



L'Underground musical des années 1970 au Québec Émergence des pratiques en « musique actuelle » et rencontre entre deux univers de création

Quebec Musical Underground in the seventies

Marie-Thérèse Lefebvre

Number 68, 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1029295ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1029295ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)

1920-437X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, M.-T. (2014). L'Underground musical des années 1970 au Québec : émergence des pratiques en « musique actuelle » et rencontre entre deux univers de création. *Les Cahiers des dix*, (68), 249–286.
<https://doi.org/10.7202/1029295ar>

Article abstract

There are two sides to counter-culture: the first exists out in the open (overground) and the other moves below the surface (underground). In the “overground” current of notated avant-garde music with strong European ties – promoted, among others, by the Quebec Contemporary Music Society (SMCQ) – a new generation of musicians turned towards American models. Inspired by these models, they argued for a multidisciplinary creative space that left room for experimentation and improvisation. This artistic movement that began “underground” in the seventies gave birth to an aesthetic movement that emerged in the early eighties under the name “musique actuelle.” This is the story of an encounter between two creative universes.

L'Underground musical des années 1970 au Québec¹

Émergence des pratiques en « musique actuelle » et rencontre entre deux univers de création

MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE

L'histoire de la contre-culture québécoise des années 1960 nous a été partiellement racontée à travers deux publications en 1971 et 1973², la première offrant la parole à divers intervenants, témoins des événements, et couvrant un spectre très large des divers courants musicaux, alors que la seconde s'est intéressée plus particulièrement aux mouvements marginaux issus du milieu des arts visuels. Par contre, la documentation propre à la contre-culture musicale des années 1970 et les témoignages de l'époque sont plutôt rares. Lorsqu'on fait référence à ce courant, on pense surtout à certains groupes rock-progressistes³ ou

1. Bien que l'essentiel des activités musicales qui font l'objet de cet article aient eu lieu à Montréal, la provenance des artistes de diverses régions dont, entre autres, Sorel-Tracy, l'Abitibi et le Saguenay nous incite à situer globalement le propos au Québec. Merci à Marcel Moussette d'avoir suggéré cette précision.
2. RAOUL DUGUAY, dir., *Musiques du Kébéq*, Montréal, Éditions du JOUR, 1971; YVES ROBILLARD, dir., *Québec Underground, 1962-1972. Dix ans d'art marginal au Québec*, Montréal, Éditions Médiart, 1973. En arts visuels, on peut également citer : ROSE-MARIE ARBOUR, *Déclics, art et société des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation et Montréal, Musée d'art contemporain et Fides, 1999.
3. Tels, par exemple, Aut'Chose, Octobre, Offenbach, Maneige ou Corbeau qui se situent dans le courant de la musique américaine, mais qui ont été rapidement récupérés par l'industrie musicale.

aux fortes personnalités de Walter Boudreau (1947) et de Raoul Duguay (1939) liées au *Quatuor de jazz libre du Québec* et à *L'Infonie*⁴, deux groupes formés en 1967 et 1968 de musiciens associés au free jazz et qui se sont éteints vers 1974⁵; mais ces groupes ne nous semblent pas spécifiquement « underground » si tant est que leur popularité les ait propulsés rapidement sur la scène musicale au tournant des années 1970 grâce à leurs multiples concerts et enregistrements et à leurs liens avec les chansonniers de l'époque.

C'est ailleurs, nous semble-t-il, qu'il faut tenter de débusquer la genèse d'un mouvement qui entre en scène au début des années 80 sous le vocable de « musique actuelle », un mouvement porté par une vingtaine de musiciens et musiciennes qui ont entre 15 et 25 ans dans les années 1970. On a dit de ce mouvement expérimental⁶ qu'il était en réaction contre l'industrie ou la commercialisation de la musique populaire de l'époque.

Comme la culture commerciale figeait notre créativité multidisciplinaire, nous plongeons dans l'universalité des formes d'expression pour créer un monde artistique parallèle. Notre

-
4. Walter Boudreau venait de fonder un trio jazz qui obtint un contrat pour jouer durant l'été au Pavillon de la jeunesse à l'Expo 67. Il rencontre Emmanuel Cocke (1945-1973), artiste pluridisciplinaire, qui prépare au même moment un spectacle sous forme de « happening » combinant arts visuels, poésie et jazz, et dans lequel il invite Claude Gauvreau et Raoul Duguay. Il demande à Boudreau de se joindre au spectacle. Peu de temps après naissait *L'Infonie*. Par la suite, Boudreau gagne sa vie comme saxophoniste et joue à la Jazztek et, ajoute-t-il, « durant les intermissions, j'étudiais le *Traité d'harmonie* et *L'Introduction à la musique de douze sons* de René Leibowitz ». RALF ELAWANI, *c'est complet au royaume des morts : Emmanuel Cocke, le cascadeur de l'esprit. Biographie*, Montréal, Tête première, 2014, p. 89.
 5. Pour une histoire détaillée et vivante de ces groupes, voir : WALTER BOUDREAU, « Les culottes du bicycle dans le siège du journal » dans : RAOUL DUGUAY, *L'Infonie, le boutt de toutt*, Montréal, Éditions Trois-Pistoles, 2000, p. 3x3x3 -33+33/3+3+3+3/3+3/3. La pagination de ce livre est à l'image de son auteur qui attribue au chiffre 3 une valeur mystique.
 6. La littérature récente utilise indifféremment les expressions « avant-garde » ou « expérimentale » (parfois même accolées l'une à l'autre) pour qualifier la contre-culture musicale. Nous préférons réserver le terme « avant-garde » aux musiques écrites entre 1950 et 1980, d'allégeance européenne, soutenues par un discours militant, souvent préalable à leur réalisation, qui justifie leur pertinence dans un contexte d'évolution et de progrès du langage musical. Bien que marginal dans l'ensemble de la diffusion musicale, ce milieu avant-gardiste était déjà, à l'époque, institutionnalisé et jouissait de nombreuses subventions ainsi que d'émissions radiophoniques et de critiques régulières dans les journaux. Pour ces raisons, nous le qualifions d'« overground » et nous lui opposons en « underground » les « musiques expérimentales » d'allégeance américaine, non soutenues par un discours justificatif préalable aux œuvres, et qui réintroduisent, par l'improvisation, la présence de l'interprète en tant que créateur.

recherche formelle tentait d'allier simplicité, folie et complexité, démocratie, sagesse et raffinement.⁷

Mais il y a plus. Ce mouvement opposait également aux cadres rigoureux de la musique écrite d'avant-garde post-sérielle une voie d'exploration musicale nouvelle dans un contexte plus largement pluridisciplinaire. Cette nouvelle esthétique défendue par les Actualistes sera d'ailleurs fortement critiquée vingt ans plus tard par Jean-Jacques Nattiez, grand défenseur de l'école boulézienne, qui dirigea un numéro de la revue *Circuit* en 1995 consacré à ce mouvement et dans lequel il publia un article intitulé « Apories du relativisme. Considérations intempestives ... et inactuelles⁸ ». En conclusion, il écrit :

Je ne vois pas ce qui devrait nous empêcher de conjecturer qu'un bon nombre de productions des « musiques actuelles », si elles ont droit à l'existence dans un monde démocratique, n'en sont pas moins destinées, esthétiquement, à sombrer dans les abysses de l'oubli⁹.

Comme si ce jugement ne pouvait s'appliquer tout autant à la musique dite « contemporaine », ainsi que l'observait Walter Boudreau des années auparavant. Prenant pour exemple l'œuvre emblématique du compositeur américain Terry Riley, *In C*, qu'interpréta *L'Infonie* en 1970, il écrit :

In C se présentait alors comme une bouffée d'air frais, une oasis dans le désert des complexités sérielles, typique de la fin des années 60. Il ne faudrait pas oublier que la mode d'alors était aux partitions compliquées, indéchiffrables, si on n'avait pas au préalable suivi un cours de mathématiques transcendantes, aux titres et explications scientifiquement ésotériques, ainsi qu'à une certaine complaisance dans le fait de ne pas être compris et apprécié à sa juste valeur par le commun des mortels¹⁰.

Finalement, le mouvement remettait en question la formation académique rigide des musiciens dans les conservatoires et facultés de musique.

7. RAOUL DUGUAY, *op. cit.*, p. 3+3+3/3+3/3.

8. JEAN-JACQUES NATTIEZ, dir., « Musique actuelle? », *Circuit*, vol. 6, no 2, 1995. Propos de Joane Héту, Danielle Palardy Roger, Jean Derome, Daniel Swift, Raymond Gervais, Michel F. Côté, Hélène Prévost, Dominique Olivier, Serge Provost, Ramon Pelinski et Jean-Jacques Nattiez. En réaction à ce numéro, voir : PIERRE BÉLAND, YVES CHARUEST ET OLIVIER LARUE, « Les musiques savantes et alternatives dans le respect de l'engagement intellectuel, c'est du vent! » ; YVES CHARUEST, « Le dossier « musique actuelle » de la revue *Circuit* : bien plus qu'un non-lieu », *Musicworks*, no 65, printemps 1996, p. 42-43 et 58-60; FRANÇOIS DUGRÉ, « Dialogue de sourds en circuit fermé », *Spirale*, no 147, mars/avril 1996, p. 15; MICHEL RATTÉ, « Engagement intellectuel et critique d'art dans le milieu de la musique savante : l'histoire d'un exil », *Moebius : écritures / littérature*, no 72, 1997, p. 75-87.

9. *Idem*, p. 65.

10. WALTER BOUDREAU, *op. cit.*, p. 33+33/3+3+3.

Nous étions contre une culture qui clouait nos envols au sol et pour un renouvellement des formes alors que de nouvelles manières d'exprimer la vie par l'art naissaient : cinéma direct, théâtre populaire, happenings, art optique, free jazz, musique électronique, concrète et contemporaine¹¹.



La revue *Hobo Québec*, no 20, nov-déc 1974, p. 22.

Reproduite avec l'autorisation du Musée national des Beaux-Arts du Québec.

(photos prises à l'Université de Montréal en février 1973 par un dénommé Nico)

Haut du photomontage : De gauche à droite : Yves Bouliane, contrebasse; Vincent Dionne, percussions; John Cage Centre : René Thomas, guitare Bas ; Tristan Honsinger, violoncelle; Michel-Georges Brégent, piano; Hal Onserud?, contrebasse; Trompettiste noir inconnu; Ron Proby, saxophone soprano et Michel Madore, guitare (Duo « Le Komuso à cordes »)

Remerciements chaleureux à Nathalie Thibault du Musée national des Beaux-Arts du Québec pour la numérisation, ainsi qu'à Raymond Gervais et Jean Derome pour leur aide à l'identification des personnages.

11.

· RAOUL DUGUAY, *ibid.*, p. 33/3.

Ce courant « underground » ouvrait ainsi une voie qui exigeait une plus grande liberté d'expression en puisant certains éléments musicaux dans le free jazz, l'improvisation, le jeu collectif, le bruitisme, le métissage et, d'une manière plus générale, dans la philosophie du turbulent compositeur américain John Cage. Plus encore, il réintroduisait dans le paysage musical savant la fonction de « l'improvisateur », compositeur-interprète, jusque-là dissociée.

Overground : la musique d'avant-garde

Alors que nous établissons une chronologie des nombreux événements culturels (toutes disciplines confondues) couvrant les années 1970, nous nous sommes rendu compte que les noms de ces musiciens improvisateurs n'apparaissent « soudainement » dans la littérature consacrée à cette période, qu'à partir des années 1980¹². Le critique musical du *Devoir* n'écrivait-il pas en 2000 :

Nous sommes au tournant des années 80. Un vent nouveau souffle sur le monde musical contemporain, un peu sulfureux. Le phénomène baptisé « musiques actuelles » se révolte contre l'intellectualisme de la musique contemporaine et la rigidité de la musique écrite¹³.

Nous n'avions cependant que peu de renseignements sur ce qui les avait conduits à tourner le dos au courant dominant « overground » de l'époque¹⁴, c'est-à-dire, au répertoire (surtout européen et relié au Domaine Musical¹⁵ dirigé par Pierre Boulez), interprété plus particulièrement par l'ensemble de la Société

-
12. La musicologue SOPHIE STÉVANCE a publié en 2011 une histoire de la musique actuelle aux Presses de l'Université de Montréal. La chronologie qu'elle présente aux pages 159 à 162 ne retient que trois dates de la décennie 1970 avant la création de la compagnie SuperMémé en 1979 et souligne particulièrement des événements reliés au mouvement féministe.
 13. FRANÇOIS TOUSIGNANT, « Portrait de femme avec tambours et sans trompette », *Le Devoir*, 22 juillet 2000, p. C-3.
 14. Malgré les nombreuses entrevues accordées par ces musiciens, très peu évoquent leur formation et leur parcours durant cette période « de jeunesse ». L'un d'eux écrit d'ailleurs à ce sujet : « Un autre article que celui-ci serait nécessaire pour bien définir cet univers musical dont les membres *d'Ambiances Magnétiques* sont parmi les principaux représentants. Sachez tout de même qu'il prend racine au cours des années 1960, période de vive agitation où différents styles musicaux jusqu'alors relativement imperméables se bousculent les uns les autres (trois principaux trouble-fêtes : le jazz, le rock et les musiques expérimentales américaines) », MICHEL F. CÔTÉ, « Cirque nominatif », *Circuit*, vol. VI, no 2, 1995, p. 28. Nous remercions chaleureusement ceux et celles qui ont accepté de partager leurs souvenirs : Walter Boudreau, Pierre Cartier, Jean Derome, André Duchesne, Errol, Serge et Jean Gagné, Joane Héту, Robert-Marcel Lepage, Danielle Palardy Roger, Régis Painchaud, Hélène Prévost et Rober Racine.
 15. Le Domaine musical est un organisme français fondé par Pierre Boulez en 1953 destiné à la création d'avant-garde. Il a cessé ses activités en 1973.

de musique contemporaine du Québec¹⁶, analysé par Serge Garant à l'émission radiophonique *Musique de notre siècle*¹⁷ qui diffusait de larges extraits des concerts de la SMCQ, et commenté par Maryvonne Kendergi et ses invités à l'émission *Festivals européens* et à ses *Musialogues*¹⁸.

Garant connaissait bien le milieu du jazz pour y avoir travaillé, autant comme musicien que chef d'orchestre, parallèlement à son métier de compositeur jusqu'à sa nomination comme directeur de la SMCQ en 1966 et professeur de composition à l'Université de Montréal l'année suivante. Malgré cette expérience, et contrairement aux musiciens-improvisateurs que nous présenterons un peu plus loin, il a toujours dissocié ces deux milieux tout autant que les fonctions de compositeur et d'interprète qu'il considérait comme deux univers distincts. Dès 1961 dans la revue *Cahiers d'essai*, il écrit :

Il me semble très inquiétant de constater que presque toute une génération de créateurs ou d'artistes choisit ainsi la facilité [...] Il est vrai que le jazz veut atteindre d'autres régions que la musique savante. Ces régions qui, pour être superficielles, ne sont pas à dédaigner, c'est par un certain climat que le jazz les atteint. Et ce climat est créé par une écriture musicale spontanée où l'improvisation tient la plus grande place. Cette spontanéité, cet aspect improvisé, ne peut naître, il faut bien le dire, que dans l'emploi constant de certains clichés. Le jazz est, fondamentalement, une musique de clichés, plus ou moins déguisés, selon l'habileté du jazzman¹⁹.

Dix ans plus tard, alors que *L'Infonie* et le *Quatuor de jazz libre du Québec* se sont inscrits dans la mouvance du free jazz que Walter Boudreau définissait alors comme « une approche improvisée de la musique contemporaine »²⁰, la distance de Garant face au musicien-improvisateur demeure la même :

Je ne peux pas considérer l'expérience du New Thing comme une œuvre [...] C'est une atmosphère. Il ne faut pas trop blâmer les musiciens classiques de ne pas être au courant de tout ce qui se fait dans le jazz parce que nous, nous aimons structurer des choses et que le jazz, même lorsqu'il veut structurer, est très en deçà de ce que nous faisons. Le New Thing, pour nous, c'est dépassé depuis quarante ans au point de vue sonore. Webern est allé tellement

16. La Société de musique contemporaine a été fondée en 1966 et a été subventionnée dès le départ par le gouvernement provincial.

17. L'émission *Musique de notre siècle* a été diffusée sur les ondes de Radio-Canada de 1969 à 1985 à l'initiative du réalisateur Claude Garneau. Serge Garant en fut le principal animateur.

18. Les *Musialogues*, lieu de rencontre avec les compositeurs contemporains, a été fondé en 1968 par l'animatrice Maryvonne Kendergi. Ces événements ont cessé en 1982.

19. SERGE GARANT, « Chronique musicale », *Cahiers d'essai*, no 3, 1961.

20. MICHEL SAINT-GERMAIN, « Walter Boudreau, le grand prêtre de l'Infonie », *Courrier Riviera*, 7 octobre 1969, reproduit dans : RAOUL DUGUAY, *L'Infonie, le boutt de touttt*, Éditions Trois-Pistoles, 2000, p. 33/3 + 33/3 + 3.

plus loin que les jazzmen au point de vue esthétique qu'ils ne peuvent espérer l'approcher, et cela parce que le New Thing ne peut pas être pensé.²¹

Et même lorsqu'il parle d'improvisation, l'écart qu'il impose entre l'interprète et le compositeur reste présent : « On ne peut demander à l'interprète d'inventer constamment », dit-il lors d'une émission radiophonique *Musique de notre siècle* consacrée à l'improvisation. Se référant aux concepts de « forme ouverte » ou de « moments aléatoires contrôlés » fortement discutés dans les milieux avant-gardistes européens, il ajoute :

Le compositeur soumet un matériau plus ou moins organisé à l'interprète [...] Pour ce genre de réalisation, les indications du compositeur sont généralement assez précises pour qu'il puisse prévoir, grosso modo, ce que sera son oeuvre une fois réalisée.²²

Mais, rendons à César... Malgré ces réticences, Garant n'en a pas moins proposé à ses auditeurs quelques groupes représentatifs de cette tendance; entre autres, le 24 octobre 1976, l'ensemble Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (fondé en 1964 par Franco Evangelisti et Mario Bertoncini), et le 12 décembre 1976, le groupe français New Phonic Art²³ (fondé en 1969 par Michel Portal, clarinette et saxophone, Vinko Globokar, trombone, Carlos Roque Alsina, piano, et Jean-Pierre Drouet, percussions)²⁴.

C'est donc sur ce fond musical « overground » que nous chercherons à établir le contexte de la genèse du mouvement « underground » soutenu par une nouvelle génération de musiciens qui a revendiqué un espace de création multidisciplinaire, égalitaire et collectif. Ce mouvement a conduit à la création d'un regroupement d'artistes sous les noms de *SuperMémé* en 1979 (renommé *SuperMusique* en 1991) et d'*Ambiances Magnétiques* en 1983, et à la naissance, la même année, du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV) qui a officialisé l'appellation de ce courant musical²⁵.

-
21. SERGE GARANT, « Le structuralisme ouvert », dans : RAOUL DUGUAY, dir., *Musiques du kébèk*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 53.
 22. MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Éditions Louise-Courteau, 1986, p. 166. Nous n'avons pu retrouver la date exacte de cette émission réalisée dans les années 70.
 23. Ce groupe francophone avait choisi un nom anglais pour montrer son affiliation au free jazz américain.
 24. DOMINIC SPENCE, *L'émission radiophonique « Musique de notre siècle » animée par le compositeur Serge Garant (1967-1985)*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005, annexe (non paginée).
 25. JEAN DEROME, « Qu'est-ce que ça veut dire, musique actuelle? », *Circuit*, vol.6, no 2, 1995, p. 15.

Contexte de l'Underground à Montréal dans les années 1970

De nouveaux mouvements artistiques prennent naissance dans les années 1960. Mais ce qui différencie la contre-culture de cette décennie de celle qui suivra dans les années 1970, c'est l'implication politique associée au parcours des musiciens des années de la Révolution tranquille, marquée par les assassinats de John F. Kennedy et de Martin Luther King, la guerre du Vietnam, la circulation de drogues hallucinogènes, la révolution sexuelle, l'influence des philosophies orientales, la naissance des mouvements écologiques et l'expérience de la vie collective dans des « communes ». La musique du *Quatuor de jazz libre* cherche à faire entendre cette révolte, comme l'affirment deux de ses membres : Yves Charbonneau déclare « Avant d'être musicien, je suis révolutionnaire. Au lieu d'avoir une mitraillette, j'ai une trompette », et Jean Préfontaine enchaîne « Le jazz libre fait partie de ces efforts de l'homme moderne pour résister à l'embrièvement, à l'esclavage de la machine, à la standardisation²⁶ ». Le compositeur électroacousticien québécois Philippe Ménard, alors membre du Groupe de musique expérimentale de Bourges (1971-1975), partage cette orientation :

On peut être une espèce *d'écologiste* musical comme l'est Murray Schafer; on peut être davantage, à mon avis, c'est-à-dire un *polémiste* musical qui donne à sa musique une fonction de dénonciation [...] Si la musique a un ennemi, c'est la partition. Sur la droite MORT / VIE, je place l'écrit en partition à l'extrême MORT et l'improvisé (individuel ou collectif) à l'extrême VIE [...] Avec Marcuse, je crois que l'art, celui qu'on appelle pompeusement le grand art, peut être transcendance consciente d'une existence aliénée, et avec Adorno, que même intégré à la société, l'art peut dénoncer la réalité sociale et rompre avec elle, être le grand Refus²⁷.

Cependant, au cours de la décennie 1970, plusieurs artistes abandonnent le terrain politique pour se concentrer davantage sur la réflexion esthétique. Guy Thouin, membre du *Quatuor de jazz libre du Québec* explique ainsi son départ du groupe:

En 1970, l'orientation du groupe était devenue de plus en plus politique à cause de l'influence du FLQ. Cela ne m'intéressait pas. Je souhaitais que le QJLQ évolue musicalement. Je trouvais que le nihilisme et l'anarchie menaient vers un cul-de-sac. Dans mon esprit, il

26. Propos d'Yves Charbonneau et de Jean Préfontaine. <http://tenzier.org/tnzr051-le-quatuor-de-jazz-libre-du-quebec-1973> (consulté le 20 juin 2012). Préfontaine a composé la pièce « Stalisme dodécaphonique » pour le quatuor en 1969.

27. PHILIPPE MÉNARD, « Musique d'écoles et lutte des classes », *Chroniques*, 8/9, août/septembre 1975, p.101-102.

fallait partir de quelque chose. Il fallait établir une certaine structure à partir de laquelle improviser, des couleurs, des formes, etc²⁸.

Ces jeunes artistes cherchent à créer des lieux de rencontres artistiques pluridisciplinaires permettant une démocratisation de l'art par des modèles d'autogestion et de création collective. C'est la grande décennie des happenings, performances, créations collectives et la fondation de plusieurs lieux de rassemblements de ces jeunes créateurs en cinéma, théâtre et musique. En voici quelques exemples :

En cinéma, Robert Forget fonde en 1971 *Vidéographe*, premier centre autogéré d'artistes qui se consacre à la création, à la diffusion et à la distribution d'œuvres d'art médiatiques indépendantes²⁹.

En théâtre, le *Grand Cirque Ordinaire*, créé en 1969, est parmi les premières troupes à explorer de nouvelles formes théâtrales dans un contexte de création collective. Il présente cette année-là *T'es pas tannée, Jeanne D'Arc*³⁰ sur une trame sonore écrite par Hélène Prévost³¹. En 1975, Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel et Pol Pelletier fondent le *Théâtre expérimental de Montréal* d'où est issue, deux ans plus tard, la *Ligue nationale d'improvisation*, un nouveau concept scénique imaginé par Robert Gravel et Yvon Leduc.

Du côté musical, des musiciens remettent en question l'autoritarisme du discours de la musique d'avant-garde. Rétrospectivement, Jean Derome n'hésite pas à écrire :

-
28. « Entretien : Guy Thouin et le jazz libre du Québec ». <http://tenzier.org/qjlc-entretien-guy-thouin-et-le-jazz-libre-du-quebec> (consulté le 20 juin 2012).
29. Pour souligner ses cinq ans, Vidéographe produira le 2 mai 1976 au Centre sportif de l'Université de Montréal un spectacle de création pluridisciplinaire en sept scènes différentes soutenues par un équipement technique complexe pour l'époque, « Les Loges de la Folie ». Entrevue de l'auteure avec André Duchesne, 21 juin 2014. Voir aussi : CLAUDE PP. ET GEORGES KHAL, « Les Loges de la Folie », *Mainmise*, juin 1976, p. 10-11; CHRISTINE L'HEUREUX, « La douce folie du Vidéographe », *Le Devoir*, 4 mai 1976, p. 10; BRUNO DOSTIE, « Les loges de la folie ou le show d'une petite bourgeoisie fascinée par la quinquillerie », *Le Jour*, 4 mai 1976, p. 25.
30. Voir l'analyse de la pièce *T'es pas tannée, Jeanne D'Arc?* par GILBERT DAVID, « Le crû et le cool : les débuts de la création collective en théâtre », dans : FRANCINE COUTURE, *Les arts et les années 60*, Montréal, Les éditions Tryptique, 1991, p. 126-127.
31. Diplômée en composition (1969) de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Hélène Prévost a enseigné dans les années 1970 la perception auditive et a dirigé un atelier du son avec des étudiants en éducation. Durant cette même décennie, elle a écrit de nombreuses musiques publicitaires et musiques de scène. En 1978, elle entreprend une longue carrière radiophonique à Radio-Canada. Depuis 2006, elle se consacre à la création en tant qu'artiste sonore.

On nous présente souvent la musique contemporaine comme l'élite de l'élite. Comme si les interprètes et les compositeurs de musique contemporaine pouvaient tout jouer, tout composer [...] La musique n'est pas une pyramide dont la musique contemporaine serait le sommet. La musique est plutôt un terrain que certains musiciens choisissent d'explorer dans son entièreté pendant que d'autres préfèrent cultiver un tout petit lopin. Il n'appartient à personne de juger de ces choix. J'aimerais simplement que l'on considère l'ensemble des musiques vivantes de manière plus ouverte et sans jugements de valeur³².

Ils proposent en effet des voies novatrices qui explorent, dans un contexte d'improvisation, différentes utilisations de la voix, les emprunts ou métissages, de nouvelles sonorités provenant d'instruments électroacoustiques, d'objets du quotidien ou d'instruments inventés. Tel le *Trio expansible* fondé en 1972 par Robert M. Lepage, Yves Bouliane et Roger Boudreault³³ et qui offre plusieurs concerts au Centre d'essai de l'Université de Montréal, au Musée d'art contemporain et au Vehicule Art Gallery³⁴. D'autres se regroupent à *L'Atelier de musique expérimentale* (L'AME) fondé en 1973 par Raymond Gervais, Michel Di Torre, Yves Bouliane, Robert M. Lepage et Bernard Gagnon³⁵ qui s'y joint par la suite avec son groupe de musique improvisée *Mergèlepe-Guorismoque*.³⁶ Raymond Gervais se rappelle :

En 1974 le free jazz était, selon moi, quelque chose de profondément historique. À l'AME, nous baignions dans un monde de musique qui était autre chose que le free jazz. Cet univers était celui de John Cage, de Morton Feldman et de Christian Wolff. C'était aussi l'univers

32. JEAN DEROME, « Qu'est-ce que ça veut dire, musique actuelle? », *Circuit*, vol. 6, no 2, 1995, p. 16.

33. ROBERT M. LEPAGE, « Le Trio expansible », *Hobo-Québec*, 20, 1978, 19.

34. Fondé en 1972, ce lieu artistique pluridisciplinaire anglophone situé au 61 Ste-Catherine ouest, réunissait sous forme de coopérative des artistes, poètes, musiciens et vidéographes de tendance expérimentale et possédait sa propre maison d'édition (Vehicule Press). Au début des années 1980, Prime Video se sépare de la galerie Vehicule Art Inc. qui devient Le Musée d'art vivant Vehicule et s'installe au 307 Ste-Catherine ouest. C'est à cet endroit que Les Événements du Neuf produiront leur premier concert de musique électroacoustique le 9 avril 1980. KEN NORRIS, éd., *Vehicule Days. An unorthodox history of Montreal's Vehicule Poets*, Montreal, Nuage Editions, 1993, p. 7-10.

35. Né en 1953, Bernard Gagnon participe dans les années 1970 à un séminaire offert par Xénakis à Montréal et rencontre John Cage dans le cadre d'un projet de performance. Il se joint au groupe MetaMusic fondé par Kevin Austin. Il poursuit ses études en électroacoustique à l'Université McGill et joint le groupe de musique actuelle au début des années 1980. <http://www.facebook.com/pages/Bernard-Gagnon-compositeur/184249691681926?sk=info> (consulté le 22 août 2012)

36. BERNARD GAGNON, « Mergèlepe-Guorismoque », *Hobo-Québec*, 20, 1974, p. 19 et 21.

des minimalistes américains et celui de musiciens européens appartenant à la London Musicians' Coop³⁷.

Dans un esprit festif, on organise également des fanfares qui jouent spontanément dans les rues de Montréal. Entre 1974 et 1981, tambours et trompettes s'éclatent dans *L'Enfant fort*, puis dans le *Pouet-Pouet Band* qui intègre à ses activités des musiques originales, des chansons et du théâtre³⁸. François Gourd se souvient :

On était une gang [...] qui s'est connue dans la rue. On a eu l'idée de créer une fanfare et on s'est mis à jouer dehors. À la fin de l'été, on était 35 et *L'Enfant fort* était né. La musique, le théâtre, le cirque ont alors explosé. Notre fanfare jouait dans toutes les manif's, puis en 1978, nous nous sommes joints au Parti Rhinocéros, qui existait depuis 1963. Il y avait une grosse mouvance contre-culturelle qui venait de la Californie et de New York; c'était une époque où l'on voulait changer le monde³⁹.

En 1977, Jean Derome, Robert Leriche, Claude Simard et Pierre St-Jak fondent *L'Ensemble de musique improvisée de Montréal*, l'EMIM, une structure organisationnelle très ouverte « qui tente d'échapper au système des « groupes de musique « calqué sur la musique pop et cherche plutôt à diffuser le processus d'improvisation⁴⁰ », et qui soutient plusieurs groupes dont le *Chick-Boom Chick Band* (1980), la G.U.M. *Guérilla urbaine musicale* (1981) et *La Grande Orchestre de Montréal* (1982).

Et ce n'est pas tout. Dans la foulée des mouvements féministes qui naissent au début des années 70 et culminent à l'occasion de l'Année internationale des femmes en 1975, les créatrices emboîtent le pas :

Au cinéma, Anne-Claire Poirier réalise en 1968 les premiers films féministes « De mère en fille » et en 1979 « Mourir à tue-tête ». Membre fondateur de l'association coopérative de productions audiovisuelles, Mireille Dansereau produit en 1972 le premier long métrage de fiction réalisé par une femme au Québec, « La vie rêvée ».

37. ÉRIC FILION, « Ce soir on improvise. Entretien avec Raymond Gervais et Michel di Torre », *Hors Champ*, 4 janvier 2012, p. 6. <http://www.horschamp.qc.ca/entretien-avec-raymond-gervais.html> (consulté le 25 mars 2012).

38. Dans le même esprit festif, naît en 1981 une troupe de cabaret underground, *Montréal Transport Limité*, et en 1995, la fanfare *Pourpour*.

39. MANON DUMAIS, « Il était un fou ». Commentaire sur le documentaire *L'Avis d'un fou*, réalisé par François Gourd et Martin Leblanc, K. Films Amérique, 2005. <http://www.indendance-quebec.com/forum/about1746.html&sid=03cc9dec060a88b0895ed89158277836> (consulté le 30 mars 2012).

40. JEAN DEROME, communication courrielle avec l'auteure, 14 mars 2012. Reproduction autorisée.

Au théâtre, un lieu d'expression théâtrale collective se développe avec *Le Théâtre des cuisines* créé en 1974 et qui produit la pièce « Nous aurons les enfants que nous voulons », et en 1975, « Mômman travaille pas, a trop d'ouvrage ». Deux autres pièces ébranlent le milieu bien-pensant : « La Nef des sorcières » née d'un collectif est créée en 1976, et, en 1978 « Les fées ont soif » de Denise Boucher qui provoque des remous mémorables. En 1979, l'incomparable comédienne Pol Pelletier fonde le *Théâtre expérimental des femmes*⁴¹.

Du côté musique, des musiciennes⁴² qui jouaient dans *L'Enfant-Fort* décident de créer en 1977 un premier groupe féminin, *L'Arc-en-son*, dissout en 1979 avec la création d'un groupe de neuf musiciennes, *Wondeur Brass*, dont les spectacles seront diffusés par la maison de production *SuperMémé*, dirigée par Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy Roger.

Ajoutons à cette effervescence culturelle la venue, à l'Université de Montréal, de Stockhausen et la présentation de *Stimmung* en 1971⁴³, de John Cage en 1973⁴⁴, de Mauricio Kagel en 1974⁴⁵ et les neuf visites de Iannis Xénakis entre 1967 et 1979⁴⁶; le séjour de Mario Bertoncini à l'Université McGill en 1976; les concerts, au Musée d'art contemporain, de Philip Glass en 1974 et de Steve Reich en 1976; les performances de Frank Zappa à Montréal (1967, 1969, 1972) et à Québec (1975 et 1976) ainsi que les programmes de free jazz organisés par Raymond Gervais à la Bibliothèque nationale (entre autres, la venue du saxophoniste Steve Lacy en 1976), et nous avons là tous les ingrédients représentatifs des courants européens et américains qui ont contribué à l'émergence d'un mouvement artistique underground d'où est issue la Musique Actuelle.

On ne peut cependant clore ce chapitre sans évoquer LE LIEU où ont convergé nombre d'activités qui ont permis la rencontre de tant d'artistes⁴⁷ :

41. LUCIE ROBERT, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, no 137, 2005, p. 43-46.

42. Il s'agit de Diane Labrosse, Francine Lévesque, Eglal Rached et Danielle P. Roger.

43. Karlhein Stockhausen est venu à Montréal en décembre 1958, janvier 1964 et décembre 1971. À cette occasion, il interpréta avec son ensemble « Stimmung » au théâtre Maisonneuve. Un moment inoubliable.

44. John Cage est venu à Montréal en 1961 durant la Semaine internationale de musique actuelle (SIMA), en 1973 et 1989.

45. Maurizio Kagel est venu à Montréal en 1961 lors de la SIMA organisé par Pierre Mercure, puis en 1974, 1982 et 1992.

46. Pour l'analyse de ces visites, voir : SOPHIE GALAISE ET AL., « Xénakis au Québec : chronologie et repères » *Circuit*, vol V, no 2, 1994, p. 77-82.

47. On retrouve d'autres lieux de la contre-culture de cette époque tels les bars L'Amorce (rue Saint-Paul dans le Vieux-Montréal), la Grande Passe (rue Ontario), la Casanous (485 Sher-

L'Atelier d'expression multidisciplinaire (l'ATEM), créé en 1973 et renommé en 1976 *Le Centre d'essai le Conventum* (CEC), lieu de rencontre et de questionnements animé par Patrick Straram, Gilbert Langevin, Armand Vaillancourt. Ce haut lieu de la création que l'on pourrait comparer au célèbre *Kitchen* de New York (fondé en 1971⁴⁸) sera actif jusqu'en 1983⁴⁹.

Suite à une rencontre avec les sculpteurs Armand Vaillancourt et Jean Gauguët-Larouche⁵⁰, de jeunes artistes originaires du Saguenay s'installent en 1972 dans le garage adjacent à la Galerie Espace de l'Association des sculpteurs du Québec situé au 1237 rue Sanguinet. Ils y ajoutent le Café-Garage qu'ils transforment en un lieu d'exposition et de diffusion, ainsi qu'un Atelier d'expression multidisciplinaire qui publiera l'année suivante un catalogue de leurs activités culturelles⁵¹. Parmi ces artistes : André Duchesne, guitariste, les frères Gagné (Serge et Jean, cinéastes et Errol, photographe), et les frères Painchaud (Alain-Arthur et Régis)⁵², en poésie et théâtre. D'autres amis se joindront à ce noyau initial.

En 1973, André Duchesne forme avec, entre autres, des musiciens du *Quatuor de jazz libre du Québec*, la première mouture du groupe musical *Conventum* qui donnera son nom à l'atelier en 1976. Ce groupe explore l'improvisation et les créations collectives. En 1975, la seconde formation du groupe s'inspire davantage du rock progressif, et en 1976 *Conventum* comprend trois guitaristes, Duchesne, Jean-Pierre Bouchard, René Lussier, et le poète Alain Painchaud.

brooke ouest) et surtout la galerie Véhicule Art (61 Ste-Catherine ouest) qui, de 1972 à 1982, partage, du côté anglophone, les mêmes objectifs que le Centre d'essai le Conventum du côté de la vidéo et de la danse. Les archives de cette galerie ont été déposées à l'Université Concordia (fonds P 027). On y trouve la chronologie des différentes activités. <http://archives.concordia.ca/fr/P027-chronologie>. Je remercie chaleureusement Régis Painchaud et Serge Gagné qui ont ajouté à ce chapitre des événements qui nous étaient inconnus.

48. Fondé par Steina et Woody Vasulka, pionniers dans la vidéo d'art, ce centre multidisciplinaire de la création expérimentale en vidéo, musique, danse, performance, cinéma et théâtre a reçu des invités prestigieux tels John Cage, Laurie Anderson, Philip Glass, Pauline Oliveros, Meredith Monk.
49. Le bâtiment comprenait un bar, une salle de théâtre de 168 places et un plateau professionnel de 60 pieds par 40, équipé pour le théâtre, la musique, la danse et le cinéma. Merci à Régis Painchaud de ces précisions.
50. Jean Gauguët-Larouche (1935-1986) est originaire de La Malbaie. Il participe à la fondation des Éditions Atys avec Gilbert Langevin, Serge Lemoyne et Jacques Renaud. <http://www.cocagne.org/langevin/larouche.htm>
51. Merci à Serge Gagné pour ces informations complémentaires communiquées par courriel le 17 juillet 2012.
52. À l'âge de 15 ans, Régis Painchaud avait ouvert sa première boîte à chanson, le Sortilège, dans sa ville natale, Arvida (Jonquière).

En 1979, avec le violoniste Bernard Cormier, le bassiste Jacques Laurin et le flûtiste Jean Derome, le groupe rend hommage au *Centre d'essai* en produisant leur second enregistrement « Le Bureau central des utopies ». Pour des raisons financières, le Centre ferme définitivement ses portes en 1983. Certains de ses membres s'installent alors à Jonquières⁵³. Parmi les activités organisées par le *Centre d'essai le Conventum*, retenons les événements suivants :

- Les Ateliers quotidiens dirigés par Patrick Straram (écriture, critique), Gilbert Langevin (poésie, édition, parole en scène), Marc Brault (cinéma-animation), André Duchesne (invention musicale), Marc Desjardins (fabrication d'un nouveau théâtre), Milicska Jalbert (artisanat) et Armand Vaillancourt (sculpture et écologie);
- La Semaine du film sur les tablettes organisé par Patrick Straram, Robert Daudelin et Claude Chamberlan (mai 1974);
- Le groupe de recherche sur la souveraineté culturelle formé par Gérald Godin, Marcel Rioux, Hélène Loiselle, Claude Jutras et Léon Bellefleur (1975);
- La Rencontre internationale de la contre-culture organisée par l'écrivain Jocelyn Pagé avec la présence de William Burroughs et d'Allan Ginsberg (21-27 avril 1975)⁵⁴;
- Les concerts du groupe *Nébu* formé en 1974 par Jean Derome, Pierre Cartier, Robert Leriche et Pierre St-Jak, (16 décembre 1976 et 17-19 mars 1977) ;
- Le concert de *Gropus 7* fondé en 1975 par Marcelle Guertin, pianiste, Nicolas Desjardins, clarinettiste, Anne Jalbert, flûtiste et Pauline Vaillancourt, soprano, afin de promouvoir le théâtre instrumental inspiré de Mauricio Kagel (10-12 mars 1977);
- Les Journées de réflexion sur les prisonniers politiques (1977);
- Le Mai Théâtral (1977) au cours duquel 16 troupes ont offert 37 représentations et qui a donné naissance à l'ATTAQ (Association des travailleurs et travailleuses du théâtre autonome autogéré du Québec);

53. Jean-Pierre Bouchard et le poète Alain-Arthur Painchaud ainsi que Pierre Dumont, Claude Fradette et Pierre Lavoie fondent le Centre d'expérimentation musicale de Jonquières qui est à l'origine en 1989 du Festival des musiques de création.

54. Cet événement a donné lieu à un film produit par les frères Serge et Jean Gagné, *Une semaine dans la vie de camarades*, dans lequel on peut voir une séquence mettant en scène Claude Vivier.

- La Quinzaine des femmes organisée par Christine Balta (septembre et octobre 1977) qui a donné lieu à des expositions, projections de films, discussion, lectures de poésie et qui a permis à des ménagères de banlieue de présenter leur théâtre. Dans la foulée de cet événement, le groupe *L'Arc-en-son*, composé entre autres de Danielle Palardy Roger, percussionniste et Diane Labrosse qui y joue le piano et l'accordéon, présente un spectacle les 2 et 3 mars 1978;
- La Quinzaine des premiers combattants du cinéma d'hier et d'avant-hier où sont projetés cinq films de Pierre Perreault (11-27 octobre 1977);
- Les États généraux du cinéma artisanal (novembre 1977);
- Le Mai théâtral (du 2 au 31 mai 1978)⁵⁵ qui se termina par la Nuit du théâtre expérimental;
- La diffusion de *Chants pour sept voix de femmes*, de Claude Vivier durant l'événement *Du Son sur Sanguinet* (17 mars-15 avril 1978. Nous y reviendrons plus loin);
- Les Journées du cinéma différent en France, Suisse et Belgique (octobre 1978);
- Du côté de la danse, le spectacle de danse-création du chorégraphe Paul-André Fortier, *Parlez-moi donc du cul de mon enfance* (23 octobre-4 novembre 1979) : *Voici Miss Myosotis* de Ginette Laurin (24 octobre 1980); *Nouvelle aire en liberté*, par Le groupe Nouvelle Aire, dirigé par Martine Époque (5-10 mai 1981); et *Oranges*, l'une des premières chorégraphies d'Édouard Lock (été 1981).

À l'automne 1981, on présente *Clockville* (22 représentations), un théâtre musical conçu par André Duchesne, accompagné d'une musique composée collectivement par Jean Derome, René Lussier, Pierre St-Jak et Pierre Cartier. L'événement soulignait la 1000^e représentation d'un spectacle sur la scène du *Centre d'essai le Conventum*, mais annonçait aussi la fin des créations collectives et un retour au parcours plus individualiste des artistes, comme l'explique Pierre Cartier :

Si, avant le référendum, les créations avaient été effectivement collectives, je pense qu'après *Clockville*, il s'est produit une véritable diaspora de la « gang ». Les projets ont été par la suite de plus en plus centrés sur un leader « clair » et assumé.⁵⁶

55. À cette occasion, Gilles Maheu présente du 25 au 28 mai *Le voyage immobile* avec la troupe Les Enfants du Paradis, fondée en 1975, à l'origine de *Carbone 14* (1980).

56. Communication courrielle de PIERRE CARTIER à l'auteur, 17 mai 2012. Reproduction autorisée.

Le Centre allait fermer ses portes quelques mois plus tard, non sans avoir offert un dernier spectacle en 1982 intitulé *Ambiances Magnétiques* avec le Duo Derome-Lussier. Ce nom donnera naissance l'année suivante à la compagnie de disques de la musique actuelle.

Du son sur Sanguinet (17 mars au 15 avril 1978)

Revenons quelques instants sur l'événement qui marque un tournant dans l'histoire de la musique contemporaine au Québec et qui pourtant demeure peu connu. Et pour cause : il est « tombé » dans un vide médiatique inattendu. Parmi les médias écrits qui auraient été susceptibles de suivre ce mois consacré aux musiques de création, les journaux *La Presse* et *Montréal-Matin* sont en grève entre décembre 1977 et mai 1978, *Le Jour* et *La Patrie* disparaissent en janvier. Les revues *Cul-Q*, *Chroniques* et *Mainmise* cessent leurs publications avant l'événement alors que *Les Cahiers des arts visuels du Québec*, *Spirale*, et *Musicworks* débute quelques mois plus tard. Il ne reste que *Parachute*⁵⁷ et *Hobo-Québec*⁵⁸, mais ces dernières demeurent à l'écart de l'événement. Seul Françoys Roberge écrira trois articles sur le sujet dans *Le Devoir*. Pour reconstituer ce mois de la musique au cours duquel on présenta 8 conférences, 34 concerts complétés par 6 nuits de création, il nous a donc fallu recourir à la mémoire des participants⁵⁹. L'idée était de regrouper sous un même toit durant un mois les deux tendances, overground et underground, de la jeune création musicale québécoise (écrite et improvisée et tous genres confondus), et de s'interroger sur l'avenir de ces musiques et de la place du créateur dans la Cité. André Duchesne se souvient :

Cet événement a été conçu autour de la table de réunion du Conventum. On voulait réunir tous les aspects de la musique différente de l'époque autant la musique dite « sérieuse » que la chanson de création, le jazz, l'impro. Et la méthode de la « rencontre/questionnement » promulguée par Straram était au centre de l'événement⁶⁰.

Pour la première fois depuis août 1961 alors que Pierre Mercure organisait la Semaine internationale de musique actuelle, on créait une zone d'échange

57. Dans le premier numéro de 1975, RAYMOND GERVAIS et ROBERT M. LEPAGE présentent une entrevue avec Philip Glass de passage à Vehicule Art Gallery.

58. *Hobo-Québec* publie un numéro spécial consacré à la musique en 1974 (no. 20). On y retrouve des articles de Vincent Dionne, Nil Parent, Walter Boudreau, Bernard Gagnon, Robert M. Lepage, et Raymond Gervais qui propose une discographie de la musique improvisée ainsi qu'une entrevue avec Jean-Jacques Nattiez sur la sémiologie musicale.

59. Nous remercions chaleureusement Jean Derome qui nous a transmis le précieux programme reproduit à la fin de cet article.

60. ANDRÉ DUCHESNE, courriel adressé à l'auteur, 14 juin 2014. Reproduction autorisée.

entre les créateurs de nouvelles musiques, écrites et improvisées, d'où émergeront de nouvelles institutions dont *Les Événements du Neuf* et *SuperMusique*. Ajoutons que ce mois de la musique a été traversé par une guerre sans merci entamée par André Duchesne, défenseur d'une chanson de création, contre la toute puissante Guilde des musiciens en créant le Mouvement des travailleurs et travailleuses de la musique du Québec (MTTMQ) qui réunissait des musiciens en lutte contre les dictats de l'industrie musicale américaine et dont le congrès pour la formation d'un nouveau syndicat de la musique du Québec (SMQ) se tiendra le 28 mars⁶¹.

Ainsi, des huit conférences présentées durant l'événement sous l'enseigne « Les dessous du son », trois seront consacrées à ce regroupement syndical : le 18 mars, séance d'information sur les droits d'auteur et les contrats de disques; le 25 mars, débat sur l'industrie du disque; le 10 avril, rencontre pour étudier les suites à donner à ce nouveau syndicat.

Trois autres débats sont consacrés à la jeune chanson non commerciale. Le premier, le 27 mars, donne lieu à un débat de trois heures sur l'absence de la critique musicale, organisé par l'équipe Action-Chanson qui revendique un espace de réflexion⁶². Le second, le 1^{er} avril, intitulé « Musique d'aquarium », discute de l'utilisation de la musique à des fins autres que celles de divertir ou d'enrichir. La dernière rencontre, le 8 avril suivant, propose un débat sur l'utilisation ou non du folklore dans la chanson de création.

Enfin, les deux dernières séances sont consacrées à la création et à la jeune musique « contemporaine ». C'est fort probablement lors de celle du 20 mars sur la création que Claude Vivier⁶³ écrit cette note personnelle non datée, intitulée « Situation de la musique »⁶⁴ dans laquelle il s'inspire des arguments contre l'industrialisation et la commercialisation déjà évoqués par André Duchesne pour la chanson et par Raymond Gervais, quelques années auparavant, sur

-
61. VALLIER LAPIERRE, « La Guilde des musiciens contre le MTTMQ », *Le Devoir*, 18 mars 1978, p. 11; ANGÈLE DAGENAIS, « Le MTTMQ tient son congrès », *Le Devoir*, 23 mars 1978, p. 25; ANGÈLE DAGENAIS, « Dure lutte en vue avec la Guilde américaine. Fondation d'un syndicat québécois de la musique », *Le Devoir*, 30 mars 1978, p. 3. Soulignons que récemment, le 9 juin 2014, les membres de la Guilde votaient à 70% pour une séparation de son voisin américain.
 62. Anonyme, « Un atelier-débat sur la critique musicale », *Pourquoi Chanter? Bulletin de liaison de la jeune chanson*, vol. 2, no 4, juin 1978, p. 26-33.
 63. Pour mémoire, rappelons que Vivier réside surtout à Montréal de septembre 1974 jusqu'à son départ pour Paris en juin 1982.
 64. Reproduite dans *Circuit*, vol. 2, no 1-2, 1991, p. 113-116.

l'avenir de la musique classique⁶⁵, pour rédiger son plaidoyer sur la jeune génération de compositeurs québécois. Le 3 avril suivant, Vivier organise avec Patrick Straram une table ronde sur la musique contemporaine, un panel qui faisait suite à un concert présenté au Conventum les 22 et 23 mars par l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal sous la direction de Lorraine Vaillancourt.

Une nouvelle musique indépendante, voilà ce que défendent les protagonistes du concert de ce soir. Des sons fascinants, une volonté profonde d'exprimer un univers sonore encore inconnu, l'expérience vivante de la création de nouveaux horizons pour la vie... pour le rêve,

peut-on lire dans le programme qui annonçait l'œuvre de Vivier, *Chants*, ainsi que *Coros tejiendo, voces alternando* de José Évangalista et *Berceuse interdite* de Philippe Ménard. « Au total, un concert d'une très haute qualité » écrira le journaliste quelques jours plus tard⁶⁶.

Outre les organisateurs Vivier et Straram, le panel qui a suivi ce concert réunissait autour de la table Lorraine Vaillancourt, Walter Boudreau, Michel-Georges Brégent, José Évangalista, Michel Longtin, Philippe Ménard, John Rea et Claude Trochu. Chacun y expose sa vision personnelle de la création et tous s'entendent sur l'esprit plus ouvert du milieu musical où s'établit une plus grande démocratie, où la scolastique de la musique des années cinquante a disparu. « Ils craquent dans leurs corsets [...] et on attaque poliment la SMCQ sous le regard très sympathique de Maryvonne Kendergi, discrètement assise derrière la salle », souligne le journaliste⁶⁷. On peut croire ici que l'article de Vivier publié dans la section « courrier » du journal *Le Devoir* le 18 mars précédent⁶⁸ lui ait servi de canevas lors de sa présentation.

Quelques jours après le concert de l'Atelier de musique contemporaine, c'est au tour du Quatuor de Sax de l'Infonie d'offrir, le 7 avril, un concert organisé par Walter Boudreau⁶⁹. Au programme, le *Prélude* n° 22 (extrait du

65. RAYMOND GERVAIS, « Non à l'OSM », *Hobo-Québec*, no. 16/17, 1974, p. 7. L'auteur déplore le répertoire poussiéreux dans lequel se maintient l'orchestre.

66. FRANÇOY ROBERGE, « Évangalista et Vivier au Conventum », *Le Devoir*, 23 mars 1978, p. 19.

67. FRANÇOY ROBERGE, « La jeune musique en quête d'épanouissement », *Le Devoir*, 6 avril 1978, p. 20.

68. CLAUDE VIVIER, « La musique de la nouvelle génération », *Le Devoir*, 18 mars 1978, p. 58. Reproduit dans *Circuit*, op. cit., p. 90-91.

69. À cette époque, Walter Boudreau a déjà pris ses distances avec le milieu underground, occupé davantage par les tournées de son quatuor sous l'égide des Jeunesses musicales du Canada, et par la composition des premières œuvres qui constitueront la longue série de son *Cercle Gnostique*.

Clavier bien tempéré de Bach), *Nuages* et *Andante et Scherzo* du compositeur français Eugène Bozza, *Interlude* d'Otto Joachim, *Transparence* du compositeur français d'origine hongroise Paul Arma, un *Concerto* pour quatuor de saxophones d'Alfred Desenclos, le *Concerto* en ré mineur de Bach transcrit par Boudreau pour le quatuor accompagné du piano, et enfin *Deux études de sonorité* de François Morel interprété par le pianiste Bernard Buisson. « C'est un ensemble d'une étonnante maturité », conclut François Roberge⁷⁰.

La rencontre synthèse du 15 avril a permis de faire le point sur l'événement « Du Son sur Sanguinet » en réfléchissant à la nécessité de regrouper les forces vives de ces deux tendances, et elle s'est terminée par un concert du groupe *L'Arc-en-son*.

Claude Vivier et l'Underground

Ouvrons ici une parenthèse pour évoquer brièvement le rôle de trait d'union (entre les musiques écrites et improvisées) joué par Vivier lors de ce panel. La littérature qui lui est consacrée⁷¹ a peu étudié les liens qu'il a entretenus avec le milieu artistique underground⁷², véritable bouillon de culture hors-norme à travers lequel il affirmait son homosexualité et qui lui apportait, par ses nombreux contacts, un vent de liberté et un peu de cette folie créatrice, généralement absente des institutions⁷³. Nous pensons plus précisément ici à ses liens avec Patrick Straram (1934-1988), Pierrôt Léger (1943-2007) et Rober Racine (1956).

70. FRANÇOY ROBERGE, « Quatuor de l'Infonie au Conventum. Le répertoire de saxe [sic] s'enrichit », *Le Devoir*, 13 avril 1978, p. 20.

71. La récente biographie publiée en 2014 par Bob GILMORE, *Claude Vivier. A composer's life*, University of Rochester Press, mentionne au passage quelques informations à ce sujet.

72. Walter Boudreau rappelle qu'à cette époque, Vivier avait déjà transcrit sur partition la chanson « La Bittt à Tibi » de Raoul Duguay et offrait des cours de solfège à Louise Forestier. Entrevue téléphonique avec l'auteure le 15 juin 2014. Ce que confirme Duguay lui-même : « Sur le plan musical, n'eût été de Claude Vivier, le compositeur québécois de musique contemporaine aujourd'hui le plus reconnu au monde, « La Bittt à Tibi » aurait suivi le modèle « standard » d'une chanson en 4/4. Lorsqu'il nota la partition de cette chanson, Claude Vivier en respecta à la lettre les variations rythmiques et stylistiques qui caractérisent sa signature particulière. On y passe du rigodon et de la turlute au rock progressif, du grégorien au boogie-woogie et du swing au scat. » <http://chanteur.raoulduguay.net/2005/10/la-bittt-tibi-de-raoul-duguay-dans.html> consulté le 20 juin 2014.

73. RENÉ BRICAULT, « Vivier vu par Boudreau », *La Scena Musicale*, 18 novembre 2007 (non paginée sur le site) http://www.scena.org/lsm/sm13-3/sm13-3_vivier_fr.html consulté le 20 mai 2014. Dans cette entrevue, Boudreau offre en quelques mots l'analyse la plus convaincante qu'il nous ait été donné de lire sur le langage musical de Vivier. Nous le citons : « Éduqué dans le catholicisme dont la doctrine exige une séparation totale de la libido et de

L'esquisse biographique préparée par Ronald McGregor⁷⁴ montre bien l'immense territoire culturel que Straram, l'aîné d'une quinzaine d'années, a pu transmettre au jeune Vivier. Bien que férù de jazz, Straram s'intéresse aussi au milieu de la musique contemporaine. Ainsi, installé à Montréal à partir de juin 1958, il questionne François Morel à l'une de ses émissions radiophoniques sur le jazz en septembre 1959. En mai 1960, il invite Serge Garant à publier un article dans la nouvelle revue qu'il vient de fonder avec Louis Portugais, *Cahiers pour un paysage à inventer*. Il s'entretient avec Pierre Mercure en 1964 à l'émission *Vivre sa vie*. Il participe à l'anthologie de textes préparée par Raoul Duguay, *Musiques du Kébek* en 1971 à laquelle collabore également Vivier. Il fait la connaissance de Maryvonne Kendergi et devient un auditeur assidu des concerts de la SMCQ dès sa fondation. Après avoir assisté à la création de *Liebesgedichte* de Vivier le 2 octobre 1975, il écrit :

J'ignore s'il s'agit d'une musique savante, je ne suis pas musicien; l'auditeur/écrivain que je suis a pris un plaisir très stimulant à l'une des musiques coïncidant le plus avec sa perception et ses idées d'aujourd'hui et avec son désir d'écoute, et il tente d'y répondre. 3 octobre 1975, 2 heures du matin au Ellada⁷⁵.

Il livrera un dernier texte, cette fois, lors d'un concert de la SMCQ entièrement consacré aux œuvres de Gilles Tremblay, le 17 février 1983. Sous forme d'une lettre adressée au peintre et scénographe Germain Perron, il écrit :

« Il me faut dire un dernier mot : CHOC. À son sens le plus exhaustif, le plus dynamique. Chocs, toutes les musiques de Gilles Tremblay. Choc, la connivence entre lui et moi dans la passion pour les musiques de Edgar Varèse et pour celles de Jean Barraqué. Dans l'audition de musiques 'au moment' de leur 'création', je ne sais pas de chocs qui m'aient aussi intensément en-chanté et fertilement questionné que plusieurs 'premières' de Iannis Xénakis et plusieurs de Gilles Tremblay (sinon des moments de musique afro-américaine, comme veulent qu'on la qualifie désormais leurs auteurs de 'jazz') »⁷⁶

On peut donc facilement imaginer les discussions que pouvaient entretenir Straram et Vivier sur la création musicale. De plus, cinéophile redoutable, Straram avait également rencontré en 1977 Marguerite Duras. Il n'est peut-être donc pas étranger à la relation que développera Vivier avec la cinéaste suite à la

la spiritualité, le compositeur n'a jamais réussi à harmoniser ces deux éléments essentiels à son expression artistique, ce qui crée une formidable tension au sein de son œuvre ».

74. <http://web.archive.org/web/20070927115720/http://www.lucienfrancoeur.com/potestextes.html> consulté le 19 juin 2014.
75. PATRICK STRARAM, « Voix / Vents. Blues / Valse. À propos d'un chant d'amour », *Chroniques*, no 18/19, juin-juillet 1976, p. 126-131.
76. PATRICK STRARAM, « Blues clair. Lettre au peintre Germain Perron », *Cahiers des arts visuels au Québec*, no 18, été 1983, p. 11-12.

conférence qu'elle prononça le 10 juin 1981 et à laquelle il avait assisté⁷⁷. On imagine très bien qu'en organisant ce panel sur la création contemporaine avec Straram, Vivier ait souhaité faire le pont entre deux univers de création, tout comme le souhaitait aussi André Duchesne.



Claude Vivier au centre, durant la conférence de Marguerite Duras.
Source : Suzanne Lamy et André Roy, dir., *Marguerite Duras à Montréal*, Édition Spirale, 1981, n.p.

Outre le Centre d'essai le Conventum, l'un des lieux les plus fréquentés par la faune artistique montréalaise entre 1963 et 1978 fut *La Casanous*⁷⁸. Vivier connaissait bien l'endroit. Il y avait accompagné Raoul Duguay dans *La Bittt à Tibi* et s'était lié d'amitié avec l'animateur des événements, le poète Pierrôt Léger. Une annonce parue dans *Mainmise* en avril 1975 indique que, du 1^{er} au 4 mai suivant, le poète présentera une performance intitulée *Le Show d'Évariste le nabord-à-bab*, accompagné au piano par le compositeur. Édité deux ans plus tard, le texte est parsemé d'une dizaine d'illustrations musicales de la main de Vivier⁷⁹.

-
77. SUZANNE LAMY et André ROY, dir., *Marguerite Duras à Montréal*, Édition Spirale, 1981. Transcription de l'entrevue de Duras devant public suite à la projection du film *Camion* à la Cinémathèque québécoise.
78. PIERRÔT LÉGER, « Il était une fois 'La Casanous' », *Québec Rock*, février, mars et avril 1981, 18-20; 18-20; 20-23. À la fin du dernier article, l'auteur énumère quelques artistes qui ont poursuivi une carrière après leur passage à La Casanous. Vivier est de ceux-là. « Nos gars de clavier se mettent à résonner fort, très fort. Le pianiste et compositeur Claude Vivier collabore à la création d'une chorégraphie de Jean-Pierre Perreault pour le Groupe de la Place Royale ».
79. PIERRÔT LÉGER, *Le show d'Évariste le nabord-à-bab*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1977. Rappelons que cette incursion de Vivier dans l'univers surréaliste de Léger se situe entre *Liebesgedichte* terminée le 5 mai 1975 et *Siddhartha* en février 1976.



Claude Vivier, Pierrôt Léger et Brenda Kimpan. Reproduit avec l'autorisation du photographe Errol Gagné.

une foule donne son cœur aux barques
 la frayeur n'a plus de nom à Blanc-Sablon
 les trains sont les couloirs des amoureux
 prenons le prochain océan qui passe
 accrochons-nous femmes accrochons-nous hommes
 aux reins de la mer

Penser à deussy...

entre les reins de la mer

Exemple musical. Source : Pierrôt Léger, *Le show d'Évariste le nabord-à-bab*, Ottawa, Éditions Parti pris, 1977, p. 35.

La rencontre avec Rober Racine, de huit ans le cadet, est d'un autre ordre⁸⁰. Ce jeune créateur, qui deviendra à la fois compositeur, écrivain et artiste visuel, découvre l'existence du mouvement underground par André G. Bourassa, son professeur de littérature au Cegep Lionel-Groulx. Il apprend les rudiments de la théorie musicale durant ses études secondaires tout en s'initiant au piano qui meuble la résidence familiale. Il commence à écrire quelques pièces dont le langage évolue d'un style traditionnel et romantique vers un langage plus personnel⁸¹. Mais c'est par la voie radiophonique de la chaîne culturelle FM de Radio-Canada qu'il découvre la musique du XX^e siècle, particulièrement durant l'émission *Blues Clair* animée durant la saison 1978-1979 par Patrick Straram qui, contrairement aux émissions qui avaient cours à l'époque⁸², construisait son propos autour de thèmes reliant à la fois des créateurs de diverses disciplines et de divers styles musicaux : Edgar Varèse, Marguerite Duras et Charlie Parker, par exemple. Par ce croisement des genres, Rober Racine découvrait ainsi une ouverture à l'art multidisciplinaire. Il s'intéresse avant tout à la partition, à l'objet visuel de la musique et trouve au Centre de musique canadienne (installée depuis peu sur le boulevard Saint-Joseph) des exemples d'écriture nouvelle de la musique contemporaine. Vers 1977, il rencontre Gilles Tremblay afin de lui montrer ses trois *Quatuors à cordes* et son *Ouverture pour orchestre*. Tremblay l'encourage et lui joue sa propre pièce pour piano, *Phases et Réseaux*. Racine découvre alors avec étonnement que l'on peut écrire dans la partition « en français »⁸³ des indications d'interprétation, comme « Brutal comme le soleil dans les yeux » que Tremblay a notée à la 14^e mesure. Peut-on y voir dans cette expérience de la relation des mots à la musique le germe de ce qui deviendra à partir de 1985 « La musique des Pages-Miroirs »?⁸⁴

La même année, il signe avec André Lussier la musique qui accompagnera la chorégraphie « Le grand jeu » de Marie Chouinard, présentée au Centre d'essai le Conventum, la musique de « Cristallisation », autre chorégraphie de

80. Les informations de ce chapitre ont été complétées par deux entrevues de l'auteure avec Rober Racine les 14 septembre et 25 octobre 2014.

81. Entre 1973 et 1983, il compose une trentaine de pièces dont plusieurs pour piano, violoncelle, quatuor à cordes, une ouverture pour orchestre et collabore musicalement à une dizaine de chorégraphies. Le site de l'artiste en fournit la liste : <http://www.rober-racine.com/>. Voir aussi : RAYMOND GERVAIS, « Les musiques de Rober Racine », *Parachute*, 75, juillet-août-septembre 1994, p. 18-27.

82. Chaque émission musicale portait sur un style de musique en particulier. On évitait le mélange des genres.

83. Et non en italien selon la coutume.

84. Rober RACINE, *Le Dictionnaire, suivi de La Musique de mots*, Montréal, L'Hexagone, 1998.

Marie Chouinard présentée en 1978 à Vehicule Art gallery, de même que celle de Françoise Sullivan, « À tout prendre », présentée au Conventum en 1981. À cette même époque, il découvre l'existence de Claude Vivier lors d'une entrevue au cours de laquelle ce dernier aurait affirmé : « Je voudrais que l'on pleure en écoutant ma musique »⁸⁵. Frappé par cet aveu émotif inhabituel chez les compositeurs contemporains, Racine souhaite pouvoir rencontrer un jour ce musicien qui témoigne de tels élans du cœur⁸⁶. L'occasion se présente lors d'une performance de Body Art au studio Z⁸⁷ le 15 octobre 1978, date à laquelle Vivier vient tout juste de terminer l'œuvre *Greeting Music*. Il lui remettra plus tard une version manuscrite dédiée⁸⁸ en échange d'une des *Pages-Miroirs* de l'artiste. Le 4 novembre suivant, Vivier assiste à la performance de Racine qui n'a que 22 ans, rappelons-le, exécutant *Vexations* de Satie⁸⁹ à Vehicule Art Gallery⁹⁰. Par la suite, Racine publie un entretien avec le compositeur à propos de *Kopernicus*⁹¹ et Vivier lui dédie en mars 1981 *Wo bist du Licht!*, une des œuvres phares du compositeur. Il le reverra régulièrement jusqu'à cette dernière conversation téléphonique à Paris alors que Racine doit se rendre à Berlin dans le cadre de l'exposition OKANADA à la fin décembre 1982. On connaît la suite de l'immense carrière de Rober Racine⁹², Prix Borduas en 2007, et qui, en 2012,

85. Rober Racine ne peut confirmer la source exacte de cette citation de Vivier.

86. Cette conception organique et viscérale de la musique est déjà présente dans une lettre que Claude Vivier publie dans *Le Devoir*, le 15 juin 1974, p. 20, intitulée « D'un Québécois en Allemagne ». Il écrit : « La musique d'aujourd'hui est condamnée à mourir, si après les expériences conceptuelles et structurelles, elle n'arrive pas à vraiment 'changer la réalité' (...) Que la musique ne soit plus un passe-temps pour intellectuels mais bien la découverte continue d'univers incroyables : la mise en chair de nos rêves les plus profonds ».

87. Le Studio Z, situé au-dessus du bas Les Beaux Esprits, est fondé en 1977 par Daniel Guimond. Celui-ci devient plus tard directeur du centre culturel francophone de Vancouver et y présente à la saison 1990-1991 *Kopernicus* de Vivier.

88. « À mon ami Rober Racine, en témoignage d'amitié et en remerciement pour son soutien tant moral qu'artistique et en remerciement pour son merveilleux travail ». Il s'agit d'une version antérieure à la version finale de l'œuvre.

89. Cette pièce de Satie conçue en 1893 est constituée d'un motif de 152 notes qui doit être répété 840 fois sans interruption et dure environ 18 heures. Elle a été créée à New York en 1963 par John Cage avec l'aide de 10 pianistes. Rober Racine en fit la création solo en novembre 1978. Voir : ROBER RACINE, « Vexations : au sujet des quatre interprétations au piano en solo des *Vexations* de Érik Satie », *Parachute*, 15, été 1979, p. 50-53.

90. CLAUDE GINGRAS, « Rober Racine, Vexations » *La Presse*, 14 octobre 1978 et « J'ai vieilli de dix ans », *La Presse*, 6 novembre 1978.

91. ROBER RACINE, « Le mysticisme onirique : *Kopernicus*, l'opéra de Claude Vivier », *Virus Montréal*, mai 1980, 3/3, p. 73-75.

92. Voir son site : <http://www.rober-racine.com/>

publiait un roman « Les vautours de Barcelone » dont la trame de fond fait appel à une œuvre de Vivier, *Trois airs pour un opéra imaginaire*, un ultime hommage que voulut rendre l'écrivain au compositeur décédé prématurément⁹³.

De la musique des mots du *Dictionnaire* de Racine aux mots inventés par Vivier dans sa musique, il semble bien qu'il y ait eu, entre ces deux créateurs, une relation artistique semblable à des « vases communicants ».

Le Centre d'essai le Conventum, *La Casanous* et *Vehicule Art Gallery* auront donc été durant les années 70 non seulement deux lieux exceptionnels de rassemblement multidisciplinaire de la création québécoise⁹⁴, mais également des espaces d'échanges entre des musiciens largement influencés par le courant de la musique expérimentale américaine et les propositions de John Cage, et ceux qui avaient choisi la voie des musiques écrites, dans la foulée des écoles européennes, comme Walter Boudreau, Michel Gonneville⁹⁵, Michel-Georges Brégent et Claude Vivier⁹⁶. Ces deux visages de la contre-culture convergeront quelques mois plus tard vers la postmodernité. Cette rencontre se traduira de façon éclatante le 3 juin 2000 dans un événement unique de la création musicale, un vieux rêve imaginé par Walter Boudreau dès 1965 : *La Symphonie du Millénaire*.⁹⁷

93. ROBER RACINE, *Les vautours de Barcelone*, Montréal, Boréal, 2012.

94. On ne peut que déplorer ici l'absence d'une véritable histoire de ce *Centre d'essai* et de sa mise en parallèle avec les activités de *Vehicule Art Gallery*, le pendant anglophone de l'art expérimental.

95. Michel Gonneville participa comme pianiste à l'enregistrement du 3^e volume de *L'Infonie* en 1972 pour la pièce *Paix* de Walter Boudreau.

96. Claude Vivier et Robert Gélinas, pianiste-improvisateur, seront invités à participer à une conférence-dialogue sur le processus créateur en musique contemporaine et en musique improvisée, le 23 février 1981 à la Galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, dans le cadre d'une série de cinq conférences visant à explorer la démarche créatrice dans le domaine des arts. Voir : Anonyme, « Le Lundi de la Galerie », *Faites-vous plaisir : bulletin d'information du centre culturel de l'Université de Sherbrooke*, vol. 4, no. 5, février 1981, p.15; et JOHANNE BROUILLET, *Travail dirigé sur la chronologie des expositions et animations à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke*, UQAM, 1992 (collections spéciales de la Bibliothèque des arts). Ces conférences ont été enregistrées et trois d'entre elles (dont celle de Vivier-Gélinas) ont été conservées. Nous remercions Julie Fecteau, directrice des Archives de l'Université de Sherbrooke ainsi que Johanne Brouillet, ancienne directrice de la Galerie d'art, de nous avoir transmis ces informations. Quant à Robert Gélinas, et selon les informations que nous a transmises Jean Derome, il a formé en 1981 le groupe Quidam (Quatuor en improvisation danse musique) avec les danseurs Daniel Soulières et Monique Giard, et le musicien Jean Derome. Il a organisé jusque vers 1985 plusieurs concerts et a milité pour l'amélioration des conditions de travail des musiciens improvisateurs. Voir : Robert Gélinas, « Droit de parole », *Intervention*, 10-11, 1981, p. 39-42. <http://www.erudit.org/culture/intervention1119689/intervention1077872/1200ac.pdf>

97. Pour une description de cet événement, voir : <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/symphonie/>

Témoignages de quelques « Actualistes »

À défaut de pouvoir couvrir de manière exhaustive l'ensemble des souvenirs des musiciens et musiciennes sur ces années de « jeunesse », ce qui dépasserait les limites de cet article, nous ajoutons ici quelques témoignages complémentaires qui permettront de mieux comprendre, dans le contexte culturel que nous venons d'évoquer, le cheminement qu'ils et elles ont suivi dans les années 1970, de manière fort différente d'ailleurs, et qui aboutit au début des années 1980 à la naissance de la « musique actuelle » en tant que genre spécifique.

Chez les **musiciens** d'abord, presque tous se connaissent. Ces « actualistes » ont en effet fréquenté plus ou moins longtemps les institutions traditionnelles des conservatoires et facultés de musique et ont développé une connaissance très large de la musique sous toutes ses formes. Plusieurs ont assisté régulièrement aux concerts de la SMCQ pour découvrir la musique de leur temps. Ils ont fondé de nombreux groupes musicaux et ont expérimenté de multiples aspects de l'improvisation. Certains comme Raymond Gervais (1946), Yves Bouliane (1952), Rober Racine (1956) et Martin Tétreault (1957) provenaient du milieu des arts visuels. Ce dernier fréquente dans les années 1970 les concerts de jazz et de musique improvisée, mais c'est par ses études en arts visuels qu'il découvre le disque en tant qu'objet, et c'est par l'entremise d'André Duchesne qu'il entre en contact avec René Lussier et Michel F. Côté⁹⁸. Il développera par la suite une carrière internationale de platiniste, improvisateur et concepteur sonore en utilisant des tourne-disques fabriqués ou adaptés.

Ce qui a réuni tous ces artistes durant la décennie 1970, c'est leur détermination à « faire » de la musique et à le faire « ensemble », de manière collective, en prenant des distances avec le discours théorique et la suprématie des musiques d'avant-garde, sans craindre les conséquences de l'hybridité, du métissage et de l'usage d'instruments inventés. Serge Garant, qui a enseigné à plusieurs d'entre eux, est conscient de ces bouleversements artistiques lorsqu'il déclare à une émission radiophonique consacrée à l'évolution de la musique des 25 dernières années, le 7 juin 1975 :

Quand la SMCQ a été fondée, ce fut un lieu de connaissance qui avait déjà un public de prêt et aujourd'hui, dix ans plus tard, cette SMCQ a fait naître des groupes de contestation, des jeunes qui ne se contentent plus de l'esprit de la SMCQ, mais qui veulent faire autre chose et qui font maintenant de l'informatique/musique et de l'improvisation [...] Le public n'est pas indifférent à cette musique, il la sent d'autant mieux qu'il est moins mélomane,

98. MIKE CHAMBERLAIN, « Martin Tétreault, the accidental turntablist », *Musicworks*, 104, été 2009, p. 49-50.

qu'il a moins de préjugés, et j'en veux pour preuve une chose très bizarre qui se produit; ce qu'on appelle ici la musique underground, qui est partie du rock et qui est devenu autre chose, se trouve liée à la toute dernière évolution américaine de la musique contemporaine : Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young, etc. Il est très bizarre que les gens donnent leurs concerts non pas dans des salles de concert, mais dans des musées, des galeries de peinture, et que leur public est exactement le même que celui des Pink Floyd, et il semble comprendre les deux [...] Ce n'est pas le public des concerts, gentil et élégant; c'est un public plus simple, plus jeune, plus dynamique et plus contestataire⁹⁹.

Parmi ces étudiants, retenons le témoignage de **Robert-Marcel Lepage** (1951), compositeur, saxophoniste et clarinettiste, qui a fréquenté la classe de Serge Garant durant ses études en composition à l'Université de Montréal entre 1971 et 1974.

Ce furent des années très stimulantes pour moi. Stockhausen, Xénakis Takemitsu et Cage. Ils sont tous venus donner des concerts et participer à des rencontres avec le public. Je venais du jazz et de l'improvisation en rock et en jazz. J'étais particulièrement intéressé par l'improvisation free jazz, mais je cherchais à sortir du langage jazz qui semblait ne pas m'appartenir! J'avais commencé spontanément à trouver des pistes d'approche en écoutant Varèse, Messiaen et la musique électronique de l'époque. Quand j'ai entendu pour la première fois de la musique contemporaine, j'ai cru que la solution était là, dans ce langage nouveau et surprenant. C'est en l'étudiant que je me suis rendu compte qu'à l'époque, ce langage semblait plutôt le fruit d'un certain nombre de refus plutôt qu'une ouverture vers des « objets musicaux » inusités. D'autre part, l'improvisation n'y étant pas beaucoup respectée, j'ai quitté le milieu.

Les musiques qui m'intéressaient le plus à cette époque étaient celles de Stockhausen, Kagel, Christian Wolff, Morton Feldman, Xénakis, Globokar et le groupe Nuova Consonanza, Steve Lacey, Cecil Taylor et bien d'autres. J'ai été influencé surtout par les musiques qui procèdent d'une grammaire très forte et qui m'ont donné des pistes pour bâtir celle que je projetais de faire sur l'improvisation. En fait, ce n'est pas tant leur musique qui m'intéressait que la structure de leur approche compositionnelle.

Monsieur Garant avait une position « publique » très tranchée sur la question, mais en personne, il était plutôt bienveillant. Il était un excellent pédagogue et c'était intéressant de discuter avec lui. Il m'a forcé à être cohérent dans ma démarche en improvisation, mais il déplorait le fait que « jamais nous ne pourrions passer à l'Histoire » car cette musique n'était pas écrite. Il « vénérât » la partition musicale comme étant le summum de la musique. Je pouvais le challenger sur sa musique en apportant l'argument que toutes ses manipulations sérielles de plus en plus complexes étaient l'équivalent d'une sélection au hasard en mathé-

99. Transcription de l'émission reproduite dans : MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Éditions Louise-Courteau, 1996, p. 120-121. C'est nous qui soulignons.

matique et que le seul vrai choix qu'il se permettait était la composition de son orchestre qui était plus ou moins au goût du jour¹⁰⁰.

Autre parcours semblable, celui du flûtiste et saxophoniste, **Jean Derome** (1955), issu d'un milieu familial mélomane¹⁰¹. Après avoir exploré de manière autodidacte la flûte traversière, il suit quelques cours avec Jean Rivest (le père du chef d'orchestre Jean-François Rivest) et André Pelchat, ce qui lui permet de s'inscrire au Cegep Saint-Laurent avec Jean-Paul Major, puis au Conservatoire de musique du Québec à Montréal sous la direction du même professeur, tout en menant une vie parallèle comme improvisateur et jazzman, d'abord avec le groupe *Octogaf*, fondé en 1971 par le pianiste Pierre St-Jak, l'ensemble *Duo Flûte et Basse* fondé en 1973 avec le contrebassiste Pierre Cartier¹⁰² lui-même de formation classique, puis dans le groupe *Nébu* qu'il fonde la même année avec Pierre St-Jak et le bassiste Claude Simard. *Nébu* offrira plus d'une centaine de concerts au Québec et à l'étranger avant de se dissoudre en 1981 après un dernier concert au premier Festival international de jazz de Montréal en 1980.

Avec le guitariste René Lussier, il forme en 1982 le *Duo Derome-Lussier* qui deviendra *Les Granules* suite à la parution de leur deuxième disque. L'année suivante, le guitariste André Duchesne et le clarinettiste Robert Marcel Lepage se joignent à Lussier et Derome pour former une structure de gestion collective d'une maison d'enregistrement à qui ils attribuent le label *Ambiances Magnétiques*, nom issu du dernier spectacle au Conventum. Jean Derome aura donc abandonné ses études au Conservatoire pour poursuivre une carrière là où, dit-il,

100. Communication courrielle avec l'auteure, 6 mars 2012. Reproduction autorisée.

101. Il confie à Jérôme Blais : « Il n'y avait pas de la musique qui jouait tout le temps dans la maison, mais mon père était quelqu'un qui connaissait Messiaen, Varèse, Stravinsky, les compositeurs français, et un peu le jazz. Il avait une collection de disques et j'ai encore d'ailleurs plusieurs de ses disques. Disons que pour moi, adolescent, cette musique était là, disponible, accessible, mais ce n'était pas spécialement celle-ci qui m'intéressait ». JÉRÔME BLAIS, *Vers une symbiose de la composition et de l'improvisation dans cinq œuvres de musique de concert*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2003, p. 115.

102. Après avoir étudié de 1972 à 1976 avec Rolland Desjardins au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, Pierre Cartier (1953) mène une double carrière en tant qu'improvisateur et interprète de la musique baroque, classique et contemporaine. C'est à travers l'univers de la musique baroque dans laquelle il découvrait une liberté rythmique et d'ornementation que Cartier orientera ses activités de création. Il a composé les pièces suivantes : *Chansons de la belle espérance* (sur des textes de poètes québécois), *Chansons de Douve* (sur des textes d'Yves Bonnefoy), « *Dis, Blaise...* » *chanson du Transsibérien* (sur des textes de Blaise Cendrars), et *Les fleurs du tapis*. Entrevue avec l'auteure, 15 mai 2012. Reproduction autorisée.

la musique se faisait, dans un monde qui me semblait plus réel, plus connecté avec la vie, que les musiques qui se faisaient dans les écoles. On se sentait libre de toucher à n'importe quel style, d'utiliser toutes les méthodes. Dans le chemin que j'ai choisi de prendre, la communauté des musiciens était plus solidaire. Il y avait moins de distance entre les compositeurs et les interprètes, moins d'élitisme. On aidait nos amis à réaliser leurs projets musicaux et vice-versa. C'était un terrain très fertile de création, d'invention.

Même si j'ai étudié la musique, je me sens profondément autodidacte. Dans une vraie situation d'improvisation, il faut accepter de tout mettre en jeu, de renoncer à tous ses acquis, accepter que l'on ne sache rien, finalement. J'ai continué de jouer avec des gens de formation très diverse; certains qui savent lire la musique et d'autres, non. Certains qui se raccordent à l'histoire du jazz ou à différentes musiques populaires, et d'autres, non.

Je me suis intéressé au blues électrique de Chicago, puis au jazz, au free jazz, à la musique improvisée européenne, à la musique classique du XXe siècle, à la musique du monde, à la musique ancienne, etc. Je suivais les concerts de la SMCQ, les Nocturnales, les Événements du Neuf, Gropus 7. Je préférais les groupes qui manifestaient de l'enthousiasme, de la ferveur. Je connaissais certains compositeurs comme Claude Vivier qui venait souvent écouter les concerts de Nébu. J'aimais beaucoup Berio, Stockhausen. J'écoutais beaucoup de musique contemporaine, mais en même temps, je gardais une certaine distance avec le milieu. Le mépris et la condescendance que plusieurs compositeurs affichaient envers l'improvisation m'ont toujours fait beaucoup de peine. Leur manque d'ouverture, le protectionnisme, la crainte du nouveau ne devraient pas avoir leur place dans le monde de la musique soi-disant nouvelle ou contemporaine [...] Dans le reste de la musique classique, il y a un tel rejet de la nouveauté que je pense que la survie de ce type de musique en est menacée. Il y a un risque énorme de dessèchement¹⁰³.

Guitariste, chanteur, poète et compositeur, **André Duchesne** (1949), l'âme de la musique underground, rassembleur oserions-nous dire, et co-fondateur du *Centre d'essai le Conventum* et du groupe musical du même nom, est originaire du Saguenay. Il commence sa carrière en 1968 en participant à Jonquière au concours « 28 jours » organisé par la télévision de Radio-Canada¹⁰⁴. Après quelques mois d'études à l'École de musique de Québec (Cégep), il s'installe à Montréal en 1972. Il assiste à plusieurs concerts de la SMCQ tout en participant aux soirées improvisées au bar *La Grande Passe*. Il découvre la chanteuse et poète française, Brigitte Fontaine qui avait enregistré en 1970 une pièce, *Comme à la radio*, accompagnée des musiciens Areski Belkacem (compositeur), Leo Smith et L'Art Ensemble de Chicago, une pièce qui utilise la technique du « talk-over » ou du « speech rythms » également utilisée par André Duchesne et Frank Zappa à partir des années 1970 et qui ne sera pas sans influencer le guitariste René

103. Communication courrielle avec l'auteure, 14 mars 2012. Reproduction autorisée.

104. Marcelle Guertin, co-fondatrice de Gropus 7, participe également à ce concours.

Lussier dans sa technique du calquage texte/musique dans son œuvre *Le Trésor de la langue* (1989), comme l'évoque le compositeur :

J'avais déjà entendu des œuvres de compositeurs qui travaillaient dans ce sens-là, par exemple André Duchesne qui avait fait un hommage à Serge Lemoyne dans lequel une contrebasse [Claude Simard] doublait la voix de René Lecavalier, mais sans être parfaitement collée au discours. Zappa aussi avait quelque chose comme ça dans sa pièce *The Dangerous Kitchen*¹⁰⁵.

En réaction au milieu de l'industrie de la musique commerciale, André Duchesne fonde en 1977 un syndicat de la musique du Québec dont il sera le premier président. Il écrit :

Partant du fait que nous des travailleurs de la culture, ici au Conventum, nous voulons lancer un débat [sur] les conditions nécessaires à l'établissement d'un organisme de production indépendant de ce qu'on peut appeler la production de type américain [...] Le Front d'Action de la Musique, c'est un organisme sans membre qui a pour but premier d'organiser des séances d'information sur la vie de la musique [...] Le Centre d'essai se veut un outil de diffusion et d'information. Il ne voudrait pas se limiter à être une salle de spectacles, mais un lieu où se parle et d'où on agit¹⁰⁶.

Le parcours des **musiciennes** improvisatrices est différent. On sait les difficultés qu'ont connues deux compositrices de cette période pour accéder au milieu officiel de la création, Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes¹⁰⁷. C'est donc plutôt de manière autodidacte que trois improvisatrices développeront leur carrière au sein de la musique expérimentale, et ce, dans l'ambiance de ces mouvements collectifs dont on ne soulignera jamais assez l'importance qu'ils ont eue dans les années 1970, particulièrement sur la création artistique au féminin, et qui leur ont permis de sortir de leur isolement. Contrairement à plusieurs improvisateurs de la même époque, elles ne fréquentent pas ou très peu les concerts de la SMCQ et ont évité les institutions de formation traditionnelle d'interprétation. **Danielle Palardy Roger** se rappelle :

Le corset imposé par la musique académique en général m'était difficile à digérer. L'attitude des instrumentistes asservis aux chefs et dépossédés de leur propre essence créatrice m'était personnellement insupportable. L'armée académique, la hiérarchie, le compositeur et le chef : une dictature instaurée au fil de l'évolution des ensembles de musiciens. Je pensais et pense

105. RÉJEAN BEAUCAGE, « René Lussier. Le trésor retrouvé », *Voir*, 7 juin 2007. <http://voir.ca/musique/2007/06/07/rene-lussier-le-tresor-retrouve/>

106. ANDRÉ DUCHESNE, « Être musicien au Québec », *Pourquoi chanter? Bulletin de liaison de la jeune chanson*, vol.1, no 4, juin 1977, p. 12.

107. MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes : pionnières dans le sentier de la création électroacoustique », *Revue Circuit*, 2009. 19/1, p. 23-41.

encore que la musique appartient aux instrumentistes, qu'elle vient d'eux, qu'elle est née de leur cuisine... La composition et la direction ne sont que des outils qu'ils se sont donnés à travers les siècles afin d'élargir les ensembles et formations des joueurs. Je désirais à l'époque une véritable musique d'ensemble créée en collectif. J'étais plutôt du côté socialisme créatif (Bread and Puppet Theater) qu'intellectuelle post-sérialiste. Nous étions également rebelles aux recettes toutes faites, autant celles de la musique populaire que celles des musiques classiques (écrites et savantes). Nous étions rebelles aux musiques essentiellement destinées au commerce et nous désirions à tout prix être libres d'inventer et de renouveler le langage musical¹⁰⁸.

Tout a commencé sur la rue Duluth, alors qu'elle y tient une boutique de plantes et donne des ateliers de botanique dans les écoles primaires. Elle qui se définit à ce moment comme artiste-peintre, métier qui se pratique dans une solitude dont elle cherche à se sortir, participe à la fondation du collectif d'artistes / artisanes le Haut-Pluriel (qui a pignon sur la même rue).

Jusque-là surtout sensible à la chanson francophone (Ferré, Barbara, Brel, Brassens), elle découvre alors la musique instrumentale et la création collective à travers les spectacles de rue de *L'Enfant fort*. C'est à ce moment qu'elle participe à la fondation du premier groupe musical féminin et féministe, *L'Arc-en-son*¹⁰⁹ avec Diane Labrosse, elle-même autodidacte¹¹⁰.

Danielle P. Roger fréquente assidûment le *Centre d'essai le Conventum*, fait la connaissance d'André Duchesne et de son groupe musical, et rencontre les membres du collectif de théâtre *3 et 7 le numéro magique*¹¹¹. De plus en plus attirée par les musiques d'ensemble et de création, elle s'intéresse particulièrement à la pianiste-improvisatrice américaine Carla Bley ainsi qu'à Frank Zappa. Tambour en bandoulière, elle participe le 22 avril 1978 à la marche organisée par la Coordination nationale pour l'avortement libre et gratuit. Le 4 novembre suivant, elle assiste à la performance de Rober Racine de l'œuvre d'Érik Satie au Véhicule Art Gallery.

108. Communication courrielle avec l'auteure, 18 mars 2012. Reproduction autorisée.

109. *L'Arc-en-son* est un groupe qui se spécialisait dans la création de musiques de style traditionnel et bal populaire.

110. Diane Labrosse confie à Réjean Beaucage avoir suivi quelques cours de piano lorsqu'elle était jeune, mais qu'elle préférerait inventer et composer, ce qui contrariait son professeur. Après quelques expériences au piano et à l'accordéon, elle a choisi l'échantillonneur comme moyen d'expression. RÉJEAN BEAUCAGE, « La Journée internationale de la musique : Voir adopte Diane Labrosse », *Voir*, 28 septembre 2006.

111. Il existe peu d'information sur cette troupe féministe fondée par Marie Ouellet, Catherine Brunelle et Ginette Bergeron dont on retrouve des extraits d'une création collective dans le film « Le grand remue-ménage » produit en 1978 par Régis Painchaud et le Centre d'essai Conventum.

Si son apprentissage du piano durant une dizaine d'années lui permet d'acquérir une bonne connaissance de la musique écrite, c'est vers la musique improvisée que s'oriente **Joane Héту** (1958). Dans sa discothèque se retrouvent côte à côte *Black Brown Beige* de Duke Ellington, *Mère Courage* interprétée par Germaine Montero, John Coltrane, Frank Zappa, plusieurs enregistrements de la compagnie ECM fondée par Manfred Eicher en 1969, la *Symphonie de Psaumes* d'Igor Stravinski, les *Folk Songs* de Luciano Berio, les Lieder de Gustav Mahler et des œuvres pour piano de John Cage interprétées par David Tudor.¹¹²

C'est en autodidacte, puis par ces cours privés qu'elle acquiert la maîtrise du saxophone tout en travaillant comme animatrice au bar géré en coopérative, *La Grande Passe*, rue Ontario, où Jean Derome, René Lussier et Pierre St-Jak organisent des soirées d'improvisation. Elle côtoie les membres de *Nébu* et de l'ÉMIM, assiste aux spectacles du *Centre d'essai le Conventum*, aux productions du *3 et 7 le numéro magique* fondé en 1979, et joint le groupe *L'Enfant fort* :

J'aimais bien la liberté de *L'Enfant fort* et le fait qu'il y avait des femmes, car il faut dire qu'à cette époque, il n'y avait pas beaucoup de femmes musiciennes, d'où le choc de *Wondeur Brass*.¹¹³

C'est en effet lors de sa participation avec Danielle Palardy Roger et Diane Labrosse aux événements festifs entourant le 5^e anniversaire de la Librairie des femmes d'ici (rue St-Denis), fondé en 1975 par Thérèse Lamartine et Louise Neveu, que naît l'idée d'un regroupement de musiciennes improvisatrices. Après avoir essuyé plusieurs refus de producteurs et agents d'artistes à s'engager dans la promotion du groupe, le triumvirat Héту, Labrosse, Roger, fonde en 1979 la maison de production autogérée *Supermémé* qui financera le premier concert de *Wondeur Brass* en 1980. Leur premier « long jeu », *Ravir*, paraîtra en 1985 chez *Ambiances Magnétiques*.

112. ÉRIC NORMAN, « Joane Héту : célébration de la voix, de l'improvisation, du corps », *Jazzsphère* (France), 27, 2006. <http://www.actuellecd.com/en/select/blogue/?id=press-2994>

113. Discussion courrielle avec l'auteure, 16 février 2012. Reproduction autorisée.



Quelques fondateurs de Musique Actuelle (début des années 1980).

De gauche à droite : Danielle P. Roger, Diane Labrosse, René Lussier, Michel F. Côté, Jean Derome, Joane Héту. Reproduction autorisée par la photographe Suzanne Girard. Source : Fonds d'archives Joane Héту.

Conclusion : Émergence / Convergence

L'histoire de la contre-culture musicale québécoise nous a surtout été racontée à travers la musique populaire qui circulait abondamment dans les années 1970 via les spectacles et les disques et par les interventions spectaculaires du QJLQ et de *L'Infonie* au début de la décennie. Du côté de la musique de création, la contre-culture s'est manifestée sous deux angles. La musique expérimentale underground pratiquée par cette jeune génération dont nous venons d'évoquer la genèse nous est surtout connue à partir des années 1980. Pourtant, c'est dans les années 1970 et grâce, entre autres, aux activités multidisciplinaires du *Centre d'essai le Conventum*, que ces musiciens expérimentent de nouvelles voies musicales, une alternative au courant overground auquel est identifiée la SMCQ. Plusieurs musiciennes joignent les rangs de ce mouvement exploratoire. Grâce à André Duchesne qui les incite à produire leur premier album, elles établissent des liens professionnels avec la maison de disques *Ambiances Magnétiques* et

Joane Héту assumera en 1991 la responsabilité d'une maison de distribution qui lui sera associée, « Distribution Ambiances Magnétiques Etc » (DAME). Le Festival international de musiciennes improvisatrices (FIMI) qu'elles organisent en 1988 consacre la présence professionnelle des femmes dans le milieu de la musique expérimentale. Du côté des musiciens, la reconnaissance officielle des actualistes a lieu lors de l'attribution en 1989 du Grand Prix Paul-Gilson de la Communauté des radios publiques de langue française à l'œuvre de René Lussier, *Le Trésor de la langue*, à laquelle sont associés, entre autres, Jean Derome et Fred Frith et à laquelle Hélène Prévost a contribué en tant que réalisatrice d'une partie des enregistrements¹¹⁴.

Faut-il rappeler ici le rôle essentiel tenu par celle qui fréquentait les cours d'analyse de Serge Garant à la fin des années 1960 et qui deviendra en 1978 réalisatrice-productrice à la radio de Radio-Canada. De 1985 à 1995, Hélène Prévost réalise l'émission hebdomadaire *Musique Actuelle* (qui, signe des temps, remplaçait, au grand désarroi de Serge Garant, *Musique de notre siècle*)¹¹⁵ alors que Mario Gauthier réalise en parallèle, entre 1992 et 1995, l'émission *Chants Magnétiques*, animé par Michel F. Côté. Puis, de 1995 jusqu'à la fermeture de la radio culturelle de Radio-Canada en 2004, Prévost et Gauthier réalisent le *Navire Night*, consacré aux musiques expérimentale, électronique, acoustique, mixte, actuelle et d'improvisation.

Hélène Prévost a produit de nombreux enregistrements de concerts et productions de projets originaux en médias mixtes (radio, vidéo et Internet). Elle a, en quelque sorte, contribué à institutionnaliser le courant actualiste en diffusant plusieurs concerts du Festival international de musique actuelle de Victoriaville ainsi que le festival Montréal Musiques Actuelles / New Music America, dirigé par le compositeur Jean Piché en 1990. Suite à cet événement marquant de la vie culturelle montréalaise, *SuperMémé* a modifié le nom de l'organisme, maintenant connu sous le nom de *SuperMusique* et qui réunit désormais l'ensemble des musiciens / musiciennes actualistes.

De la Crise d'octobre au Référendum, les années 70 auront été parmi les plus fertiles dans le milieu culturel québécois et elles n'ont pas encore livré tous leurs secrets. Alors que *Le Centre d'essai le Conventum* et *La Casanous* fermaient définitivement leurs portes, Patrick Straram livrait cet émouvant témoignage, en pensant peut-être à l'action de Claude Vivier :

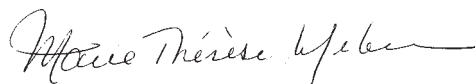
114. Paru en 1989, le coffret a été réédité en 2007 avec l'ajout de plusieurs enregistrements inédits.

115. Avec les animateurs Serge Garant (durant quelques mois seulement), Denis Gougeon, Yves Daoust et Michel F. Côté.

Patrick Straram le Bison ravi pense indispensables à toute création des échanges en permanence entre personnes oeuvrant dans des champs différents, ou alors il n'y a pas de culture (on sait ce qu'il advient des sociétés sans culture). Il y a seulement des créateurs que leur enfermement dans le vase clos, le ghetto de leur art spécifique confine à l'état de fonctionnaires technobureaucrates consommant un Même qui stérilise, suicide, empêche la consommation de l'être (sans laquelle pas de création, pas de vivre)¹¹⁶.

Coda

Afin de mettre en valeur les documents de sa collection, Bibliothèque et Archives nationales du Québec présentait en 2011-2012 une exposition intitulée « Contre-culture – Manifestes et manifestations » (de la Nuit de la poésie en 1970 à la Rencontre internationale de la contre-culture en 1975). Dans le numéro 86 de son bulletin *À rayons ouverts* consacré à cette exposition, on peut être étonné de ne trouver aucune référence aux activités du *Centre d'essai le Conventum*, de *La Casanous*, et de la galerie *Véhicule Art* dans l'article que signe Philippe Cousineau¹¹⁷. Cette lacune s'explique par l'absence d'archives à BANQ¹¹⁸ sur ces lieux que nous avons évoqués et par la rareté de la documentation, écrite et sonore, produite durant les années 1970 par et sur ces jeunes musiciens et musiciennes qui allaient transformer le paysage musical québécois quelques années plus tard.



-
116. PATRICK STRARAM, [Texte de présentation]. « Blues clair. Lettre au peintre Germain Perron », *Cahiers des arts visuels au Québec*, vol. 4, no 18, été 1983, p. 11.
117. PHILIPPE COUSINEAU, « Hier le rock. Contre-culture et musique au Québec », *À rayons ouverts*, no 86, printemps-été 2011, version électronique non paginée.
118. Cette lacune a été relevée par MARILOU SAINTE-MARIE lors de sa conférence intitulée *Contre-culture : manifestes et manifestations, Une incursion dans l'effervescence culturelle des années 1968-1975*, présentée à l'Auditorium de BANQ le 3 mars 2011 dans le cadre de l'exposition du même nom. En effet, les archives du Centre d'essai le Conventum et des artistes qui y sont associés (plus d'une centaine de boîtes) dorment toujours dans le grenier de la résidence de Serge et Jean Gagné à Saint-Ferdinand et plus de mille photos réalisées entre 1970 et 1976 demeurent dans les archives d'Errol Gagné à Terrebonne.

Discographie (Les principaux enregistrements parus durant la période étudiée)

- 1967 Jazz Walter Boudreau + 3 = 4
- 1969 Quatuor du nouveau jazz libre du Québec, RCI-271/London NAS-13515
(Le Quatuor a aussi accompagné les spectacles de Louise Forestier, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Jean-Guy Moreau et a participé à plusieurs trames sonores de films.)
- 1969 L'Infonie Vol.3
- 1971 L'Infonie Vol 33 Le Mantra
- 1972 L'Infonie Vol 333
- 1973 Claude Vivier Prolifération (SMCQ-RCI 358)
- 1974 L'Infonie Vol 3333
- 1975 Claude Vivier Lettura di Dante (SMCQ-RCI 411)
- 1976 Dionne/ Brégent Et le troisième jour
- 1977 Dionne/ Brégent Deux
- 1977 Conventum À l'affût d'un complot
- 1978 Claude Vivier Pulau Dewata (McGill Percussion Ensemble-RCI 478)
- Vincent Dionne En mouvement (McGill Percussion Ensemble-RCI 478)
- Walter Boudreau Les Sept Jours (McGill Percussion Ensemble-RCI 478)
- 1978 Nébu
- 1979 Walter Boudreau L'Odyssée du Soleil (RCI 526)
- 1979 EMIM
- 1979 Conventum Le bureau central des utopies
- 1980 Nébu Motus...
- 1981 Claude Vivier Chants (Atelier de musique contemporaine, UdeM)
- 1982 Wondeur Brass Parano/GO à DO (mini 33 tours/WB 61782)