

## Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes  
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



# Marginalité et modernité : l'évolution de la musique cadienne

Barry-Jean Ancelet

Number 13-14-15, Spring–Fall 2008, Spring 2009

La résistance des marges : exploration, transfert et revitalisation des traditions populaires des francophonies d'Europe et d'Amérique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/038441ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/038441ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université Sainte-Anne

### ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Ancelet, B.-J. (2008). Marginalité et modernité : l'évolution de la musique cadienne. *Port Acadie*, (13-14-15), 365–371. <https://doi.org/10.7202/038441ar>

### Article abstract

Comme toute tradition vivante, la musique cadienne a subi plusieurs changements stylistiques pendant les quelques dernières générations. Certains de ces changements sont dus à la créativité individuelle des musiciens et chanteurs, y compris Amédé Ardoin, Dennis McGee, Harry Choates et Iry Lejeune, entre autres. D'autres changements sont dus à l'évolution du contexte de la musique : changements sociaux, comme dans le passage des bals de maison aux salles de danse publiques; changements technologiques, tels que l'effet de l'amplification dans une tradition autrefois acoustique, de l'enregistrement dans une tradition basée sur l'innovation, ou bien encore de la diffusion en ondes dans une tradition autrefois forcément locale et intime. Une autre évolution s'est produite avec le développement des festivals et concerts, en ce qui concerne l'effet de jouer pour des gens assis qui écoutent plutôt que pour des danseurs, ainsi que devant des foules sur une scène élevée et à l'extérieur, ce qu'on n'aurait pas pu imaginer avant, contrairement à l'expérience des salles de danse typiques. Les changements de style qui ont été produits par ces évolutions contextuelles sont évidents quand on compare les enregistrements des années 1920–1930 avec ceux qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, et surtout quand on compare les enregistrements qui ont précédé les festivals avec ceux qui les ont suivis. La musique cadienne contemporaine a dû se négocier une place dans un monde tout à fait moderne pour survivre. Elle semble être aussi l'arme principale dans l'effort de conservation de la langue française en Louisiane dans sa spécificité cadienne. Malgré quelques expérimentations, on semble continuer à croire que la musique cadienne doit être en français. En même temps, il reste à voir si les jeunes, qui ne parlent plus le français, pourront continuer encore longtemps à chanter pour un auditoire qui comprend de moins en moins cette langue.

## Marginalité et modernité : l'évolution de la musique cadienne

Barry-Jean Ancelet  
Université de la Louisiane à  
Lafayette

### Résumé

Comme toute tradition vivante, la musique cadienne a subi plusieurs changements stylistiques pendant les quelques dernières générations. Certains de ces changements sont dus à la créativité individuelle des musiciens et chanteurs, y compris Amédé Ardoin, Dennis McGee, Harry Choates et Iry Lejeune, entre autres. D'autres changements sont dus à l'évolution du contexte de la musique : changements sociaux, comme dans le passage des bals de maison aux salles de danse publiques; changements technologiques, tels que l'effet de l'amplification dans une tradition autrefois acoustique, de l'enregistrement dans une tradition basée sur l'innovation, ou bien encore de la diffusion en ondes dans une tradition autrefois forcément locale et intime. Une autre évolution s'est produite avec le développement des festivals et concerts, en ce qui concerne l'effet de jouer pour des gens assis qui écoutent plutôt que pour des danseurs, ainsi que devant des foules sur une scène élevée et à l'extérieur, ce qu'on n'aurait pas pu imaginer avant, contrairement à l'expérience des salles de danse typiques. Les changements de style qui ont été produits par ces évolutions contextuelles sont évidents quand on compare les enregistrements des années 1920–1930 avec ceux qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, et surtout quand on compare les enregistrements qui ont précédé les festivals avec ceux qui les ont suivis. La musique cadienne contemporaine a dû se négocier une place dans un monde tout à fait moderne pour survivre. Elle semble être aussi l'arme principale dans l'effort de conservation de la langue française en Louisiane dans sa spécificité cadienne. Malgré quelques expérimentations, on semble continuer à croire que la musique cadienne doit être en français. En même temps, il reste à voir si les jeunes, qui ne parlent plus le français, pourront continuer encore longtemps à chanter pour un auditoire qui comprend de moins en moins cette langue.

Dans un sens, la culture cadienne résiste à la marge. Quand la France a vendu la Louisiane aux jeunes États-Unis en 1803, le gouvernement fédéral et celui du nouveau territoire américain, et ensuite de l'État (en 1812), ont commencé leurs efforts systématiques pour nous américaniser. Ils ont voulu remplacer notre français par l'anglais qui dominait dans ce nouveau contexte et effacer l'appartenance à cette identité acadienne forgée par les leçons du Nouveau Monde au XVII<sup>e</sup> siècle et galvanisée par l'expérience de la déportation, ainsi que par l'expérience d'innombrables ouragans, inondations, sécheresses, dépressions économiques, guerres,

et ainsi de suite. Nous nous trouvons, plus de deux siècles plus tard, encore Cadiens. Si nous avons survécu plus ou moins bien, c'est parce que nous avons appris à négocier la marge en nous adaptant, en innovant des réponses aux pressions de la majorité, des réponses qui quelquefois résistent directement, qui résistent beaucoup plus souvent indirectement, comme un tour de judo socioculturel, utilisant la force de l'adversaire. On prédit la mort de la culture et de langue des Cadiens depuis 1803, et pourtant, nous sommes encore là pour déranger les linguistes, les ethnologues et les politiciens par notre simple présence.

L'esprit d'adaptation qui est au cœur de cette survivance se manifeste dans plusieurs domaines, mais particulièrement bien dans la musique. Ce n'est pas tellement que nous résistons à la marge; c'est plutôt que nous l'intégrons, nous la traversons en continuant à vivre et à créer à notre façon. Comme le dit si bien le musicien Marc Savoy dans sa devise : « *On va les embêter.* » Nous nous préservons précisément en nous adaptant. Il est important, toutefois, que cette adaptation soit organique, en continuité avec le passé. Dewey Balfa a bien articulé cette notion quand il a dit : « *La tradition [n']est pas un produit, mais un processus. C'est comme un arbre. Il faut arroser les racines pour faire pousser les branches. Les deux sont importants.* »

### Contexte musical

Comme toute tradition vivante, la musique cadienne a subi plusieurs changements stylistiques au cours des dernières générations. Certains de ces changements sont dus à la créativité individuelle des musiciens et chanteurs, dont Amédé Ardoin, Dennis McGee, Harry Choates, et Iry Lejeune, entre autres. D'autres changements sont dus à l'évolution du contexte de la musique. Il peut s'agir de changements sociaux, comme le passage des bals de maison aux salles de danse publiques. Il peut aussi s'agir de changements technologiques, comme l'effet de l'amplification dans une tradition autrefois acoustique, ou l'enregistrement d'une tradition basée sur l'innovation, ou bien encore la diffusion en ondes d'une tradition autrefois forcément locale et intime. Une autre forme d'évolution s'est produite avec le développement des festivals et concerts, en ce qui concerne le fait de jouer pour des gens assis qui écoutent plutôt que pour des danseurs, ou de jouer devant des foules, ce qu'on n'aurait pas pu imaginer avant, sur une scène élevée et à l'extérieur, contrairement à l'expérience des salles de danse typiques.

Les changements de style qui ont été produits par ces évolutions contextuelles sont évidents quand on compare les enregistrements des années 1920 et 1930 avec les ceux qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, et surtout quand on compare les enregistrements qui ont

précédé les festivals avec ceux qui les ont suivis. On y entend des changements comme le développement des tours individuels de mélodie et l'intégration de l'amplification et l'électricité, ainsi que des instruments qui en dépendaient, comme le « dobro électrique » (*steel guitar*)<sup>1</sup>.

La musique cadienne contemporaine a dû se négocier une place dans un monde moderne pour survivre à ce changement de contexte. Quand on compare, par exemple, les enregistrements que Ralph Rinzler a faits de Dewey Balfa et ses frères avant leurs premières performances aux festivals de Newport, Chicago et Washington avec leurs premiers disques sous le label Swallow qui ont suivi cette période, on y entend des différences importantes, notamment des coups d'archet plus complexes, des arrangements plus serrés et travaillés, et des harmonies simples qu'on ne trouvait pas dans la tradition cadienne<sup>2</sup>.

Partageant la scène élevée avec des musiciens *country*, *bluegrass* et *old timey*, comme Bill Monroe, Vassar Clements et Tommy Jarrell, les Balfas (surtout Dewey) ont appris ce que cela prenait pour jouer devant une foule qui écoutait sans danser. Ils n'avaient jamais joué sur un tel système de son, jamais devant autant de personnes. Dans les salles de danse en Louisiane, on aurait vu un maximum de quelques centaines de personnes; à Newport, il y en avait environ 15 000. Ils n'avaient jamais connu les applaudissements; les danseurs n'applaudissaient pas dans les salles de danse en Louisiane. Dewey Balfa m'a expliqué dans une entrevue qu'il n'aurait pas pu imaginer l'effet de l'ovation qu'ils ont reçue, mais qu'après, il s'y est immédiatement attaché; il en voulait encore. Il a porté attention aux techniques d'interprétation des autres musiciens plus expérimentés que lui, en particulier leur présence visuelle et l'importance de la communication avec l'auditoire entre les chansons, ce qu'on ne faisait pas en jouant pour les couples dans les salles de danse en Louisiane. Ils ont aussi reconsidéré l'ordre des chansons et appris à clore une performance. Les bals traditionnels demandaient plus de valse que de *two-steps*, et on finissait toujours la soirée avec une valse pour donner l'occasion aux amoureux de danser près, collés. Ils ont trouvé que les auditeurs aux festivals préféraient les *two-steps* énergiques, surtout pour la finale. Ils ont développé une liste de chansons de clôture, comme « T'en as eu, t'en auras plus », « Les veuves de la coulée », « Les Flammes d'enfer » ou le « Bosco Stomp », qui étaient plus efficaces pour susciter

1. Breaux Brothers, « Ma Blonde est partie », *Louisiana Cajun Music*, vol. 5, Old Timey 114; réédition de l'original de 1928; Aldus Roger and the Lafayette Playboys, « Jolie Blonde », *Aldus Roger : A Cajun Legend*, La Louisiane 1007.
2. « Parlez-nous à boire », *Louisiana Cajun French Music from the Southwest Prairies : Recorded 1964–1967*, Rounder 6001; « Parlez-nous à boire », *Dewey Balfa and the Balfa Brothers Play Traditional Cajun Music*, Swallow 6011.

des applaudissements et même des rappels, autre concept qui était inconnu dans les salles de danse<sup>3</sup>. Dans une version du « Bosco Stomp », enregistrée en direct à la Brandywine Mountain Music Convention, on entend la chanson changer de mains entre la famille Ardoin et les frères Balfa avec Nathan Abshire, un tour de force qui était évidemment conçu pour la foule. Ironiquement peut-être, Nathan Abshire et Dewey Balfa ont cessé de jouer ensemble, en grande partie à cause des tensions produites par les tournées et la renommée.

Les organisateurs du premier « Hommage à la musique acadienne » à Lafayette en 1974 se sont appuyés sur l'expérience des groupes comme les frères Balfa, la famille Ardoin et McGee et Courville, qui avaient beaucoup d'expérience devant des foules. Des groupes comme Blackie Forrestier et les Cajun Aces, Belton Richard et les Musical Aces, et Aldus Roger et les Lafayette Playboys étaient beaucoup plus populaires localement à l'époque, mais ils n'avaient pas l'expérience des autres groupes dans ce tout nouveau contexte. Ce style qui avait été fortement influencé par l'expérience des festivals est celui qui a attiré l'attention d'une nouvelle génération de jeunes musiciens cadiens et créoles. Dewey Balfa intégrait souvent des jeunes musiciens, comme Robert Jardell, un apprenti de Nathan Abshire, pour les encourager à continuer dans la tradition<sup>4</sup>. D'autres jeunes musiciens, comme Michael Doucet et les membres de Beausoleil, ont commencé à prendre leur place dans les salles de danse ainsi que sur les scènes des festivals après un apprentissage, surtout avec les Balfa, qui comprenait non seulement la vieille musique, mais aussi les nouvelles stratégies d'interprétation, comme on l'entend dans leur version de « La valse du pont d'amour » enregistrée en direct au bal d'inauguration pour le président Jimmy Carter en janvier 1977<sup>5</sup>.

Dewey Balfa n'était pas seul — on a aussi appris beaucoup des autres vétérans des festivals comme Canray Fontenot et Dennis McGee — mais, de tous ces vétérans, c'est lui qui a eu de loin la plus grande influence sur la nouvelle génération. On entend son coup d'archet partout dans la musique d'aujourd'hui, des membres de sa propre famille comme Courtney Granger à d'autres jeunes musiciens comme Michael Doucet, David Greely et Steve Riley; c'est sans compter de nombreux musiciens de l'extérieur comme Kevin Wimmer, si on compare, par exemple, la version

3. « Flammes d'enfer », *Dewey Balfa and the Balfa Brothers Play Traditional Cajun Music*, Swallow 6011.

4. « Choupique Two Step », *Festival de musique acadienne, 1981 : Live*, Swallow 6046.

5. *The Spirit of Cajun Music*, Swallow 6031.

de « Petit galop pour Mamou » par les Balfa<sup>6</sup> avec celle des Mamou Playboys<sup>7</sup>.

L'effet de l'évolution contextuelle s'entend clairement dans la musique des Mamou Playboys, qui continuent à expérimenter dans le genre. Dans les années 1980, leur son représentait une émulation méticuleuse et fidèle du style Balfa. On leur avait confié la bannière de la musique traditionnelle, ils étaient l'exemple que des jeunes pouvaient contribuer à la préservation de l'héritage. Bientôt, leur jeunesse a rattrapé leur amour pour la tradition. Pour rester engagés, ils cherchaient de nouveaux stimuli. Au début, il s'agissait d'innovations stylistiques du répertoire traditionnel, comme leur remaniement de « Old Home Waltz » de Shirley Bergeron<sup>8</sup> avec un nouvel arrangement et des harmonies qui ne faisaient pas partie de la tradition<sup>9</sup>. Plus tard, à la recherche de défis et de complexité, ils ont adopté et adapté des airs qu'ils avaient entendus pendant leurs voyages dans le monde francophone, comme leur version de « La Pointe-au-Pique », une chanson qu'ils avaient apprise au Québec<sup>10</sup>. Ils ont aussi appris à enchaîner plusieurs airs pour faire des combinaisons conçues pour les foules<sup>11</sup>. Ces stratégies stylistiques ont fini par influencer encore une autre génération, tout en transmettant un répertoire traditionnel. Par exemple, on entend très clairement l'influence des Mamou Playboys dans la version d'« Adieu, Rosa » du jeune groupe Feufollet<sup>12</sup>, ces versions étant toutes les deux inspirées par l'original de Dennis McGee<sup>13</sup>, mais remaniées pour l'interprétation publique, avec un début simple et acoustique suivi par une modulation dans un arrangement plus complexe et électrifié.

Pour accompagner les expériences de Steve Riley dans le zarico, le violoneux des Mamou Playboys, David Greely, a appris à jouer du saxophone. Riley, nettement influencé par son cousin Marc Savoy qui avait joué avec les Balfas, se trouvait inspiré de plus en plus par la musique zarico de Clifton Chenier et de la fusion zydecadien de Wayne Tups. La première fois que Steve Riley a échangé son accordéon diachronique pour un chromatique sur la scène du Festival de musique acadienne en 1994, la foule a eu une réaction qui ressemblait à celle produite par Bob Dylan quand il s'est branché à Newport pour jouer « Like a Rolling Stone » en

6. Swallow 6011.

7. Swallow 6048.

8. Lanor 510.

9. *Steve Riley and the Mamou Playboys : Trace of Time*, Rounder 6053.

10. *Trace of Time*, Rounder 6053.

11. Par exemple « Lawrence Walker Medley », *Friday at Last*, Swallow 6139.

12. *Friday at Last*, Swallow 6139; *La Bande Feufollet*, Swallow 6134.

13. *The Complete Early Recordings of Dennis McGee, 1929–1930*, Yazoo 2012.

1965. Quand les directeurs du festival ont entendu Riley jouer<sup>14</sup> le passage instrumental qui avait marqué la version de Touns<sup>15</sup>, on craignait que le groupe traditionnel quintessentiel s'en allât à la dérive vers le progressif. Mais on pouvait difficilement argumenter contre le succès. Ce style moderne, nettement influencé par le *southern rock* des Allman Brothers, de ZZ Top et de Lynyrd Skynard, intéressait d'abord et surtout les jeunes et, assez vite, le reste de la population a commencé à suivre.

### Contexte linguistique

L'évolution contextuelle a aussi un côté linguistique. Les auditeurs sont de moins en moins francophones. Le zydeco se traduit de plus en plus en anglais de nos jours, souvent sans préserver sa poésie. La musique cadienne reste une arme principale dans l'effort pour préserver la langue française en Louisiane dans sa spécificité cadienne. Néanmoins, il reste à voir pendant combien de temps des jeunes qui ne parlent plus le français vont continuer à chanter dans cette langue que de moins en moins de personnes dans l'auditoire comprennent. Plusieurs musiciens importants, y compris Michael Doucet, Wayne Touns, Horace Trahan, et les Mamou Playboys, ont expérimenté avec l'anglais avec plus ou moins de succès. Sur leur disque *Bayou Ruler*<sup>16</sup>, on trouve plusieurs chansons en anglais, dont « Bayou Ruler », « Tough Get Going », et « All for the Better », qui innovaient dans toutes les directions y compris la langue. Sur *Happytown*<sup>17</sup>, ils ont continué dans cette veine, avec « Seems to Me » et « Heat Lightning ».

Mais cette sorte d'expérimentation porte un prix. David Greely m'a confié qu'il sentait un certain malaise en poursuivant dans cette voie, non seulement de trahir son héritage, mais aussi de ne pas avoir la même poésie en anglais. Après *Happytown* et *Bayou Ruler*, ils ont changé encore de direction pour se confronter au défi de créer dans le sens de la tradition et sa langue, produisant d'abord *Bon Rêve*<sup>18</sup>, un tour de force qui a levé la barre pour toute la communauté, avec des chansons originales, comme « Bon Rêve » de Sam Broussard qui évoque la vie du violoneux créole Canray Fontenot, avec un arrangement qui a saisi la foule au Festival de musique acadienne en 2003, et une reprise étonnante de la tradition *a capella* « La Chanson des Savoy » de la collection Lomax de 1934, mais en harmonie pour quatre voix. Leur dernier disque *Dominos*<sup>19</sup> continue cette

14. *Trace of Time*, Rounder 6053.

15. *ZydeCajun*, Mercury/Mastertrak 846-584-2.

16. Rounder 6083.

17. Rounder 6098.

18. Rounder 6084.

19. Rounder 6112.

recherche artistique intérieure, avec des chansons originales comme « Élise », que Steve Riley a nommée ainsi pour sa nouvelle enfant, et « Le pays des étrangers », inspirée par son ennui pendant une tournée, aussi bien que « Dominos », dans laquelle David Greely chante l'importance de la survie culturelle, et « Marie mouri », adaptée par Greely d'un texte écrit par un ancien esclave créole au XIX<sup>e</sup> siècle.

Wayne Toups est aussi revenu au français avec *Little Wooden Box*<sup>20</sup> et *Reflections of the Past*<sup>21</sup> après plusieurs disques essentiellement en anglais<sup>22</sup>. On a l'air de continuer à croire que la musique cadienne doit être en français, mais ceci ne veut pas dire qu'il y a un manque d'innovation. Dans une toute nouvelle chanson par les Pineleaf Boys, héritiers de cette tradition, on entend la reprise d'une vieille tradition *a capella* qui s'appelle « juré », avec des paroles composées en réaction aux ouragans récents : « *Quand Rita est arrivé au Grand Lac Charles* »<sup>23</sup>. De la même manière, le jeune groupe Feufollet a composé de nouvelles chansons d'après un ancien modèle, comme « Cauchemar de 1755 » et « Tout step de tête dure »<sup>24</sup>, tout en faisant aussi renaître d'anciens bijoux de la collection Lomax des années 1934, comme « Tout un beau soir en me promenant »<sup>25</sup>, « Sept ans sur mer » et « Les clefs de la prison »<sup>26</sup>.

Si cette culture peut encore produire quelque chose d'aussi nouveau et en même temps d'aussi bien enraciné, il faut croire qu'il y a de l'espoir pour l'avenir. Ils sont jeunes et forts et vite et fiers. D'autres disques récents par Bonsoir Catin<sup>27</sup>, les Lafayette Rhythm Devils<sup>28</sup>, et les Lost Bayou Ramblers<sup>29</sup>, entre autres, semblent confirmer cette tendance. Autrement dit, même si on croyait que la culture cadienne n'aurait pas d'avenir, je ne voudrais pas avoir la responsabilité de le dire à tous ces jeunes.

20. Shanachie 9024.

21. DR 05-110.

22. *Blast from the Bayou*, Mercury/Mastertrak 836-518-1, et *Fish Out of Water*, Mercury/Mastertrak 848-289-2.

23. *Blues de musicien*, Arhoolie 533.

24. *Belle Louisiane*, Feufollet 2001.

25. *Tout un beau soir*, Feufollet 2004.

26. *Belle Louisiane*, Feufollet 2001.

27. *Blues à catin*, Bridgetown 2006.

28. *Les clefs de la prison*, Zaffaire 2006.

29. *Bayou perdu*, Swallow 6192.



Robert Bouthillier, Barry-Jean Ancelet, Pierre Chartrand et Lisa Ornstein



Barry-Jean Ancelet