

« Quatre hectares de passé » : la réinvention du passé dans la Louisiane contemporaine

Mathé Allain

Numéro 8, 1998

Se comparer pour se désenclaver

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1004860ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1004860ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Allain, M. (1998). « Quatre hectares de passé » : la réinvention du passé dans la Louisiane contemporaine. *Francophonies d'Amérique*, (8), 131–142.
<https://doi.org/10.7202/1004860ar>

« QUATRE HECTARES DE PASSÉ » : LA RÉINVENTION DU PASSÉ DANS LA LOUISIANE CONTEMPORAINE

Mathé Allain
Université du Sud-Ouest de la Louisiane (Lafayette)

Le passé louisianais a longtemps hanté les écrivains, et pour de bonnes raisons. L'histoire de la région présente de pittoresques épisodes peuplés de personnages hauts en couleur; aventuriers, pirates, filles repenties et forçats y côtoient planteurs opulents, quarteronnes libertines et fils de famille en rupture de banc. Mais cette réalité ne suffit pas aux écrivains créoles du XIX^e siècle qui s'inventèrent un passé où les héros étaient tous nobles et galants, les traîtres infâmes, les héroïnes frêles et virginales, et les fortunes immenses. L'érosion du français dans les milieux urbains anglicisés et américanisés à la fin du XIX^e siècle, mit fin en même temps à la production littéraire créole et à cette version de l'histoire à la Alexandre Dumas. Depuis 1968, la renaissance française qui se produit dans les régions cadiennes et la prise de conscience d'une identité cadienne ont amené une nouvelle floraison d'écrivains et une autre sorte de recreation du passé. Les jeunes militants de la renaissance cadienne se penchent aussi sur l'histoire de leur peuple et y cherchent une autodéfinition. Mais c'est une vue plus réaliste et plus modeste qui se manifeste dans les nouvelles d'Antoine Bourque, les pièces de James Fontenot, les créations collectives de Nous-Autres ou les films de Glen Pitre.

L'histoire de la Louisiane aurait pu suffire aux écrivains du XIX^e siècle, cette histoire mouvementée dont l'écrivain Charles Testut disait en 1849 qu'elle contenait « dans ses courtes pages et dans sa marche rapide, de quoi faire bien des volumes ». Car, ajoutait-il, on y trouve « de nombreux épisodes qui ne le cèdent en rien à ces temps chevaleresques d'un autre âge¹ ». Bariolée et pittoresque, cette histoire inspira souvent les écrivains créoles qui choisirent toujours de traiter les événements et les personnages marquants et de le faire suivant un mode héroïque, à travers les styles littéraires en vogue à l'époque sur le continent européen.

Ainsi la première pièce louisianaise est-elle une tragédie classique en cinq actes, écrite en alexandrins. *Poucha-Houma* tire son sujet d'une anecdote historique, l'histoire d'un chef indien qui sacrifia sa propre tête pour sauver celle de son fils. Paul-Louis Le Blanc de Villeneuve, qui voulait démontrer la noblesse d'âme des Indiens avant que les Européens ne les corrompissent, fait de son héros Poucha Houma un personnage cornélien qui s'exprime

dans une langue que l'auteur voulait sublime, mais qui n'est le plus souvent que grandiloquente et boursouflée².

L'extraordinaire carrière du découvreur René Robert Cavelier de La Salle et sa mort sordide, sous les coups d'un de ses hommes dans les terres perdues du Texas, deviennent un drame romantique dans *Mila ou la Mort de La Salle*, d'Oscar Dugué. L'explorateur froid, distant, cassant, victime d'une mutinerie précipitée par son arrogance, son inflexibilité, et, surtout, son état mental voisin de la folie, devient un jeune premier qui tombe sous les coups d'un rival amoureux: le découvreur normand meurt pour l'amour de Mila, la belle Indienne³.

La révolution de 1768, cette insurrection de colons français qui chassa le premier gouverneur espagnol avant d'être réprimée par celui que les Créoles surnommèrent « O'Reilly le Sanglant », est transformée en révolte patriotique et libertaire sous la plume d'Alfred Lussan ou de Placide Canonge⁴. Les meneurs, ceux que Lussan appelle les « martyrs de la Louisiane », et particulièrement Joseph Villeré et Chauvin de La Frenière, sont dépeints en idéalistes, prêts à mourir pour une Louisiane libre et républicaine. Les colons louisianais ont un allié sûr, proclame La Frenière, celui

que rien ne peut changer,
Qu'un peuple porte en soi: l'horreur de l'étranger!
Elle, qui faisait dire à nos nobles ancêtres:
Notre sol est sacré! Français! ou pas de maîtres!
Imitons leur exemple: Espagnols ni Français!
Soyons un peuple aussi, soyons Louisianais!
(« Prologue »)

Joseph Villeré rêve, à la veille de son exécution, d'une Louisiane indépendante:

C'eût été beau pourtant: cinquante ans d'existence.
Et prendre tout à coup son rang comme puissance;

et vaticine:

Ni reine, ni sujette, être la cité libre;
Entre les continents maintenir l'équilibre;
.....
Dominer par la paix sur la terre et les ondes;
Devenir le joyau que convoitent les deux mondes (V, iv).

Et c'est à la Louisiane que vont ses dernières pensées:

Je te devais mon sang... toi... que j'ai tant chérie...
Louisiane adorée... ô ma noble patrie... (IV, iv)

Or il n'existe aucune preuve historique que les rebelles de 1768 aient nourri des sentiments indépendantistes, patriotiques ou républicains. Bien

au contraire, les meneurs de la Révolution, gros négociants soucieux de préserver la liberté de commerce et les bénéfices qui en découlaient, désiraient surtout rester sous le joug de la monarchie française, plus tolérante que la couronne espagnole à l'égard de leurs activités commerciales licites ou illicites⁵. Mais les écrivains créoles du XIX^e siècle, nourris de Chateaubriand, de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas (père, bien entendu) et férus des opéras de Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti et Giacomo Meyerbeer, cherchaient dans l'histoire des personnages chevaleresques, des actions éclatantes, des gestes dramatiques, des mots sublimes⁶. Cette version de l'histoire correspondait à l'image qu'ils aimaient se faire d'eux-mêmes : téméraires, nobles, fiers. Elle permit donc aux francophones né-orléanais de se forger une identité créole à un moment où ils voyaient leur culture s'effriter et leur spécificité se fondre dans le grand creuset américain ; ceux-ci tissèrent ainsi un mythe utile autour de grands personnages de leur passé.

Pendant que la culture créole se désagrègeait et s'américanisait, les paroisses cadiennes du sud de la Louisiane, protégées par leur isolement géographique, social et économique, conservaient jalousement leur héritage. D'Acadiens qu'ils étaient à leur arrivée en Louisiane, les exilés canadiens devinrent des Cadiens, enrichissant leur tradition d'éléments empruntés à toutes les ethnies avec lesquelles ils entraient en contact : Allemands, Irlandais, Anglais, Indiens et Noirs. Chez eux florissaient un répertoire intarissable composé de contes, de chansons et de légendes, et aussi une littérature orale enrichie des apports de ces diverses ethnies. Dans le sud de la Louisiane, les ethnologues ont pu enregistrer des centaines de chansons : Ralph Rinzler, par exemple, enregistra une cinquantaine d'heures dans les années soixante, la chanteuse Alma Barthélemy lui ayant donné à elle seule plus de dix heures de chansons. Le répertoire de légendes et de contes, d'autre part, ne le cède en rien à celui des chansons.

Cependant, bien que les chanteurs cadiens aient préservé soigneusement de vieilles chansons françaises historiques comme « La veuve de sept ans » ou « La belle et le capitaine », Susan Silver, qui a dépouillé et transcrit les collections d'Alan et John Lomax, de Bill Owen, de Harry Oster, de Ralph Rinzler et de Barry Ancelet, n'a pas trouvé une seule chanson se rapportant au Grand Dérangement⁷. De même, le répertoire de contes et de légendes, qui comprend des histoires aussi longues et complexes que « Geneviève de Brabant » ou « Jean l'Ours et la fille du roi », ne montre aucune trace de ce qui fut l'événement le plus traumatisant de l'histoire acadienne⁸. Cette absence ne devrait pas surprendre, car, à leur arrivée en Louisiane, les Acadiens se mirent résolument à reconstruire leur vie, à rétablir leur culture et à reconstituer les familles dispersées par la déportation. Ils tournèrent donc le dos au passé pour se consacrer au présent louisianais et aux tâches à accomplir.

Après la création du Conseil pour le développement du français en Louisiane (CODOFIL) en 1968 et la renaissance française que le CODOFIL amorça et nourrit, les militants cadiens se montrèrent intéressés à créer une

littérature. C'est alors que la plupart des jeunes écrivains qui s'inventaient à partir de leur tradition culturelle cherchèrent inspiration et modèle dans le passé. Tous universitaires, ils étudiaient ce passé que des historiens scientifiques, tel Carl A. Brasseaux, défrichaient pour la première fois à partir de documents de première main. Ils en découvraient la richesse et la complexité et se réjouissaient de détruire certains mythes tenaces, surtout celui d'Évangéline⁹. Et ils utilisaient des bribes de ce passé pour leurs premiers balbutiements littéraires, généralement écrits sous un pseudonyme pour éviter que leur identité d'écrivains francophones ne soit contaminée par leur personnage d'érudits anglophones¹⁰.

Ce qui est frappant en lisant ces premiers efforts de recreation du passé cadien, c'est la volonté d'éviter les hauts faits et les grands personnages. Quand les écrivains cadiens se tournent vers le passé, c'est la vie des humbles, des petites gens, de ceux qui subissent l'histoire au lieu de la faire, qui les attire. Le Nouveau-Brunswick glorifie Joseph Broussard, dit Beausoleil, qui se saisit d'une goélette anglaise et écuma les côtes de la Nouvelle-Angleterre avant de s'établir en Louisiane près du village qui porte aujourd'hui son nom : un groupe musical arbore fièrement son nom et le célèbre dans une de ses meilleurs chansons ; Antonine Maillet en fait l'amoureux de Pélagie-la-Charrette, la tentation qui sape presque la volonté de retour au pays de l'héroïne¹¹. Mais, en Louisiane, seul Zachary Richard l'a chanté, et encore. « La ballade de Beausoleil » rappelle les résistants, les rebelles cachés au fond des bois :

La lune est pleine,
on monte ce soir
avec Beausoleil.
Ça sera clair
au fond du grand bois,

et le paradis perdu :

La récolte riche,
la vallée fleurie,
la buchane [*sic*] aux cheminées,
le village tranquille,
les enfants qui jouent
au soleil.
Les cendres des arbres,
les pierres de la terre
étaient tous endeuillées,
cetaient rien qu'un rêve
qu'on appelait
la liberté¹².

Beausoleil lui-même est invoqué plutôt qu'évoqué; c'est uniquement l'esprit de résistance du héros acadien qui inspire le musicien-poète louisianais.

Réveille. Réveille c'est les goddams qui
viennent

brûler la récolte.

Réveille. Réveille, hommes Acadiens,
pour sauver le village...

....

Réveille. Réveille.

J'ai entendu parler de monter avec

Beausoleil

pour prendre le fusil... les sacrés

maudits.

....

Réveille. Réveille, hommes Acadiens

Pour sauver l'héritage¹³.

Beausoleil est symbole plutôt que chair, et sa personnalité disparaît dans la brume du passé.

Ce n'est pas la dimension héroïque du passé qui inspire les écrivains de la renaissance cadienne, mais la dimension humaine. Ainsi Antoine Bourque, qui met dans ses nouvelles françaises la compassion et la colère qu'érudit impartial il doit évacuer de ses monographies scientifiques, met-il en scène une humble famille, Cosme et Elizabeth Brasseux et leurs enfants. Les personnages historiques importants comme le colonel Robert Winslow ou le gouverneur adjoint du Maryland, Benjamin Tasher, n'apparaissent que pour bouleverser la vie des agriculteurs acadiens. Les raisonnements, les motivations, les justifications derrière la déportation n'entrent pas en jeu. Qu'elle ait été, pour emprunter l'expression de Naomi Griffiths, perfidie délibérée ou cruelle nécessité, le résultat est le même: souffrance, physique et morale, pauvreté, humiliation¹⁴. Et c'est à cette souffrance et à ces humiliations que le lecteur participe: la confusion vécue par les familles lorsqu'elles apprennent les ordres des Britanniques, l'angoisse des hommes parqués dans l'église, loin de leur famille, la terreur des femmes et des enfants qui se demandent s'ils reverront leur mari, leur père; le soulagement de se retrouver réunis sur les vaisseaux de l'exil; les horreurs de la traversée, avec ses rations insuffisantes, son incertitude lancinante et ses avanies continues. En fin de compte, Cosme Brasseux explose devant la faim de ses enfants et, emprisonné dans une cabine avec des malades, contracte la variole. Il meurt dans les bras de sa femme lorsque les exilés sont finalement débarqués sur la côte du Maryland. Elizabeth devient alors chef de la famille, subvenant aux besoins de ses enfants par la mendicité. D'épouse de fermier aisé, la voilà « quémandeuse ».

Elle profite de l'occasion pour aller refaire sa vie en Louisiane et les dernières nouvelles de la série montrent les Brasseux établis sur les bords du bayou, prenant une revanche, modeste mais satisfaisante, sur l'arrogance anglaise, d'une part, et la morgue créole, d'autre part¹⁵.

En 1977, une troupe théâtrale fut créée dans le sud de la Louisiane pour interpréter des pièces tirées de la tradition locale. La première œuvre jouée par Nous-Autres, *Jean l'Ours et la fille du roi*, portait à la scène une vieille légende et se situait dans un univers fabuleux et un temps mythique. La deuxième, *Martin Weber et les Marais-Bouleurs*, empruntait son cadre et ses personnages à l'histoire locale au début du siècle. Les Marais-Bouleurs (nom tiré de *swamp bullies*, les «durs des marécages») étaient des hommes qui vivaient, sinon hors la loi au moins en marge, dans les prairies marécageuses et les bois épais du nord de Lafayette. Une fois par semaine, le samedi soir, ils descendaient vers les salles de bal des hameaux. Enveloppés de longues redingotes, coiffés de chapeaux noirs à larges bords, ils pénétraient dans la salle et fichaient leurs couteaux dans le mur pour y suspendre leurs chapeaux. Avertissement à qui de droit : qui toucherait au chapeau goûterait du couteau. Leur plus grand plaisir était de «casser le bal» en provoquant une rixe générale. Mais ils trouvèrent un adversaire à leur mesure en la personne de Martin Weber, constable légendaire. Armé seulement de ses poings redoutables et d'un gros gourdin, Martin faisait régner l'ordre dans les salles de bal à partir de trois règles fort simples. Comme l'explique le héros de la pièce :

Ça, icitte, c'est une place respectable ayoù le monde respectable vient pour s'amuser. Alors, ça veut dire qu'il faut pas que personne jure ou parle sale devant les dames. Ça veut dire que les femmes sont supposées d'être respectées. Personne a le droit de fumer dans la salle. Si je peux attraper quelqu'un après fumer, je vas lui écraser la cigarette... et pas sur le plancher non plus. Puis, je veux que tous les hommes ôtent leurs chapeaux. Porter un chapeau dans une bâtisse, c'est pas une manière de respecter les femmes¹⁶.

Ceux qui fumaient devant les dames se faisaient écraser leur cigarette dans la figure; ceux qui gardaient leur chapeau se le faisaient enlever par Martin Weber, qui se servait de son gourdin à cette fin. Quant à ceux qui «parlaient sale», ils étaient mis à la porte par le colosse en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire.

Martin Weber et les Marais-Bouleurs, écrit collectivement par Richard Guidry et la troupe de Nous-Autres sur un canevas fourni par Barry Ancelet, raconte l'enlèvement de la fille du constable par les «durs», le jour de ses noces. Les Marais-Bouleurs exigent une rançon, qui leur est payée par Martin Weber, déguisé en femme; ce dernier profite alors d'un moment d'inattention pour assommer ses adversaires de son célèbre gourdin, au milieu de la joie générale.

Les données sont historiques, le personnage aussi. Les histoires de Martin Weber, après avoir longtemps été racontées dans les veillées, se transmettent aujourd'hui encore dans les bars et les abris de chasse. Martin Weber possède

une certaine dimension héroïque, mais à l'échelle locale uniquement ; la grande histoire ne joue aucun rôle dans sa légende.

James Fontenot aussi, lorsqu'il choisit l'époque agitée de la guerre de Sécession et la Reconstruction pour sa comédie, *Les Attakapas*, se désintéresse de l'Histoire avec une majuscule¹⁷. Une pièce qui se déroule dans la région des Attakapas pendant la guerre aurait pu mettre en scène le général nordiste Nathaniel Banks, dont les armées envahirent la région, ou le général Alfred Mouton, natif de Lafayette, héros confédéré de la bataille de Mansfield. Mais James Fontenot a préféré trouver ses protagonistes parmi les gens ordinaires : Henri Desjacques, négociant français établi aux Attakapas, qui espère que sa neutralité officielle le protégera des confiscations nordistes ; Emira, son épouse, nouvellement arrivée d'Europe, horrifiée devant ce pays où les gens « vivent comme des sauvages au milieu de la prairie et dans ces marécages infestés » et désireuse de repartir pour la France le plus vite possible ; leur fille, Marie-Louise, adolescente en mal de mari ; Cama, esclave affranchie (probablement beaucoup plus qu'une esclave pour Henri avant l'arrivée d'Emira) qui aide au magasin de son ancien maître ; et Lucy, vive et jolie Cadienne, gérante du magasin et indispensable parce qu'elle parle et écrit l'anglais (p. 3). Cama et Lucy se jugent chanceuses : « on est heureux toi et moi », dit Lucy à la négresse, « même au milieu de cette guerre terrible. » Car, grâce à Henri Desjacques, elles jouissent d'une importance que les femmes connaissent rarement dans la région. Comme l'explique Lucy : « Quand j'ai commencé à tenir la boutique, les hommes voulaient pas faire affaire avec moi. Il a même risqué de les affronter en me mettant derrière le comptoir. » Cama doit encore plus à Desjacques, « une négresse, esclave libérée, avec des vrais droits de maîtresse de maison, derrière le comptoir assise, et les mains dans son porte-monnaie » (p. 8). Mais leur petit bonheur est fragile : si Emira l'emporte et convainc Henri de rentrer en France, que deviendront les deux jeunes femmes ?

Arrive dans ce modeste drame bourgeois, Tom, un soldat nordiste envoyé par son commandant garder la maison Desjacques. Il est jeune, beau, ou du moins Lucy le juge tel. Cama, elle, le trouve « [t]rop pâle, trop blanc ». Pour Lucy, il offre la solution rêvée : Un « canjo¹⁸ » fabriqué par Cama fera en sorte que Marie-Louise et Tom tombent amoureux ; ils se marieront et les Desjacques resteront. Tom, séduit par la beauté et l'élégance de la jeune Française, lui fait la cour par le truchement de la Cadienne (il ne parle pas un mot de français et Marie-Louise ne connaît pas l'anglais). Le complot de Lucy semble marcher ; les jeunes gens s'aiment, mais hélas, l'armée nordiste continue sa marche et Tom doit suivre. Quelques jours plus tard, les soldats américains mettent le magasin à sac et Henri se rend à l'ultimatum d'Emira : les Desjacques quittent la Louisiane.

L'action se termine deux ans plus tard : Lucy et Cama ont repris le magasin qu'elles font marcher tant bien que mal, malgré l'effondrement de l'économie sudiste. Tom revient, toujours amoureux de Marie-Louise à qui il écrit régulièrement depuis son départ et dont il reçoit les réponses — écrites par

Lucy, qui est tombée amoureuse du beau soldat. Tout est bien qui finit bien ; quand Tom, qui a appris le français entre-temps, découvre la vérité, il se rend compte que c'est Lucy qu'il aime et décide de s'établir avec elle, et Cama bien entendu, aux Attakapas.

La guerre fournit l'arrière-plan et même l'intrigue de la comédie. Mais elle n'importe que dans la mesure où elle fait sentir ses effets sur ces vies banales, et bien que les soldats de l'Union soient dépeints en vandales, la pièce est parfaitement indifférente aux grands problèmes historiques. Les personnages se désintéressent de la politique nationale et internationale, de la préservation de l'union, de l'abolition de l'esclavage. Seules comptent pour eux leurs péripéties personnelles. Et ce traitement correspond à la vérité historique. Les régions cadiennes ne se montrèrent guère concernées par la guerre, et les Cadiens enrôlés dans l'armée confédérée désertèrent en masse : jusqu'à 90 % dans certaines unités.

Le seul film réalisé par un Cadien jusqu'à ce jour, *Bélizaire the Cajun*, traite lui aussi de vies ordinaires dans un contexte historique¹⁹. La toile de fond est fournie par les comités de vigilance qui se créèrent dans la région des Attakapas, juste avant la guerre de Sécession, principalement pour réprimer les vols de bestiaux. Bélizaire, le « traiteur » (guérisseur) du village, aime la belle Alida qui vit avec Matthew Perry, un anglo dont la famille de gros propriétaires méprise profondément les Cadiens. La famille Perry ne reconnaît pas le mariage d'Alida et de Matthew même si ces derniers ont trois enfants. Il est vrai que les deux jeunes gens se sont simplement unis devant leur voisins en « sautant par dessus le manche à balai ». La sœur de Matthew est mariée à un anglo glacial et ambitieux qui voudrait prendre en main les biens de la famille, mais que le beau-père repousse régulièrement en faveur du fils. Le beau-frère se débarrasse donc du fils, et Polyte, cousin de Bélizaire, doux ivrogne cadien aux doigts un peu légers, est accusé du meurtre, car il avait des raisons de haïr Matthew. Les éleveurs ont formé un comité de vigilance pour chasser les gens considérés comme malhonnêtes ou dangereux. Polyte, dont l'honnêteté est pour le moins douteuse, n'obtempère pas quand il reçoit l'ordre de quitter la région. Les « vigilantes » — Matthew parmi eux — le lient à un arbre et le fustigent cruellement. Malgré les efforts de Bélizaire pour innocenter Polyte, les vigilantes tuent le Cadien réfractaire après une longue poursuite à travers bois et marécages. Bélizaire conclut alors un marché avec le shérif qui veut mettre fin aux activités de vigilance qui dévastent sa région : le traiteur signe une fausse confession reconnaissant sa culpabilité dans le meurtre de Matthew ; la famille Perry donnera alors à Alida et à ses enfants des biens qui assureront leur avenir ; le shérif recevra les témoignages qui lui permettront d'emprisonner les « vigilantes » ; et deux des meurtriers de Polyte, choisis par Bélizaire, seront pendus avec lui. Mais le « traiteur » est un vrai *trickster*, un héros malin dans la tradition de Lapin ou Jean Sot. La corde au cou, sur l'échafaud, il utilise ses gris-gris et sa connaissance de la psychologie pour exposer le véritable coupable, et il semble plus que probable qu'il

filera bientôt le parfait amour avec la jolie veuve. Bien que *Bélizaire* soit un film historique, l'histoire, la grande histoire, n'y joue aucun rôle. Le regard du cinéaste est fixé sur les petites gens qu'il a choisis comme protagonistes.

La langue utilisée par ces jeunes écrivains reflète leurs préoccupations à propos de la vie des humbles. Ils écrivent une langue sobre et dépouillée. Antoine Bourque emploie régulièrement le passé composé là où on attendrait un passé simple et forme des phrases composées plutôt que des phrases complexes, créant aussi un effet d'enchaînement mécanique. Par exemple, une fois les hommes rassemblés dans l'église de Grand-Pré, le colonel britannique leur lit les ordres du gouvernement. Puis, « [s]on discours fini, Winslow est sorti de l'église et, sur son ordre, les portes ont été fermées à clé. Dix fusiliers ont pris leurs places près des sorties et ont commencé leur vigile. Étonné, Cosme est resté immobile. "Prisonniers", il a pensé. "Qu'est-ce qu'on va faire²⁰?" » Bourque égrène ses propositions, reproduisant la succession des événements qui entraînent les victimes. Lorsque les exilés arrivent sur *l'Elizabeth*, le vaisseau qui les emporte vers l'inconnu, ils pleurent bruyamment, irritant leurs geôliers, si bien que, « sortant son pistolet et tirant en l'air, Hawes a ordonné : "Acadiens, descendez dans la cale !" Les prisonniers ont obéi et les Brasseux sont descendus les derniers. Puis l'écoutille a été fermée avec beaucoup de bruit, jetant tout dans la pénombre » (p. 17). Atone et effacée, la phrase se fait l'écho de la passivité des exilés et de leur obéissance morne et terrifiée.

Des moments qui seraient mélodramatiques, s'ils étaient écrits dans un style moins dépouillé, deviennent émouvants par la sobriété du ton et la simplicité du vocabulaire. Cosme, débarqué délirant de fièvre sur la côte couverte de neige, meurt dans les bras d'Elizabeth. Un cousin encourage doucement la veuve à laisser le corps et à se mettre à l'abri avec ses petits :

« Non ! » elle a crié en se tournant vers son défunt mari. Mais regardant les enfants, elle a baissé la tête et elle a dit, « C'est vrai. Ils vont geler ici. Mais donne-moi juste une minute. » Se mettant à genoux, elle a embrassé Cosme. « C'est pour toujours », elle a dit.

Se virant de bord, elle a commencé à bêcher un tombeau avec ses mains dans la neige. (p. 16)

Les symboles qu'Antoine Bourque utilise sont, comme ses protagonistes, communs : quoi de plus banal que la petite « catin » de bois que Cosme avait commencé à tailler pour sa plus jeune avant l'exil. Cependant, cette poupée à moitié finie devient une métaphore à la fois pour l'Acadie perdue, pour les remords de l'enfant qui se sent responsable de la mort de son père et pour sa réconciliation avec elle-même et avec la vie, réconciliation qui lui permettra de se tailler une nouvelle existence en Louisiane. Tout aussi banale et lourde de signification est la « poche en cuir » dans laquelle la quémandeuse glisse les maigres aumônes des Anglais. Lorsqu'elle la « garroche » dans « l'eau troublée de Chesapeake Bay », c'est tout un passé de brimades et

d'insultes qu'elle jette par-dessus bord ; le geste est un véritable manifeste d'espérance.

La langue des personnages de Martin Weber ou des Attakapas est drue et imagée, comme celle que parlent les Cadiens. Et la vie de tous les jours telle qu'on la connaissait encore au début du siècle imprègne pièces et film, enracinés dans le terroir. Martin Weber et Bélizaire présentent des bals de maison ; Martin Weber donne en plus un bal public et un mariage cadien. Dans *Les Attakapas*, les personnages font la veillée, complète avec chansons et danses. Coutumes et superstitions y sont présentées, moins pour créer un « pittoresque » exotique que pour rassurer un auditoire averti de l'authenticité des textes. Leur vision du passé, à la foi humble et truculente, est cautionnée par les spectateurs.

Et cette nouvelle recreation du passé louisianais, qui évite les grands hommes et les grands événements pour se centrer sur les humbles et la vie quotidienne, correspond à la mentalité cadienne. Intensément égalitaires, les Cadiens n'élèvent un héros que pour s'en moquer, le rappelant parfois brutalement à l'ordre²¹. Profondément méfiants de l'héroïsme (« Mieux vaut capon vivant que défunt brave », dit un proverbe de la région), les Cadiens exaltent la survie et l'entourloupette « maline » plutôt que la grandeur et la bravoure. Un de mes amis cadiens, parachutiste pendant la guerre de Corée, me disait un jour : « S'ils font une autre guerre, ils la feront sans moi. Il leur faudra brûler les marécages et passer les cendres au tamis pour m'attraper. Je n'ai que quatre hectares de patriotisme », quatre hectares étant la superficie de la petite exploitation familiale. Tout aussi délibérément bornés dans leur vision du passé, aussi résolument limités à la petite histoire des petites gens que furent leurs ancêtres, les écrivains de la renaissance cadienne ont choisi de n'avoir que quatre hectares de passé.

BIBLIOGRAPHIE

Allain, Mathé et Barry Ancelet, « Feux de Savane », *Southern Exposure* vol. 9, n° 2, 1981, p. 4-11.

——, *Littérature française de la Louisiane. Anthologie*, Bedford, New Hampshire, National Materials Development Center for French, 1981.

Ancelet, Barry Jean, *Jean l'Ours et la fille du roi*, Lafayette (Louisiane), Center for Louisiana Studies, 1979.

Arceneaux, Jean et al., *Cris sur le bayou : naissance d'une poésie aca-*

dienne en Louisiane, Montréal, Éditions Intermèdes, 1980.

Bourque, Antoine, *Trois saisons. Contes, nouvelles et fables de Louisiane*, Lafayette (Louisiane), Éditions de la Nouvelle Acadie, et Verdun (Québec), Louise Courteau, éditrice, 1988.

Brasseaux, Carl A., *The Founding of New Acadia. The Beginnings of Acadian Life in Louisiana, 1765-1802*, Baton Rouge (Louisiane), Louisiana State University Press, 1987.

——, *In Search of Evangeline: Birth and Evolution of the Evangeline Myth*, Thibodaux (Louisiane), Blue Heron, 1989.

——, *L'Officier de plume: Denis-Nicolas Foucault, Commissaire-Ordonnateur of French Louisiana*, Ruston (Louisiane), Northwestern University Press, 1987.

Canonge, Placide, *France et Espagne ou la Louisiane en 1768 et 1769*, La Nouvelle-Orléans, s.e., 1850.

Dugué, Charles-Oscar, *Mila ou la mort de La Salle*, La Nouvelle-Orléans, J.L. Sollée, 1852.

Fontenot, James, « Les Attakapas », texte photocopié, © 1987.

Griffiths, Naomi (dir.), *The Acadian Deportation: Deliberate Perfidy or Cruel Necessity*, Toronto, Copp Clark Publishing, 1969.

Kmen, Henry Arnold, *Music in New Orleans: The Formative Years, 1791-1841*, Baton Rouge (Louisiane), Louisiana University Press, 1966.

Le Blanc de Villeneuve, Paul Louis, *La Fête du petit blé, ou l'Héroïsme de Poucha-Houma*, La Nouvelle-Orléans, Imprimerie du Courrier de la Louisiane, 1814.

—, trad. et éd. de Mathé Allain, *The Festival of the Young Corn or the Heroism of Poucha Houma by LeBlanc de Villeneuve*, Lafayette, Louisiane, s.e., 1964.

Lussan, Alfred, *Les Martyrs de la Louisiane*, Donaldsonville (Louisiane), E. Martin et F. Prou, 1830.

Moore, John Preston, *Revolt in Louisiana: The Spanish Occupation*,

1766-1770, Baton Rouge (Louisiane), Louisiana State University Press, 1976.

Silin, Charles I., « The French Theatre in New Orleans », *American Society of the Legion of Honor Magazine*, 27, 1957, p. 127-130.

Testut, Charles, *Les Veillées louisianaises. Série de romans historiques sur la Louisiane*, Nouvelle-Orléans, Imprimerie de H. Meridian, 1849.

Texada, David Ker, *Alejandro O'Reilly and the New Orleans Rebels*, Lafayette (Louisiane), Center for Louisiana Studies, 1970.

NOTES

1. Charles Testut, *Les Veillées louisianaises. Série de romans historiques sur la Louisiane*, La Nouvelle-Orléans, Imprimerie de H. Meridian, 1849, p. v.

2. Paul-Louis Le Blanc de Villeneuve, *La Fête du petit blé, ou l'Héroïsme de Poucha-Houma*, La Nouvelle-Orléans, Imprimerie du Courrier de la Louisiane, 1814. Pour plus de détails, voir Mathé Allain, éd. et trad., *The Festival of the Young Corn or the Heroism of Poucha-Houma by Le Blanc de Villeneuve*, Lafayette (Louisiane), 1964.

3. Charles-Oscar Dugué, *Mila ou la Mort de La Salle*, La Nouvelle-Orléans, J.L. Sollée, 1852.

4. Alfred Lussan, *Les Martyrs de la Louisiane*, Donaldsonville (Louisiane), E. Martin et F. Prou, 1830; Placide Canonge, *France et Espagne ou la Louisiane en 1768 et 1769*, La Nouvelle-Orléans, 1850.

5. Pour l'histoire détaillée de la révolution de 1768, voir David Ker Texada, *Alejandro O'Reilly and the New Orleans Rebels*, Lafayette, Center for Louisiana Studies, 1970; John Preston Moore, *Revolt in Louisiana: The Spanish Occupation, 1766-1770*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1976; et Carl A. Brasseaux, *L'Officier de Plume: Denis-Nicolas Foucault, Commissaire-Ordonnateur of French Louisiana, 1762-1769*, Rus-

ton, Northwestern University Press, 1987.

6. Sur les préférences théâtrales de La Nouvelle-Orléans, voir Charles I. Silin, « The French Theatre in New Orleans », *American Society of the Legion of Honor Magazine*, vol. 27, 1957, p. 127-130; et Henry Arnold Kmen, *Music in New Orleans: The Formative Years, 1791-1841*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1966.

7. Les enregistrements réalisés par Alan et John Lomax dans les années trente (onze heures); par Bill Owen dans les années quarante (deux heures); par Henry Oster dans les années cinquante (10 heures), par Ralph Rinzler dans les années soixante (60 heures); et par Barry Ancelet dans les années soixante-dix et quatre-vingt (120 heures) ont été déposés dans les archives du Centre de folklore acadien et créole de l'Université du Sud-Ouest de la Louisiane. Susan K. Silver a soutenu son mémoire sur les chanteuses traditionnelles: « J'apprenais ça avec ma maman », USL, 1991.

8. « Geneviève de Brabant », raconté par François Couppel, de Bayou Sorrel, « Jean l'Ours et la fille du roi », par Elby Deshôtels, de Reddell, en 1976. Collection Barry Ancelet, Centre de Folklore.

9. Voir, en particulier, Carl A. Brasseaux, *The Founding of New Acadia: The Beginning of Acadian Life in Louisiana, 1765-1803*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987; et *In Search of Evangeline: Birth and Evolution of the Evangeline Myth*, Thibodaux, Blue Heron, 1989, où il démontre méthodiquement que ni Évangéline ni Gabriel ne sont des personnages historiques et expose le processus par lequel le mythe a été créé et entretenu pour le plus grand bien du tourisme et des hommes d'affaires.

10. Voir à ce sujet Mathé Allain et Barry J. Ancelet, « Feu de Savane », *Southern Exposure*, vol. 9, 1981, p. 4-11.

11. L'album 1755 de Beausoleil Broussard; Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, [Montréal], Leméac, 1979.

12. *Cris sur le bayou: naissance d'une poésie acadienne en Louisiane*, Montréal, Éditions Intermèdes, 1980, p. 116, 117. Depuis deux ou trois ans, la déportation apparaît dans des chansons comme « Acadie à la Louisiane » de Bruce Daigrepont (1989) et « La valse de l'héritage » de Ivy Dugas (1987).

13. *Cris sur le bayou*, p. 113.

14. Naomi Griffiths (dir.), *The Acadian Deportation: Deliberate Perfidy or Cruel Necessity?*, Toronto, 1969.

15. Antoine Bourque, *Trois saisons. Contes, nouvelles et fables de Louisiane*, Lafayette, Éditions de la Nouvelle Acadie et Verdun (Québec), Louise Courteau, éditrice, 1988.

16. Barry Jean Ancelet et Richard Guidry, avec l'aide de la troupe théâtrale Nous-Autres, *Martin Weber et les Marais-Bouleurs*, dans Mathé Allain et Barry Ancelet, *Littérature française de la Louisiane. Anthologie*, Bedford (New Hampshire), National Materials Development Center for French, 1981, p. 283.

17. James E. Fontenot, « Les Attakapas », texte photocopié, 1987, p. 3. La pièce a été jouée en 1988 par le Théâtre Cadien, qui a pris la relève de Nous-Autres.

18. Il s'agit d'un talisman.

19. *Bélizaire the Cajun*, Armand Assante, Gail Youngs et Loulan Pitre, mise en scène de Glen Pitre, 1986.

20. *Trois saisons*, p. 5.

21. Ainsi la « Valse de Gabriel », composée par Alex Broussard dans les années soixante, se moque des héros de Longfellow :

Gabriel, c'était mon parrain,
Évangéline, c'était ma marraine.

Gabriel, il était pas beau,
Évangéline, elle valait pas mieux.

Gabriel avait un beau chapeau,
C'était dommage, il avait pas de calotte.

Évangéline avait des beaux souliers,

C'était dommage, c'était des tennis shoes.