des auteurs permettant au fantastique de s'imposer au lecteur, dépasse la théorie de l'hésitation de Todorov. Tout en admettant que l'idée selon laquelle « l'hésitation du lecteur est [...] la première condition du fantastique » (Todorov, 1971 : 36) est bien contestable, et n'est certainement pas la condition *sine qua non* de tout récit fantastique, toutefois dans l'analyse des thèmes et des procédés de transmission de l'effet fantastique d'une œuvre sur

son lecteur, cette théorie s'avère très perspicace. Cette approche qui s'est voulue structurale de Todorov est basée sur la définition du fantastique qu'il propose :

« Dans un monde qui est bien le nôtre, (...) se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. ... le fantastique occupe le temps de cette incertitude... Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (*Ibid.* : 29).

Tout en appliquant certaines parties de ces théories sur le *Loup* de Golshîrî, nous essaierons de comprendre en quoi les mécanismes narratifs du roman répondent à la demande des ressorts du fantastique non pas uniquement en décortiquant le texte pour en faire paraître la trame, mais en confrontant le ressenti du lecteur à la parole critique tout en essayant de saisir la manière dont le texte parle au lecteur, à la fois à travers la mise en place des procédés thématiques et narratives autour desquels se cristallise le récit d'un événement à la fois étrange et pathétique. Ainsi dans une première étape, partant d'une démarche thématique basée essentiellement sur la théorie de l'hésitation de Todorov, et à travers une lecture-en progression, nous tentons de vérifier la manière dont le fantastique fonctionne dans ce texte, en soulignant comment ce dernier est constitué d'une série d'hypothèses que le lecteur doit achever pour que la narration soit en mesure de fonctionner pour que la nouvelle tende vers une fin spectaculaire ou remarquable, une chute qui ouvre sur l'indétermination, la double interprétation et l'acceptation difficile du dénouement. Dans une deuxième partie nous essayons de voir comment s'orchestrent les étapes du schéma narratif suivant une économie de descriptions retenues pour leur suggestivité ou leur caractère démonstratif, l'inscription du cadre spatio-temporel, la

mise en place des procédés de narrations et la place qu'occupe le narrateur en tant qu'un personnage-lecteur dans le *Loup* de Golshîrî. Pour pouvoir mieux suivre l'analyse, nous donnons tout d'abord un résumé les événements du *Loup* :

Une jeune femme (épouse du docteur d'une campagne montagnarde et neigeuse) passe son temps dans la solitude, dans le petit bâtiment de la Santé publique, à l'autre côté du cimetière et resté en écart des autres maisons du village. Elle est en quelque sorte obsédée par un loup qui erre aux alentours de leur maison. Le portrait, les hurlements et surtout les yeux du loup préoccupent la femme. Tombée malade, son mari l'emmène à la ville, mais obligé de s'arrêter dans une vallée, à cause de la neige et la voiture qui tombe en panne, ils se rendent compte de la présence du loup. Démontant la voiture pour aller chercher son sac qu'elle avait jeté devant le loup, la femme du docteur disparaît, et on ne retrouve dans les recherches postérieures, aucune trace montrant que la jeune femme a été attaquée par le loup.

I. Hésitation : thèmes et modalités de représentation

Pour Todorov et certains autre critiques, tous comme pour les maîtres de la nouvelle, l'hésitation n'est pas un effet ou un thème parmi d'autres, mais elle est un critère qui entraîne fait distinguer la nouvelle (plus particulièrement la nouvelle fantastique) des genres voisins comme le conte merveilleux ou le roman noir, mais c'est également une modalité qui distingue la nouvelle du registre des œuvres réalistes, en particulier le roman réaliste. En plus, cette hésitation n'est pas un moment fixe et simplement déchiffable, mais une âme qui traverse tout le récit fantastique et engage sur son trajet le narrateur, le lecteur et le critique. Aux yeux de Todorov, le fantastique :

« Ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune » (*Ibid.* : 47).

Et voici comment Maupassant, maître de la nouvelle et du conte français, décrit les débuts de la littérature fantastique :

« Quand le doute eut enfin pénétré dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur les limites du possible, en jetant l'âme dans l'hésitation, dans l'effarement » (Maupassant, 1883).

Divers thèmes et techniques, au niveau du texte et du paratexte contribuent à engendrer cette hésitation. Parmi lesquelles les plus importantes se montrent être ambiguïté, indétermination, peur, fonctions symboliques et double interprétation. Etant donné que l'aspect le plus important de l'énigme réside dans le déroulement d'action ayant eu pour résultat la disparition (dans les deux sens du terme) de la femme du Docteur, nous sommes menés à chercher les éléments qui nous préparent mieux et conduisent à cette finalité.

L'on ne saurait nier que l'ambiguïté, le doute et l'incertitude jouent un rôle considérable dans ce type de récit. Mais il importe de savoir ce qui est ambigu dans le texte, le comment de la mise en place de l'ambiguïté et son fonctionnement, ainsi que de vérifier lequel des participants à l'acte de création littéraire sont soumis au doute.

Est ambigu ce qui « présente deux ou plusieurs sens possibles, ce dont l'interprétation est incertaine » (*Petit Robert*) ; on parle alors de double sens, d'équivoque, de sens obscure et incertain, de polysémie. Dans un sens plus étroit, en philosophie l'ambiguïté correspond à ce qui est « mal déterminé, qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contradictoires » (*Petit Robert*). L'ambiguïté va alors de pair avec l'ambivalence. Cette dernière est percevable dans les procédés de la mise en place de l'ambiguïté où l'on a affaire à deux sortes de l'ambiguïté soient verbale et narrative, l'une se situant au niveau du mot ou de la phrase, l'autre au niveau du récit en entier. D'ailleurs il faut reconnaître une distinction entre ce qui ressort de l'ambiguïté comme procédé de l'effet fantastique et ce qui doit être considéré comme le résultat d'un contact prolongé avec le texte.

Plutôt qu'au niveau des mots, l'ambiguïté verbale se caractérise ici dans les dessins. Autrement dit, c'est par la description des dessins que le texte nous parle. Le plus saillant dans cette catégorie, est en rapport avec un animal dont l'espèce reste dans l'obscurité : chien ou loup ? C'est une énigme verbale qui reste irrésolue jusqu'à la fin du récit. « Il y avait également une ou deux esquisses de la gueule de loup qui ressemblaient plutôt à celle des chiens », ou ailleurs « les dessins faits par les écoliers ressemblaient plutôt à un chien de berger », et en fin de compte « dessin d'un chien, et cela, un simple chien ! ». Le fantastique, dès lors, apparaît autant comme effet de figuration que de figures ; il est, pour reprendre l'expression de Bellemin-Noël, « une manière de raconter » (Bellemin-Noël, 1972).

Quant à L'ambiguïté narrative, elle survient lorsque le récit peut revêtir deux significations totalement opposées mais également possibles.

« Lorsque les deux hypothèses sont mutuellement exclusives, et qu'encore toutes les deux sont également cohérentes, consistantes, présentes et convaincantes, et que donc nous ne pouvons pas choisir l'une d'entre elles, nous sommes confrontés à une ambiguïté narrative » (Rimmon, 1974 : 10)¹.

Sur le plan narratif on a affaire à une ambiguïté due au caractère inexplicable de la disparition de la femme du Docteur. Il s'agit bel et bien d'une ambiguïté disjonctive puisque les deux explications : « la femme est dévorée par le Loup » et « la femme a quitté son mari pour partir avec le loup (ou le chien) » sont également possibles et s'excluent l'une l'autre. A cet égard la description prend une place primordiale. La description du déroulement de l'événement final commence par « on dirait » : « le Docteur ne pouvait pas se prononcer bien mais on dirait que ... ». A deux reprises, le texte insiste que ni la voiture, ni les essuie-glaces n'étaient tombés en panne, pourtant la possibilité de l'influence du froid n'est pas exclue, elle n'est certaine pas non plus. D'ailleurs ce qui est raconté n'est pas fait de la bouche du témoin, et peut n'être que les suppositions

1. C'est nous qui avons traduit.

et imaginations du narrateur. Le narrateur est de sa part privé de certains renseignements qui pourraient aider à élucider mieux les faits. « Moi, je n'ai pas vu, j'ai seulement entendu que... », (il n'avait pas pu voir le dernier dessin que la femme du Docteur avait présenté comme modèle pour les écoliers, « car on l'avait effacé à la récréation ». Le Docteur ne dit pas s'il avait lui-même fermé la porte ou c'était Akhtar qui l'avait fermée derrière elle. Et le Docteur ne peut pas parler correctement. A part tout cela, il faut tenir compte également du taux élevé de l'utilisation des termes appartenant au champ lexical de l'incertitude : on dirait : 12 fois, peut-être : 8 fois, je ne sais pas : 6 fois, apparemment : 4 fois, j'ai pensé que : 4 fois. Et cela en n'ignorant pas que ces locutions utilisées comme des modalités introductives, garantissant les liaisons entre les énoncés, non seulement n'éclaircissent rien à leurs subordonnées, mais y versent plus d'indétermination et d'incertitude. Ainsi l'ambiguïté devient comme la pierre angulaire de cette nouvelle et de toute autre nouvelle fantastique car le premier résultat de cette ambiguïté est l'hésitation.

L'ambiguïté et l'incertitude devant des événements donnent lieu à une certaine inquiétude : « Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant [...] est ce qui se rattache à la mort ». L'auteur se plaît à décrire avec une grande précision des scènes où des enfants ont été dévorés, pourtant, ces descriptions ne suffisent pas, à elles seules à engendrer le fantastique, mais l'évocation de la décomposition du cadavre des enfants ou d'autres animaux dans le récit, aide la stimulation de la peur de mort et d'être dévoré par des loups. La vallée, lieu d'horreur et de la mort, ce lieu est en soi un lieu mystérieux plein de danger. A cette caractéristique virtuelle, est ajoutée la description de quelques événements qui se passe dans cette vallée, et la tombe de neige qui augmente l'aspect terrifiant et inconnu de cet espace. A cet égard il est très significatif de voir combien cette nouvelle emprunte nombre d'émotions au registre de la mort, (le dévorement, la solitude, la maladie, et surtout le cimetière : « La Santé publique se trouve dans l'autre bout du cimetière, c'est-à-dire juste une place loin du village ». Roger Bozzetto rappelle que l'« un des effets » du mystère provoqué par de

nouvelles lois « est souvent, pour le lecteur, une sensation de terreur, ou d'horreur » (Bozetto, 1998 : 209). Des mécanismes déclencheurs de peur se montrent donc importants : « seulement les jours où il y avait du soleil, elle venait du côté du cimetière et faisait un tour dans le village » (dans ces conditions, il est peu probable que le loup puisse se présenter devant sa maison) mais « dès que la première neige est tombée, elle ne s'est plus apparue » (elle attendait la venue du loup). Elle préfère trouver l'occasion de rester seule en attente du loup, elle ne participe pas à des soirées coutumières du village ou elle pourrait être parmi d'autres femmes, elle n'accepte même pas le conseil du narrateur qui leur conseille de venir habiter dans une maison au milieu du village. Mais l'on dirait que cette peur, est plutôt transmise au personnage secondaire (Docteur), au narrateur et au lecteur qu'au protagoniste lui-même. « Puis il a dit que sa femme n'a peur de rien ». Cette hésitation entre la peur normale des autres, la hardiesse anormale de la femme ou l'éventuelle affinité entre elle et le loup donne à la modalité de peur à la fois un aspect compliqué et une particularité séduisante. Réfléchir sur le lien entre l'hésitation et la peur nous conduit à mieux comprendre que l'hésitation est plus une stratégie qu'un but en soi.

Le caractère symbolique de certains éléments du récit en renforce le caractère mystérieux et en complique davantage l'interprétation. En l'occurrence, le loup et son regard sont les éléments qui tiennent une place importante dans la description, dans la mentalité de la femme du Docteur et naturellement dans le déroulement et l'interprétation des faits. Ce qui est attribué au loup et qui s'est répété à maintes reprises dans la littérature persane et d'autres littératures du monde, relève d'une sorte de parallélisme entre les adjectifs opposés. La sauvagerie et la cruauté sont accompagnées de la solitude, liberté, vigilance et hardiesse. Les œuvres de Jack London ou celle d'Alfred de Vigny représentent les meilleures incarnations des caractéristiques bidimensionnelles de cet animal. D'après les dessins de la femme qui restent chez le narrateur, le loup est pour elle un animal anodin dont le danger se réduit au niveau d'un chien de berger. Une conception qui finalement lui coûte sa vie.

En outre le caractère énigmatique du motif récurrent du regard

est en rapport direct avec l'équivocité du caractère du loup et avec la relation qu'il entretient avec la femme. Le texte joue sans arrêt sur l'ambiguïté de ce regard qui de sa part engendre l'hésitation. Regard clair et regard opaque ; l'énigme est personnifiée par la présence d'un loup derrière les fenêtres de la maison du Docteur et le regard échangé entre la femme de celui-ci et l'animal. La faculté de voir est perturbé par la nuit et la neige (le recours à la lampe de poche atteste l'opacité du regard et l'obscurité qui entoure le personnage, d'autre part cet objet désigne une volonté de recherche et d'identification ou bien le retrouvaille d'un être ou objet désiré mais perdu ». Le thème du regard est lié à la fenêtre : espace d'échange des regards, mais également de transition et de fuite qui met en opposition l'espace clos du dedans et le champ vaste du dehors). Le thème ternaire du regard / feu / amour remplit toute la description des scènes de rencontre de la femme et du loup : « ses yeux avec leur état de fixation », « deux yeux rougeâtres et brillants au milieu d'un papier noir », « deux pièces de charbons allumés » « Akhtar qui signifie Étincelle du feu », « comme si elle s'était seulement maquillée les yeux » ; cette dernière citation confirme également l'importance des yeux. Ce maquillage des yeux est en soi un avertissement pour un départ prochain ainsi qu'une préparation pour un rendez-vous amoureux. « Les yeux brillants » annoncent le thème de l'œil séduisant et fascinant. L'aveu même de la femme du Docteur renforce d'une manière incontestable son désir obsessionnel pour les yeux du loup. « J'ai dit que je ne sais pas. Croyez-moi, quand je le vois, particulièrement quand je vois ses yeux, je ne peux plus m'éloigner de la fenêtre ». Et quand je lui ai demandé : « mais pourquoi le loup ? » elle a dit : « tant que j'ai essayé de dessiné autre chose, je ne me suis souvenue de rien d'autre ». Ou bien le témoignage d'une voisine rapporté comme affirmation extérieure de tous les sentiments intérieurs de l'amoureuse : « Sediqeh avait constaté les deux yeux brillants du loup ainsi que comment la femme du Docteur qui s'était fixé les yeux sur les yeux du loup. Et quand Sediqeh l'a appelée, elle n'a pas entendu ». L'effet et la qualité de fascination est surtout percevable à travers les dessins. « L'ombre du loup est très exagérée, si bien qu'elle recouvre toute la santé publique et tout le cimetière ».

L'image stéréotypée du Loup qui regarde la lune, symbolique d'un amour lointain, ou bien comme dans le folklore iranien, signe d'un amour maniaque, atteste une sorte de liaison dangereuse où l'amour et la mort (expression onirique de la peur et de l'attrait) vont de pair, l'un entraînant l'autre. L'on pourrait penser également au « Loup-garou » ou « Loup Vampire » mythique qui séduit et puis tue.

Le regard, surtout si on le prend pour un regard amoureux, donne lieu à une situation énigmatique dont la sortie n'est pas du tout garantie et qui engendre une inquiétude troublante chez le personnage ainsi que chez le lecteur qui prévoit une fin tragique pour cet amour. Cette préparation lente des faits provoque l'imaginaire fantastique du lecteur et à côté des autres éléments de pressentiment dans le texte, le conduit graduellement à accepter le dénouement final comme tel.

Le destin malheureux de la femme et sa mort causée par le loup, qui peut d'ailleurs se traduire en une sorte de liaison éternelle entre eux, est pré-esquissé dans la solitude, l'isolement, le corps maladif et la jeunesse du caractère de la femme, dans l'isolement de leur maison des autres maisons du village, dans ses lectures et ses curiosité auditives pour les bruit du dehors, dans le choix onomastique de son nom « Akhtar » (« Étincelle » en français), le nom qui (de par sa référence onomastique) s'oublie facilement, dans la neige et l'étendu de la neige accompagnée de la froideur dans la montagne et la vallée, dans le voyage inévitable dans un trajet rempli de neige. Tout est préparé pour une scène de mort et la mort s'accroche au personnage faible du récit. Le premier pas vers cette mort fatale est fait dans le choix du titre de la nouvelle : *Loup*. Ainsi le déroulement de cette mort parcourt son trajet, même si déferé un peu dans la description étonnante de la voiture dans le chemin neigeux.

La note jointe aux quelques dessins que la femme du Docteur avait fait pour la dernière fois, pourrait se traduire en un signe d'adieu ou un objet de souvenir entre elle et l'école, ou bien entre elle et le narrateur, surtout avec la minutieuse remarque du narrateur « une note y était jointe, voulant dire par exemple que les dessins étaient dédiés à notre école ».

Le portrait du visage d'un loup dessiné sur un fond noir, prédit

en quelque sorte le destin noir de la femme. L'énoncé « c'est lui-même » introduit par la femme juste au moment où la voiture tombe en panne connote un rendez-vous prédestiné et une identification certaine. Comme si la femme attendait le loup ou à l'inverse. En ce qui concerne le lieu du rendez-vous, par un recul dans le récit, l'on peut supposer qu'après l'étalage du piège, et la fuite de l'animal attrapé avec le même piège, les gens sont conduit à la même vallée et de cette manière la femme est implicitement mis au courant du lieu de rendez-vous.

Elle n'est pas seule à pressentir les événements futurs. Son mari, lui aussi, a des prémonitions : « le Docteur s'était pali et ses mains tremblaient ». Les avertissements des habitants au sujet des dangers de la solitude de la femme peuvent être considérées comme prémonitoires au vu du dénouement final. Alors tout semble se jouer d'avance par une *narration prospective*.

On observera que le fantastique naît de ces allers-retours entre les observations en apparence rationnelles, les pressentiments, les faits étranges, les non-dits. Pourtant ils ne sont pas des appuis de compréhension réelle des faits, mais sources d'indétermination en ce qu'ils peuvent n'être que les produits de l'imagination du lecteur. D'autre part, un lecteur non averti ne tiendra pas compte de tous ces signes dans une première lecture pour en faire une interprétation.

« A ce stade-ci, l'indétermination n'est pas encore prétexte à la construction d'une signification ; elle est tout simplement saisie pour ce qu'elle est : un vide, une lacune, quelque chose qui échappe à l'emprise du cognitif, qui empêche l'établissement d'une signification stable du récit, Comprendre le récit fantastique, dans un premier temps, c'est saisir l'indétermination et la laisser irrésolue. Mais cette saisie de l'indétermination peut ensuite susciter un redéploiement du processus de lecture visant à élaborer une interprétation du texte » (Bouvet, 2007 : 164).

On passe ainsi de la lecture-en-progression (lecture naïve, première) à la lecture-en-compréhension ou méta-lecture pour reprendre les termes de Todorov :

« Un récit fantastique ne souffre guère une seconde lecture sans amoindrir singulièrement son pouvoir évocateur. Par le fait même de la résolution du doute, toute relecture d'un récit fantastique devient, une sorte de méta-lecture » (Todorov, 1971 : 95).

L'explication de l'événement fort du récit qui est surnaturelle, se situe vers la fin du récit. Au point que la clause semble déterminer l'ensemble du récit, et elle a des répercussions sur l'acte de lecture : elle est prétexte à une relecture, à refaire le trajet en sens inverse pour ainsi dire. Dans cette perspective, il est indispensable de comparer la situation initiale et la situation finale. Au cours du récit, le lecteur est représenté par un personnage rationaliste. Mais le surnaturel s'impose de plus en plus, et le héros se rend compte que ses explications rationnelles n'aboutissent pas.

Faisant appel à quelques théoriciens (Castex, Caillois...) qui l'avaient précédé, Todorov souligne que « le genre fantastique mêle deux ordres, le naturel et le surnaturel » (*Ibid.* : 30-31).

« Le fantastique implique une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une fonction de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que sont les mouvements des personnages » (*Ibid.* : 35-36).

Lecteur (implicite), dont le rôle pourra être tenu par un des personnages et auquel le lecteur « vrai » pourra (dans une lecture « naïve ») s'identifier. Au total, Todorov pose trois conditions « encadrant » le genre fantastique (*Ibid.* : 37-38) : a : le texte « oblige 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 rapportés » ; b : l'hésitation peut être ressentie par un des personnages / lecteurs implicites ; c : le texte ne peut être considéré comme appartenant au genre fantastique que si le lecteur est amené à refuser l'interprétation « poétique » ou

« allégorique » de ce texte (*Ibid.* : 171). Pour qu'un effet fantastique soit créé, le récit exige de son lecteur dans sa lecture-en-progression qu'il joue avec l'idée d'une possible (relation amoureuse entre le loup et la femme) et qu'il entremêle sans cesse les codes proairetiques², pour reprendre le terme de Barthes, qu'il apprécie les lacunes de ces codes.

Dans l'ambiguïté disjonctive que l'on retrouve chez Todorov, l'attitude du lecteur est caractérisée par son ambivalence face à deux explications s'excluant mutuellement. Le lecteur considère le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et hésite entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. À part le lecteur, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle du lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre. Au total cette ambiguïté donne sur une double interprétation des faits causée par la coexistence du sens propre et du sens figuré.

« Le témoignage écrit de la lecture approfondie du texte constitue l'achèvement du processus de lecture, qui revêt alors les traits d'un processus interprétatifs » (Bouvet, 2007 : 164).

Il faut noter également que

« l'interprétation (en tant que distincte de la compréhension) n'est pas [...] un acte automatique ; il faut que quelque chose dans le texte ou en dehors de lui, indique que le sens immédiat est insuffisant, qu'il doit être considéré seulement comme le point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second » (Todorov, 1978 : 92).

Mais qu'est-ce qu'on entend par la double interprétation : c'est en effet la juxtaposition de deux hypothèses toutes les deux possibles mais également inacceptables, l'une étant de l'ordre du rationnel, l'autre de l'ordre irrationnel. Ainsi l'espace narratif du *Loup*, semble s'ordonner autour de la notion de possible impossible. Plusieurs interprétations de la scène sont présentées, même si l'interprétation

2. Dans la typologie classique proposée par Roland Barthes (*S / Z*, seuil, Paris, 1970, p. 25), le code proairetique propose des suites d'actions et de comportements.

rationnelle prévaut. Tout d'abord, le loup a dévoré la femme, tandis que son mari restait stupéfait dans la voiture. L'un des enchaînements de la situation finale pourrait se résumer ainsi : Il s'agit d'une vengeance du loup : la conséquence d'une action (le docteur avait étalé un piège au milieu du cimetière pour attraper le loup.) d'ailleurs la déclaration du Docteur après l'action « crois-moi, ce n'étais pas de ma faute » évoque un certain sentiment de culpabilité chez lui qui en étalant le piège, avait attiré la colère du Loup vers sa propre famille.

L'hypothèse que le texte ne mentionne pas serait que le loup et la femme sont partie ensemble. En effet tout ce que le texte laisse supposer c'est que si le motif de dévorement naturel par un animal sauvage est clair dans la première interprétation, il n'en va pas de même dans les deux suivantes.

La première interprétation qui n'est présente que de façon implicite dans le texte, est doublée par l'hypothèse que l'animal est un simple chien de berger dont l'errance aux alentours du village est justifiée du fait qu'il s'agit de l'hiver et il n'accompagne pas le troupeau et son berger et que de même c'est la famine qui l'oriente derrière les portes des maisons. Cette idée est appuyée par les dessins constatés par le narrateur. « Elle n'était pas bonne en dessin », (elle voulait dessiner un loup mais elle ne s'y connaissait pas bien) pourtant la phrase peut connoter également qu'elle n'était pas une peintre professionnelle et c'est une obsession maniaque qui l'amène à faire des dessins de loup, maniaque car cela se produit à maintes reprises et dans des situations variées. « C'est-à-dire dès que j'ai mis le plâtre sur le tableau, je l'ai dessiné spontanément » (ou involontairement), ce dessin spontané renforce l'idée d'une obsession manique et une préoccupation sans relâche du loup. Cette description sur l'interprétation des desseins atteste clairement l'importance que recouvre aux yeux du narrateur l'omniprésence ambiguë de l'image du loup chez la femme du Docteur et la présentation énigmatique de cet animal par un dessein qui ressemble plutôt à un chien de berger.

Les remarques et les descriptions faites sur la disparition de la femme, justifie tour à tour l'une ou l'autre interprétation. Ainsi la phrase : « si j'avait apporté mon paletot en cuir » recouvre quatre significations si l'on tient à déchiffrer l'objectif de la locutrices dans la

prononciation de cette phrase : premièrement « j'ai froid et je pourrais me réchauffer en le portant », deuxièmement « je pourrais le jeter dehors pour préoccuper quelques temps le loup qui se mettrait à le manger », troisièmement « je ne sentirais plus le froid du dehors en partant avec le loup » et quatrièmement « je pourrais me ressembler mieux au loup en portant ce paletot en cuir (qui est d'ailleurs recouvert par les poiles animaux ». Les deux premières significations supposées aident une interprétation naturelle des faits, tandis que les deux dernières donnent plus d'envergure à l'interprétation surnaturelle.

De son côté le sac (autre objet en cuir), connotant à lui-même une intention de départ, pourrait être servi comme un prétexte pour fuir, car la femme avait déjà essayé de fuir en ouvrant la porte de sa maison à minuit quand son mari l'avait surprise. Fait étonnant, après avoir fouillé minutieusement le lieu de l'accident, les villageois ne retrouvent que ce même sac ; à vrai dire le loup n'avait rien à faire avec le sac et ce n'était pas la famine qui l'avait emmené en ce lieu ; il attendait la femme. Ce qui atteste que le loup n'avait pas attaqué la femme sur coup. Pourtant en l'occurrence la réaction de la femme se montre tout à fait rationnelle et même plus rationnelle que celle de son mari. La plus possible éventualité réside dans l'hypothèse que la femme a accompagné le loup. Car le docteur, au moment où sa femme a quitté la voiture, n'avait entendu aucun cri, « ou peut-être il n'avait pas entendu car il était stupéfait ».

La maladie de la femme aussi est remise en question, l'on se demande s'il s'agissait d'une maladie artificielle pour obliger le mari au départ vers le lieu de rendez-vous. Pourtant ils vont vers la ville chaque mercredi ou jeudi, et la femme n'avait pas à faire semblant d'être malade. Elle est triste pour l'acte de son mari ; à l'après-midi du jour même où le Docteur a mis un piège pour le loup, sa femme tombe malade et quand la femme du narrateur lui apprend cette nouvelle, ses yeux s'étirent et elle commence à trembler. Elle se montre subtilement contente quand on lui annonce que l'on n'a pas pu attraper le loup qui avait emporté le piège l'appât. A tout cela s'ajoute également les rares interprétations des personnages secondaires. Prenons l'exemple de la double interprétation de Sediqeh : anxiété pour le mari ou le loup. « D'abord j'ai pensé que c'était pour l'anxiété qu'elle avait pour son

mari qu'elle se dirigeaient de temps en temps vers la fenêtre et écartait le rideau ».

Et tout cela n'est que des hypothèses que le lecteur construit en établissant une relation grâce à un retour en arrière, autrement dit il formule une hypothèse que le texte passe sous silence et un sens qui n'est pas dit, « mais qui naît du procès de relativisation suscité par le jeu des ambivalences » (Bessière, 1974 : 62). Jouer avec l'ombre et la lumière, introduire des phrases à double sens, des avertissements, et maintenir l'opacité de l'événement, une fois celui-ci raconté : ménager l'illusion, donner l'impression que le lecteur croit ce qu'il dit, et lui laisser une part d'ombre pour qu'il interprète à sa guise l'événement narré.

À ce stade, il faut noter ce qui incite le lecteur à concevoir l'existence d'autres normes, sans que cela ne bouleverse pour autant ses croyances réelles, et de voir comment le lecteur peut être projeté dans le monde surnaturel de l'œuvre. En effet il faut chercher les particularités du récit et parmi eux les stratégies narratives du récit fantastiques qui visent à faire passer pour réel ce qui est irréel et qui produit un effet fantastique, lequel provient de la confrontation entre les codes du réalisme et « le principe d'irréalité » d'une « totalité improbable » (*Ibid.*).

II. Procédés narratives et l'effet fantastique

La production de l'effet fantastique n'aura d'autre fin que de déplacer, de l'univers du personnage à celui du lecteur, cette hésitation ontologique, fissure fondamentale à la base du fantastique et des tensions de l'irréconciliable qu'il évoque. Charles Grivel l'avait décrété : il n'y a de fantastique que le récit. Effet de lecture, le fantastique invite à remonter aux procédés de la figuration qui l'auront engendré et qui articulent les pratiques personnelles d'un auteur aux strates expressives d'un médium.

L'auteur du *Loup* se voulant en même temps réaliste, dans ces efforts pour imposer à son lecteur un univers des plus invraisemblables, a mis en œuvre différentes stratégies narratives telles les quelques procédés de la figuration comme la familiarisation, la distanciation et l'imposition pour orienter son lecteur vers un état tel que celui-ci

se voit amené à accepter l'impossible. Le véritable récit fantastique (d'après Todorov) serait un texte qui présenterait d'abord des procédés de familiarisation, et ensuite des effets de distanciation qui laissent ouverte l'interprétation du lecteur.

Par procédé de familiarisation, nous entendons les méthodes utilisées par l'auteur qui tendent à réduire la distance entre l'événement irrationnel et l'esprit rationnel du héros, du narrateur et du lecteur. Si le lecteur reconnaît le monde dans lequel il vit, il sera plus enclin à accepter des faits sortant de la banalité quotidienne. C'est la raison pour laquelle

« [l]e récit fantastique, [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (Sohet, 2007 : 115).

Utilisé indépendamment, le résultat de cette familiarisation sera futile, car elle crée une ambiance pareille à celle des simples romans réalistes. Ils fonctionnent à côté du procédé de distanciation, qui donne lieu à une objectivité faussement raisonnable chez le lecteur afin de le rassurer, de lui donner le change, pour qu'à la fin du récit le fantastique puisse s'imposer avec d'autant plus de force par le procédé d'imposition où le narrateur-lecteur ne peut plus reconnaître les frontières entre ce qui relève du naturel et ce qui appartient au registre surnaturel. La réalité est nécessairement requise, pour permettre la « [...] rupture de l'ordre reconnu, [l']irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Caillos, 1965 : 180). Parmi les procédés de familiarisation il faut compter tous les aspects qui contribuent à la mise en condition du lecteur. Une première place doit être accordée au décor. Celui-ci doit créer une ambiance favorable au fantastique. Dans l'analyse thématique qu'il développe, Caillois insiste sur une certaine monotonie de l'imaginaire et sur le caractère systématique des motifs fantastique :

« Ainsi les manifestations du fantastique dérivent toutes du même principe. Elles sont d'autant plus terribles que leur décor est familier, leurs voies plus surnoisement ou plus soudaines et qu'elles se présentent avec ce je ne sais quoi de fatal et d'irréremédiables qui émanent des déroulements rigoureux » (*Ibid.* : 12).

C'est le roman gothique anglais qui a fourni les grands poncifs du genre. Le cimetière, le vieux château délabré, la forêt, la nuit, la tempête etc. Golshîrî sait bien suivre cette tradition avec un décor parfaitement compatible à la culture iranienne. Son aspiration fantastique qui est aussi un jeu avec la peur, demande un cadre où celle-ci peut se développer facilement. C'est ainsi que le bâtiment de l'hygiène publique, isolé des autres maisons et voisin d'un cimetière, répond à la prédilection du fantastique pour les lieux obscurs et solitaires, en particulier ceux qui connotent la mort. A cet espace favori l'auteur ajoute un temps favorable qu'est la nuit, et notamment le coup de minuit, ce temps mort où la vie semble s'arrêter, et dans des cas, si un événement se déroule pendant la journée, ce sera sous un ciel nuageux, un temps neigeux, et dans le silence d'une vallée lointaine, bref tout ce qui peut engendrer la peur, l'imagination et l'ambiguïté. Sur ce même point il faut compter également les personnages comme faisant partie du décor. Parmi les personnages qui occupent le premier rang du récit fantastique il faut citer le diable, la sorcière, le fantôme, le vampire... Il ne s'agit pas des personnages types dans ce récit, mais le loup, appartenant à un univers non-humain les remplace. Dans la description des personnages le regard allumé, le teint pâle, et leur allure malade avertissent le lecteur plus que le dehors.

Parallèlement à cette familiarisation et avec une transition insensible, le narrateur introduit une distanciation qui laisse au lecteur le choix de considérer les événements comme des hallucinations de l'héroïne ou bien comme la manifestation réelle du monde campagnarde où elle vit.

« Le texte fantastique instaure et rend sensible un type particulier de rapport au monde. Il le rend manifeste par la présence, dans le monde représenté, d'objets, d'événements et / ou de situations banales. Avec ceux-ci, il construit des simulacres (langagiers ou iconiques) qui se réclament de l'évidence, mais dans lesquels la cohérence apparente du monde empirique, pourtant convoquée, est subordonnée à l'existence supposée d'autres lois » (Bozzetto, 1998 : 209).

S'emparer du réalisme pour mieux le détourner, projeter ainsi les protagonistes et le lecteur dans un dilemme qu'ils peuvent ou non

choisir d'élucider : le surnaturel est-il irrationnel, ou véhicule-t-il une logique qui lui est propre. Dès lors que cette alternative vient à exister, et quel qu'en soit la réponse, l'effet fantastique sera établi et perdurera tout au long de l'œuvre. Face à cette possibilité de choisir, les protagonistes et le lecteur, seront en proie à la peur de l'inconnu, et les auteurs se serviront de cet état comme support narratif pour imposer l'acceptation du dénouement final au lecteur qui se trouvera en plein fantastique avant qu'il ne se soit aperçu que le monde réel est loin derrière lui.

Les procédés de distanciation permettent au lecteur de garder ses distances par rapport aux événements racontés. Dans le *Loup*, l'auteur met en œuvre un jeu très subtil de distanciation par rapport à l'irréel, dont le but, paradoxalement, est de permettre au fantastique de mieux s'imposer. L'auteur se joue du lecteur en lui proposant de fausses pistes. Dans ce récit à la troisième personne, le narrateur hétérodiégétique prend nettement ses distances par rapport à son héroïne. Le rôle du narrateur est loin de celui des personnages principaux. Ce qui justifie son doute dans bien des cas. La disparition de la femme du Docteur et ses circonstances mystérieuses sont tout de même le point critique car c'est après cet événement tragique que le rationalisme du narrateur est définitivement ébranlé. Tout comme le Docteur, il refuse d'accepter la mort de la femme. La distanciation introduite par le narrateur vis-à-vis des personnages est telle que la distinction entre le réel et l'irréel se maintient. Or à la fin du récit le fantastique s'impose avec violence, lorsqu'après la disparition de la femme, le narrateur reste sceptique et douteux en regardant les derniers dessins de la femme du Docteur.

A côté des procédés stylistiques, le mauvais effet de lecture pour le protagoniste est une autre hypothèse glissée subtilement au sein du récit. En effet pour suggérer une éventuelle amitié entre la femme et le loup, et d'autre part renforcer la faible éventualité de l'existence d'un chien-loup, Golshīrī ne perd pas de vue le bénéfice que peut lui apporter dans ce domaine un tout petit recours à l'œuvre de Jack London pour courtiser la complicité du lecteur tout en déployant ce qu'on appelle le savoir narratif. Vu sous l'angle des stratégies narratives, ce recours à l'implicite culturel permet à l'auteur de jouer

sur le double registre de la croyance et de l'incroyance de son lecteur. Il s'agit de l'œuvre de Jack London (*Croc-Blanc*). L'auteur compte certes sur la complaisance de son lecteur qui éventuellement doit avoir lu le livre ou regardé le film. En effet le lecteur se trouve entraîné en pays de connaissances où s'enracine son propre imaginaire. L'on peut parler également du savoir narratif quand on est déjà mis au courant des terribles expériences que le narrateur rapporte en ce qui concerne des enfants ou des chiens dévorés par les loups.

Une étude au niveau narratif portant directement sur le rôle du narrateur se montre également fructueuse pour élucider mieux les mécanismes des procédés détaillés ci-dessus. La fonction de rationalité est incarnée par le narrateur. La présence d'un personnage incarnant la « fonction de rationalité », a pour effet de rendre les événements beaucoup plus crédibles. Raconté au passé et avec la monotonie d'un fait quotidien, le récit est narré comme étant une scène revécue, comme une anecdote qui s'est réellement passée. Le narrateur garantit « la parole objective » en sa qualité de témoin des événements et aussi sa position en tant qu'un villageois expérimenté et qui travaille d'ailleurs dans une école, fait autorité. Le lecteur virtuel ne peut pas prendre ses distances du narrateur ; il adopte le point de vue du narrateur et il se heurte au même doute que lui. En effet, le lecteur virtuel et le narrateur sont au même niveau. Il faut comprendre de plus le présupposé implicite voulant que la place du lecteur virtuel soit occupée par le lecteur réel au cours de la lecture. En effet pour être en mesure de ressentir un effet fantastique, le lecteur doit être capable de faire des inférences que le narrateur ne fait pas, et ce sont ces inférences qui lui permettent de jouer la carte de l'ambiguïté. (L'ambiguïté n'est pas inscrite dans le texte, mais bel et bien construite par le lecteur). Tout comme le narrateur qui est très objectif au départ mais septique à la fin, le lecteur aussi, adhéré totalement au point de vue du narrateur, ne peut organiser ses arguments et ses conclusions et c'est là qu'un Grivel pourrait avancer que « le fantastique désigne une fente de la raison narrative » (Grivel, 1992 : 27). D'ailleurs le mélange des discours et le rapportage neutre des témoignages empêchent clandestinement la subjectivité

de l'auteur s'orienter vers de grands doutes sur la réalité des faits. Cela atteste en effet la maîtrise de Golshîrî qui comme un maître de style sait profiter de tous les détails, primordiaux ou secondaires voire vulgaires, pour siffler dans son récit un véritable style comme le définit Riffaterre dans son *Essais de stylistique structurale* : Le style est défini comme

« la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques » (Riffaterre, 1971 : 31).

Conclusion

La description que fait Golshîrî de la femme (maigre, petite, jeune, avec d'habitude un livre de Jack London dans les mains), donne lieu postérieurement à des points qui outre la personnification appropriée, aident à faire confronter le lecteur à une ambiguïté attractive en ce qui concerne les raisons éventuelles de l'attention particulière que la femme accorde au loup. Ce qui par la suite, vient compléter l'image significative d'une certaine relation subjective entre la jeune femme malade et le loup qui attend patiemment sa proie.

Le fait que la solitude et la faiblesse de la femme et son isolement des autres, à côté de son regard à la fois effrayé et respectueux envers le loup, la décrivant comme un faible agneau isolé du troupeau qui – l'on dirait – se résigne devant la fatalité de son destin, forme une autre couche du récit qui retentit longtemps dans l'esprit du lecteur. La dernière proposition du récit et la belle chiquenaude portant sur le sujet des dessins de la femme dédiés à l'école, crée minutieusement une hésitation hallucinante. Hésitation qui va de pair avec la mentalité de la femme et la vérité d'un animal qui pourrait même ne pas être un loup. Et cette hésitation est un trait saillant de l'œuvre de Golshîrî ; la palette de l'absence de certitude que le nouvelliste a su parfaitement étendre autour du point final de son récit. Que l'hésitation du lecteur ne soit pas la condition *sine qua non* du fantastique, mais qu'elle soit liée à une des modalités du récit fantastique, est une hypothèse dont nous trouvons une confirmation dans le *Loup*.

Malgré les différentes explications, rationnelles ou non, malgré la

liste innombrable d'excuses que l'on peut évoquer pour banaliser les événements, à défaut de les comprendre, l'intervention du fantastique change notre vision des choses et le fin mot que l'on trouve pour conclure n'est qu'une solution provisoire.

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEMIN-NOËL, Jean, 1972, «Notes sur le fantastique», *Littérature*, n° 8, décembre.
- BESSIÈRE, Irène, 1974, *Le récit fantastique, La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- BOUVET, Rachel, 2007, *Etranges récits, Etranges lectures*, Presses de l'Université du Québec.
- BOZZETTO, Roger, 1998, *Territoires des fantastiques*, Publication de l'Université de Provence.
- CAILLOIS, Roger, 1965, *Au Cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- GOLSHĪRĪ, Hūchang, 2001, *Nīme-ye tārik-e māh (La moitié sombre de la lune)*, Téhéran, Editions Nilūfar.
- GRIVEL, Charles, 1992, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF.
- MAUPASSANT, Guy de, 1883, « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre.
- RIFFATERRE, Michael, 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».
- RIMMON, Shlomith, 1974, *The Concept of Ambiguity – The Example of James*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SOHET, Philippe, 2007, *Images du récit*, Presses de l'Université du Québec, coll. "Communication".
- TODOROV, Tzvetan, 1971, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Point.
- _____, 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- VAX, Louis, 1960, *L'Art et la Littérature fantastique*, Paris, PUF.
- _____, 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».