Document generated on 10/12/2024 4:35 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Le son des français d'amérique de Michel Brault et André Gladu

Gilles Marsolais

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54887ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Marsolais, G. (1977). Le son des français d'amérique de Michel Brault et André Gladu. *Vie des arts*, *22*(88), 46–48.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1977

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

le son des français d'amérique de Michel Brault et André Gladu

Gilles Marsolais

Cet article vise simplement à attirer l'attention sur une série exemplaire qui, une fois terminée, sera constituée de vingt-six films d'une demi-heure chacun, consacrée à la musique traditionnelle des Francophones d'Amérique et produite par la télévision de Radio-Canada. C'est de l'association de Michel Brault, chargé plus spécialement de la mise en image, et d'André Gladu, recherchiste, qu'a finalement pris corps cette série qui, en renversant notamment l'image humiliante qui fut toujours accolée à ce type de musique, à son histoire et à ses suites, vise à lutter contre l'oubli et à mettre en valeur le génie des Francophones nord-américains. Environ la moitié des films prévus sont terminés à ce jour, lesquels sont regroupés en trois blocs (cf. tableau ci-joint): *Le Son des Cajuns* (i.e. des Acadiens de la Louisiane); *Le Son des Acadiens* (i.e. du Nouveau-Brunswick et de la Nouvelle-Écosse); *Le Son du Québec* (i.e. de diverses régions, comme Chicoutimi, l'Ile d'Orléans, etc.). Plusieurs autres films (sur le Missouri, Portneuf, la Beauce, etc.) viendront compléter ces blocs.

1

2

3

En s'attaquant à ce projet d'une série de films consacrés à la musique des Francophones d'Amérique du Nord, André Gladu et Michel Brault ne se doutaient pas de l'ampleur ni de l'orientation qu'il allait prendre. Ce qui aurait pu n'être qu'un travail d'archiviste-folkloriste sur les traces d'un passé peu glorieux est en train de devenir, au fil de sa réalisation, un vibrant témoignage sur une façon de vivre, sur une manière d'être et de se définir au sein d'une civilisation de plus en plus banalisée, vidée de toute originalité. Cette série comprendra au total vingt-six films d'une demi-heure chacun. Au moment où ces lignes sont écrites (en mai 1977), une douzaine de ces films sont terminés, dont huit ou neuf ont été présentés au public à l'occasion de projections spéciales. Tout en nous séduisant par leur beauté formelle, ceux-ci transmettent un message important.

Au point où en est déjà sa formation, cette série témoigne d'une heureuse collaboration entre, d'une part, un cinéaste (Michel Brault) ignorant au départ pratiquement tout du sujet qu'il allait aborder, et, d'autre part, un spécialiste (André Gladu) de ce type de musique qui n'avait par contre qu'une expérience assez limitée du cinéma et de ses possibilités[1]. Le premier offrait l'avantage d'un métier sûr et d'un talent de cinéaste reconnu internationalement; l'autre, une profonde connaissance du sujet et des lieux où se manifeste encore cette survivance musicale. Au départ, il fut convenu que les responsabilités de chacun seraient clairement définies: André Gladu se chargeant de l'organisation générale des tournages (repérage des musiciens, des sujets, des lieux), tandis que Michel Brault assumerait pleinement la mise en images des événements. Les films réalisés dans le cadre de séries pour la télévision ne bénéficient généralement que de budgets réduits, obligeant à pratiquer certaines acrobaties et même à sacrifier parfois sur la qualité. Cela ne semble pas avoir causé ici de préjudices notables, dans la mesure où Michel Brault s'est trouvé stimulé, par ces contraintes mêmes, à improviser — selon les méthodes du cinéma direct qui lui sont familières. A plusieurs occasions, Michel Brault ne fut appelé sur les lieux du tournage qu'au dernier moment: il se trouvait ainsi à découvrir les gens au moment même où il les filmait, et cela se sent souvent dans le fait que ses images vivent de cette spontanéité, de cette découverte progressive, au rythme même du vécu. A en juger par les films réalisés à ce jour, ce type de collaboration rigoureuse, fondée en partie sur l'improvisation (Michel Brault) et en partie sur une connaissance préalable du sujet (André Gladu), semble avoir été fructueuse.

Au départ, l'idée fondamentale qui allait guider leur travail était d'éviter à tout prix le *regard spécialisé* qui consiste à braquer la caméra sur un être coupé de son milieu (en studio) et à lui poser des questions *savantes* sur son métier, sur son art, . . . D'entrée de jeu, Brault et Gladu ont décidé de situer cette *enquête* au niveau même des gens concernés, c'est-à-dire au niveau du vécu, de leur vécu quotidien, en les filmant dans leur environnement naturel et sans chercher à créer des situations spéciales. André Gladu, dans un texte précis, s'est clairement exprimé à ce sujet, quant à l'attitude qui était la leur au moment du tournage: «D'abord, nous avons toujours pensé qu'il était extrêmement important de créer des liens avec les gens avant de les filmer, de bien leur expliquer ce que nous faisions, d'essayer de ne jamais sacrifier notre relation avec eux pour des raisons techniques, de budget ou de temps, c'est-à-dire des raisons de cinéastes. Autre principe que nous avions à l'esprit: le monde est plus important que le cinéma. Jamais nous n'avons fait de film à tout prix! Bien connaître quelqu'un permet de bien le filmer. Nous avons cru aussi qu'il était plus important de laisser s'exprimer les gens sur leur façon de faire de la musique, sur leurs raisons de faire de la musique. Qu'ils expliquent eux-mêmes comment ils ont reçu et transmis cette musique plutôt que de se perdre en hypothèses avec des spécialistes sur les origines de telle chanson ou de telle danse. Lorsque nous avons fait appel à des gens compétents dans le domaine, nous avons bien pris soin de choisir des personnes intégrées à leur milieu et qui avaient vécu ce qu'elles racontaient plutôt que de l'avoir uniquement étudié. Nous voulions, en faisant ces films, privilégier le vécu!»[2]

Bien sûr, un certain nombre de problèmes se sont posés qu'il fallut résoudre, notamment sur le plan sonore. Par exemple, vu les conditions relativement précaires d'enregistrement, il fallut à certains moments se décider à choisir, lorsque se présentait une combinaison de ces deux modes d'expression, soit la *parole,* lors des interviews et des discussions entre les intervenants (à l'aide d'un micro-canon), soit la *musique* (à l'aide d'un micro omni-directionnel/cardioïde). Dans la plupart des cas, on préféra l'enregistrement de la musique, quitte à ce que les paroles soient transmises de façon plus assourdie[3].

Par ailleurs, sur le plan visuel, on ne peut qu'être séduit par la grâce avec laquelle ont été improvisées l'ouverture et la clôture de certaines séquences et de certains films, au moyen de divers procédés techniques: zoom et travelling (pédestre) combinés, changements d'intensité lumineuse, passages de l'extérieur à l'intérieur, ou vice-versa, etc., situant l'événement dans l'espace et les personnages dans leur cadre environnant. Selon les circonstances, certains de ces procédés étaient utilisés afin de jouer un rôle précis d'ouverture ou de fermeture, alors que d'autres n'ont véritablement trouvé leur raison d'être qu'au stade et que par les vertus du montage. Par exemple, le plan général qui vient clore le film *La Révolution du dansage,* consacré à l'Ile d'Orléans, après un lent mouvement de recul comparable à un départ discret sur la pointe des pieds montrant Madame Audet, en longue robe noire, en train de jouer du violon pendant que d'autres s'affairent, au premier plan, à remplir la table de victuailles, a été conçu dans une optique de clôture; tandis que c'est plutôt au stade du montage que le monteur André Corriveau a jugé bon d'utiliser, à la fin de *Réveille,* certains éléments qui avaient précédemment été filmés sans but précis (zoom arrière couplé à un panoramique b/h sur les arbres, alors que s'effectue un passage de l'obscurité à la clarté dans la frondaison, illustrant l'idée de réveil). Pour filmer cette série, Michel Brault utilisait d'abord une caméra *Éclair 16 mm,* puis il opta pour une *ACL,* plus légère et disposant d'une cellule incorporée avec lumières de signal permettant de surveiller la qualité de l'exposition.

A l'origine donc, ce projet visait simplement à mettre en valeur l'importance de l'influence française en Amérique du Nord et, plus spécialement, de la tradition musicale d'origine française. Partout, il s'agissait de sauver de l'oubli une partie de notre patrimoine incarné dans la tradition orale. Mais, assez rapidement, il apparut que ce projet réalisait concurremment un

1. *Le Son des Français d'Amérique.* Photo tirée de *La Révolution du dansage* (Ile d'Orléans). Madame Audet.

2. Photo tirée de *Fred's Lounge* (Louisiane). Au violon, C.D. Courville; à l'accordéon, Nathan Abshire; de dos, Revon Reed.

3. Photo tirée de *Réveille* (Louisiane). Maison cajun à Carencro où s'exerce le groupe Côteau. (Toutes les photos sont d'André Gladu)

autre objectif tout aussi important, sinon plus: par-delà le langage musical, témoigner de la volonté farouche de certaines communautés de conserver leur identité et d'agir en fonction de leurs origines. Ce qui, de prime abord, risquait de n'être que des éléments de survivance folklorique devenait soudain des témoignages particulièrement révélateurs de la psychologie populaire. Du folklore, on passa vite à la leçon d'histoire. «En fait, cette série nous a surtout permis de faire une sorte de bilan de la vie française en Amérique. Il se trouve que la musique populaire (issue du peuple), révèle mieux la psychologie générale d'un peuple que la musique savante. Parce qu'elle est moins spécialisée et n'est pas uniquement la création d'un individu ou d'un artiste, mais plutôt l'expression d'une culture, d'un groupe ethnique, elle est davantage liée au quotidien, au travail des gens, à leur histoire. Son évolution suivra celle des gens. Nous avons gardé ce principe à l'esprit lorsque nous avons tourné ces films. Les gens font de la musique comme ils vivent. L'exemple de la Louisiane est le plus frappant, la musique étant le seul et dernier moyen d'expression que les Cajuns possèdent. Revon Reed disait: «Le Cajun, si tu lui ôtes la musique, tu lui coupes le cou!»

En effet, comment ignorer la dignité dont cette musique est porteuse, lorsqu'on apprend que les gens de la Nouvelle-Écosse y dansaient «pour oublier leur faim»; qu'au Québec, elle était victime des interdits religieux et que, pareillement, les femmes y dansaient pour oublier leurs trop nombreuses grossesses; qu'en Louisiane, elle prenait une dimension nettement politique auprès des Cajuns qui refusaient l'assimilation américaine. On n'est pas prêt d'oublier certain témoignages tragiques de cette série, tel celui de cet ancien bûcheron de la Nouvelle-Écosse, aux doigts massacrés, qui, désespéré de ne pouvoir suivre le rythme, abandonne son violon et se met à giguer; ou celui du fils Johnny qui se trouve à réaliser admirablement le rêve de son père Dennis, lequel n'a pu faire sa vie comme violoneux parce qu'il a dû travailler dur, et très tôt, pour survivre; ou encore, l'assurance presque arrogante de Madame Audet, à l'Ile d'Orléans, qui a décidé de travailler à «laisser des traces» de cette tradition musicale riche et raffinée (issue du quadrille français) dont le Château de Bel-Air est devenu le haut-lieu (douce revanche sur une époque pas si lointaine où le Curé dénonçait en chaire les parents qui avaient osé faire danser leurs enfants sur cette musique maudite!); ou la noblesse rare de Marie-Inez Catalon qui n'arrive pas à masquer tout à fait la mémoire nostalgique des Noirs et des Mulâtres du sud-ouest de la Louisiane, descendants directs des esclaves originaires des Antilles françaises (rappelez-vous seulement le regard d'une détresse insoutenable de ce Noir au soleil couchant); ou le témoignage des gens de Chiticamp, au nord-ouest du Cap-Breton, autres victimes de la Déportation et de ses suites, qui sont conscients que leur survie même semble définitivement condamnée du fait de leur isolement total; comment arriver à oublier enfin le témoignage de feu et de colère de Zacharie Richard, qui nous arrive du fond de sa Louisiane, conscient de porter témoignage sur un peuple, son peuple, qui n'est plus qu'un débris de l'histoire et sur une culture folklorisée. En fait, superbe dans sa densité tragique, Zacharie Richard fait ici figure d'exception: sa musique est vivante et elle témoigne d'une façon de vivre profondément enracinée dans l'histoire de son peuple agonisant . . .

En bref, *Le Son des Français d'Amérique* dépasse le simple propos musical pour atteindre les zones interdites de peuples qu'on voudrait sans histoire et curieusement unis aujourd'hui par des facteurs économiques et sociaux semblables. Morts en sursis, les uns se savent irrémédiablement condamnés, alors que les autres s'agrippent à un dernier espoir. Plus qu'un regard nostalgique sur le bon vieux temps, cette série constitue un excellent témoignage sur une manière d'être et de penser actuelle. Le retour à cette musique traditionnelle qu'on peut observer en ce moment chez les jeunes peut, chez certains, ne correspondre qu'à une mode passagère; mais l'élément positif de ce retour aux sources, lorsqu'il est authentique, se trouve, non dans la fixation maladive sur des formes et des contenus devenus désuets, mais dans le désir, déjà perceptible, de *réinventer à partir de l'acquis* . . .

1. Avant d'aborder cette série ambitieuse, André Gladu avait déjà réalisé pour l'Office National du Film, en 1971, un court métrage intitulé *Le Reel du pendu*. Depuis, il s'était toujours intéressé à ce type de musique, en mettant sur pied, notamment en 1973, le *Festival de musique traditionnelle*, à Montréal.
2. Extrait d'un texte d'André Gladu figurant au dossier de presse.
3. Le preneur de son pour cette série est Claude Beaugrand.

TABLEAU

LE SON DES FRANÇAIS D'AMÉRIQUE

A. Le Son des Cajuns

1re partie: Fred's Lounge (Mamou, Louisiane, U.S.A.)
2me partie: Ma chère Terre (Mamou, Louisiane, U.S.A.)
3me partie: Les Créoles (Kaplan, Louisiane, U.S.A.)
4me partie: Réveille (Scott, Louisiane, U.S.A.)

B. Le Son des Acadiens

1re partie: L'En premier (Tracadie, Nouveau-Brunswick)
2me partie: Il'allont-y disparaitre? (Chéticamp, Nouvelle-Écosse)
3me partie: Faut pas l'dire! (Néguac, Nouveau-Brunswick)
4me partie: Johnny à Dennis à Alfred (Baie Sainte-Marie, Nouvelle-Écosse)

C. Le Son du Québec

1re partie: Envoyez d'l'avant nos gens (Saint-Jérôme, Québec)
2me partie: Ruine-babines (Saint-Damase, Québec)
3me partie: Pitou Boudreault, violoneux (Grande-Baie, Québec)
4me partie: La Révolution du dansage (Ile d'Orléans, Québec)

N.B. D'autres films sont en train d'être terminés sur divers sujets, tels que *C'est pu comme ça anymore* (sur le Missouri), sur les quêteux (Portneuf), la Beauce, Philippe Bruneau, etc.