

Doudou Boicel. L'histoire méconnue du jazz à Montréal

Philippe Néméh-Nombré

Number 325, Fall 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Néméh-Nombré, P. (2019). Doudou Boicel. L'histoire méconnue du jazz à Montréal. *Liberté*, (325), 20–23.

Doudou Boicel

L'histoire méconnue du jazz à Montréal

La vie artistique montréalaise est faite de gens qui tiennent à bout de bras des projets précaires, qui ont fondé, malgré les embûches, des lieux rassembleurs, dont la réputation s'étend bien au-delà de nos frontières... Grand promoteur de la musique jazz, Doudou Boicel est de ceux-là. Liberté a voulu entendre son histoire.

Propos recueillis par Philippe Néméh-Nombré

Il y a un peu d'air qui siffle dans les fissures du cadre, une vibration, un petit vacarme, tiens, le petit vacarme de l'objet qui résiste à la fixation. Il y a, logé entre les impossibilités et l'objet qui y échappe, entre la vie qu'on endigue et la vie vécue, quelque chose qui bouge. Il y a un mouvement fugitif au creux de la tension, un geste de refus, de survie, entre l'interdiction d'exister et l'insistance à exister. Il y a, là, le jazz. Le jazz comme pratique de liberté. Le jazz qui hurle, le jazz qui chuchote, le jazz qui refuse et désire, qui siffle dans les fissures du cadre. Puis, il y a ce qui le rend possible, là où résonne le petit vacarme; il y a ce qui lui donne ses couleurs particulières, les scènes et les salles, mais aussi les époques, les aspirations collectives, les ambiances politiques. Celles, par exemple, du Québec de la fin des années 1960, puis des années 1970 : les urgences et les promesses de liberté, leur matérialisation et leurs limites, ou encore les oublis qui traversent le récit québécois qui s'énonce tout juste, difficilement. Et il y a, aussi, entre certains silences narratifs, des figures comme Doudou Boicel, imprésario, pilier, bâtisseur de la scène jazz montréalaise depuis son arrivée dans la ville, en 1970 : celui à qui on doit le club le Rising Sun, ouvert en 1975, et, aussi, le premier festival international de jazz de Montréal, lancé en 1978.

Commençait, il y a bientôt deux ans, une série d'échanges entre Doudou Boicel, Justin Doucet et moi, échanges qui s'aligneraient sur une drôle de temporalité, d'une part rythmée par la présence ponctuelle, avec nous, de différentes personnes actives dans les sphères culturelles et militantes montréalaises, dont James Oscar, Elena Stoodley et Sonia Alimi, mais aussi par les impératifs de mémoire et les futurs possibles. La première discussion se tient fin septembre 2017, comme pour faire le point : nous parlons jazz, mémoires et musiques noires à Montréal, nous suggérons le diagnostic d'une vitalité d'abord crainte, étouffée ou contenue, puis à terme profitable, récupérée. C'était quelques mois avant que Doudou soit nommé chevalier de l'Ordre de Montréal et qu'il reçoive le Grand

Prix Dynastie. Au cours des mois qui suivent, de l'année et demie qui passe, il y aura des courriels, des appels et des réflexions, et quelques événements qui réaligneront certaines idées, en déplaceront d'autres. Puis nous aurons une seconde rencontre en février 2018, peut-être plus urgente, moins récapitulative cette fois : on sortait à peine – mais en est-on vraiment sortis? – de la tourmente entourant la pièce *SLÁV*, de Robert Lepage et Betty Bonifassi, présentée au Festival international de Jazz de Montréal. Le festival qui, en 1980, succéda au Festijazz jusque-là porté à bout de bras par Doudou; le festival qui, cette année-là, commença à tendre l'oreille au petit vacarme à partir du cadre plutôt que de ses fissures.

Il y a un peu de tout ça, dans ces échanges que je synthétise ici, que je démêle un peu et reprends dans une temporalité moins obéissante que le temps qui passe. Il y a de la lucidité, peut-être de la rancœur, mais aussi des promesses, de la combativité et des anecdotes; le récit sensible de dynamiques qui survivent aux époques.

✱

Philippe Néméh-Nombré — À partir de l'entre-deux-guerres, la scène jazz montréalaise connaît une impulsion significative. La scène, ou plutôt les scènes jazz de la métropole se développent distinctement au long de lignes géographiques, sociales et raciales assez clairement assumées. On trouve quelques clubs près du centre-ville, où les Noir-es ne sont pas bienvenu-es comme client-es, puis, à l'inverse, de nombreux établissements par et pour la communauté noire qui émergent dans la Petite-Bourgogne, sur Saint-Antoine surtout. Ces derniers deviennent, en quelque sorte, une vitrine en même temps qu'un lieu d'auto-reconnaissance pour une communauté dans laquelle le jazz, et plus généralement la musique et la performance, construit une zone tampon entre la violence vécue et, si on veut, l'amour de la vie. Les églises y sont pour beaucoup, les centres communautaires aussi, mais surtout, il y a un réseau de femmes noires, dont Daisy Sweeney, la sœur d'Oscar Peterson, à qui l'on doit, entre autres choses, plusieurs générations de talents.

Justin Doucet — Tout à fait. Mais les dynamiques changent, à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. De nouvelles dynamiques urbaines, de nouvelles tendances

dans la production et dans l'appréciation du jazz, notamment dues aux migratoires juives et antillaises, bref de nouveaux paramètres qui redéfinissent la scène jusqu'à en freiner la lancée, selon plusieurs. Doudou, vous arrivez à Montréal en 1970 pour y trouver une scène jazz dont la présence est, si on veut, assez spectrale, n'est-ce pas ?

PNN — Au moins nostalgique. Une scène, donc, qui n'est plus ce qu'elle était quelques décennies plus tôt et n'est pas encore celle que l'on connaît aujourd'hui.

JD — Commençons du début. Vous quittez votre Guyane natale à vingt-trois ans, puis vous passez par les Antilles avant de vivre en Europe pendant une douzaine d'années. Vous arrivez ensuite à Montréal. Qu'est-ce qui vous amène ici, et qu'est-ce qui vous incite à rester ?

Doudou Boicel — Bien honnêtement, je ne l'ai pas choisi. Mon frère aîné demeurait ici et je pensais venir le visiter, pour un mois peut-être, et je suis donc arrivé dans cette perspective en septembre 1970. Mais sitôt arrivé, j'ai pu rapidement m'intégrer, rencontrer les contestataires québécois, et dès le mois de décembre je produisais des émissions de radio avec mes poèmes, à Radio-Canada, avec Robert Blondin. Après une année, un représentant en immigration m'a demandé : « Mais Doudou, ça fait un an que tu es ici, pourquoi tu n'appliques pas pour la résidence permanente ? » Et j'ai dit oui – ce n'était pas comme maintenant, j'étais en fait bienvenu ici !

Le contexte était évidemment bien différent ; la chance que j'ai eue, je dirais, c'est surtout d'avoir rencontré la crème de la crème de ceux qui sont fâchés. Les Pauline Julien, Gérald Godin, Roger Citerne, Claude Gauvreau, tant les grands de la chanson que les premiers péquistes, ces Montréalais, ces contestataires. Ceux qui sont fâchés. Étant moi-même un colonisé, j'ai assez rapidement épousé ces gens et leur philosophie. Je me suis embarqué avec eux. Pas comme Noir, mais comme colonisé. Il y avait à cette époque des Québécois blancs dits « pure laine » qui avaient les mêmes problèmes que moi ou presque, parce qu'ils pensaient et s'exprimaient haut et fort. Et j'ai eu la chance de connaître ces gens aussitôt arrivé ici. Ils me disaient que si j'étais arrivé un tout petit peu plus tôt, la police m'aurait arrêté. C'était la période des mesures de guerre, et d'ailleurs, pour l'anecdote, on dit que la police aurait arrêté des artistes après avoir trouvé un livre sur le cubisme dans leur domicile, pensant que le cubisme renvoyait à Cuba !

À l'époque de mon arrivée, en 1970, le Montréal que vous voyez maintenant n'existait pas. Et le jazz, effectivement, était à peu près mort, il n'y avait pas grand-chose. Le dernier club qui restait, si je me souviens bien, c'était le In Concert, que la police ne pouvait pas se résoudre à laisser vivre et avait finalement réussi à faire mourir. Ah ! Il faut que je vous mentionne aussi : avant moi, il y avait un grand Jamaïcain, monsieur Rufus Rockhead, qui avait un club. Un club qui a connu ses heures de gloire malgré toutes les difficultés qu'il a éprouvées. Les Américains, ils ne venaient pas à Montréal, ils venaient au Rockhead's Paradise. Puis, en 1980, Rockhead était en train de mourir, il cherchait quelqu'un pour acheter son club, et c'est moi qui l'ai acheté. C'était quelques années après avoir ouvert en 1975 le Rising Sun avec le slogan « Le jazz n'est pas mort », au 286, Sainte-Catherine, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le Quartier des Spectacles, entre Bleury et Jeanne-Mance.

PNN — Le Rising Sun n'est donc pas le premier club de jazz. Que l'on pense évidemment au Rockhead's Paradise, mais aussi, à Montréal, au Casa Loma et à son deuxième étage, le Hot Jazz Room, durant les années 1950, ou encore à La Tour, à Québec, qui opérait durant les mêmes années, puis, un peu plus tard, au Esquire Show Bar, sur la rue Sainte-Catherine, ainsi qu'au In Concert dans le Vieux-Montréal. Et le Rising Sun n'était pas non plus le premier club de jazz tenu par un Noir à Montréal. Qu'avait-il donc de particulier ?

DB — Eh bien, disons que c'était la première fois, depuis le déclin du Rockhead's Paradise, vers la fin des années 1950 (le club avait fermé ses portes pendant près d'une dizaine d'années avant de rouvrir, avec bien moins de vivacité), qu'un promoteur noir pouvait présenter des spectacles avec tous les grands, tous les musiciens légendaires de jazz et de blues : Ray Charles, Willie Dickson, Dizzy Gillespie, Nina Simone, B.B. King, Rahsaan Roland Kirk, Archie Shepp, Art Blakey. Pour vous donner une idée, j'ai ouvert le club en présentant Art Blakey. C'est d'ailleurs lui qui m'a appris, après une engueulade, comment

« On me disait : “Un club de jazz ? Un club de jazz, c'est un club de prostitution !” »



traiter les grands musiciens. Parce qu'ils sont capricieux ! Et non seulement ça, il y avait des règles et un langage qu'il fallait connaître. Quand je dis « langage », je veux dire : comment les recevoir, accorder le piano à 444 Hz, et tout ce qu'il y a autour, le comportement qu'on doit avoir, le décorum, si vous voulez. Et donc, Art Blakey et moi avons eu, comme on dit, une prise de gueule, après quoi j'ai compris les rudiments.

JD — Vous avez ouvert le Rising Sun en 1975, et trois ans plus tard, en 1978, vous lanciez le premier festival de jazz à Montréal. Ça a été, pour le dire poliment, un épisode plein d'embuscades, plein de défis. On vous a mis des bâtons dans les roues, on ne vous a pas facilité la tâche.

DB — Je vous mets en contexte. Il n'y avait rien, comme je disais plus tôt, quand je suis arrivé, rien qui représentait la culture noire. D'ailleurs, à mon souvenir, on ne croisait pas beaucoup de Noir-es ici, à part quelques « Messieurs nègres », des professeurs, des médecins. Et donc, lorsqu'on assiste à une arrivée plus massive de Noir-es au Canada et au Québec, au début des années 1970, il n'y a rien de familier qui puisse les accueillir, si on veut, pas de père ou, autrement dit, rien qui ne représente réellement la culture noire *ici, d'ici*. En tout cas, c'est le sentiment qu'on a. J'ai d'abord pensé créer un théâtre expérimental, mais je

ne crois pas qu'on était prêt pour ça, et puis je voulais bâtir quelque chose de représentatif. J'ai eu des restaurants, j'ai ouvert un centre culturel pour les enfants défavorisés du secteur, entre les habitations Jeanne-Mance et la rue de la Visitation. Mais je voulais ouvrir un club de jazz.

Première étape : il me fallait des permis. Inutile de vous le dire, ça m'a posé beaucoup de difficultés. On me disait : « Un club de jazz ? Un club de jazz, c'est un club de prostitution ! » Alors j'ai adapté mon discours, je leur ai dit que je voulais ouvrir un club avec de la musique « québécoise », et de temps en temps présenter du jazz. Ça a pris du temps et des allers-retours, mais ça a fonctionné. J'ai finalement eu un permis d'opération pour le Rising Sun. Mais les permis, c'est une chose... Je pouvais opérer, mais on n'acceptait pas, ou on avait de la difficulté à accepter qu'un étranger, qu'un Noir plus encore, vienne faire quelque chose qui réussisse. Du côté des organismes subventionnaires, par exemple, on me répondait au provincial autant qu'au fédéral qu'on ne faisait pas de promotion pour la culture américaine – d'ailleurs, on croyait qu'Oscar Peterson n'était pas d'ici...

J'ai dû me battre. Vraiment, ce n'était pas facile. Mais ce que j'avais pour moi, pour pouvoir faire rouler le Club et, à terme, organiser un festival sans un sou, c'était les musiciens et leur art. Ma confiance, c'était les musiciens, tous les grands artistes qui venaient chez moi, même sans contrat. C'était aussi une histoire de *black brotherhood*, parce qu'il ne leur arrivait pratiquement jamais de se produire en spectacle ou en festival et que le promoteur soit noir. Alors, Art Blakey est venu une première fois, a passé le mot à d'autres, et tout le monde s'est dit qu'il fallait aller aider le *brother* qui venait d'ouvrir un club à Montréal, puis un festival, le FestiJazz. C'est ce qui m'a permis de tenir le club, déjà, et ensuite de monter le festival après en avoir eu l'idée à la suite d'un spectacle de Rahsaan [Roland Kirk]. Parce qu'il faut de l'argent, autrement ! Mes finances ne me permettaient pas de faire venir ces musiciens, alors ils s'arrangeaient. La plupart du temps, ils venaient sans contrat, ils payaient l'avion, ils savaient qu'ils seraient bien reçus, on réglait tout ça après le concert, et ils restaient parfois jusqu'à 8 h du matin à bavarder. C'était comme une famille.

C'est vraiment une fierté pour moi d'être arrivé à monter un club dans ces conditions, puis un événement, le premier festival international de jazz de Montréal, lancé le 21 juillet 1978, où on présentait du vrai jazz, du vrai blues, avec de vrais artistes, et tout ça même si personne n'y croyait.

PNN — L'un de vos objectifs était de mettre en valeur les musiques noires, comme vous l'avez souligné à plusieurs reprises. En vous écoutant, je me demande, en rétrospective : est-ce que cette mise en valeur a servi à faire accepter le jazz, c'est-à-dire cyniquement à le vendre à un public non noir (et par des Blancs), ou est-ce que vous pensez que ça a réellement permis plus largement de faciliter une pérennité culturelle du jazz et des musiques noires dans une ville comme Montréal ?

DB — Le jazz, d'abord, n'est pas noir. Le jazz, à mon avis, est avant tout un langage universel. Le jazz, c'est le *soul*, c'est l'âme, c'est ce qu'on a au fond. La musique

elle-même n'est pas noire. Cependant, le jazz, c'est l'expression des gens qui souffrent, l'expression de l'héritage de l'esclavage. Il faut le reconnaître. Il faut comprendre que le jazz, comme pratique, c'est la lutte pour la survie. Moi, je veux vivre jusqu'à ma mort. Donc, le plus important pour moi, c'est de promouvoir cette culture de la nation et de l'histoire noire qui représente tous les afro-descendants, toute la diaspora afro-descendante. Et évidemment, pour que l'on puisse encore dire cela aujourd'hui, il a fallu que certaines personnes, de manière tout à fait honnête et en connaissance de cause, prennent en main de promouvoir cette musique qu'on dit noire. Et que quelqu'un le fasse ici.

JD — La musique est une des choses qui relient les membres des différentes diasporas noires, qui maintiennent et recréent les liens brisés. Elle refuse l'héritage de la dispersion, et en même temps, ce qui la caractérise dans les faits, justement, c'est la proximité particulière que permet la dispersion. D'où toute son importance, et toute l'importance de refuser les récits qui en viennent à nous effacer des musiques qu'on crée...

James Oscar [*Écrivain et critique d'art. James était avec nous en septembre 2017*] — Oui, et votre histoire, Doudou, c'est une histoire que j'aurais aimé connaître, ou plutôt que j'aurais dû avoir apprise plus jeune. Je suis très honoré, très reconnaissant. Ce que j'en retiens, ce n'est pas que vous étiez seul, mais que vous aviez avec vous une communauté, une communauté dont les membres ont vécu des moments intenses ensemble. On parle souvent de la communauté noire, et ce qui m'intéresse, ce sont les expériences intenses qu'une communauté peut vivre. Pensez-vous, ou avez-vous l'impression que cette intensité, cette qualité intense, manque à notre moment présent ? Que quelque chose nous manque, aujourd'hui, pour habiter et investir cette intensité ?

DB — Je dois dire, avant tout, que je n'aime pas l'expression « la communauté ». Je n'aime pas l'idée d'une communauté noire. C'est un mot « ghetto », c'est un mot qui ghettoïse, je trouve. Nous ne sommes pas des Noirs-es canadiens-nes, nous sommes des Canadiens et des Canadiennes et nous avons les mêmes droits que les autres Canadiens et Canadiennes. Ce que nous exigeons, c'est d'être traités en citoyens canadiens. C'est une forme voulue par le capitalisme que de classer les gens, de les diviser. Mais ce que je pense qui est très important maintenant, c'est de connaître notre histoire, l'histoire de l'humanité volée. Le système veut nous garder dans cette logique, et il faut en prendre conscience pour aller de l'avant. C'est notamment ce que la communauté haïtienne, la plus importante communauté noire ici, fait. Elle bouge ! Et en ce sens-là, dans ce mouvement, il y a de l'intensité.

PNN — J'aimerais revenir sur une dimension qu'on a évoquée plus tôt, à savoir que l'époque durant laquelle naît le Rising Sun est une époque où prospère le mouvement nationaliste au Québec, une époque où le français, notamment, apparaît comme un rempart à ce qu'on appelait l'impérialisme culturel. Mais cette méfiance est en même temps adossée, ou plutôt côtoie de près des occasions d'affaires qui peuvent aller dans un autre sens, et donc des dynamiques qui peuvent bien aller au-delà de ce discours de survivance culturelle moyennant

quelques reformulations motivées par l'argent... Je veux dire : ce n'est pas parce qu'on vous répondait que le jazz incarnait cette charge ou cette attaque culturelle anglo-américaine qu'il n'a pas connu un succès dans la ville, différemment mais pratiquement en même temps ! Et donc, quand vous parlez d'histoire volée, je pense évidemment à un tas de choses, mais je pense particulièrement au Festival international de jazz de Montréal.

Elena Stoodley [*Auteure-compositrice-interprète. Elena s'est jointe à nous lors de la toute dernière discussion. Les récents événements, qu'elle a vécus de près, rappellent les débuts du parcours de Doudou*] — À ce sujet, d'ailleurs, pendant les contestations que nous avons menées dans le contexte entourant la présentation de la pièce *SLĀV* au Festival international de jazz de Montréal, à l'été 2018, l'une des premières actions que nous avons posées a été d'aller rencontrer l'organisation du festival. Et nous leur avons dit qu'il fallait honorer le travail de Doudou Boicel, nous leur avons demandé d'ajouter l'histoire réelle sur leur site web, et nous avons entre autres proposé que lui soit dédiée une scène du festival. Et leur réaction en a été une de malaise : ils ne savaient pas quoi dire, vraiment, et ont répondu « Ah, Doudou... »

DB — Vous savez, Montréal a des dents.

ES — Donc, concrètement, qu'est-ce qui à votre avis empêche la transmission de ces histoires, quel est le processus de leur effacement ? Il y a plusieurs choses à Montréal qui viennent de la créativité de personnes noires qui sont effacées. Comment est-on parvenu à effacer votre histoire, et comment au sein même de nos communautés peinent-on à assurer cette transmission ?

DB — Le pouvoir et l'argent. Doudou allait trop vite, et ça dérangeait. C'était inacceptable que moi, un étranger et un Noir, je puisse m'imposer dans cette société qu'on veut garder pour le « nous ». Depuis 1970, on voit à la télévision, dans les radios, dans les théâtres, dans les journaux, les mêmes artistes, les mêmes cliques. Ils sont intelligents. Il y a eu du sabotage pour m'effacer dans les débuts, et beaucoup de désinformation qui a entre autres permis de nous monter, nous, Noir-es évoluant sur cette scène, comme Charles Biddle, Oliver Jones, les uns contre les autres...

Sonia Alimi [*Chercheuse et militante. Sonia posa cette question dans les débuts, et pourtant elle aurait tout aussi bien pu la poser deux ans plus tard*] — Mais comment faites-vous pour ne pas être en colère ? J'entends une grande sagesse, une grande patience, et je ne sens pas chez vous de rancœur, ni même de colère.

DB — Il ne faut pas être en colère. Il faut *faire*. Il faut continuer à promouvoir la culture noire sous toutes ses formes, et il ne faut pas oublier que c'est grâce aux nombreuses personnes qui ont donné leur existence pour garder cette culture en vie. Nous, Noir-es, fils et filles d'esclaves, de ceux qu'on a cherché et qu'on cherche toujours à effacer, nous qui vivons après les millions qu'on a tués de mille et une façons, nous avons un devoir de préservation, de transmission et de poursuite. Tout le travail que j'ai fait, c'était dans l'idée de laisser quelque chose. De laisser le nom de ce Noir, Doudou Boicel, qui est venu à Montréal, au Canada et qui a laissé sa marque. Et ça, ce n'est pas pour

moi, mais pour nos jeunes. Parce que tout ce qu'on voit, tout ce à quoi on les expose est assez négatif, alors que nous avons beaucoup de pouvoir. Le Noir est un créateur. Et je suis très content, très honoré, très heureux de voir que nos jeunes, ici, ils bougent.

Si vous êtes en colère, vous faites leur jeu. C'est pour cela que je suis revenu sur la scène, sur le « marché ». Je

« C'était inacceptable que moi, un étranger et un Noir, je puisse m'imposer dans cette société qu'on veut garder pour le "nous". »



suis optimiste : on perd du temps à être en colère ! On ne croyait pas qu'on pouvait faire de l'argent avec le jazz, au début, puis après trois ans on ne voulait plus me louer les salles en me disant qu'il n'y avait pas de place pour deux festivals : « Vous savez, monsieur Boicel, on connaît monsieur [Alain] Simard et ... » Mais ce qui est important, c'est de continuer, et je suis encore là. Et vous voyez, ils se rendent compte que les négros bougent. J'ai été honoré par le Mois de l'histoire des Noirs deux fois, par le Gala Dynastie aussi, alors la reconnaissance à l'extérieur des communautés noires arrive puisque les communautés noires l'exigent, à commencer par la distinction de chevalier de l'Ordre de Montréal. Mais le bébé reste longtemps dans le ventre avant d'en sortir. **L**

Philippe Néméh-Nombré est doctorant en sociologie à l'Université de Montréal, membre du comité de rédaction de la revue *Histoire engagée* et de *Liberté*, et membre du conseil d'administration de la Ligue des droits et libertés. Justin Doucet travaille pour Santuri East Africa, notamment comme chargé de projet pour la plateforme *Femme Electronic*, et est également DJ et disquaire. Justin Doucet et Philippe Néméh-Nombré sont cofondateurs du collectif *Échantillons*, un projet de diffusion et d'analyse des esthétiques panafricaines et diasporiques en musique comme lieux de rapports de pouvoir et de résistance.