

Intervention



Droit de parole

Robert Gélinas

Numéro 10-11, 1981

Épidémie de corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1200ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gélinas, R. (1981). Droit de parole. *Intervention*, (10-11), 39–42.

POUR LE DROIT DE PAROLE

Le titre de cet article est emprunté à une composition du flutiste Jean Derome. En ses propres termes il s'agit d'un «Requiem pour ces temps politiques difficiles»; la nomenclature des divers paragraphes correspond à la structure harmonique que j'emploie lorsque je joue cette pièce. Parler de la musique improvisée, c'est-à-dire tenter une approche théorique à ce sujet ou encore mieux pratiquer l'improvisation musicale, m'apparaît essentiellement comme un plaidoyer pour le droit de parole; c'est pourquoi j'affectionne particulièrement cette pièce.

Do

«On en est toujours là!?!...»

Anonyme, fin du XXe siècle.

MiB^M7(-5)

«Au début il y avait l'improvisation», ce n'est que beaucoup plus tard que sont apparus le solfège, la notation, les règles, les genres, les doctrines musicales, l'enseignement, en gros: les aspects institutionnels...»

Claude Lévis-Strauss,
Carnets de voyage
chez les troglodytes

24 juin 1974: L'Amorce passe au feu. «Accident» qui permet à la vie culturelle montréalaise de s'enrichir d'un Entrepôt de Spékatti. Pour le Quatuor de Jazz Libre du Québec, pour les improvisateurs montréalais, c'est la fin d'une époque. Avec le «Folklore Revival» des années qui suivirent on aurait pu croire qu'aucun des germes de la «Révolution d'Octobre» (New York 1964) ne porterait de fruits à Montréal. Cependant, un noyau d'irréductibles maintenait, dans des conditions adverses, une pratique d'improvisation (1). À l'hiver 1977-78, le pianiste Pierre St-Jacques mettait sur pied des ateliers d'improvisation tous les mardis soirs, à la Grande Passe, avant sa fermeture proviso-définitive. C'est à cette occasion que le trio Derome/Leriche/Simard fut le premier à se manifester sous le sigle EMIM (Ensemble de Musique improvisée de Montréal). La plupart des groupes de «jazz québécois» de Montréal virent leurs membres participer à ces ateliers. Ce mouvement de «libération» de la musique fut alimenté par le célèbre agitateur étranger (Che) Tristan Honsinger (violoncelliste), qui, entre deux tournées du Globe Unity Orchestra passait par Montréal et participa à divers concerts avec des musiciens locaux en compagnie du contrebassiste new-yorkais Hal Honsererud. Il y eut aussi différentes séries de concerts EMIM en duos/trios dans les cafés/bars, dans les galeries parallèles et à Conventum, une soirée au Musée

des Beaux-Arts et l'Ensemble en vint à compter une quinzaine de membres se produisant du solo absolu au grand ensemble, livrant les textures les plus variées de musique improvisée.

Fa[#]

Pour les membres de l'EMIM, il est vrai que le réseau institutionnel (musées, universités, galeries parallèles, Bibliothèque nationale) constitue un lieu non négligeable de travail (à des conditions meilleures que dans le circuit commercial «parallèle» des petits cafés/bars: les problèmes de syndicat et de «rendement» éliminent de fait les «grandes» salles) et offre l'occasion d'une reconnaissance officielle auto-génératrice de ré-emploi (Curriculum Vitae) mais ceci n'est que trop peu vrai, en raison de «LA CRISE», disons (2). Avec des moyens financiers réduits, avec une «nécessité» politique de revaloriser le patrimoine, avec un préjugé absolu envers l'«industrie» culturelle (c'est-à-dire ce qui se définit en termes de rentabilité: donc, production d'objets s'inscrivant parfaitement dans le cadre de la société de consommation de masse, spectaculaire et marchande), le gouvernement du Québec est incapable de fournir une aide suffisante à la «création», aux intervenants culturels qui poursuivent une démarche originale ou expérimentale ou avant-gardiste (si «quelqu'un» choisit d'en référer en ces termes-là) ou encore aux producteurs dont le travail ne correspond pas aux catégories pré-établies (castratrices et censurantes) du marketing, du discours dominant (du Pouvoir/Savoir). Ainsi pourquoi appelle-t-on «Performance» de musique ce qui est tout bonnement un concert?

Comment expliquer que la compagnie de Disque Cadence, dans divers envois publicitaires, néglige de mentionner son propre produit Cad. 1006, le disque «Danses» du quatuor Leriche/Beaudet/Simard/Léger? La marginalisation de la musique

improvisée est **subie** par ses praticiens, ce n'est pas par choix qu'ils se retrouvent identifiés à l'avant-garde, c'est-à-dire séparés du grand public.

LaB^M7(-5)

La musique d'improvisation c'est la liberté d'expression portée à ses plus hauts sommets. Vécue intégralement avec son corollaire l'écoute totale de l'Autre (la première qualité de tout musicien se situe au niveau de «l'oreille», pas dans les doigts... Avis aux amateurs de virtuosité ennuyeuse qui n'y entendent rien.)

Dans les sociétés tribales, qui sont parfois dites «primitives», en Afrique notamment, la musique est associée à toutes les pratiques sociales et, selon les rythmes en présence, on sait à quelle situation s'attendre en entrant au village. C'est une traduction sonore instantanée de l'humeur de la tribu (3). En s'inspirant de ce principe, soit que la musique (improvisée) est un langage complet, Jean Derome a réalisé avec sept musiciens et sept choristes, une traduction musicale de la pièce **Phèdre** de Racine, pour le compte du Théâtre Musical de Montréal, grâce à une entente de production avec le Service d'Animation culturelle de l'UQAM (13 avril 1980). Donc, dans les ensembles de percussionnistes, certains motifs sont inlassablement répétés, créant la pulsion (polyrythmique le plus souvent) omniprésente au sein de laquelle se jouent toutes les variations avec l'émergence de solos allant jusqu'à la transe; tous les contrastes, toutes les césures, toutes les syncopes s'intègrent au discours global y introduisant les plus subtiles nuances. Un concept semblable (séquence de «riffs» rythmiques doublée d'une suite de solos sur «fond» polyrythmique) sert de base à la pièce «**Shiatsu**» de Robert Leriche. Aussi, ce ne sont pas de principes nouveaux qu'est faite la musique improvisée, ce qui la caractérise, c'est sa «Materia Prima» spé-

cifique, à savoir cette mouvance constante en équilibre précaire entre l'intérieur et l'extérieur, élaborée sur une architecture mélodique/harmonique qui peut se rapprocher de toute ou n'importe quelle tradition (Free Jazz, contemporain/minimale, Blues, Bali, Folk-Rock, etc...) mais qui se joue (qui se fait) par rapport à la texture et la structure des sons eux-mêmes. Dans les termes de Mathieu Léger (batter), «la musique improvisée, tu l'organises au fur et à mesure que tu la fais comme un peintre découvre sa toile en la faisant. C'est l'état brut.» On peut penser à l'écriture automatique des surréalistes. Le langage musical de l'improvisation s'organise sur le mode de la poésie automatique surréaliste plutôt que selon la grammaire ordinaire. Syntaxe Interne et externe servant à joindre (disjoindre) ou lier (déliier) les groupes de mots/phrases musicales et les syllabes/sons à l'intérieur de chaque note (textures ou résonances harmoniques) en fonction de l'expressivité plutôt que d'une rigueur formelle.

Do

«Astheur que Lennon est mort, j'espère que le monde vont lâcher de triper su les Beatles, osti»

Un improvisateur iconoclaste
«Comptes-y pas trop mon coco.»
«Don't bet on it.»

Kenneth W. Harding-Moore,
mythologue à l'emploi de Apple Records.

Watching the river flow, j'ai cru remarquer que la spécialisation du travail artistique en secteurs cloisonnés, la ghettoïsation/rivalité paranoïaque entre «chums» ne procède que de la division générale et universelle du travail et du principe vieux comme le monde de diviser pour régner. Il ne faut jamais perdre de vue que l'idéologie dominante est l'idéologie de la domination. Tout cela est bien triste et ne de-

mande pas à être expliqué ou justifié, mais à être changé.

MibM⁷(-5)

«Quant à la liberté d'expression, il y a deux possibilités: on peut avoir la permission d'écrire ce qu'on pense et on peut penser ce qu'il est permis d'écrire. Naturellement, ce sont là deux choses différentes...»

B.B. Les Arts et la Révolution

Mais vous vous demandez peut-être, à ce stade-ci de mon propos: I cause, i cause, pero no hay decho nada della musica improvisatta per se...» En fait, je me gratte, comment vous décrire ça???

Sol

idaires d'un Slècle FAMILIER au DO/UTE, LACHONS sauvagement nos REGARDS analytiques sur la M.I. (musée improvisique)

Théoriquement, les formes que peut prendre la musique improvisée sont infinies. Pratiquement, je vais en énumérer quelques-unes que vous auriez pu entendre l'été ou l'automne dernier, lors de deux séries de concerts (4). Je ne veux pas chercher à faire le procès comparatif de mes confrères, ni passer en revue chaque concert, note à note; je ne crois pas qu'un numéro d'intervention portant sur le corps soit le cadre idéal pour un tel exercice. En fait, je préfère laisser aux propos lumineux de Nathalie Petrowski le soin de pénétrer le sens du travail des musiciens improvisateurs (ce qui vous en dit long sur la férocité de la compétition qui règne entre nous...)

^{A^b} il y a la musique improvisée en forme de solo absolu. Je crois que tous les membres de l'EMIM ont joué en solo absolu (par nécessité

économique ou incompatibilité, selon les fois...) Cela permet la liberté de jeu la plus complète, vu qu'il n'y a pas le risque de «contradiction»; n'importe quelle direction est toujours possible à l'évolution de la pièce. Cette forme se prête très bien aux styles narratif ou descriptif. Au Musée des Beaux-Arts de Montréal, on a pu entendre Misha Mengleber au piano, et Henry Kaiser aux guitares électrosynthétiques, en solo absolu. Soit que l'un plongeait au coeur même de la lourde tradition pianistique, où on pouvait même l'entendre penser musicalement (!!!), ou encore que le cinéaste californien pitonait à mort en nous racontant une histoire de monstres post-atomiques en un jeu «non-idiomatique», ainsi qu'il le veut.

^{B^b} le duo représente la formule dialectique par excellence et, à partir de trois, on peut dire, comme Sempé, que «rien n'est simple» ou que «tout se complique», mais quand ça marche, ça devient très vite orgasmique.

Selon les rapports entretenus par chaque musicien avec sa tradition instrumentale (fruit de sa propre connaissance historique et pratique ainsi que de sa capacité d'exécution des différents genres c'est-à-dire de sa maîtrise plus ou moins complète du langage propre à l'instrument, avec son articulation spécifique.: «Savoir jouer», mais encore plus savoir **quoi** jouer, **quand**, **comment**... avoir quelque chose à dire...« dire ce qui se dit en lui». La complexe dialectique narcissique et communicante de l'objectivation spontanée des sensations, sentiments, idées qui ont cours au plus profond du corps, derrière le miroir, au-delà des amazoniens méandres des circuits neuroniques) ainsi, selon les rapports entretenus avec une ou plusieurs traditions musicales, on peut entendre en improvisation des har-

monisations/orchestrations habituelles ou inusitées (voire inouïes); et il est arrivé au sein de l'EMIM de produire des ensembles de piano/flûte/guitare électrique ou encore piano/saxo/guitare électrique ou 2 pianos/batterie ou même 2 pianos/2 saxo/batterie. Tout ceci donnant des textures particulières et bouleversant les schémas traditionnels de solo et d'accompagnement. Mais l'improvisation musicale comme telle n'est pas «expérimentale»; les improvisateurs ne sortent pas de la cuisine de Jupiter, leur musique ne leur tombe pas (dessus) des nues. Elle est le fruit, dans les meilleurs cas, d'une pratique quotidienne acharnée. Certes la formule biochimique de l'activité improvisante est toujours 1% d'inspiration et 99% de transpiration, la blague décrit rigoureusement ce qui se passe. J'oserais dire que les avocats du spontanisme sont des fumistes mais je sens qu'on va m'en vouloir, aussi je le dis pas.

C il y a le cas-type des groupes Glass Orchestra de Toronto (qui font leur musique exclusivement avec du verre) et Sonde, de Montréal, dont les instruments électro-acoustiques (désignés et fabriqués par eux-mêmes) sont de magnifiques sculptures sonores environnementales. Leur approche musicale semble constamment se résoudre en forme sinusoidale (ça monte, ça descend...)

D dans toute l'évolution du jazz, on a toujours vu la forme «chanson», c'est-à-dire: le schéma thème/ variations mélodiques et harmoniques/ extensions «libres»/ retour au thème.

Et qu'il y ait ou non de chanteur(se) ne change rien à la forme des morceaux. Dans le cas du quintette de Steve Lacy, Irène Aebi à une triple fonction, elle chante les thèmes et double au violon ou au violoncelle;

les combinaisons de cordes/vents/percussions de ce groupe, tout ce qui se «parle» entre musiciens dans cet ensemble depuis une dizaine d'années, en font sans conteste le meilleur groupe de jazz post-moderne (ou dit-on «post-free jazz»). Le duo de Jeanne Lee et Gunther Hampel (un couple, une famille) à leur nombre réduit et bien que seul G. Hampel soit instrumentiste, trouve dans cette forme, et dans la suite de solos qu'ils exécutent, suffisamment de place pour bien élaborer.

E dans le courant free jazz de la musique improvisée, on retrouve R. Leriche/sax. alto et Jean Beaudet/piano, qu'on a pu entendre l'été dernier en compagnie de Raymond Houle/batterie. Leurs morceaux s'élaborent richement en un complexe accouplement de 2 ou plusieurs lignes mélodiques selon un concept harmonique rigoureux, imprégné de la folie poétique du percussionniste d'Ottawa.

F# plus près de la tradition de la musique contemporaine (celle qui s'est emparée de ce nom il y a 30 ans) le trio formé des Américains Candace Natvig (violin/voix) et Jon English (trombone/contrebasse) en compagnie du compositeur allemand Walter Zimmerman (piano/accordéon) a donné le 25 octobre le meilleur concert montréalais de la série «**Ear it live**», en improvisant dans le genre «**Sprechgesang**», des chansons en anglais ou en allemand qui racontaient de pittoresques, chaleureuses et drôles d'histoires. Ils arrivèrent absolument à nous faire oublier le contexte un peu froid de l'auditorium institutionnel (malgré les appréciables efforts de décoration de la scène). En d'autres occasions et avec une certaine parenté avec ce courant «contemporain», on a entendu Jean Derome/flûtes et Robert Lepage/clarinette avec ou sans Pierre Cartier/contrebasse et, à

l'occasion R. Gélinas/piano produire des pièces conceptuelles où le caractère ludique marquait le pas sur la virtuosité (donc facilement accessibles et exécutable) ou encore des pièces au jeu dépouillé selon un esprit minimaliste.

G# il y a aussi une approche environnementale ou spectaculaire globale. La musique s'enrobe alors d'une mise en scène, de costumes, de textes, de bandes pré-enregistrées, etc. soit dans un esprit au second degré de show-rock ou selon un mode de théâtre musical particulièrement populaire en Europe (Hollande et Allemagne). Pierre St-Jacques/piano et René Lussier/guitare électrique sont surtout versés dans ce genre; cet été, en compagnie du flutiste F. Senneville ils étalaient sur le plateau de l'Auditorium Dufour leur extraordinaire bric-à-brac de monde ben ordinaire (quel contraste avec la quincaillerie électronique sophistiquée et dispendieuse du duo COMC...) Dernièrement, St-Jacques et Lussier développaient encore cette démarche à la Bibliothèque Nationale lors du spectacle «Avez-vous les reins solides?»

SibM⁷(-5)

«Man, essaie pas de jouer Anthropology avec des «chops» de Mozart!»

Jean Beaudet, extrait du recueil inédit de ses poésies concrètes et réflexions abstraites intitulé «**Ma vie c'est la musique, ce qui me tue c'est le fric.**»

Veillez noter que la réalité n'est jamais aussi différenciée que ce qu'on en dit. Que la musique se réduit mal à des mots. Qu'il est très inconfortable pour un musicien d'essayer d'expliquer ou de décrire la musique, a fortiori, les musiques, et de plus, celles de gens qu'il fréquente, alors... ne tirez pas sur le pianiste! Je vais tout de même

Do SibM⁷(-5) sol SibM⁷(-5) LaM⁷(-5) Fa[#]/Do^{*7}(sus4)

Tr

m'enfoncer un peu plus. Il appert que l'improvisation collective, comme lieu privilégié d'une multiplicité d'expressions librement associées est le modèle par excellence d'un ordre social/musical (où est la frontière) qui ne repose pas sur des rapports de force, une répartition hiérarchisée du travail. Ce serait comme le laboratoire où serait mise à l'essai l'antithèse de:

<p>CAPITAL Gestion d'entreprise Contremaitre/délégué syndical Production/prolos</p>	<p>COMPOSITION direction d'orchestre vedettes/solistes exécution/accompagnement</p>	<p>DIEU FAMILLE PATRIE et va te faire... imbécile</p>
---	---	---

Une telle problématique baigne dans le domaine idéologique mais c'est justement là que se jouent toutes les «intentions créatrices», ce premier temps du processus créateur, «AVANT». Pour ce qui est de «pendant»...

La M⁷ (-5)

Si on essaie de considérer le processus créateur à l'oeuvre dans l'improvisation musicale, on se retrouve face à une forme de composition, tout simplement. Mais au lieu d'être distanciée (de s'effectuer en privé, à ses heures, avec le privilège de la gomme à effacer), elle se fabrique en concert, devant le public. (Cette proximité du public est un aspect unique et fascinant de la «composition spontanée»). Notons que le même individu étant à la fois et immédiatement (sans médiation, sans distance, sans appel) compositeur et interprète, il est certain que le degré d'évolution formelle de ses oeuvres est proportionnel à sa propre capacité de les exécuter. Aussi l'acquisition, au coût de centaines et milliers d'heures de pratique, d'une technique la plus évoluée possible (la virtuosité) ne doit permettre, en somme, que le passage le plus automatique, le plus rapide possible de l'idée à sa matérialisation, son exécution. Ainsi, l'improvisation «parfaite» (si une telle chose est possible) abolit toute distance neurophysiologique et toute frontière métaphysique entre le cerveau, les oreilles et les mains, entre la musique entendue intérieurement par le compositeur/improvisateur et immédiatement/simultanément partagée dans sa réalité matérielle objective extérieure par le public et le musicien.

Cette spécificité d'être un processus explicitement/directement présent en plus d'être une forme, un objet d'art est la qualité fondamentale de l'improvisation.

Le plus souvent ça comporte un côté gestuel délirant. À cause de la direction prise par le corps (j'entends direction dans le sens de «boss», les doigts doivent se dépla-

cer automatiquement sans le retard d'une correction visuelle ou auditive dictée par le cerveau). Pour Robert Leriche il s'agit de pratiquer une forme de musique qui demande une implication physique la plus grande possible.

Fa[#]

L'improvisation collective repose sur une série de paradoxes; c'est une forme de création indépendante et conjointe, individuellement articulée et collectivement cohérente, puisée à l'imagination (débridée) de chacun et pondérée dans/par une «esthétique» ou «harmonie» collective, le tout se déroule dans un espace imaginaire et matériel situé au-delà du propre instrument de chacun des musiciens. C'est un phénomène cybernétique complet qui peut se résumer par «Ecoute et joue». C'est, je crois, la seule façon, vraiment, d'y comprendre quelque chose. Je vous suggère donc d'en écouter et d'en jouer.

modulation en do[#] F (sus 4)

Vous m'excuserez pour les parenthèses, crochets, tirets et notes qui découpent constamment mes phrases. Ces incursions ou divagations en ellipse sont propres à la musique improvisée qui opère par récurrence/résonnance ou libre association de «décollage». Et, bien que ce travail, d'une nature fort différente, et que j'ai dû «mettre et remettre de nombreuses fois sur le métier», afin d'en tisser la trame finale, est fort peu improvisé, il semble contenir ces caractéristiques stylistiques qui me collent après dans tous les média. (Je voudrais me flatter de cohérence

que je ne m'y prendrais pas autrement).

Ciao!

Robert Gélinas

OFFRE SPÉCIALE — En ce qui concerne la musique que je joue: la présentation de cet article servira de laisser-passer gratuit bon pour une personne à tous mes concerts, tant que je jouerai ou tant que la revue Intervention circulera ou la première de ces deux échéances. (comme dans les garanties).

NOTES

(1) Alimentons la paranoïa avec un vieux cliché politique éculé: la comparaison avec l'Ontario! En Ontario, pas de dette olympique, donc un beau motton dérivé de la Loterie Wintario se trouve attribué à la culture ontarienne de sorte que la «Music Gallery» de Toronto, siège social pour ainsi dire de CCMC, est subventionnée depuis 1974. Ce lieu sert de base, notamment, aux activités musicales du poly-artiste Michael Snow dont le prestige international se monnaie très bien auprès des instances institutionnelles (Chicoutimi y compris).

(2) Tout n'est-il qu'une question de fric ou y a-t-il d'intellectuelles lacunes aux Affaires culturelles du Québec? Enfin non seulement les Prix du Québec sont-ils à court d'un Prix Musique (\$15,000 plus médaille plus certificat) mais, comme si la musique (et pas seulement l'improvisée mais l'officielle, composée de vivantes institutions tels Félix (Leclerc), Ti-Jean Carignan ou Vigneault, Pauline Julien ou Serge Garand et il y en a tant d'autres...) n'était pas vigoureusement présente dans notre culture nationale, on ennuie le public lors de la cérémonie de remise des prix, à coups de quatuors à corde de Tchaïkowsky mal interprétés. Si au moins on avait choisi du Rimouski-Korsakoff!

(3) C'est un peu la même chose dans l'Occident moderne: le glas aux enterrements, les volées de cloches aux mariages et baptêmes, la MUSAK dans les centres d'achats/centres de vie, là où elle remplit à merveille sa fonction anesthésiante et soporifique, la musique binaire pour réifier à l'extrême la danse sociale/courtisannerie sexuelle. La musique (ou la lessive qui en porte le nom) est omniprésente, le seul facteur variable d'une société à l'autre étant en somme le taux de participation des gens à la production musicale.

(4) «Présence de la musique d'improvisation»: tournée de quatre trios de l'EMIM à Chicoutimi, Jonquières et Alma entre les 7-18 juillet, 1980; le groupe (3.1416) a aussi participé à un concert à Jonquières. Mise sur pied par Robert Gélinas grâce à une subvention «Exposition» du Conseil des Arts. Je voudrais une fois de plus remercier Denys Tremblay du Symposium et Jean Lachance du CNE Jonquières, qui ont «sauvé» l'événement en absorbant quelques \$1,000 de frais de production «imprévus».

«Ear it live»/Festival international de Jazz et de Musique improvisée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, 23-26 octobre 1980. Pour la deuxième année consécutive, le Service d'animation du MBA accueillait à Montréal la tournée organisée par «Music Gallery» de Toronto avec l'aide du Conseil des Arts du Canada, Ontario Arts Council et Goethe Institute.