

Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans Les origines du burlesque de la rue Bourbon

Leslie Wade

Number 12, automne 1992

Le corps théâtral

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041172ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041172ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wade, L. (1992). Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans : les origines du burlesque de la rue Bourbon. *L'Annuaire théâtral*, (12), 7–30.
<https://doi.org/10.7202/041172ar>

Leslie Wade

Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans

les origines du burlesque de la rue Bourbon

Les tensions qui depuis toujours opposent au sein du Canada les francophones et les anglophones illustrent on ne peut mieux l'animosité et le ressentiment qui souvent jalonnent les histoires d'assimilation culturelle. Depuis l'ère coloniale, la culture française en Amérique du Nord est continuellement remise en question, contestée, et souvent carrément supplantée par l'influence anglaise, comme en fait foi le «grand dérangement» des Acadiens de Nouvelle-Écosse au milieu du dix-huitième siècle. Les représentations théâtrales, si on les envisage du point de vue d'un lieu de négociation, d'un espace ou champ dans lequel des intérêts communautaires incompatibles rivalisent pour l'instauration d'idéologies, de codes, d'entités consacrées, jettent un éclairage précieux sur la dynamique de l'organisation culturelle. C'est dans l'activité théâtrale qu'une société projette, en l'interprétant, l'image qu'elle se fait d'elle-même, par le biais de représentations qui servent de poteaux indicateurs ou lignes de démarcation entre initiés et étrangers, entre «ceux qui en sont et ceux qui n'en sont pas». Un examen du théâtre français de la Nouvelle-Orléans illustre bien la contestation idéologique et culturelle inhérente à l'activité théâtrale et constitue un exemple révélateur de la manière dont la force et l'influence françaises ont été endiguées, et finalement oblitérées par des intérêts anglo-américains. L'analyse détaillée d'un espace typique de la Nouvelle-Orléans comme la rue Bourbon, qui après avoir été le foyer du grand opéra français, est aujourd'hui devenue la capitale américaine du strip-tease, offre une image saisissante de ce genre de guérilla culturelle et pourrait servir de mise en garde au Québec francophone, un peuple qui encore

aujourd'hui doit lutter pour s'autodéterminer et préserver sa culture et son héritage français.

Au tout début de son existence, la Nouvelle-Orléans a occupé une place unique au sein des centres urbains des É.-U.¹ Reflétant son incontestable origine française, la ville était presque centenaire au moment de devenir partie intégrante des États-Unis. D'abord revendiquée au nom de la France par le sieur Robert Cavalier de La Salle en 1682, la Nouvelle-Orléans fut officiellement fondée en 1718 par Jean-Baptiste Le Moyne, sieur de Bienville, membre d'une famille originaire du Québec qui accéda à la petite noblesse sous Louis XIV. Idée originale de John Law, conseiller financier du roi Louis, le projet de la Nouvelle-Orléans — sous les auspices de la Compagnie d'Occident — décrivait la province coloniale comme un «Nouvel Éden», qui devait attirer par la suite nombre d'émigrés français de tous horizons, ainsi que des aventuriers canadiens dits «coureurs des bois». Fait révélateur, avant même que ne soit entreprise la moindre construction, il avait été procédé à Paris, quelque six mois auparavant, à l'exécution des plans généraux d'aménagement de la colonie. Ce plan de cité «idéale» prévoyait pour la nouvelle agglomération un réseau routier au tracé géométrique rationnel — constitué de quatre grandes voies publiques orientées parallèlement au fleuve Mississipi², qui devaient par la suite se voir attribuer les noms de l'aristocratie et de la royauté françaises: Orléans, Bourgogne, Conti, Chartres, Toulouse et, bien sûr, Bourbon. Tout au long du dix-huitième siècle et jusqu'au dix-neuvième, chacune des grandes artères a assumé une personnalité distincte et une fonction civique reconnaissable, (un phénomène qui faisait présager pour la rue Bourbon des caractéristiques liées au monde du spectacle). La rue Decatur, qui joutait immédiatement le fleuve, devint une zone industrielle articulée à l'économie fluviale. Chartres, la rue suivante, évolua vers

¹ Pour un survol des débuts de la Nouvelle-Orléans, se reporter à Sarah Searight, *New Orleans*, New York, Stein and Day, 1973. Voir aussi Charles L. Dufour, «The People of New Orleans», *The Past as a Prelude: New Orleans 1718-1968*, New Orleans, Pelican Publishing Co., 1968, pp. 20-41.

² John Chase, *Frenchmen, Desire, Good Children and other Streets of New Orleans*, New Orleans, Robert L. Crager & Co., 1949, p. 22.

un statut de zone commerciale, pour devenir à un moment donné le principal district de la ville pour le négoce. La troisième grande artère, à savoir la rue Royale, s'affirma d'abord comme centre bancaire et financier, pour acquérir ultérieurement une enviable réputation au plan culturel avec ses antiquaires et revendeurs d'«objets d'art». Enfin, à l'arrière-plan des principales artères, la rue Bourbon offrait, selon les termes d'un chroniqueur local, «une légère forme de soulagement»³.

Avant d'examiner spécifiquement ce qui peut avoir contribué à faire de la rue Bourbon l'avenue «de la gaieté et des festivités» de la Nouvelle-Orléans, il convient de décrire les contextes culturels de la ville et la manière dont ils ont façonné l'identité de la rue Bourbon. Disons d'abord qu'en dépit du fait que la Nouvelle-Orléans ait été cédée à l'Espagne par Louis XV en 1762, la domination espagnole n'a pas substantiellement modifié le caractère nettement français de la colonie. Langue et culture françaises ont continué d'y prédominer, et l'ensemble des habitants de la Nouvelle-Orléans a fait en sorte d'y maintenir les usages européens et les modes de vie traditionnels. Dans une certaine mesure, l'occupation espagnole a même renforcé les pratiques culturelles de la population française, qui s'accrocha à son identité nationale et à son lignage comme source d'une renonciation tacite face à la domination espagnole. En dépit d'une malheureuse rébellion menée par une poignée de loyalistes en 1768, et de sautes occasionnelles de fierté et de ferveur nationaliste (comme le fait de chanter *la Marseillaise*, ainsi qu'en font foi des documents remontant à la fin du dix-huitième siècle), la période d'occupation espagnole de la Nouvelle-Orléans a laissé le souvenir d'une époque paisible qui, dans les faits, a vu se consolider plutôt que s'amenuiser l'influence française. L'historien Albert Fossier rend témoignage d'une «loyauté à toute épreuve» de la part des colons, d'un attachement «toujours présent envers et pour la belle France»⁴, et l'on peut aisément comprendre la rancoeur des colons lorsque, après la rétrocession de la

³ Sarah Searight, *op. cit.*, p. 198.

⁴ Albert Fossier, *New Orleans: the Glamor Period, 1800-1840*, New Orleans, Pelican Publishing Co., 1957, p. 469.

Louisiane à la France en 1803, le territoire fut presque immédiatement transféré aux États-Unis (la Louisiane était demeurée à peine vingt jours sous mandat français). Il fut mis fin brusquement aux célébrations publiques organisées par la ville pour saluer le retour dans le giron français; pour la majeure partie de la population de la Nouvelle-Orléans, l'annonce de l'annexion de la Louisiane aux É.-U. fut marquée au coin d'une profonde déception et suscita immédiatement des soupçons. Avec l'arrivée par vagues de nouveaux colons américains ne tarda pas à surgir, entre intérêts français et anglo-américains, une rivalité culturelle qui allait infléchir et marquer l'évolution historique de la Nouvelle-Orléans au dix-neuvième siècle.

Entre autres arènes où se manifesta avec le plus d'acuité cette contestation culturelle il y a, bien sûr, les lieux de la ville où se déroulaient les activités théâtrales. Dans une large mesure, l'évolution de la rue Bourbon comme centre de divertissement est liée non seulement à la situation géographique de cette artère, mais également aux activités théâtrales menées par la population française de la Nouvelle-Orléans. Tout le long de la période coloniale, la population française oeuvra à protéger et préserver ses coutumes européennes, les traits caractéristiques de son mode de vie «raffiné», à tenir d'agréables soirées, des bals, des reconstitutions historiques et autres spectacles à l'avenant. Ce genre de représentations tendait à affirmer et valoriser la culture ainsi que les us et coutumes français, et le fait de s'adonner à une forme sérieuse d'activité théâtrale peut être envisagé sous un jour analogue, c'est-à-dire que les représentations sur une scène tenaient lieu en quelque sorte de validation culturelle, en inscrivant la Nouvelle-Orléans dans le droit fil des traditions artistiques des salles de concert et théâtres parisiens. Fait révélateur, pour la Nouvelle-Orléans du dix-neuvième siècle, la rue Bourbon devint la plaque tournante des activités liées à la pratique du théâtre français et servit de point d'ancrage à l'affirmation culturelle francophone.

Bien que des présentations raffinées de pièces écrites en français aient par intermittence été montées dans des résidences privées tout au long du dix-huitième siècle, la première production documentée étant celle de la pièce

intitulée *le Père Indien* qui fut montée en 1753⁵, il n'avait encore été construit aucun théâtre vers 1791, lorsque la première troupe d'acteurs professionnels — un groupe de Saint-Domingue dirigé par Louis Tabary — fit une tournée dans la ville. Il fut remédié à cette lacune en 1792 lorsqu'une résidence de la rue Saint-Pierre, à un demi-pâté de maisons de la rue Bourbon, fut convertie en salle de spectacle. Sous l'égide de Louis-Alexandre Henry, un groupe de comédiens amateurs commença à s'y produire et donna naissance au premier théâtre de la Nouvelle-Orléans — le Théâtre de la rue Saint-Pierre. Les années qui suivirent furent témoin d'un renforcement de la compétence des interprètes du théâtre, amplifié par l'adjonction d'un quarteron de comédiennes et autres professionnels qui avaient dû fuir Saint-Domingue alors en proie à des troubles d'ordre social. Souvent avec bal à la clé, ce théâtre à ses premiers balbutiements offrait à prix variable des programmes où alternaient pièces en cinq actes et opéras comiques. Après des fermetures sporadiques, le théâtre ferma définitivement ses portes en 1803 par mesure de sécurité, encore qu'il puisse s'être agi en l'occurrence d'une forme subtile de censure exercée par des autorités américaines préoccupées par le comportement souvent tapageur des auditoires de théâtre, et par la propension des interprètes à se payer la tête de personnalités connues — par exemple William Claiborne, premier gouverneur américain de la Louisiane était représenté sur scène comme un «cochonnet à la mamelle»⁶. Jean-Baptiste Fournier, le comédien français fraîchement débarqué, fit des réparations aux installations et rouvrit le théâtre en 1804. L'activité théâtrale s'y poursuivit jusqu'en 1810 et il fut monté, au cours de ces années, plus de 350 représentations de 67 opéras différents.

⁵ Mathé Allain et Adèle Cornay St-Martin, «French Theatre in Louisiana», Maxine Seller ed., *Ethnic Theatre in the United States*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1987), p. 139. Cet essai constitue peut-être le panorama le plus à jour et le plus complet de l'histoire du théâtre du dix-neuvième siècle à la Nouvelle-Orléans. Pour de plus amples connaissances sur les débuts de l'activité théâtrale de la ville, voir également Oliver Evans, *New Orleans*, New York, Macmillan, 1959, pp. 51-52; Henry Arnold Kmen, «The Music of New Orleans», *The Past as Prelude*, op. cit., pp. 210-232; Albert Fossier, *op. cit.*, pp. 467-484.

⁶ Robert Tallant, *The Romantic New Orleans*, New York, E.P. Dutton & Co., 1950, p. 194.

L'année 1808 marqua l'ouverture d'un deuxième théâtre à la Nouvelle-Orléans. Le Théâtre Saint-Philippe, un ancien dancing, fut converti en théâtre par Bernard Coquet, exploitant d'une salle de danse. Ayant pignon sur la rue Saint-Philippe (entre les rues Bourbon et Royale), l'édifice pouvait accueillir 700 habitués et se targuait d'être «le premier théâtre vraiment à la mode»⁷. Après la fermeture du Théâtre Saint-Pierre, les chanteurs dramatiques de la ville trouvèrent un emploi au Théâtre Saint-Philippe et portèrent encore plus haut le renom de la Nouvelle-Orléans, déjà considérée comme la Mecque de l'opéra. Le Théâtre Saint-Philippe se distingua aussi pour d'autres raisons: c'est ici que se produisit le premier corps de ballet de la Nouvelle-Orléans, et qu'eut lieu par ailleurs la première interprétation locale du menuet. Le théâtre demeura ouvert jusqu'en 1832, date à laquelle il retrouva sa fonction initiale de dancing. À partir de ce moment, la réputation du théâtre se dégrada considérablement et l'établissement devint plus tard un lieu d'infamie, tristement célèbre pour ses scandales, bagarres et assassinats⁸.

Des tout premiers théâtres de la Nouvelle-Orléans, cependant, le plus célèbre demeure le Théâtre d'Orléans, qui ouvrit ses portes en 1815 à l'angle des rues Bourbon et Sainte-Anne. Dirigé au départ par Louis Tabary, metteur en scène expérimenté, le Théâtre d'Orléans présentait quatre opéras par semaine, les soirs de relâche étant consacrés aux spectacles de variétés et à la comédie musicale (opérette). Détruit par un incendie, le théâtre ne put rouvrir ses portes qu'en 1819, pour être commis à la surveillance de John Davis (d'origine française), qui instaura une politique voulant que le théâtre emploie des comédiens européens et fasse venir de France décors et costumes. Le théâtre augmenta son prestige en accueillant des troupes professionnelles de Paris et en organisant pendant un certain temps des représentations de ses propres productions en tournée dans le Nord-Est des États-Unis. Qui plus est, Madame Julie Calvé fit ses débuts dans *le Barbier de Séville* au Théâtre d'Orléans en 1837 (et elle en épousa ultérieurement le codirecteur Charles Boudousquie). De 1819 à 1833, plus de 1 000

⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁸ Albert Fossier, *op. cit.*, p. 469.

représentations d'au moins 200 opéras furent données au Théâtre d'Orléans, et le théâtre continua à servir de lieu de rendez-vous de la haute société française jusque vers les années 1850, qui virent se dégrader la qualité des spectacles et croître la concurrence de formes rivales de divertissement. Ce théâtre fut finalement rasé par un incendie en 1866.

Si on examine l'activité théâtrale de la Nouvelle-Orléans à ses débuts, on y perçoit une nette domination des moyens d'expression artistique français et l'incalculable valeur qu'attribuait la population locale au maintien de la pratique théâtrale et de la culture françaises. Au cours du dix-neuvième siècle, le répertoire de la Nouvelle-Orléans recoupe celui de Paris; son théâtre parlé inclut, outre les oeuvres classiques de Racine et Molière, les pièces plus récentes de Victor Hugo, Dumas père et Eugène Scribe. Du reste, les productions d'opéras français de la Nouvelle-Orléans ne le cédaient à aucune autre aux États-Unis. La ville donna naissance à la première compagnie d'opéra permanente au pays, et nombre de gens tenaient l'Opéra français de la Nouvelle-Orléans « pour aussi valable, sinon meilleur que tout autre établissement du genre en France, à l'extérieur de Paris »⁹. La Nouvelle-Orléans fut témoin des premières en Amérique de nombreuses oeuvres musicales, notamment *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *l'Arlésienne* de Bizet, *Hérodiade*, *Werther* et *Don Quichotte*, de Massenet, *le Roi d'Ys* de Lalo, de même que *la Reine de Saba* et *le Tribut de Zamora*, de Gounod. L'importance et le prestige accordés à l'opéra français sont soulignés dans le commentaire de l'historien Harnett T. Kane lorsqu'il écrit que, pour la communauté française, l'opéra français « était perçu non comme un luxe, mais comme l'une des denrées essentielles à la vie »¹⁰.

Il importe de souligner ici la participation de la rue Bourbon à cette activité théâtrale tenue en haute estime et jugée tellement indispensable. Tout au long de l'ère coloniale aussi bien qu'au cours du dix-neuvième siècle, la rue Bourbon est demeurée le fief d'une population résidentielle honorable, quoique dépourvue

⁹ Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰ Harnett T. Kane, *Queen New Orleans*, New York, William Morrow & Co., 1949, p. 240.

d'infrastructures commerciales ou gouvernementales inspirantes. Étant donné la pénurie d'établissements administratifs et commerciaux dans cette rue, ainsi que sa situation marginale dans la configuration municipale de la ville, on ne peut que conclure à l'adéquation de cette artère pour l'implantation d'activités théâtrales. Fait révélateur, nous constatons que les premiers théâtres de la ville — le Théâtre Saint-Pierre, le Théâtre Saint-Philippe et le Théâtre d'Orléans — avaient élu domicile soit rue Bourbon ou à des croisements immédiats de celle-ci. Ce début de croissance en grappes dessine déjà le contour naissant d'une zone d'activité ludique, ou d'un district voué au divertissement, avec ses espaces dédiés aux arts du spectacle gravitant autour des secteurs où se concentraient les institutions prédominantes de la cité.

Le théâtre français de la Nouvelle-Orléans, et son lieu privilégié d'expression de la rue Bourbon, après s'être sentis menacés, connurent un regain d'énergie dans le sillage des changements qui marquèrent l'accession de la Louisiane au rang d'état américain. Bref, l'afflux de colons américains eut pour effet de polariser la Nouvelle-Orléans et de cristalliser la culture française dans une attitude de repli.

Au début du dix-neuvième siècle, les citoyens français et leurs coutumes furent en butte à de nombreux assauts¹¹. L'annexion du territoire aux États-Unis apporta de nombreux changements d'ordre juridique, qui influèrent aussi bien sur les contingentements à l'immigration que sur les pratiques économiques. Après 1803, les Américains purent s'établir en Louisiane en toute liberté, et exploiter le fleuve Mississippi sans crainte de se voir confisquer leur propriété ou de se voir imposer des tarifs. Il s'ensuivit un déferlement de citoyens américains vers la Nouvelle-Orléans, si bien qu'aux environs de 1830, la population

¹¹ Pour des comptes rendus sur la contestation de la culture française par les Américains au cours de cette période, et les changements économiques, politiques et sociaux auxquels elle a donné lieu, voir Herbert Asbury, *The French Quarter. An Informal History of the New Orleans Underworld*, New York, Garden City Pub. Co., 1938, pp. 74-95. Voir aussi Robert Tallant, *op. cit.*, pp. 30-89, et Harnett T. Kane, *op. cit.*, pp. 93-142.

française se retrouva en minorité. Aux alentours de 1850, la Nouvelle-Orléans était devenue la quatrième ville en importance au pays¹².

Les décennies qui suivirent furent témoin non seulement de l'accroissement du chiffre de la population américaine, mais encore de la montée du milieu d'affaires américain. L'ouverture de la Nouvelle-Orléans marqua une ère de croissance économique en flèche, si bien que vers le milieu du siècle la capitale bancaire de la Nouvelle-Orléans ne le cédait en importance qu'à celle de New York. De rares familles françaises établies emboîtèrent le pas à cette prospérité de fraîche date, et se trouvèrent souvent déroutées par l'attitude intéressée et pragmatique des Américains en affaires. Pour une bonne partie de la population française, la démarche économique des Américains était à la source d'un vif ressentiment; d'après les perceptions qu'en avaient les Français de la Nouvelle-Orléans, les Américains faisaient tous figure d'affairistes, qui tenaient la ville pour une «nation conquise s'offrant en pâture à la satisfaction de leur intérêt personnel»¹³.

La langue française elle-même posa des problèmes à la communauté américaine aussi bien pour les questions d'ordre économique que gouvernemental. Ateliers et écoles étaient bilingues. Les procédures administratives et les procès étaient traités au cas par cas, en français et en anglais alternativement. Il va de soi qu'un tel état de choses était déroutant, qu'il entravait la bonne marche des affaires et des rouages gouvernementaux, de sorte que les Américains oeuvrèrent conséquemment à supprimer l'usage du français. Vers 1840, l'anglais avait nettement pris le haut du pavé: il était même enseigné aux enfants d'origine française, qui le parlaient déjà pour la plupart.

La tension culturelle entre Français et Américains eut par ailleurs pour effet d'infléchir la croissance et le découpage géographique de la ville elle-même. Avec l'afflux de colons américains et la montée du milieu d'affaires américain,

¹² Robert Tallant, *op. cit.*, p. 59.

¹³ Albert Fossier, *op. cit.*, p. 119.

le point de convergence de la vie sociale et économique de la Nouvelle-Orléans glissa du vieux quartier, à savoir le secteur français (le Vieux Carré) vers la région située au sud de la rue du Canal. C'est là que la population américaine aménagea le district abritant son puissant «centre des affaires» et son célèbre quartier résidentiel — le Garden District. Pendant des décennies, la rue du Canal tint lieu de ligne de démarcation entre les communautés française et américaine, que s'obstinèrent à ne pas traverser quelques-uns des plus anciens citoyens français¹⁴. En 1836, cette division s'accrut lorsque, sur l'ordre de fonctionnaires américains, la ville fut morcelée en trois municipalités distinctes, dont la seconde abritait la communauté française. De cette façon furent réalisés l'endiguement politique, l'isolement économique et la minorisation officielle des Français, et lorsque furent à nouveau réunies les trois municipalités en 1852, la force politique des Français avait été littéralement sapée. On déménagea même l'hôtel de ville depuis le Vieux Carré, de l'autre côté du Canal, où il avait longtemps servi de point de repère, vers un point central dans le district des affaires américain. À tous égards, le Quartier français devint le «prolongement» de l'américaine New Orleans¹⁵.

L'affrontement entre les cultures française et américaine tenait à des divergences fondamentales sur les plans de la langue, de la politique, du flair pour les affaires et de la religion; il laissait voir en outre une opposition profonde dans les sensibilités, opposition qui se manifestait dans la vie théâtrale de la ville. Selon l'historien Herbert Asbury, le mot «Américain» servait aux Français «pour accabler quelqu'un d'opprobre, ou comme synonyme de goujaterie»¹⁶. Ce que vient corroborer Harnett Kane en faisant observer que lorsqu'un Français toisait un Américain, «c'est un porc qu'il apercevait»¹⁷. Réciproquement, du point de vue d'un Américain, les Français étaient perçus comme indolents et efféminés. Parlant de sa nouvelle circonscription électorale française, le gouverneur

¹⁴ Robert Tallant, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ Herbert Asbury, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ Harnett T. Kane, *op. cit.*, p. 93.

américain William Claiborne fait observer «que la crédulité de la population n'a d'égale que son ignorance»¹⁸. Il ajoute «qu'il ne leur voit aucun talent à part celui de danser avec aisance et élégance»¹⁹. Les manières qu'avaient les Français de se distraire hérissaient particulièrement les Américains. Engoncés dans leur morale protestante, les Américains étaient exaspérés de voir les théâtres français donner des représentations le dimanche; aux yeux des Anglo-Américains, les Français vivaient dans un continuel climat d'hédonisme et de décadence, à preuve les fréquentes soirées qu'ils s'offraient et leur habitude d'aller au théâtre. Ressentiment qui souvent tournait à une franche animosité, particulièrement à l'occasion de représentations où se côtoyaient Français et Américains. La musique pour danser, par exemple, donnait lieu à de chaudes disputes — à savoir s'il fallait privilégier les airs français ou américains — souvent ponctuées d'échanges de coups de poing et de bagarres entre factions rivales. De fait, cette controverse au sujet de la danse s'envenima au point que le gouverneur Claiborne dut faire tenir au Secrétaire d'État de l'époque James Madison des lettres exprimant sa préoccupation et sollicitant l'avis de ce dernier sur la façon de mettre un terme à cette querelle de clocher²⁰.

Au moment où la population française faisait valoir et célébrait son héritage culturel par le biais de manifestations théâtrales, les Américains de la Nouvelle-Orléans s'efforçaient de promouvoir aussi bien leur langue que leurs propres moyens d'expression artistique par le biais d'une production dramatique anglo-américaine²¹. L'histoire du théâtre de langue anglaise à ses débuts dans la ville laisse voir la pauvreté des efforts déployés localement sur le plan de la production; la plupart des pièces étaient jouées par des troupes ambulantes, et elles étaient montées sur place dans les théâtres français (dont les salles étaient louées les soirs de relâche par les producteurs locaux). Les Français ne se faisaient pas

¹⁸ Cité dans Albert Fossier, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ Cité dans Charles L. Dufour, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, p. 212.

²¹ Pour une vue d'ensemble du théâtre de langue anglaise du dix-neuvième siècle à la Nouvelle-Orléans, voir Henry Arnold Kmen, *op. cit.*, pp. 222-225, et Harnett T. Kane, *op. cit.*, pp. 167-182.

faute de railler régulièrement ces prestations, comme on put le voir en 1819, lorsque Aaron Philips fit venir au Théâtre d'Orléans une troupe ayant son centre d'opérations à New York.

La scène théâtrale locale amorça un tournant, cependant, lorsqu'en 1824 le directeur et interprète anglais John Caldwell inaugura sur Camp Street le premier théâtre de langue anglaise — l'American Theatre. L'édifice présentait une architecture plutôt élégante, et il s'agissait pour la Nouvelle-Orléans de la première construction dotée d'un éclairage au gaz. Caldwell fit venir régulièrement des «étoiles» d'envergure nationale dans la Crescent City — en 1825, Edwin Forrest se produisit dans la *Venus Preserved* d'Otway, et Caldwell en personne interpréta Richmond aux côtés d'un Richard III incarné par Junius Brutus Booth — mais l'impresario n'arriva jamais à mettre sur pied une écurie viable d'interprètes locaux. Au début des années 1830, Caldwell loue à bail les installations de Camp Street et commence la construction d'un autre théâtre destiné à surpasser tout ce qui existe localement en fait de théâtres français. C'est ainsi que, en 1835, le Théâtre Saint-Charles ouvre ses portes. Capable d'accueillir 4 000 habitués, non seulement ce théâtre était-il le plus vaste à l'échelle nationale, mais encore était-il aussi bien le plus somptueusement équipé, arborant fièrement un lustre de plus de 250 becs de gaz et comportant au-delà de 2 000 fragments de cristal taillé; le Saint-Charles était réputé à la ronde comme étant «le plus beau théâtre en Amérique»²². Au cours de ces années, les Néo-Orléanais virent défiler une pléthore d'interprètes célèbres, notamment Edwin Booth, Joseph Jefferson et Charles Kean. En 1851, Jenny Lind joua à guichets fermés. Dans cette période également, Caldwell introduisit l'opéra italien (interprété en anglais toutefois) à la Nouvelle-Orléans pour faire contrepoids aux productions des théâtres français à travers la ville.

L'entrée en scène d'un théâtre américain ne fit qu'accentuer l'écart entre les préférences des Français et des Américains en matière de divertissement; elle contribua aussi, bien sûr, à une polarisation géographique des maisons de théâtre

²² Albert Fossier, *op. cit.*, p. 197.

françaises et américaines. Faut-il se surprendre de voir les théâtres de langue anglaise s'établir en aval de Canal Street, dans le secteur américain, laissant ainsi ses coudées franches à la pratique théâtrale des Français dans le secteur de la rue Bourbon. À preuve, la construction en 1859, rue Bourbon, du somptueux Théâtre de l'opéra français. Dessiné par l'architecte parisien Henry Gallier fils, ce théâtre doté de 2 500 fauteuils et pouvant accueillir autant d'habitues était considéré comme «le temple de l'art lyrique dans le Sud»²³. Le Théâtre de l'opéra français eut tôt fait d'asseoir son autorité en tant que haut lieu du théâtre français, et c'est peut-être à cette époque qu'à la Nouvelle-Orléans, l'opéra français connut son apogée. C'est ici que la grande cantatrice Adelina Patti se produisit en première mondiale, pour se hisser peu après au rang de vedette internationale. En marge du grand opéra, on prit l'habitude de monter des opérettes, des comédies et des oeuvres dramatiques. Dans les années 1870, le Théâtre de l'opéra français fit également place aux oeuvres de Louis Canonge, enfant du pays et auteur à succès le plus renommé de la Louisiane. Une décennie plus tard, le théâtre accueillait Sarah Bernhardt dans *Phèdre* de Racine et *Hernani* d'Hugo.

Vers la fin du dix-neuvième siècle cependant, la gloire du Théâtre de l'opéra français et l'éclat de ses productions avaient sérieusement décliné. Divers facteurs contribuèrent à cette dégringolade, entre autres, le sous-financement endémique, l'annulation de saisons théâtrales et la désaffection générale pour l'opéra. En un sens plus large, le déclin de l'opéra français à la Nouvelle-Orléans est symptomatique d'une érosion culturelle autrement profonde. Les vieilles familles françaises n'ont cessé de voir décroître tout au long du siècle leur prestige et leur richesse. Cette descente en vrille fut accentuée par l'arrivée de nouvelles vagues d'immigrants où prédominaient Allemands et Italiens, et bien sûr, la courbe ascendante de la communauté américaine. En termes plus simples, à partir de 1803, la population française vit s'éroder progressivement son influence dans les arènes politique, économique et sociale. L'opéra français, perçu comme le bastion culturel le plus irréfutable de la population française,

²³ Harnett T. Kane, *op. cit.*, p. 248.

ne put lui-même que refléter l'effritement de la base que constituaient ses habitués. Ironiquement, au tournant du siècle, le Théâtre de l'opéra français était pour une large part soutenu financièrement par des citoyens de culture anglo-américaine, qui louaient les installations pour les célébrations du mardi gras et les bals des débutantes.

Le vingtième siècle voit le district de la rue Bourbon, de Mecque de l'opéra qu'il était, se métamorphoser en une tapageuse enfilade de «boîtes» de strip-tease et boutiques de souvenirs. Mettant en lumière le puissant phénomène d'américanisation, ce revirement témoigne énergiquement de la dégradation, de l'endiguement, et finalement de l'exploitation de la culture française de la Nouvelle-Orléans. Dans son évolution historique, le spectacle français devient le lieu d'une généalogie perverse, où l'effeuilleuse prend le relais de la grande cantatrice.

S'il est peut-être impossible d'imputer ce phénomène à un facteur en particulier, il n'en reste pas moins qu'un ensemble d'événements et de discontinuités d'ordre culturel permet de cerner le champ ou la matrice au sein de laquelle pourraient être retracés l'évolution de la rue Bourbon et le caractère exotico-érotique de ses prestations. Nul doute qu'il y aurait place dans cet exposé pour un historique de la prostitution dans cette ville. Tout au long du dix-neuvième siècle, la Nouvelle-Orléans avait servi de havre aux prostitué(e)s dont le nombre avait augmenté à un point tel que, vers 1850, la ville avait acquis au plan national la réputation de «capitale du vice»²⁴. Même s'il s'avérait impossible d'attribuer à quelque secteur particulier de la ville le monopole du commerce de la chair, l'incidence en était particulièrement élevée dans le Quartier français. D'une manière importante, la rue Bourbon servait de ligne de démarcation ou de plaque tournante dans la prolifération des bordels. Des maisons closes, dont bon nombre de tripots, s'affichaient rue Bourbon et

²⁴ Phil Johnson, «Good Time Town,» *The Past as Prelude*, op. cit., p. 235. Pour l'étude la plus fouillée et la plus exhaustive sur la prostitution à la Nouvelle-Orléans, voir Al Rose, *Storyville*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1974.

pullulaient dans les secteurs plus pauvres de la partie ouest du Quartier français²⁵. En fait, la rue Bourbon tenait lieu de ligne de démarcation entre les secteurs plutôt mal famés du Quartier et le corridor des rues Royale et Chartres, beaucoup mieux cotées, où le commerce florissait. Avec l'ouverture de «Storyville» en 1897 cependant, s'opère un revirement démographique en matière de prostitution. À titre d'unique rue des bordels légalisés au pays, Storyville à ses beaux jours employait au delà de 2 000 prostitué(e)s et regroupait l'industrie des maisons de tolérance dans un seul secteur, à savoir une zone officiellement délimitée par Basin Street, à l'extérieur des limites du Quartier français proprement dit. À Storyville, on assiste à l'institutionnalisation de l'exploitation du sexe, mais on y voit aussi fleurir une industrie complémentaire du divertissement. Dans nombre de maisons closes est offerte la présentation de spectacles érotiques donnés dans le plus simple appareil; en outre, le jazz néo-orléanais a pu en toute légitimité se peaufiner dans les arrière-salles des maisons de débauche — Louis Armstrong lui-même n'a-t-il pas mis au point son style de jazz dans les établissements de Storyville?

Deux autres événements, sans autre lien que leur relative coïncidence, sont survenus vers la fin des années 1910 et ont fait de cette période un point tournant dans l'histoire de la rue Bourbon. D'abord en 1917, sur ordre des autorités navales craignant de voir leurs effectifs contracter des maladies vénériennes, Storyville se vit retirer son statut légal, ce qui provoqua immédiatement un éparpillement du commerce de la prostitution. Nombre de proxénètes reprirent simplement leurs activités dans le Quartier français, où elles avaient autrefois fait florès²⁶. Fait important, la rue Bourbon redevint un havre pour le vice organisé, au point de se voir surnommer le «trottoir des péripatéticiennes»²⁷.

²⁵ *A Plan for Revitalization: Bourbon Street*, New Orleans, Marks, Lewis, Torre and Associates, 1977, p. 13.

²⁶ Al Rose, *op. cit.*, p. 367.

²⁷ Andrew J. Navard, *Basin Street: Its Rise and Fall*, New Orleans, Harmanson Pub., 1952, p. 59.

Deuxièmement, un coup mortel fut assené au monde de l'opéra de la rue Bourbon lorsqu'en 1919, la Maison de l'opéra français fut rasée par les flammes. L'édifice ne fut jamais reconstruit, et il ne se trouva aucune troupe permanente pour perpétuer la tradition instaurée par le théâtre en matière d'opéra. À tous les égards, l'événement mettait un point final au chapitre de l'association de la rue Bourbon et des arts nobles — spécialement celui de l'opéra français —, et le dépérissement de la vie «esthétique» propre au «corridor» créa, au niveau de la ville, un vide qui ne tarda pas à être joyeusement comblé par l'industrie du divertissement érotique. La rue Bourbon de l'époque pourrait être décrite comme un lieu de théâtre renommé mais dont les jours sont comptés, et qui éprouve le pressant besoin d'une infusion de magnétisme. La rue Bourbon assume essentiellement la vocation «hédoniste» de Basin Street, pour devenir la Mecque du jazz Dixieland et, non moins important, un point de ralliement des consommateurs de sexe.

La rue Bourbon des années 1920 témoigne d'une dégradation continue de cette artère qui voit grandir sa triste réputation auprès de la «respectable» population anglo-américaine de la ville, laquelle a pignon sur rue au centre-ville et mène ses activités commerciales dans le district où se concentre le monde des affaires²⁸. Pendant cette période, les théâtres «sérieux» se sont implantés face à Canal Street, dans le district américain, et accueillent les troupes en tournée ainsi que les spectacles de variétés. Qui plus est, on voit se multiplier dans ces quartiers les salles de cinéma qui, par le truchement des productions hollywoodiennes, font la promotion de l'idéologie anglo-américaine. La rue Bourbon continue d'être perçue à travers le prisme de ses antécédents culturels français et partant, elle est chargée de connotations péjoratives de laxisme, décadence et hédonisme propres aux peuples latins — des traits qui contrastent avec le rigorisme protestant. Ces caractéristiques défavorables sont confirmées par le degré élevé de prostitution et le délabrement général du Quartier français, ses conditions souvent sordides et une conduite marquée au coin du laisser-faire.

²⁸ Pour un bon exposé touchant les préjugés des Américains à l'endroit du Quartier français, voir Robert Tallant, *op. cit.*, pp. 306-310.

Pour une large majorité de l'importante et riche population anglaise de la ville, la rue Bourbon ainsi que le Quartier français dans son ensemble, ne suscitaient que mépris souvent teinté d'aversion. C'était, bien sûr, avant que ne soit sonné l'appel pour sauvegarder le patrimoine architectural, et la valeur historique du Vieux Carré n'était pas appréciée à sa juste valeur; l'image qu'il projetait en général était celle d'une «poche de pauvreté»²⁹. Si on envisage la Nouvelle-Orléans dans son ensemble urbain, le Quartier français venait s'y inscrire comme une zone de différence qui, aux yeux du secteur dominant solidement implanté faisait figure de «corps étranger», ce qui explique en partie l'attrait qu'il exerçait sur tout ce qu'il y a de marginal en fait d'activités et de populations, du monde de la prostitution à celui des artistes, des étudiants, et de la bohème en général.

Essentiellement, le Quartier français, et la rue Bourbon en particulier, sont apparus au cours des années 1920 un peu comme une manière de «Rive gauche». L'atmosphère créatrice du Vieux Carré en était une particulièrement féconde, avec son fourmillement d'auteurs comme Sherwood Anderson, William Faulkner, John Dos Passos et Olivier LaFarge³⁰. Parallèlement aux activités artistiques du Quartier se mirent à pulluler les activités nocturnes. À cet égard, c'est la rue Bourbon qui ouvrait le bal avec l'implantation de nouveaux clubs tels le Maxime et LaLune (devenu plus tard le Pete Fountain's jazz club). L'historien Robert Tallant souligne les caractéristiques «non traditionnelles» du Quartier au cours de ces années et fait observer que:

après la Première guerre mondiale, on pouvait entendre un son qui avait quelque chose de nouveau, et d'un peu dissonant à l'oreille de certains. C'était le ton fiévreux du jazz, le cliquetis de machines à écrire, le moelleux tournoiement de couleurs, le léger frôlement de pinceaux sur une toile. Cela sortait tout droit du Quartier français...

²⁹ Joe Bacon, «Living in the Quarter», *New Orleans Magazine*, août 1982, n. paginé.

³⁰ Pour une vue d'ensemble de cette période, voir Stella Pitts, «The Quarter in the Twenties», *Times Picayune Dixie Magazine*, 26 novembre 1972, pp. 42-46.

Pour plus d'un Néo-Orléanais, cela semblait absolument incroyable, et pas tout à fait joli³¹.

Cette observation de Tallant met finement en lumière le sempiternel malaise de la population anglo-américaine à l'endroit du secteur français de la ville, et spécialement à l'égard des pratiques y ayant cours, et qui sont tellement aux antipodes des valeurs pragmatiques et calvinistes sous-jacentes à l'idéologie et aux pratiques commerciales des Américains. Reconnue comme lieu d'une «différence», la rue Bourbon apparut donc comme une sorte de réceptacle à l'intérieur duquel se côtoient des effluves fleurant l'«ailleurs» et l'«exotisme», se révélant un terreau fertile pour une éventuelle industrie de l'érotisme.

Après que fut abrogée la Loi sur la prohibition en 1933, la vie nocturne de la rue Bourbon connut une flambée avec l'ouverture de clubs comme le Shim Sham, le Silver Slipper, et pour ne pas rompre avec la tradition, le Café de l'Opéra. Au cours de cette période, le «spectacle de variétés» se gagna la faveur populaire, même si les numéros et les spectacles musicaux ne s'accompagnaient pas nécessairement d'effeuillage ou autre titillation sexuelle. C'est au cours de la Seconde guerre mondiale que le secteur de la rue Bourbon s'identifia aux revues de strip-tease, alors que la ville se voyait littéralement envahir par des hordes de militaires³². Le strip-tease fut clairement priorisé par l'économie de marché, les tenanciers de clubs trouvant leur profit dans le penchant des G.I. pour les spectacles lubriques.

De la Seconde guerre mondiale à nos jours, et il importe de le noter, les efforts promotionnels de la rue Bourbon pour mousser sa propre publicité ont été axés sur le visiteur — à savoir le voyageur, le vacancier, le congressiste. En fait, c'est dans les années 1950 que la renommée de la rue Bourbon a connu son apogée, quand la Nouvelle-Orléans emboîta le pas à la vague de prospérité économique d'après-guerre et vit affluer en ses murs une clientèle de dirigeants

³¹ Robert Tallant, *op. cit.*, p. 306.

³² Carolyn Kolb, *New Orleans*, Garden City, Doubleday & Co., 1972, p. 64.

d'entreprise (qui prit la relève des auditoires de militaires friands de strip-tease). Cette décennie vit la rue Bourbon mettre à l'affiche pas moins de 75 numéros de strip-tease sur une distance de cinq pâtés de maisons, ce qui en faisait la plus forte concentration d'établissements du genre au pays³³. Essentiellement, la rue Bourbon, après avoir été un espace théâtral si célèbre et le foyer du théâtre français, prit les allures d'une ville touristique où le voyageur se voyait offrir le divertissement des cabarets et les spectacles «interdits». Si l'on envisage la rue Bourbon sous l'angle d'un aboutissement de la contestation américaine de la culture française, l'artère en question semble alors avoir, par des démarches révélatrices, mis de l'avant ses origines françaises. On a fait grand tapage, au début des années soixante, autour de l'idée de remplacer par des noms français tous les noms anglais inscrits sur les panneaux de signalisation routière du Quartier français. Les fonctionnaires municipaux ont littéralement jalonné le quartier de poteaux indicateurs culturels, question d'en proclamer le caractère «gaulois». De façon moins systématique, mais non moins révélatrice, les tenanciers des clubs de strip-tease ont eux-mêmes, au fil des dernières décennies, régulièrement doté leurs établissements de raisons sociales d'inspiration française, notamment: Chez Paree, the Poodle Patio, the French Casino, Jean Lafitte's, les Folies-Bergère, etc. Nombre d'effeuilleuses parmi les plus réputées de l'époque optèrent semblablement pour des pseudonymes à la française — Frenchy Colbert, Lily St-Cyr, Renée Lamont, Alouette Leblanc (présentée comme «la plus grande danseuse à pompons au monde»). Et n'y a-t-il pas jusqu'au bar restaurant de l'un de ses hôtels les plus huppés de la rue Bourbon, où sont présentés tous les soirs avec des phrases toutes faites empruntées au demi-monde montmartrois, des revues de «French cancan»?

Ici encore, ce qui frappe l'observateur, c'est le développement d'une région touristique et d'une industrie ciblée sur les congressistes et les vacanciers à partir des lieux de divertissement de la rue Bourbon pour en infléchir et, dans une certaine mesure, en assainir la douteuse réputation et la légende. Les signes auxquels on reconnaît l'héritage français font appel à des connotations de

³³ «Strippers Beat a Wrap», *Life*, 4 avril 1960, p. 66.

sensualité parisienne, de libertinage sur fond de cabarets. En fait, les images de la culture française qu'on monte le plus en épingle sont celles qu'on associe généralement à des stéréotypes ou à des simplifications. Dans le passage qui suit, l'écrivain Phil Johnson décortique le prisme déformant, chauvin à travers lequel est perçue la culture française, et il partage l'émotivité avec laquelle on dénonce le tempérament, la conduite et l'iconographie caractérisant la rue Bourbon:

Mais les Français. Ah, les Français! Ils nous sont arrivés débordants de vie et d'amour; pas du tout le type du réfugié théocentrique et étroit d'esprit; plutôt le genre aventuriers, joueurs, bardés d'une culture voulant que vivre soit synonyme de liaison amoureuse et ancrés dans leur certitude que si le péché est l'oeuvre du démon, les occasions toutes prochaines d'y succomber ressortissent à l'art particulier des Français³⁴.

Essentiellement, l'aventure française de la rue Bourbon telle qu'on la représente de nos jours est vue dans une perspective qui n'a rien de gaulois. Ce qu'on appelle l'aventure française se confine tout simplement à ce que l'observateur anglo-américain a l'habitude de reconnaître et de comprendre comme étant «français». Dans une certaine mesure, l'artère en question projette l'image caricaturale et réaliste de la culture française d'une manière pas tellement différente de celle dont les spectacles de chanteurs et de musiciens blancs déguisés en Noirs représentaient, au dix-neuvième siècle, l'homme noir vu par la lorgnette de l'homme blanc. L'«altérité» qui a longtemps dérangé l'importante et «probe» hégémonie anglo-américaine est maintenant endiguée, apprivoisée et, dans une très large mesure, commercialisée. L'«aventure française» est montée, façonnée et offerte dans les boîtes de nuit de la rue Bourbon, vendue ouvertement par le biais de la revue déshabillée. L'héritage théâtral de la rue Bourbon, autrefois synonyme de fierté et de valorisation de la culture française, a été coopté avec succès, reconstitué et «colporté» devant un interminable flot de

³⁴ Phil Johnson, *op. cit.*, p. 233.

consommateurs ambulants. Après avoir été la Mecque de l'opéra en Amérique du Nord, la rue Bourbon a été ravalée à une enfilade de boutiques de lingerie fine et de lieux de spectacles ayant moins à voir avec l'art et le stylisme qu'avec le pur étalage du corps féminin (et masculin à l'occasion.)

Il faut voir plus qu'une simple coïncidence dans le fait qu'au moment où l'économie de la Nouvelle-Orléans a essuyé des revers dans les années '60, et plus récemment dans les années '80, l'accent ait été mis de plus en plus sur l'économie touristique de la ville. En fait, au cours des années 60, le tourisme a pris le pas sur l'industrie portuaire comme principale source de revenus de la ville. Avec l'aggravation des difficultés financières confrontant la ville, l'économie locale n'a pas eu d'autre choix que de se tourner vers les industries de l'alimentation, des services, du divertissement et de l'hôtellerie. En termes figurés, disons que la ville a en quelque sorte assumé une attitude de quémandeur — pour faire en sorte d'attirer congrès, événements sportifs et financiers.

On a longtemps eu recours, pour caractériser la Nouvelle-Orléans, à des images et descriptions à connotation sexuelle — elle est d'ailleurs reconnue, parmi les villes américaines, comme étant la «reine de l'immoralisme». Plus souvent qu'autrement, on parle de cette ville en des termes qui évoquent l'idée de flirt, sinon celle d'une absolue promiscuité. William Faulkner voyait en la Nouvelle-Orléans «un lieu où la sensualité trouve à la fois sa source et sa raison d'être»³⁵. Chose certaine, il y a dans la façon dont on représente la ville une insistance sur le caractère féminin de ses attributs. On trouve invariablement pour la décrire des qualificatifs tels que vermeille, langoureuse, verdoyante, trouble, érotisante, etc, qui viennent renforcer chez le visiteur la perception d'une Nouvelle-Orléans aux traits «féminins» — malléable, complaisante, marchande de plaisir, en attente d'être possédée. Dans un guide de fraîche date, on peut constater la façon dont cet «imaginaire» a été poussé à l'extrême: «Corpulente hôtesse aux formes généreuses et barbouillée de rouge, la Nouvelle-Orléans se

³⁵ William Faulkner, cité dans W. Kenneth Holditch, «Literary Ghosts Along the Mississippi», *Ricochet*, Printemps 1988, p. 67.

love aux rives du large fleuve, faisant sauter son corset de convenances et gauchissant ses admirateurs par des gestes langoureux»³⁶.

Dans une large mesure, on a fait du terme «rue Bourbon» une expression métonymique pour traduire le caractère dévergondé et complaisant qui identifie éminemment la ville (on a récemment accolé à la ville le surnom de «grosse couche-toi là»). La ville et ses établissements offrent une gamme de divertissements lascifs ciblés en priorité sur le visiteur de sexe masculin, et l'attribution de caractères féminins à la ville, c'est rue Bourbon qu'elle prend son plein sens et que l'image en est poussée à l'extrême. D'une façon significative, le patrimoine français de cette artère, perçu de l'avantageuse position anglo-américaine comme présentant un caractère étranger, sensuel, hédoniste et exotique se voit attribuer les mêmes traits attestant le caractère «féminin» que dans l'interprétation que donne Lacan du fonctionnement phallogénique et machiste du langage et du conscient — le genre «féminin» se voit cantonner dans la position de différence, d'altérité, et définir comme objet par rapport au puissant observateur qu'est le sujet³⁷. L'histoire de la rue Bourbon, envisagée du point de vue d'un système de rapports de pouvoir, reflète la marginalité de cette artère dans sa population, sa culture et sa vocation de divertissement, de même que la capacité anglo-américaine à exercer un contrôle patriarcal et endiguer l'«altérité» inhérente à cette artère. Au fond, la Nouvelle-Orléans fait parade du drapeau et de la culture française de la rue Bourbon dans un geste frisant la sollicitation, combinant à l'héritage français de cette artère une rhétorique d'invitation et de supplication à connotation sexuelle. En clair, la rue Bourbon tient le rôle de l'hétaïre française, marchande de plaisir pour le vacancier de sexe masculin et pourvoyeuse de devises et autres avantages pour l'industrie touristique de la ville et ses toutes puissantes autorités.

³⁶ Carolyn Kolb, *New Orleans*, op. cit., p. xi.

³⁷ Namascar Shaktini fait une excellente analyse du phallogénisme et du modèle lacanien dans son article intitulé: «Displacing the Phallic Subject: Wittig's Lesbian Writing», *Signs*, n° 8 (1982), pp. 29-31.

En 1989, une enquête du centre américain de données sur le voyage menée à l'échelle nationale permettait de constater que, juste derrière Disneyland, la Louisiane affiche le pourcentage le plus élevé de touristes désireux de revenir au même endroit à la suite d'une première visite³⁸. Statistiques éloquentes, particulièrement si on se reporte à l'observation de Walker Percy, romancier local exprimant la crainte que le Quartier français, son tour venu d'emboîter le pas à la commercialisation et aux établissements commerciaux axés sur le tourisme, courait le risque de projeter une image étriquée de son authentique patrimoine et de se voir transformer en une sorte de «Disneyland français». L'observation de Percy est perspicace, car la santé économique de la Nouvelle-Orléans est fortement tributaire de la qualité de l'accueil et de la «sensation» qu'elle réserve aux visiteurs. Tant au sens propre que figuré, la rue Bourbon «s'acquitte» de ses responsabilités communautaires. Les traditions françaises de cette artère — attrayantes et excitantes pour le vacancier moyen — ont été privilégiées et commercialisées, sous la forme et l'image de revues déshabillées, de bazars, d'articles de nouveauté, et d'une iconographie de boutique de souvenirs et colifichets. La ville prospère grâce à l'infusion de capitaux du secteur privé, à la perception de taxes, et à la publicité vantant le renom de la Nouvelle-Orléans comme ville «où l'on ne pense qu'à se donner du bon temps». L'histoire de la rue Bourbon a une manière à la fois fascinante et piquante de mettre au jour la façon dont le théâtre se conjugue à des forces et phénomènes se répercutant bien au-delà des acteurs, des toiles de fond bariolées de la réalisation théâtrale et de la vente des billets. Le légendaire passé de la rue Bourbon témoigne d'une persistante contestation au niveau de la communauté, et fournit une puissante illustration d'endiguement culturel, débouchant finalement sur une exploitation culturelle. Par le biais de sa musique d'opéra, la culture française a connu des heures de gloire rue Bourbon; ces derniers temps, on assiste à son abâtardissement. Les présentations sur scène au club de strip-tease du Casino français viennent corroborer le phénomène et, d'une manière sardonique encore que significative, elles rendent compte de l'américanisation galopante de la Nouvelle-Orléans. La culture française a été subjuguée,

³⁸ «Tourism -- go for it!», *New Orleans Times Picayune*, 30 juillet 1989, n. pag.

endiguée, tripotée — on l'a affublée de pompons et de cache-sexe pour lui faire exécuter son numéro de danse.