



HAL
open science

Pepper! Aux sources du zydeco

Claude Chastagner, Jean-Pierre Le Glaunec, Nathalie Dessens

► **To cite this version:**

Claude Chastagner, Jean-Pierre Le Glaunec, Nathalie Dessens. Pepper! Aux sources du zydeco. Presses de l'université de Laval. Interculturalité: La Louisiane au carrefour des culture, 2016. hal-04393755

HAL Id: hal-04393755

<https://hal.science/hal-04393755v1>

Submitted on 17 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Pepper ! » Aux sources du zydeco

Claude Chastagner

Université Paul-Valéry Montpellier, France

Abstract

La vie musicale du sud-ouest de la Louisiane telle qu'elle est documentée à partir des années 1920 est marquée par la proximité entre les Cadiens et les Créoles : utilisation de la langue française, répertoire et influences similaires, interactions entre artistes... Pourtant, c'est aussi à cette époque que les styles musicaux propres aux deux communautés affirment leur spécificité. Cet article se propose d'examiner dans une perspective à la fois historique et culturelle les espaces de proximité et les zones de tension qui existent entre les musiques cadienne et zydeco, en mettant l'accent sur les multiples influences qui ont façonné cette dernière et sur les enjeux de son évolution ultérieure pour la population Créoles.

Mots clés

Zydeco – Cajun – Créole – Cadien – Louisiane – musique populaire – identité

Les discours portés sur les musiques du sud-ouest de la Louisiane, en particulier la musique cadienne et le zydeco¹ des Créoles, s'avèrent à la fois contradictoires et en constante évolution. Suivant les sources et les époques, ces musiques sont présentées comme plus ou moins distinctes ou proches, avec des degrés variables d'influences réciproques et d'héritages communs. Des enjeux identitaires ou politiques, voire économiques, expliquent bien sûr ces variations dans les analyses. Cette dialectique de la différence et de la proximité, certes familière, mais ici particulièrement pertinente et opératoire, est au cœur du présent chapitre dont l'objectif est d'examiner les racines de la musique zydeco telles qu'elles sont documentées à partir de la fin des années 1920 et l'évolution ultérieure du genre.

Précisons d'emblée la nature des groupes qui sont à l'origine de ces musiques. Habitant les mêmes terres, partageant la même religion et parlant des langues voisines, Cadiens et Créoles ont souvent été confondus, alors que leur histoire est pourtant radicalement différente. Les Cadiens, ou Cajuns pour les anglophones, sont pour partie les descendants des émigrés français établis en Acadie, aujourd'hui les provinces du Nouveau-Brunswick, de Nouvelle-Écosse et l'Île-du-Prince-Édouard. Les Britanniques avaient obtenu le contrôle de la région en 1713 et avaient choisi, par sécurité, de les expulser du territoire en 1755, dans ce qui est connu comme le « Grand Dérangement ». Certains Acadiens sont alors déportés en Grande-Bretagne, d'autres vers différents ports de la façade Atlantique de ce qui allait devenir les États-Unis, puis en France ou dans des colonies françaises. Un petit contingent finit par s'installer dans la région de bayous et de prairies au sud-ouest de la Louisiane, espagnole depuis 1762, où ils sont rejoints par d'autres émigrés européens, colons espagnols, allemands,

¹ Le terme *zydeco*, issu de la transcription phonétique de l'expression « les z-haricots sont pas salés » que l'on entend sur les tout premiers enregistrements de musiciens de la région, n'a commencé à être utilisé avec cette orthographe pour décrire de façon générique la musique de danse créole des territoires ruraux du sud-ouest de la Louisiane qu'à partir de 1959, lorsque le musicologue Robert Burton « Mack » McCormick l'a utilisé pour transcrire des paroles sur la pochette de la compilation *A Treasury of Field Recordings* (77 Records). L'expression qui est, bien sûr, à prendre au sens métaphorique, était utilisée pour faire référence à une année particulièrement difficile, où il n'y avait pas même de quoi acheter un bout de viande (de porc) qui aurait donné un goût salé au plat de haricots.

irlandais ainsi que des Français qui venaient directement de France et n'avaient aucun lien avec le Canada.

La communauté des Créoles du sud-ouest de la Louisiane est, en revanche, composée en partie d'esclaves libérés pour différentes raisons au cours du dix-huitième siècle et de la première moitié du dix-neuvième siècle (dont beaucoup choisirent, pour se différencier des esclaves, d'adopter la langue française et le catholicisme) et en partie des métis libres, catholiques et francophones, qui avaient fui l'île de Saint-Domingue lors de la révolte des esclaves de 1791 et avaient d'abord résidé à Cuba ou à la Jamaïque puis à la Nouvelle-Orléans avant de s'installer dans le sud-ouest de la Louisiane². Après l'Émancipation, les membres de ces différentes populations considérèrent que le terme qu'ils utilisaient jusqu'alors pour s'identifier, Gens de Couleur Libres, ne les distinguait plus suffisamment des esclaves récemment libérés et ils adoptèrent de façon croissante l'appellation Créoles de couleur. La situation est néanmoins compliquée par la stratification sociale complexe et marquée qui renforce l'hétérogénéité du groupe³ et par l'existence dans la région, à côté des descendants d'esclaves anglophones et protestants, d'une minorité de Noirs non créoles, mais néanmoins francophones et catholiques, dont les Créoles de couleur ont longtemps cherché à se différencier. Ultime complexité, les descendants de ce dernier groupe ont progressivement adopté, à partir des années 1980, l'appellation « Black Creoles » (Créoles noirs) qui est dorénavant revendiquée aussi bien par les Noirs francophones non créoles que par les Noirs anglophones et les Créoles de couleur, même si parmi ces derniers, certains préfèrent parfois se définir comme Blancs. Afin de ne pas entraîner de confusion supplémentaire pour le lecteur, nous utiliserons donc, quelle que soit l'époque envisagée, le terme « Créole » pour décrire les différentes communautés, qu'il s'agisse de Noirs ou de métis francophones ou anglophones, protestants ou catholiques, déjà libres ou non au moment de l'Émancipation, à l'exclusion, dans notre contexte, de personnes identifiées comme appartenant à la communauté blanche.

Pour apprécier la singularité du zydeco tout autant que sa proximité avec la tradition cadienne, l'étude portera sur les tout premiers enregistrements de musiciens de « musique créole » ou « musique française » (ainsi que nous l'avons indiqué, le terme « zydeco », comme le style musical spécifique auquel il s'applique, n'apparaît qu'après la Seconde Guerre mondiale) et sur ceux plus tardifs de musiciens alors âgés continuant de jouer la musique de leur jeunesse. On se référera également aux interviews que ces derniers ont pu donner, aux différents films dont ils ont fait l'objet et aux commentaires qu'ont apportés historiens et musicologues, entre autres lors des rééditions discographiques de ces enregistrements.

Plusieurs auteurs, français comme états-uniens, ont déjà exploré ces questions, avec des angles d'approche différents. Des professeurs de l'Université de Louisiane à Lafayette, anciennement connue comme la University of Southwestern Louisiana (Marcia Gaudet, Carl Brasseaux, Barry Ancelet ou James Dormon) ont abondamment écrit sur les pratiques

² Pour une discussion plus approfondie des différentes acceptions du terme « créole » et de l'origine et de la nature des populations auxquelles le terme est appliqué, voir en particulier : Sara Le Menestrel, *La Voie des Cadiens*, 94-109 ; Sara Le Menestrel, « *French music, Cajun, Creole, Zydeco* », note 3 ; Thomas A. Klingler, *If I could turn my tongue like that : the Creole Language of Pointe Coupee Parish, Louisiana*, xxv-xxxv ; James H. Dormon (dir.), *Creoles of Color of the Gulf South*, x ; Carl A. Brasseaux, Keith P. Fontenot et Claude F. Oubre, *Creoles of Color in the Bayou Country*, xi.

³ Voir à ce sujet Virginia R. Domínguez, *White by Definition. Social Classification in Creole Louisiana*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1986.

culturelles, y compris musicales, des Cadiens et des Créoles. Il s'agit souvent d'un travail de terrain, à partir de sources primaires, d'interviews et d'archives et dans certains cas d'observations participantes selon les principes développés par le fonctionnalisme britannique sous l'impulsion de Bronislaw Malinowski. Dans *Creoles of Color in the Bayou Country*, Carl Brasseaux *et al* examinent en particulier les origines historiques des Créoles de couleur, remontant aux périodes antérieures à la Guerre de sécession, en se fondant sur des sources originales locales inédites. D'autres ouvrages privilégient au contraire la dimension folklorique et la vie quotidienne, tel celui coordonné par Marcia Gaudet et James C. McDonald, *Mardi Gras, Gumbo and Zydeco*. Enfin, des auteurs comme James H. Dormon, dans l'ouvrage *Creoles of Color of the Gulf South* qu'il a dirigé, ont choisi une approche centrée sur des problématiques démographiques et identitaires couvrant non seulement l'histoire, mais aussi la langue et la musique de la communauté dans une approche pluridisciplinaire.

Ces recherches sont complétées par celles d'historiens ou d'ethnomusicologues comme Nicholas Spitzer, Jacques Henry, Shane Bernard ou John Minton dont les principales publications sont consacrées soit à la population cadienne, soit aux Créoles. Ces travaux examinent notamment le lien entre les Créoles et le développement de la musique zydeco. L'ouvrage le plus exhaustif sur l'histoire du zydeco est certainement celui du journaliste Michael Tisserand, que complètent ceux de la musicienne Ann Savoy sur la musique cadienne. Plusieurs de ces auteurs sont, par ailleurs, activement impliqués dans la renaissance culturelle des communautés cadienne ou créole et ont organisé des concerts, rédigé des journaux, écrit des poèmes ou des romans, en français cadien ou en anglais.

En France, la principale spécialiste de la culture cadienne est l'ethnologue Sara Le Menestrel. Son ouvrage de référence, *La Voie des Cadiens*, appréhende à partir d'une enquête ethnologique la communauté francophone blanche de Louisiane via, entre autres, la promotion touristique dont elle fait l'objet. L'auteur y explore par ailleurs les relations complexes entre les Cadiens et les autres populations de la région, en particulier les Créoles de couleur. Dans un article de 2005, « *French music, Cajun, Creole, Zydeco* », Sara Le Menestrel s'intéresse plus spécifiquement aux musiques de la région et explore les interactions entre zydeco et musique cadienne⁴. Son analyse porte essentiellement sur les hiérarchies sociales et les clivages ethniques et elle explore avant tout la façon dont la « ligne de couleur » transparait dans les pratiques culturelles, malgré les collaborations entre musiciens des deux communautés.

L'ambition du présent chapitre est sensiblement différente. Moins inscrit dans la sociologie et l'ethnographie, moins centré sur le folklore ou les problématiques de race et d'ethnicité, il se veut avant tout une analyse des enjeux culturels et identitaires du zydeco, y compris en termes de performativité et de marketing. Il s'appuiera sur des sources originales variées (matériel promotionnel et publicitaire, articles de presse, sites web, etc.), des observations participantes de festivals et de performances dans des clubs, ainsi que des disques (originaux et rééditions) et des films considérés tout autant comme des productions artistiques que comme des témoignages historiques, avec une attention particulière aux sons et paroles des premiers enregistrements de musique zydeco. Nous nous attarderons sur le parcours de cette musique, sur son évolution en termes d'instrumentation et d'emprunts qui la voient prendre progressivement sa spécificité esthétique et culturelle.

⁴ Il existe une version anglaise de cet article : « The Color of Music: Social Boundaries and Stereotypes in Southwest Louisiana French Music », *Southern Cultures*, volume 13, n° 3, automne 2007.

En étudiant les racines du zydeco, en observant à quel point cette musique est à la fois proche de l'idiome cadien et pourtant fondamentalement autre, en soulignant comment elle s'en est de plus en plus différenciée malgré les échanges qui subsistent entre les deux formes, nous espérons pouvoir éclairer un aspect apparemment mineur, mais néanmoins significatif de la dynamique complexe cadienne – créole et de la relation ambivalente que les Créoles ont noué tout au long du vingtième siècle avec leurs voisins cadiens et de mieux comprendre l'enjeu identitaire dont cette musique a été investie.

Nous nous interrogerons néanmoins sur la pertinence qu'il peut y avoir à parler d'identité au vu de l'hétérogénéité du groupe, en termes, entre autres, d'origine géographique et historique, de classe et de positionnement socio-culturel. Car comme le suggère François Laplantine, le concept même d'identité est bien souvent un énoncé performatif camouflé en énoncé constatatif⁵, un concept dévoyé, dont le sens premier, qui s'appliquait au caractère singulier d'une personne, a été étendu au collectif, comme si le groupe possédait lui aussi des caractères singuliers. L'ambiguïté du concept, indiquant à la fois la ressemblance et la spécificité, pourrait alors conduire à nier l'identité individuelle au profit de l'identité collective.

Transformer une quelconque forme musicale en message conscient et explicite exprimé par des individus qui en outre ne forment une « communauté » qu'aux yeux des sociologues et anthropologues⁶, et glisser subrepticement de remarques sur la « race » ou sur le « groupe ethnique » constitués par les Créoles ou les Cadiens à des commentaires sur leur « culture » ferait courir le risque de verser dans un culturalisme qui considérerait la culture comme un tout cohérent, déterminé « en fonction de traits culturels immuables et éternels » (Deliège 103) et nierait ainsi toute possibilité (voire capacité) d'historicité et de changement aux individus étudiés. C'est donc avec beaucoup de circonspection que nous manierons les notions d'identité et de culture, conscients de leur ambiguïté et des malentendus qu'elles peuvent entraîner.

De l'indifférence au marketing culturel

Il est difficile d'apprécier aujourd'hui l'obscurité dans laquelle la musique zydeco et la communauté des Créoles du sud-ouest de la Louisiane, qui en est à l'origine, ont traversé la majeure partie de la seconde moitié du vingtième siècle. Aujourd'hui, le zydeco, loin d'être une pratique confidentielle, fait l'objet d'un engouement à la fois spontané et soigneusement orchestré par les différentes instances politiques et touristiques de la région, comme nous allons le voir. Cette évolution s'inscrit dans le sillage de la renaissance cadienne des années 1960. Les Créoles noirs ont eux aussi cherché, depuis le début des années 1990, à promouvoir leur communauté et les formes culturelles qui la caractérisent, avec les risques inhérents de simplification, folklorisation et dénaturation que cette démarche comporte.

Cette reconnaissance récente éclipse néanmoins les réalités de la vie créole. Jusque dans les années 1970 et même au-delà, la plupart des Créoles, comme bon nombre de leurs voisins cadiens étaient en bas de l'échelle sociale, agriculteurs, éleveurs ou ouvriers,

⁵ François Laplantine, *Je, nous et les autres : êtres humains au-delà des appartenances*, Paris : Le Pommier, 1999, 19.

⁶ Comme l'écrit l'anthropologue Robert Deliège « Si tant est qu'il existe, un groupe n'a pas "besoin" de reconnaissance, mais c'est plutôt la reconnaissance qui fonde le groupe » (*Contre (la) culture*, Texte inédit, 2014, 102).

travaillant dur dans des conditions matérielles parfois précaires⁷. Des films comme *Dry Wood* de Les Blank (1972), *Dedans le sud de la Louisiane* de Jean-Pierre Bruneau (1972), *Louisiana Blues* (1993) du même cinéaste, en collaboration avec José Reynès, *Cajun Visit* de Yasha Aginsky (1983) ou *Zydeco* de Nicholas Spitzer (1983) offrent des témoignages remarquables sur la chaleur et la solidarité familiale propres à la communauté créole, les moments de fête et de détente, mais aussi le délabrement de l'habitat ou les problèmes de santé⁸.

Lors de la renaissance de la culture cadienne des années 1960, inaugurée par la création du Codofil (Council for the Development of French in Louisiana) en 1968, la communauté des Créoles déjà mal identifiée en dehors de la région, est, pour un temps, éclipsée par le soudain engouement qui saisit les États-Unis (et au-delà) vis-à-vis de tout ce qui a trait aux francophones blancs de Louisiane⁹. Au point que les Créoles sont alors souvent taxés de « black Cajuns », catégorie dans laquelle, bien sûr, peu d'entre eux se reconnaissent. Ce phénomène d'oblitération de la culture créole s'observe dans tous les domaines. En cuisine, de nombreux plats d'origine créole ou amérindienne (le gumbo, le jambalaya, le couche-couche, les desserts à la banane, l'utilisation du filé) sont identifiés comme des spécialités cadiennes (ainsi, un restaurant de la Nouvelle-Orléans pourtant dénommé *Zydeco*, se proclame « World Famous Cajun Restaurant »). En sport, les différentes équipes de l'université de Lafayette, dans lesquelles jouent de nombreux Africains Américains, prennent le nom de « Ragin' Cajuns », tandis que le réseau de transport en commun de Lafayette, principalement utilisé par les Créoles, est baptisé « Ragin' Cajun Busline » (Mattern 164). Même la région a officiellement changé de nom en 1971 pour devenir « Acadiana » (officiellement « The Heart of Acadiana »), zone géographique qui englobe 23 paroisses et dont le nom constitue une allusion à l'Acadie, terre d'origine de nombreux Cadiens avec laquelle les Créoles n'ont de rapports qu'indirects, via les alliances matrimoniales. Plusieurs facteurs expliquent cette situation : la contiguïté géographique, bien sûr, une langue et une religion communes, mais aussi un entremêlement tel des pratiques culturelles, nourriture et musique en particulier, que pour toute personne extérieure à la communauté, les deux groupes ne font qu'un. Se pose alors la question de savoir ce qui a pu motiver que la promotion (en particulier touristique) de la région repose initialement sur la mise avant de la culture cadienne plutôt que créole. Des raisons d'antériorité, certainement, la « renaissance » cadienne ayant débuté comme nous l'avons indiqué avant toute prise de conscience similaire chez les Créoles. Il est néanmoins possible d'avancer, au vu des propos que tiennent encore aujourd'hui certains des acteurs rencontrés, des raisons tenant à l'appartenance ethnique.

La première phase de renaissance créole débute avec la popularité croissante du zydeco, principale musique de la communauté, dont l'énergie et la fraîcheur séduisent un public lassé des sons de plus en plus prévisibles de la musique populaire anglo-américaine. Le patient travail de Chris Strachwitz sur son label Arhoolie, en particulier avec Clifton Chénier, un des premiers musiciens de zydeco à intégrer les sonorités du Rhythm & Blues, et de

⁷ Il s'agit là d'un revirement spectaculaire provoqué par l'abolition de l'esclavage, dans la mesure où, jusqu'à la Reconstruction, les Créoles constituaient pour la plupart une élite intellectuelle et économique. La société tripartite dans laquelle ils avaient pu trouver une place intermédiaire, entre Blancs et esclaves noirs, fait alors place au modèle anglo-saxon dans lequel il n'y a de place que pour deux catégories ; les Créoles, pour la plupart libres depuis plusieurs décennies, se retrouvent alors assimilés aux Africains Américains anglophones récemment affranchis, avec les conséquences que l'on connaît dans un Sud ségrégationniste.

⁸ Il est possible de les visionner en ligne gratuitement sur le site *folkstreams* <http://www.folkstreams.net/>.

⁹ Les francophones blancs du sud-ouest sont alors assimilés dans leur ensemble à des Cadiens, même lorsque ce n'est pas le cas.

quelques autres passionnés finit par payer et la réputation de la musique commence à dépasser les limites régionales pour attirer un public aussi bien américain qu'européen ou japonais, dont certains avaient déjà goûté « par hasard » au zydeco, lors de leur découverte de l'univers cadien. On assiste alors à des rencontres entre des musiciens zydeco et des artistes comme Eric Clapton ou Paul Simon (*Graceland* 1987), plusieurs films sont tournés dans la région et contribuent à donner une image séduisante de la vie musicale qui s'y déroule (*The Big Easy* 1987) et un artiste créole, Buckwheat Zydeco, chante même lors de la cérémonie de clôture des Jeux Olympiques d'Atlanta en 1996.

Prenant conscience de cet engouement naissant, et sous la pression des représentants de la communauté créole, les autorités locales puis celles de l'État choisissent alors de promouvoir de façon organisée et systématique cette culture afin d'en faire un des atouts touristiques de la Louisiane, au même titre que la musique (et la nourriture) cadienne. Le zydeco, musique jusqu'alors négligée d'une population ignorée, est identifié comme un des meilleurs moyens d'intensifier l'essor touristique déclenché par le réveil cadien. En jouant sur les deux tableaux, cadien et créole, les responsables politiques espèrent accélérer la reprise économique locale et convaincre touristes, investisseurs, chefs d'entreprise et étudiants de s'installer dans la région ou de venir la visiter.

Puis, d'un simple accompagnement de la reconnaissance dont le zydeco et les Créoles commençaient à faire l'objet, reconnaissance renforcée par la vogue du multiculturalisme et du « politiquement correct », les autorités passent à un véritable travail de marketing culturel, selon des processus comparables à ceux analysés dans *The Invention of Tradition* (1983), ouvrage coordonné par les historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger qui avancent l'hypothèse que bon nombre de « traditions » sont, en fait, de création récente, ce qui amène les auteurs à remettre en question des concepts aussi installés que ceux de modernité ou d'authenticité. La ville de Lafayette adopte une nouvelle devise, « Genuine Cajun, Uniquely Creole » (authentiquement cadienne, spécifiquement créole). Elle utilise également, sur les dépliants et le site de la région, le drapeau créole, créé en 1987, où sont symbolisées les différentes racines de la région : fleur de lys pour la France, Tour de Castille pour l'Espagne, drapeaux du Mali et du Sénégal et une croix blanche centrale pour représenter le christianisme.

La Lafayette Convention and Visitors Commission invente de toutes pièces des rituels touristiques tel, depuis 2001, le *Cycle Zydeco*, « a 200 mile 4-day bike tour featuring the spicy food and Zydeco music of the Creoles and Cajuns in South Louisiana » (un circuit cycliste de 300 km en 4 jours mettant à l'honneur la nourriture épicée et la musique zydeco des Créoles et Cadiens du sud de la Louisiane¹⁰).

De façon générale, la musique et la nourriture créoles sont systématiquement associées à leurs équivalents cadiens pour créer une image festive, enjouée et positive de la région. Les clichés et les stéréotypes, bien que dénoncés par ailleurs par les universitaires locaux, deviennent les ingrédients de base de la promotion de la région : « “Laissez les bons temps rouler !” or “Let the good times roll!” Cajuns and Creoles take fun seriously » (Les Cadiens et les Créoles ne plaisaient pas quand il s'agit de s'amuser).

L'ingénierie médiatique est l'outil le plus puissant auquel le marketing culturel a recours (Chastagner 2011). L'office du tourisme de Lafayette propose désormais des sujets « clé en mains » aux journalistes, propositions systématiquement orientées vers les communautés cadienne et créole : Kids Who Play Cajun & Zydeco Music, The Origins and

¹⁰ Notons au passage que le zydeco devient dorénavant la musique des Cadiens !

Evolution of Zydeco Music, Cajun and Creole Cookbooks, Cajun vs. Creole, African-American Heritage Tours, Cajun or Creole French Dialects, The Flags of the Acadians & Louisiana Creoles, etc. On trouve par ailleurs des « circuits créoles » où l'on est censé pouvoir apprécier la spécificité de la culture. Une journée type comprend la visite de St. Edward, première église de la première paroisse africaine-américaine catholique des États-Unis, un déjeuner dans un restaurant créole de St. Martinville, puis une visite l'après-midi du parc Évangéline et de l'Académie Noire d'Opelousas et un dîner dans un restaurant créole de Lafayette suivi d'une soirée dansante dans un club zydeco.

Cette visibilité inédite n'est-elle qu'un phénomène de mode superficiel et éphémère ou va-t-elle au contraire durer et déboucher sur une reconnaissance et une valorisation des Créoles ? Il est encore trop tôt pour trancher. De fait, certaines entreprises hors des frontières de la Louisiane ont choisi d'exploiter le capital symbolique positif qui s'attache à la musique zydeco en accolant son nom à des produits ou des services qui n'ont pourtant qu'un rapport ténu, voire inexistant, à la culture créole. On trouve ainsi une société d'exploration pétrolière qui porte le nom de Zydeco Energy, Inc., des entreprises informatiques (ZydecoTech), des sociétés de publipostage ou de services financiers (Zydeco Direct Co, Zydeco Development, Zydeco Exploration Inc., etc.), des modèles de bicyclettes (Burley Zydeco Mixte-S). Autre impact possible du marketing de la culture créole (et cadienne), les différents indicateurs (taux d'occupation des hôtels, chiffres de fréquentation des festivals, recettes du casino d'Évangéline Downs, etc.) révèlent une progression modeste, mais régulière, des flux touristiques. Par ailleurs, certains responsables politiques ou municipaux cherchent à s'associer à l'image positive du zydeco en faisant campagne lors des festivals et des manifestations touristiques. De toute évidence donc, la musique zydeco et la culture créole de la région sont sorties de l'obscurité relative dans laquelle elles avaient passé une bonne partie de la seconde moitié du vingtième siècle.

Le rapprochement de fait, établi par les autorités locales, entre les deux cultures n'est évidemment pas artificiel. Il correspond à une réalité culturelle, géographique et historique qui remonte aux premiers échanges, au cours du dix-huitième siècle, entre colons blancs et esclaves. De cette contiguïté spatiale et temporelle, renforcée par l'identité linguistique et religieuse, il résulta des échanges culturels et économiques et un brassage ethnique. Comme le précise le folkloriste Nicholas Spitzer, ce processus a particulièrement marqué les différents aspects de la culture cadienne :

Les individus d'ascendance afro-française, qu'ils choisissent de s'appeler Créoles, Créoles de couleur ou Créoles noirs (ce qui est fréquemment le cas aujourd'hui) sont très proches des Cadiens pour ce qui concerne la langue, la religion, les pratiques culinaires, la musique, la danse et les festivités. De nombreux pans de la culture cadienne ont été profondément influencés par les Créoles noirs (Spitzer 61)¹¹.

Pourtant, les relations entre les deux communautés sont faites de tensions tout autant que d'échanges, de rejet tout autant que d'emprunts réciproques. Le prisme des traditions musicales des deux communautés va nous permettre d'observer les formes concrètes qu'ont prises ces relations ambiguës.

Un territoire musical commun

¹¹ Les citations sont traduites de l'anglais, à l'exception de celles suivies du signe *, en français dans le texte.

Les différents documents disponibles sur les premiers temps de la musique créole permettent d'observer un des paradoxes de la vie des prairies du sud-ouest de la Louisiane. Si les Cadiens et les Créoles ont établi d'évidentes relations de proximité, il subsiste pourtant une méfiance, voire un antagonisme d'ordre racial entre les deux communautés, qui ne s'estompe que lentement. Un ostracisme comparable, fondé sur la couleur de la peau, s'observe également entre les Créoles descendants des Gens de Couleur Libres, et les Africains Américains d'autres origines, en particulier les francophones catholiques. Nous nous attacherons dans cette première section à analyser les points communs entre les deux traditions musicales avant de nous intéresser, dans la section suivante, à ce qui les distingue.

Au départ, affirment certains musiciens, « les noirs et les blancs ne faisaient pas la différence entre le zydeco et le cadien, avant que les journalistes et les maisons de disques ont mis les barrières. Ça s'appelait la musique française* » (Bobby Michelot dans Bruneau et Reynès). Effectivement, au tournant du vingtième siècle, la musique des francophones, Blancs comme Noirs, de la région, semble avoir été considérée comme un ensemble indifférencié, appelé « musique française » (French music) ou encore « la-la ». Les historiens soulignent la proximité existant alors entre les deux communautés, leur complémentarité et l'importance des échanges. Pour le musicologue Kevin Fontenot, « Souvent confondus, les deux genres sont en fait complémentaires, se sont développés à proximité l'un de l'autre et se sont mutuellement fortement influencés » (Cohen 1). Le folkloriste Barry Ancelet insiste également sur la réciprocité des influences : « Les Cadiens ont appris leur style avec les Créoles noirs, les Créoles noirs ont appris leur répertoire avec les Cadiens » (Sandmel 22).

Plusieurs traits saillants communs peuvent être relevés qui caractérisent les premières traces sonores des musiques aussi bien créoles que cadiennes :

- a. un répertoire commun
- b. des influences et des traits stylistiques identiques
- c. une instrumentation similaire
- d. des interactions entre musiciens

Les lignes qui suivent sont consacrées à une analyse détaillée de ces différentes catégories.

a. Un des premiers – sinon le premier – musiciens créoles à être enregistré est le chanteur et accordéoniste Amédé Ardoin (1896 – 1941) lors de quatre sessions à San Antonio, La Nouvelle Orléans et New York entre décembre 1929 et décembre 1934¹². Ces enregistrements constituent un exemple remarquable de la convergence entre musiques créole et cadienne, en particulier sur le plan du répertoire.

Même pour une oreille exercée, il demeure difficile d'établir à l'oreille l'appartenance ethnique du musicien. Au point qu'un musicologue averti comme Chris Strachwitz affirme qu'avant que Clifton Chénier ne le lui révèle, il ne s'était pas rendu compte qu'Ardoin était créole¹³. Strachwitz ne remarque aucune différence d'ordre « ethnique » entre le jeu d'Ardoin et celui d'accordéonistes cadiens comme Angelas Lejeune ou Amadie Breaux. Certains musicologues, John Minton en particulier, remettent même en question l'impact d'Amédé Ardoin sur le zydeco, insistant plutôt, bien qu'il soit créole, sur son apport à la musique cadienne, en particulier sa façon de chanter. De fait, pour beaucoup de jeunes Créoles, les cris

¹² Le premier musicien créole à être enregistré est le violoniste Douglas Ballard (ou Bellard), avec Kirby Riley à l'accordéon, le 2 octobre 1929. L'intégrale des 34 enregistrements d'Amédé Ardoin a été rééditée en 2011 chez Tompkins Square sous le titre *Mama, I'll Be Long Gone*.

¹³ Au sens de métis ici.

suraigus d'Ardoin sont aujourd'hui perçus comme typiques des Cadiens blancs (Tisserand 264).

La musique d'Amédé Ardoin défie donc les catégorisations et exemplifie au contraire la confluence des musiques cadienne et créole mentionnée précédemment. Depuis les années 1870, en effet, Cadiens comme Créoles utilisaient pour leurs « bals de maison » et « fais do-do » respectifs (soirées dansantes organisées les premières chez des particuliers, dans des granges ou lieux publics pour les secondes) un répertoire combinant des airs du folklore canadien ou français, des danses européennes, dont la plupart (mazurkas, quadrilles, contredanses) ne survécurent pas à la modernité et des mélodies d'origine créole antillaise (« Colinda », « Les Haricots », « Hip et Taiau », « Bayou Pom Pom »)¹⁴. Treize des titres enregistrés par Ardoin sont de fait des valse, des one-steps ou des two-steps prisés par les Cadiens.

Son œuvre constitue aujourd'hui encore une source d'inspiration fréquente pour les groupes cadiens, parfois sous des formes à peine reconnaissables (et en omettant à l'occasion de lui en attribuer la paternité), d'Austin Pitre à Dewey Balfa ou Beausoleil. C'est d'ailleurs en enregistrant une douzaine de morceaux d'Amédé Ardoin qu'Iry Lejeune donna un second souffle à la musique « cajun » dans les années 1950. De même, plusieurs chansons du violoniste créole Canray Fontenot, partenaire d'Amédé, font aujourd'hui partie du répertoire cadien, qu'il s'agisse de « Joe Pitre a deux femmes », « Les Barres de la prison » ou « Bonsoir Moreau ». Parallèlement, les musiciens créoles, de Clifton Chénier dans les années 1950 à Keith Frank aujourd'hui ont incorporé au répertoire zydeco des classiques de la musique cadienne, des titres comme « Joséphine c'est pas ma femme », « Mama » ou « Allons à Lafayette ». À cela s'ajoute le fait que les Créoles ayant adopté la langue française de leurs voisins, jusqu'aux années 1990, l'essentiel du zydeco se chantait en français.

b. Au-delà d'un répertoire partagé, des influences et des traits stylistiques communs, anglo-saxons en particulier, se retrouvent également dans les deux communautés. Notons tout d'abord que différents apports extérieurs nourrissent la « musique française » telle qu'elle existe au début de la période qui nous intéresse : les tambours et traditions vocales des tribus indiennes locales ; quelques mélodies et l'usage de la guitare importées d'Espagne ; l'accordéon germanique ; enfin, les airs de danse (*jigs* et *reels*) et ballades (traduites en français) des populations anglophones, irlandaises ou écossaises essentiellement. Cadiens et Créoles partagent, en outre, une façon particulière de chanter suraiguë, censée leur permettre de se faire entendre au-dessus du bruit des instruments, aux accents déchirants comme entraînants.

Par ailleurs, les musiques des deux communautés partagent un certain nombre de traits stylistiques. C'est ainsi que plusieurs chansons d'Amédé Ardoin s'appellent des *blues* (« Les Blues de voyage », « Blues de Basile », « Les Blues de Crowley » ou encore « Les Blues de Prison ») et s'ils ne correspondent pas aux critères qui définissent les blues de la communauté africaine-américaine anglophone, ils en adoptent néanmoins certains traits caractéristiques, comme les « notes bleues »¹⁵. Dans les notes de pochette de l'album qui lui est consacré, le

¹⁴ Freeman Fontenot donne une liste savoureuse de danses aujourd'hui disparues : « les coudinnes, les vieux baisse-bas, le 'tit Moreau, le number nine, le shimmy, les deux cousines, le shoo-fly, la fusielle » (Gaudet 78).

¹⁵ L'expression « note bleue » décrit une technique musicale qui consiste à altérer la tierce et la septième de la gamme diatonique d'un demi-ton, en tierce et septième mineur ; en réalité, les musiciens « hésitent » souvent, en particulier à la guitare ou à l'harmonica, entre la tierce majeure et la tierce mineure (de même pour la septième), et glissent d'une note à l'autre.

musicien Michael Doucet rapporte les propos de Canray Fontenot confirmant la porosité des genres : « Nous jouions beaucoup, et pas que de la musique française, mais tout ce qu'on entendait, du boogie-woogie, du western, du swing, du jazz » ; il précise toutefois que les blues étaient plus rares car mal acceptés dans les familles respectables et qu'il les réservait donc aux « saloons » (Fontenot). Les Cadiens aussi furent sensibles à l'influence anglo-saxonne, comme en témoignent les titres « Port Arthur Blues » et « Bosco Stomp » (Dewey Balfa), « Les Tracas du Hobo Blues » (Amédé Breaux) ou encore « Jolly Boys Breakdown » (Jolly Boys of Lafayette), tandis que l'influence du jazz, du *country swing* en particulier, s'entend chez de nombreux *string bands* (orchestres de cordes) cadiens de la fin des années 1930 comme les Hackberry Ramblers ou les Alley Boys of Abbeville.

c. C'est également l'instrumentation que Cadiens et Créoles ont en commun. Si le violon fut longtemps l'instrument préféré de la région, aussi à l'aise pour faire rire et danser que pleurer, il fut accompagné par l'accordéon dès la seconde moitié du vingtième siècle à la suite de l'arrivée d'émigrants allemands (l'accordéon moderne a été inventé à la fin des années 1920 en Autriche). En revanche, le violon a presque complètement disparu du zydeco à partir des années 1950 au profit de l'accordéon. La dimension rythmique est également essentielle aux musiques créoles comme cadiennes. Là encore, elles partagèrent longtemps les mêmes instruments, le « 'tit fer » (triangle) et la planche à laver (le *washboard*, dont l'usage viendrait des calebasses striées utilisées à des fins rythmiques en Afrique), avant que le créole Clifton Chénier ne mette au point dans les années 1950 le « frottoir » (*rubboard*), variante de planche à laver en forme de vaste tablier, dont le son puissant s'accorde mieux aux sons électrifiés du zydeco moderne. En revanche, alors que les premiers artistes cadiens enregistrés jouaient de la guitare (Cléoma Breaux) et que le style évolua au cours des années 1930 vers des orchestres de cordes, la guitare resta longtemps absente de la musique créole. Comme l'affirme Canray Fontenot, « Je n'ai jamais vu personne jouer de la guitare avant d'avoir 16 ou 17 ans » (Savoy, 128).

d. Dernier élément important, l'interaction entre musiciens appartenant aux deux communautés. Amédé Ardoin était accompagné, sur disque ou lors des soirées de bal, par les violonistes cadiens Dennis McGee ou Sady Courville¹⁶. De telles collaborations semblent néanmoins avoir été exceptionnelles, surtout sur scène, où les risques étaient plus grands que pour les enregistrements en studio. *Dedans le sud de la Louisiane* montre, malgré tout, le Cadien Dewey Balfa accompagner au triangle, dans son unique prestation enregistrée, l'accordéoniste créole Bee Fontenot sur le porche de sa maison tandis que le violoniste créole Canray Fontenot fit équipe avec George Lenard. Plus récemment, le violoniste cadien Michael Doucet accompagna Nathan Williams sur son album *Creole Crossroads* en 1995. Par ailleurs, après-guerre, musiciens cadiens et créoles collaborèrent au sein du style régional appelé « swamp pop », mais là encore, rapporte l'historien Shane Bernard, les relations étaient très tendues et les Créoles qui jouaient dans des clubs cadiens devaient se soumettre à des conditions humiliantes (66).

L'affirmation d'une différence

Si l'existence d'une « musique française » ou « la-la » commune ne fait pas de doute et « malgré l'intensité des échanges culturels entre Cadiens et Créoles noirs », on observe,

¹⁶ Précisons que les origines ethniques des Cadiens sont au moins aussi complexes que celles des Créoles. Comme nous l'avons déjà évoqué, à côté des Acadiens installés dans la région suite au Grand Dérangement, la population cadienne comprend des émigrés d'origine française, espagnole, allemande, irlandaise ou italienne. Le violoniste Dennis McGee, par exemple, est de père d'origine irlandaise et de mère moitié française, moitié séminole.

affirme le musicologue Nicholas Spitzer, « une nette différence dans de nombreux domaines » avant même que ne se mette en place après la Seconde Guerre mondiale ce qu'on appellera de façon rétroactive le zydeco (61). Plus que de différence, John Minton parle même de « confrontation » entre différentes traditions et cultures (489).

Dans *Dedans le sud de la Louisiane* (Bruneau), le musicien cadien Dewey Balfa demande en français à l'accordéoniste créole Bee Fontenot ce qui à son avis « différencie la musique des blancs de celle des gens de couleur* » ; lui-même suggère « plus de blues* », suggestion qui doit être très claire dans son esprit et également dépourvue d'ambiguïté pour Fontenot, mais qui ne peut laisser le profane que perplexe : qu'entend-il par « blues », des caractéristiques techniques, certaines notes ou rythmes, une émotion ou un esprit particuliers ? Fontenot suggère alors une autre explication tout aussi sibylline, mais néanmoins révélatrice d'une spécificité créole : « pepper ! ».

De fait, en dépit du territoire musical commun que nous venons de baliser, la musique créole du sud de la Louisiane met en évidence des particularités « pimentées ». Pour Barry J. Ancelet, « les premiers à développer un style particulier, ça été les Créoles Noirs » (Bruneau 1993). Ce que Canray Fontenot développe à sa façon en affirmant que « le zydeco, ça n'existe pas, c'est des balivernes, si on était noir, on jouait créole, si on était blanc, on jouait cadien » (Sandmel 38). Un des exemples les plus frappants de la spécificité créole est le « juré », forme syncopée religieuse, parfois profane, chantée a cappella en créole et accompagnée de claquements de mains et du martèlement des pieds des chanteurs. Ce sont ces jurés qui avec l'ajout du répertoire cadien évoluèrent progressivement en ce qu'on appela le zydeco. La tradition du juré, dont les premières manifestations remontent certainement avant l'abolition de l'esclavage, a traversé tout le vingtième siècle. On peut en entendre la trace à peine altérée, semble-t-il, dans un remarquable enregistrement réalisé en juin 1934 par l'ethnomusicologue Alan Lomax¹⁷. Alors qu'il se trouvait à Jennings, dans la région de Lafayette pour des enregistrements, quelques Créoles proposèrent de lui faire entendre les chants qu'ils utilisaient lors de leurs activités sociales dans l'église locale. Lomax installa rapidement son matériel et ses interlocuteurs lui donnèrent un aperçu de leur savoir-faire, en particulier un certain Jimmy Peters et ses amis (« J'ai fait le tour du pays », « Je veux me marier », « Rockaway »). L'expérience se renouvela en août avec Cleveland Benoît et Darby Hicks (« Là-bas chez Moreau ») et en juillet à New Iberia avec Wilfred Charles (« Dégo/Zydeco »). Ces enregistrements ont été publiés sous le titre *The Classic Louisiana Recordings, Cajun and Creole Music II, 1934/1937* par Rounder en 1999. On peut également entendre une saisissante version contemporaine de « Rockaway » dans le film *Zydeco* de Nicholas Spitzer.

Ces jurés témoignent à la fois de la différence avec la tradition instrumentale d'un Amédé Ardoin et de la façon dont les deux styles ont pu converger pour donner naissance au zydeco contemporain. Proches de la tradition des *shouts* religieux des îles de la côte de Géorgie et de Caroline du Sud, ils offrent un échantillon saisissant de polyrythmies, de syncopes, de contretemps, de formes responsorielles, de notes bourdons, d'improvisations, de grognements ou au contraire de notes suraiguës émises par les secondes voix¹⁸, autant de traits « épicés », pour reprendre l'image suggérée par Bee Fontenot, communément associés aux musiques d'origine ou d'inspiration africaine (Lomax évoque les pratiques des Boschimans ou des Pygmées) telles qu'elles ont pu se développer sur le territoire américain, même s'il faut considérer avec prudence de telles associations. Un air tel que « Là-bas chez

¹⁷ Des versions contemporaines de ces jurés ont été enregistrées par Lynn August sur ses albums *Creole Cruiser* (1992) et *Sauce Piquante* (1993).

¹⁸ La musicologue Lisa Richardson suggère que ces grognements pourraient être une imitation du son de l'accordéon (Tisserand 46).

Moreau », par exemple, peut être qualifié de véritable blues français, bien plus en fait que les compositions d'Amédé Ardoin qui portent ce nom. Même si certains morceaux, tel « J'ai fait tout le tour du pays » ou « Je veux me marier » chantés par Jimmy Peters, sont basés sur de vieilles chansons acadiennes, cet ensemble de traits stylistiques ne laisse aucun doute cependant quant à la présence affirmée de l'Afrique dans l'ancêtre du zydeco et l'on se prend à rêver aux trésors qui n'ont jamais été enregistrés et dont cette poignée d'airs constituent la seule trace.

Les textes, en français pour l'essentiel, avec quelques expressions en anglais, sont soit des méditations mélancoliques sur le sort de jeunes femmes créoles malades d'avoir consommé avec des Italiens des « bananes tout pourries » (allusion sexuelle à peine voilée) ou tardant à rentrer alors que le couvre-feu approche ; dans d'autres airs, il s'agit d'allusions à des cafés (le célèbre Moreau) où l'on devait trouver jeunes femmes accueillantes et substances toxiques. On entend par ailleurs à la fin de « Dégo » et dans « J'ai fait le tour du pays », avant même qu'aucun morceau sous ce titre n'ait été enregistré, l'expression « les z-haricots sont pas salés » qui donnera son nom au genre. Lomax précise que ces enregistrements sont « conformes à la tradition de chansons à danser qui constitue peut-être le principal style musical d'Afrique de l'Ouest et des Caraïbes dans lequel les mélodies sont construites autour d'un refrain au schéma rythmique propice à la danse et qui permet au groupe de chanteurs de créer une musique destinée à la danse collective » (notes de pochette, *The Classic Louisiana Recordings*).

Deux autres disques rendent compte de la façon dont la musique créole a gagné son autonomie par rapport à la musique cadienne en s'appuyant sur la tradition à la fois des jurés et de la musique instrumentale. Le premier, *Zydeco, The Early Years*, enregistré par Chris Strachwitz pour l'essentiel en 1961 à Lafayette, Rayne et Houston¹⁹, lors de soirées privées ou dans des clubs et des cafés²⁰, permet d'entendre Albert Chevalier (accordéon et chant) et George Alberts (chant) interprétant « You Havin' a Good Time », « Moman couche' » et « Zydeco sont pas salé », une des toutes premières versions enregistrées de l'air dont le titre sera bientôt associé au genre. Avec ces quelques morceaux, les bases du zydeco sont dorénavant posées : le frottoir marque des rythmes afro-caribéens sur fond de batterie²¹, l'accordéon est sans équivoque inspiré par le blues, l'anglais gagne du terrain ; la musique cadienne semble loin... Le second disque, *Les Haricots sont pas salés*, est en fait la bande-son du film *Dedans le sud de la Louisiane* de Jean-Pierre Bruneau et propose donc des enregistrements réalisés pour la plupart en 1972. Un des plus saisissants est celui de l'accordéoniste Bee Fontenot, contemporain d'Amédé Ardoin (il mourra quelques mois plus tard), dans une version ébouriffante de « Pain de maïs » où se bousculent les notes « bleues » et les syncopes, ultime évocation de la musique créole du début du siècle par un de ses créateurs, alors que le zydeco, son avatar moderne, était en train de s'imposer.

¹⁹ John Minton a établi de façon magistrale dans un article de 1996 qui a fait date l'importance du Texas, et en particulier de Houston, dans la naissance du zydeco après-guerre, en cela qu'il se différencie de la « musique française » ou « la-la » cadienne / créole.

²⁰ La performance improvisée de l'accordéoniste Willie Green lors du réveillon de Noël 1949 au Irene's Café de Houston est souvent considérée comme le point de départ du zydeco en tant que forme spécifique de distraction populaire créole.

²¹ Certains musicologues perçoivent également une influence amérindienne dans les changements de rythmes en cours de morceaux ou dans les contre-chants suraigus. Il faut par ailleurs noter des cas de mixité entre Créoles et Indiens Creek, Houmas ou Chitimachas.

À la croisée des chemins

À partir des années 1940, et surtout après-guerre, la proximité entre les musiques créole et cadienne perceptible dans les enregistrements du début du siècle s'estompe. Les deux communautés, de façon caractéristique, vont chercher à se renouveler en s'ouvrant aux influences de leur propre appartenance ethnique. Les Cadiens, sous la pression culturelle et économique, cherchent une forme de reconnaissance dans un processus d'américanisation qui se concrétise, dans le domaine musical, par un rapprochement du *western swing*, puis de la country, formes traditionnellement associées à la communauté blanche, qui débouche sur le style « dancehall ». La guitare *pedal steel*, dont les *glissendi* caractéristiques se retrouvent dans différentes formes de country, fait son entrée. Les thèmes évoluent dans une direction similaire, ajoutant aux sujets cadiens traditionnels (l'exil, la nourriture, la vie quotidienne) l'univers des amours malheureuses, des trahisons et des tromperies propres à la country anglophone. Le phrasé des chanteurs emprunte également beaucoup, même en français, à la diction country. D. L. Menard, par exemple, s'inspire beaucoup de Hank Williams, son idole, à qui il a même emprunté une mélodie pour son plus grand succès, « La Porte d'en arrière ».

À partir des années 1970, une nouvelle génération de musiciens cadiens tente avec un certain succès des fusions avec d'autres styles, rock pour Mamou ou Zachary Richard et zydeco pour Wayne Toups, qui baptise sa musique « zydecajun ». Mais ces expériences ne sont pas du goût de ceux qui préfèrent jouer de façon plus traditionnelle, marquant ainsi leur différence avec leurs voisins Créoles : « Ce truc, aujourd'hui, zydecajun, ça rime à rien. Tu joues cadien ou pas. On peut pas être des deux côtés de la barrière. » (Robert Jardell dans Wald, 278). Par ailleurs, même ceux qui explorent de nouvelles pistes comme Michael Doucet ou Steve Riley le font avec un sens aigu de l'histoire et une conscience des enjeux, en particulier identitaires et linguistiques, qui ne se retrouvent pas au même degré chez les Créoles. Barry Ancelet affirme que ces derniers ne remontent pas plus loin que Clifton Chénier, première (et unique ?) star internationale du zydeco, du début des années 1950 à sa mort en 1987 (Dormon 142).

Les Créoles ont, de leur côté, été surtout inspirés par les différentes formes de musique « noire », démarche qui s'inscrit dans un processus d'identification croissante avec la communauté noire *mainstream* africaine-américaine anglophone à partir du mouvement pour les droits civiques (Spitzer 128)²². Les premiers enregistrements à témoigner de ce rapprochement sont paradoxalement l'œuvre de bluesmen noirs, Lightnin' Hopkins, qui dans un enregistrement étrange de 1948 intitulé « Zolo Go », s'efforce (maladroitement) de reproduire le son de l'accordéon créole à l'aide d'un orgue, sans aucun autre accompagnement, et Clarence Garlow, avec « Bon Ton Roula » en 1949²³. Boozoo Chavis en 1953 puis Clifton Chénier en 1954 seront ensuite les premiers Créoles à s'inspirer du Rhythm & Blues pour créer le son du zydeco, qui se distingue alors de ses ancêtres, la musique française ou la musique la-la. Plus récemment, d'autres influences typiquement africaines-américaines, soul, funk, doo-wop, rap et même reggae, ont été intégrées par Beau Jocque ou Keith Frank. Cette inflexion s'observe également dans l'électrification croissante du genre et

²² Notons néanmoins que récemment, la communauté créole a manifesté un regain d'intérêt pour sa propre culture, ainsi que nous l'avons souligné dans la première section de ce chapitre, marquant ainsi son autonomie culturelle aussi bien par rapport aux Cadiens blancs qu'aux Noirs anglophones.

²³ Garlow y chante les plaisirs qu'on peut trouver si on se rend au fin fond de la campagne, au zydeco – compris ici comme une salle de danse ou une soirée – pour laisser le « bon ton rouler »...

l'introduction dans un premier temps de cuivres, devenus plus rares aujourd'hui, de guitares électriques, rythmique ou basse, de la batterie, parfois de claviers électroniques.

Les divergences musicales qu'estompent parfois de rares quoique retentissantes collaborations musicales²⁴ ne sont que le reflet des rapports qui existent aujourd'hui entre les deux communautés. Comme le souligne Sara Le Menestrel, « le métissage musical n'induit [...] le métissage social qu'auprès d'une minorité et lors d'occasions ponctuelles » (1999, 370). Elle rappelle que les Cadiens ne mentionnent guère leurs voisins Créoles, sauf s'il est question de musique, et seulement de la « musique créole » des origines, la plus proche de l'idiome cadien, la plus éloignée du zydeco contemporain. Quant aux processus de créolisation et d'hybridation censés caractériser l'époque postmoderne, ils concernent surtout la communauté créole, « puisque c'est là, rappelle Ancelet, que le mélange a vraiment lieu » (6), tandis que les Cadiens, malgré les emprunts musicaux que nous avons soulignés, s'efforcent de préserver leurs différences avec leurs voisins Créoles (en revanche, de toute évidence, les Cadiens ont été beaucoup plus perméables à l'influence des communautés blanches anglophones de la région). L'analyse que livre Sara Le Menestrel des rapports entre les deux communautés en souligne la complexité et l'antagonisme latent, du moins la défiance réciproque, qui les caractérisent. Comme principal critère différenciateur, elle insiste en effet sur l'inscription dans la culture acadienne (canadienne) pour les Cadiens, tandis que « le sentiment d'appartenance à la communauté noire est un corollaire de l'identité créole » (1999, 380). Il en résulte l'émergence de « deux patrimoines distincts en dépit d'un héritage commun », divisés selon une ligne de couleur particulièrement visible et virulente dans le domaine touristique (*idem*).

Au clivage racial s'ajoute, par ailleurs, une différence sociale dans la mesure où les Créoles constituent aujourd'hui encore la population la plus défavorisée de la région. Les principaux marqueurs socio-économiques le soulignent : leur revenu moyen est de \$19.400 par an et par foyer, à comparer aux \$38.900 pour les Blancs non cadiens, \$37.400 pour les Cadiens et \$20.500 pour les Africains Américains. Ils sont aussi les moins éduqués : 32 % seulement ont terminé des études secondaires alors que la moyenne louisianaise est de 55 % pour les 3 autres groupes, et 3,6 % seulement ont suivi une formation universitaire, contre respectivement 14,5 %, 9,9 % et 7,4 % (Henry 194). Par ailleurs, la spécificité créole reste globalement ignorée. Dans un article consacré à l'accordéon à travers le monde (*Télérama*, décembre 2007) la journaliste Éliane Azoulay ne mentionnait, à propos de la Louisiane, que des artistes zydeco, aucun joueur d'accordéon cadien ne faisait partie de sa liste. Pourtant, c'est systématiquement comme « Cajuns » et non comme Créoles qu'elle les a décrits.

L'identité ethnique ne peut alors s'exprimer que par des formes marginales, individuelles et symboliques, loisirs, fêtes, pratiques culinaires, en conformité avec le concept d'ethnicité symbolique développé par le sociologue américain Herbert J. Gans²⁵. Il s'agit bien ici, pour les Créoles comme pour les Cadiens, de remplacer « de véritables cultures par des cultures symboliques, mettant en place une appartenance ethnique de la dernière chance » (Bernard 149), sans les contraintes qu'imposerait l'adoption d'une ethnicité forte. L'appartenance ethnique est devenue une activité de loisirs plutôt qu'une façon de vivre. C'est ainsi que les artistes zydeco parsèment leurs prestations de quelques expressions françaises (« eh toi, comment ça va ? Nous autres va zydeco, zydeco toute la nuit ») ou que le festival de Plaisance de 2011 avait pour thème, en créole dans le texte, « tout le chemn menn

²⁴ Citons par exemple les efforts protéiformes du groupe cadien Balfa Toujours et de son leader, Christine Balfa, fille de Dewey Balfa, ceux d'Horace Trahan, de Travis Matte ou de Wayne Toups dont la musique sonne à s'y méprendre comme du zydeco joué par des Créoles.

²⁵ Gans, Herbert J. « Symbolic Ethnicity [...], p. 1-20.

à Plaisance, se peyi de Zydeco », marqueurs peu convaincants d'une dualité linguistique rarement pratiquée par la communauté créole de façon quotidienne et opérationnelle.

Le seul à tenter de transcender la ligne de couleur et à renouer avec les connexions anciennes entre zydeco et musique cadienne (et au-delà, à rapprocher les deux communautés) est peut-être le Créole Geno Delafosse, dont les disques récents, enregistrés en français se veulent un retour aux sources du zydeco, la musique créole, française ou la-la, quel que soit le nom qu'on veuille lui donner. Avec au bout du compte, la volonté d'en finir avec l'obsession de la pureté et de l'authenticité, qu'elle soit ethnique ou musicale. Le journaliste Ben Sandmel le rappelle, le zydeco « a toujours été une musique hybride » (29). Après tout, l'ingrédient essentiel des cuisines de la région tout autant que de ses musiques n'est-il pas le « pepper » ?

Au même titre que les autres pratiques culturelles explorées tout au long de cet ouvrage, le zydeco trace donc le portrait d'une Louisiane plurielle, ouverte aux influences, mais capable d'en extraire les éléments constitutifs d'une spécificité. On retrouve dans la musique des Créoles la trace de la culture française comme celle des traditions amérindiennes, de l'Europe comme de l'Afrique. S'y recourent, aujourd'hui comme à l'ère coloniale, des problématiques identiques, de race et de langue, de politique et de fête, de mythes et de mémoire, de circulation et de fermeture. Mais avant tout, le zydeco souligne la place essentielle sur le plan culturel et artistique d'un État dont on connaît par ailleurs les difficultés économiques (au 41^e rang en termes de revenus par habitant), les soubresauts politiques et dont l'avenir même, en tout cas celui de sa capitale, est en permanence soumis à d'incontrôlables événements climatiques. L'impact de ces différents éléments sur le développement de la musique zydeco n'est pas négligeable. De même que l'ouragan Katrina et les différents projets de réhabilitation culturelle et urbaine qui en ont découlé ont fait l'objet de vives controverses au sein de la communauté meurtrie des musiciens de jazz de la Nouvelle-Orléans, de même, les mouvements de population et les aléas économiques liés à la situation climatique et économique de la région (en termes de fréquentation touristique par exemple) ont fragilisé le devenir d'une musique dont la reconnaissance nationale et à fortiori internationale est encore loin d'être assurée.

Bibliographie

- Ancelet, Barry J., « Zydeco/Zarico: Beans, Blues and Beyond », *Black Music Research Journal*, vol. 8, n° 1, 1988, p. 33-49.
- , introduction to Philip Gould, *Cajun Music and Zydeco*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992.
- , « Zydeco/Zarico: The Term and the Tradition », dans James H. Dormon (dir.), *Creoles of Color of the Gulf South*, Knoxville, University Of Tennessee Press, 1996.
- , et Elemore Morgan Jr., *The Makers of Cajun Music : Musiciens cadiens et créoles*, Austin, University of Texas Press, 1984.
- Bernard, Shane K., *The Cajuns. Americanization of a People*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.
- , *Swamp Pop: Cajun and Creole Rhythm and Blues*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996.
- Borders, Florence E., « Researching Creole and Cajun Musics in New Orleans », *Black Music Research Journal*, vol. 8, n° 1, 1988, p. 15-31.
- Brasseaux, Carl A., Keith P. Fontenot et Claude F. Oubre, *Creoles of Color in the Bayou Country*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.
- Broven, John, *South to Louisiana: The Music of the Cajun Bayous*, Gretna, Pelican, 1983.
- Clermont, Guy, *Mémoires francophones : la Louisiane*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

- Chastagner, Claude, « Du développement au marketing : l'instrumentalisation de la musique zydeco », dans Laurent Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard et Claude Chastagner (dir.), *Développement culturel et territoire*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- , « 'Eh toi ! You're alright?' : zydeco et identité créole », dans Jeremy Price, Licia Bagini et Marlène Belly, (dir.), *Langue, musique, identité*, Paris, Publibook Université, 2012.
- , « Sur la piste du zydeco : le week-end du *Labor Day* », *Espaces*, n° 308, novembre 2012, 27-35.
- Cohen, Norm (dir.), *Ethnic and Border Music, A Regional Exploration*, Westport, Greenwood Press, 2007.
- Conrad, Glenn R., *The Cajuns: Essays on Their History & Culture*, Lafayette, University of Southwestern Louisiana, 1983.
- Deliège, Robert, *Contre (la) culture*, Texte inédit, 2014.
- Dessens, Nathalie, *From Saint-Domingue to New Orleans: Migration and Influences*, Jackson, University Press of Florida, 2007.
- Domínguez, Virginia R., *White by Definition. Social Classification in Creole Louisiana*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1986.
- Dormon, James H. (dir.), *Creoles of Color of the Gulf South*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1996.
- Emof, Ron, « A Cajun Poetics of Loss and Longing », *Ethnomusicology*, vol. 42, n° 2, 1998, p. 283-301.
- Gans, Herbert J. « Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 2, n° 1, 1979, p. 1-20.
- Gaudet, Marcia et James C. McDonald (dir.), *Mardi Gras, Gumbo and Zydeco*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.
- Henry, Jacques, « Pourquoi les Cadiens disparaissent et les Créoles restent invisibles », dans Guy Clermont (dir.), *Mémoires Francophones : La Louisiane*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Klingler, Thomas A., *If I could turn my tongue like that: the Creole Language of Pointe Coupee Parish, Louisiana*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2003.
- Laplantine, François, *Je, nous et les autres : êtres humains au-delà des appartenances*, Paris, Le Pommier, 1999.
- Le Menestrel, Sara, *La Voie des Cadiens. Tourisme et identité en Louisiane*, Paris, Belin, 1999.
- , « French music, Cajun, Creole, Zydeco », *Civilisations* [En ligne], n° 53, 2005, mis en ligne le 24 / 1 / 2009, consulté le 29 / 3 / 2012, <http://civilisations.revues.org/index579.html>.
- , « The Color of Music: Social Boundaries and Stereotypes in Southwest Louisiana French Music », *Southern Cultures*, Volume 13, Number 3, Fall 2007.
- Mattern, Mark, « Let the Good Times Unroll: Music and Race Relations in Southwest Louisiana », *Black Music Research Journal*, vol. 17, n° 2, 1997, p. 159-168.
- Minton, John, « Houston Creoles & Zydeco: the Emergence of an African American Urban Popular Style », *American Music*, vol. 14, n° 4, 1996, p. 480-526.
- Picone, Michael D., « Enclave Dialect Contraction: An External Overview of Louisiana French », *American Speech*, vol. 72, n° 2, 1997, p. 117-153.
- Sacré, Robert, *Musiques Cajun, Créole et Zydeco*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- Sandmel, Ben et Rick Olivier, *Zydeco!*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999.
- Santino, Jack, *All Around the Year. Holidays and Celebrations in American Life*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1985.
- Savoy, Ann, *Cajun Music, a Reflection of a People*, Eunice, Bluebird Press, 1984.

- Snyder, Jared, « Squeezebox: The Legacy of the Afro-Mississippi Accordionists », *Black Music Research Journal*, vol. 17, n° 1, 1997, p. 37-58.
- Spitzer, Nicholas, « Zydeco and Mardi Gras: Creole Identity and Performance Genres in Rural French Louisiana », Thèse de doctorat, Université du Texas, Austin, 1986.
- , « Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures », *The Journal of American Folklore*, vol. 116, n° 459, Winter 2003, p. 57-72.
- Tagg, Philip, « Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music', and 'European Music' », *Popular Music*, vol. 8, n° 3, 1989, p. 285-298.
- Tisserand, Michael, *The Kingdom of Zydeco*, New York, Arcade, 1998.
- Valdman, Albert, *French and Creole in Louisiana*, New York, Springer-Verlag, 1997.
- Wald, Elijah et John Junkerman, *A River of Song, a Musical Journey Down the Mississippi*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- Wood, Roger, et James Fraher, *Texas Zydeco*, Austin, University of Texas Press, 2006.

Filmographie

- Aginsky, Yasha, *Cajun Visit*, Aginsky Productions, 1983.
- Blank, Les, *Dry Wood*, Flower Films, 1972.
- Bruneau, Jean-Pierre, *Dedans le sud de la Louisiane*, Cinq Planètes, 1972.
- , José Reynès, *Louisiana Blues*, Frémeaux et Associés, 1993.
- Spitzer, Nicholas, *Zydeco, Creole Music and Culture in Rural Louisiana*, Flower Films, 1986.
- Gladu, André, *Le reel du pendu*, Office Nationale du Film du Canada, 1972.
- , *Marron : Sur la piste des Créoles en Amérique du Nord / Zarico / Liberty Street Blues*, Les Films du Paradoxe, 2005.

Discographie

- Ardoin, Amédé, *Mama, I'll Be Long Gone, The Complete Recordings, 1929-1934*, Tompkins Square, 2011.
- August, Lynn, *Creole Cruiser*, Black Top, 1992.
- August, Lynn, *Sauce Piquante*, Black Top, 1993.
- Fontenot, Canray, *Canray Fontenot: Louisiana Hot Sauce Creole Style*, Arhoolie, 1992.
- Les Haricots sont pas salés*, Scalen, 1997.
- The Classic Louisiana Recordings, Cajun and Creole Music II, 1934/1937*, Rounder, 1999.
- Zydeco, The Early Years*, Arhoolie, 1989.