

Le Mariage et la mariée dans les répertoires de cinq chanteuses traditionnelles en Louisiane

Susan K. Silver

Numéro 3, 1993

Le français, langue maternelle, en milieux minoritaires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1004459ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1004459ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Silver, S. K. (1993). Le Mariage et la mariée dans les répertoires de cinq chanteuses traditionnelles en Louisiane. *Francophonies d'Amérique*, (3), 193–202. <https://doi.org/10.7202/1004459ar>

LE MARIAGE ET LA MARIÉE DANS LES RÉPERTOIRES DE CINQ CHANTEUSES TRADITIONNELLES EN LOUISIANE

Susan K. Silver
Université Southwestern (Lafayette, Louisiane)

En Louisiane francophone, la chanson traditionnelle, généralement exécutée sans accompagnement instrumental dans le cadre intime des veillées familiales, devint au XX^e siècle un genre musical féminin. Tandis que les chanteurs cadiens ou créoles pouvaient, depuis les années vingt, tirer parti de leur talent dans les salles publiques de danse, cette possibilité ne s'offrait pas aux chanteuses, car il était généralement mal vu pour une femme de se produire en public¹. Les chanteuses restaient donc chez elles, divertissant enfants ou amis avec de vieilles chansons transmises de génération en génération. Les chansons qui se communiquaient ainsi étaient celles qui, pour une raison ou pour une autre, répondaient à un besoin, reflétaient une attitude ou véhiculaient des valeurs jugées importantes. L'analyse de ce répertoire² pourrait donc éclairer un peu le rôle de la femme dans la société cadienne ou créole du début du siècle, rôle jusqu'à ce jour peu étudié et mal connu. Nous avons choisi et transcrit les enregistrements de cinq chanteuses dont les répertoires étaient considérables et dont la plupart des chansons n'avaient jamais été écrites. Ces répertoires, largement ignorés, comprennent dans l'ensemble près de vingt-cinq heures d'enregistrement et plus de deux cent chansons. C'est à travers des mois de transcription de chansons ainsi que de rencontres avec les chanteuses qu'apparurent, petit à petit, certains thèmes fondamentaux de la vision féminine dans la Louisiane francophone traditionnelle. Nous ne prétendons pas pour autant que ces thèmes « définissent » complètement la femme et son rôle social ni qu'ils soient exclusifs à la tradition orale francophone en Louisiane, ce qui équivaldrait à séparer la Louisiane de son passé et de son histoire. Toutefois, vu le manque de matériaux écrits sur la femme cadienne et créole, la tradition orale devient essentielle pour pouvoir découvrir ce côté privé des deux cultures. En situant les chansons et les chanteuses dans la spécificité de leur contexte culturel, on vise à éclairer non seulement la place des femmes dans la société traditionnelle, mais aussi la « psyché » féminine dans la musique.

Dans les répertoires des chanteuses cadiennes et créoles ici considérées³, le mariage est représenté comme une transition qui ne se fait que difficilement et avec beaucoup de regrets de la part des jeunes filles. Pour

elles, cette transition représente surtout une perte d'indépendance et d'individualité car, dès lors, elles devront se soumettre à l'autorité du mari. Assujettie ainsi, l'épouse se voit souvent en opprimée et dépeint son mari en tyran, en geôlier ou en monstre (Loricia Guillory, R-D #6):

J'aimerais bien mon mari,
mais je l'aimerais mieux mort qu'en vie.
Je l'aimerais mieux mort qu'en vie.

Quand j'arrivais vers ses grands pieds,
ô j'avais peur, donc, qu'il me cogne.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Quand j'arrivais vers ses grandes mains,
j'avais peur qu'il m'attrape.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Quand j'arrivais vers sa grande bouche,
j'avais peur qu'il me morde.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Quand j'arrivais vers son grand nez,
j'avais peur qu'il me sente.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Quand j'arrivais vers ses grands yeux,
j'avais peur qu'il me voie.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Quand j'arrivais vers ses grandes oreilles,
J'avais peur qu'il m'entende.
(Refrain) J'aimerais bien ...

Une version française de la même chanson, recueillie en France aux environs de Cherbourg, dépeint la situation conjugale tout autrement. Le monstrueux mari de la version louisianaise devient, dans la version française du siècle précédent⁴, la victime ridicule d'une épouse désinvolte :

Mon pauvre Jean est bien malade,
Bien malade, Dieu merci!
Mon petit Jean m'a demandé,
Le meilleur chef de Paris.

Je l'aimais tant, tant et tant,
Je l'aimais tant, ce pauvre Jean!

Mon petit Jean m'a demandé,
Le meilleur chat de Paris...
Mais je n'avions plus qu'une vieille chatte,
Qui ne savait plus happer de souris.

Mon petit Jean m'a demandé,
Le meilleur vin de Paris...

Mais je n'avions plus qu'une vieille mare,
Où que l'on met le lin à roui...

Mon petit Jean m'a demandé,
Le meilleur médecin de Paris...
Je mis ma coiffe et ma cape noire,
À Paris, je m'en fus le quéri.

Je m'en étais allée à Pâques,
Je revins à la Saint-Denis...
Quand je fus sur notre montagne,
J'entendis sonner pour lui.

Quand j'arrivis dans la chambre,
L'on me dit que tout était fini...

Dans treize onces de la plus belle toile,
L'on l'avait enseveli.

Je prins mes ciseaux à pointes fines,
Point à point je le décousis...

Quand j'arrive à ses ollières,
J'avais peur qu'il ne m'entendit.

Quand j'arrive à sa grande gueule,
J'avais peur qu'il ne me mordit...

Quand j'arrive à ses grosses pattes,
J'avais peur qu'il ne me battit.

Je le prins par les deux ollières,
Par dessus le mur je le jetis.

Je l'aimais tant, tant et tant,
Ce pauvre petit Jean!

La version louisianaise de Loriccia Guillory semble éliminer la malveillance de la femme, thème fondamental dans la version française, pour insister sur le sentiment de crainte. La protagoniste française est insouciante et énergique comparée à la louisianaise, passive et tremblante devant son gigantesque mari. Terrorisée, incapable d'agir, elle peut seulement « souhaiter » sa mort.

Dans les chansons de mariage, l'événement se présente souvent comme le moment le plus désiré et le plus redouté de la vie d'une femme. D'une part, ne pas trouver de mari serait une humiliation intolérable qui la priverait du rôle maternel auquel elle est destinée depuis l'enfance. Comme le dit la chanson sur les « filles de Vermillon », il n'y a pire que d'être « vieille fille » (Lula Landry, BA #0160) :

Au Vermillon, j'étais assuré,
qu'il y a des filles en quantité,
des petites et des grandes.

Elles voudriont se marier,
mais personne les demande.
Elles voudriont se marier,
mais personne les demande.

Les filles ont fait une assemblée,
pour écrire des lettres.
Les filles ont fait une assemblée,
pour écrire des lettres.

Pour envoyer à leur curé,
pour lire à la grande messe.
Pour envoyer à leur curé,
pour lire à la grande messe.

À la grande messe ils sont allés,
les garçons, pour prendre le mot d'elles.
À la grande messe ils sont allés,
les garçons, pour prendre le mot d'elles.

Elles vous prient en amitié,
d'avoir pitié des filles.
Elles vous prient en amitié,
d'avoir pitié des filles.

D'autre part, même avec un mari convenable, le moment de l'alliance provoque tristesse plutôt que joie dans les cœurs féminins. Les images qui reviennent dans les chansons de noces portent sur la nature pénible de la vie conjugale pour la femme, le poids des responsabilités familiales et le regret de l'indépendance perdue. La nouvelle épouse n'exprime ni joie ni bonheur, mais plutôt la nostalgie pour la liberté et la douceur de sa jeunesse (Lula Landry, BA #0160) :

J'avais promis dans ma jeunesse,
que je m'aurais jamais marié.
J'avais promis dans ma jeunesse,
que je m'aurais jamais marié.

Adieu, la fleur de la jeunesse,
la noble qualité de vie.
La noble qualité de vie,
c'est aujourd'hui que je veux la quitter.

C'est aujourd'hui que ma tête est couronnée
et que mon cœur est orné d'un bouquet.

C'est aujourd'hui que ma tête est couronnée
et que mon cœur est orné d'un bouquet.

Adieu, la fleur de la jeunesse,
la noble qualité de vie.
La noble qualité de vie,
c'est aujourd'hui que je veux la quitter.

C'est aujourd'hui que je porte le nom de dame.
C'est par l'anneau que je porte au doigt.
C'est aujourd'hui que je porte le nom de dame.
C'est par l'anneau que je porte au doigt.

Adieu, la fleur de la jeunesse,
la noble qualité de vie.
La noble qualité de vie,
c'est aujourd'hui que je veux la quitter.

C'est aujourd'hui que je veux faire le serment.
C'est de finir mes jours avec toi.
C'est aujourd'hui que je veux faire le serment.
C'est de finir mes jours avec toi.

Adieu, la fleur de la jeunesse,
la noble qualité de vie.
La noble qualité de vie,
c'est aujourd'hui que je veux la quitter.

Une autre chanson de mariage reflète plus directement encore la douleur et la frayeur ressenties par une jeune mariée sur le point de partir avec son mari (Alma Barthélémy, HO #49) :

... Le lendemain des noces,
la belle a fait son paquet,
En regardant à la porte avec profonds soupirs.

Ah oui, grand Dieu,
que je regrette le jour de ma naissance.
Et moi, qui étais si bien élevée
avais grande jouissance.

Sa mère lui dit, Ma fille,
qui est-ce qui vous a forcée,
de prendre mais-t-un mari contre vos volontés?

Je vous ai pas mais toujours dit,
dedans le mariage, il faut quitter le badinage,
et prendre mais le souci?

Adieu, chers père et mère, sœur,
frère mais et parents.
Me voilà donc plongée dedans ce mariage.

Ce n'est pas, oui, mais pour un jour,
C'est pour toute ma vie.
Ce n'est pas, oui, mais pour un jour,
C'est pour toute ma vie.

La même chanson, chantée par Elita Hoffpaur pour Alan Lomax en 1934 [FA/USL], présente le mariage comme une réalité aigre-douce. Le lende-

main des noces, dit-elle, on porte « l'habit de réjouissance », mais aussi « le chapeau de souci » et « le cordon de misère ».

L'époux est généralement absent de ces chansons de mariage. Il est rare que le mari dépeigne ses propres sentiments, le point de vue étant principalement féminin. Lorsqu'il est fait mention du mari ou du fiancé, c'est pour renforcer l'image des restrictions imposées à la femme comme l'allusion à la ceinture de chasteté dans la chanson suivante : « Cette-re ceinture que je porte,/ cet anneau d'or que j'ai-t-au doigt. // C'est mon amant qui me l'a donné./ C'est pour lui de vivre en tranquillité... » (Alma Barthélémy, HO #64)

L'amant absent ne supportera aucune infidélité. Il est à noter que plusieurs versions des chansons de mariage commencent par des variations du sentiment « J'avais promis dans ma jeunesse que je m'aurais jamais marié », donc par une négation de la transition qui va se faire. Jeune, elle déclare qu'elle ne sacrifiera jamais sa « virginité », la liberté de sa jeunesse, au mariage. Du point de vue de la femme, l'institution est dépeinte plutôt comme mal nécessaire que comme bonheur choisi. Le mariage représente « le souci » qui s'oppose à la « grande jouissance » et à la « noble qualité de vie » de la jeunesse; il représente surtout une perte, car ce qui est gagné par l'alliance, le mari, ne semble guère consoler l'épousée. Le plus souvent, il n'est même pas mentionné.

À l'encontre de ce qu'affirme Elizabeth Brandon (« In the Louisiana [French] songs pertaining to marriage [...] most of the lines predicting doom and spelling pessimism disappear. Statements of unhappiness are replaced by expressions of hope⁵ »), la chanson de mariage louisianaise est dominée par le pessimisme. La « noble qualité de vie » à laquelle la jeune mariée dit adieu représente l'insouciance et la liberté qu'elle connaissait chez ses parents. Une fois mariée, elle sera responsable du ménage et des enfants, traditionnellement nombreux dans les familles franco-louisianaises. Elle répondra de tout à son mari. Comme le signale James Dormon : « Paternalism, even patriarchy, remained a constant in the Cajun value system [as late as the 1930's and 1940's]. Cajun women still lived as before under the autocratic domination of their men — fathers and husbands — having little voice in matters other than household affairs and child-rearing⁶. »

Le passage à l'état de mariée représentait donc un sacrifice de soi, une perte plutôt qu'un gain. La femme quitte la sécurité et l'autorité parentales pour l'insécurité de son nouveau ménage et pour une nouvelle autorité, celle du mari. Si gaie qu'ait été la fête de noce, elle entraînait souvent des difficultés financières et même émotives, comme l'indiquent beaucoup de chansons. Irène Whitfield décrit un joyeux bal de noces cadien où les parents, au moment du départ de leur fille, lui chantèrent : « Petite fille, tu quittes/ ton papa et ta maman/ pour aller dans la misère./ Bye-bye, petite fille...⁷ » Les problèmes financiers qui attendent les nouveaux mariés sont le sujet d'une autre chanson recueillie par Whitfield : « Je voudrais bien me

marier,/ mais je crains trop de la pauvreté./ Tous les jeunes gens qui n'ont pas d'argent,/ l'amour les laisse et la faim les prend⁸. »

La plupart des chansons cadiennes et créoles expriment, avec tristesse et nostalgie, la perte de l'indépendance constituée par le mariage. Quelques chansons exceptionnelles présentent une rébellion contre la domination maritale. « Le petit mari », chanson qui remonte au Moyen Âge⁹, ridiculise un homme à la stature minuscule. Traditionnellement maître et seigneur, viril et puissant, le mari est réduit à la dimension d'une souris avec des implications sexuelles manifestes dès le début (Lula Landry, BA #0160) :

Mon papa m'a donné un petit mari.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
Je l'ai perdu dans la paillasse.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
J'ai allumé la chandelle pour le chercher.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
Le feu a pris dans la paillasse.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
Je l'ai trouvé tout rôti.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
Je l'ai-z-enseveli dans une soucoupe.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
Les chats l'ont pris pour un' souris.
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!
J'ai dit, Ô chat! Ô chat! C'est mon mari!
Grand Dieu quel homme, quel petit homme!

L'effet produit par la chanson est à la fois comique et cathartique. Elle subvertit la supériorité, la puissance et la force physique de l'homme. Le mari subit l'humiliation et la terreur qui, dans beaucoup de chansons d'amour et de mariage, sont le lot des femmes. Dans une société où les mœurs et la religion soutenaient l'autorité de l'homme sur la femme, de l'époux sur l'épouse, une chanson comme celle-ci amusait et défoulait. Néanmoins, la version louisianaise est moins agressive que la vieille version française :

La poule du curé l'avalit.
Je pris la poule et l'étranglis.
Dans son grand boyau je le trouvis.
Dessus la table je le mis.
Le diable vint qui l'emportit.
Au diable, au diable les maris.
Surtout quand ils sont si petits.

Ah, si jamais je prends mari,
N'en prendrai plus un si petit¹⁰.

Dans l'ensemble, l'épouse dans la chanson cadienne et créole est, le plus souvent, obéissante et soumise. Par contre, la jeune fille l'est guère peu envers l'amoureux dont elle peut accepter ou refuser les avances et la demande en mariage. Elle essayait bien de conserver quelque pouvoir *après* le mariage, comme l'indique la coutume décrite par l'auteur anonyme du manuscrit édité par Jay K. Ditchy : « Lorsque l'époux place l'anneau au doigt de la femme, celle-ci a soin de fermer la main pour empêcher qu'il ne passe la seconde phalange, croyant conserver par là un ascendant certain sur son mari¹¹. »

Dans la pensée traditionnelle, l'épouse rebelle qui domine le ménage rend la vie du mari misérable, ainsi que l'illustre une chanson comique, toujours exécutée lors de noces cadiennes :

Je me suis marié et j'en ai
regret dans l'âme
de m'avoir pris une femme.

La femme que j'ai prise,
elle m'a troublé l'esprit.

Je lave la vaisselle et
je frobis les chaudières.
Et je fais de la bouillie
pour ses petits enfants.

Elle s'en va-t-au cabaret,
elle boit et elle s'amuse,
et tous ces plaisirs de rire.

Encore quand elle revient,
si tout ne va pas bien,

Elle prend les mouchettes,
et me l'envoie par la tête.

Et le plat de la fricassée,
elle me l'envoie par le nez.

Garçons à marier, prenez exemple sur moi,
corrigez bien vos femmes.

La femme, elle est plus forte
quand elle prend les pantalons.

Et elle se rend sans façon
maîtresse dans la maison¹².

Sur un ton plaisant, et même burlesque, la chanson renforce les valeurs du système patriarcal. L'absurdité de la situation décrite provient de la « masculinisation » de la femme qui agit en mari, négligeant « ses » enfants, fréquentant des cabarets, buvant et s'amusant. Encore pire, elle est

l'agresseur au lieu de l'agressée. C'est après avoir raconté les agressions de l'épouse que le mari avertit les garçons à marier de « corriger bien » leur femme afin d'éviter pareille émascultation. Dans le monde reflété par ces chansons, l'épouse modèle doit se soumettre, abdiquer sa propre volonté et renoncer à son bien-être personnel pour assumer la volonté et faire le bonheur de l'époux.

À la différence de la musique exécutée par les hommes dans les lieux publics, la tradition musicale privée, représentée par les répertoires de ces chanteuses, est dominée par la personnalité et le point de vue féminins. Contrairement à ce que l'on pourrait croire après l'écoute de chansons commerciales, la femme, dans la culture créole et cadienne, est bien plus que « malheureuse », « mignonne », « canaille » ou « criminelle¹³ ». Les textes de ces chansons la présentent plus complexe et plus étoffée. Les interprétations que les exécutantes donnent de leur répertoire, leur style, leur ton, leur choix de langage jettent une lumière nouvelle sur la place de la femme et de la chanteuse dans son contexte social et culturel.

NOTES

1. La chanteuse et musicienne Cléoma Falcon fait toutefois exception. Voir Ann Allen Savoy, *Cajun Music: A Reflection of a People*, Eunice (Louisiana), Bluebird Press, 1984, p. 90-91.

2. Il s'agit des enregistrements réalisés par John et Alan Lomax dans les années trente, Harry Oster dans les années cinquante, Ralph Rinzler et Claudie Marcel-Dubois dans les années soixante et Barry Ancelet dans les années soixante-dix. On a aussi considéré les collections de chansons louisianaises recueillies dans la paroisse de Vermillion par Elizabeth Brandon dans les années cinquante et par Catherine Blanchet dans les années soixante-dix. Les chansons enregistrées par l'auteur pendant des entrevues faites sur le terrain sont indiquées simplement par « SKS », suivi de la date.

3. Il s'agit des répertoires d'Alma Barthélémy (Diamond,

paroisse de Plaquemines), Lula Landry (Abbéville, paroisse de Vermillion), Inez Catalon (Kaplan, paroisse de Vermillion), Odile Falcon (Lafayette, paroisse de Lafayette) et Loriccia Guillory (Mamou, paroisse d'Évangéline) dans les collections Rinzler-Dubois (R-D), H. Oster (HO), et B. Ancelet (BA); Folklore Archives/University of Southwestern Louisiana [FA/USL]. La collection en question ainsi que le nom de la chanteuse et le numéro de l'enregistrement sont indiqués entre parenthèses dans le texte.

4. Albert Udry, *Les Vieilles Chansons patoises de tous les pays de France*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1930, p. 137-139. La transcription phonétique donnée par Udry fut changée par l'auteur en orthographe standard pour la rendre plus lisible. De plus, les répétitions de vers ont été omises.

5. Elizabeth Brandon, « The Socio-Cultural Traits of the French Folksong in Louisiana », *Louisiana Review*, No. 1, 1972, p. 38.

6. James H. Dormon, *The People Called Cajuns*, Lafayette, University of Southwestern Louisiana, Center for Louisiana Studies, 1983, p. 72-73.

7. Irène T. Whitfield, *Louisiana French Folk Songs*, New York, Dover, 1969, p. 22. Dans une autre chanson de noces cadienne, « La marche des mariés », l'avenir conjugal est décrit en termes de tristesse et d'abandon par l'un des mariés, qui termine par les vers : « Quel espoir et quel avenir,/ moi, je peux avoir?/ C'est te voir l'en aller/ avec un autre que moi. » (Chantée par Solange Falcon, SKS 3-7-91.)

8. *Ibid.*, p. 37.

9. Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, vol. 3,

Paris, Éditions du Scarabée, 1955, p. 323.

10. *Ibid.*, p. 325.

11. Jay Karl Ditchy, éd., *Les Acadiens louisianais et leur parler*, Baltimore/Paris, John Hopkins University Press/Librairie Droz, 1932, p. 255.

12. Transcription d'Ancelet et Perinet, lire notes, p. 14–15, *Louisiana Cajun and Creole Music*, Swallow 8003–2. La chanson était interprétée par Fenelon Brasseaux, Erath, paroisse Vermillon, 1934.

13. Pour des exemples de chansons de la tradition musicale commerciale, voir Ann Allen Savoy, *Cajun Music: A Reflection of a People*, Eunice (Louisiana), Bluebird Press, 1984.