

Onzième année, Numéro 23, printemps-été 2016 publiée en automne 2016

L'étude de l'effet carnavalesque dans *Les Pantalons rapiécés* de Rassoul Parvizi

SHOKRIAN Mohammad Javad

Maître assistant
Université d'Ispahan
E-mail: shokrianjavad@yahoo.fr

ALAI Mina

Doctorante
Université Shahid Beheshti
E-mail: alaei.101_mina@yahoo.com

SALIMI Koutchi Ebrahim

Maître assistant
Université d'Ispahan
E-mail: ebsalimi@gmail.com

SHAHPAR-RAD Katayoun

Maître assistante
Université Hakim Sabzévani
E-mail: azinekaty@yahoo.fr
(date de réception 27/01/2016 - date d'approbation 27/04/2016)

Résumé

L'œuvre théorique et critique de Mikhaïl Bakhtine introduit une série de concepts fondamentaux dans l'analyse des textes littéraires. Le carnaval est l'un des phénomènes étudiés par Bakhtine. Ce dernier s'efforce de souligner la valeur du rire, du comique et celle de la culture populaire dans certains textes littéraires. Le rire constitue selon lui une échappatoire qui permet au peuple de se détacher des contraintes imposées par un régime officiel, afin d'expérimenter la liberté et l'égalité. C'est ainsi qu'un message sérieux se trouve souvent dissimulé derrière le rire.

Les nouvelles de Rassoul Parvizi de caractère autobiographique et reconnues pour leur aspect humoristique recourent fréquemment aux éléments carnavalesques qui introduisent très souvent un décalage entre les deux sphères qui s'y affrontent. Ce travail a pour but d'analyser la présence et la fonction de ces éléments dans les textes de Parvizi et de révéler le rôle qu'ils jouent dans l'avancement du récit.

Mots-clés: Bakhtine, Carnaval, Carnavalesque, Culture Populaire, Parvizi.

Introduction

Malgré une traduction, une publication et un lectorat assez tardifs, l'œuvre critique de Mikhaïl Bakhtine connaît une grande fortune dans les milieux critiques français dès les années 1970. Elle introduit, dans le domaine de la critique littéraire, des concepts primordiaux tels que le dialogisme, la polyphonie et le carnavalesque. Les textes de Bakhtine inspirent des penseurs appartenant à des mouvances diverses et influencent la critique littéraire dans plusieurs domaines (stylistique, sémiotique, sociolinguistique...).

Dans la société telle qu'elle est décrite par Bakhtine, il existe un contraste implicite et valorisée entre les classes sociales cultivées, avisées et supérieures et celles incultes et laborieuses. Cette optique distingue deux sphères: l'une officielle et sérieuse qui correspond à une hiérarchisation sociale basée sur interdits et contraintes, et l'autre, non-officielle, ayant pour principe d'émanciper le peuple et de le conduire vers une vie plus libre et moins rigide. Par ailleurs, il faut également souligner cette opposition de longue date qui sépare le théâtre «liturgique et sérieux» du théâtre «profane et comique». Vu ses tendances marxistes, Bakhtine y prend le parti des classes populaires (Shaw, 2007, 76) et tente d'associer le comique à la culture populaire, celle qui s'oppose à la culture officielle.

Objet d'analyse de certains phénomènes littéraires et sociaux, le carnavalesque s'identifie à tout ce qui a un caractère de carnaval et rappelle la liberté dont bénéficient les hommes lors des fêtes. Ce concept est défini pour la première fois, par Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1970) dont l'importance est remarquable pour l'étude du rire et de l'inconscient collectif. Selon Bakhtine, le carnaval médiéval est l'une des expressions les plus manifestes de la culture populaire et une occasion de renverser symboliquement et temporairement les hiérarchies sociales. A vrai dire, les fêtes populaires au cours des siècles et sous la Renaissance en particulier, ont fourni un champ propice à la cristallisation des caractéristiques du carnaval,

telles que le rire et le grotesque, à savoir les pratiques qui détruisent le sérieux unilatéral et prétentieux de la classe dominante. D'un autre côté, le carnavalesque est aussi une occasion pour que se manifeste la plurivocalité, élément clé du discours romanesque tel qu'il est défini par Bakhtine.

Rassoul Parvizi est un écrivain iranien qui débute sa carrière en publiant des nouvelles dans les revues comme *Sokhan*.¹ Un bref aperçu des récits de cet écrivain laisse apparaître certaines caractéristiques carnavalesques par excellence, celles que le lecteur voit non seulement à travers les événements racontés, mais aussi dans les dialogues, les gestes et le caractère des personnages. Ce travail vise principalement à mettre en relief les éléments du genre carnavalesque² et à vérifier leur occurrence en vue d'évaluer leur rôle dans la création artistique de Parvizi.

En dialogue avec Bakhtine

Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895-1975) est un théoricien russe de la littérature. Il traite plutôt du formalisme, de la psychanalyse et de l'esthétique. Il est également l'un des précurseurs de la sociolinguistique, celui qui a développé les concepts de dialogisme et de polyphonie dans le champ littéraire. L'œuvre de Bakhtine occupe une large place dans l'analyse littéraire, notamment dans le domaine des sciences du langage. Son œuvre, une fois traduite durant les années 1970, a marqué considérablement les milieux intellectuels français. L'œuvre des théoriciens tels que Tzvetan Todorov, Julia Kristeva et Emile Benveniste en porte des traces. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929) dont l'idée principale est la polyphonie (l'existence de plusieurs voix dans le même énoncé), *Esthétique et théorie du roman* (1978) et *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au*

1. Publiée entre 1322/1943 et 1357/1978, la revue *Sokhan* était une revue littéraire et culturelle qui obtint une notoriété exceptionnelle en publiant les poèmes, pièces de théâtre et récits modernes des autres nations qui n'étaient jamais apparus dans aucune autre revue persane. Cette revue dont le fondateur était Parviz Khanlari et à laquelle se penchaient Sadegh Hedayat et Bozog Alavi, joue un grand rôle dans la littérature contemporaine persane.

1. Sanders, 1994, 66.

Moyen Âge et sous la Renaissance (1965) sont les principaux ouvrages de Bakhtine. Ce dernier ouvrage introduit aussi une notion clé, le carnavalesque, et présente la philosophie du rire, considérée comme un moyen d'embrasser l'existence dans sa totalité. Pour certains critiques, ce livre offrirait une grille de lecture pour les textes de Rabelais et les pièces de théâtre préclassiques. En fait, «cet ouvrage explore la subversion de l'autorité sociale et politique de la culture officielle à travers les divertissements populaires et les festivals» (Shaw, 2007, 1). Il y met l'accent sur le rire (le comique et le carnavalesque) en le rattachant au grotesque et au carnaval. En effet, c'est la première fois que la notion du carnavalesque est proposée et ce, à partir de l'étude de la tradition orale des carnivals au Moyen Age et à la Renaissance en France. «Bakhtine postule que la littérature peut être le lieu d'une subversion de la pensée vis-à-vis de la société. Opposant culture classique et culture populaire, Bakhtine définit le lien dialectique par lequel monde officiel et monde carnavalesque s'unissent et s'excluent mutuellement» (*Ibid.*, III).

Vers une littérature carnavalesque, de la genèse à la pratique

La catégorie du carnavalesque se repère en littérature pour la première fois grâce aux principes développés par Bakhtine. Cependant, il ne s'agit pas pour lui d'un genre à part, mais d'un processus. Il parle de la «nature carnavalesque de la littérature», de la littérature de type ou de traitement carnavalesque. C'est ainsi qu'il annonce le principe de «la carnavalisation de la littérature», c'est-à-dire «l'influence déterminante du carnaval sur la littérature et les différents genres» (Bakhtine, 1970, 179). Traitant du lien entre les carnivals et la littérature, Bakhtine conclut que le carnavalesque est l'une des racines de l'évolution du roman européen:

«[...] la poussée carnavalesque [...] conquiert presque tous les genres de la grande littérature et les transforma substantiellement. Il y a eu une carnavalisation profonde et presque complète de tout le domaine

des belles-lettres. Presque tous ses genres portent le sceau de la perception carnavalesque du monde et de ses catégories» (*Ibid.*, 189).

Il en trouve les traces dans les satires ménippées, les parodies et notamment dans les œuvres de Cervantès, de Dostoïevski, de Rabelais et même dans les écrits de Balzac et de Shakespeare (Bakhtine, 1970 a, 73). Rabelais est considéré par Bakhtine comme l'auteur par excellence de la culture populaire et donc de la littérature carnavalesque: «Rabelais a été le très grand porte-parole, le summum du rire carnavalesque populaire dans la littérature mondiale. Son œuvre nous permet de pénétrer la nature complexe et profonde de ce rire» (Bakhtine, 1970 b, 21). Il est donc aisé de comprendre pourquoi le carnavalesque s'imisce si aisément dans le roman, genre qui, de par sa flexibilité, utilise toutes les ressources possibles.

Le carnaval s'enracine dans les fêtes de la Renaissance et les fondements de la littérature orale. Suivant une idée traditionnelle, on connaît l'apparition d'un théâtre né à l'église. Il s'agit plutôt d'un théâtre religieux, liturgique mais non officiel, bien que joué sur le parvis des églises. Englobant les valeurs spirituelles en général, ce théâtre tend à «édifier le peuple tout en l'amusant» (Petit de Julleville, 1968, 1). Ce théâtre évolue petit à petit et sort de la dimension ecclésiastique pour devenir un véritable théâtre profane, voire comique, totalement affranchi de l'église (Shaw, 2007, 14). Ce théâtre auquel appartiennent les farces, les sotties, les monologues et les sermons joyeux, n'est destiné qu'à amuser le peuple. Ces formes dramatiques renferment «de multiples réjouissances populaire qui ont des caractères de fête, qui toutes expriment une attitude parodique face au réel» (Aubailly, 1975, 54). Le théâtre de cette époque traite des thèmes qui touchent la vie quotidienne en mettant l'accent sur les stéréotypes propres aux farces et aux sotties, les deux grands genres théâtraux du XVI^e siècle. Plus tard, les spectacles s'attachent surtout à la mise en scène des conflits politiques et religieux (Heers, 1971, 144). La satire concomitante de la vie quotidienne sociale et politique se met alors au service du rire populaire.

En fait, le contraste entre «liturgique» et «comique» engendre par la suite une hiérarchie sociale entre les classes instruites et dominantes et les classes ignorantes et laborieuses. Par conséquent, il y a dans le monde, deux catégories essentielles: «en premier lieu, la sphère officielle est celle dans laquelle s'affirment les hiérarchies sociales, l'étouffement du peuple et l'esprit sérieux ; la sphère non-officielle est la partie du monde qui unit le peuple dans l'émancipation, et le nouveau discours, vers une vie meilleure» (Shaw, 2007, 2). D'après la théorie bakhtinienne, il existe d'une part la culture classique qui est officielle, autoritaire, violente, étouffante ; cette culture s'associe aux interdits, aux restrictions, à la peur et à l'intimidation et domine le Moyen Age (Bakhtine, 1970 b, 98) et d'autre part, la culture populaire qui bravant les interdits, englobe le comique et *le rire* et se situe ainsi dans le domaine du carnavalesque.

« [C'était] le triomphe d'une sorte d'affranchissement, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques [...]. Tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre les individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille» (*Ibid.*, 18).

Bakhtine intervient en faveur de la tradition populaire, donc orale et profane. Ainsi peut-on dire que la notion d'un monde double se trouve à la base du concept du carnavalesque. Pourtant, il convient de souligner que la littérature carnavalesque, quoique comique, n'est pas entièrement dépourvue de messages humains. Elle demande par-là, la participation directe et constante du lecteur dans l'interprétation de son contenu. «Le comique du carnavalesque est donc un masque qui cache le message second, découvert par l'interprétation. C'est la responsabilité du lecteur et non pas d'une collectivité, de déchiffrer ce message et de choisir comment réfléchir sur cela» (Shaw, 2007, 37).

Se situant dans le domaine non-officiel, le peuple expérimente cette forme en toute liberté, sans être restreint par les impositions autoritaires. Cette catégorie populaire s'oppose donc à la hiérarchie sociale (*Ibid.*, 52). En fait, le carnivalesque se réclame d'une liberté révolutionnaire qui pénètre tous les aspects de la vie officielle et en suspend pour un temps donné, les lois de tous les jours. Alors, le monde se rend carnivalesque pour un temps limité, d'où l'insistance de Bakhtine sur le mot «provisoire». Bref, «l'étouffement d'une hiérarchie statique qui impose sur le peuple son rôle dans la société est aboli dans et par la culture populaire» (*Ibid.*, 6). Il est intéressant de souligner que cette catégorisation de la littérature selon Bakhtine prend racine dans la manière dont il perçoit le monde. En ce sens, la culture populaire a toujours résisté à la culture officielle et «a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter» (Bakhtine, 1978, 477). La culture populaire présente ainsi une conception du monde, de l'homme et des relations humaines qui diffère de beaucoup de celle de l'idéologie dominante et officielle.

Rassoul Parvizi: une écriture teintée d'ironie

Rassoul Parvizi (1919-1977) est né à Chiraz, en Iran. Adhérant aux différents partis, il débute une carrière politique et publie ses premiers récits dans des revues politiquement engagées. Après avoir abandonné les activités politiques et révolutionnaires, il se tourne exclusivement vers une carrière d'écrivain et publie ses textes dans les revues telles que *Sharghé Miâné*, *Irané mâ* et *Sokhan*¹. Ses récits, basés sur des souvenirs, sont publiés dans deux recueils intitulés *Les Pantalons rapiécés*² (1957) et *Le Bohémien enivré*³ (1967). D'une écriture simple, ses œuvres transportent le lecteur au sein de la fiction. *Les Pantalons rapiécés* renferment 20 récits qui sont généralement imprégnés d'humour et d'ironie.

1. سخن

1. شلوارهای وصله‌دار

1. لولی سرمست

Les principes carnavalesques abondent dans les récits de Parvizi qui renversent souvent l'ordre officiel et démontrent une sphère non-officielle et transgressive, susceptible de dominer pendant un certain temps. Nous allons examiner l'impact du phénomène carnavalesque dans les récits de cet écrivain iranien.

Les caractéristiques essentielles du carnavalesque

1) Le rire

Le rire reste la motivation fondamentale de ce monde double, catégorisé en officiel et non-officiel. Ainsi, plusieurs groupes pourront-ils s'allier et coexister dans la société, tous obligé de se plier à la politique dominante. Dans ces conditions, les membres de la société dominée par la religion et le pouvoir public tentent de se libérer grâce au rire. Ils sont censés réagir moyennant la moquerie ou bien la satire des règlements sociaux de base. Bakhtine fait ainsi l'éloge du rire dans le contexte non-officiel:

« [...] c'est grâce à cette existence extra-officielle que la culture du rire s'est distinguée par son radicalisme et sa liberté exceptionnels, par son impitoyable lucidité. En interdisant au rire l'accès de tous les domaines officiels de la vie et des idées, le Moyen Age a conféré en revanche des privilèges exceptionnels de licence et d'impunité en dehors de ces régions: sur la place publique, au cours des fêtes, dans la littérature récréative. Et le rire médiéval a su en jouir de manière ample et profonde» (Bakhtine, 1970 b, 80).

Le comique provient en fait de la subversion, de la substitution des participants de chacun des deux mondes. C'est à partir d'«un décalage de pouvoir en faveur du non-officiel et donc un remplacement, par exemple, du vrai roi par un âne ou un bouffon, ou bien le renversement du haut par le bas-corporel» que naît le rire (Shaw, 2007, 27). De plus, le rire est le résultat des masques, des déguisements, d'un nouvel ordre et d'un nouveau discours. Ce renouvellement conduit le peuple à une émancipation, à une vie plus libre

et agréable, vie de plaisir, latente jusque-là dans les soubassements d'une vie officielle quotidienne. Selon Bakhtine, ce rire est positif et sert à dévoiler cette liberté latente (*Ibid.*, 28). Le rire du carnaval a pour but de rassembler le public dans un rire ambivalent en mettant l'accent sur la puissance de la collectivité qui se rend compte des difficultés qu'elle vit (*Ibid.*, 29). En effet, bien que la hiérarchie sociale ne change pas à la suite de ce rire, la collectivité en sort avec une conscience désormais mieux préparée à un retour inévitable à la norme, car selon Bakhtine «le retour obligatoire à cette sphère officielle est inévitable» (*Ibid.*).

Les récits de Rassoul Parvizi exploitent l'humour, facteur déclenchant d'un rire récurrent. L'ensemble de l'œuvre de Parvizi est rempli de «rires», d'«éclats de rire», de «drôleries» et de «bouffonneries» (Parvizi, 1357/1978, 154, 195, 207). De plus, on pourrait dire que ses récits présentent aussi une satire de la société (*Ibid.*, 202). C'est une peinture humoristique des problèmes et des réalités de la société. Ses récits sont imprégnés des réalités de l'époque et ancrés dans les propres souvenirs de l'écrivain-narrateur, de telle sorte que suivant le pacte autobiographique le lecteur ne doute pas de la véracité des événements. Dans le récit intitulé «L'histoire de mes lunettes»¹, le narrateur atteint de myopie, porte les lunettes d'une vieille femme invitée. Elles sont délabrées et prêtent à rire. Conscient qu'il pourrait bien voir avec elles, le narrateur les porte partout, au lycée et en présence de ses professeurs. Etant donné que le narrateur s'est fait déjà connaître comme un cancre, le professeur croit que c'est un nouveau stratagème pour semer la pagaille dans la classe. Le narrateur décrit ainsi cette scène:

«Dans cette condition, j'avais un état spectaculaire: apparence robuste, grand visage, gros nez rebelle et aquilin ne convenaient plus du tout à ces lunettes aux vitres rétrécies. De plus, leurs manches en fil de fer aggravaient la situation et faisaient rire tout le monde y compris les

1. قصه‌ی عینکم

personnes endeuillées, encore plus les écoliers qui riaient vainement même aux lézardes du mur» (*Ibid.*, 40-41).

Selon les termes du narrateur, le bruit de l'éclat de rire secoue la classe comme un tremblement de terre et tout le monde croit que c'est une nouvelle provocation de sa part. Le professeur le conduit chez le proviseur. Les mondes antagonistes dans cette scène sont d'une part les lycéens qui profitent de toute occasion pour rire, se moquer et transgresser les interdits établis propre au milieu officiel, et d'autre part, les tenants du lycée (les agents de l'ordre). A ce propos, il conviendrait de donner d'autres exemples: parmi tous ces textes, le récit éponyme au recueil jouit d'une faveur spécifique, car il met en scène une tranche de vie socio-historique de l'Iran de l'époque, à savoir, la Loi des uniformes. Cette loi interdisait le port des vêtements autres que ceux demandés par le régime: «le censeur nous avait dit mille fois de porter le costume, mais personne ne l'écoutait. Les lycéens venaient toujours au lycée, portant de larges manteaux, des redingotes, des turbans et des chapeaux à la Qadjar». (*Ibid.*, 91). Le censeur met en pièces les vêtements qui sont pour la plupart rapiécés ou confectionnés à partir de vieux vêtements. C'est ainsi qu'un spectacle drôle se déroule dans la cour du lycée (*Ibid.*, 92). Cependant, le retentissement de la sonnerie qui rappelle les classes, «coupe le fil des bouffonnerie» (*Ibid.*, 94). Cette sonnerie est un rappel à l'ordre et un retour au monde officiel. Dans cette étape, les deux mondes qui s'affrontent sont d'une part, les lycéens qui défient la loi de l'indifférenciation par le rire et d'autre part, la direction du lycée qui persiste à maintenir l'ordre. «Dans la cour du lycée, il y avait la gaieté, l'excitation et le mouvement. Dans la classe régnaient la torpeur et le deuil» (*Ibid.*).

Cependant, une autre hiérarchisation figurerait dans cet exemple ; celle qui consiste à faire la distinction entre le régime politique qui a décrété la loi des uniformes, relayés par les tenants du lycée, et le peuple qui transgresse cet interdit. Ce dernier, soutenu par le clergé, s'oppose au régime officiel et résiste à la loi: «on ne savait trop quoi faire. Alors même qu'on faisait

intensément appliquer la loi des uniformes, le clergé s'y opposait. D'une part, on nous obligeait de porter le costume au lycée. [D'autre part,] partout en ville, on faisait du vacarme pour ne pas le porter» (*Ibid.*). Ce problème qui fait désormais partie de la vie des employés et des écoliers est une nouvelle fois évoqué dans ce récit (*Ibid.*, 93) à travers un autre personnage: «Mirza Javad Khan avait respecté la loi. Mais il l'avait transgressée à sa manière, de par sa pauvreté. Au lieu de porter un costume, il portait une redingote usée» (*Ibid.*, 97).

Il existe une caractéristique saillante du carnaval qu'on peut retrouver dans une autre scène tout aussi spectaculaire: «Il y avait un certain Ali l'Elancé¹ qui passait pour émeutier et saboteur comme on a l'habitude de l'entendre dire ces jours-ci. Lorsqu'on avait envie de déranger tout le monde, faire du vacarme, détrôner le roi ou encore faire baisser le prix du pain, c'était à lui qu'on faisait appel» (*Ibid.*, 92). Les opposants à cette loi se réclament de lui car il est «un dangereux méchant» (*Ibid.*, 93). Tout en chantonnant des vers, il se dispute avec ceux qui s'habillent à la Pahlavi. Cet acte de rébellion est suivi par le contrecoup du régime officiel: «quelques jours plus tard, alors que la ville restait en état de siège, on a arrêté Ali l'Elancé, on l'a fouetté. Même sous les coups de fouet, il continuait de chanter, de faire des comédies et le malin [...]» (*Ibid.*). Ailleurs, dans *ChirMohammad*² (*Ibid.*, 68) et «Trois camarades de classe»³ (*Ibid.*, 134), l'arrivée des forces de l'ordre suffit également à mettre fin aux disputes.

L'allusion aux masques et aux déguisements dans ces récits, sert souvent de complément au rire et à la plaisanterie. Dans «L'histoire de mes lunettes» lorsque le narrateur porte ses lunettes, le professeur demande: «Bravo! L'âne! Tu portes un masque comme les musiciens?»⁴ Est-ce qu'il s'agit du

1. علی دراز.

1. شیر محمد.

1. سه یار دبستانی.

1. قوال.

groupe aux sept coffrets¹» (*Ibid.*, 41). Toutefois, il faut souligner que ce « masque » loin de pouvoir dissimuler l'identité de celui qui le porte, finit par l'exposer au rire et au sarcasme de l'enseignant. Autrement dit, il est vrai que le discours du professeur déclenche le rire, mais celui-ci résulte du fait que le port des lunettes disproportionnées isole l'enfant du reste de ses camarades qui demeurent en quelque sorte dans la norme.

II) La collectivité

Les scènes collectives ont pour objectif de rassembler le peuple dans l'unique et commune perception de conquérir les pouvoirs dominants de la société. «Le rire carnavalesque est premièrement le bien de *l'ensemble du peuple* [...], *tout le monde* rit, [...]; deuxièmement, il est *universel*, il atteint toute chose et toute gens (y compris ceux qui participent au Carnaval) [...] » (Bakhtine, 1970 b, 20). Cette définition offre au rire le pouvoir d'abolir les distinctions sociales et politiques, de sorte que ce rire se transforme en une révolution. Cependant, il n'est jamais obligatoire de faire partie de cette collectivité, car il s'agit d'un engagement volontaire. Le peuple uni n'a qu'un but: «suspendre les inégalités et donner au peuple un pouvoir égal à celui des autorités pendant la durée du carnaval» (Shaw, 2007, 31). Cette collectivité, envisagée comme une force libératrice, fournit à l'individu une possibilité de s'intégrer dans une masse plus puissante que lui-même, d'ignorer sa place individuelle, de changer le corps ou l'apparence au moyen des déguisements et des masques. A titre d'exemple, ce sont les vêtements imposés qui sont considérés comme des déguisements ou encore les lunettes du narrateur vu par le professeur comme un masque de comédien, même si le narrateur fait abstraction du ridicule de son apparence par nécessité. L'ensemble de ces caractéristiques va contribuer à forger une utopie du carnaval où règne l'égalité. Celle-ci se manifeste par l'unicité de tous les actes (boire, manger,

1. Les groupes de théâtre ambulants qui amusaient les gens et qui les faisaient rire en jouant certaines pièces. Ces groupes mettaient leurs outils et instruments dans des coffres. Les plus intéressants parmi eux, étaient ceux qui disposaient de sept coffres.

travailler). Dans cette utopie, la liberté se cristallise sous forme d'une émancipation complète de l'action. Rabelais décrit ainsi l'utopie de Thélème: «toute leur vie était ordonnée non selon des lois, des statuts ou de règles, mais selon leur bon vouloir et leur libre arbitre.» (Rabelais, 1998, 425-427).

L'œuvre de Parvizi souligne également le rôle de la collectivité. Cet écrivain iranien décrit fréquemment des lieux et des situations qui mettent en relief la collectivité. Multiples sont les événements qui réunissent le peuple. Dans *Chirmohammad*, outre l'ambiance cordiale propre aux villageois du sud, l'arrivée du mois de Ramadan, l'épuisement et l'oisiveté dus au jeûne suscitent également la formation des foules: «on s'était réuni devant le château dans la place du village» (Parvizi, 1357/1978, 52). Dans le récit initial, le meurtre d'une femme pousse les gens à se réunir près du bain public (*Ibid.*, 24). En effet, les espaces tels que les foires, les mosquées, les rues, bref les endroits peuplés, voire surpeuplés sont les lieux de préférence de ces récits. Ces cadres supposent bruit et foule à la fois. La foire dans «Cours de rédaction»¹ par exemple, renvoie à une adhésion au rire, à la collectivité et à la satire des boutiquiers: «[...] Les boutiquiers se moquent de moi, lancent des quolibets et je ne peux plus supporter telle humiliation. Je ne veux pas de campagne, je ne veux plus aller à la foire même pour une journée et je n'ai plus envie de revoir les boutiquiers rusés et méchants» (*Ibid.*, 89). Il est intéressant de voir qu'ici, le rire collectif ne vise pas un agent du pouvoir établi, mais le narrateur comme c'était le cas dans l'histoire des lunettes. Dans «Les Pantalons rapiécés», les gens qui s'opposent à ladite loi, forment de petits groupes locaux pour faire face au régime. De plus, on assiste à une multitude d'allusions aux croyances, rituels et cérémonies qui attestent la collectivité: l'allusion au Jugement dernier, le jour où, selon les enseignements islamiques, le monde se réunira et que les vices de chacun s'avèrera (*Ibid.*, 94), n'en est qu'une parmi tant d'autres. Dans le récit intitulé «Trois camarades de classe», le narrateur et ses deux camarades tombent

1. زنگ انشا

amoureux d'une seule fille et dès que cette inclination se révèle à chacun d'eux, «le jour du Jugement dernier commence» (*Ibid.*, 134). Le narrateur annonce ainsi le début d'une querelle sérieuse qui ne prendra fin que par l'intervention des agents de la police et donc le rappel à l'ordre.

Par ailleurs, le *ta'zieh* auquel le narrateur fait allusion, pourrait être considéré également comme une forme par excellence du carnaval, exception faite du caractère comique de ce dernier. En effet, à l'époque où se situe les histoires de Parvizi, le *ta'zieh*, de par son pouvoir subversif, est souvent interdit par le pouvoir ou du moins très mal vu. Rappelons que le *ta'zieh* est une pièce de théâtre religieux représentant le martyr du troisième imam chiite lors de sa confrontation à la tyrannie du Calife Yazid et qu'il est devenu le modèle par excellence de la lutte contre l'oppression.

Dans «Les Pantalons rapiécés» dont on vient de relater l'histoire, le peuple confus ne sachant pas s'il doit obéir à la loi officielle ou bien suivre le clergé, reste confronté à un problème autant grave que bizarre. Certains portent un costume sous un large manteau et cachent leur chapeau à la Pahlavi dans une serviette. Devant l'école ou le bureau, ils se comportent comme acteurs de *ta'zieh* (*Ibid.*, 93). Autant dire que les individus sont obligés de jouer un «rôle» et qu'ils considèrent leur accoutrement imposé comme un «déguisement» qui les embarrasse dans leur vie quotidienne. Il faut souligner que c'est par la mise à distance ironique de la part du narrateur et par l'exercice de sa fonction idéologique que le lecteur peut saisir le comique de la situation.

Ailleurs, «l'avocat de la gendarmerie ressemblait à Chimr de *ta'zieh*» (*Ibid.*, 56). Cette qualification démontre bien la violence avec laquelle cet avocat sème la panique dans la foule. Des escamoteurs qui, par leurs acrobaties stupéfiantes font rassembler les gens autour d'eux, formeraient un autre cas de figure carnavalesque: «des groupes d'hommes, femmes et enfants allaient voir leurs escamotages» (*Ibid.*, 35).

La cérémonie des obsèques célébrées en souvenir des proches offre une

occasion de rassemblement de plus au peuple. Dans «Oh malheur»¹, le narrateur raconte les rituels propres à la population locale des quartiers du sud de l'Iran, dans le but de décrire comment le peuple présente ses condoléances à la famille endeuillée. Il est évident que ses foules seront servies par ladite famille, ce qui implique d'autres cérémonies. «Le vacarme et la fréquentation commencent», «Parfois, les hommes du village s'arrêtent de travailler, se rassemblent et délibèrent pour voir quel jour se mettre en route» et «l'accueil [de ses foules] n'est pas simple, mais s'accompagne de l'agitation et de l'effort» (*Ibid.*, 106).

III) La fête

La fête constitue également un jalon pour déterminer le genre carnavalesque. À l'origine des fêtes populaires de la Renaissance, on trouve le fond d'une littérature orale. Pour certains critiques, cela est basé sur la classification originaire des genres théâtraux du Moyen-âge. Les formes dramatiques profanes, donc non-officielles, se caractérisent le plus souvent par de «multiples réjouissances populaires qui ont des caractères de fête, qui expriment toutes une attitude profane face au réel [...]» (Aubailly, 1975, 54). En fait, selon Bakhtine, «les hommes du Moyen-âge participaient à titre égal à deux vies: la vie officielle et celle du carnaval, à deux aspects du monde: l'un pieux et sérieux, l'autre comique.» (Bakhtine, 1970 b, 103). Par conséquent, le comique aide symboliquement le peuple à se détacher du joug des autorités sociales, politiques, ecclésiastiques, etc., et cela tout en étant conscient du sérieux quotidien de la vie.

De plus, l'abondance matérielle (de quoi boire et manger), la demande de la liberté et l'égalité se trouvent glorifiées dans ces genres de fête. La fête médiévale est caractérisée sous une double facette: un visage officiel et religieux qui se tourne vers le passé et apprécie le régime existant et un visage populaire riant qui envisage un avenir meilleur en se moquant du

1. ای وایلا

passé et du présent. Ce dernier type exige un renouveau, un changement et s'oppose à un régime immuable et aux contraintes établies (*Ibid.*, 89). Ainsi, l'univers immuable et absolu des autorités est-il remplacé par le comique et la liberté du monde inachevé et ouvert, dominé par la joie des renouveaux. Selon Bakhtine, cette conception de la fête fait partie intégrante du royaume utopique et universel que construit le carnaval. Il convient de rappeler que les éléments de la fête, du comique et du carnaval s'emploient dans le but de transmettre au lecteur un message sérieux.

En ce qui concerne les récits de notre corpus, il s'agit plutôt des rituels typiquement iraniens. En d'autres termes, les ambiances festives n'y sont ni fréquentes ni facilement repérables. Pour ce qui est de rituel impliquant et la collectivité et la fête, au moins dans le sens de «l'abondance matérielle», il convient de faire allusion au mois de Ramadan pour lequel chacun prépare des provisions: «d'avance, pendant plusieurs mois, chacun faisait des préparatifs selon ses moyens. Les mortiers à piler faisaient du bruit. La fréquentation commençait. On pilait du blé [...]» (Parvizi, 1357/1978, 54). C'est pourquoi le mouvement, l'agitation et la fréquentation du peuple se multiplient (*Ibid.*). Voici un exemple évocateur: «pendant le coucher du soleil, une agitation sans pareille se faisait sentir dans le village. C'était le mois de Ramadan. Hommes et femmes attendaient le moment de jeûner» (*Ibid.*, 53). De plus, il y a de brèves allusions aux cérémonies de mariage mêlées aux chansons et au vacarme (*Ibid.*, 136).

Bien que la fête, au sens carnavalesque du terme, ne soit pas visiblement présente dans ces conditions, on y assiste à une abondance prodigieuse de chansons et de danses, notamment de la part des écoliers et des lycéens dont fait partie le narrateur. La plupart des scènes s'accompagnent du cri collectif qui chante un slogan ou une chanson. Dans cette perspective, les récits dont l'action se déroule à l'école abondent en scènes où les écoliers chantent de manière à provoquer le rire et la moquerie des autres actants, en particulier ceux du régime dominant. Ces chansons souvent accompagnées de danses, se joignent aux badinages, aux jeux hors-communs et aux comportements

anormaux: « [...] il avait sorti le manteau et l'avait porté, afin de se moquer de moi. Quand j'arrivai, je le vis danser et imiter Cheikh Sanan¹ tout en chantant [...]» (*Ibid.*, 50). Cette scène se traduit par une dispute entre le narrateur et le personnage moqueur et s'achève par l'arrivée du censeur, le représentant du régime officiel, celui qui rappelle à l'ordre. L'opposition du peuple avec les agents officiels est introduite par la chanson, celle qu'on voit dans «Les Pantalons rapiécés»: Ali l'Elancé y chante et s'oppose aux tenants de l'ordre, alors même que les bandes locales le suivent (*Ibid.*, 92). L'ensemble du recueil en question se remplit de scènes où certaines personnes composent des vers et chantent, soit dans l'unique et seul objectif de raillerie ou de rire, soit dans l'idée de porter une satire contre le régime dominant. De petits vers finissent par se transformer en des slogans graves et tentent entre autres de ridiculiser la gendarmerie et l'industrie textile (*Ibid.*, 82).

Encore faut-il ajouter des cas de figure où, sans qu'il soit possible de voir des signes du carnavalesque, certains personnages font preuve d'hospitalité et dépensent plus qu'ils n'ont, pour leurs invités: « [...] notre hospitalité ne connaissait pas de limites. [...] mon père était généreux. Il se comportait comme des rois, il vendait sa montre pour se permettre d'offrir son hospitalité aux invités» (*Ibid.*, 36-37). Ce dernier exemple fait figure de petits festins familiaux.

IV) Le dialogisme

Le dialogisme, souvent associé à la polyphonie, est un concept développé par Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Ce concept se définit comme une «interaction continue et permanente [avec] les énoncés individuels d'autrui» (Bakhtine, [1952] 1984, 296). En fait, c'est une interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et les discours tenus par d'autres personnages. Grâce à ce procédé, l'auteur laisse

1. ادای شیخ صنعان را درمی آورد.

place aux voix indépendantes de la sienne et garde ainsi une position neutre. C'est ainsi que les oppositions entre les points de vue idéologiques divergentes ont l'occasion d'être déclarées, sans qu'aucune conception ne soit privilégiée, ni masquée dans un discours monologique dominé par la voix de l'auteur. «La notion de dialogisme crée aussi une ambivalence de dualités dans l'esprit du carnaval. Comme le rire, le dialogisme fait partie du domaine non-officiel» (Shaw, 2007, 34). La communauté se compose en ce sens de deux groupes, il y a deux langages et par conséquent une double voix. Il y a d'une part le langage promulgué par la classe politique et officielle, dont l'État se sert pour les règles et les rôles. D'autre part, il existe le langage non-officiel, ou bien «la langue [...] populaire, joyeux, triviale» (Bakhtine, 1970 b, 310). Le peuple doit apprendre ce langage, afin de mettre en question ce qui lui est imposé par le régime officiel, celui qui tente d'étouffer toute voix opposée à la sienne. La naissance du carnaval réside dans ce double constat «dans lequel l'on utilise le langage non-officiel pour renverser l'ordre officiel, afin de critiquer les normes établies. Pour renverser cet ordre, Bakhtine note qu'il faut superposer le discours non-officiel sur le discours officiel» (Shaw, 2007, 35). L'écrivain emploie la langue populaire et donne le pouvoir au peuple, dans l'idée de satiriser les catégories souvent contrastées. En effet, la liberté d'expression de ces multiples voix passe avant tout: «la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski.» (Bakhtine, 1970 a, 35).

Les nouvelles des *Pantalons rapiécés* étant relatées par un narrateur omniscient, il est difficile d'y repérer les voix différentes. Dans la plupart des récits de ce recueil, nous avons surtout des discours narrativisés et non pas des dialogues ; la seule voix qui se fasse entendre est celle du narrateur. Cependant, il conviendrait de faire allusion à une nuance de conception en ce qui concerne le point de vue bakhtinien visant le dialogue et le dialogisme:

«Dans les plus simplistes de termes, un dialogue est toujours dialogique tandis que le dialogisme n'est pas forcément un dialogue. C'est dans cette complexité que Bakhtine entend l'idée d'une «double voix». Cette voix n'est pas obligatoirement doublée physiquement, mais elle est doublée psychologiquement dans son intention et dans sa réception. De cette manière, le dialogisme ne doit pas être rhétorique, il peut également être un phénomène littéraire, même quand les personnages ne parlent pas entre eux» (Shaw, 2007, 36).

Dans les nouvelles en question, l'allusion au vacarme public reste la seule récurrence de la plurivocalité au caractère carnavalesque: «[...] les adultes s'étaient assis sur le banc en pierre devant le château et bavardaient, se parlaient. Le village s'était enfoncé dans le brouhaha et le vacarme [...]» (Parvizi, 1357/1978, 52-53). Ce vacarme se noue toujours à la collectivité qui défie l'ordre officiel. Voici un autre exemple: «dans la chambre de mon ami, il y avait le tumulte. Des gens hétéroclites avaient rempli d'un bout à l'autre toute la pièce. [...] On parlait de la pluie et du beau temps» (*Ibid.*, 112). Tout notre recueil est jalonné de ces cas de figure où la voix du peuple demeure perceptible même si elle ne dit rien de précis, faute de transcription de cette voix par le narrateur. Preuve tout autant de la collectivité que du plurilinguisme, les termes tels que «le cri», «l'exclamation», «le brouhaha», «le vacarme» et «le tumulte» résonnent dans la plupart des récits en question (*Ibid.*, 66, 68, 106).

V) Le grotesque

Le grotesque n'est pas un genre à proprement parler. Il peut être défini à la fois comme un style et comme théorie et caractérise tout ce qui peut bousculer le rationnel, l'harmonie et la régularité. Selon le *Dictionnaire des littératures*, tout ce qui garde un lien explicite avec la culture populaire a un caractère grotesque et recouvre tous les débordements de l'imaginaire. La naissance de Gargantua personnage du roman du même nom de Rabelais, et

moyennant lequel Bakhtine propose sa théorie du carnaval est un exemple significatif du grotesque. En effet, la taille énorme de Gargantua au moment de la naissance provoque la mort de sa mère, Gargamelle même si une certaine harmonie est retrouvée après cette disparition.

Au départ, l'art grotesque consiste en des ornements pour remplir l'espace. Cet art prend plus tard la forme de peintures qui décrivent un mélange de l'humain et de l'animal souvent comique. «L'essence du grotesque est précisément de présenter une vie à double facette et contradictoire.» (Bakhtine, 1970 b, 62).

Le rabaissement est aussi un principe prépondérant du genre grotesque: tout ce qui semble sacré et élevé y est réinterprété sur le plan matériel et corporel. Cela finit par dévaloriser et ridiculiser soit des personnes savantes (le clergé, les maîtres, les nobles) soit les idéologies portées ou défendues par ces personnes.

Cette notion se manifeste plutôt dans les images de la mort, les maladies et le corps. Certains thèmes de l'art grotesque s'intègrent aussi dans le genre carnavalesque, par exemple les animaux et les monstres. Le grotesque suscite le rire, et «le rire qu'il provoque est très ambivalent» (Shaw, 2007, 47). Ce rire se base sur la liberté de se moquer de soi et d'accepter ses propres défauts ce qui permettrait une régénération de soi, la reconstruction de soi suivant la perspective du peuple uni dans une société améliorée (*Ibid.*). Le rire déclenché par les lunettes du narrateur relève de cette catégorie. En effet, le narrateur qui raconte sa mésaventure par analepse, a pris du recul par rapport aux émotions ressenties ce jour-là: conscient du caractère grotesque de son apparence, il a la possibilité de se moquer de soi et d'accepter ses défauts, tout en soulignant certes, la cruauté et le manque de pitié de la part de l'enseignant.

Dans les récits de notre corpus, on constate toujours deux formes de vie qui s'affrontent: la vie d'ici-bas et celle de l'au-delà. Le meilleur exemple de cette distinction apparaît dans le récit Chirmohammad qui a pour cadre temporel, le mois de Ramadan:

«Les gens qui n'avaient aucun loisir, ni préoccupation, se réfugiaient dans la cour de la Majesté divine. Pendant des mois, ils s'attendaient à ce que Ramadan arrive pour rompre leur jeûne et fumer le narguilé le soir; pour chanter et faire la grasse matinée, pour être de mauvaise humeur et se montrer tristes jusqu'à ce que l'heure de manger arrive et que le rythme du soir précédent reprenne» (Parvizi, 1357/1978, 53).

Certains transgressent les rituels de ce mois en mangeant et en fumant. Ceux-ci sont considérés comme respectant le bas corporel au détriment de l'au-delà: «étant donné que c'était le mois de Ramadan, il fumait le narguilé derrière le rideau. Il était ravi et de bonne humeur» (*Ibid.*, 66).

Autre exemple révélateur du grotesque dans le sens de la bamboche et la distinction des deux mondes, est le récit de «Baba Kouhi le Derviche est décédé en paix »¹. C'est un récit qui se détache pertinemment du reste, à cause du message qu'il recèle. Ce récit met délicatement en scène la confrontation entre les gens qui ne pensent qu'à la débauche et ceux qui préfèrent l'au-delà. Le groupe auquel appartient le narrateur se rend à la montagne pour se promener: «qu'est-ce qu'il y avait dans ces excursions? Gambader, rire, éclater de rire et ensuite, manger excessivement» (*Ibid.*, 154). En revanche, Baba Kouhi le Derviche mène une vie simple, loin de tout caprice (*Ibid.*, 160-162). Il arrive que le Derviche ne mange pas pendant des jours. Quand ses derniers jours approchent, il se fait une tombe pour s'y reposer.

C'est dans le récit «Sept jours sur sept »² que l'on retrouve la même confrontation. Alors que le narrateur fait la grasse matinée, il est réveillé par les oiseaux. Il pense à ce que les oiseaux prient et adorent Dieu, c'est pourquoi il les gronde (*Ibid.*, 188). Dans des scènes comme celle-ci, le renversement de l'au-delà par le bas-corporel est également un moyen d'engendrer le rire.

1. درویش بابا کوهی آرام مرد

1. در هفت روز هفته

De plus, la caricature créée au nom du grotesque est plutôt une hyperbole extrême qui peut rendre les images méconnaissables. L'hyperbolisme des objets se manifeste non seulement dans les images physiques (les géants, les gros ventres, les énormes fesses), mais aussi dans le détournement des comportements habituels, les paroles et les actions. Dans *Les Pantalons rapiécés*, le gigantisme des personnages principaux manifeste au premier degré cet aspect du grotesque. Pourtant, le corps gigantesque tel qu'il est perçu et représenté par le genre carnavalesque, «n'est pas la manifestation d'un individu qui meurt, ou bien d'un enfant qui naît, comme on l'aperçoit hors-carnaval, mais il devient une représentation de l'humanité qui meurt et qui vit: c'est un corps de carnaval, qui, tel que le dépeint Bakhtine, est toujours universel» (Shaw, 2007, 42).

Certains personnages de Parvizi présentent un caractère grotesque: Zarmohammad était un homme petit, aux larges épaules. Il avait un corps dur. C'était comme si on y avait versé du plomb au lieu de chair et sang. Quand il marchait, ses pieds lourds s'enfonçaient dans le sable du village. Il était ingambe et agile comme un bouquetin» (Parvizi, 1357/1978, 58). Le corps carnavalesque est ainsi hyperboliquement décrit dans les récits en question. Il est de ce point de vue comparable avec celui des héros épiques iraniens: «Safar était de la même taille que Rostam. [...] il était grand, aux larges épaules. Il portait en lui une montagne au lieu du corps [...]» (*Ibid.*, 25-26). Ce rapprochement réapparaît une fois de plus dans un autre endroit: «[...] quand il portait son habit de Dashtestân¹, il nous rappelait Rostam. La poitrine était colossale et les poignets aussi larges que les cinq doigts. On dirait que ces mains avaient été faites pour se battre en duels» (*Ibid.*, 208). Il faut souligner le fait que dans cet exemple le grotesque aboutit paradoxalement à une sublimation par l'allusion au héros épique Rostam.

Il convient de dévoiler un autre aspect de l'art grotesque qu'est la violence comique (Shaw, 2007, 44). Cet aspect se caractérise par les injures (*Ibid.*,

1. حله‌ی دشتستانی

133), à quoi il faudra adjoindre le langage vulgaire et grossier de certains personnages. À la violence orale s'ajoute la violence physique surtout présente dans «Trois camarades de classe» où trois jeunes hommes se disputent une fille dont tous sont tombés amoureux (*Ibid.*, 133-134). Or, la violence du grotesque cède souvent la place à la réconciliation et à la vie: «le cycle violent et mortifère est ainsi contrebalancé par le renouvellement et la joie de vie car le corps carnavalesque est double, toujours en train de mourir tout en se renouvelant» (Shaw, 2007, 41-42). Selon ce principe, la vie et la mort s'associent et se complètent dans le genre carnavalesque. Ainsi dans le récit «Je fus né»¹, le narrateur raconte comment à la veille de sa naissance, sa grand-mère est piquée par un serpent et morte par la suite: «cet événement avait eu lieu juste un jour précédant ma naissance» (Parvizi, 1357/1978, 102).

VI) Le renouvellement

Le renouvellement après la crise est caractéristique de tout carnaval. C'est d'une part un moyen d'assurer l'équilibre entre le cycle de la vie et de la mort et d'autre part, le retour à l'état initial, c'est-à-dire, hiérarchie dominante et officielle. Ce renouvellement pourrait se traduire par un retour à la norme, et cela essentiellement sous forme de fête qui suspendrait pour un temps précis, l'inégalité propre au quotidien. La fête projette également l'espoir sur un avenir meilleur, utopique et harmonieux (*Ibid.*, 48). Ce nouveau regard vers un monde utopique fournit au peuple l'occasion de reconnaître ses forces dans un monde incomplet, habité par des individus imparfaits. Ce monde est en perpétuelle transition et se heurte toujours au renouvellement. Ainsi le carnaval, tout comme la fête, prend-il fin un jour, le renouvellement marquant un retour à la norme.

Comme on vient de constater, le retour à la norme dans les récits de Parvizi se manifeste la plupart du temps par un retour à l'ordre établi par les

1. من به دنيا آمدم.

agents du régime dominant. L'univers provisoire engendré par la transgression des lois prend bientôt fin et la norme se rétablit. Ce retour se définit par rire et bouffonnerie. Il s'accomplit le plus souvent par un règlement brutal de la part du régime dominant.

Conclusion

Le carnaval est le fruit d'un monde double, d'une distinction entre les formes orales et écrites, les genres profanes et religieux, etc. Pour Bakhtine, le carnaval est séparé de l'Église au Moyen-âge. Il est issu du théâtre profane et comique qui réserve une grande part au peuple. En fait, c'est la culture populaire et non la culture officielle qui gère le carnaval. Le carnaval offre aux participants l'occasion d'une satire délibérée des contraintes. Dans le dessein de satiriser la société dominante, le peuple recourt aux principes carnavalesques tels que le rire, le grotesque, la collectivité, etc. Bien que le rire soit un élément essentiel, l'emploi de tous les éléments carnavalesques avec une certaine modération permet au lecteur de tenir compte du message sérieux qui se trouve tout de même dans le texte. En effet, le véritable rire universel ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne. Dans cette optique, malgré une place privilégiée accordée au rire et au groupement populaire, le genre carnavalesque n'est pas dépourvu d'un message propre à lui. Celui-ci s'intègre dans le carnaval d'une manière intelligente et sous-jacente et il revient au lecteur de l'interpréter et de le déchiffrer. Autrement dit, en contraste avec le lecteur traditionnel, le lecteur familiarisé avec le genre carnavalesque ne considère pas le roman comme un texte achevé dans lequel la voix de l'auteur est autoritaire. Ce lecteur est libre d'interpréter le texte à sa manière, liberté accordée en fait à tout lecteur.

L'ensemble de l'œuvre de Parvizi recouvre une série d'éléments carnavalesques qui ouvrent la voie à une vie parallèle, se détachant par là de celle quotidienne dominée par la sphère officielle. Ce décalage par rapport

au monde des interdits et dominant donne lieu à expérimenter une vie meilleure, celle dans laquelle le peuple se découvre libre de faire ce qui lui plaît. Cependant, cette vie utopique et tranquille durant la période du carnaval, ainsi que cette liberté située exclusivement dans le domaine non-officiel sont précaires et condamnées à leur propre fin. C'est d'ailleurs ce qui permet un retour à la vie normale. Cette distanciation par rapport aux règles pousse le peuple aux scènes de rire, d'enchantement, de débauche et de satire, lui permettant du même coup de savourer une vie à sa guise. De plus, le rire carnivalesque s'ensuit souvent d'une idéologie dont la présence se fait sentir dans certains de nos récits. Or, la glorification de la mort sereine après une vie simple dans le récit «Baba Kouhi le Derviche est décédé en paix» pourrait bien traduire la prépondérance de l'au-delà vis-à-vis du bas-corporel souligné et admiré par le grotesque. L'histoire de Baba Kouhi montre que le carnivalesque dans l'œuvre de Parvizi est beaucoup plus nuancé qu'il n'y paraît, comme si l'auteur cherchait à rappeler, par cet exemple, que le sublime reste à jamais lié au grotesque ou reconnaître que la littérature à message mystique conserve toujours une place de choix dans l'univers littéraire persan.

Bibliographie

- Aubailly, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique: la naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975.
- Bakhtine, Mikhaïl, «Recevyte zanry», in *Estetika slovensnogo tvorcestva*, Moskova, Iskustvo, 237-280. Trad. «Les genres du discours», in 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. pp. 265-308, 1952.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970 a.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 b.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

- Heers, Jacques, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen-Âge: Conférences d'Albert-Le-Grand 1971*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1971.
- Parvizi, Rassoul. (1357/1978). *Les Pantalons rapiécés*. Téhéran: Javidan.
- Petit de Julleville, Louis, *L'Histoire du théâtre en France: les mystères*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- Rabelais, François, *Gargantua*, Traduit par: Marie-Madelaine Fragonard, Paris, Pocket, 1998.
- Sanders, Carol. (1994). *Raymond Queneau*. Amsterdam: Rodopi.
- Shaw, Aimie Maureen, «En dialogue avec Bakhtine: carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman». *Master of arts*.