

L'exception cadienne et créole de Louisiane

Barry Jean Ancelet

Number 154, Summer 2009

La francophonie dans les Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1821ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ancelet, B. J. (2009). L'exception cadienne et créole de Louisiane. *Québec français*, (154), 78–81.



L'exception cadienne et créole de Louisiane

par Barry Jean Ancelet*

Les Cadiens et Créoles, qui ont pris crayon, plume, pinceau, machine à écrire et traitement de texte depuis les années 1970 pour participer à la mise en forme visuelle et littéraire de leur langue, ont conçu des idées et des stratégies souvent bien différentes. Ceux qui ont écrit des pièces, des poèmes, des chansons et des contes ont été motivés par leurs propres passions et intérêts, mais aussi par des pressions qui provenaient de deux sources essentielles : d'une part, d'un désir de préserver une spécificité orale dans leurs écrits et, d'autre part, d'un désir de communiquer visuellement en l'absence de l'oral. Par ailleurs, cet effort était marqué par un désir de développer un imaginaire qui chercherait son inspiration dans le capital symbolique de la communauté au lieu d'importer des stratégies et des préoccupations des traditions littéraires déjà établies de l'extérieur, surtout de la France ou du Québec. Certains de ces premiers efforts, comme la chanson ou le théâtre, sont liés inextricablement et intentionnellement à l'oralité. Pour d'autres, comme le conte ou la poésie, l'aspect visuel pourrait plus facilement se détacher de l'oral. Pourtant, même là, les écrivains cadiens semblent ressentir un besoin de préserver une certaine spécificité culturelle dans leurs écrits.

La génération contemporaine d'écrivains et de chercheurs louisianais dont je fais partie cherche donc des formes et des styles d'expression qui rendent en écrit ce que nous avons à dire tout en préservant, dans la mesure du possible, une voix identitaire qui nous est propre, et tout en cherchant, dans la même mesure du possible, une voie de communication avec l'extérieur. Comme le romancier québécois Jacques Godbout, nous ne cherchons pas à être Français, nous voulons plutôt être *nous-mêmes en français*. Nous nous trouvons aussi inspirés par un autre Québécois, le chanteur Gilles Vigneault, qui affirme que « Tout a été dit, mais pas par moi ». Si la diversité de la Francophonie doit avoir plus

de valeur qu'un simple zoo linguistique, nous devrions pouvoir nous exprimer dans nos propres termes pour préserver une voix, une spécificité, même dans le discours académique, pourvu que cette expression authentique communique les idées avec la même efficacité. Autrement dit, pourquoi ne pas mettre en pratique nos théories ?

Historique

On écrit en français en Louisiane depuis les débuts de la colonie dont Le Cavalier de la Salle a enregistré la prise de possession dans son journal en 1682. Quelques années plus tard, en 1699, Iberville a noté l'établissement d'un premier fort. Plusieurs voyageurs, comme LePage du Pratz, et des missionnaires, comme le Père du Poisson, ont aussi décrit divers aspects de la vie dans cette colonie créolisée, y compris des réalités locales telles que la chaleur et les avalanches, les cocodrils et les maringouins, ainsi que les traditions des Amérindiens et des Afro-Créoles. Ces premiers auteurs n'avaient aucune prétention littéraire, mais on voit néanmoins dans leurs écrits l'émergence des éléments d'une identité qui allait être reflétée plus tard dans les premières véritables œuvres.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, plusieurs auteurs ont produit les premières œuvres littéraires louisianaises. Ces poèmes et ces pièces de théâtre, écrits aussi bien par des Créoles français que par des *gens de couleur libres*, de Julien Poydras aux membres des Cenelles, étaient inspirés surtout par la littérature de la France. Après la vente de la Louisiane aux jeunes États-Unis en 1803 et l'établissement de l'État de la Louisiane en 1812, la langue de tous les jours a commencé à changer du français à l'anglais, surtout après la guerre de Sécession, quand les Créoles français ont finalement compris qu'ils n'allaient pas pouvoir préserver leur langue dans ce nouveau contexte américain. Paradoxalement, c'est pendant cette période, la deuxième moitié du XIX^e siècle, qu'on a

vu la plus importante production littéraire en français, y compris plusieurs excellents romans (*L'habitation St. Ybars, Tante Cydette, Le vieux Salomon*, etc.). Il s'agissait peut-être d'un dernier souffle.

De l'oral à l'écrit

La littérature cadienne et créole noire est née beaucoup plus tard, après l'établissement du Conseil pour le Développement du Français en Louisiane (CODOFIL) en 1968. Elle est le résultat d'une prise de conscience de l'importance de préserver le français malgré les efforts systématiques pour l'éliminer pendant plusieurs générations d'américanisation. On utilise parfois le terme « renaissance » pour décrire ce mouvement, mais il s'agit plutôt d'une naissance, dans la mesure où les auteurs étaient les premiers à pouvoir écrire des textes dans la langue qu'ils parlaient. Ils étaient aussi les premiers à oser écrire dans cette langue. Les interrogations sur les stratégies pour passer de l'oral à l'écrit se sont posées dès le début. On en trouve déjà une expression symptomatique dans l'avis au lecteur de la première collection de poésie de ce mouvement.

Parallèlement, à la même époque, on a commencé aussi à développer des pièces de théâtre basées sur la tradition orale. La première était une adaptation d'un conte populaire, « Jean l'Ours et la fille du roi ». La deuxième, *Martin Weber et les marais bouleurs*, était basée sur des personnages historiques. La compagnie de théâtre s'appelait simplement Nous Autres, parce que les acteurs qui jouaient dans les pièces étaient aussi ceux qui les composaient. On essayait consciemment de rendre les histoires dans le français régional avec des répliques qui s'appliquaient à le reproduire fidèlement. À partir de *Mille misères* d'Émile Desmarais, il s'agissait souvent dans ce théâtre de questions identitaires traitées d'une façon qui fait rire et réfléchir en même temps :

Garçon : Quoi-ce que les écrevisses ont à 'oir 'vec le français cadjin ?

Père : Beaucoup ! C'est ben simp'. Les pitits parlont pus français par rapport qu'y mangeont pu le manger cadjin. Ti prends ein Mexicain qui mange toujours des tomallies et des tacos. Quoi-ce qu'y parle ? Le mexicain. Ti prends ein Italien toujours après manger des pizzas et du spaghetti. Quoi-ce qu'y parle ? L'italien ! Et les Américains alorse, y sont toujours après manger des hamburgers et des hot dogs, pis du poulet frit. Et quoi-ce qu'y parlont ? L'amaricain ! Voilà ça qui aide à étouffer le langage cadjin. Les pitits mangeriont jusse du boudin et des écrevisses y parleriont joliment ben le cadjin.

On est ça qu'on mange et les hamburgers font des Américains. Mon, j'en touche pas du tout...

(Extrait, *Anthologie*, 307).

Richard Guidry, inspiré de *La Sagouine* d'Antonine Maillet, a écrit une série de monologues touchants dans lesquels ses personnages témoignaient de leur passé et partageaient leurs observations sur l'avenir. Ses textes consistaient en des transcriptions du français vernaculaire louisianais visant à être présentées oralement :

J'sus assez larguée d'a'tend' parler d'not' manière de parler à nous-aut' que j'pourrais rej'ter. Y a la môché du mond' qui dit qu'on devrait oublier l'français pis l'aut' môché du mon' qu'est tout l'temps après nous dire qu'on devrait essayer d'garder not' langue. Moi j'aimerais jus' qu'i pourriont s'faire eine idée. J'me rappelle bien quand mes enfants alliont à l'école i'vouliont pas les laisser parler français su' l'terrain de l'école. Ça-là, j'ai trouvé ça ein peu bête. Les Américains sont tout l'temps après essayer d'faire accroire au mond' qu'i' sont les plus sma't! Mais moi j'vas vous dire la franche vérité: y a pas parsône dessus la terre qu'est plus bête qu'un Américain. T'as just' besoin d'les r'garder faire pour 'oir ça. I' travaillont tout l'temps et quo' faire? Sûr pas parce qu'il' avont pas assez pour manger ou qu'il' avont pas d'maison pour eusses rester d'dans. Non, c'est pour acheter ein gros T.V. en couleur, eine laveuse de plats, ein gros char... Mais t'en 'ois jâmais eune prend' le temps de viv'. I' faut qu'i travaillont tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps. I' marchont vite i' mangeont vite, i' parlont vite. I' prenont jâmais l'temps d's'assir pour causer avec leurs camarades si c'est pas pour parler d'l'ouvrage ou de cômien d'argent i'pourriont faire si i' venderiont leur huile quèques piast' plus chère le baril. À la première aparceance il' avont courri toute leur vie pis il' avont pas pris le temps d'rire ou de 'oir rire leurs voésins ou encore pire, leur femme et leurs enfants...

(Extrait, *Anthologie*, p. 330).

Toutefois ces dramaturges débutants avaient très peu d'expérience dans le domaine du théâtre. Certains membres de la communauté avaient peut-être vu des pièces au lycée. Il existait aussi une petite tradition de *theater* improvisé associée aux jeux carnavalesques du Mardi Gras (le mort ressuscité, les faux tribunaux, etc.), ainsi qu'au « mariage sans femmes ». Mais, généralement, il manquait à ces écrivains une connaissance de la tradition du théâtre. Par exemple, on n'était pas au courant des pratiques contemporaines du théâtre de l'avant-garde visant à détruire le « quatrième mur » entre la scène et l'auditoire, parce qu'on ne savait pas qu'il y en avait un. Les acteurs se livraient donc souvent à un échange avec les membres de la foule qui réagissaient aux idées et aux situations sans avoir conscience du caractère transgressif de ces échanges. Cette expérimentation a continué autour de « La table des veuves » et d'autres pièces qui ont fait rire tout en explorant des questions de survie et d'appartenance identitaire.

Continuité et créativité : poétique de la chanson

L'émergence de la poésie était ancrée dans l'oralité et les questions identitaires, mais il y avait aussi une volonté de lier cette écriture à la poétique de l'oralité qui se trouvait dans la chanson. Malgré son titre, le premier poème de Jean Arceneaux, « Chanson pour Louise », n'était pas à proprement parler une chanson. D'autres titres de poèmes évoquent la musique et la chanson sans en être : « La nouvelle valse du samedi au soir », « À la musique » et « Blues du besoin ».

Il n'empêche que, frustré par le manque de communication avec le public cadien et désenchanté par la poésie trop libre, Arceneaux a fini par se mettre à écrire des chansons. Son voisin et ami Zachary Richard avait toujours mélangé la poésie et la chanson

dans sa production prolifique. Ses premiers poèmes chantés ont amené toute une génération à prendre conscience de son histoire. Il a composé « Réveille » lors d'un voyage dans le nord pendant lequel il s'est trouvé dans les contextes politisés du Québec et de l'Acadie des années 1970. Sur la page, le texte porte bien l'histoire de la déportation et ses conséquences. Dans la version chantée, on entend aussi les émotions relatives à ces événements.

*Réveille, réveille,
C'est les goddams qui viennent,
Voler la récolte.
Réveille, réveille,
Hommes acadiens,
Pour sauver le village.
Mon grand-grand-grand père
Est venu de la Bretagne,
Le sang de ma famille
Est mouillé l'Acadie.
Et là les maudits viennent
Nous chasser comme des bêtes,
Détruire les familles,
Nous jeter tous au vent.*

(Extrait, *Cris*, p. 113).

On sent viscéralement l'appel au réveil, non seulement dans une histoire lointaine, mais aussi dans la génération contemporaine. En 1975, la performance que Zachary Richard a faite de cette chanson a carrément provoqué des émeutes à Moncton, où les Acadiens commençaient à revendiquer leurs droits sociolinguistiques et culturels. La même année, il l'a chantée au deuxième Festival de musique acadienne à Lafayette avec un drapeau dans une main et le poing levé. L'auditoire n'a rien compris de son geste, se demandant pourquoi il semblait si fâché. Vingt ans plus tard, il a osé la chanter à nouveau au cours du même festival et, cette fois-ci, la foule l'a chantée avec lui. Entre temps, il avait composé d'autres chansons engagées, comme « Ballade de Beausoleil » et « Ma Louisiane », basée sur la proposition révolutionnaire, quoique difficile à soutenir, qu'« on était ici avant les Américains, on sera ici après ils sont partis ».

Zachary Richard a aussi composé de nombreuses chansons d'amour (trouvé ou perdu), qu'il a enregistrées sur plusieurs disques. D'autres étaient inspirées par des chansons traditionnelles mais remaniées par le poète, comme « Travailler, c'est trop dur », « Si j'avais des ailes » et « L'arbre est dans ses feuilles », qui lui ont toutes valu des prix et plusieurs disques d'or. Il a aussi écrit de nombreux poèmes sur la nature, l'amour et la musique, la vie quotidienne, et les crises d'identité qui ont paru dans plusieurs publications. Mais si intéressante et si forte que soit sa poésie, c'est par sa chanson qu'il a réussi à communiquer avec le grand public, aussi bien au Québec et en France qu'en Louisiane. Beaucoup plus de gens ont entendu et apprécié « Lac Bijou » et « Cœur fidèle » que ses recueils de poèmes, *Voyage de nuit* (1987), *Faire récolte* (1997) ou *Feu* (1999). Mais le degré de popularité n'est pas ici le seul facteur pertinent. Ses chansons sont tout aussi poétiques que ses poèmes et, de plus, elles sont accessibles et elles font danser.

En partie à cause du genre, la chanson traditionnelle exige une représentation fidèle de la culture. On peut innover, on doit même innover – comme Zachary Richard l'a affirmé dans une entrevue des années passées, il ne faut pas toujours chanter la même vieille chanson –, mais l'innovation doit respecter une certaine continuité, si elle veut être acceptée. C'est donc dire qu'on peut surprendre le public, mais il faut quand même qu'il se reconnaisse dans le texte et dans le style.

*J'étais assis après jongler une journée
Ça qu'a arrivé avec mon ami longtemps passé.
Il était un musicien proche toute sa vie
Jusqu'à sa femme l'a quitté avec sa petite fille.
Il dit, « Pourquoi tu me fais ça ?
Tu connais les larmes vont tomber.
Pourquoi tu reviens pas avec moi à la maison
Une autre fois, petit cœur, pour une autre chance ?
C'est pas la peine il commence à brailler
Aujourd'hui il est là après jouer sa musique
Pour la balance de sa vie*

(Wayne Troups, « Mon ami », *Wayne Troups ZydeCajun*).

Malgré sa perspective à la troisième personne, c'est bien l'histoire de ses propres malheurs que le chanteur rapporte. Cette histoire personnelle s'insère bien dans la tradition cadienne de chanter au sujet de l'amour perdu et des familles brisées, sans doute influencée par les effets de la déportation ainsi que par les topoï de la musique country, mais personnalisée.

Un autre membre de la relève, Bruce Daigrepoint, a aussi composé de toutes nouvelles chansons qui ont résonné pour les Cadiens. « La valse de la Rivière Rouge », nommée d'après la rivière qui passe dans la région de ses ancêtres, illustre ce qui est important dans la culture cadienne :

*Et c'est pas de l'argent qui va te faire content.
Quand j'avais de l'argent, j'ai passé des mauvais temps.
Et c'est pas des piastres qui va te faire heureux.
Quand j'étais millionnaire, j'étais un pauvre malheureux...*

(Extrait, Daigrepoint, *Stir Up the Roux*).

Daigrepoint a aussi composé beaucoup de chansons concernant des éléments de sa vie comme celle qui décrit les jeux de cartes chez son oncle Wille, ou d'autres qui nous font savoir l'amour qu'il éprouve pour sa femme et son nouveau-né. Mais les chansons qui attirent l'attention des littéraires sont souvent celles qui jouent sur le dilemme d'être Cadien de nos jours. Dans « Disco et fais dodo », ce même jeune poète / chanteur remet en question le désir de la jeune génération de Cadiens de s'éloigner de ses racines, dans une version cadienne du proverbe : *You don't miss your water till the well runs dry*.

*À peu près cinq ans passés, je pouvais pas espérer
Pour quitter la belle Louisiane.
Quitter ma famille, quitter mon village,
Sortir de la belle Louisiane.
J'aimais pas l'accordéon, j'aimais pas le violon,
Je voulais pas parler français.*

Asteur, je suis ici dans la Californie.
J'ai changé mon idée.

Je dis, « Hé yaïe yaïe.
Je manque la langue cadienne.
C'est juste en anglais parmi les Américains.
J'ai manqué Mardi Gras.
Je mange pas du gombo.
Et je vas au disco, mais je manque le fais do-do »...

(Extrait, Daigrepoint, *Stir Up the Roux*).

Inspirés par un phénomène similaire, Steve Riley, David Greely et Jean Arceneaux ont collaboré à la chanson « Maline », qui traite d'une situation commune, un jeune Cadien ou dans ce cas une Cadienne qui est confrontée par le narrateur pour avoir abandonné sa culture et son héritage pour s'intégrer à la modernité :

Hé, maline
Chère amie, t'as envie de couper des coins
Pour ton bien, quand tu te maries
Hé, maline
Oh, je connais d'ayou tu viens
Quoi faire, donc, faire accroire que t'es pas 'Cadienne...

(Extrait, Riley, Greely et Arceneaux, *Bon rêve*).

Ayant passé un été dans le programme d'immersion en Nouvelle-Écosse pour parfaire sa connaissance du français, Riley a choisi de créer dans cette langue qu'il avait d'abord apprise pour pouvoir mieux chanter. Les images qu'il utilise, selon lui, sont inspirées par son ennui pendant un voyage en France, mais elles représentent encore aussi l'héritage symbolique du Grand Dérangement :

Je regarde le soleil lever
Dans un autre pays des étrangers
Si loin de ma famille
J'entends les voix des petits
Une chanson jouée trop vite
Et le rire de ma fille

Mais il y a personne pour m'aimer
Pour me soigner
Plus de sourires, plus d'amis
Je suis tout seul
Dans le pays des étrangers...

(Extrait, Riley, *Dominos*).

Écrire des paroles de chanson dans le contexte de la Louisiane francophone exige de négocier la création à l'intérieur des structures traditionnelles. Pour cette raison, les nouvelles chansons cadiennes représentent à mon avis la véritable poésie contemporaine. Contrairement à d'autres contextes comme en France et au Québec, où les chansonniers insistent sur leur titre de poète pour avoir le prestige attaché à la littérature, en Louisiane, les poètes retournent à la chanson pour toucher la population, pour s'assurer de l'efficacité de leur communication, et pour acquérir le prestige attaché à la musique.

L'ethnologue Henry Glassie a défini la tradition comme étant l'utilisation du passé pour créer l'avenir. La production littéraire contemporaine d'expression française en Louisiane est importante pour deux raisons. D'une part, le fait qu'il y a encore de nos jours un tel élan de créativité en français en Louisiane malgré plus de deux siècles d'efforts systématiques pour éliminer la langue et l'identité qu'elle exprime est quasiment un miracle. D'autre part, cette expression littéraire s'effectue dans ses propres termes, avec ses propres stratégies poétiques et en utilisant son propre capital symbolique, ce qui représente à la fois une continuité avec la tradition et une force innovatrice qui sont entièrement déterminées par le contexte louisianais. Elles n'imitent nullement les autres littératures d'expression française, dont elles ne sont souvent que rarement conscientes. Essentiellement, chaque Cadien qui s'exprime en français et dans ses propres termes devient une exception vivante. □

* Professeur, Université de la Louisiane à Lafayette

Œuvres citées

ALLAIN, Mathé, et Barry Jean ANCELET. *Anthologie. Littérature française de la Louisiane*, Bedford (N.H.), National Bilingual Materials Development Center, 1981.

ANCELET, Barry Jean [éd.], *Cris sur le bayou. Naissance d'une poésie acadienne et créole en Louisiane*, Montréal, Éditions Intermède, 1980.

ARCENEUX, Jean, *Suite du loup. Poèmes, chansons, et autres textes*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1998.

DAIGREPONT, Bruce, « Disco et fais do-do » et « La valse de la Rivière Rouge », *Stir Up the Roux*, Rounder 6016 ; Bayou Pon Pon, ASCAP-Happy Valley Music, BMI.

—, « Acadie à la Louisiane », *Cœur des Cajuns*, Rounder Records 6026 ; Bayou Pon Pon, ASCAP-Happy Valley Music, BMI.

DESSOMMES, Georges, *Tante Cydette. Nouvelle louisianaise*, Gretna, Pelican Press, 2001 [1888].

GUIDRY, Richard, *C'est p'us pareil* (monologues), Lafayette, UL Center for Louisiana Studies, Éditions de la Nouvelle Acadie, 1982.

MERCIER, Alfred, *L'habitation St.-Ybars ou maîtres et esclaves en Louisiane. (Récit social)*, Shreveport, Éditions du Tintamarre, 2003 [1881].

RICHARD, Zachary, *Faire récolte. Poésie*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1997.

—, *Feu*, Montréal, Éditions Les Intouchables, 2001.

—, « Ma Louisiane », *Mardi Gras*, RZ 1005 ; Marais Bouleur Music.

—, *Voyage de nuit. Poésies*, Lafayette, UL Center for Louisiana Studies, 1985.

RILEY, Steve, « Pays des étrangers », *Dominos*, Rounder 601 669 ; Bug Music / Give and Go Music, BMI.

RILEY, Steve, David GREELY et Jean ARCENEUX, « Maline », *Bon rêve*, Rounder 116 616 084-2 ; Bug Music / Give and Go Music, BMI.

TESTUT, Charles, *Le vieux Salomon ou une famille d'esclaves au 19^e siècle*, Shreveport, Éditions du Tintamarre, 2003 [1872].

TOUPS, Wayne, « Mon ami », *Wayne Tups ZydeCajun*, MTE 5032 ; Whitewing Music BMI.

THWAITES, Reuben Gold [ed.], *The Jesuit Relations and Allied Documents. Travels and Exploration of the Jesuit Missionaries in New France, 1610-1791*, vols. 66-68, Cleveland, The Burrows Brothers Company, 1900.