

## **Parier sur l'avenir: Une perspective pratique sur le fait français en Louisiane**

Le français à la mesure d'un continent, Institut d'été: Quand la Louisiane parle français, Tulane University / Groupe d'histoire de l'Atlantique française, May 2012  
Sorbonne Nouvelle, Paris, March 2014

Barry Jean Ancelet

On écrit en français en Louisiane depuis les débuts de la colonie. Le frère du Cavalier de la Salle a enregistré la prise de possession dans son journal. Quelques années après, Le Sieur d'Iberville a noté l'établissement du 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 la chaleur et les avalanches, les cocodrils et les maringouins, aussi bien que les traditions des Amérindiens et des Afro-Créoles. Ces premiers auteurs n'avaient aucune prétention littéraire, mais on y voit néanmoins l'émergence des éléments d'une identité qui allait être reflétée plus tard dans les premières véritables œuvres.

Aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, plusieurs auteurs ont produit les premières œuvres littéraires louisianaises. Ces poèmes et ces pièces de théâtre étaient inspirés de la littérature de la mère patrie. 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. Ironiquement, c'est pendant cette période, la deuxième moitié du dix-neuvième 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...*). Il s'agissait peut-être des derniers cris avant la mort.

La littérature cadienne et créole noire est née beaucoup plus tard, après l'établissement du CODOFIL en 1968. Elle est le résultat d'une prise de conscience concernant l'importance de préserver le français malgré les efforts systématiques qu'on avait faits pour l'éliminer pendant plusieurs générations d'américanisation. On utilise le terme "renaissance" pour décrire ce mouvement, mais il s'agit plutôt d'une naissance, parce que les auteurs représentent les premiers à pouvoir écrire des textes dans la langue qu'ils parlaient. Ils représentent aussi les premiers à oser écrire dans cette langue. Et la question de comment rendre l'oral en écrit s'est posée dès le début.

Avant d'arriver à une discussion d'une tradition littéraire, il faut d'abord discuter un élément essentiel de la littérature, l'écriture, la représentation visuelle de la langue, et sa relation avec l'oralité qui la précède. Le français parlé par les Cadiens est une variété dialectale ou régionale du français. Généralement, on peut utiliser le système orthographique standard pour le représenter. Ceci ne veut pas dire que les Cadiens suivent exactement les règles du français standard, en tout cas pas plus que d'autres variétés dialectales du français dans le monde, surtout parmi des locuteurs de classe et de contexte sociale similaires. Même si un Cadien ne peut pas écrire ce qu'il dit, cela ne veut pas dire que ce qu'il dit ne peut pas être écrit, avec quelques ajustements pour des variétés lexiques ou syntactiques. Par exemple, là où un locuteur de français normatif dirait "Je suis en train de réparer ma voiture," un locuteur cadien dirait plutôt "Je suis après arranger mon char." Les mots sont tous français, même si le choix de mots et la

stratégie grammaticale sont dialectale. Au niveau du lexique, nous avons souvent trouvé avec les recherches que nous avons fait pour le *Dictionary of Louisiana French* (2009) que ce qu'on avait considéré une déformation ou une dévolution du français peut être en fait la préservation d'une ancienne forme ou d'une évolution légitime qui représente une différente réalité. Trouver cette variabilité linguistique en Louisiane ne devrait pas nous surprendre. La plupart des gens qui sont devenus les Cadiens ont quitté la France surtout pendant les années 1630 et 1640, quelques années avant la création de l'Académie Française qui représentait le désir de centraliser, de standardiser, de "purifier" la langue française.

Afin de développer de nouvelles méthodes convenables pour écrire et enseigner le français en Louisiane, des activistes culturels et des spécialistes pédagogiques se sont tournés à la tradition orale pour des ressources. À cause de la disparité des styles de transcription dans le passé, on s'est rendu compte qu'il fallait standardiser une forme écrite avec une grammaire descriptive basée sur le bon usage cadien. Cette grammaire prend en considération certaines négociations nécessaires pour rendre la variation du français "standard," surtout au niveaux lexical et syntaxique. Mais la graphie reste basée sur l'orthographe française autant que possible, coïncidant avec d'autres chercheurs en tradition orale, y compris Jean-Pierre Pichette à Sudbury (1980), ainsi que Jean-Claude Bouvier (1980) et le créoliste Robert Chaudenson qui revalorisaient l'oralité à Aix-en-Provence. Pour ce faire, certains principes s'imposent:

- 1. Rien éliminer.** On doit écrire tous les mots de l'interlocuteur, sauf quand il est évident qu'il se reprend afin de se corriger oralement.
- 2. Rien ajouter.** On doit éviter d'ajouter des mots pour remplir le discours de l'interlocuteur (cf. l'absence du *ne* du négatif et du *que* comme pronom relatif).
- 3. Rien changer sans raisons élaborées.** On doit utiliser la graphie française autant que possible. On ne doit faire aucun changement d'orthographe seulement pour représenter la prononciation de l'interlocuteur, surtout dans le cas des ellipses (cf. *table* prononcé [tab] ou *quoi* prononcé [ko]). Si un mot ne se trouve pas dans le dictionnaire ordinaire, chercher dans un dictionnaire étymologique ou bien un dictionnaire de la région (cf. *pirogue*, *bayou*, *chaoui*). Si on ne le trouve toujours pas, chercher dans une référence historique sur la langue française (cf. *cil* pour *celui/celle*, *asteur* pour *maintenant*). Faire son possible pour préserver les principes et l'esprit de la grammaire française en développant des changements syntactiques nécessaires (cf. *je vas* pour *je vais*, *t'as* pour *tu as*, l'élimination du pronom relatif dans *C'est l'homme j'ai vu hier*). Inventer soigneusement en consultation avec d'autres chercheurs seulement si une forme préexistante ne peut pas être indentifiée (cf. la différence entre l'adverbe *bien* et l'interjection *bein*).

En voici un exemple:

### **"La chasse-galerie"**

Stanislaus Faul, dit Tanisse, Cankton

La chasse-galerie, c'est un homme qui avait été à la messe dimanche matin, tu connais. Et l'église était dans la prairie. Et il y a quelqu'un avec des

chiens qui les avait suivis. La messe était juste bien commencée, les chiens ont sorti au ras de la porte ayòu il était assis avec un lapin, à courser un lapin. Il a sorti dehors et il a parti à la course derrière lui aussi et il est après galoper toujours.

C'est ça ils ont appelé la chasse-galerie. Pendant des années, il a galopé sur la terre, mais asteur, il peut pus. Ça va dans l'air, ça. Mon père et mon beau-frère ont resté un soir un arpent avant de rentrer dans la savane à l'écouter passer. "Hou, hou, hou," ils écoutaient, comme si c'était des cloches et des chaînes. Supposé, il passe dans chaque pays tous les sept ans. (Ancelet, 216)

Il est évident que la tournure de phrase aussi bien que certains éléments de vocabulaire (*ayòu, juste, asteur*) et de grammaire (*il a sorti, il est après galoper, qui les avait suivis*) ne sont pas du français référentiel. Mais j'ose dire qu'il s'agit néanmoins d'un français qui n'est pas impossible à comprendre par l'écrit, surtout si on n'a pas à pénétrer une orthographe pseudo-linguistique.

Faire un dictionnaire et faire des transcriptions qui représentent la façon que parlent les gens, c'est une chose. On peut établir des conventions pour rendre des variations d'une façon systématique et fidèle. Utiliser un système d'écrire pour composer un texte est tout à fait autre chose. Les gens qui ont pris crayon, plume, machine à taper et traitement de texte depuis les années 1970 pour participer à l'effort de produire une forme visuelle de la langue ont eu des idées et des stratégies souvent bien différentes. Ce qui ont écrit des pièces, des poèmes, des chansons et des contes ont été motivés par leurs propres besoins et intérêts, motivés par des pressions qui venaient de deux sources essentielles: d'une part, d'un désir de préserver une spécificité orale dans leurs écrits, et de l'autre, d'un désir de communiquer visuellement dans l'absence d'une performance. Quelques fois, ces deux sources étaient plus rapprochées, comme dans la chanson ou le théâtre, des formes littéraires performées, inextricablement liées à l'oralité. D'autres fois, comme dans le conte ou dans certaines formes de la poésie, l'aspect visuel pouvait plus facilement se détacher de l'oral. Même là, les écrivains sentaient un besoin de préserver une certaine spécificité culturelle dans leurs écrits.

Il s'agissait souvent dans le théâtre émergent de questions identitaires traitées d'une façon qui fait rire et réfléchir en même temps, comme dans cet extrait de *Mille Misères* d'Emile Desmarais:

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 Amaricains 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 Amaricains. Mon, j'en touche pas du tout... (Desmarais 1979)

Richard Guidry, inspiré de *La Sagouine* d'Antonine Maillet, a écrit une série de monologues émouvants dans lesquels les personnages témoignent de leur passé et partagent leurs observations sur l'avenir. Ses textes consistaient en des transcriptions du français vernaculaire louisianais pour être présentées oralement, comme on trouve dans cet extrait de "Granma's fine, and y'all:"

J'sus assez languée d'a'tend' parler d'not' magnière de parler à nous-aut' que j'pourrais rej'ter. Y a la môrché du mond' qui dit qu'on devrait oublier l'français pis l'aut' môrché du mon' qu'est tout l'temps après nous dire qu'on devrait assayer d'garder not' langue. Moi j'aimerais jus' qu'i' pourriont s'faire eine idée. (Guidry, *C'est p'us pareil*, 1982)

Toutefois, nos 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 "théâtre" improvisé associée aux jeux carnavalesques du Mardi Gras (le mort ressucité, les faux tribunaux, etc.), ainsi qu'à la tradition du "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. Donc, les acteurs se livraient 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" (1981) et d'autres pièces qui ont fait rire tout en explorant des questions de survie et d'appartenance identitaire.

Les premiers poètes de cette naissance littéraire ont utilisé un vocabulaire régional et ont suivi les règles de la grammaire du français cadien, parfois influencé par leurs expériences et leurs contacts avec la plus grande francophonie, et sans trop s'appuyer sur la prononciation. Dans "La vérité va peut-être te faire du mal," Zachary Richard retourne son regard militant sur nous-mêmes pour mettre en question la responsabilité des générations courante, et sa décharge se termine en défi:

Extrait de "La vérité va peut-être te faire du mal"  
Zachary Richard

Tu dis sauver le français en salon de thé  
le petit doigt levé puant la politesse  
des coups de poings who gives a shit  
c'est pas les French teachers,  
c'est les terroristes,  
c'est pas des journalistes,  
c'est des fatras avec des allumettes.

À l'autel de la Sainte Persecution Complex,  
Au nom de la merde, du pisse et du petit pipi,  
Parle français ou crève maudit. (Extraits, *Faire récolte* 115-118)

Zachary Richard s'inspire aussi de son amour pour la nature et le style japonais des haïkus, qui révèle beaucoup en peu de mots:

“Haïku de la pêche en mars”  
Zachary Richard

Dedans le Grand Bassin  
silence  
trop tôt pour attraper  
Patassas.

Le petit bougre dit que les affaires vont doucement,  
Mais qu'ils vont pick up dans une semaine ou deux.

(à Henderson, en Louisiane, 1979)

Encore d'autres, comme David Chéramie, se sont rapprochés à un français plus normatif, tout en écrivant de son milieu culturel.

“Ma favorite toune”  
David Chéramie

Je l'aime bien quand je conduis  
de voir les lèvres d'un autre chauffeur  
ou d'une autre chauffeuse  
remuer en harmonie  
avec les paroles de la chanson  
que je suis en train d'écouter  
à la radio.  
Mais ça n'arrive jamais  
quand j'écoute une chanson  
en français.  
D'ailleurs,  
je n'entends jamais  
de chansons en français  
à la radio (Chéramie 1997)

Ecrivaine créole, Deborah Clifton s'adresse aux établissements masculins, blancs, et anglos avec la même intensité, quelques fois en français et d'autres fois en créole:

“Situer situation”  
Deborah Clifton

Mo, chus la fille d'agonie  
Toute ma vie té passée en agonie

Et probablement je vas mourir en agonie.  
La misère, c'est ça mo l'héritage.

J'ai été énée à l'agonie, sortie d'eine race en agonie  
D'ein peuple qui jamais conné arien d'autre  
Y'en a qui dit que je l'exagère, que les problèmes de qui je parle  
c'est pas vraiment là.  
Pour beaucoup l'année j'écouté le moun qui me disait tout ça.  
Mais mon agonie c'est trop dur  
Et je connais bien que la vie est bien comme ça semblait.  
Si tu lis ça-icit, tu peux l'aimer ou l'haïr mais dis plus que notre souffrance  
est pas là,  
pas vraiment là.

(*Cris sur le bayou*, 1980)

La prose qui sort de cette expérimentation littéraire s'inspire aussi de la tradition orale, des contes et des blagues, non seulement dans l'effort d'écrire comme on parle, mais aussi dans les sujets, comme ceux qui préserve un sens d'humour carnavalesque qui aime déstabiliser l'autorité et déranger les lieux sacrés. Récemment, armé avec l'expérience du dictionnaire, mon alter égo Jean Arceneaux a commencé à expérimenter avec la composition de textes basés dans la tradition orale et utilisant les stratégies développées pour la transcription, poussant jusqu'au bout de cette logique. Cette exercice a produit une collection de fabliaux cadiens qui s'appelle *Le trou dans le mur* (Moncton: Perce-Neige, 2012). En voici un exemple:

“Le dernier gombo”  
Jean Arceneaux

Vieux Monsieur Leblanc était sur son lit de mort. I y restait pas beaucoup de temps, et il avait fini de faire tous ses arrangements avec sa famille. Ils avaient fait venir le prêtre pour y donner les derniers sacrements. Il avait refait son testament pour partager son bien. Il avait parlé à sa femme et à tous ses enfants. Il était paré pour s'en aller.

D'ayoù il était couché dans sa chambre, i pouvait entendre le monde en bas après faire des préparations. Et i pouvait sentir un gombo. Il a appelé un de ses tits-enfants et i y dit, “Boy, este gombo sent à bon.” I dit, “Va dire à ta grandmère que j’aimerais un tit bol pour goûter une dernière fois.”

Le garçon a descendu en bas dans la cuisine. Et il a revenu tout de suite au lit de son grandpère avec arien dedans ses mains.

Le vieux bougre y demande, “Ayoù mon gombo?”

Le garçon y dit, “Mame dit que tu peux pas en avoir. A dit que le gombo est pour après l'enterrement.” (*Le trou dans le mur*, 2012)

Entre la littérature et la culture populaire, il y a les compositeurs de chansons qui peuvent “écrire” leurs compositions tant bien que mal, avec une énorme variété de compétences, rangeant de l'orthographe à peu près français à la transcription pseudo-

phonétique, ou bien pas du tout, passant seulement de la mémoire à l'enregistrement. Il faut toujours néanmoins que le langage soit confortablement oral pour ceux qui écouteront les chanteurs, les discs et les radios. 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 doit être acceptée. C'est à dire qu'on peut surprendre le public, mais il faut quand même qu'il se reconnaisse dans le texte et dans le style, comme dans cette composition de Horace Trahan, qui est à la fois ancrée dans la tradition et toute nouvelle.

“Amitié cassée,” Horace Trahan

I y a un jour qu'a arrivé, j'ai parti de la maison.  
J'ai parti pour travailler aussi loin de ma famille.  
Et ma femme a resté avec les enfants à la maison.  
Elle m'a dit quand j'ai parti, elle va m'aimer pour toujours.

J'ai retourné à la maison pour trouver toi et lui  
Dans notre chambre de la vieille maison. Moi, j'ai vu ça. Moi j'ai parti.  
J'ai quitté de la maison, c'est juste trois, quatre semaines passées.  
Et les chemins sont ma maison, et ma misère, c'est mon amie.

Aujourd'hui, je sus un étranger. I y a pus personne qui me connaît.  
Moi, je veux revenir à ma famille, oublier le passé.  
Mais c'est trop tard pour faire ça. Je sus malade. Moi, je vas mourir  
Dans les chemins après connaître que t'as cassé notre amitié.

Les images sont inspirées directement par une histoire d'infidélité et d'amour perdu, mais elles représentent aussi l'héritage symbolique du Grand Dérangement, dans l'éloignement, la solitude, la famille brisée...

Un membre de la relève, Bruce Daigrepoint a composé beaucoup de chansons, mais celles 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 met en question le désir de la jeune génération de Cadiens de s'éloigner de leurs racines, dans une version cadienne du principe proverbial: “You don't miss your water till the well runs dry.”

“Disco et Fais do-do,” Bruce Daigrepoint

A 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. (extrait, Daigrepoint, *Stir Up the Roux*)

Ecrire 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. Si intéressante et forte que sa poésie soit, 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 lu ses collections de poèmes, *Voyage de nuit* (1987), *Faire récolte* (1997), ou *Feu* (1999). Il n'est pas seulement question de ce qui est populaire. Ses chansons sont tout aussi poétiques que ses poèmes, et en plus elles sont accessibles, le message renforcé par la performance, et elles font danser; ce n'est pas une mauvaise combinaison.

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 atteindre l'effet populaire, pour s'assurer de l'efficacité de leur communication, et pour acquérir le prestige attaché à la musique.

Aller de l'utilisation à l'enseignement de cette variance est encore autre chose, rendu difficile dans le contexte louisianais par un nombre limité de francophones cadiens dans le corps enseignant, aussi bien que par un nombre élevé d'enseignants étrangers (de France, Québec, Belgique, etc.) qui ne sont pas capables de fournir le français vernaculaire, même avec les meilleures intentions. Néanmoins, certains activistes produisent petit à petit un stock de matériaux pédagogiques pour le système scolaire, et les universités à Lafayette et au Baton Rouge ont créé des cours pour valoriser, explorer et enseigner le français cadien (aussi bien que la culture qu'il exprime) à côté du français référentiel. On continue à explorer et à découvrir des façons de valoriser le français cadien dans l'enseignement. On finira avec un manuel de stratégies pour le faire. J'espère que ce sera pas trop tard.

Et dans les rues et les chemins, parmi le peuple, il y a aussi un nouveau désir de s'exprimer visuellement en français. Là on voit toute une gamme de possibilités parmi des gens qui peuvent demander des conseils à leurs compatriotes plus ou moins lettrés en français, ou pas.

Ce qui est devenu le français normatif a été déterminé par les gens qui l'ont utilisé, qui l'ont écrit. Pendant un temps, au Moyen Age et à la Renaissance, les formes s'inventaient et se définissaient et s'établissaient par les gens qui faisaient pendant ces périodes à peu près la même chose qu'on fait en Louisiane de nos jours. Finalement, le français écrit en Louisiane sera déterminé par ceux qui l'utilisent, qui l'écrivent, qui l'enseignent. C'est en partie pour cette raison que j'écris, que je transcris, que j'enseigne, et que je réponds à une infinité de demandes d'aide pour savoir comment rendre telle ou telle phrase en français; j'aimerais laisser ma trace sur ce processus, en plus d'avoir des idées, des sentiments, des observations à communiquer. Comme j'ai écrit en épithète dans *Acadie tropicale* (1983), "En Louisiane, écrire en français, c'est parier sur l'avenir."

Il y a bien sûr différents registres et niveaux d'expression. Mais l'écrit n'a pas besoin de s'éloigner tellement de l'oral au point qu'on ne le reconnaît plus. L'écrit n'a

pas besoin d'être une langue étrangère, une force qui nous distancie de nous-mêmes. L'écrit peut et devrait représenter notre spécificité linguistique, notre identité pour pas qu'on se trouve aliéné dans notre propre langue. Et on peut et on devrait inventer des méthodes pour enseigner la langue d'une façon qui valorise une telle expression identitaire, basées sur la notion que la langue française n'est pas une charpente, mais un marteau. Sinon, on finira par produire des générations qui ont honte d'elles-mêmes et des précédentes et cela ne peut pas être sain. Et tout ceci peut se faire à l'intérieur de ce qu'on appelle le français, si nous insistons pour avoir notre propre place à la table de la francophonie en nos propres termes. Je ne voudrais surtout pas déclarer une indépendance à l'égard du français; je voudrais au contraire intégrer le parler cadien dans ce qu'on appelle le français, qui sera enrichi par notre variabilité. On perd seulement quand on soustrait, jamais quand on ajoute. Il ne s'agit pas non plus d'un désir arriéré de préserver un passé folklorique. Il s'agit plutôt d'un mouvement d'avant-garde qui réclame une ouverture sur l'avenir basée sur un respect pour le passé. Le français cadien n'est pas vieux et démodé. Il est tout à fait contemporain et créateur, si on le laisse vivre et respirer, créer et devenir. Il est ce qu'il est. C'est peut-être un miracle, mais il existe encore.

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'abord, 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 utilisant son propre capital symbolique qui représentent à la fois une continuité traditionnelle et une force innovatrice qui sont entièrement déterminées par le contexte louisianais. Elles n'imitent nullement les autres littératures d'expression française; d'ailleurs, elles n'en sont même que rarement conscientes. Essentiellement, chaque Cadien ou Créole qui s'exprime en français et dans ses propres termes devient une exception vivante.

Puisqu'il s'agit d'une conférence pour professeurs, je terminerai sur une notion qui touche sur la critique et sur la pédagogie. Pour pouvoir déclarer l'existence d'une véritable littérature, il faut plus que des auteurs. Il faut aussi des consommateurs. En Louisiane, cela ne veut pas nécessairement dire des lecteurs. La plupart des Cadiens et les Créoles consomme la littérature surtout oralement. Donc, l'existence fragile de cette petite littérature dépend de sa performance orale. Ceci influence nécessairement les genres; nous trouvons des chansons et des poèmes, des pièces de théâtre et des contes ou nouvelles, des formes assez courtes pour performer. L'expression littéraire dominante, le roman nous manque complètement. Ni les auteurs ni les consommateurs potentiels pour cette littérature ne pensent en termes de roman, une forme trop long pour être oral. Pour avoir une véritable littérature, il faut quand même capturer cette oralité. Ceci peut se faire soit en enregistrement soit en écrit. Et l'enregistrement, quoique tout aussi efficace, n'est pas aussi reconnu et respecté en tant que forme littéraire que l'écriture. Pour dissimuler cette écriture, il faut la publier et la distribuer. Publier est assez facile. Distribuer, c'est une autre paire de manches qui sous-entend toute une infrastructure. Pour le moment, les quelques publications de cette jeune littérature louisianaise ont été produites au Québec (d'abord aux éditions Intermède), en Louisiane (aux Editions de la Nouvelle Acadie à

l'Université de Louisiane à Lafayette ou aux Editions Tintamarre à Centenary College), à New York, et au Nouveau Brunswick (aux Editions d'Acadie et aux Editions Perce-Neige). Le statut quasi-artisanal de toutes les presses impliquées limite sérieusement la disponibilité des livres, surtout à travers de la frontière entre le Canada et les Etats-Unis. Un autre aspect important dans l'existence d'une littérature est la critique et l'étude. Mais pour être étudié et critiqué il faut qu'un livre soit disponible. Pour le moment, la chanson enregistrée à part, la jeune littérature francophone de Louisiane est limitée par ce dilemme: pour avoir des livres, il faut avoir une demande, et pour avoir une demande, il faut avoir des livres.

Ouvrages cités:

- Acadie tropicale*, ed. Barry Jean Ancelet. 1983. Lafayette: University of [Southwestern] Louisiana Center for Louisiana Studies.
- Ancelet, Barry Jean. *Cajun and Creole Folktales : The French oral tradition of South Louisiana*. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.
- Arceneaux, Jean. "Le dernier gombo," in *Le trou dans le mur*. Moncton: Editions Perce-Neige, 2012.
- Bouvier, Jean-Claude, Henry-Paul Bremond, Philippe Joutard, Guy Mathieu, Jean-Noël Pelen. *Tradition orale et identité culturelle : Problèmes et méthodes*. Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.
- Cheremie, David. *Lait à mère*. Moncton: Editions d'Acadie, 1997.
- Clifton, Deborah. "Situer situation," in *Cris sur le bayou*. Montréal: Editions Intermède, 1980.
- Daigrepont, Bruce. "Disco et Fais do-do," on *Bruce Daigrepont: Stir Up the Roux*, Rounder Records.
- de Gravelles, Marc Untel. "Mille misères: Laissant le bon temps rouler en Louisiane," présentée en 1979 par le Théâtre Cadien.
- Guidry, Richard. 1982. "Gran'ma's fine, and y'all?" in *C'est p'us pareil* [monologues]. Lafayette, LA: Center for Louisiana Studies/Éditions de la Nouvelle Acadie [premièrement présentée en 1978 par le Théâtre Cadien].
- Pichette, Jean-Pierre. "Notre transcription," in *Menteries drôles et merveilleuses: Contes traditionnels du Saguenay*, Conrad Laforte, dir., pp. 13-24. Montréal: Éditions Quinze / Mémoires d'Homme, 1980.
- Richard, Zachary. *Faire récolte: poésie*. Moncton: Editions Perce-Neige, 1997.
- Trahan, Horace. "Amitié Cassée," on *Horace Trahan: Ossun Blues*, Swallow Records, 1996.
- Valdman, Albert, Kevin Rottet, Barry Jean Ancelet, Richard Guidry, Thomas A. Klingler, Amanda LaFleur, Tamara Lindner, Michael D. Picone, and Dominique Ryon. *Dictionary of Louisiana French as Spoken in Cajun, Creole and American Indian Communities*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.