

Le néo-nationalisme acadien « à l'heure actuelle » ou la question du savoir en Acadie

Glenn Moulaison

Number 6, 1996

« Il n'y aura plus de Jeanne Sauvé et de Gabrielle Roy »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004612ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004612ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moulaison, G. (1996). Le néo-nationalisme acadien « à l'heure actuelle » ou la question du savoir en Acadie. *Francophonies d'Amérique*, (6), 7–19.
<https://doi.org/10.7202/1004612ar>

LE NÉO-NATIONALISME ACADIEN « À L'HEURE
ACTUELLE » OU LA QUESTION DU SAVOIR EN ACADIE

Glenn Moulaison
Université Saint-François-Xavier (N.-É.)

C'était une ère à se demander si l'art servait réellement à quelque chose et si les artistes pouvaient être rentables¹.

Dans un numéro récent de la *Revue de l'Université de Moncton*, Herménégilde Chiasson signe un article où il livre ses réflexions sur « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne² ». Le texte mérite un examen attentif pour deux raisons. D'une part, ce n'est pas tous les jours qu'une revue universitaire invite quelqu'un — encore moins un artiste — à traiter d'un tel sujet, surtout d'un sujet qui ne soit pas strictement universitaire. Le numéro en question, consacré aux « Arts et lettres », est le premier de trois ayant pour thème d'ensemble « L'Acadie d'hier à demain », publiés à l'occasion du Congrès mondial acadien (août 1994). Dans l'avant-propos, Jean-Bernard Robichaud, recteur de l'Université de Moncton, explique que ces numéros serviront à « approfondir la réflexion et [à] alimenter le débat » (p. 5) lors du Congrès, où l'on dressera le « bilan » d'une société acadienne orientée vers l'avenir. D'autre part, le texte est d'un grand intérêt étant donné que Chiasson, écrivain, cinéaste et artiste visuel, est l'un des principaux acteurs sur la scène culturelle acadienne, et indéniablement celui dont la carrière est la plus diversifiée. Après Raymond Guy Leblanc et Guy Arseneault, il est le « troisième poète fondateur de la poésie acadienne moderne³ » et, depuis 1972 — où il faisait paraître avec Jacques et Gilles Savoie, *L'Anti-livre*, dit le premier ouvrage littéraire publié en Acadie —, il est l'auteur de plusieurs recueils de poésie, nouvelles, pièces de théâtre et scénarios de films. Il a réalisé, depuis 1985, une dizaine de films, dont six à l'ONF, et plusieurs galeries d'art ont exposé ses créations multimédias.

Le fait d'offrir des remarques sur le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne comme matière à discussion dans un forum comme le Congrès mondial ne constitue pas en soi une singularité. Au contraire, dans un article

paru dans le même numéro de la *Revue* sur « L'émergence de la littérature acadienne, 1755-1910 », James de Finney et Pierre Rajotte démontrent que, depuis la fin du XIX^e siècle, surtout par l'intermédiaire du journal *L'Évangéline*, on établit en Acadie des « liens inextricables entre vie littéraire et vie socio-politique » (p. 270). Toutefois, le fait de donner la parole à Chiasson, c'est-à-dire à un poète qui, il y a une vingtaine d'années, appartenait à une génération d'artistes acadiens qui choisissaient d'exercer leur fonction complètement à l'extérieur de la communauté plutôt qu'au sein de celle-ci — du moins dans la communauté acadienne traditionnelle — est propre à faire réfléchir. « Il fut un temps où l'artiste vivait en marge de la société pour effectuer son travail de visionnaire et de critique, mais il semble bien que ce temps-là fasse désormais partie de la légende » (p. 321). À plusieurs points de vue, les temps ont effectivement bien changé en ce qui concerne la place qu'occupe l'artiste en Acadie, et le succès et la reconnaissance gagnés, à force d'acharnement, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'Acadie, y sont pour beaucoup, comme Chiasson s'y réfère de façon oblique tout au long de son article. Cependant, à la lecture, ce qui ressort le plus des propos de Chiasson sur ce nouvel ordre des choses, est un malaise, comme si le confort — relatif, bien sûr — dont jouit l'artiste acadien « à l'heure actuelle » (une expression qui revient cinq fois dans le texte) répugnait à ses sensibilités de « maudit », plus à l'aise avec l'art de la subversion qu'avec l'art de la subvention, qui autrefois qualifiait l'Acadie de « trou béant, fausse [*sic*] commune, catacombe de la survie⁴ ».

Il serait facile de voir en ce malaise la nostalgie d'un nationaliste épuisé et inquiet qui souhaiterait voir une jeune relève se ranger sous les bannières dressées au début des années 70, où l'art, engagé, était presque un artisanat à but non lucratif, plutôt que de chercher à être rentable et à faire fortune : « Où est la charge révolutionnaire de l'art ? Où sont les nouveaux indices, les nouveaux voyants ? Sont-ils en ligne pour entrer dans un studio de télévision ? » (p. 321). Mais il serait plus intéressant et pertinent de voir dans les réflexions de Chiasson moins un désir de retourner aux années 70 — et par extension naturelle, de se fermer les yeux à la situation de « l'heure actuelle » — qu'un rappel de ce que l'on avait vraiment réalisé au cours de ces années, afin que l'Acadie d'aujourd'hui et de demain en tienne compte.

Le discours et le rock

Pour le distinguer du nationalisme acadien traditionnel, qui remonte aux premières grandes conventions nationales de la fin du XIX^e siècle où, par exemple, furent choisis les principaux symboles de l'Acadie — le drapeau, l'hymne, la fête, la devise —, on qualifie de « néo- » le mouvement nationaliste dont le Ralliement de la jeunesse acadienne, en 1966, marque le point de départ. La distinction entre ces deux moments de l'histoire acadienne n'est pas apparue au nom de la seule clarté : le *néo*-nationalisme s'oppose résolument au premier, qu'il considère comme étant bourgeois, conservateur,

tourné vers le passé, l'idéologie d'une petite élite institutionnelle dont l'attitude de bonne entente avec le régime socio-politique anglophone maintient en pouvoir une classe de rares privilégiés, alors que les masses de la société acadienne traînent dans la misère. Ce mouvement, né avec un œil sur les bouleversements socio-politiques du Québec et l'autre sur l'agitation de la scène (étudiante) internationale, atteint une nette mise au point au début des années 70, dans la mesure où un projet social proprement acadien commence à se dessiner, à la formation duquel participent universitaires, politiciens et artistes. Des sociologues et des historiens procèdent à un nouvel examen de la société, à travers une grille d'analyse scientifique, c'est-à-dire libérée du carcan de la tradition franco-catholique. Le Parti acadien, fondé en 1972 au Nouveau-Brunswick, revendique la création d'une province acadienne. Le lyrisme personnel des poètes et des musiciens chante les réalités de l'Acadie quotidienne, telles que vécues dans la joie et la misère de ses contradictions violentes. En quelques années, on passe de la vision traditionnelle, qui voit en l'Acadie le dernier bastion de la civilisation catholique française, ayant survécu à la Chute de 1755 et étant sur la route du paradis grâce à sa foi de martyr, à la vision moderne et révolutionnaire, où l'Acadie est victime d'une illusion à dissiper qui valorise la souffrance et la suspension du bien-être afin de justifier et de perpétuer une injustice.

C'est ainsi que les critiques et les interprètes du néo-nationalisme, surtout dans les écrits les plus caractéristiques de ce mouvement, représentent ses progrès comme le passage du sommeil au réveil, comme la renonciation au «mythe national» pour arriver à une vision lucide de la réalité. Jusqu'alors étouffée par l'ignorance sur son propre compte, la société acadienne se révolte, prend conscience d'elle-même et regarde en arrière non plus avec nostalgie, mais avec honte. Désormais elle *sait*, et ce qu'elle sait, c'est qu'elle n'est pas, qu'elle n'a jamais été un peuple d'élection au destin glorieux habitant la Terre promise. Au contraire, comme Raymond Leblanc le fait remarquer de façon indéniable dans le poème épilogue de son *Cri de terre* (1972), «Je suis acadien», il n'y a absolument rien en l'Acadien qui soit digne d'admiration ou d'imitation; la dure réalité ne correspond pas à la belle légende que certains aiment véhiculer depuis plus d'un siècle :

Je jure en anglais tous mes goddam de bâtard
Et souvent les fuck it me remontent à la gorge
Avec des Jesus-Christ projetés contre le windshield
Saignant medium-rare
.....
Je suis acadien
Ce qui signifie
Multiplié fourré dispersé acheté aliéné vendu révolté
Homme déchiré vers l'avenir⁵

Le néo-nationalisme, selon la lecture orthodoxe, est un processus de désillusionnement, où l'Acadie est désabusée d'une tromperie collective. Anne

Marie Robichaud, par exemple, décrit la démarche de Michel Roy dans *L'Acadie perdue* (1978)⁶ — un essai où l'auteur, au risque de simplifier, offre sa version personnelle du rôle du clergé dans l'histoire de l'Acadie, et qui est sans doute l'un des textes les plus violents de la période — comme une « entreprise de démystification, et même de démythification⁷ ». Afin de mieux mettre en valeur les réalisations des poètes néo-nationalistes, Raoul Boudreau présente ainsi la production poétique acadienne antérieure aux années 70 :

Cette poésie propose une vision théocentrique du monde et elle présente l'Acadie et les Acadiens comme le peuple élu de Dieu qui, par son indéfectible attachement à sa foi catholique malgré ses souffrances et ses misères, doit servir d'exemple aux peuples de la terre. Elle incite le plus souvent à la prière et à l'action de grâce, jamais à la révolte⁸.

Yves Bolduc explique que chez des poètes comme Raymond Leblanc, Guy Arsenault, Herménégilde Chiasson, Calixte Duguay, Ulysse Landry, Louis Comeau et Gérald Leblanc, « l'image mythifiée [de l'Acadie s'efface] au profit du concret de tous les jours⁹ ». Marguerite Maillet, dans la conclusion de son *Histoire de la littérature acadienne*, affirme que les « auteurs contemporains ont voulu rompre avec une littérature jugée passéiste, une littérature qui privilégiait l'événement de 1755 et les traditions dites nationales¹⁰ ». Alain Masson, ainsi que Raoul Boudreau, qualifie la poésie acadienne des années 50 de « naïvement idéaliste¹¹ », avançant que l'image de l'Acadie véhiculée par la poésie, de même que par d'autres champs de discours — l'histoire et la linguistique, par exemple —, « exclue [sic] la complaisance du mythe¹² ». La position de Jean-Paul Hauteœur est un peu différente, mais elle abonde dans le sens général de ces interprétations. Dans *L'Acadie du discours* (1975), il essaie de démontrer que le néo-nationalisme constitue moins un rejet du « mythe national » en son entier qu'une identification restreinte à l'une de ses catégories, à savoir le moment de l'Acadien colon — substituant par là l'élite acadienne traditionnelle aux oppresseurs impérialistes français et britanniques¹³.

Loin de suggérer que ces interprétations soient fausses, nous voulons néanmoins les nuancer. Car s'il est vrai que les intervenants néo-nationalistes, par opposition aux nationalistes traditionnels, sont ceux qui *savent*, et que ce savoir donne à leur prise de parole une légitimité qui ferait défaut aux partisans de la tradition, il reste à déterminer le processus par lequel ils ont réussi à accéder au savoir. Certes, dans certains cas, comme l'historiographie ou la sociologie, il est évident que ce sont les rigueurs de la science qui permettent de triompher de l'ancien paradigme. L'esprit critique, l'analyse « scientifique » des sources et des documents, le rejet systématique de la tradition au profit de la théorie, le recours à la connaissance objective plutôt qu'intuitive des faits, mènent à une vision désacralisée, démythifiée de la société acadienne. Devant les ressources des sciences humaines et sociales modernes, l'Acadie

de Longfellow et de l'Église franco-catholique, ruisselant de lait et de miel, doit inévitablement s'éclipser. Mais dans le cas de l'art, de la poésie, l'accès au savoir s'effectue-t-elle de la même manière, étant donné qu'il serait difficile d'affirmer que l'artiste cherche sa légitimité là où le scientifique la trouve? En fait, n'est-il pas permis de croire que le terrain privilégié de l'artiste est le mythe, et n'est-il pas alors paradoxal d'avancer que la prise de conscience de l'artiste acadien procède d'une renonciation au mythe — qu'il soit « national » ou autre? L'artiste acadien néo-nationaliste *démythifie-t-il* la vision de l'Acadie ou exploite-t-il autrement les possibilités du « mythe national »? C'est une question à laquelle nous allons tenter de répondre, et c'est ici que nous devons retourner à Herménégilde Chiasson.

Mourir à Scoudouc

En 1974, Chiasson publie aux Éditions d'Acadie *Mourir à Scoudouc*, son premier recueil de poésies, que nous considérons comme le texte poétique le plus représentatif de la période néo-nationaliste. Ce recueil, plus que tout autre en Acadie, est devenu la malheureuse victime des anthologies : on a tendance à mettre en relief des pièces individuelles, comme « Eugénie Melanson » et la série « Bleu, Jaune, Bleu, Rouge et... Noir », au détriment de l'ensemble. Bien entendu, « Eugénie Melanson », sans doute encore l'un des plus beaux poèmes jamais écrits en Acadie, mérite ce genre d'attention, mais le contexte dans lequel il s'enclasse mérite aussi qu'on y prête une attention particulière. Dans la limite de nos connaissances, l'article d'Alain Masson paru dans la *Revue de l'Université de Moncton*¹⁴ demeure l'étude la plus poussée de *Mourir à Scoudouc*. Grâce à une analyse thématique et structurale dans le sens large du terme, Masson, en ce qui concerne la narrativité du recueil, met l'accent sur la « prolifération du récit¹⁵ », qui donnerait lieu à une poésie du « vertige¹⁶ ». De notre côté, nous aimerions proposer qu'il existe dans *Mourir à Scoudouc* un *grand récit* qui atténue cette « prolifération » et qui met au point ce « vertige ».

Comme son titre l'indique, le thème principal de *Mourir à Scoudouc* est la mort. Le point culminant de tout le recueil se trouve dans l'avant-dernier poème, le poème-titre en l'occurrence, qui raconte comment le « je », en « auto », est « venu voir la fin [...] du monde » à « Scoudouc », « un endroit seul et grand comme un trou » — qui est, en réalité, un petit village acadien dans la région sud-est du Nouveau-Brunswick. Pris de peur à la vue de « monsieur Net », « l'homme de Glad », et « le chevalier Ajax » (« Pourquoi étaient-ils venus? / Peut-être parce que Scoudouc était sale »), il se creuse un trou à la pelle et s'y cache :

Et je suis entrée [*sic*] dans ma nuit une autre fois

J'avais peur parce qu'il n'y avait pas de lumière électrique je ne peux pas me coucher sans lumière électrique sans savoir qu'il y a quelqu'un qui me donne la lumière

Je sentais les racines de l'herbe sur mon dos et je me suis aperçu que je nourrissais l'herbe
J'entendais l'intimité de la terre j'étais prisonnier du vagin de la terre
J'entendais les roches qui glissaient et les racines qui s'enfonçaient et qui bougeaient à travers la planète
Les arbres qui s'étiraient et qui défonçaient le ciel
Je ne pouvais me rendre à la mort

Le « je » sort de son trou et rentre ensuite dans son auto, d'où il perçoit au ciel les « nuages » qui descendent « de façon inquiétante vers le royaume de Scoudouc » et « L'Évangile qui s'en venait du Cosmos comme des musiciens rock avec les anges en robes polyéthylène argentées » :

Scoudouc devint comme une cathédrale avec des arches et des anges dans les arcades qui se livraient à des gestes obscènes [sic]
Scoudouc devint la cathédrale avec l'auto son arche d'Alliance le moteur qui tournait au ralenti et la combustion qui empoisonnait les fidèles en robe blanche qui priaient en silence
Scoudouc devint la cathédrale avec l'auto son arche d'Alliance qui diffusait les tables de la loi

Le poème se termine alors que le « je » est « sorti dans le silence du ciel bleu encore [...] pour collectionner les reliques du dernier siècle » :

Les étiquettes de Chiclets les boîtes de conserves les boîtes de lait Carnation à moitié rouillées les sacs de chips les enveloppes timbrées les anciennes lettres déchirées les fenêtres barrées à double tour les mégots de cigarettes et les bouteilles de liqueurs douces au cœur du sauvage
Toutes je les ai déposées sur la terre la plus propre l'herbe la plus propre [...]

La typographie des lignes qui suivent cette mise en ordre des débris du siècle, laisse entendre que le « je », arrivé à « Scoudouc » en auto, adopte pour le départ un moyen de transport différent. De plus en plus petite, comme si le texte fuyait devant le lecteur ou le lecteur devant le texte, cette typographie suggère que le « je » s'éloigne en montant dans les airs, en conséquence de quoi « Scoudouc », étant perçu de là-haut, disparaîtrait peu à peu « parce que photographié de la lune », comme on dit à la dernière ligne du poème.

S'il y a une mort dans ce poème, il est évident qu'il n'y est pas question d'une mort ordinaire, c'est-à-dire d'une défaite ou d'un anéantissement complet, soit physique, soit moral. Dans l'acception courante du terme, le « je » ne meurt pas à « Scoudouc » : il n'y a aucune trace qui indiquerait une mort physique, et du point de vue moral, le « je » choisit la vie lorsque, caché dans son trou à cause de la peur que lui inspirent « monsieur Net », « l'homme de Glad » et « le chevalier Ajax », il reprend courage, disant qu'il ne peut pas « se rendre à la mort », la terre « vagin » le faisant renaître. Le mot « mourir » a donc un sens particulier dans ce poème et ailleurs dans le recueil de Chiasson.

La mort, comme le poème « Quand je deviens patriote » le fait valoir, est un événement par lequel « il faut bien passer », aussi difficile puisse-t-il s'avérer. Si le « je » meurt effectivement « à Scoudouc », il ne meurt pas comme le malade meurt à l'hôpital, mais comme le mystique meurt à son corps ou comme la religieuse meurt au monde, c'est-à-dire en s'en dépouillant, en y renonçant définitivement. Autrement dit, il faut mettre le verbe « mourir » dans le contexte d'une certaine tradition, où il constituerait moins le simple achèvement d'un processus vital que son accomplissement, de même que le point de départ d'une vie nouvelle.

Du récit au grand récit

Au début de « Mourir à Scoudouc », le « je » nous apprend qu'il est « venu voir la fin [...] du monde ». Jusque-là, dans le recueil, on nous a présenté une sorte de tableau de ce « monde ». Après un genre de poème-dédicace à Rimbaud, vient une série de neuf pièces où le thème principal est l'amour, en particulier l'amour frustré, nuancé par les sous-thèmes de l'exil, du silence, de l'emprisonnement, de la mort. Du premier poème, « Entre la saison du fol amour et la saison des framboises », au dernier, « En Acadie », on peut lire une progression du personnel à l'impersonnel ou au social, en ce sens que le pays qui, au début, constitue le cadre de l'idylle entre un homme et une femme devient peu à peu la condition de l'amour — sa possibilité, son obstacle —, sinon la partie féminine même du couple amoureux. Dans la section suivante du recueil, qui regroupe encore neuf poèmes, l'identification de l'« Acadie » à la femme est affichée dès le titre, « Acadie mon trop bel amour ». Cette section, la plus chargée sur le plan « politique », comprend un appel au réveil, à la révolte, un désir de se défaire complètement des anciennes illusions du passé et d'affronter moins l'avenir que le présent, comme dans le texte « Rouge » :

Acadie, mon trop bel amour violé, toi que je ne prendrais jamais dans des draps blancs, les draps que tu as déchirés pour t'en faire des drapeaux blancs comme des champs de neige que tu as vendus comme tes vieux poteaux de clôtures, tes vieilles granges, tes vieilles légendes, tes vieilles chimères, blancs comme une vieille robe de mariée dans un vieux coffre de cèdre. [...] Arrache ta robe bleue, mets-toi des étoiles rouges sur les seins, enfonce-toi dans la mer, la mer rouge qui va s'ouvrir comme pour la fuite en Égypte ; la mer nous appartient, c'est vrai, toute la mer nous appartient parce que nous ne pouvons pas la vendre, parce que personne ne peut l'acheter.

« Mourir à Scoudouc », qui suit cette section, est le texte où convergent tous les thèmes de l'amour, de la révolte, de la mort et du pays. « Scoudouc », petit village acadien, « un endroit seul et grand comme un trou », représente la version concrète de cette Acadie qui n'existe pas sauf à l'état de mythe, un vrai pays où les enjeux de la vie et de la mort sont des réalités quotidiennes.

Si l'on prend un recul devant ce « récit », on voit se dessiner les traits d'un schéma biblique, du « grand récit » du christianisme orthodoxe, l'histoire de

l'humanité entière, qui s'ouvre par une idylle amoureuse entre un homme et une femme, qui s'achève par une vision apocalyptique de la fin des temps, et qui est divisée en deux par l'avènement d'un messie. Comme dans la Bible, où la ville de Jérusalem, le peuple d'Israël, représente un être féminin, l'épouse frustrée ou mal préparée qui attend avec plus ou moins de patience l'arrivée de son époux céleste, le Christ, il y a dans *Mourir à Scoudouc* une identification entre le corps de la femme et le pays d'Acadie, le « trop bel amour », l'épouse qui, en l'occurrence, n'est pas prête pour l'arrivée de son époux, c'est-à-dire pour son salut : « Et dis toi bien qu'aujourd'hui que si le Messie revenait il serait en chômage » (« Comprends-tu... là ? »).

Comme dans la Bible, l'intrigue — si l'on peut parler ainsi — de *Mourir à Scoudouc* est en quelque sorte une intrigue amoureuse, où l'amour est à la fois une relation littérale ou concrète, le sentiment qui unit une vraie femme et un vrai homme, et une relation symbolique, un sentiment d'appartenance à quelque chose qui dépasse l'ordre immédiatement humain. Malheureusement, dans les deux cas, cette histoire d'amour n'est qu'une série de révoltes, de ruptures, d'inconstances, d'infidélités. Dans le récit biblique, l'amour ne s'accomplit complètement qu'à la fin — soit à la fin du monde, au Jugement dernier inscrit dans le livre de l'Apocalypse où, dans une noce divine accompagnée de feux d'artifice, la Jérusalem céleste descend du ciel à la rencontre de son époux, le Christ.

Ce grand récit constitue, bien sûr, la charpente essentielle du « mythe national » acadien : le drame, la tragédie du peuple acadien, c'est la trame narrative d'ensemble de la « divine comédie » biblique. Éden : la période du régime britannique *soft*, qui va du traité d'Utrecht (1713) jusqu'au début des années 1750, une période exaltée par le romantisme de Longfellow avec ses deux personnages mythico-primitifs, Évangéline et Gabriel. Chute et exil : la rupture des alliances (le refus des serments d'allégeance inconditionnels), le Grand Dérangement de 1755 à 1763 et la diaspora qui éparpille la grande majorité des Acadiens à travers le monde. L'Évangile et la prophétie du Messie : le rassemblement et la renaissance d'un peuple-débris à la fin du XIX^e siècle, réalisés grâce aux efforts d'une élite qui, en plus, promet une rédemption future plus glorieuse encore, un Jugement dernier où l'Acadie écrasera tous ses ennemis et connaîtra l'ultime bonheur réservé aux seuls élus.

Mais il y a une différence entre cette « divine comédie » telle qu'elle est inscrite dans le « mythe national » acadien traditionnel, et son inscription dans un recueil comme *Mourir à Scoudouc*, d'inspiration néo-nationaliste. Dans sa préface à la deuxième édition d'*Acadie Rock* (1973) de Guy Arsenault, Chiasson tente une explication de ce que certains artistes avaient essayé de faire au début des années 70, et il vaut la peine de le citer :

Il est difficile de s'imaginer [...] le vide des années soixante. Nous réalisons, quelques-uns d'entre nous, l'importance d'un discours qui nous singulariserait et qui ferait fonction d'un propos dirigé à l'endroit de notre réalité.

L'importance d'un discours qu'il fallait ramener ici, qu'il fallait rapatrier. L'Idéal de vie basé sur des valeurs morales qu'avait constitué le projet existentiel de la génération précédente n'était devenu qu'un flot de paroles vides et sans prise de conscience véritable dans le réel¹⁷.

Si le « discours » dont parle Chiasson est effectivement le grand « mythe national », on peut proposer que, dans une œuvre comme *Mourir à Scoudouc*, le poète tente en effet de le « rapatrier » ; l'œuvre singularise l'« Idéal de vie » traditionnel devenu une simple abstraction coupée du réel. Car chez Chiasson, la « divine comédie » est ramenée à un niveau à la fois individuel et concret : ce n'est pas l'Acadie qui est impliquée dans le grand récit, mais un « je », un individu, et ce « je » en traverse tous les épisodes dans un présent qui comprend le passé et l'avenir. La Chute et le Jugement dernier, par exemple, n'appartiennent pas à des catégories temporelles abstraites, inaccessibles à l'expérience humaine, mais constituent plutôt des étapes que le « je » franchit dans un « ici et maintenant ». D'abord un *grand récit* national qui est censé donner une interprétation complète du passé, du présent et de l'avenir d'un peuple, un *dire* qui est censé identifier ce peuple, le mythe acadien devient sous cet angle nouveau, c'est-à-dire néo-nationaliste, un programme narratif, un *être*, auquel s'identifie l'individu acadien afin de trouver une identité qui lui serait propre¹⁸.

De l'universel au confessionnel

La « divine comédie » ramenée au niveau personnel, où l'individu s'y reconnaît comme acteur principal, est à la base d'une bonne partie de ce qu'on appelle la littérature confessionnelle ou mystique, de saint Augustin au Rimbaud d'*Une saison en enfer*, en passant par Jean de la Croix et Thomas à Kempis. Le fait que *Mourir à Scoudouc*, comme *L'Acadie perdue* de Michel Roy, s'ouvre par une dédicace à Rimbaud est alors significatif. L'objectif principal de la confession est de procéder à un examen de conscience, d'accéder à un savoir sur son propre compte, de porter un jugement sur son monde personnel afin de gagner sur lui une perspective nouvelle et de se purifier des éléments de son monde qui tiennent du mal, d'y renoncer, de mourir à ces éléments qui deviennent, en conséquence, les débris d'un mode d'être passé. Dans la partie d'*Une saison en enfer* intitulée « Alchimie du verbe », par exemple, les sept pièces en vers que Rimbaud tourne en dérision jouent ce rôle de débris ou de fragments, et dans le « À Rimbaud du fond de la nuit » de *Mourir à Scoudouc*, le « je » qui dit être « devenu confetti » renvoie à ce genre de morcellement et de dépouillement du moi. Bien entendu, chez Chiasson, ce à quoi le « je » veut mourir le plus est l'Acadie du « mythe national », l'Acadie humble et soumise, l'Acadie-« Scoudouc » qui prie « comme une folle dans sa petite église à deux clochers », l'Acadie-musée d'« Eugénie Melanson », endormie et qui rêve « à de nouvelles déportations », de même qu'à la partie de son moi qui veut continuer à y vivre, honteuse, mal à l'aise avec un bouleversement dans l'ordre des choses : « Le vent du défaitisme

souffle sur nous, la tempête va nous salir / Nous avons peur de regarder nos enfants qui sont une extension de notre impuissance, de notre peur, de notre défaitisme » (« Quand je deviens patriote »).

Comme dans la « divine comédie » universelle, le point culminant de la « divine comédie » confessionnelle est le Jugement dernier, la fin du monde, l'Apocalypse. Dans ce cas cependant, il ne s'agit pas d'un événement de destruction ou de renouvellement ayant lieu, comme dans le « mythe national » acadien, dans un avenir indéfini, mais plutôt d'une « grâce », d'une réplique immédiate, divine le plus souvent, au jugement personnel du « je ». Autrement dit, si l'examen de conscience, le jugement que porte sur lui-même le « je », est réussi, s'il mène à un dépouillement de ce qui est considéré comme étant le « mal », il appelle un plus grand jugement qui vient authentifier l'effort de connaissance personnelle. Quand Rimbaud, dans « [Le loup criait sous les feuilles] », s'écrie : « Que je dorme ! que je bouille / Aux autels de Salomon. / Le bouillon court sur la rouille, / Et se mêle au Cédron », il appelle le Jugement dernier qui, selon la tradition biblique, aura lieu dans la vallée du Cédron, pour sanctionner son dépouillement esthétique¹⁹. Ainsi, après avoir fait le tour de son monde personnel, après s'être détaché, par exemple, des symboles traditionnels de l'Acadie — dans la série « Bleu, Blanc, Rouge, Jaune et... Noir » —, le « je » de *Mourir à Scoudouc* arrive à « Scoudouc » pour voir la « fin du monde ». Dans la « divine comédie » confessionnelle, le signe conventionnel de l'accomplissement du Jugement dernier est l'arrivée du Christ, le Messie, avec lequel l'âme du fidèle entre dans une « noce » spirituelle et accède ainsi à un autre mode d'être. Chose assez curieuse, il n'y a pas de Christ à « Scoudouc » ; d'ailleurs, on a vu dans le texte « Comprends-tu... là » que, selon le « je », même « si le Messie revenait / il serait en chômage ».

Il se dégage donc de *Mourir à Scoudouc* l'impression, d'une part, que le « je » n'est pas tout à fait prêt pour la « fin du monde », que celle-ci est un peu prématurée : le « je » a peur, il se creuse un trou à la pelle afin de s'y cacher ; comme s'ils avaient été pris à l'improviste, il n'y a que trois chevaliers de l'Apocalypse : « monsieur Net », « l'homme de Glad » et « le chevalier Ajax ». D'autre part, on a l'impression qu'en dépit du fait qu'elle est prématurée et une source d'épouvante pour le « je », elle est nécessaire, voulue, précipitée malgré tout par l'impatience du « je », en conséquence de quoi il devient lui-même le quatrième chevalier avec son auto. En plus, on sent que cette « fin du monde » est réussie. Certes, le Messie en chair et en os est absent de toute l'affaire, mais « L'Évangile », la parole qui est censée annoncer son dernier avènement, descend effectivement du ciel, et à la fin de la pièce, il reste que le « je » disparaît dans un mouvement ascensionnel, comme s'il faisait l'expérience d'une assomption, laissant derrière lui « Scoudouc » et les débris du monde ancien, c'est-à-dire « les reliques du dernier siècle ». L'examen de conscience, le tableau que le « je » offre de son monde dans les sections précédentes de *Mourir à Scoudouc*, est alors sanctionné : le « je » reçoit la révélation

de l'ultime vérité sur son propre compte. Bien sûr, comme le laisse entendre la dernière section du recueil, « La maison du silence », où l'on nous présente deux « Inventaires », le premier, celui « du 25 avril 1974 », « cadavérique », et le deuxième, dit « romantique », cette révélation peut être soit propre à écraser le « je », soit propre à l'inspirer.

Mourir « à l'heure actuelle »

On peut représenter la période du néo-nationalisme comme un effort pour redéfinir l'identité acadienne, un effort pour accéder à un savoir nouveau, à une vérité nouvelle sur l'Acadie. Pour certains, l'historien, le sociologue, par exemple, la légitimité de cet effort repose, certes, sur un grand récit, mais il s'agit d'un grand récit dans le sens lyotardien du terme, le métarécit de la science, qui s'accompagne de son propre « discours de légitimation²⁰ ». Devant la rigueur et l'évidence de celui-ci, le statut de l'interprétation traditionnelle de l'Acadie, véhiculée par le grand récit du « mythe national », diminue en légitimité. Le nouveau savoir sur l'Acadie auquel accèdent le sociologue, l'historiographe, l'économiste, procède d'une réflexion sur les conditions et les critères mêmes du savoir, et sa victoire inévitable sur ce qui était autrefois considéré comme savoir devient par là un des épisodes du conflit plusieurs fois séculaire entre la science triomphante et le mythe. Désormais, de ce point de vue, afin de savoir en Acadie et afin de savoir sur l'Acadie, il faut renoncer au grand récit du « mythe national » et adopter le métarécit de la science.

Par contre, la légitimité de l'effort d'un artiste néo-nationaliste comme Chiasson pour accéder au savoir repose encore sur celle du « mythe national ». Le poète néo-nationaliste ne renonce pas simplement au mythe : il s'y identifie, le rapatrie et le singularise, la renonciation étant l'un de ses épisodes les plus importants. Si l'artiste néo-nationaliste *sait*, c'est dans la mesure où il a fait du grand récit national un drame individuel qui devient par là un processus de connaissance personnelle. Le passé édénique de l'Acadie, la Chute, l'avenir glorieux mais indéfini des élus passent de l'état de catégories quasi historiques à l'état de moments d'appui à l'intérieur d'un cheminement narratif concrétisé et individualisé. Ce que le poète néo-nationaliste sait ne procède pas d'un examen des conditions du savoir, mais d'un examen de conscience, d'un premier jugement qui appelle un Jugement dernier, c'est-à-dire une prise de conscience qui vient sanctionner l'effort de connaissance personnelle. Le lyrisme qui caractérise la production artistique acadienne du début des années 70 n'a pas pour seul objectif d'étaler le moi, de présenter l'expérience que l'on en fait, d'en faire un « tableau », un « rapport », un « profil », un « manifeste » — des expressions qui reviennent souvent dans les titres de l'époque : le moi acadien y est l'acteur principal d'un drame, où il meurt à une partie de lui-même afin de gagner son identité véritable. Bien que l'on puisse trouver des épisodes isolés de ce drame dans

diverses œuvres individuelles de l'époque, c'est dans *Mourir à Scoudouc* que l'on en trouve la forme la plus complète.

Dans « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », la situation que Chiasson représente comme celle de « l'heure actuelle » — où « la société demande à l'artiste d'effectuer un travail, [...] et surtout d'atteindre la célébrité, [...] où l'anonymat est en voie de devenir le fléau qui balaie toutes les identités », où l'art risque de devenir une « expérience "macdonalisable" » (p. 321) — se rapproche de la société que Jean-François Lyotard appelle post-moderne et postindustrielle. Une telle société se caractériserait par « l'incrédulité à l'égard des métarécits²¹ », où le savoir devient marchandise : il n'est produit que si on peut le vendre, réduit à l'état abstrait de « bits » d'information invisibles et indivisibles qui, en raison du progrès des nouvelles technologies, peuvent être traduits en divers langages, langues et codes afin de répondre à toutes les exigences des consommateurs éventuels. Autrement dit, dans une société postmoderne et postindustrielle, il semblerait que, dans le vide laissé par « l'incrédulité à l'égard des métarécits », vient s'installer le métarécit du capitalisme moderne et industriel qui étend son pouvoir sur de plus en plus de secteurs où, abstraction faite des différences qui découlent de la division du travail, la dépense d'énergie humaine crée une masse informe, indéfinie, de produits — dans les mots de Marx, des « cristaux [d'une] substance sociale commune²² ». La production et la circulation efficaces de la marchandise — qu'elle soit perruque ou périodique — dans un marché de plus en plus international dépendent de stratégies qui, inévitablement, dissimulent les conditions dans lesquelles l'énergie humaine est concrètement dépensée.

En somme, les tendances que Chiasson dénonce dans « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne » sont semblables à celles contre lesquelles Chiasson et plusieurs artistes néo-nationalistes se dressaient il y a une vingtaine d'années. « Il fut un temps » où l'artiste acadien dut concrétiser, ramener sur terre le grand « mythe national », « rapatrier » un « Idéal de vie » ; « à l'heure actuelle », dans une société dite postmoderne et postindustrielle où règne « l'anonymat », il doit donner « une couleur à son propos, la couleur de son milieu, de la réalité à laquelle on ne saurait échapper » (p. 321). Malgré les différences de surface, l'adversaire de l'artiste acadien dans l'un comme dans l'autre cas est le même, l'abstraction, l'effort pour ériger l'absence en présence : à l'interprétation traditionnelle de l'Acadie, « sans prise de conscience véritable dans le réel », il oppose le concret d'un savoir qu'il possède grâce à un effort de connaissance personnelle ; aux stratégies uniformisantes d'une société industrielle, où l'art devient production de marchandises, il oppose un art « témoin » (p. 321-322), une pratique à la fois personnelle et sociale qui, à condition de garder une certaine autonomie, s'inscrit dans un milieu défini, l'Acadie. Après une vingtaine d'années, l'artiste acadien néo-nationaliste est encore celui qui sait. Si, dans l'espace d'une génération, son objectif a changé, c'est dans la mesure où, cette fois-ci, plutôt que de vouloir mourir à Scoudouc, il veut « mourir à mourir ».

NOTES

1. France Daigle, *Histoire de la maison qui brûle: vaguement suivi d'Un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1985, p. 8.
2. Herménégilde Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 317-330. Dans notre article, les numéros de page entre parenthèses qui suivent les citations renvoient à ce numéro de la *Revue*.
3. Raoul Boudreau, introduction à *Rêves inachevés: anthologie de poésie acadienne contemporaine*, Fred Cogswell et Jo-Ann Elder (dir.), Moncton, Éditions d'Acadie, 1990, p. 11.
4. Herménégilde Chiasson, « 10 incantations pour que le pays nous vienne », *Rapport sur l'état de mes illusions* (recueil), Moncton, Éditions d'Acadie, 1976, p. 45.
5. Raymond Leblanc, *Cri de terre. Poèmes 1969-1971*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1972, p. 53.
6. Michel Roy, *L'Acadie perdue*, Montréal, Québec-Amérique, 1978.
7. Anne Marie Robichaud, « La mer ou le système mouvant des régularités textuelles dans *L'Acadie perdue* », *Mer et littérature: actes du colloque international sur « La mer dans les littératures d'expression française du XX^e siècle »*, Melvin Gallant (dir.), Moncton, Éditions d'Acadie, p. 38.
8. Raoul Boudreau, introduction à *Rêves inachevés*, *op. cit.*, p. 8.
9. Yves Bolduc, « La poésie acadienne », *Langues et littératures au Nouveau-Brunswick: survol historique*, Melvin Gallant (dir.), Moncton, Éditions d'Acadie, 1986, p. 155.
10. Marguerite Maillet, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, p. 197.
11. Alain Masson, « Étrangement étalement », *Lectures acadiennes: articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Perce-Neige, 1994, p. 57. Paru pour la première fois dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, 1974, p. 165-195.
12. Alain Masson, « Une cité dans l'État », *Lectures acadiennes, op. cit.*, p. 108. Paru pour la première fois dans *Égalité*, n° 3, printemps-été 1981, p. 59-71.
13. Jean-Paul Hauteœur, *L'Acadie du discours. Pour une sociologie de la culture acadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et sociologie de la culture », 1975, p. 281-285.
14. Alain Masson, « Chutes », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 8, n° 2, 1975, p. 139-149. Repris dans *Lectures acadiennes, op. cit.*, p. 85-95.
15. Alain Masson, « Chutes », *Lectures acadiennes, op. cit.*, p. 90.
16. *Ibid.*, p. 91.
17. Herménégilde Chiasson, préface du recueil de Guy Arsenault, *Acadie Rock: poèmes*, édition revue et augmentée, Moncton, Perce-Neige, 1994, p. 9.
18. Ma perspective diffère de l'interprétation de Hauteœur évoquée ci-dessus, qui voudrait que le néo-nationalisme s'identifie à une seule catégorie du « mythe national ».
19. Dans une thèse de doctorat déposée à l'Université de Toronto, « *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud: épopée pour une sensibilité moderne », nous essayons de démontrer que les pièces en vers d'« Alchimie du verbe » reproduisent le schéma complet de la « divine comédie », de l'Éden au Jugement dernier.
20. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.
21. Jean-François Lyotard, *loc. cit.*
22. Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier 1.1.1, trad. Joseph Roy.