

***Zélika à Cochon Vert* de Laurier Melanson ou le carnavalesque en Acadie**

Anne Brown

Number 4, 1994

Le français, langue maternelle, en milieu minoritaire (suite et fin), de quelques auteurs, les centres de recherche

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004476ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004476ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brown, A. (1994). *Zélika à Cochon Vert* de Laurier Melanson ou le carnavalesque en Acadie. *Francophonies d'Amérique*, (4), 63–77.
<https://doi.org/10.7202/1004476ar>

ZÉLIKA À COCHON VERT
de LAURIER MELANSON
OU
LE CARNAVALESQUE EN ACADIE

Anne Brown
Université du Nouveau-Brunswick (Frédéricton)

Héritier d'une tradition orale dont les sources remontent au Moyen Âge, le discours littéraire de Laurier Melanson est, au même titre que celui de Rabelais, au service du rire. C'est en s'inspirant du réalisme grotesque et en déployant une panoplie de motifs carnavalesques et de procédés parodiques que l'auteur réussit à insérer ce rire dans ses écrits. Marqué par diverses formes d'inversion, de détronement, de rabaissement et de profanation, l'imaginaire melansonien est, de plus, traversé par des motifs que l'on pourrait qualifier de rabelaisiens. Parmi ceux-ci on trouve le motif du corps grotesque, celui de la désacralisation des institutions religieuses ou civiles ainsi que le motif de la mort-naissance. Tout se passe d'ailleurs comme si l'auteur cherchait à inverser les normes, à créer un « monde à l'envers¹ ».

Le « monde à l'envers » que crée Melanson se caractérise principalement par son aspect subversif. Celui-ci s'exerce contre le monde officiel, c'est-à-dire l'institution religieuse, politique ou linguistique. Ce sont les modalités de la perspective subversive melansonienne qui feront l'objet de notre discussion. Dans un premier temps, nous établirons l'importance de cette perspective par rapport au peuple acadien. Dans un second temps, nous montrerons que le bouleversement des idées et des valeurs reçues, soit des jugements dominants, est loin d'être négatif. Car, chez Melanson, l'aspect subversif est invariablement placé sous le signe de la joie, de la liberté et de l'épanouissement du corps. Il s'éclaire ainsi à la lumière du principe de l'affirmation de soi. Dans les pages qui suivent, nous étudierons les manifestations du carnavalesque dans un seul de ses romans, soit *Zélika à Cochon Vert*².

La langue du peuple et la parole autoritaire

Une première lecture des écrits de cet auteur suffit pour nous convaincre qu'ils forment une œuvre comique verbale où la langue savoureusement irrévérencieuse du peuple et la langue froidement pédantesque des porte-parole du pouvoir se côtoient, s'entremêlent et s'entrechoquent. En donnant au roman le droit au vernaculaire acadien, c'est-à-dire à une parole qui est

« nôtre », Melanson crée un terrain propice à la mise en épreuve de la parole d'autrui. Ce faisant, il jette une lumière révélatrice sur une arène particulière, celle où la parole du peuple entre en lutte avec la parole autoritaire.

Selon Bakhtine, cette parole est « inséparablement soudée à l'autorité (pouvoir politique, institution, personnalité)³ ». Associée, entre autres, aux hommes politiques, aux enseignants et au clergé, cette parole qui « résonne dans une haute sphère » (p. 161) adopte ici le registre du français standard. Apanage de l'élite, la langue autoritaire se donne pour mission première d'assujettir, voire de « civiliser » un groupe particulier : les Acadiens. Appartenant généralement aux classes défavorisées de notre société, ces derniers s'expriment le plus souvent dans un seul registre linguistique, celui de la langue populaire. Or cette langue n'est pas reconnue. Elle est donc d'emblée privée d'autorité. À ce propos écoutons l'auteur :

Toute ma vie, on lui [le peuple acadien] a donné tort de parler une langue d'autrefois : à l'école, au collège, je n'ai entendu dire que : « On ne dit pas comme vous, on dit comme nous ». Et le professeur corrigeait notre façon de dire, sans trop se soucier de la valeur de nos expressions. Tout se passait comme s'il n'y avait pas de salut hors de son idiolexique à lui. C'est également le propre de certains professeurs d'université qui jettent des barrières de droite à gauche devant tout ce qui ne correspond pas... à leur code langagier. Pourtant, la sagesse s'accommode assez mal de l'intolérance. À bout de patience d'entendre tout ce beau monde se donner raison en tout et partout j'ai [décidé de] passer enfin la parole à mes personnages⁴.

L'œuvre théâtrale et romanesque de Melanson se fonde donc sur un refus particulier, celui d'accepter le bien-fondé d'un langage unique incarné par la parole autoritaire. Chez cet auteur, c'est le rejet de l'absolutisme linguistique jumelé à un profond désir d'accorder la parole à un groupe linguistique particulier qui déterminent l'originalité de ses écrits. Car, en délivrant la parole de ses personnages du joug d'une langue unique, plus précisément du « bon » français, Melanson réussit à nous offrir non seulement une conscience verbale particulière d'un monde, mais aussi, et par ricochet, une vision discrètement et foncièrement subversive de ce monde.

En abordant *Zélika à Cochon Vert*, il importe d'ailleurs de rendre justice à Roland Barthes pour l'hypothèse émise dans *Critique et vérité*, à savoir que « déplacer la parole, c'est faire la révolution⁵ ». En accordant le privilège de la parole à ceux et à celles dont la langue est depuis toujours méprisée, châtiée et réprimée, Melanson s'engage dans une voie nouvelle destinée à montrer que « bon sens et bonne humeur valent mieux que science et préjugés⁶ ». C'est ainsi que son univers retentit d'un rire populaire, source de libération, de transgression, de rénovation et de renversement. Et, si nous croyons pouvoir affirmer que Melanson s'inscrit dans la tradition du carnavalesque, c'est, répétons-le, parce que dans *Zélika à Cochon Vert* une lutte féroce s'établit entre la culture populaire et la culture officielle.

Dualité du monde

Cette lutte s'incarne dans le fait que les discours, les sermons ou les propos prononcés par les représentants officiels du pouvoir sont systématiquement tournés en dérision par le peuple. La mère Cochon Vert, par exemple, s'oppose inlassablement aux discours religieux ou sérieux de la classe dirigeante⁷. Elle fait ainsi figure de représentante non officielle du peuple. Son rôle consiste à traduire ou à réinterpréter sur le mode comique les propos et les actes des dirigeants officiels. Au sujet de son rôle, elle précise :

C'est pas aisé, tout le temps être obligée de bailler les réponses au monde qui comprend pas les questions! Les villages d'Acadie pouvoit dormir en paix tant qu'i'aura des parsounnes coumme moi pour ieu fournir les réponses pis ieu-z-expliquer les questions... (p. 157)⁸

L'univers melansonien s'organise d'ailleurs tout entier autour d'une « *dualité du monde*... d'un aspect double de la perception du monde et de la vie humaine⁹ » (*Rabelais*, p. 13-14). On y trouve, parallèlement aux représentants officiels du pouvoir, des représentants non officiels; parallèlement à la culture bourgeoise, la culture populaire; parallèlement aux rites religieux et aux cérémonies sérieuses, des festins qui feraient honneur à Bacchus; parallèlement au français standard, le vernaculaire acadien.

Dans *Zélika à Cochon Vert*, les rires du peuple accompagnent tous les actes des représentants virtuels ou symboliques du pouvoir et de la culture officiels. Ainsi, ces représentants sont-ils systématiquement dénigrés chaque fois qu'ils tentent d'imposer leur autorité au peuple. Symbole de la domination française en terre étrangère, Madame La Tour, par exemple, incarne la bourgeoisie à la recherche constante d'une servante. Or son statut social n'impressionne guère le peuple. Aux yeux de Zélika, par exemple, cette bourgeoisie oisive n'est en fin de compte rien de plus qu'une femme « des vieux pays » (p. 13). En l'identifiant à un passé révolu, Zélika démythifie, voire rabaisse en quelque sorte à sa juste valeur non seulement cette Française, mais aussi la culture qu'elle représente. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la « voix d'apocalypse » de cette femme obèse, portant « deux corsets » et ne se déplaçant que difficilement « bourrelet par-dessus bourrelet » (p. 20), n'intimide aucunement Zélika. Et, lorsque celle qu'elle traite de « grosse corneille » (p. 20) se laisse aller à son autoritarisme, Zélika affirme philosophiquement : « Ah ben, c't'elle-là, si a continue coumme ça, a va se fendre le corset » (p. 21).

Il en va de même pour la marchande anglaise, symbole de la domination anglaise au Nouveau-Brunswick. Bien qu'elle ne soit pas obèse, cette marchande incarne un personnage carnavalesque qui porte, lui aussi, sur son corps les stigmates de ses abus de pouvoir. Surnommée la « femme à quat'cents » (p. 16), cette marchande, qui vole impunément ses

clients, arbore un visage sillonné de rides. Celles-ci l'exposent à la risée du peuple. Qu'on en juge par cet extrait : « C't'elle-là... faudrait qu'all' alle ouère un dératatineux. Hormis que son vâlet réchauffe un fer pis qu'il' i repasse la face » (p. 16). Un jour, ne supportant plus les propos désobligeants de la marchande, Zélika, à la recherche d'une justice provisoire, lui lance une pomme de terre « dans le derrière » (p. 17). À sa grande honte, la marchande tombe à plat ventre sur son chauffeur, « la robe par-dessus la tête » (p. 17). Le comique de cette situation est rehaussé par le fait qu'en choisissant au hasard une pomme de terre, Zélika a fait sauter toutes les pommes de terre en l'air. Celles-ci « redescendent... paumer les fesses de lapin de la profiteuse » (p. 17).

Les bourgeois et les marchands ne sont pas les seules victimes du rire populaire. Le corps enseignant et le clergé sont, eux aussi, des cibles privilégiées d'un rire railleur. Écoutons Zélika narrer les derniers moments de cette enseignante qui « ouâ pas clair » (p. 9), et dont la mort subite en salle de classe fut hâtée par le comportement indiscipliné de son étudiante : « D'un coup, la vieille maîtresse a venu blanche coumme un drap, pis après un hotchet inquiétant, all' a poussé son darnier couac » (p. 10). Sa remplaçante, une religieuse dévote, n'a guère plus de succès lorsqu'il s'agit de faire respecter son autorité auprès des villageois. Vexée par les propos qu'elle tient sur sa fille, la mère Cochon Vert, par exemple, lui lance les paroles suivantes :

Vous, la sœur, vous êtes pus laide qu'une taouaille et depis que vous avez venu vous fourrer dans c't'école, tout le monde du village vous appelle *Tomahawk*...

Et vous, vous pouvez ben aller vous gargariser avec vos prières (p. 11)¹⁰.

À l'instar de cette religieuse affublée d'un sobriquet injurieux, le jeune vicaire échoue dans sa tentative pour s'attirer le respect d'autrui. S'il en est ainsi, c'est d'abord parce qu'il bégaye et, ensuite, parce que « tout le monde savait que sa famille était si pauvre qu'il avait'té obligé de faire sa première communion dans les souyers de sa mère » (p. 12). Quant au curé, rappelons qu'après avoir sermonné la mère Cochon Vert sur l'obéissance qu'elle doit à son époux, celle-ci le traite d'« effronté » et se fait un devoir d'encourager Zélika à transgresser le vœu d'obéissance qu'elle devra prononcer le jour de son mariage : « Un houmme, faut tchindre ça dehors. Faut pas que ça passe son temps sous pied dans la maison à hucher des ordres! Oublie pas! Oublie pas! Espère pas trop longtemps avant de mettre le holà! » (p. 71).

Dans l'univers melansonien, l'ordre hiérarchique du monde est ainsi provisoirement renversé. C'est le peuple — dont le rire incarne une vive opposition à la culture officielle — qui remporte la victoire dans cette lutte, car c'est à lui que Melanson accorde invariablement le dernier mot. Ce faisant, il met en scène un monde « délibérément non officiel, extérieur à

l'Église et à l'État» (*Rabelais*, p. 13), c'est-à-dire un monde dans lequel les femmes se plaisent à dénigrer le pouvoir des hommes alors même que le peuple, lui, tourne systématiquement en dérision la classe dirigeante, les rites religieux, les cérémonies officielles, le sérieux pieux ainsi que les bienséances.

En règle générale, les bienséances qui ne sont pas respectées par le peuple sont intimement liées à la vie du corps. La tâche principale de Melanson consiste, semble-t-il, à jeter une lumière imprévue sur la révolte du peuple qui se plaît à rire sur la place publique, à mettre en lumière l'ineptie, le sérieux limité et la risible prétention des classes dominantes. Ainsi, la vérité qui domine dans l'univers melansonien trouve sa source dans la « contre-culture populaire du rire¹¹ ». Ce rire carnavalesque colore tout entier la vision de l'auteur qui, elle, plonge ses racines dans la transgression d'une multitude de tabous.

La vie du corps

Le silence qui pèse traditionnellement sur la vie du corps dans la société acadienne est l'un des tabous les plus importants que Melanson transgresse dans ses écrits. L'importance qu'il accorde à la vie du corps conduit à une existence épicurienne à laquelle semble aspirer la majorité de ses personnages. Or, notons-le, cette vie est difficilement compatible avec le catholicisme puritain et janséniste que prônent les religieuses et les prêtres qu'il met en scène¹².

Dans *Zélika à Cochon Vert*, le corps subit une sorte de réhabilitation. En effet, les actes du corps et les besoins naturels des personnages ne sont jamais passés sous silence. À titre d'exemple, mentionnons que dès l'âge de quatorze ans, la « potelée et juteuse » (p. 9) Zélika a déjà « à peu près tous trop bien connu » (p. 46) les adolescents du village. Elle n'est pas la seule cependant à se vouer instinctivement à une sorte de recherche effrénée du plaisir des sens.

Chez Melanson, ce n'est pas l'Acadie des déportés — cette Acadie tragique où les larmes coulent à flots — qui est décrite, mais bien son pendant, une Acadie livrée à la fête, une Acadie où les ébats amoureux, le goût des beuveries, les plaisirs de la table et les éclats de rire président. Il est d'ailleurs clairement précisé dans le texte que la devise du peuple est : « Je mangerons, je danserons, je boièrons pis je rirons à en réveiller les morts ! » (p. 56). En ramenant tout au domaine matériel et corporel, en se vouant corps et âme au plaisir des sens, les personnages melansoniens écartent aux confins de leur esprit la culture officielle ainsi que ses représentants. Ils triomphent ainsi, du moins momentanément, de cette symbolique mort à soi qui guette tous les déshérités de la terre.

Dans *Zélika à Cochon Vert*, les manifestations de la vie matérielle et corporelle se fondent, répétons-le, dans le principe de la fête et revêtent ainsi un aspect positif. De plus, comme le dicte la tradition du carnavalesque, le

porte-parole du principe corporel et matériel n'est pas une personne en particulier, mais bien le peuple dans son ensemble. Ainsi, chaque personnage fait preuve d'un comportement lié à l'expression même de la vie du corps qui sert à le caractériser. Lors du repas de noces de Zélika, où il « y avait une mer de vin et de bière à boire, ainsi qu'un repas gargantuesque à manger » (p. 92), l'oncle Valentin, par exemple, danse si fort qu'il risque de « vriller un trou dans le plancher » (p. 97). Les frères Crotte-de-poule, eux, « croût[ent] ensemble un pain fourré à la perdrix en dévorant des yeux les tartes à la mélasse et au sucre » (p. 94). La grand-mère Baïonnette, elle, se « fourr[e] le nez dans une poutine à sac qu'elle blâm[e] de manquer de bleuets » (p. 94). Quant à Napoléon Cou-Croche et sa famille, rappelons qu'ils « n'avaient pas le temps de parler, car ils tenaient mordicus à liquider leur marmite de poutines râpées avant la première quadrille » (p. 92). Certains d'entre eux rotent avec « l'adresse d'un Arabe de bonne naissance » (p. 59) après avoir mangé à leur faim, alors que d'autres se contentent « de renacler et de cracher loin » (p. 14). Il arrive aussi que, comme Otto de la Veuve, plusieurs se laissent aller « à goûter, à savourer, à boire, et à digérer d'avance des cruches imaginaires de vin rouge, rose et blanc, au point d'en prendre le hoquet en pleine église » (p. 35).

L'image de banquet et de célébration qui domine dans ces exemples se loge à l'enseigne de l'excès, c'est-à-dire de la gloutonnerie et de l'ivrognerie. Néanmoins, ce motif du banquet est loin d'être négatif. Il est en effet l'expression de la satisfaction et de la réjouissance du peuple qui mange et boit à satiété.

Dans l'univers melansonien, les manifestations de la vie corporelle et matérielle — liées à divers degrés au principe de l'exagération — s'inspirent de l'élément grotesque. Cette liberté du corps que l'on y découvre est « anticanonique de par sa nature même » (*Rabelais*, p. 39). C'est la raison pour laquelle, chez cet auteur qui ne recule devant rien, « l'apprenti-curé... se pissait sur les pieds » (p. 99), la religieuse enseignante « pissait bleu » (p. 12), les sœurs du curé « mâchont de l'encens » (p. 40) et le curé, lui, descend de la chaire « en pétant très fort » (p. 63).

L'atmosphère licencieuse qui règne dans ce texte est rehaussée par un comique burlesque. Celui-ci s'incarne généralement par le coup de pied ou de genou servant à fustiger ou à ridiculiser autrui. Ainsi, les jeunes hommes qui émettent des propositions « déshonnêtes » aux sœurs « inaccessibles » de Zélika sont tous récompensés par un coup de pied dans « les régions basses » (p. 47). D'autres, comme c'est le cas du policier que le juge n'a pas condamné pour son zèle mal placé, sont punis par « un coup de genou dans la panse » (p. 121). Et, si le peuple applaudit « des pieds et des mains cette louable initiative » (p. 121), c'est, comme le souligne Zélika, parce qu'il n'est pas « satisfai[t] de leu [la classe dirigeante] justice » (p. 121). Avant tout, ces exemples attestent que, chez Melanson, l'image littéraire du corps sert soit à ridiculiser la classe dirigeante, soit à rabaisser les choses élevées, soit à mêler

le corps au monde, c'est-à-dire à franchir « la frontière d'un corps individuel clos, qui ne se fond pas avec les autres » (*Rabelais*, p. 318).

Le corps grotesque

Les personnages que met en scène Melanson dansent, lâchent des vents, s'enivrent, dévorent leur nourriture, éructent et font l'amour sous le signe de la joie, de l'abondance, de l'exagération et de l'excès. Or, « l'exagération... la profusion, l'excès, sont... les signes les plus marquants du *style grotesque* » (*Rabelais*, p. 302). De plus, « le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps » (*Rabelais*, p. 316). Ainsi, la bouche, le nez et le derrière, pour ne nommer que ceux-ci, ont un rôle important à jouer dans l'image du corps grotesque. Il convient de souligner que, bien que Melanson mette souvent l'accent sur ces trois parties du corps, il privilégie surtout le motif de la bouche ouverte qui revient à plusieurs reprises sous sa plume. Entre autres, certains personnages « *ingurgit[ent]* », « *dévor[ent]* », « *brou-t[ent]* », « *rong[ent]* » et font « disparaître comme dans un camp d'affamés » (p. 93) leur nourriture. D'autres « *ouvr[ent]* grand la bouche comme pour avaler la Chine tout entière » (p. 93), « *croqu[ent]* » si fort qu'ils sont parfois récompensés par « une dent cassée » (p. 95), et terminent leur repas en se « *rin[çant]* la gorge d'une demi-cruche de vin » (p. 97). À l'église, plusieurs « *beugl[ent]* » (p. 136) les cantiques religieux ou ne ratent « pas une seule occasion de parler » (p. 137). Le caractère carnavalesque du motif de la bouche béante saute aux yeux. Comme le signale Bakhtine « *une forte exagération de la bouche est un des moyens traditionnels les plus employés pour dessiner une physionomie comique* » (*Rabelais*, p. 323).

Quant au motif du nez, rappelons que celui de la Cochon Vert, pour ne nommer qu'elle, est « croche » et dépasse « de loin la mesure » (p. 10). Ainsi, faut-il « reconnaître que de profil, elle avait l'air d'un ouvre-boîte » (p. 10). Comme autre exemple du style grotesque chez Melanson, citons son utilisation de l'« inversion carnavalesque » (*Rabelais*, p. 407), en particulier celle qui a trait à l'exhibition du derrière. Soulignons que ceux qui — soit par peur soit par inadvertance — dévoilent cette partie arrière du corps, appartiennent tous aux classes privilégiées. Le motif du derrière exposé, source incontestée de rire et de rabaissement, apparaît au tout début du roman. C'est la marchande anglaise qui, à la suite d'une chute, expose la première son « fond de culottes rapiécé » (p. 17) à ses clients.

Le motif du derrière exposé ressurgit fréquemment tout au long du roman. Nous nous contenterons de citer deux autres exemples frappants, qui témoignent de la prédilection de l'auteur pour ce motif, de ce type particulier de comique rabaisseur que la mère Cochon Vert nomme « le sens dessus dessous » (p. 144). Les derniers personnages qui donnent à voir leur postérieur sont une religieuse et la fille du docteur.

Ces dernières ont un rôle important à jouer dans la « séance profane » (p. 146) destinée à commémorer le dixième anniversaire de la fondation du

couvent. Au cours de cette célébration officielle à laquelle sont conviés tous les villageois, la religieuse dirige la chorale et la fille du médecin, elle, interprète une chanson. Or, la dénommée « batteuse de mesure » (p. 146) est surprise par une souris qui lui passe entre les pieds alors même que sa chorale « massacr[e] pour la vingt-cinquième fois » (p. 146) l'hymne national des Acadiens, *l'Ave, maris stella*. Otto décrit ainsi le rabaissement de la directrice musicale : elle « a perdu la tête tout net, pis all'a biaisé vers la coulisse en levant sa robe jusqu'aux hanches » (p. 146). Quant à la jeune fille vêtue d'une robe à traîne, c'est lorsqu'elle se « baill[e] l'air vers le piano » (p. 144) que se produit l'humiliant incident. En effet, Otto, le responsable du lever du rideau, a un pied « sus la tcheue de sa robe » (p. 144). Et, lorsqu'elle prend place près du piano, il ne reste plus à celle dont le père est venu expressément « pour [la] ouère » (p. 144) que le devant de sa robe. Suite à ces deux épisodes, « tout le monde s'écrase de rire » (p. 144).

En s'exhibant de la sorte, la religieuse et la fille du médecin deviennent la risée non seulement de quelques personnes — comme c'était le cas pour la marchande anglaise — , mais bien de tous les villageois. Si le motif du derrière exposé au regard du peuple jouit ici d'une faveur exceptionnelle, c'est en grande partie parce qu'il permet à l'auteur de broser un tableau purement carnavalesque de la classe dirigeante. Ce motif reflète la lutte du peuple — qui s'exprime sans retenue aucune — contre cette classe dirigeante qui, elle, condamne tout manquement à la pudeur. Enfin, ce motif a pour fonction symbolique de travestir le sérieux des cérémonies officielles en les obligeant à prendre une tournure comique qui ravale subitement la dignité et rogne progressivement le pouvoir des personnages dont le statut social, économique ou religieux les a hissés au sommet de la hiérarchie de l'univers où ils évoluent.

Le détronement

Le réalisme grotesque qui est à la source même du carnavalesque s'appuie ici sur le motif du détronement pour rehausser ses accents comiques. Il existe plusieurs scènes de détronement dans *Zélikà à Cochon Vert*. La première se déroule à l'hôpital où le maire Zen Zones est venu en cure de repos¹³. Rappelons que le jour même où le maire entre à l'hôpital, Monseigneur l'évêque, l'invité d'honneur à la cérémonie commémorant l'anniversaire de la fondation du couvent, tombe subitement malade et Otto le transporte d'urgence à l'hôpital. Par un malheureux concours de circonstances, aucun lit n'est libre. Otto décide donc de placer le « veillard débile » (p. 135) dans la chambre de Zen Zones, un être « fatigué, pis fatigant » (p. 145). Il décrit ainsi le détronement du maire : « Je placerai Mayor Zones dans l'aile psychiatrique avec les autres personnes fatiguées. C'est au sous-sol. Il pourra crier tout ce qu'il voudra, personne ne l'entendra. » (p. 143)

Ennemi redoutable du peuple acadien, ce « maire hystérique » (p. 143) est relégué au sous-sol de l'hôpital. Le sort qu'il connaît est typiquement carna-

valesque: on le « déguise » en l'obligeant à enfiler « une camisole de force » (p. 143). De la sorte, plus rien ne le distingue des véritables aliénés mentaux évoluant dans ce « bas » lieu qu'incarne le sous-sol. Apparenté à un « sot » — personnage doté *a priori* d'allures carnavalesques —, ses injures et ses menaces de « fermer l'hôpital aux Français et de porter plainte directement à la reine d'Angleterre » (p. 145) perdent tout leur poids. Dépeint uniquement dans son hystérie, ce personnage est chargé d'une signification symboliquement élargie. Il est, en effet, l'incarnation même de l'esprit fermé dont a toujours fait preuve un nombre impressionnant d'anglophones à l'endroit des Acadiens¹⁴. En réglant son compte à ce fantoche politique, l'auteur le transforme en croque-mitaine comique et le livre ainsi démuné au peuple dont le rire déchaîné lui donne, comme à Zélika, « des crampes d'avoir trop ri » (p. 145).

Le deuxième épisode de détronement a lieu au couvent lors de la séance profane. Dans celui-ci, comme partout ailleurs, le peuple joyeux, victorieux et inculte s'oppose au pouvoir dominant, grave, sérieux et prétentieux. Nous avons vu que l'invité d'honneur à cette fête, Monseigneur l'évêque, ne peut pas participer à la cérémonie à cause de sa maladie. Ainsi, la « grouse chaise bourrée rouge » (p. 144) qui lui est destinée reste vide. Le fauteuil épiscopal n'étant pas occupé, la mère Cochon Vert décide tout bonnement de s'y installer.

Dans un premier temps, ce geste familial supprime la barrière hiérarchique séparant le peuple de ses dirigeants. Dans un deuxième temps, il exprime à la perfection une certaine transgression de l'organisation sociale ainsi que le refus de se soumettre au mode de vie officiel. Tout en détronant Monseigneur l'évêque, la prise de possession du fauteuil épiscopal hisse symboliquement la mère Cochon Vert au sommet de la hiérarchie sociale. Car c'est elle qui siège dorénavant « en plein mitan de la rangée d'en avant » (p. 144). De plus, un contact familial réel s'établit entre la mère Cochon Vert et les représentants du pouvoir officiel. Car, à sa droite se trouvent Mère Parfection et le « champion acadjen » (p. 144), le Père LeBourdon; à sa gauche, le curé et le docteur du village. Du coup, ces derniers sont, eux aussi, détronés. D'une part, ils sont obligés de partager l'espace avec la mère Cochon Vert et, de l'autre, ils occupent un lieu physique inférieur au sien. C'est d'ailleurs pour cette raison que Mère Parfection est « toute en larmes » (p. 144).

Dans *Zélika à Cochon Vert*, le motif du détronement exerce une fonction idéologique. Il est l'indice qui nous permet de conclure que l'auteur s'oppose au pouvoir officiel, aux idées reçues, aux interdictions religieuses ou sociales et, par contrecoup, qu'il cherche à libérer ses personnages des entraves à la libre expression de soi, des conventions sociales, de la hiérarchie religieuse et de l'esprit fermé des politiciens. En dépit d'une certaine hostilité qu'il semble vouer à l'État et à l'Église, soit au mode de vie officiel,

Melanson ne sombre jamais dans le prêchi-prêcha. Le ton moralisateur lui est, en effet, étranger.

Le monde qu'il dépeint est un monde en fête. Tout entier livré à la liberté de la parole et des gestes, à la transgression des conventions et à l'exaltation voluptueuse que procure le rire déchaîné visant les membres de la classe dirigeante, ce monde apparaît comme étant à la recherche d'une vérité non officielle, soit d'une vérité carnavalesque. Celle-ci donne invariablement lieu à des permutations hiérarchiques. Ce sont d'ailleurs ces permutations qui rendent le peuple à lui-même, car elles lui révèlent brusquement, comme le signale Bakhtine, « la possibilité d'un monde totalement *autre*, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie » (*Rabelais*, p. 57).

Dans ce nouvel ordre mondial, le nationalisme étriqué n'a pas sa place. Résolument réfractaire à toute forme d'entrave à la liberté individuelle, Melanson n'hésite pas à dénoncer le nationalisme bourgeois et religieux, nationalisme qui tient rarement compte des besoins ou des désirs réels du peuple¹⁵.

C'est donc parce qu'il a longtemps été associé aux classes dirigeantes, que le nationalisme acadien est tourné en dérision, voire détrôné dans *Zélika à Cochon Vert*. Deux épisodes illustrent particulièrement bien ce détrônement. Le premier a lieu avant la cérémonie commémorant l'anniversaire du couvent. Le deuxième, avant celle du baptême des triplets de Zélika. Dans le premier cas, c'est le symbole par excellence du nationalisme acadien, le drapeau tricolore arborant à gauche une étoile, qui est visé¹⁶. Pour souligner l'importance de la cérémonie commémorative, Mère Parfection décide de pavoiser la façade du couvent « d'une centaine de drapeaux acadiens fraîchement teints » (p. 131). Or, une pluie torrentielle transforme ces drapeaux « en torchons violets » (p. 131). La métamorphose du drapeau national en torchon — son inversion carnavalesque — figure avant tout un détrônement. L'anéantissement de l'objet « sacré » sert à dissiper tout le sérieux et la prétention entourant la cérémonie officielle. Deuxièmement, il rabaisse le sentiment nationaliste officiel, c'est-à-dire celui que prônent les représentants de l'Église. En dernier lieu, l'objet dénigré « devient en quelque sorte l'envers du nouvel objet venu occuper sa place » (*Rabelais*, p. 407). Or, dans la tradition du carnavalesque, l'envers est intimement lié à l'ancien. C'est dire qu'au niveau symbolique, le travestissement du drapeau signale ici la mort du monde officiel. Il annonce par ailleurs la naissance d'un nouveau règne joyeux, celui du peuple.

Tout en n'hésitant pas à dénigrer à nouveau l'un des symboles les plus cruciaux du pouvoir et de la culture officiels qu'est le drapeau acadien, l'auteur se sert de surcroît de l'épisode du baptême des triplets de Zélika pour rabaisser le clergé et le sacrement du baptême. Cet épisode, qui vient clore le roman, se déroule autour de la lutte pour le pouvoir dans laquelle sont engagées la mère Cochon Vert et la supérieure du couvent, Mère Parfection. Forte de son autorité religieuse, cette dernière cherche à dérober à la

mère Cochon Vert la mainmise sur la cérémonie. Elle commence par décréter que les triplets seront nommés en hommage aux « trois rois mages » (p. 153). Elle précise ensuite qu'ils porteront des robes de baptême « bleues et blanches ainsi que trois bonnets rouges couronnées [*sic*] d'étoiles jaunes » (p. 153). Les noms tirés de la mythologie biblique et les robes inspirées du drapeau acadien font figure d'objets « sacrés », symboles du monde officiel.

Ce sont à ces symboles que s'en prend la mère Cochon Vert en qualifiant Balthazar, Gaspard et Melchior de « noms poussièreux à vous faire étarner » (p. 156). La mère Cochon Vert montre que ces noms appartiennent à un passé révolu, qu'ils ne méritent pas qu'on leur attache une importance quelconque dans le présent. Bien qu'elle dérobe aux trois rois mages leur caractère sacré en démythifiant leur nom, elle ne s'oppose pas outre mesure à ce que « les bessons¹⁷ » (p. 151) soient identifiés à eux. Car « un nom c'est pas important coumme une robe de baptême » (p. 156), souligne-t-elle.

C'est d'ailleurs à propos des trois robes de baptême que les éléments carnavalesques de l'épisode seront exploités au plus haut degré. En premier lieu, le principe du « bas » matériel et corporel véhiculé par l'image de l'urine colore tout l'épisode. En effet, aussitôt vêtu de sa robe, l'un des triplets la souille de son urine. À partir de ce moment, les frontières entre le sacré et le grossier se brouillent et se confondent. D'une part, Otto confère à ce liquide la caractéristique sacrée de l'eau bénite. Tout en regardant son pantalon mouillé, il annonce gaillardement : « y en a... iun qui vient de me baptiser moi-même » (p. 154). Ensuite, la mère Cochon Vert trouve un malin plaisir à identifier l'odeur de l'urine à celle qui se dégage du couvent. « Ça commence à puer le couvent, icitte » (p. 154), affirme-t-elle! En liant les excréments d'un nourrisson à un rite religieux et à un lieu « sanctifié » — le baptême et le couvent —, Otto et sa belle-mère les affranchissent du « sérieux maussade et unilatéral de la conception officielle » des choses (*Rabelais*, p. 422). Ce faisant, ils révèlent la double face du monde et marquent un point important dans cette lutte implicite qui les oppose à la culture officielle.

La carnavalisation de l'épisode du baptême est accentuée par le fait que la mère Cochon Vert tient coûte que coûte à détrôner celle qu'elle accuse d'avoir « dédjusés [ses petits-enfants] en drapeau acadjens » (p. 154). Afin de neutraliser la mainmise de Mère Perfection sur la cérémonie de baptême, elle commence par convaincre Zélika qu'une mère, sous peine d'attirer « une punition à [s]a famille » (p. 156), doit s'abstenir d'être présente au baptême de ses enfants. Cela dit, elle s'empare d'un seul des triplets et le revêt d'une robe de baptême qu'elle a taillée dans une « robe de satin bouche-trou de son ancêtre » (p. 152). Rendue à l'église, elle l'y « entre... et l'en sort après la cérémonie, puis elle le fait baptiser une deuxième et une troisième fois » (p. 156).

Symbole d'une victoire éclatante du peuple sur le monde officiel, voire de l'abolition temporaire du pouvoir exercé par le clergé, ce cérémonial religieux se déroule tout entier sous le signe de l'impiété. Le refus de la mère

Cochon Vert d'observer les conventions du monde officiel a ses racines dans une sorte de sagesse licencieuse. Selon Bakhtine, cette sagesse oppose instinctivement le peuple « au sérieux "de la piété et de la peur divine" » (*Rabelais*, p. 260). Ici, l'élément d'opposition revêt un caractère essentiellement joyeux. Enfin, et c'est là le plus important, dans cet épisode final du roman, le motif de l'opposition donne lieu à trois détronements.

Le premier détronement a lieu lorsque la mère Cochon Vert réussit à remplacer la robe de baptême — offerte en cadeau par la supérieure du couvent et rappelant le drapeau acadien — par le vêtement qu'elle a taillé, elle-même, dans la robe de son ancêtre. Cette substitution lui permet de rabaisser Mère Parfection en la privant d'une mainmise sur la cérémonie religieuse. Le deuxième détronement a lieu lorsque le curé baptise à trois reprises le même enfant. Il est ainsi ravalé au rang de sot, de celui que l'on berne sans vergogne.

Cependant, c'est le troisième détronement qui est de loin le plus osé du roman. Ce n'est pas un personnage en particulier qui est rabaisé ici, mais bien la sacro-sainte doctrine du christianisme. Mère Cochon Vert transgresse cette doctrine en enlevant le caractère sacré au plus important des sept sacrements — le baptême —, en le ravalant au rang d'une simple superstition¹⁸. Dans un premier temps, elle décide de faire baptiser à trois reprises un seul de ses petits-enfants. Ensuite, elle s'exclame : « ça fera pour les autres » (p. 156)! L'irrévérence carnavalesque et la sagesse transgressive de ce personnage expriment on ne peut mieux son affranchissement des idées et des pratiques religieuses identifiées au monde officiel. De plus, en associant le sacré au rire, Melanson libère ses personnages de la terrible peur de Dieu. Délivrés de cette peur qui, selon Bakhtine, « est utilisée par tous les systèmes religieux dans le but d'opprimer l'homme » (*Rabelais*, p. 333), ces personnages sont, par voie de conséquence, affranchis de la peur de la mort.

Le motif de la mort-naissance

Dans *Zélica à Cochon Vert*, le motif de la mort est intimement lié à celui de la naissance. De plus, dans une mesure plus ou moins grande, la mort est « carnavalisée » à l'aide d'images du bas matériel et corporel; la peur qu'elle inspire finit ainsi par être vaincue par le rire. Dans l'épisode des funérailles de la mère du curé, par exemple, l'auteur associe l'image de la mort à celle de l'ivrognerie et de la bouche grande ouverte. Une fois de plus, un rite religieux est organisé sur le mode comique. En effet, au cimetière « les porteurs, la famille, la parenté, toute la parrouesse, pis le monde d'en dehors » (p. 30) sont confrontés à Otto qui, « tchenant ben fort sa cruche » (p. 31), cuve son vin au fond de la fosse réservée à la défunte!

L'auteur détrône l'image de la piété et de la solennité marquant habituellement la cérémonie des funérailles en la transposant dans la sphère matérielle de la réjouissance corporelle, celle du boire. Symbole d'une « vérité libre et sans peur » (*Rabelais*, p. 285), le vin est ici opposé aux funé-

railles, symbole du sérieux pieux. Cette opposition conduit à la victoire de la vie sur la mort puisque, au cours de l'épisode des funérailles, le « bas » matériel sert à éloigner les villageois de cette vérité fuyante qu'incarne la promesse d'une vie éternelle. Ainsi, témoins de l'acte profane d'Otto, ils sont vite ramenés à la seule vérité vérifiable, celle du corps et de ses réjouissances.

Dans la littérature carnavalesque, la sphère matérielle et corporelle « est le *bas qui donne le jour* » (*Rabelais*, p. 308). C'est ainsi que l'image grotesque d'Otto, reposant tel un cadavre dans la fosse consacrée, se transforme graduellement en une image victorieuse et triomphale. Hissé au-dessus de tous par les porteurs qui, eux, « s'ont rentré avec un corps pis s'ont sorti avec un autre » (p. 31), Otto subit une ascension verticale qui fait de lui une sorte de ressuscité. Le vin aidant, il triomphe joyeusement de la mort en chassant à la limite de sa conscience la peur et la pitié. En définitive, Otto est un personnage carnavalesque qui « avale le monde et n'est point avalé par lui » (*Rabelais*, p. 284). Son geste blasphématoire signale, en effet, son refus de souscrire aux idées religieuses, en particulier celles qui lui promettent la vie éternelle tout en le vouant à une vie de privations sur terre. Tiré de la fosse, Otto renaît symboliquement au monde. Il assure ainsi le triomphe de la sphère matérielle et corporelle sur la sphère religieuse et mystique.

Dans l'épisode de l'accouchement de Zélika, ce thème de la mort-naissance est à nouveau exploité par l'auteur. L'agonie à laquelle nous assistons est celle de Monseigneur l'évêque. Rappelons que c'est Otto qui fut chargé d'admettre le prélat en toute urgence à l'hôpital. Or Otto ne parvient pas à convaincre l'infirmière responsable des cas d'urgence qu'il s'agit bien là d'une question de vie ou de mort. Elle l'éconduit ainsi : « Ici, on ne s'occupe des cas d'urgence que le jeudi.... Revenez ce jour-là, comme ça, il sera bien malade et nous l'accepterons avec plaisir » (p. 141). Cela dit, elle abandonne froidement à son sort l'évêque qui, lui, est « arc-bouté au comptoir des admissions » (p. 142). Otto profite de la disparition de l'infirmière pour le transporter dans la salle d'accouchement où se trouvent trois femmes. Reposant provisoirement « dans un lit vide situé entre deux dames en plein travail » (p. 142), l'évêque, comme le souligne Zélika, « a pas grand-geste encadré comme il est là » (p. 142)¹⁹.

Ici, la mort et l'enfantement fusionnent dans « une figure à double visage » (*Rabelais*, p. 285) où se croisent la naissance des triplets de Zélika et la dernière agonie de Monseigneur l'évêque. Dans l'univers melansonien, il n'y a pas de mort sans naissance. Cette alliance des deux pôles de la vie — le premier fixant le passé (la mort), le deuxième fixant l'avenir (la naissance) —, s'accomplit toujours sous le signe de l'ambivalence. L'heure est-elle aux pleurs ou à la réjouissance? La réponse devient vite évidente surtout si l'on songe que la mort est inextricablement associée au rire.

Or l'absence éclatante d'éléments tragiques dans l'image de la mort que nous offre Melanson nous permet de conclure que, dans cette lutte qui

oppose le peuple aux classes dominantes, c'est le rire populaire qui, une fois de plus, prédomine. En effet, les personnages qui évoluent sous le spectre de la mort, soit la mère du curé et Monseigneur l'évêque, appartiennent tous les deux à la classe dirigeante. Par ailleurs, ceux qui naissent ou renaissent symboliquement à la vie, les triplets de Zéliska, les enfants de ses deux co-chambres et Otto ressuscité, appartiennent au peuple. Signalons, de plus, que leur nombre dépasse largement celui des morts.

Le motif de la mort-naissance revêt ainsi une grande importance symbolique. En plus d'accorder une sorte de victoire numérique au peuple, ce motif signale la rénovation de l'ordre établi, voire la naissance d'un nouvel ordre. Sur ce propos, écoutons l'auteur :

Bref, j'ai voulu mettre en scène une Acadie qui a rompu avec la soumission du passé, avec le besoin de taire ses aspirations. C'est une Acadie qui ose crier ce qui se chuchotait très bas sous divers régimes d'autrefois, celui de l'Église n'étant certainement ni le moins oppressif ni le moins profiteur²⁰.

Conclusion

Dans *Zéliska à Cochon Vert*, le rire est invariablement dirigé contre toute supériorité et met ainsi en valeur la fonction contestataire de l'imaginaire melansonien. Par ailleurs, notre étude semble indiquer que, tout en fondant l'unité artistique de l'œuvre, ce rire revêt une fonction plus large, celle de rendre les Acadiens à eux-mêmes. En effet, tout en dépouillant les représentants du pouvoir officiel de leur masque autoritaire, le rire railleur du peuple donne lieu à une multiplicité de permutations hiérarchiques. Prises dans leur ensemble, ces permutations témoignent du fait que l'auteur s'efforce de créer « un monde à l'envers », un monde détaché de tout sérieux officiel.

Dans ce but, Melanson insère dans son récit des beuveries, des ripailles, des déguisements, des détronements, des renversements, des fustigations, des profanations tout en conférant à la langue acadienne une place dans la littérature. On est donc témoin d'une cassure radicale dans la conception traditionnelle de la hiérarchie religieuse, politique et linguistique du monde. Ici, en effet, les distinctions entre le sacré et le profane, le haut et le bas, le licite et l'illicite, le grotesque et le sublime, l'acceptable et l'inacceptable se confondent et se brouillent. Enfin, l'univers comique et libérateur de l'auteur témoigne d'un désir profond de se distancier le plus possible de toute forme de dogmatisme. C'est ainsi que les images carnavalesques du peuple et de ses dirigeants franchissent les cadres restreints de l'Acadie pour englober un univers plus vaste, celui de tous les déshérités de la Terre...

NOTES

1. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19. Dorénavant, les références à ce livre seront simplement données sous la forme: (*Rabelais*, p. 19).
2. Laurier Melanson, *Zélika à Cochon Vert*, Montréal, Leméac, 1981. Par souci de brièveté, nous avons choisi d'aborder ce seul texte. Cependant, nos commentaires valent aussi bien pour l'ensemble de l'œuvre melansonnienne. À noter que toutes les références à ce roman seront directement incluses dans le texte.
3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 162.
4. Laurier Melanson, « La liberté offerte par le rire », dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 15/2, 1990, p. 201. Interview avec Anne Brown.
5. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 45.
6. Laurier Melanson, *loc. cit.*, p. 202.
7. Dans cet article, nous adoptons la graphie de l'auteur pour tous les noms propres lorsque ceux-ci sont prononcés par les personnages appartenant aux classes défavorisées plutôt que par le narrateur. À titre d'exemples: la mère Cochon Vert, Mère Parfection, Monseigneur l'évêque et Père LeBourdon.
8. « Bailler » signifie ici « donner ».
9. Les italiques dans les citations appartiennent à Bakhtine.
10. « Taoueille »: mot acadien emprunté de la langue des Micmacs. À l'origine, ce mot signifiait « femme ». L'usage lui a conféré la signification de « femme du bas peuple qui se prostitue ». L'emploi de ce mot pour qualifier la religieuse illustre à merveille le motif de la dualité du monde dans l'imaginaire de Melanson.
11. Michel Aucouturier, « Préface », dans Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 17.
12. Rappelons que ce catholicisme a longtemps subjugué l'ensemble de la société acadienne.
13. En donnant au maire le nom de Zones, Melanson fait allusion à un épisode dans l'histoire récente des Acadiens. En effet, le maire responsable de la répression que connurent en 1968 les étudiants de l'Université de Moncton se nommait Jones. Ce dernier s'opposait féroce­ment au bilinguisme. Les étudiants, qui militaient en faveur de la reconnaissance des droits linguistiques des Acadiens, présentèrent au maire Jones une tête de cochon, symbole de leur mépris. De plus, cette allusion historique est intensifiée par le fait que, dans le texte, c'est le maire Zones qui traite ses agresseurs de « têtes de cochons » (p. 145). Pour de plus amples détails à ce sujet, voir le film *L'Acadie, l'Acadie* de Pierre Perrault et Michel Brault.
14. C'est justement cet esprit fermé qui porta au pouvoir le Parti COR. Lors des dernières élections provinciales en 1991, ce parti est devenu l'opposition officielle grâce à une plate-forme électorale entièrement fondée sur le rejet du bilinguisme officiel.
15. Dans « Le Conte du parc ensorcelé », Herménégilde Chiasson évoque, lui aussi, en la dénonçant cette réalité: « [...] une fois y avait c'te pays icitte qu'était habité par des géants, toutes sortes de géants, des géants fédéraux, des géants GRC, des géants provinciaux, des géants acadiens, toutes sortes de géants » (*Possibles*, 4/1, 1979, p. 193). Pour Chiasson, les géants acadiens sont, et ceci au même titre que tous les géants, coupables d'avoir « exploité » (p. 193). Ti-Jean, symbole de l'Acadien pauvre et démun.
16. *Maris stella*: l'étoile qui guide les matelots.
17. « Besson » signifie « jumeau » ou « triplet ».
18. Rappelons qu'en plus de laver le nouveau-né du péché originel et d'en faire un chrétien, ce sacrement est à la base du christianisme.
19. « Avoir grand-geste » signifie « avoir de la prestance ».
20. Laurier Melanson, *loc. cit.*, p. 199.