

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMPROVISATION JAZZ : UNE PRATIQUE FONDAMENTALE DANS LE
PROCESSUS DE RECONNAISSANCE DES MUSICIENNES DE MONTRÉAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
LYSANDRE CHAMPAGNE

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à mes amies musiciennes qui rayonnent dans ce milieu difficile, exigeant et précaire, tout spécialement Blanche Baillargeon. Partager mes expériences de jeu et questionnements avec vous rend la musique plus douce. Merci à tous les membres de Misses Satchmo qui ont alimenté mes réflexions musicales et permis de repousser mes limites. Merci à Nicolas Pellerin pour la présence dans la parentalité et le soutien. Merci à Alexis Castonguay Laplante pour l'aide. Merci à Jean-François Côté pour l'excellent enseignement, la curiosité et l'encouragement. Et finalement, merci à Louis Jacob pour la direction, la rigueur et la liberté offertes tout au long de cette recherche.

C'est l'étranger qui imite fidèlement les règles de la culture dominante dans laquelle il cherche l'intégration et l'identification [...]. Nous sommes à l'intérieur, intégrés dans une culture, perçus par ses membres comme l'un d'entre nous, seulement quand nous réussissons à pratiquer cette insondable distance par rapport aux règles symboliques.

Slavoj Žižek

RÉSUMÉ

À partir des dimensions spatiale, temporelle et musicale, ce mémoire expose les modalités de reconnaissance des improvisatrices de jazz dans les jam-sessions de Montréal. En se référant au concept de jeu chez Mead, l'auteurice montre que l'authentification des musiciennes en situation d'improvisation est le produit de la communication mise en forme par ce type d'interaction. Toutefois, le contexte des jam-sessions montréalais maintient un « entre-soi » masculin défavorable à la reconnaissance des musiciennes comme improvisatrices distinctes dans ce jeu musical. Ainsi, l'improvisation dans ces événements de jazz participe à la reproduction des inégalités de genre.

Mots-clés : improvisation, jeu, femmes, genre, jazz, Montréal, George Herbert Mead (1863-1931)

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	iii
Résumé.....	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ART DE S'EXPOSER : LA FONCTION DE L'ESPACE DANS LES JAM-SESSIONS	7
1.1 Le caractère social de l'environnement.....	9
1.2 La notion de scène.....	12
1.3 S'exposer pour observer.....	13
1.4 Les lieux des jam-sessions	16
1.4.1 Jam-sessions intermittents.....	18
1.4.2 Jam-sessions intermédiaires.....	20
1.4.3 Jam-sessions professionnels.....	21
1.5 La scène comme espace d'autorité et de protection.....	23
1.6 Le genre dans le jazz.....	28
1.6.1 Ségrégation genrée dans l'espace	31
1.6.2 Où se situent les musiciennes?.....	32
CHAPITRE II	
LE JEU DES COURANTS DE CONSCIENCE : TENSIONS ET RÉOLUTIONS DANS LE TEMPS.....	39

2.1 La tradition et l'altérité	41
2.2 L'organisation des états de conscience	47
2.2.1 La grille harmonique comme objet	49
2.2.2 Diriger par le rythme.....	54
2.3 Le cadre temporel des jam-sessions.....	56
2.3.1 La relation de syntonie dans l'improvisation jazz	56
2.4 Le jeu comme événement	60
2.5 Autonomie et reconnaissance de soi dans le jeu.....	60
CHAPITRE III	
PRINCIPES D'ÉNONCIATION ET DE DISTINCTION DANS LE JAZZ	65
3.1 Le processus de subjectivation dans l'improvisation jazz.....	67
3.2 L'horizon langagier.....	71
3.2.1 Forme d'énonciation.....	72
3.2.2 Forme thématique	76
3.3 Musique et narration	77
3.4 Indice de valeur et principes de distinction.....	79
CONCLUSION.....	83
ANNEXE 1 GRILLE D'OBSERVATION	88
ANNEXE 2 CERTIFICAT D'ÉTHIQUE	89
ANNEXE 3 CARTOGRAPHIE DES JAM-SESSIONS	90
ANNEXE 4 ARBRES	91
BIBLIOGRAPHIE.....	92

INTRODUCTION

L'exclusion des femmes des milieux prestigieux et artistiques pose nombre de défis à l'analyse sociologique. Mes trajectoires professionnelle et académique convergent dans ce mémoire afin d'observer les improvisatrices dans les lieux rituels du jazz à Montréal : les jam-sessions. Cette scène musicale demeure majoritairement masculine. Ayant moi-même fait des études en interprétation de la trompette jazz à l'Université de Montréal et étant active au sein de la scène québécoise avec le groupe *Misses Satchmo*, la présence des musiciennes dans le jazz m'a toujours semblé étrange. À quoi est due cette impression? Quelles sont les modalités de reconnaissance propre au monde du jazz qui permettent aux improvisatrices de se reconnaître, ou non, comme membre de cette scène? Bien que la problématique raciale ait été fondamentale dans le développement de cette expression, tant sur le plan esthétique que politique, celle du genre est demeurée marginale. Ce n'est que tout récemment que des chercheurs et chercheuses en font l'étude en musicologie, en sociologie ou en anthropologie.

Puisque l'improvisation constitue une expérience fondamentale dans le processus de reconnaissance des instrumentistes de jazz — leurs identités reposant quasi exclusivement sur leurs capacités à discourir de manière authentique dans cette tradition musicale — cette pratique de jeu se trouve au centre de cette recherche. L'improvisation jazz est à la fois une pratique sociale permettant de poser des frontières liminales du groupe ¹ et une forme esthétique où le geste permet d'effectuer des variations formelles à partir de matériaux déjà là, dans un contexte social défini ². Ces deux dimensions possèdent une condition commune : la communication par le geste ³.

¹ Binder, W., Schinko, S. et Le Maître, F. (2011). Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique, *Cahiers de recherche sociologique*, 51, pp. 75-96.

² Dahlhaus, C. (2010). Qu'est-ce que l'improvisation musicale? (Lisack, L. et Siéfert, M. trad.), *Tracé. Revue de Sciences humaines*, (18), p. 27.

³ Mead, G.H. (2006). *L'esprit le soi et la société* (1^{ère} Édition). Paris : Presses universitaires de France.

L'improvisation jazz renvoie à un dialogue par lequel les instrumentistes intègrent la communauté jazz montréalaise et innovent. Conséquemment, la question principale de cette recherche s'articule comme suit : les musiciennes peuvent-elles se reconnaître comme improvisatrices distinctes au sein des jam-sessions de jazz de Montréal?

Pour effectuer cette étude, j'adopte une posture interactionniste et m'inspire fortement de la théorie meadienne. C'est à partir du primat communicationnel que Mead discute la reconnaissance de « soi », le développement de la conscience et les transformations sociales. À mi-chemin entre le jeu libre et règlementé, l'improvisation constitue une nouvelle forme d'activité à partir de laquelle se développe une conscience de soi, individuelle et élargie, et émergent de nouvelles significations sociales. En outre, la pertinence sociologique de cette recherche est double : elle se trouve à la fois dans les transformations sociales immanentes à la joute improvisée et dans l'inscription des rapports de genre au sein de la scène jazz de Montréal.

J'ai utilisé une méthode qualitative dans une approche mixte, à la fois ethnographique et basée sur la consultation de documents musicologiques. J'ai observé des jam-sessions dans cinq différents lieux publics ⁴ entre le mois de janvier et avril 2018. Le choix de ces jam-sessions tient à leur qualité de représentation en regard d'une réflexion sociologique. Ce faisant, la représentativité des cas étudiés dans ce mémoire n'est ni statistique ni probabiliste, mais bien théorique ⁵. La valeur explicative tirée des observations renvoie aux propriétés des événements, mises en forme par les rapports sociaux de la communauté jazzistique montréalaise. Au total, neuf séances choisies aléatoirement ont fait l'objet de prises de notes. La grille d'observation ⁶ a été utilisée à titre de guide, puisque les observations ont été notées dans un cahier de bord. Ces

⁴ Certificat d'éthique, Annexe 1.

⁵ Hamel, J. (1998). Défense et illustration de la méthode des études de cas en sociologie et en anthropologie. Quelques notes et rappels, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 104, p. 132.

⁶ Grille d'observation, Annexe 2.

jam-sessions constituent des expériences situées, donnant à voir la réalité sociale des musiciens et musiciennes de jazz dans un contexte spatio-temporel élargi.

En ce sens, je me réfère à la réflexion offerte par Ramognino sur la validité du critère de généralité en lien avec les méthodes ethnographiques ⁷. L'auteure propose l'application de deux principes pour une conception renouvelée de la singularité située : le *hic* et le *nunc*. D'une part, le *hic* doit être saisi en regard des processus antérieurs qui sont actifs dans l'interaction, entrelacés dans les rapports sociaux. D'autre part, le *nunc* recèle de fragments de mémoire, d'histoires et de processus sociaux qui ont déjà eu lieu. En conséquence, la structure de ce mémoire respecte les dimensions inhérentes à la logique ethnographique : espace, temps et langage. Cette tripartie renvoie aux observations concrètes dont il m'est possible de rendre compte par mon expérience. Selon la théorie meadienne, espace, temps et langage sont les médiations premières permettant aux organismes individuels d'entrer en contact avec le monde et d'acquérir une conscience de soi. Ainsi, chaque chapitre est construit autour d'une dimension spécifique et comporte une réflexion théorique, méthodologique ainsi qu'une discussion sur les observations.

En regard de la littérature sociologique autour de l'improvisation jazz, deux hypothèses structurent cette recherche. Premièrement, tel que démontré par Marie Buscatto ⁸, les modes de cooptation et d'intégration dans les réseaux sociaux favorables au déploiement des carrières professionnelles dans les mondes des arts participent tant à l'inclusion qu'à l'exclusion d'identités genrées. Concrètement, l'« entre-soi » masculin encourage la reproduction des inégalités sexuées dans les milieux artistiques. Ainsi, la première hypothèse est que l'institution du jazz participe à la reproduction des rapports

⁷ Ramognino, N. (2013). Des réflexions sur quelques controverses à propos de l'analyse qualitative en sociologie, *SociologieS*, <http://journals.openedition.org/sociologies/4276#ftn1> le 15 mai 2015.

⁸ Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisation*. Paris : CNRS Éditions.

de genre. Deuxièmement, selon Olivier Roueff ⁹, l'improvisation est une catégorie d'appréciation particulière où les instrumentistes figurent en tant qu'auteurs ou autrices. Ce passage sémantique du statut de « virtuose » à « artiste » a été l'objet d'une valorisation sociale durant le XX^e siècle par l'entremise des critiques de jazz. La reconnaissance de la singularité des musiciens de jazz est indissociable du processus social de valorisation de l'improvisation. De même, la manière dont les instrumentistes masculins ont été l'objet de cette valorisation au détriment des femmes vocalistes est l'effet de rapports de pouvoir liés entre autres au genre et basé sur des inégalités sexuées ¹⁰. De là, ma seconde hypothèse est que : les processus de qualification basés sur le sexe sont présents dans les jam-sessions à partir des principes de valorisation musicale inhérents au jazz.

Aborder la reconnaissance des femmes dans ce cadre théorique permet de rendre compte des rapports sociaux de genre à partir des conditions immanentes au dialogue jazzistique. Il n'est donc pas question d'identifier comment les femmes performant ni : leur genre, la musique ou l'identité du musicien. L'objet de cette recherche montre spécifiquement les modalités de reconnaissance de soi dans l'improvisation musicale en contexte de jam-sessions à Montréal. Mon regard sur les musiciennes a pour objectif de rendre visible d'un côté, les sujets féminins mis à l'écart de l'histoire ¹¹ et de l'autre, les interactions qui leur permettent, ou non, de se reconnaître comme membres d'une communauté majoritairement masculine. Tout en admettant l'importance du débat entre théories féministes matérialiste et poststructuraliste ¹², en raison de leurs postures

⁹ Roueff, O. (2010). L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'expression du jazz, *Tracés. Revue de sciences humaines*, (18), pp. 121-135.

¹⁰ Buscatto, M. (2003). Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord parfait entre voix et instrument, *Revue française de sociologie*, 44, p. 35-62.

¹¹ Gordon, A. D., Buhle, M. J. et Shrom Dye, N. The problem of Women's History, dans Caroll, B. (1976). *Liberating Women's History : theoretical and critical essays*. Urbana : University of Illinois Press, p. 89.

¹² Scott, J. et Varikas, É. (1988). Genre : Une catégorie utile d'analyse historique, *Les Cahiers du GRIF*, 37-38, pp. 125-153.

épistémologiques différentes, je prends acte de cette tension théorique sans pourtant m'engager dans cette discussion. D'une part, je reconnais que les femmes possèdent une expérience du monde structurée par des rapports sociaux de sexe ¹³. D'autre part, le genre est ici entendu selon la théorie butlérienne qui reconnaît la dimension performative du genre, c'est à dire construite socialement. Je choisis d'observer les musiciennes qui apparaissent en regard des catégories binaires en tant que femme bien que, je n'observe pas comment elles performent leur genre dans, ou à partir de l'expression jazzistique. Je mobilise la théorie meadienne afin de naviguer à travers ces tensions théoriques et pratiques.

Le premier chapitre aborde la question de la spatialité, le *hic*, dans la reconnaissance qu'ont les improvisatrices d'elles-mêmes. Dans un premier temps, je montre la dimension urbaine des jam-sessions puis leur rapport structurel avec les institutions universitaires montréalaises offrant un programme d'interprétation jazz. Après avoir décrit ces lieux de jazz à Montréal, trois types de séances d'improvisation jazz seront distingués : intermittents, intermédiaires et professionnels. Dans un deuxième temps, j'observerai la disposition des corps des musiciennes dans les jam-sessions, leurs déplacements et positions dans la joute. Cette démonstration confirmera la ségrégation genrée dans les jam-sessions et l'exclusion des musiciennes dans les espaces d'autorité.

Le deuxième chapitre s'applique à la dimension temporelle de l'improvisation jazz en tant que modalité de reconnaissance des musiciennes, c'est-à-dire le *nunc* dans les jam-sessions. Je montrerai comment l'expérience temporelle musicale est structurée tant par la tradition jazzistique que les interactions inhérentes à l'improvisation. L'organisation des tensions et résolutions musicales, structurant l'expérience de jeu dans le temps, s'effectue d'abord par l'entremise de la grille harmonique. Toutefois, les moments de

¹³ À ce sujet, Delphy, C. (1970). L'Ennemi principal, *Partisans*, Libération de femmes année 0, (54-55), Paris : Maspero ; Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Paris : Coté Femmes ; Tabet, P. (1988). *La construction de l'inégalité des sexes : des outils et des corps*. Paris : L'Harmattan ; Wittig, M. (1980). On ne naît pas femme, *Questions Féministes*, (8), pp.75-84.

grâce et d'abandon propres à la musique permettent aux musiciennes de faire l'expérience de la « durée » toute pure. Ce concept de durée, tiré de la théorie bergsonienne, n'est pas incompatible avec la théorie temporelle meadienne du jeu : l'improvisation en contexte de jam-sessions transforme et dépasse l'expérientielle temporelle concrète et crée un « nous ». Ce moment partagé, ou relation de syntonie, entre les instrumentistes favorise la liminalité du rituel et le sentiment d'appartenance au groupe. Cependant, mes analyses montrent que ces expériences temporelles sont fortement conditionnées par des relations de pouvoir genrées.

Le troisième chapitre porte sur la dimension musicale, langagière. Puisque ce mémoire porte sur le jazz, la principale médiation à partir de laquelle les instrumentistes performant et développent leur conscience de « soi » se trouve dans la sémiotique musicale. Ce système de signes renvoie à l'horizon de langage partagé entre les musiciens et musiciennes qui participent aux jam-sessions. Je propose d'entrer au cœur de ce système sémiotique afin d'explorer les principes d'énonciation et de valorisation jazzistiques. Je mobiliserai mes connaissances de la discipline jazz acquises en vingt ans d'expérience, dont douze en milieu académique. De plus, l'importante présence d'étudiants et d'étudiantes dans ces événements confirme l'influence des institutions d'enseignement universitaire dans la reconduction des jam-sessions. Les principes d'énonciation sur lesquels les improvisatrices intègrent le jeu et tentent de se distinguer doivent être observés à partir des règles langagières formelles et informelles.

Pour clore, l'improvisation jazz et la recherche sociologique constituent deux modes d'appréhension du monde, méthodes et champs disciplinaires, parfaitement imbriqués dans mon expérience. Ce nœud constitue le cœur de cette étude et se loge dans mon regard envers les improvisatrices. La conclusion me permettra entre autres de revoir cet exercice d'objectivation et de subjectivation permis par cette expérience de recherche. En plus, j'intégrerai les conclusions, questions et éléments des trois chapitres dans une discussion finale.

[CHAPITRE I]

L'ART DE S'EXPOSER :

LA FONCTION DE L'ESPACE DANS LES JAM-SESSIONS

Les exigences jazzistiques renvoient à des processus de concurrence, d'émulation, de compétition et de distinction entre les instrumentistes qui ne sont pas exclusifs à la joute improvisée. La reconnaissance des talents artistiques a été au cœur de la réflexion d'auteurs bien connus de la sociologie de l'art, tel que Howard Becker, Nathalie Heinich et Pierre-Michel Menger¹⁴. D'ailleurs, ce dernier a démontré que la hiérarchisation des talents favorise le culte et la maîtrise de soi dans l'activité créatrice, motivant l'innovation et le développement du savoir. L'auteur affirme que cette logique de stratification des talents entraîne à la fois l'unification des réseaux artistiques et une individuation des mécanismes de concurrence.

[L]e régime individualiste de création contient une contradiction dans les termes, parce que peu d'artistes peuvent espérer résoudre l'équation de l'individuation réussie, avec ses trois notions d'autonomie, de réalisation de soi et de reconnaissance par autrui. Le plus grand nombre risque plutôt de connaître, sous la pression du devoir d'originalité, le « chaos d'une liberté épuisante et stérile ». Et par un de ces paradoxes dont la concurrence artistique n'est pas avare, nombre d'artistes soucieux de se singulariser deviennent les otages d'une admiration aliénante à l'égard de leurs collègues les plus inventifs dont l'exemple les stimule et les anéantit tout ensemble¹⁵.

Le mode de régulation des mondes artistiques se trouve moins exercé par les institutions, que par les pairs. Si la coopération et la concurrence structurent l'organisation des réseaux (différenciation horizontale), les principes d'autorité et de

¹⁴ Sur le talent artistique : Becker, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion ; Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard ; et Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Le Seuil.

¹⁵ Menger, P.-M., (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris : Éditions du Seuil, p. 48.

subordination maintiennent les traditions et permettent l'élaboration de critères de performance (différenciation verticale)¹⁶. Il y a donc, de manière simultanée, des principes d'individuation, tels que les exigences d'authenticité, et des critères relatifs à des structures d'autorité.

Ces principes d'individuation et de cotation du talent doivent être observés dans leur rapport à l'urbanité. Le développement des villes favorise la différenciation des individus et l'innovation tant artistique, technologique, culturelle qu'économique. L'urbanisation de la pratique de l'improvisation jazz n'est donc pas un phénomène anodin, au contraire. D'une part, l'exigence du face-à-face dans la pratique musicale réclame la présence physique des instrumentistes afin d'approfondir leur savoir, d'agrandir leur fenêtre d'opportunité de travail et de développer leur réseau de connaissance. D'autre part, sans approfondir les débats¹⁷ entourant les thèses de Richard Florida, celui-ci a bien démontré que le phénomène de globalisation basé sur l'utilisation massive et constante des communications n'a pas créé un aplatissage géographique au niveau des emplois créatifs et performatifs. Il affirme que les villes apparaissent maintenant comme les écosystèmes d'innovation et de savoir, des lieux d'incubation, des habitats où les formes de créativité peuvent prendre racine et fleurir¹⁸. Les dynamiques de concurrence et de distinction individuelle vont de pair avec le développement des villes. Pour observer les improvisatrices dans l'une des pratiques les plus significatives du développement de leur carrière, il importe de considérer les lieux de rencontre entre les instrumentistes. Mais encore, de profiter de ma propre présence en ces lieux pour observer les corps dans ces établissements aux fonctions bien établies et reconnues par les membres de la communauté de jazz de Montréal.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ Tremblay R. et Tremblay D.-G. (dir.). (2010). *La classe créative selon Richard Florida : un paradigme urbain plausible?*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

¹⁸ Florida, R. (2012). *Place Matters, The rise of the creative class, Revisited*. New York : Basic Books.

Tel que démontré par Buscatto dans son étude *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, les modes de cooptation et d'intégration dans les réseaux sociaux favorables au déploiement des carrières professionnelles dans les mondes des arts participent tant à l'inclusion qu'à l'exclusion d'identités genrées. Concrètement, l'« entre-soi » masculin propre aux mondes dominés par les hommes participe à la fabrication des inégalités sexuées. Ce faisant, l'incorporation du genre dans les identités découle de mécanismes sociaux à l'œuvre dans des pratiques sociales, telles que l'expression jazzistique, où les plafonds de verre sont toujours présents.

Je souhaite ainsi vérifier ma première hypothèse : l'institution du jazz est un appareil de production du genre basé sur des inégalités de rapports sociaux de sexe. Pour ce faire, ce qui retiendra mon attention dans ce chapitre s'oriente exclusivement sur la dimension spatiale dans la reconnaissance des identités genrées au cœur des séances d'improvisation. Je compte approfondir la relation entre l'environnement et les organismes individuels, la dimension urbaine de la pratique jazzistique, la notion de scène, la fonction des lieux dans ces événements, le genre des instrumentistes et enfin, la disposition des corps genrés dans l'espace en lien avec les stratégies de jeu improvisé. L'objectif est de saisir par l'observation, comment la dimension spatiale renvoie à un environnement physique structuré socialement qui joue un rôle dans la production des identités genrées.

1.1- Le caractère social de l'environnement

Le sociologue Robert Park, figure notoire de l'École de Chicago, a démontré que la structure urbaine, les lieux et la disposition des espaces assurent la concordance avec les conduites morales. Sur le plan phénoménologique, les individus font l'expérience d'une résistance immédiate qui s'éprouve dans l'expérience du monde et des « choses physiques » ; les organismes sont forcés d'ajuster leurs attitudes ou d'agir en vue de réussir leurs actions, ultimement coopératives. Par cette conversation d'attitudes,

l'objet se voit octroyer une certaine forme d'intériorité¹⁹. Autrement dit, l'ajustement constant des individus avec le monde extérieur, physique, engendre une relation éminemment sociale avec les choses ne possédant pas de subjectivité en soi, mais des significations déterminées pour ceux et celles qui les pensent. Tel que Mead l'affirme :

La structure de l'environnement est une cartographie des réponses organiques à la nature. N'importe quels environnements, social ou individuel, apparaissent comme une cartographie de la structure logique des actes auxquels ils correspondent et qui cherchent à s'exprimer explicitement²⁰.

De là, les conduites individuelles et sociales s'orientent grâce à la conversation perpétuelle entretenue avec l'environnement : structure urbaine, corps, technique ou objet²¹.

Mais selon Mead, il n'y a pas d'unité englobante supplantant l'expérience du monde vécue par les individus : il n'y a pas plus de soi que de société en dehors du processus communicationnel. Toutefois, le problème de l'unité et de la cohésion sociale en lien avec la structure subjective persiste dans la dyade individu et société. Par exemple, les auteurs Norbert Elias et Georg Simmel ont participé à la théorisation des formes d'individualismes en regard des contextes urbains. D'une part, Simmel a démontré que l'intensification de la vie nerveuse, la surstimulation et la sensibilité correspondaient au mode d'existence métropolitain et déterminaient des types d'individualités. Ainsi, la ville produirait des mouvements de l'âme et affecterait l'être pour engendrer des structures de la subjectivité déterminées par l'éthos urbain. D'autre part, Émile Durkheim et Ferdinand Tönnies ont aussi théorisé les différents types d'association en

¹⁹ Céfaï, D. et Quéré, L. *Introduction, Naturalité et socialité du self et de l'esprit*, Dans Mead, G.H., *op.cit.* p. 41.

²⁰ Mead, G.H., *op. cit.* p. 202.

²¹ À ce point de la démonstration, une discussion sur la phénoménologie du corps musicien en lien avec la théorie de Mead s'avèrerait absolument jouissante. Je ne possède pas le temps ici d'approfondir le sujet, mais je garde en tête cette incursion théorique.

lien avec l'environnement. Voici l'extrait d'un ouvrage de Richard Sennett, qui reprend l'idée de Tönnies tout en y ajoutant un commentaire.

Quand il forgea son opposition entre *Gemeinschaft* et *Gesellschaft*, Ferdinand Tönnies ancrâ dans le langage de la sociologie la vision d'un intérieur dans la chaleur duquel les êtres humains peuvent s'ouvrir les uns aux autres. Par *Gemeinschaft*, il entendait une relation sociale « face à face » dans un espace restreint et socialement clos, alors que la *Gesellschaft* était un échange plus exposé. [...] Tönnies, comme Ruskin et Saint-Simon, traduisait ces deux notions en termes d'espace. [...] Les images de gens se touchant et parlant, leur communion et leurs liens, sont des scènes de la vie subjective enfin établie et ouverte : dans la *Gemeinschaft*, je peux « partager avec autrui ce que j'ai en moi ». L'image révélée à l'intérieur ne serait pas, selon Saint-Simon, celle de l'ouvrier portant les guenilles de son malheur, mais celle d'un être humain au regard clair. Cette noble figure avait toujours été là, à l'intérieur, attendant qu'on lève le manteau de l'oppression²².

Chez Sennett, la question des modalités de respect et de reconnaissance mutuelle — du regard clair sous le manteau de l'oppression — est observée sous l'angle de la forme associative que prennent les diverses sociétés²³. Dans son enquête sur le respect, il montre que la rétribution du respect dans les sociétés de droit est attribuée en fonction des capacités individuelles et du mérite. Ainsi, le mode de reconnaissance entre les individus — par l'attribution ou la négation d'une intériorité — repose sur le type de société et se concrétise par l'entremise de l'urbanisme. En ce qui nous concerne, la manière dont les instrumentistes se reconnaissent s'observe dans la dimension spatiale. À la lumière des inégalités de talent et des conditions matérielles des musiciens et musiciennes, le respect que ces artistes s'attribuent entre eux varie en fonction de critères et valeurs reconnues dans la tradition jazzistique.

²² Sennett, R. (1992). *La ville à vue d'œil : urbanisme et société*. Paris : Plon, p. 42-43.

²³ Sennett, R. (2010). *Respect. De la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité* (Dauzat, P-E. trad.). Paris : Pluriel.

Avant même d'entamer une pièce musicale, les instrumentistes se positionnent afin d'être reconnus — et parce qu'ils se reconnaissent. La *Gemeinschaft* qui caractérise les séances d'improvisation dans les *clubs* montréalais caractérise ces face-à-face et interactions. L'exposition de soi est l'une des exigences implicites de ces espaces intérieurs et n'est d'ailleurs pas incompatible avec une forme de performativité. C'est en opposition avec les caractéristiques impersonnelles de la rue, du relâchement des liens entre les citoyens, de « l'extériorité organique » — en référence à Durkheim — que se nouent les échanges entre les instrumentistes.

1.2- La notion de scène

Au départ, le concept de scène est issu du sens commun, partie prenante du langage musical permettant de nommer les différents courants musicaux, styles et communautés. Cette notion fut récupérée par Sara Cohen dans son analyse du rock de Liverpool²⁴ et plus proche de nous, par Will Straw sur les scènes musicales et poétiques montréalaises. Ce dernier a délimité les frontières de ce concept qui possède de nombreux points communs avec la sociologie de l'art, tels : monde, champs, réseaux ou encore communauté et sous-culture. En 2014, dans la même revue où il a lancé cette notion pour la première fois en 1990, Straw revient sur une définition dont la fluidité et la multiplicité des éléments en font à la fois force et faiblesse. Je cite :

Scenes, I suggest, might be seen as all of the following: as *collectivities* marked by some form of proximity; as *spaces of assembly* engaged in pulling together the varieties of cultural phenomena; as *workplaces* engaged (explicitly or implicitly) in the transformation of materials; as *ethical worlds* shaped by the working and maintenance of behavioral protocols; as *spaces of traversal and preservation* through which cultural energies and practices pass at particular speeds and as *spaces of mediation* which regulate the visibility and invisibility of cultural life and the extent of its intelligibility to others²⁵.

²⁴ Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool : Popular Music in the Making*. Oxford : Clarendon Press.

²⁵ Straw, W. (2014). Some things a scene might be, *Cultural studies*, 29(3), p. 477.

Cette citation fait sens pour qualifier le type d'association que j'observe dans les jam-sessions, bien qu'elle puisse servir à qualifier des objets qui sont tout autres. Cela, puisqu'elle comprend « l'expression culturelle » sous toutes ses formes. Elle ne possède pas de typologie de production esthétique précise, ni d'institution culturelle ou de spatialité déterminée et fixe autre que les rapports sociaux qui la constituent. La pluralité des possibilités d'application de la notion de scène à l'analyse des formes associatives peut être lue comme autant de façons d'entrer en relation dans l'espace urbain actuel. C'est d'ailleurs ce que dit Louis Jacob : « Le modèle nous permet surtout de penser des moments d'effervescence et les lieux significatifs qui rayonnent ou qui ont un effet structurant dans l'espace urbain, autour, et parfois en marge des lieux institués de la création et de la diffusion artistique ²⁶. » Ainsi, les lieux, moments et principes éthiques relatifs à l'être ensemble des adeptes d'improvisation, tout comme les intervenants liés aux établissements et l'auditoire de ces soirées, constituent tant d'éléments de la scène. Ainsi, j'utiliserai ce terme durant cette étude pour qualifier cette collectivité jazzistique à Montréal.

1.3- S'exposer pour observer

J'ai réalisé cette étude par observation participante. Mon accès privilégié à la scène jazz de Montréal a permis une immersion rapide dans ce monde à la fois ouvert et replié sur lui-même : les instrumentistes, les horaires, lieux et modes d'organisation ne me sont pas étrangers. Marie Buscatto précise que le genre du chercheur oriente l'enquête dans les milieux ségrégués par cette même catégorie sociale ²⁷. Effectivement, je dois reconnaître que ma posture en tant que femme, dans une pratique fortement genrée et

²⁶ Jacob, L. *Scène*. dans Glinoyer, A. et Saint-Amand, D. (dir.), *Le lexique socius*, Récupéré de <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene> consulté le 23 août 2018.

²⁷ Buscatto, M. (2005). Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du « genre » de l'ethnographe, *Volume*, 4(1). pp. 77-93.

dominée par les hommes, influence les observations faites. La présence d'une caméra aurait révélé toute autre chose, avec ses angles morts propres. Néanmoins, la multiplicité de mes identités sociales a influencé les ouvertures et fermetures de mon terrain. J'ai pu user de mon appartenance à la scène pour intégrer certains lieux usuels, mon genre pour aborder les musiciennes dans une ambiance sécuritaire, et mon approche sociologique envers des instrumentistes jusqu'alors inatteignables. De plus, l'utilisation de mes réseaux de contacts par l'entremise de la plate-forme Facebook fut fondamentale, puisque la majorité de mes connaissances jouent du jazz. Les événements des jam-sessions sont sujets aux changements de dernière minute, mais sont rarement annulés²⁸. Puisque ce type de contrat sera toujours pris en charge par la communauté jazz, il est perçu en tant que bien commun. Je cite ici le barman du Grumpy's, à qui j'ai demandé le nom des participants du jam-session alors que Nicolas Ferron était en tournée : « Jazz community will take care, it will be good ».

De plus, alors que je passais inaperçue aux yeux des plus jeunes générations dans les jam-sessions universitaires, il m'était impossible de demeurer seule dans les séances professionnelles. J'ai pris soin de toujours m'installer en retrait de la zone d'improvisation afin de voir l'ensemble des interactions et les modes de recrutement qui s'effectuent hors scène. Néanmoins, la disposition des établissements ne permet pas, ailleurs qu'aux Katacombes, de se trouver complètement hors de la portée des musiciens et musiciennes. Ainsi, je me trouvais toujours à la frontière entre l'espace liminal de l'improvisation et le public.

Durant les pauses entre les sets²⁹, j'ai eu l'occasion de discuter des improvisations, de ma démarche et des observations avec les instrumentistes. Ils ne sont pas dupes de ma

²⁸ Les instrumentistes se font remplacer s'ils trouvent un contrat ailleurs qui possède une valeur symbolique ou monétaire plus élevée, mais généralement, ils respectent leurs engagements. Même très malades, ils se présentent, performant et patientent jusqu'à la fin du jam-session, c'est-à-dire entre minuit et 3 h 30.

²⁹ Le terme set se traduirait par partie. Ainsi dirions-nous la première ou deuxième partie d'un spectacle. Néanmoins, cette traduction renvoie à un vocabulaire utilisé dans le milieu classique ou encore dans des

présence, me questionnent et étalent leurs points de vue et connaissances : « Est-ce que tu viens jouer? Qu'est-ce que tu écris? Pourquoi? Est-ce que je peux lire tes notes? Etc. » Bien que j'aie évité de commencer mes explications avec la perspective féministe de ce projet afin que les hommes ne se retirent pas rapidement, j'ai eu de vives conversations sur le sujet de l'improvisation. Un élément m'a rapidement sauté aux yeux : les hommes d'une grande notoriété dans le monde du jazz de Montréal, d'excellents musiciens, ont d'emblée adopté une attitude pédagogique ainsi qu'une forme de défense de la scène jazz et de son mode de fonctionnement. Un professeur de saxophone de McGill ne s'est d'ailleurs pas gêné pour affirmer qu'il était le seul en position de parler de l'improvisation et que la théorie issue des sciences humaines n'y apporterait rien, que c'était un processus entièrement subjectif lié au corps, à l'écoute, aux règles harmoniques, à la discipline et au goût. Ils sont en quelque sorte devenus des porte-parole de leur scène, défenseurs de leur monde. Les questions soulevées les incitaient à revoir les modes d'organisation, de recrutement, leur implication personnelle, la communication, l'accueil et leurs rôles d'autorité dans les jam-sessions.

La manière dont les femmes improvisatrices ont questionné ma présence est toute autre. La plupart du temps, j'ai écouté les récits personnels et des anecdotes relatives à leurs conditions. En discutant au sujet de la fréquentation et participation dans les jam-sessions, j'apprenais que l'une d'elles avait vécu du harcèlement, ou encore, que certaines jouaient par sentiment de responsabilité en tant que femmes dans le jazz plutôt que par envie, ou encore, qu'elles avaient rêvé et désiré intégrer ce monde avant d'y participer. Bien que cette étude de terrain ne procède pas par analyse de discours, ces interactions demeurent constitutives de mon expérience de chercheuse et de mon observation bien qu'elles n'aient pas été planifiées et systématisées.

lieux institutionnalisés, par exemple les maisons de la culture. Dans le jazz, le terme set demeure usuel, pour cette raison, il sera utilisé dans ce mémoire.

Pour terminer, le déroulement des observations varie d'un lieu à l'autre. J'ai participé aux improvisations en tant que chanteuse, bu quelques verres, entretenu des conversations sur l'improvisation avec des instrumentistes et accompagné ceux-ci chez eux, etc. Somme toute, l'observation dans ces espaces a nécessité une implication totale, tout en gardant mon cahier de notes sous la main. Il ne fait aucun doute que la confiance que cette communauté me démontre tient à ma capacité à m'exposer et à démontrer mon appartenance. Sans cette réciprocité, je me serais butée à des conversations stériles, des échanges plus durs, voire opaques.

1.4- Les lieux des jam-sessions

Le premier élément qui marque lorsque nous entrons dans ces bars, que ce soit le Dièse Onze, Grumpy's ou Upstairs, provient de leur rapport à la rue et à l'urbanité. Tous sont situés au cœur de la ville, à proximité des transports en commun, bouches de métro, des voitures et des taxis, donnant sur des trottoirs animés où les enseignes lumineuses se font concurrence pour attirer les clients ³⁰. Mis à part l'ardoise posée devant l'établissement, il faut connaître les airs afin de saisir l'événement. Le Upstairs mise sur une devanture colorée exposant musiciens, chanteuse et instruments, dans une ambiance bleutée rappelant les affiches du Festival de jazz de Montréal en 1990. Puisqu'ils sont situés au demi-sous-sol, plusieurs de ces lieux possèdent un court escalier extérieur du trottoir à la porte d'entrée. Lorsqu'on y pénètre, une ambiance chaleureuse et familière nous entoure : murs de briques, plafond bas, petites tables entourées de chaises à la manière d'un cabaret et tout au fond, le bar longe le mur où

³⁰ Il importe de souligner que la rue Saint-Denis où se situe le Dièse Onze, a beaucoup perdu en dynamisme ces dernières années. Ce qui est moins vrai de la rue Sainte-Catherine, axe perpendiculaire aux angles de Bishop et McKay.

un impressionnant choix s'offre aux amateurs d'alcool. J'oserais dire que ces endroits sont à échelle humaine, incitant l'intimité, et on a rapidement parcouru les lieux ³¹.

Ceci s'explique puisque la musique qui s'y joue est essentiellement acoustique et que la grandeur des lieux ne nécessite pas une amplification extravagante pour obtenir une sonorisation satisfaisante. Dans les lieux où se déroulent les jam-sessions, l'essentiel est mis à disposition des instrumentistes : une batterie, des amplificateurs, un piano en bonne condition, des microphones, etc. Les instrumentistes s'installent et s'organisent sans le support d'une équipe technique, il n'y a pas de contrats dans pour ces événements, tout dépend de la volonté des détenteurs des établissements. L'équilibre sonore est ensuite fait par les gens qui travaillent : propriétaires ou serveurs et serveuses, puisque tous possèdent les compétences requises, bien que relatives.

En outre, les qualités spatiales de ces lieux sont constitutives de rapports sociaux structurés tant par : la tradition du jazz, ses institutions académiques entre autres, que par l'offre culturelle montréalaise où la relation avec le public doit être observée. J'ai répertorié neuf lieux de jam-sessions et en ai retenu sept dans cette carte ³². Les différents établissements retenus possèdent des fonctions sociales spécifiques qui influencent la symbolique que les jam-sessions revêtent aux yeux des adeptes d'improvisation — membres du public comme instrumentistes. À la lumière des descriptions des établissements et en me basant sur la relation entre le type

³¹ Ces endroits sont d'emblée organisés pour produire des spectacles, avec un minimum de sonorisation et des instruments. Seulement le Upstairs et le Dièse Onze possèdent un piano respectable et une batterie en tout temps.

³² J'ai mis de côté l'Unik et le St-Graal puisque ces deux jams-sessions sont offerts aux abords des Cégeps Saint-Laurent et Sainte-Thérèse pour ces étudiants, bien que certains musiciens professionnels soient invités comme solistes, et parce qu'ils se situent en périphérie de Montréal.

d'établissement et la communauté de jazz, je propose cette classification des jam-sessions montréalais ³³ :

- Jam-sessions intermittents : Katacombes/4^e mur et Résonance Café
- Jam-sessions intermédiaires : Grumpy's et Pub Epoxy
- Jam-sessions professionnels : Upstairs et Dièse Onze

1.4.1 Jam-sessions intermittents

Dans un premier temps, nous retrouvons le Résonance Café sur avenue du Parc, dont l'existence repose entièrement sur la communauté jazz, mais qui ne possède pas de jam-sessions hebdomadaires ³⁴. Plusieurs des propriétaires sont diplômés en interprétation jazz à l'Université McGill et favorisent le jazz, l'improvisation et la création musicale dans leur programmation. Sur la rue Papineau, la réputée Casa Obscura tient un jam-session tous les dimanches soirs. Néanmoins, je n'ai pu intégrer ces événements à mon étude puisque c'est un lieu appartenant à un collectif d'artistes dont les sessions d'improvisation demeurent fermées au public. Parenthèse à ce sujet : je fais partie des « amis de la Casa » groupe Facebook, et j'ai discuté avec l'un des représentants de cet endroit, qui m'a expliqué l'importance de la dimension privée de cet espace de jam. Bien que tout le monde soit bienvenu pour improviser, il désire que cet espace d'improvisation demeure « sécuritaire » puisque la concurrence et les exigences de performance n'y sont pas les mêmes que dans les *clubs*. D'emblée, cette affirmation suggère que les jam-sessions publics diffèrent des événements privés. Ceci conforte ma posture de chercheure face à mon objet et confirme la relation de l'espace avec la fonction morale. En définitive, j'ai conservé ces deux lieux sur la carte puisqu'ils sont majeurs dans l'existence de la scène jazz et dans son mode d'organisation. Un troisième établissement possède une fonction ambivalente : les

³³ Les jam-sessions étudiants soit ; le Upstairs et Dièse Onze en formule 5 à 7, n'ont pas été retenus dans cette recherche, néanmoins il faut souligner leur existence.

³⁴ Voir la cartographie, Annexe 3.

Katakombes. À la suite de la fermeture de plusieurs établissements à fonction culturelle, les bars-spectacles de la rue Saint-Laurent, cet établissement se trouve de plus en plus occupé par diverses scènes musicales. Le fait que ce soit une coopérative de solidarité ayant comme mission d'être au service de la relève artistique de Montréal permet peut-être de résister davantage à cette vague de fermeture des lieux de diffusion de grandeur moyenne dans la ville. Ainsi peut-on lire sur leur site internet :

La mission principale de la coopérative, comme toute coopérative, est de créer de l'emploi pour ses membres. Mais son but premier est de promouvoir et soutenir les artistes de la relève artistique. Offrir un support dans la démarche, le cheminement, ainsi que dans l'évolution artistique de l'artiste, et ce, en leur offrant un lieu d'expression, de création et de diffusion adapté à leurs besoins où ils pourront venir créer et performer devant public ³⁵.

La communauté swing a donc déplacé ses soirées hebdomadaires, les mercredis, en ce lieu mythique de la scène underground métal ³⁶. L'étonnement face à cette association ne s'estompe pas. Les groupes de early jazz ³⁷ performant sur la scène des Katakombes et ces événements se font sur une base mensuelle — toutefois ces séances d'improvisation ont migré au cours de la recherche, passant par le 4^e mur et au Quai des brumes. Ces déplacements montrent les difficultés relatives à l'instauration des rencontres d'improvisation sur une base régulière. J'ai toutefois inclus ces jam-sessions

³⁵ Site des Katakombes, http://www.katakombes.com/wp/fr/?page_id=14 consulté le 22 août 2018.

³⁶ La communauté swing de Montréal est structurée autour d'écoles de danse : Swing Connection, Cat's Corner et Studio 88 Swing. Celles-ci organisent des événements de danse et engagent des artistes montréalais sur une base régulière. Lorsqu'Anaïs Sékiné parle de l'implantation d'une scène swing à Montréal depuis 1999, la doctorante affirme que : " Basées sur différents modèles économiques, sociaux et culturels de mise en pratique, l'ensemble des écoles de Montréal se sont établies sur un idéal similaire d'association, de collaboration et de cohésion, fondé sur une attention relative, mais présente et progressive, à l'histoire et aux valeurs de « communauté », de « joie », de « liberté », « d'expression individuelle » et de « partage » " Sékiné, A. (2017). *Les mondes du Lindy Hop : appropriation culturelle et politiques de la joie*. (Thèse de doctorat, Université de Montréal), Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/20634>, p. 282.

³⁷ Appelrouth, S. (2011). Boundaries and Early Jazz: Defining a New Music, *Cultural Sociology*, 5 (2), pp. 225-242.

dans mes observations, bien qu'ils répondent aux exigences des danseurs, possèdent un répertoire différent et qu'ils peinent à s'établir en tant que jam session. La plupart du temps, mes observations en ces lieux ont contribué à définir les différences fondamentales avec les soirées d'improvisation professionnelles.

1.4.2- Jam-sessions intermédiaires

Le Grumpy's est situé sur au 1242 rue Bishop et le Pub Époxy au 4210 rue Saint-Jacques. Ces établissements ne se spécialisent pas dans le jazz, toutefois, leurs jam-sessions sont connus dans les communautés professionnelles et étudiantes de Montréal. Le Grumpy's et le Pub Époxy tiennent lieu de bars de quartier où les étudiants et habitués se partagent l'espace, aucun service n'est fait aux tables et les matchs de sport sont présentés sur des écrans géants. À cet effet, le Pub Époxy est plus vaste, avec plusieurs télévisions, des machines à sous et une cuisine pour des repas du midi. La propriétaire et serveuse du Pub Époxy se démontre attentive à sa clientèle ³⁸. Au Grumpy's c'est différent, il faut se débrouiller pour attirer l'attention du barman afin de connaître les spéciaux de la journée et être servi ³⁹. Ce petit bar situé au demi-sous-sol sert de refuge aux étudiants et étudiantes de l'Université Concordia ainsi qu'à plusieurs habitués, il possède une scène de moins d'un pied de haut et affiche une programmation orientée vers le folk, l'indie et le rock. Ceci étant dit, ce sont des musiciens et musiciennes de jazz qui ont fait les démarches afin d'instaurer ces événements hebdomadaires qui agrandissent la fenêtre des soirées de jam-sessions montréalais. Alors que les lundis du Upstairs et les mardis du Dièse Onze occupent l'agenda depuis de nombreuses années, les dimanches du Pub Epoxy et les mercredis

³⁸ Par exemple, alors qu'un homme inconnu se montrait plus que désagréable à mon égard, il était saoul et insistant, elle est venue me voir et m'a demandé s'il me dérangeait et si j'étais "correcte".

³⁹ Alors que j'ai eu le même genre d'interaction avec des hommes inconnus (2) au Grumpy's, aucun des hommes travaillant sur place n'est venu demander, ou s'informer, de mon état.

du Grumpy's permettent aux improvisateurs de varier et multiplier leurs occasions d'improvisation durant la semaine.

1.4.3- Jam-sessions professionnels

Dans un troisième temps, je termine cette cartographie avec les restaurants-bars qui se spécialisent dans une programmation de jazz et offrent une place privilégiée aux jam-sessions : le Dièse Onze et le Upstairs ⁴⁰. Le premier est situé au 4101 A rue Saint-Denis dirigé par Gary Tremblay, et le deuxième au 1254 rue McKay par Joel Giberovitch. Ces deux endroits correspondent en tout point à l'idée romantique d'un *club* de jazz et non pas d'un bar de quartier. Le service est offert dans les deux langues et l'accueil dépasse largement les habitudes de la quotidienneté. Ces *clubs* doivent satisfaire les attentes du public néophyte et des gens de la communauté jazz. D'un côté, le public se tourne vers une consommation en partie superficielle, soit : bien manger dans un environnement chaleureux et écouter une musique qu'ils saisissent peu, ou en partie. De l'autre, la communauté jazz peut y présenter des projets musicaux originaux, souvent instrumentaux, audacieux, où l'expression de soi, les contrats et la rémunération sont envisageables. Les ententes et cachets varient en fonction de la réputation des musiciens et musiciennes et de leurs capacités à remplir la salle. Les liens entretenus entre la scène jazz et ces établissements font de leurs jam-sessions les événements d'improvisation les plus prisés et connus de la ville de Montréal. Ce faisant, les instrumentistes étrangers ou encore les nouveaux arrivants viendront jouer en ces lieux reconnus afin d'établir des liens. Parallèlement, ces établissements encouragent les élèves en jazz en leur attribuant une plage horaire, en formule 5 à 7,

⁴⁰ Le House of jazz n'a pas été retenu dans cette étude puisqu'il ne possède pas de jam-sessions sur une base hebdomadaire à l'heure actuelle. Je ne retrace donc pas l'histoire des lieux d'improvisation ici bien que cet établissement se réfère à la tradition du jazz et possède une programmation de jazz, j'établis plutôt une cartographie de ces événements en 2018 dans le grand Montréal.

sur une base hebdomadaire : les Universités McGill et Concordia se rassemblent au Upstairs et l'Université de Montréal au Dièse Onze.

Une étude complète pourrait s'attarder aux différences culturelles, historiques et linguistiques de ces clubs porte-étendards du jazz à Montréal. Voici des éléments communs. D'abord, tant le Dièse Onze que le Upstairs valorisent l'accueil et le bien-être des clients : le service y est bon, ils possèdent une cuisine et un bar, tables confortables, chandelles au centre, banquettes, tabourets autour du bar, carte des vins et menus intéressants. Dans son étude *Les musiciens de jazz en France*, Coulangeon annonce que le public de club de jazz possède certaines caractéristiques qui diffèrent de la composition des publics de festivals. Il dit que : « [c]omposée d'un quart de musiciens professionnels et de près de 40 % de musiciens amateurs, le public de club se caractérise par ailleurs par l'intensité de ses pratiques [...] et par son très haut degré de familiarité avec l'univers de la musique (la moitié d'entre eux possède des diplômes musicaux) ⁴¹. » Selon ce chercheur, la relation entretenue entre le public et les improvisateurs serait favorisée plus par une proximité sociale et culturelle que par la promiscuité des lieux des clubs. Pour ma part, je ne peux affirmer une telle chose en territoire montréalais, n'ayant aucune information sur le public autre que mes observations, et ce n'est par ailleurs pas l'objet de ma recherche. Néanmoins, la promiscuité est sans contredit un élément partagé des endroits où se déroulent ces jam-sessions. De plus, ces établissements exposent des photos des icônes du jazz sur leurs murs. Alors que le Upstairs affiche les visages de la grande tradition jazz américaine, le Dièse Onze sélectionne des portraits des musiciens et musiciennes de Montréal, photographiés sur sa propre scène. Cette différence annonce d'emblée des principes d'autorité, de valorisation et de légitimité divergents envers la tradition américaine et la communauté jazz de Montréal.

⁴¹ Coulangeon, P. (1999). *Les musiciens de jazz en France*. Paris : Éditions L'Harmattan, p. 64.

De plus, concernant la conception patrimoniale du jazz, Coulangeon et Buscatto ont démontré qu'elle est favorisée par l'exercice de la tradition orale dans ces clubs ⁴². La manière dont ces lieux sont organisés et les valeurs morales auxquelles ils se réfèrent, participent à l'établissement ainsi qu'au maintien de certaines règles de jeu. Leurs fonctions sont doubles ; d'une part, ils permettent le maintien, l'apprentissage et le partage du répertoire de standards de jazz, et d'autre part, ils servent encore aujourd'hui de modèle traditionnel de professionnalisation.

1.5- La scène comme espace d'autorité et de protection

L'espace scénique demeure fondamental dans le procès de syntonie ⁴³ entre les instrumentistes, ainsi qu'entre ces derniers et le public. Sa disposition n'est pas anodine, tant le Dièse Onze ⁴⁴, le Grumpy's que le Upstairs possèdent des scènes à moins d'un pied du sol, alors que le Pub Epoxy n'en détient pas. Bien que la hauteur du plafond soit une contrainte pour élever la scène, la promiscuité qui résulte de cette proximité spatiale avec le public est constitutive de l'expérience. Ce qui se produit sur scène s'offre près du public, qui s'installe à quelques pieds à peine des improvisateurs et improvisatrices. Dans ces lieux, tout se côtoie ; les discussions qui ont cours aux tables adjacentes, les regards embrouillés des gens au bar, les caresses sur les

⁴² L'étude de Coulangeon *Les musiciens de jazz en France* demeure un ouvrage fondamental pour comprendre l'impact des politiques de démocratisation culturelle — dans les années 1980 — à la fois dans l'autonomisation des carrières que de l'institutionnalisation de l'apprentissage des musiciens de jazz par rapport au réseau professionnel et traditionnel des clubs de jazz.

⁴³ Schütz, A. (2006). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*, (93), pp. 15-28.

⁴⁴ Le Dièse Onze planifie changer la scène de place cette année ; plutôt que de longer le mur à gauche en entrant, la scène se retrouvera au fond près du foyer afin que les gens assis derrière le muret à droite puissent voir et entendre (pour l'instant, il y a une télévision qui diffuse en direct ce qui se passe sur scène avec des haut-parleurs). Le propriétaire souhaite ainsi réduire le bavardage des clients et clientes durant les prestations musicales. L'observation ayant débuté en janvier 2018, il faut conserver cet élément en tête puisque les rénovations ont débuté en juin de la même année, durant la rédaction de ce chapitre. Notez qu'à l'heure où vous lisez ceci, la scène est au fond à gauche du bar.

banquettes et déplacements des serveurs et serveuses. C'est à travers ce *melting pot* plus ou moins dense, à la fois organisé et informel, que les musiciens et musiciennes des jam-sessions prennent la scène et animent leur joute. Car c'est bien de cela dont il s'agit : leur espace de jeu.

Le cadre spatial de la joute, compétitive ou coopérative, délimite avec autorité les critères et valeurs relatives aux interactions entre les instrumentistes. Les effets du pouvoir de la scène sont doubles : domination et protection. Autrement dit, l'improvisateur ou l'improvisatrice est englobée par une structure de sens immanente à l'institution du jazz, agissant comme conscience collective. Le simple fait d'enjamber la scène éveille l'individu à une certaine forme d'agir, et inversement, le public reconnaît cette fonction : la dimension rituelle des performances improvisées est inhérente à l'espace scénique.

La ritualité délimitant les formes d'agir, la configuration des corps dans l'espace, les savoir être et faire, permettent aux musiciens et musiciennes de jazz de se reconnaître à l'intérieur de ce contexte. Le lieu et la disposition spatiale des jam-sessions renforcent l'effectivité sociale de l'activité. Toutefois, les formes d'agir des instrumentistes sont performées hors scène, dès leur entrée dans l'établissement, et leurs actions montrent leur appartenance à la communauté jazz. Ainsi, bien qu'on puisse mobiliser la notion de performance musicale pour signifier l'action technique et esthétique dont résulte le jeu, la performance sociale à l'œuvre dans ces établissements renvoie aux multiples identités, croisées et hiérarchisées, incorporées par les individus en vue d'être reconnus. Retenons que la performance est inhérente à un horizon de langage et de gestes, alors que la performativité renvoie à l'effectivité sociale engendrée par des formes d'agir. En d'autres mots, le contexte de jam-sessions permet de renforcer le caractère rituel de ces événements et de sanctionner des comportements dont le genre n'est pas absent. Dans ces établissements, la scène encadre une forme d'agir relative à la tradition du jazz, où le jeu est compris comme interaction dont résulte une production

musicale et esthétique. Toutefois, bien que cette zone liminale crée une frontière entre le public et les instrumentistes, il faut observer la dyade entre ces deux espaces.

La manière dont l'espace scénique se configure et se transforme s'observe dans le temps. Durant le premier set, la zone liminale se construit sur scène avec le house band et l'artiste invité, en trio ou quatuor. Ce sont rarement des formations plus larges, en partie en raison du cachet limité, mais aussi parce que c'est inutile pour la réussite de l'événement. Les instrumentistes se referment sur eux-mêmes ; ils n'attendent pas d'applaudissements de la part du public, ne présentent pas les pièces, ou rarement, et discutent entre eux pour déterminer le choix de la prochaine pièce. Le public ressent cette coupure et retient ses applaudissements.

La section rythmique s'installe au fond, le piano n'est pas mobile, étant donné que ce n'est pas un clavier, et est orienté en vue de fournir à l'instrumentiste un contact visuel avec le reste de la section rythmique. Les cuivres, bois et vocalistes seront situés à l'avant de la scène et se regrouperont en section s'ils sont plusieurs. L'ouverture du groupe vers le public est ambiguë, puisque les corps des instrumentistes s'orientent les uns vers les autres dès que le thème musical est présenté et que les improvisations débutent. La rupture engendrée par ce repli s'effectue durant les pièces, qu'il y ait une scène ou non. Il se crée alors une frontière entre le public et le groupe, qui diffère largement de l'attitude qu'un groupe de jazz, plus populaire, adopterait s'il était engagé pour présenter ses pièces au public. C'est une différence majeure dont mes observations rendent compte : le jam-session n'est pas un spectacle pour le public, bien que celui-ci puisse être présent. La joute nécessite un auditoire, mais ce dernier ne représente pas la finalité de l'activité.

Au Pub Époxy où il n'y a pas de scène, les instrumentistes créent cet espace en disposant des chaises devant eux, très près de la joute, et se referment sur eux-mêmes. Cette impression scénique est construite par l'agir des membres du groupe. Le public reconnaît cette fonction et respecte cet espace que les instrumentistes traversent

uniquement pour performer. D'ailleurs, l'ajout de musiciens et musiciennes s'effectue entre les pièces uniquement ⁴⁵. Les jam-sessions intermédiaires et intermittents demeurent plus faciles à intégrer, alors qu'il est plus ardu de s'imposer dans les événements professionnels, entre autres parce qu'il y a beaucoup de gens qui souhaitent s'ajouter, il y a même une file sur le bord de la scène. Spécialement au Dièse onze, il faut être assez agressif pour entrer dans la joute, surtout pour les saxophonistes et les guitaristes qui sont surreprésentés.

C'est entre les deux sets que les personnes désirant se joindre à l'improvisation sont recrutées ; les membres du house band se déplacent dans la salle où se trouvent les instrumentistes venus improviser, discutent ou boivent un verre. Ils se connaissent et s'organisent afin de savoir qui veut jouer et quoi. C'est un mélange formel et informel où l'autorité des hôtes s'exerce, mais où les musiciens et musiciennes doivent s'imposer pour avoir accès à la joute. Concrètement, l'hôte du jam-session doit mobiliser les instrumentistes afin que le jam ait lieu, il doit s'assurer que tous les rôles soient comblés. Les musiciens du house band ne seront utilisés seulement que pour supporter des solistes s'il n'y en a pas d'autres pouvant assurer la section rythmique, ou encore, afin de solidifier des formations plus faibles, c'est-à-dire, lorsque les improvisateurs de la section rythmique présentent des lacunes rythmiques et harmoniques. L'hôte doit s'assurer que les improvisations et interprétations rencontreront les exigences musicales ⁴⁶. Sa fonction est double, il doit rencontrer les normes d'excellence du jazz, sans lesquelles les musiciens de haut calibre délaisseraient ces événements, mais aussi celles attendues par l'établissement afin de rentabiliser sa soirée. Sans cela, la pérennité de ces soirées serait compromise.

En conclusion, dans les séances d'improvisation professionnelles chapeautées par les clubs de jazz, la mise en forme d'un espace intérieur — non neutre — renforce le poids

⁴⁵ Quelques exceptions confirment la règle, elles seront discutées plus bas.

⁴⁶ Celles-ci seront approfondies dans le deuxième et troisième chapitre.

de la tradition jazz. Sa protection confine « l'expérience de la compassion et de l'intérêt pour autrui entre les murs de l'autorité ⁴⁷ ». Les instrumentistes qui entrent en scène se soumettent à l'autorité du jazz et de ses traditions. Leurs gestes, langagiers comme corporels, confirment leur reconnaissance mutuelle et appartenance à ce monde. Cette dimension correspond à l'argument développé par Becker dans son ouvrage *Outsiders, Étude de sociologie de la déviance*. Il y affirme que les *outsiders*, qu'ils soient des musiciens de jazz ou des consommateurs de marijuana, appartiennent à un groupe au sein duquel un ensemble de normes structure les relations établies en opposition à la culture dominante. L'organisation des membres de ces groupes marginaux ou déviants renvoie à une mise en forme de règles tacites propres à leur conception du monde. En outre, la production de sens, tant symbolique que pratique ⁴⁸, est immanente à l'action collective puisqu'elle renvoie tant à l'élaboration de réseaux d'alliance assurant l'organisation que la reconnaissance entre ses membres. De plus, Becker montre que les structures hiérarchiques informelles du milieu de l'emploi des musiciens et musiciennes reposent sur des compétences, des savoir-faire et être, et que ces instrumentistes entretiennent des rapports de réciprocité ⁴⁹.

De là, ces événements professionnels possèdent des exigences jazzistiques élevées. Par exemple, alors qu'il arrive qu'un instrumentiste joue d'un deuxième instrument sur lequel il performe nettement moins bien dans une séance de niveau intermédiaire, il est impensable qu'un tel comportement ait lieu au Upstairs ou au Dièse Onze (ou bien en fin de jam, et encore). Déroger des éléments constitutifs de la joute improvisée dans ces lieux engendre une désapprobation et une exclusion partielle de ces individus par le groupe. La gestion de l'espace scénique demeure l'une des constantes à travers tous les jam-sessions, qu'ils soient professionnels, intermédiaires, intermittents ou

⁴⁷ Sennett, R. (1992), *op. cit.*, p. 93.

⁴⁸ Béra, M. et Lamy, Y. (2011). *Sociologie de la culture*, 3^e Édition. Paris : Armand Colin, p. 187.

⁴⁹ Becker, H.S. (1985). *Outsiders Études de sociologie de la déviance* (Briand, J.-P. et Chapoulie, J.-M., trad.), Paris : Métailié, p. 132.

étudiants. En outre, les exigences du public, connaisseur ou néophyte, rencontrent les règles de la joute improvisée sans jamais modifier l'organisation de la zone liminale de l'improvisation.

1.6- Le genre dans le jazz

La scène jazz montréalaise demeure majoritairement masculine, bien que les femmes y aient toujours participé⁵⁰ et y contribuent encore tant comme instrumentistes, compositrices ou interprètes. Je souligne au passage les pianistes Vera Guilaroff⁵¹, Ilene Bourne, Daisy Peterson, et plus récemment Lorraine Desmarais ainsi que des ensembles féminins comme les Sœurs Spencer et le Montreal Melody Girls Orchestra⁵². Montréal fût une plaque tournante du jazz en Amérique entre 1920 et 1950, considérée alors comme extension de New York, dont la scène fût présentée par les historiens comme essentiellement masculine⁵³. Ces études ont participé à obscurcir, voire dissimuler les femmes. Depuis les années 1980, une littérature féministe émerge et revisite l'histoire du jazz afin de rendre visibles les musiciennes oubliées⁵⁴. Ainsi,

⁵⁰ À ce sujet l'ouvrage *Une histoire du jazz à Montréal* de John Gilmore doit être discuté. À partir de multiples entrevues auprès de musiciens, l'auteur a relevé la présence de seulement trois pianistes oeuvrant dans les années 1920. Fait qui doit être réfuté. L'absence de la préoccupation de l'auteur envers les femmes dans le jazz, ainsi qu'une condescendance par rapport aux fonctions des chanteuses et danseuses de l'époque, ne lui permettent pas de mettre en lumière les rôles qu'ont jouées ces femmes dans le développement même du jazz à Montréal.

⁵¹ Gilmore, J. (1989). *Who's Who of Jazz in Montreal: Ragtime to 1970*. Montréal: Véhicule Press, p. 104.

⁵² Blais-Tremblay, V. (2018). *Jazz, Gender, Historiography: A Case Study of the 'Golden Age' of Jazz in Montreal (1925-1955)*. (PhD dissertation, Faculty of Music Research, McGill University).

⁵³ À ce sujet, voir Gilmore, J. (1988). *Swinging in Paradise: The Story of Jazz in Montreal*. Montréal: Véhicule Press ; Miller, M. (1997). *Such Melodious Racket: The Lost History of Jazz in Canada 1914-1949*. Toronto : Mercury Press ; et Palmer, A. (2009). *Montreal Confidential: The Low Down on the Big Town! , 1950*. Montréal : Véhicule Press

⁵⁴ À ce sujet : Dahl, L. (1989). *Stormy Weather : The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. New York : Limelight Editions ; Gourse, L. (1995). *Madame Jazz*. New York : Oxford University Press ; Rustin, N. T. and Tucker, S. (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham : Duke University Press ; et Unterbrink, M. (1983). *Jazz Women at the Keyboard*. Jefferson, N.C. : McFarland

aborder les femmes dans le milieu du jazz à Montréal en 2018, c'est affirmer que la notion de genre est constitutive des rapports sociaux entretenus dans cette scène où la figure masculine de l'improvisateur prédomine encore. Dans les neuf jam-sessions que j'ai observés, le house band est constitué de trois à quatre musiciens, et bien que le nombre de participants aux improvisations varie entre une dizaine et une vingtaine selon les soirées, il n'y a jamais eu plus de quatre improvisatrices dans ces événements. Les instruments sur lesquels elles performent varient : batterie, chant, piano, saxophone, flûte et guitare.

Le genre se manifeste en tant que catégorie concrète, performée, qui régule la production des sujets. Personne n'existe en dehors de cette « technologie » qui crée les corps et les identités dans les rapports antagoniques et binaires basés sur le sexe. Des stéréotypes genrés posés sur un spectre allant du « masculin » au « féminin » participent à la représentation et à la reconnaissance des identités. Néanmoins, ces stéréotypes peuvent être transgressés ; le corps peut prendre des dimensions politiques et s'engager dans un mouvement de transformation identitaire pour troubler le genre. Au sujet des techniques corporelles, Marcel Mauss précise que « les techniques sont l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle⁵⁵ ».

Dans le cadre des jam-sessions, le genre des instrumentistes est entendu en tant qu'acte performatif qui ne se traduit pas de la même façon entre hommes et femmes. Le genre n'est pas l'effet d'une substance : il est la conséquence d'actes définissant l'identité et se réfère à un ensemble d'identités pré-existantes. Plus précisément, Butler affirme au sujet de la notion de « performativité du genre » que :

[L]e genre n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du

⁵⁵ Mauss, M. (2012) *Techniques, technologie et civilisation*, Édition et présentation de Nathan Schlangier, Paris : Presses universitaires de France, p. 371-372.

genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif — c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être ⁵⁶.

Bien qu'il soit possible de développer de nouvelles identités et de brouiller les stéréotypes de genre, l'étude que je mène ici s'attarde aux improvisatrices puisqu'elles constituent des sujets dont le genre s'observe comme élément à part entière dans la reconnaissance de leurs performances jazzistiques. Leur genre se performe tout comme leur identité de musiciennes jazz. Elles appartiennent ainsi à ce monde en tant que femmes puisque ce processus d'identification n'est pas détaché de la communication qui s'effectue dans la joute improvisée.

D'ailleurs, le lien entre le monde des arts et les stéréotypes de genre a déjà été relevé. Nous pouvons lire sous la plume de Buscatto et Léontsini que :

L'opposition binaire du « masculin » et du « féminin » régit le monde des arts, non pas en tant que processus qui lui est externe, mais comme élément à part entière, aussi bien au niveau de la création qu'à celui de la réception. Les stéréotypes véhiculent des éléments de la pensée doxique, ils constituent des schèmes collectifs récurrents et figés correspondant à des modèles culturels datés ; ce sont des figures hyperboliques qui se constituent à travers l'exagération d'un modèle. Ils signalent des rapports de pouvoir qu'ils reproduisent : le fait de délimiter les possibilités d'action ainsi que les attentes sociales d'un groupe signifie la capacité d'en énoncer les caractéristiques pour ensuite leur attribuer des connotations (souvent péjoratives ⁵⁷.

J'ai entendu de la bouche de musiciens présents dans les séances d'improvisation deux phrases qui illustrent bien ce propos. La première : « C'est l'fun une fille qui joue de la batterie ». La deuxième : « Une fille, ça se fait déjà cruiser, si elle est bonne en plus, c'est pire ». Ces femmes ne peuvent pas retirer leur genre de leur identité

⁵⁶ Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, p. 96.

⁵⁷ Buscatto, M et Léontsini, M. (2011). « Éditorial » *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre*. Paris : l'Harmattan, p. 9.

d'improvisatrice, elles apparaissent sur scène d'abord comme femme, ensuite comme instrumentiste. Ainsi, elles se trouvent stéréotypées comme « la fille qui joue du jazz ». Ces propos mettent en lumière la neutralité du genre masculin dans l'identité du musicien de jazz en contraste avec l'apparition du genre chez les improvisatrices. Prendre en compte les femmes dans l'improvisation jazz en contexte de jam-sessions exige de resserrer mon champ de vision à leurs déplacements et à l'espace qu'elles occupent.

1.6.1- Ségrégation genrée dans l'espace

L'environnement physique agit sur la manière dont les instrumentistes se situent en regard de leur genre, bien que ce dernier soit polymorphe et en mouvement. Je m'inspire des auteures anglo-saxonnes situées au croisement de l'urbanité, du travail et des rapports de sexe. Ayant émergé dans les années 1980, ce courant de la géographie féministe a permis la démonstration empirique des transformations des rapports sociaux de sexe dans le monde du travail — communément étudiées sous l'égide des théories macrosociologiques et sociohistoriques. La géographe Linda McDowell a défendu l'idée que :

[...] the location and the physical construction of the workplace—its site and layout, the external appearance and the internal layout of its buildings and surrounding environment—also affects, as well as reflects, the social construction of work and workers and the relations of power, control and dominance that structure relations between them⁵⁸.

Autrement dit, l'environnement urbain constitue un système de représentation influençant activement les comportements humains, réifiant structures de sens, hiérarchies sociales et rapports de domination. Dans une perspective similaire, Sennett et McDowell utilisent la notion de performativité pour articuler la dyade entre les comportements et corps dans différents espaces — urbains ou ruraux, privés ou publics,

⁵⁸ McDowell, L. (1997). *Capital Culture, Gender at work in the city*. Oxford : Blackwell Publishers, p. 12.

etc. Cette notion dénoue partiellement la tension théorique entre les dimensions micro et macro reliant les attitudes individuelles, incorporées, en lien avec les différentes cultures organisationnelles. C'est aussi l'un des héritages terminologiques que la discipline a emprunté au théâtre — acteur social, rôle, mise en scène, etc.

1.6.2- Où se situent les musiciennes?

Le premier élément de la ségrégation genrée apparaît expressément dans l'absence de femmes dans le house band, mis à part la batteuse au Pub Époxy. En 2017, l'Université de Montréal a diplômé 5 femmes et 9 hommes et McGill 3 femmes et 14 hommes en interprétation jazz ⁵⁹. Autrement dit, les institutions universitaires diplôment des musiciennes en jazz, dans un rapport inférieur à celui des hommes. Ces femmes sont donc reconnues par les milieux académiques mais ne se retrouvent pas dans les mêmes proportions au sein des jam-sessions. Lorsque vous assistez à ces événements montréalais, mis à part au Pub Epoxy, il n'y a pas de musicienne sur scène pendant le premier set à moins qu'une femme soit invitée comme soliste ⁶⁰. Le fait qu'aucun jam-session professionnel ne présente une femme à sa tête constitue un élément de ségrégation genrée participant à maintenir une joute masculine. En regard de l'autorité inhérente des membres du house band, l'effectuation de ce rôle et l'occupation de la scène par des hommes — quasi exclusivement — favorise cette séparation entre les deux groupes sociaux et les hiérarchise. Il a été démontré, que l'« entre-soi », les modes de cooptation, le réseautage et l'intégration dans ces contextes informels, participent

⁵⁹ L'Université Concordia n'a pas fourni ses statistiques, ni par internet, ni par téléphone. McGill m'a transmis ses données par email alors que seule l'Université de Montréal nous permet de consulter ses statistiques via le site : <https://registraire.umontreal.ca/publications-et-ressources/statistiques-officielles/>

⁶⁰ Je n'ai pas comptabilisé le rapport homme/femme des solistes invités. Néanmoins, sur les huit événements auxquels j'ai assistés, il y a eu une femme soliste invitée (Pub Epoxy), Valérie Lacombe dans le house band, ainsi qu'une pianiste dans le house band des Katacombes.

tant à l'inclusion qu'à l'exclusion d'identités genrées dans le déploiement des carrières professionnelles des mondes des arts ⁶¹.

Le deuxième élément renvoie à la manière dont les improvisatrices intègrent l'espace scénique et se positionnent par rapport à la scène. Voici divers éléments de ségrégation, de parrainage et de transgression remarquables.

A) *La présence des femmes sur scène encourage l'intégration d'autres musiciennes.* J'ai observé un regroupement de musiciennes étudiantes, venues improviser, qui s'installent en marge de la zone liminale et intègrent progressivement la joute ensemble. Certaines de ces instrumentistes ne prendront la scène que si une autre femme est présente. Ainsi, une partie de celles-ci parrainent de nouvelles recrues et indiquent certaines formes musicales. Par exemple, lors des trades ⁶² avec le batteur, elles précisent discrètement d'un mouvement de la tête le moment opportun pour improviser, afin que les novices ne se perdent pas dans la forme harmonique. Ce comportement d'entraide montre une alliance informelle basée sur le genre. L'occupation de l'espace scénique par l'un ou l'autre des sexes vient ainsi favoriser l'inclusion ou l'exclusion d'un genre. L'adoption de ce comportement renvoie à la manière dont elles se reconnaissent par rapport au genre féminin, individuellement et collectivement, et ne constitue pas la majorité des comportements observés. Il y a une tension entre les multiples identités de ces femmes et les stratégies qu'elles utilisent pour monter sur scène. Alors que certaines s'allient (j'irais jusqu'à dire consciemment) pour transformer les rapports de genre, d'autres rejettent cette association et s'appuient sur leur légitimité et compétence individuelles. J'ai vu quelques improvisatrices ignorer

⁶¹ Buscatto, M. (2007). *op. cit.*

⁶² Les trades représentent les échanges entre instrumentistes du groupe — très souvent ils permettent à la batterie de prendre un solo, bien que ce dernier puisse aussi être complètement libre et ouvrir la forme. Néanmoins, la durée des trades est variable, généralement entre 4 ou 8 mesures selon la forme de la pièce improvisée par exemple, blues, rhythm and change, etc. Généralement, l'ordre dans lequel les improvisateurs auront participé à la pièce déterminera l'ordre des trades.

ces groupes de femmes, par exemple se positionner en marge d'elles et détourner le regard, afin d'intégrer la scène à la manière des hommes, c'est-à-dire avec les mêmes déplacements et attitudes. En outre, le genre n'est pas neutre dans les stratégies qu'endossent les improvisatrices pour entrer en scène.

B) *L'existence de rapports de protection entre musiciennes et musiciens de la communauté jazz qui reposent sur une confiance et une réciprocité établies en dehors des règles d'improvisation.* Certaines femmes participent au jam sous le couvert d'une protection d'un ou de plusieurs musiciens en qui elles ont confiance. Ce lien développé en dehors de la scène, sans être explicite, est observable par sa récurrence et la disposition des corps dans l'espace. Étant donné que les adeptes d'improvisation parcourent les événements de jam-sessions montréalais de manière quotidienne, j'ai pu observer la répétition des mêmes comportements entre des instrumentistes particuliers au cours de différents jam-sessions. Bien que ce lien soit informel, l'encouragement de certains musiciens à l'égard d'improvisatrices démontre une conscience des difficultés d'intégration vécues par ces femmes. Dans tous les types de jam-sessions, des encouragements de musiciens, ou groupes de musiciens, envers certaines femmes ont été exprimés, jusqu'à crier leurs noms et applaudir avec fierté. Elles ne sont pas insensibles à ces attentions qui leur permettent d'entrer en scène avec plus de confiance. En définitive, ce lien informel se manifeste parfois avec emportement ou discrétion selon l'endroit et l'ambiance du jam-session.

C) *La mise en retrait et l'abstinence des musiciennes venues pour improviser.* Cette attitude ressemble étrangement à une forme d'autocensure. Alors que ces musiciennes apportent leurs instruments et se positionnent près de l'espace scénique, elles n'intègrent pas la joute à moins d'être encouragées par des membres de la scène, et encore. Ainsi, elles conserveront cette posture dans l'attente d'un moment opportun, sécurisant, qui n'arrive pas toujours. Néanmoins, elles ont été explicitement invitées

par les membres du house band à se joindre à la joute. Leur réticence n'est donc pas l'effet d'une fermeture concrète de la scène devant elles. J'ai aussi remarqué leur écoute, tantôt passive, et tantôt attentive ; elles ne tentent pas d'intégrer le jam et créent d'elles-mêmes une rupture. À ce sujet, les propos de la batteuse du Pub Époxy sont éclairants. Entre deux sets nous avons discuté de son rôle dans le house band. Lorsqu'elle va vers les musiciens et musiciennes entre les deux sets pour recruter des improvisateurs, les femmes et les hommes de mêmes calibres réagissent différemment à son invitation. Alors que des étudiants visiblement nerveux à l'idée d'intégrer le jam ne déclinent pas, les étudiantes refuseront. Devant cette inhibition, la batteuse — ouvertement féministe et engagée dans le regroupement Femme*s en musique ⁶³ — leur dit : « c'est ta responsabilité en tant que femme de venir *jammer* ». Cette phrase, affirme-t-elle, connaît un succès quasi assuré auprès des musiciennes qui révisent alors leur position initiale. La simple invitation, ou le fait de savoir qu'elles ont le droit d'intégrer la scène, ne suffisent pas pour qu'elles transgressent la frontière genrée qui les sépare de la joute.

D) *Le contraste entre les attitudes des jeunes improvisatrices et celles des musiciens reconnus.* Basées sur mes connaissances du monde du jazz à Montréal, les musiciennes qui participent aux jam-sessions sont majoritairement étudiantes ou fraîchement sorties du baccalauréat en interprétation jazz. Alors que des musiciens professionnels, d'excellents improvisateurs influents de la scène montréalaise, viendront participer aux jam et abasourdir l'assistance par des prouesses extraordinaires, je n'ai entendu aucune femme de ce calibre exceptionnel dans ces

⁶³ Au sujet des Femme*s en musique (FEM), il n'est pas aisé de trouver de l'information sur le web. Le regroupement a vu le jour au printemps 2017 afin de dénoncer les inégalités de genre et le sexisme dans les programmations estivales. Depuis, nombre de femmes impliquées dans l'industrie de la musique s'impliquent pour structurer un mouvement à la fois politique et travailleur. Je suis membre de ce groupe et j'ai donc accès aux informations mais le groupe le plus actif demeure fermé aux hommes pour l'instant.

événements. Pourtant elles existent, mais ne viennent pas, ou trop peu, participer aux jam-sessions.

Bien que j'aie relevé jusqu'ici exclusivement les déplacements des femmes dans les jam-sessions, voici les manières d'occuper l'espace qui appartiennent exclusivement aux improvisateurs en posture d'autorité. Premièrement, un trompettiste dans la mi-cinquantaine reconnu dans la communauté jazz montréalaise arrive au Grumpy's durant le deuxième set, s'insère dans une pièce musicale déjà entamée, définitivement saoul, passe devant les autres instrumentistes — femmes et hommes — fait son solo, termine, range sa trompette et quitte. Personne ne dit rien, néanmoins le fait qu'il se permette un tel comportement m'invite à me questionner sur ce qui rend cette transgression du jam-session possible. Deuxièmement, un professeur de saxophone émérite de l'université McGill vient au Pub Époxy pour essayer une nouvelle embouchure, habituellement il ne participe pas à ce genre d'événement. Il s'est préalablement entendu avec le guitariste, hôte de la soirée, pour être accompagné à la guitare puisque le piano est mal accordé (en 437 Hz, ce qui crée d'ailleurs tout un remous). Il installe son enregistreur et change son embouchure pour la deuxième pièce afin de comparer ses items. Une fois les pièces jouées, magnifiquement bien d'ailleurs, il vient se rasseoir à mes côtés et je lui demande s'il va partir. Il me répond qu'il va rester un peu « par respect » en me montrant le band des yeux. Il sait qu'il a utilisé son autorité pour répondre à un besoin personnel qui ne correspond pas à la fonction du jam. Il semble que cette attitude soit le luxe de certains. La reconnaissance des libertés individuelles que ces hommes imposent à l'ensemble de l'assistance n'est pas incohérente avec les exigences d'unification du groupe. La transgression de ces règles informelles renforce au contraire la posture d'autorité de ces figures du jazz dans la communauté : c'est par cette réaffirmation de leur subjectivité et l'imposition de leur personnalité qu'ils confirment leur lien à la communauté et rehaussent leur prestige individuel.

D'abord, l'importance des institutions d'enseignement universitaire de jazz dans la métropole constitue l'un des éléments premiers dans la cartographie et la répartition des jam-sessions à travers la ville. Pour bien saisir la dynamique des jam-sessions une recherche plus approfondie sur les relations structurelles entre les différentes universités offrant les programmes de jazz serait idéale. Mieux encore, l'étude des étudiantes dans les programmes de jazz, de leurs trajectoires et difficultés rencontrées, pourrait servir de cadre afin de comparer ces mêmes sujets dans l'institution et dans le milieu de jam-sessions. Cette démarche pourrait mettre à nu des processus d'exclusion liés au genre au moment de la professionnalisation. Ceci ne constitue pas la question de ce mémoire, par contre, l'observation des jam-sessions a relevé la relation entre ces deux lieux constitutifs de l'apprentissage et du développement de l'improvisation jazz. Pour leur part, les étudiantes adoptent une posture en retrait vis-à-vis la joute improvisée et sont amenées à l'intégrer lorsqu'elles entretiennent des rapports de confiance et de réciprocité envers d'autres femmes ou les pairs.

En outre, le genre constitue un élément de ségrégation dans l'espace des jam-sessions, c'est-à-dire tant sur scène que dans la zone liminale entourant la joute improvisée. Le jam-session est dominé par les hommes, dû aux règles informelles de constitution des house band qui perpétuent un rapport social de sexe en attribuant la majorité de ces rôles à des hommes. En conséquence, ceux-ci occupent l'espace scénique et assurent les rôles d'autorité. L'entre-soi masculin démontré par Buscatto dans les mondes de l'art demeure effectif dans les jam-sessions et le plafond de verre tout aussi concret puisque les femmes n'occupent pas ou peu, les rôles de direction. En ce sens, la première hypothèse affirmant que l'institution du jazz est un appareil de production du genre basé sur des inégalités de rapports sociaux de sexe se révèle en partie vérifiable. Cela, puisque les jam-sessions maintiennent deux types de ségrégations basées sur le genre : les rôles d'autorité sont assurés quasi exclusivement par des musiciens et les lieux des jam-sessions demeurent dominés par les hommes où « l'entre-soi », le réseautage et la cooptation reproduisent des inégalités de sexe.

Ajoutons à cela que l'absence d'improvisatrices de haut calibre défavorise la reconnaissance des étudiantes dans les rôles d'improvisatrice et d'autorité. Une étude plus approfondie sur ces femmes, professionnelles et reconnues, serait nécessaire à la compréhension des stratégies de professionnalisation, des réseaux d'alliance et des trajectoires de carrière des musiciennes de jazz à Montréal. Bâtissent-elles leur réseau en périphérie de ces lieux ? Si oui, les raisons qui les poussent à s'investir ailleurs pourraient être révélatrices de rapports sociaux de sexe dans le monde du jazz à Montréal. En outre, la mise en lumière d'espaces alternatifs et de stratégies de développement professionnel chez les improvisatrices serait nécessaire pour approfondir la réalité de ces femmes.

En considérant les jam-sessions comme des événements rituels de la scène jazz montréalaise, je me questionne à savoir si les improvisatrices ne devraient pas plutôt être observées à partir des multiples positions qui peuvent être occupées dans ce réseau. Par exemple, le fait que les propriétaires des établissements, que les principaux journalistes et critiques ainsi que la majorité des professeurs d'instruments dans les universités soient des hommes influence-t-il la reconnaissance de ces femmes dans des rôles d'autorité ? Mais l'élargissement de l'objet d'étude aux différents acteurs de cette scène serait crucial pour établir une étude plus approfondie de ces relations et de ses rapports sociaux de sexe.

[CHAPITRE II]

LE JEU DES COURANTS DE CONSCIENCE :
TENSIONS ET RÉOLUTIONS DANS LE TEMPS

La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. [...] [C]omme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. [...] On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace.

Henri Bergson

L'expérience musicale doit son existence à la rencontre entre la représentation symbolique qu'est la musique et le corps du musicien. La grâce, l'abandon, l'oubli et l'extase provoqués par une mélodie résultent d'une discipline quotidienne chez l'interprète dans une situation historiquement déterminée. Aujourd'hui, avec l'impressionnant développement des neurosciences et son intérêt marqué vis-à-vis le circuit limbique des émotions, les résonances entre systèmes perceptifs et moteurs, ou l'aire de Broca dans l'expérience musicale (substrat du langage), la relation entre la multidimensionnalité des états de conscience de l'interprète et la phénoménologie de la motricité musicale n'est toujours pas établie⁶⁴. Cette pierre d'achoppement située au croisement des disciplines constitue un problème de fond. Pour tenter d'en comprendre au moins l'une des facettes, je propose de discuter l'état de conscience

⁶⁴ Tokay, S. (2016). *Le corps musicien Une phénoménologie de la motricité musicale*, Montréal : Liber, p. 187.

propre à l'expérience musicale dans la production jazzistique en situation d'improvisation. Cette démonstration servira de levier de réflexion théorique en vue de circonscrire les dimensions temporelles à l'œuvre dans l'expérience de l'instrumentiste au sein des contextes de jam-sessions et comment les femmes en sont exclues.

Premièrement, l'étude de l'improvisation dans ces événements urbains doit être recadrée dans sa tradition. Le choix stratégique du singulier pour désigner cet univers esthétique éclaté sera approfondi dans la première section de ce chapitre. Il importe de mentionner que le jazz renvoie tant à une forme esthétique, qu'à une institution. En outre, l'improvisation en contexte de jam-session constitue une activité sociale concrète définissant tant les règles que leur sanction, et réitère le pouvoir du jazz au sein du groupe. En ce sens, si la multitude des courants jazzistiques, des horizons harmoniques, mélodiques et rythmiques occupent les musicologues, ce qui retient mon attention renvoie au jazz sous sa forme de récit, d'horizon culturel. Je soutiens que les jam-sessions constituent une forme organisée d'action sociale — de jeu — qui relève de la tradition du jazz ; de sa reconduction comme de sa transformation.

Deuxièmement, la multiplicité des faits de conscience engendrée par l'expérience musicale est produite par des tensions et résolutions inscrites dans le temps. Son organisation résulte tant d'une discipline que de la rationalisation musicale dont le jazz a été l'objet durant le XX^e siècle. La reconduction, la reproduction et l'interprétation des œuvres jazzistiques seront observées à partir de la grille harmonique, objet fondamental dans la structure harmonique et rythmique. Celle-ci a pour fonction d'organiser les faits de conscience, tensions et résolutions, entre les musiciens et musiciennes et sera discutée avec la théorie bergsonienne du temps. Nous verrons que les potentiels de distinction et de direction des improvisatrices découlent de leurs capacités à maîtriser et jouer à l'intérieur de ce cadre.

Troisièmement, mon hypothèse est que l'improvisation constitue la pierre angulaire de la reconnaissance de soi dans le jeu jazzistique. En termes meadiens, ce jeu improvisé

à partir de la grille harmonique oriente une certaine forme d'agir, des habitudes et des codes langagiers, à partir desquels l'intelligence consciente peut faire émerger de nouvelles formes. En termes bergsoniens, cette même grille constitue un instrument de mesure temporelle servant, entre autres, à objectiver les multiples états de conscience pour faire émerger une durée toute pure à travers la maîtrise du rythme. À partir de là, je cherche le point focal de ce chassé-croisé théorique ; comment les improvisatrices d'une part, se retrouvent-elles dans une tradition jazzistique dominée par les performances masculines — donc des habitudes sédimentées — et d'autre part, comment font-elles l'expérience du temps concret dans le contexte des jam-sessions ? Il y a une contradiction entre ces formes d'expérience dans la reconnaissance des improvisatrices au sein de cette scène : d'une part, une exclusion de leur identité genrée et d'autre part, la création d'un moment de syntonie favorisant la création du « nous » dans les jam-sessions. Mon hypothèse est que ces deux éléments sont liés dans l'expérience du jeu.

2.1- La tradition et l'altérité

L'analyse des productions jazzistiques constitue un élément de connaissance parce que les sujets sont immergés dans ces logiques culturelles. La dimension subjective de la réalité objectivée dans ces pratiques cristallise des processus tant historiques qu'individuels. Selon Ernst Cassirer :

[L]es œuvres de la culture humaine sont les seules à réunir en elles-mêmes les deux conditions dont dépend une connaissance parfaite : leur être n'est pas seulement conceptuellement appréhendé, mais aussi entièrement descriptible en tant qu'individuel et historique⁶⁵.

⁶⁵ Cassirer, E. (1991). L'objet des sciences de la culture, dans *Logique des sciences de la culture* (Carro, J. trad.). Paris : Éditions du Cerf, p. 85.

Construit dans le temps, le répertoire jazzistique se transforme tant sur les plans esthétique, technique que formel. La puissance discursive du jeu musical, sa qualité de représentation, ses conditions d'existence et sa légitimité sont relatives à un ensemble de savoirs déterminés historiquement.

Le jazz a émergé en Nouvelle-Orléans. Dès sa naissance, il se trouve tendu entre la vision du monde afro-américaine et son langage marginalisé, voire nié, et les présupposés universalistes du projet culturel que s'est donné l'Occident. Le philosophe spécialiste du jazz, Christian Béthune, avance le concept de mésentendre pour illustrer le brouillage, l'hybridation des signes et la transposition qui persiste dans le jazz. Ce mésentendre provient d'un malentendu, d'une erreur, vis-à-vis du sens attribué à certaines œuvres, interprétations et performances, cela puisque la mimésis inhérente à la rencontre raciale en Amérique s'est trouvée au cœur d'appropriations et de contresens qui constituent la genèse même de cette forme musicale. Tel que le précise l'auteur :

Pour devenir « le jazz », avec le succès que l'on sait, il fallait que la musique « inventée » dans la douleur par les Afro-américains fût « imitée » et reprise par l'Occident conformément au processus mis au jour par Gabriel Tarde dans *Les lois de l'imitation*. En se saisissant mimétiquement d'une forme d'expression diffusée comme un effet de mode à l'échelle planétaire — grâce aux nouveaux médias —, l'Occident, sous le nom de « jazz », pouvait y instiller ses appropriations réductrices, ses interprétations gauchies et ses malentendus, voire ses contresens. Tous ces écarts, tous ces décalages allaient précisément féconder l'expression jazzistique comme autant de variations inventives démarquées d'une source commune⁶⁶.

Ce faisant, il n'est pas question d'une rupture entre les différentes expressions et productions jazzistiques issues de ce mésentendre. Les différents styles, thématiques, pratiques, modes de production, débats et ruptures esthétiques du jazz participent à un même processus de négociation de structures de sens où l'élément racial est

⁶⁶ Béthune, C. (2008). *Le jazz et l'Occident*. Paris : Éditions Klincksieck, p. 112.

fondamental. Ces éléments politiques, sociaux et économiques structurent la trajectoire historique de cette expression musicale. L'institutionnalisation progressive qui caractérise l'histoire du jazz est un bel exemple de la relation dialectique entre culture marginale et culture dominante.

Les théories critiques de la culture observent les processus de production culturelle dans une relation dialectique entre les pôles suivants : d'un côté, les pratiques marginales, innovatrices, et de l'autre, les pratiques issues de la culture de masse. En réalité, les logiques de production musicale se trouvent beaucoup moins simplistes que ces pôles ne le laissent sous-entendre. Sans vouloir figer les pratiques marginales et la masse hégémonique comme des catégories immuables, il importe d'en souligner les caractéristiques et processus singuliers. Spécifiquement, Raymond Williams s'attarde sur le caractère générateur, voire fédérateur, des pratiques marginales dans la reproduction de la culture dominante. « Il nous faut donc reconnaître les significations et les valeurs alternatives, les opinions et les attitudes alternatives, et même certaines appréhensions alternatives du monde, qui peuvent être adaptées et tolérées au sein d'une culture dominante effective donnée ⁶⁷ ». Le processus d'incorporation par lequel la culture dominante se régénère et interpelle notre expérience illustre la complexité relationnelle entre les cultures alternative et dominante. La relation entre ces pôles, et leur existence même, est sujette à des variations historiques. L'incorporation des caractères d'authenticités soutirés à diverses sous-cultures valorise des produits culturels de masse, somme toute assez constants, et recrée des liens d'appartenance avec ces mêmes sous-cultures. En outre, ce processus permet de réitérer le lien entre les expériences réelles et la culture dominante selon des forces sociales et politiques précises.

⁶⁷ Williams, R. (2010). *Culture et matérialisme* (Calvé, N. et Dobenesque, É. trad.). Montréal : Lux Éditeur, p. 43.

En conséquence, il y a une relation structurelle entre le mode de production capitaliste et le mode d'innovation que représentent les pratiques culturelles marginales, qu'elles soient oppositionnelles, résiduelles ou émergentes. Par ces termes, Williams complexifie les types de relations entretenues entre ces valeurs alternatives et la culture dominante effective donnée. Par oppositionnel, il se réfère à une période historique antérieure puisqu'au moment où il écrit *Marxism and Literature* en 1977, le processus d'incorporation de la culture dominante agit si profondément que l'opposition est révolue. L'époque du prolétariat uni par son expérience de classe a été décimée, tout comme son potentiel réellement oppositionnel. Ensuite :

Par résiduel, j'entends que certaines expériences, significations et valeurs, qui ne peuvent pas être vérifiées ou exprimées dans les termes de la culture dominante, sont néanmoins vécues et pratiquées sur la base du résidu — culturel aussi bien que social — d'une formation sociale antérieure⁶⁸.

D'ailleurs, le degré auquel une culture résiduelle se trouve incorporée varie. Celle-ci peut très bien posséder des pratiques du registre émergent ou oppositionnel qui demeurent en marge, ou encore, être totalement incorporée dans toutes les fibres de ses pratiques. Pour analyser ces relations, il importe d'étudier la tension constante et variable qui s'effectue entre ces pratiques alternatives, leurs significations, et les éléments incorporés par la culture dominante. Finalement, « [p]ar émergent, j'entends d'abord le fait que de nouvelles significations et valeurs, de nouvelles pratiques, de nouvelles expériences sont créées continuellement⁶⁹ ». Ce faisant, ces valeurs nouvelles représentent un potentiel d'innovation particulièrement favorable à la culture dominante qui cherche à maintenir son effectivité. Fin de la parenthèse, voyons maintenant comment les jam-sessions, mais aussi la tradition du jazz, s'inscrivent dans cette dialectique entre cultures marginale et dominante.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

Si la représentation graphique de la filiation sous le symbole de l'arbre ⁷⁰ persiste dans les établissements d'enseignement jazz, c'est que le tronc, ou la trame narrative maintient une relation avec ses différentes branches. Cette parenté unit les multiples courants stylistiques dont la filiation, à partir des éléments référentiels et thématiques, est visible encore aujourd'hui. De manière concrète, l'observation des jam-sessions permet de définir la forme alternative du jazz à Montréal. Tel que mentionné dans le chapitre un, l'importance des institutions d'enseignement universitaire de jazz dans la métropole constitue l'un des éléments premiers dans la cartographie et la répartition des jam-sessions à travers la ville. Le bassin des instrumentistes participants aux jam-sessions, selon qu'il soit intermédiaire ou professionnel, est constitué d'un nombre important d'apprentis, mais aussi de professionnels. Étant donné que les jam-sessions renvoient à la fois à un rite de passage et un mode de réseautage, cette affirmation fait sens. Néanmoins, j'ai observé une relation entre le répertoire interprété et les institutions universitaires associées aux différents événements. Il persiste une relation entre la culture institutionnelle et le répertoire joué.

Dans un premier temps, voici ce qu'il en est des événements intermédiaires. Au Pub Epoxy, la majorité des instrumentistes sont actuellement étudiants ou fraîchement sortis du département de musique de McGill. Ils partagent une connaissance approfondie de la période entre 1950 et 1960 que plusieurs qualifient d'âge d'or du jazz ⁷¹, période où le swing était encore de mise et où le langage jazzistique s'est énormément développé, en bref, juste avant l'émergence du free jazz. Nous ne

⁷⁰ Voir Arbres, Annexe 4.

⁷¹ Cette affirmation est entièrement fondée sur les propos tenus par les gens de la scène de jazz, tant les enseignants que les étudiants. Elle se confirme dans le répertoire interprété tant de manière individuelle (vocabulaire et connaissances développés), qu'en petit et grand ensemble (combo et big band). Je ne peux pas me rappeler depuis quand je maintiens cette idée, sinon depuis les compétitions de big band du Cégep où j'allais entendre le fameux chef Gordon Foote exécuter l'un des meilleurs swings de Montréal avec le Big band de McGill 1 (ainsi que dans plusieurs bars dédiés au jazz il y a une quinzaine d'années). La culture entourant de ce type d'ensemble est majeure dans les concours académiques, surtout pour les instrumentistes à vents. De là, la spécialisation des traditions jazz entre les différentes universités montréalaises qui s'effectue de manière informelle et n'est pas affichée telle quelle dans les programmes.

préciserons pas davantage sur les divers développements techniques, langagiers et formels inouïs de cette période féconde. Bien que ce répertoire soit aussi enseigné à l'Université de Montréal, les interprètes de l'Université McGill maîtrisent et possèdent une connaissance plus approfondie de ce courant. Ce faisant, la majorité des pièces interprétées au Pub Époxy sont issues de cette période. Contrairement au Pub Époxy, j'ai observé une plus grande diversité dans le répertoire joué au Grumpy's ; c'est que les gens de McGill, de Concordia et de l'Université de Montréal (dans une moindre mesure) ainsi qu'un bon nombre de professionnels se mélangent sur cette scène. En outre, le répertoire variera en fonction des instrumentistes présents. Néanmoins, il ne faut pas oublier que les membres du house band sont aussi sujets à changements, le répertoire sera altéré selon leur style de prédilection.

Dans un deuxième temps, contrairement à cette dynamique, les événements professionnels diffèrent par leur manière de transcender ces différents courants stylistiques. D'abord, il faut souligner que ces house bands sont pratiquement toujours soutenus par Jim Doxas (batterie) au Upstairs et Alex Bellegarde (contrebasse) au Dièse Onze, et que leurs acolytes sont assez constants, respectivement Adrian Vedady (contrebasse) et Martin Auguste (batterie). Leur expérience incommensurable de jam-sessions leur a permis d'acquérir une imposante connaissance du jazz et de ses courants esthétiques, bien qu'ils excellent plus dans certains que d'autres. Néanmoins, la corrélation entre l'expérience des improvisateurs, l'étendue de leurs connaissances des différents courants esthétiques et leurs aptitudes à accompagner diverses formations, intervient dans l'interprétation. C'est-à-dire que plus les instrumentistes possèdent de compétences liées aux différents courants jazzistiques, plus ils intègrent une variété d'éléments situés historiquement. Par exemple, alors que dans les événements intermédiaires les instrumentistes se maintiendront à l'intérieur de leur style de prédilection, dans les événements professionnels, l'amalgame des références suggère tant la grandeur de la maîtrise de la tradition du jazz qu'une capacité à mettre en relation ces diverses composantes et à faire émerger de nouvelles thématiques.

En outre, le jazz renvoie tant à sa structure immanente — son déjà-dit, ses déterminations esthétiques et éthiques — qu'à son devenir. Cette tradition musicale s'apparente à un récit : elle s'inscrit dans un sens déjà donné, *arché*, et s'oriente vers le futur, *telos*. Cela dit, les différents styles et courants jazzistiques doivent être saisis dans cette perspective. Sans retracer ici l'histoire du jazz, projet grandiose, ce qui importe est de situer le cadre sociohistorique des jam-sessions de Montréal afin de caractériser sa forme résiduelle, tout en soulignant l'importance de ses potentialités émergentes. J'affirme que le jazz, basé sur les sédiments d'une formation sociale issue d'un domaine significatif du passé, bien qu'il soit partiellement incorporé, constitue une pratique alternative par rapport aux cultures dominantes et résiduelles ⁷².

2.2- L'organisation des états de conscience

L'expérience d'improvisation rend compte de divers états de conscience. Les diverses caractéristiques de l'expérience musicale, collective, effervescente, intime ou individuelle, renvoient au rapport au monde inhérent au sentiment esthétique engendrée par la production et la réception sonore. Chez Bergson, la multiplicité des faits de conscience entre autres créée par l'expérience du beau a été théorisée à partir des notions de temps abstraits et concrets. Ces deux manières de structurer les états de conscience entraînent différents rapports au temps ; le premier implique la dimension spatiale comme matière nécessaire à l'objectivation, et le second, concret, échappe à ce processus de rationalisation pour engendrer un seul état de conscience, englobant. En d'autres mots, alors que le processus d'objectivation issu de l'organisation de la matière spatio-temporelle crée la relation entre le sujet et l'objet, l'auteur pose ce processus d'objectivation en opposition avec la durée toute pure, état de conscience concret où la multiplicité des faits s'imbrique pour former un présent. Ce sont là deux

⁷² Williams, R., *op. cit.*, p. 45.

expériences diamétralement opposées du temps. Discuter de ces concepts dans cette recherche ne relève pas du hasard, ou d'une digression philosophique ; c'est que le sentiment du beau, la grâce et l'oubli de soi, vont de pair avec une réflexion sur l'expérience musicale et sa rationalisation. La théorie du temps de Bergson est un incontournable, je cite :

Si la grâce préfère les courbes aux lignes brisées, c'est que la ligne courbe change de direction à tout moment, mais que chaque direction nouvelle était indiquée dans celle qui la précédait. La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent. Un troisième élément intervient quand les mouvements gracieux nous font croire cette fois que nous en sommes les maîtres. Comme nous devinons presque l'attitude qu'il va prendre, il paraît nous obéir quand il la prend en effet ; la régularité du rythme établit entre lui et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire ⁷³.

En regard de cette citation, il semble que le philosophe concevait la nature technique sous-jacente à la maîtrise rythmique, bien qu'elle ne soit pas soulignée dans l'expérience esthétique. Je soutiens que l'objectivation des structures temporelles et la dimension incorporée des prouesses musicales renvoient à la discipline jazzistique et que la dyade bergsonienne doit être rediscutée à partir de ce primat. Bien que l'instrumentiste puisse accéder à un état de conscience purement qualitatif, où chacun des points temporels semblent englobés par un seul et même état, celui-ci est soutenu par un processus antérieurement objectivé c'est-à-dire, une activité organisée. La capacité des improvisateurs à se mouvoir de manière fluide dans l'exécution musicale résulte de leurs aptitudes à naviguer à l'intérieur de la grille harmonique, en réalisant les tensions et résolutions au bon moment avec l'ensemble du groupe. En outre, la

⁷³ Bergson, H. (2013). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 9.

discipline musicale est issue d'un processus de rationalisation temporelle qui structure tant les corps que les états de conscience et dont Bergson a omis la discussion.

En terminant, lorsque Bergson discute de la notion de durée pure issue de la mélodie, il affirme que « [l]a perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent ⁷⁴ ». C'est donc que l'état de conscience propre à la durée pure engendre un rapport spécifique au présent en tant que passage vers le futur. Effectivement, le présent a lieu sous forme d'événement, en tant que phénomène il diffère à la fois du passé et de l'avenir en tout ce qu'il n'est pas, mais vers quoi il se tourne. L'idée bergsonienne de « tenir l'avenir dans le présent » à partir d'un état de conscience esthétique particulier résonne avec une pensée meadienne sur la notion d'émergence discutée plus haut ⁷⁵.

2.2.1- La grille harmonique comme objet

Je défends l'hypothèse que la grille harmonique constitue une représentation symbolique essentielle dans le processus d'objectivation du jazz. La musique occidentale possède la caractéristique d'être pensée de manière linéaire, avec continuités et ruptures, tensions et résolutions ⁷⁶. L'organisation de ces états est représentée dans la grille harmonique par une structure temporelle et tonale, inscrite de manière systématique et permettant aux interprètes de comprendre les règles de jeu. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la musique est une médiation, une représentation

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Mead, G.H. (2012). *La philosophie du temps en perspective(s)*. (Leclerc-Olive, M. et Soudan, C. trad.), Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, p. 107.

⁷⁶ Contrairement à la musique balinaise par exemple dans l'organisation rythmique des gamelans : cyclique et hiérarchisée.

symbolique construite historiquement, qui nous affecte nous-mêmes et les autres à partir de l'organisation des sons dans le temps.

Prenons l'exemple de l'une des grilles harmoniques les plus connues et jouées, celle du blues, généralement constitué de 12 mesures en 4/4 sur les degrés I, IV et V d'une tonalité donnée. C'est essentiellement à partir de cette structure que les novices du jazz se font les dents. Les virtuoses l'exécutent encore à ce jour. Malgré sa simplicité, le champ des possibles y est quasiment infini, soit par enrichissement harmonique, l'utilisation de triades ou d'accords de substitution et de jeux rythmiques (tels l'anticipation ou la vitesse d'exécution entre autres). De prime abord, la grille représente l'unité de temps et de mesure en plus de fournir l'architecture tonale qui organise les tensions et résolutions dans le temps. En termes bergsoniens, la grille harmonique permet aux improvisateurs d'objectiver les parties de l'espace, telle la matière avec laquelle l'esprit construit le nombre. La subdivision opérée par les interprètes en temps réel — cette faculté d'abstraire des unités au milieu homogène qu'est le temps — est nécessaire afin d'exécuter la musique. J'affirme que cette rationalisation précède l'état de conscience de la durée pure dans l'improvisation.

Dans les jam-sessions, j'ai observé deux manières diamétralement opposées de naviguer entre, d'une part, l'effectuation de la grille harmonique et, d'autre part, la participation à relation de syntonie entre les musiciens et musiciennes lors des improvisations de différents instrumentistes. En maintenant ces deux idéaux types de l'expérience temporelle et communicationnelle, je souhaite démontrer les différentes attitudes et modalités de reconnaissance entraînées par ces états de conscience.

Durant la seconde partie des jam-sessions, soit au moment d'accompagner les multiples instrumentistes venus jouer, j'ai relevé une attitude particulière de la part des membres du house band envers les solistes peu expérimentés, principalement au Upstairs et parfois au Pub Époxy. Rappelons-nous l'affiliation de ces événements avec l'institution McGill. Il semble que les nouveaux instrumentistes aient de manière informelle deux

pièces à interpréter. Bien qu'il n'y ait pas de règles écrites ou explicites, c'est en moyenne le nombre de standards exécutés par les étudiants en ces lieux. Ceux-ci jouent une pièce qu'ils travaillent à l'extérieur du cadre de ces événements et profitent de l'occasion pour jouer, voire pratiquer, avec les autres. Tel que relevé plus haut, il y a une relation entre le niveau de connaissance des étudiantes et étudiants et l'effectuation rigoureuse de la grille harmonique ou encore son dépassement ; les novices s'acharnent à réussir le standard alors que les plus expérimentés transcendent la grille pour déplacer les tensions et résolutions dans le temps. Néanmoins, ce dont je veux discuter ici s'applique exclusivement au travail de soutien des accompagnateurs.

D'un côté, il arrive que les accompagnateurs se braquent et fassent correctement leur travail, c'est-à-dire qu'ils s'assurent de maintenir la pulsation et la forme harmonique de manière claire, et ce, sur les deux pièces. Concrètement, ils jouent les bons accords aux bons endroits, suggèrent quelques idées mélodiques et rythmiques discrètement sans empiéter sur le ou la soliste. Ce type de jeu aide le ou la novice à effectuer la grille, mais sape les possibilités de relation de syntonie entre les musiciens puisque le soliste n'arrive pas à créer une direction rythmique capable de développer le jeu et parce que les accompagnateurs retiennent leurs habilités. Il est possible d'y observer un certain respect envers l'exercice d'apprentissage de l'étudiant, mais nous percevons aussi une certaine forme de charité absolument dénuée de reconnaissance mutuelle. Comme lorsqu'on joue avec un enfant. C'est là un vide communicationnel et esthétique qui blase tant le public que les musiciens. Ainsi, le ou la novice se trouve pris au piège non seulement par ses propres limites techniques, mais aussi par l'absence de communication dont souffre le jeu à cause du retrait des accompagnateurs.

J'ai observé l'attitude inverse dans les événements du Dièse Onze et aussi parfois du Grumpy's. C'est que les novices de l'improvisation n'y sont pas tenus d'y jouer deux pièces et se font doucement rejeter du jam si la performance n'entraîne pas cette relation de syntonie. De là, lorsqu'un étudiant ou une étudiante rejoint le groupe, les

accompagnateurs s'investissent et soutiennent activement la performance du soliste en déployant leurs talents. Ils jouent le jeu. Cette manière de (re) conduire la musique en groupe, même en prenant autorité sur le soliste, favorise le dépassement de soi et lui offre un sentiment de grâce résultant de la relation de syntonie. Après la performance, les membres du house band donnent un mot d'encouragement au novice du type : « Check tes affaires, tu reviendras ! », sourire aux lèvres. Mais il arrive aussi qu'une rupture corporelle participe à renvoyer l'étudiant ou l'étudiante hors de la zone d'improvisation, surtout lorsque ce dernier n'arrive pas à se maintenir dans la grille harmonique et dans la pulsation. Ces erreurs sont fatidiques.

En outre, je souligne la manière dont les femmes en improvisation se reconnaissent comme membres de cette scène ou comme femme improvisatrice dans ces jam-sessions est conditionnée par la relation de syntonie. Tout d'abord, les étudiants et étudiantes qui sont de même calibre dans les mêmes jam-sessions font face aux mêmes conditions de jeu de la part des accompagnateurs. Cependant, les étudiants sont plus nombreux que les étudiantes et plus enclins à entrer en scène des joutes improvisées. En principe, le genre n'affecte pas l'effectuation du travail du house band vis-à-vis les instrumentistes novices ; par contre, chaque événement possède une éthique différente par rapport à son rôle de mentor envers ceux-ci. Concrètement, j'ai entendu certains musiciens et musiciennes modifier leur accompagnement en regard de l'événement. Cet élément semble lié à la figure d'autorité qui chapeaute le jam-session, Jim Doxas et Alex Bellegarde. Ces deux chefs respectivement dédiés au Upstairs et au Dièse Onze, les événements professionnels, possèdent des jeux particulièrement effectifs sur le plan rythmique. Autrement dit, ils favorisent la performance de leurs acolytes en proposant des éléments rythmiques qui bousculent ingénieusement les solistes. Tous deux jouent avec éclat et maintiennent la musique avec une main de fer, tout en favorisant l'expression de chacun des instrumentistes. C'est là un art dont peu peuvent se targuer, leur posture d'autorité n'est pas anodine. Par contre, un élément les différencie. Lorsque Jim Doxas quitte la scène et gagne la salle pour recruter les musiciens, son

autorité s'estompe dans le jeu musical, il se dégage complètement. Puisque chaque instrumentiste peut exercer son droit à l'improvisation (deux pièces) une fois entré en scène, il se retire et n'intervient pas. Sauf lorsqu'il appelle du renfort auprès des musiciens du house band pour assurer un bon niveau de performance de jeu dans la section rythmique. Ainsi, nous avons parfois l'impression d'assister à un concert universitaire. Par contre une fois, j'ai entendu Jim Doxas s'écrier « Ah non, pas quatre saxophones ! » alors que ceux-ci montaient sur scène, ils ont alors réduit à deux le nombre de vents. Cette exclamation est quelque peu cocasse, tout comme la situation.

Contrairement à cette dynamique, Alex Bellegarde maintient son autorité musicale même lorsqu'il sort de scène, soit en s'immisçant devant la scène en poussant des encouragements ou parfois en allant chuchoter à l'oreille d'un joueur afin de proposer des modifications. Sa manière de maintenir un niveau de jeu dans son événement diffère de celle de Jim Doxas. Il met la table et impose implicitement certaines règles performatrices aux instrumentistes, c'est aussi ce qui fait de sa soirée l'une des plus prisées. Ainsi, les débutants n'exerceront leur droit à l'improvisation qu'une seule fois et les meilleurs joueurs prendront la scène et leurs solos seront d'une plus longue durée. J'interprète ces différences relevant de deux écoles de pensées. Au Upstairs, le droit à la participation prime, mais doit être exercé selon les règles jazzistiques immanentes à la grille harmonique. Au Dièse Onze, l'effectuation de la grille est un prétexte pour dépasser les règles et entraîner un sentiment d'effervescence qui structure la relation de syntonie. J'ai d'ailleurs remarqué une plus forte présence de femmes dans les jam-sessions du Upstairs. Je pousse encore la note pour affirmer que l'expérience de jeu favorisée par Alex Bellegarde renvoie à une reconnaissance mutuelle entre les instrumentistes basée sur la réciprocité et la concurrence performative, alors que celle déployée par Jim Doxas trouve son ancrage dans la reconnaissance mutuelle à partir des capacités de jeu, sans quoi la structure de la relation de syntonie se défait. Le phénomène de l'improvisation jazz en contexte de jam-session est si régulé, organisé

et systématique qu'il renvoie à une connaissance dont les artisans peuvent se vanter de connaître les rouages.

2.2.2- Diriger par le rythme

Dans le langage des musiciens et musiciennes, nous retrouvons bon nombre de termes référant aux capacités rythmiques des interprètes qui ne possèdent pas leur équivalent dans le système de notation, par exemple : *time feel*, *laid-back*, *rush*, *swing*, *shuffle*, etc. Il arrive que ces termes soient inscrits sur une partition, les interprètes doivent savoir de quoi il s'agit dans leurs corps et dans leur représentation du temps. Ainsi, bien que la grille structure l'organisation temporelle et tonale des joueurs de jazz, elle se double d'une articulation incorporée, non écrite, apprise par les disciples de cette tradition et dans laquelle le temps se révèle sous forme de mimétisme.

De plus, la direction musicale constitue à la fois un apprentissage technique et un type d'exercice d'autorité qui varie selon les personnalités et les contextes. Toujours en conservant l'objet de la grille harmonique comme principale représentation temporelle, elle se double d'exercices techniques dont le but est de se définir comme « leader » musical à partir de déplacements rythmiques. Ma présentation débute par une exploration d'un des documents de référence fortement utilisés dans l'enseignement du jazz. C'est l'un des ouvrages de la série *Inside Improvisation* de Jerry Bergonzi, auteur dont les apports didactiques du jazz sont nombreux, pensons notamment à la collection Aebersold. Ici, après nous avoir montré comment choisir les bonnes notes et répondre adéquatement aux tensions et résolutions inhérentes aux différentes grilles harmoniques, voilà que les exercices proposent des stratégies rythmiques pour déplacer les courants de conscience organisés afin de se définir comme meneur. Voici l'un des extraits que nous retrouvons dans ses cahiers :

Aside from benefit of hearing bigger chunks of time, the rythm section knowingly or unknowingly will also very often respond by giving you the leadership role. Typically, the novice improviser will wait for the sound of the chord and then play something on it. Sometimes when the rythm section takes the lead the chords players will try out new voicings or check out different substitutions leaving the soloist in a responsive position. When you anticipate the harmony, you take charge and the rythm section plays accordingly ⁷⁷.

Les états de conscience relatifs aux tensions et résolutions sont ici objectivés comme techniques de jeu. Ces formes d'agir permettent de se démarquer avec autorité en plus d'agrandir l'espace de mobilité et de fluidité de la performance musicale pour renforcer la relation de syntonie ⁷⁸.

Dans les jam-sessions, ces formes d'agir et de savoir-faire s'observent et s'entendent. Je dois souligner que durant ma période d'observation, une seule femme est arrivée à ce type de performance au Upstairs, qui a d'ailleurs remporté le concours Révélation Jazz 2018-2019 de Radio-Canada ce printemps ⁷⁹. Son jeu a soulevé un événement qui était par ailleurs un peu morne avant son entrée en scène. Par ses capacités performatives, elle a rassemblé d'excellents improvisateurs autour d'elle et s'est révélée aussi effective dans ses solos que ses accompagnements. Néanmoins, dans l'ensemble des jam-sessions, qu'ils soient intermédiaires, professionnels ou même intermittents, ce sont des hommes qui possèdent ces compétences.

⁷⁷ Bergonzi, J. (2003). *Developing a jazz langage*, vol. 6. Burlington: Advanced Music, p. 113.

⁷⁸ L'effet inverse est aussi mentionné, c'est-à-dire qu'il est possible d'effectuer la résolution en retard pour effectuer une tension supplémentaire, puisque la résolution n'est pas effectuée par le soliste au même moment que la section rythmique. Par contre, cet outil ne permet pas de se définir comme meneur du jeu.

⁷⁹ Je dois spécifier que depuis qu'elle a remporté ce concours au printemps, elle participe de manière fréquente en tant que membre du house band dans les jam-sessions du Upstairs aux côtés de Jim Doxas. Je n'ai malheureusement pas pu rendre compte de ces modifications dans le cadre du présent mémoire.

2.3- Le cadre temporel des jam-sessions

La simultanéité est nécessaire afin que les corps musiciens se rencontrent dans un même espace et organisent leurs mouvements dans un intervalle donné. D'abord, il importe de souligner le début du mouvement, sa fin, ses ruptures et continuités. Mead affirme que dans l'interaction intersubjective, tout comme dans le processus de subjectivation d'ailleurs, le langage constitue la médiation première. Ceci, en reconnaissant que le partage d'un horizon sémantique commun — symbole, attitude et langage — renvoie à la communication de gestes dont il est possible de transformer la signification à partir de la relation ternaire geste, réaction, signification⁸⁰. Autrement dit, un premier geste posé incite une réponse de l'interlocuteur. Cet échange fait émerger une signification autour de laquelle ces individus s'accordent, c'est-à-dire, que la communication donne le sens et non l'inverse. Ce primat est discuté par Alfred Schütz. Ce dernier affirme qu'il existe un rapport temporel précommunicatif qui prime sur le phénomène intersubjectif. Sans vouloir approfondir la question de la primauté entre le principe communicationnel ou la corporéité dans le processus intersubjectif, il m'importe de souligner l'importance du concept de structure de relation de syntonie telle qu'elle apparaît dans l'improvisation jazz et d'en discuter les limites.

2.3.1- La relation de syntonie dans l'improvisation jazz

Schütz observe le rapport précommunicatif lorsque nous faisons de la musique ensemble. Cet acte constitue un présent partagé, il permet de créer le « nous ». De là, cette structure temporelle commune affecte les partenaires dans un même courant de conscience. Le lien social créé par la musique, entre autres, se développe à la suite de cette relation partagée dans le flux continu du processus intersubjectif. À la manière

⁸⁰ La dimension gestuelle et langagière sera discutée au troisième chapitre.

d'un rituel, nous pourrions dire que ce temps commun engendre à la fois une transformation physique et sensuelle de la part des participants, ainsi qu'une identification forte envers ce groupe. Le concept de syntonie possède une dimension liminale, il structure les frontières temporelles au sein desquelles les participants à un même temps se reconnaissent. Ainsi, les possibilités d'effectuation de la relation de syntonie renvoient à un type de performativité bien précis qui favorise la liminalité du groupe musical. Mais avant de démontrer ceci, il importe de revenir à la démonstration de Schütz où le principe de composition musicale est fondamental dans la structure de relation de syntonie.

Lorsqu'une œuvre écrite est reproduite, soit jouée par un ou une musicienne possédant le stock de connaissances nécessaire, Schütz affirme que :

Le flux de tons qui se déroulent selon le temps interne est un arrangement signifiant aussi bien pour le compositeur que pour le récepteur participant. Dans la mesure où cela évoque, dans le courant de conscience, un effet réciproque, des souvenirs, des rétentions, des tensions, et des attentes reliant les éléments successifs⁸¹.

Cette expérience du temps interne procuré par la musique écrite, par les tensions et résolutions, transcende l'histoire, c'est-à-dire qu'entre la volonté du compositeur et la réception de l'auditeur par l'entremise de l'interprète, il n'y aurait pas de modification phénoménologique puisque la musique transmettrait le même courant de conscience. C'est là une proposition intéressante qui mérite d'être discutée en regard de mes observations et de la tradition jazzistique. Bien que la grille harmonique diffère des œuvres occidentales auxquelles l'auteur fait référence, il semble que la définition du morceau de musique qu'il propose s'accorde en partie avec le principe de notre objet. Voici l'extrait en question :

[N]ous pouvons définir un morceau de musique — d'une façon très approximative et expérimentale en fait — comme la disposition signifiante

⁸¹ Schütz, A., *op. cit.*, p. 22.

des tons suivant l'arrangement interne. C'est le fait du temps interne, la « durée » de Bergson, qui est la forme même de l'existence de la musique

82

J'approuve la référence à la notion de durée de Bergson au sujet de l'existence de la musique. Néanmoins, dans le jazz la reproduction du courant de conscience entre le compositeur et le récepteur comporte des éléments nouveaux inhérents à la dimension performative des interprètes. La grille harmonique diffère de la définition de morceau de musique de Schütz puisque l'improvisation, à partir des notions d'authenticité et d'autorité, engendre des transformations à la composition originale. C'est d'ailleurs l'une des principales fonctions de ce type de notation. Cette dimension n'a pas été soulevée par Schütz dans son étude. D'une part, parce qu'il a négligé les transformations inhérentes produites par l'acte d'interprétation, aussi esthétiques que politiques soient-elles, en donnant le primat à la représentation écrite de la composition exclusivement européenne classique. D'autre part, parce qu'il a exclu la tradition orale et performative du reste du monde (en adoptant une posture élitiste). Il a ainsi perdu contact avec tout un pan de l'histoire de la musique, voire quelques continents. Ainsi, la grille harmonique utilisée dans le jazz est à mi-chemin entre ces modes symboliques puisqu'elle organise, à l'image des compositions européennes, les tensions et résolutions tout en offrant une place privilégiée à l'interprétation en situation de face-à-face. C'est une pratique performative.

De là, je démontrerai que la structure de relation de syntonie créée par les improvisateurs et improvisatrices se base sur l'exécution formelle de la grille harmonique. Mais aussi, qu'en vue de se distinguer dans la tradition jazzistique et au sein du groupe, les instrumentistes développent des stratégies rythmiques afin de modifier les courants de conscience. Ces manières de jouer permettent aux musiciens et musiciennes de se démarquer et de mener le groupe à partir de la relation de syntonie.

⁸² *Ibid.*

L'improvisation se caractérise par l'ouverture des possibles, l'ajustement du jeu et de soi par l'effectuation d'un matériel en partie écrit dont l'acte musical négocie les possibles et les significations. C'est exactement ce jeu historique, ce flottement ou cet espace, qui rend l'expérience de l'improvisation unique. Ainsi s'ouvre un temps concret en rupture avec un temps social, rationalisé et objectivé, mais dont la mise en œuvre a été rendue possible uniquement par le « stock » d'expériences situées historiquement. Ainsi en est-il du paradoxe temporel propre à l'expérience jazzistique, aussi libre qu'asservie soit-elle.

De manière concrète, les heures de répétition et la discipline à laquelle se soumettent les instrumentistes avant d'entrer en scène dans les jam-sessions prennent tout leur sens dans l'improvisation. L'expérience de jeu, collectif de surcroît, entraîne une possibilité de (re) signification du geste musical à partir d'un état de conscience particulier propre à ce type d'événement. Ce que le ou la musicien(ne) a pratiqué durant le jour demeure là, sous la forme d'une banque de gestes et symboles significatifs pouvant être utilisés. Mais durant les jam-sessions, la nouvelle configuration des accompagnateurs, le changement de tonalité, de tempo ou encore les interventions inattendues des autres joueurs modifient la configuration de cette banque de gestes pour faire émerger de nouvelles formes. C'est exactement cette transformation, de soi, et dans le groupe, vers laquelle la pratique de l'improvisation pointe. Le jeu permet de rendre visibles des éléments qui étaient prisonniers ou absents du quotidien, de la discipline, pour les reconfigurer à partir des règles jazzistiques. Ainsi, le processus de distinction débute-t-il. L'expérience événementielle permet de (re) signifier le geste par l'entremise de l'interaction intersubjective. Ce que Bergson, comme Schütz d'ailleurs, avait omis de saisir dans la durée proprement issue de l'expérience musicale partagée, se trouve là, dans ses potentialités de distinction et d'individualité à partir de la communication située dans un temps commun. Ainsi, le « nous » propre à l'acte musical fait-il naître le « soi » à partir d'un temps social à la fois organisé et concret.

2.4- Le jeu comme événement

Dans la théorie meadienne, la société présente est ancrée dans son passé et orientée vers le futur, c'est-à-dire au croisement des institutions sédimentées et des pratiques émergentes. L'expérience immédiate et réflexive crée le point de contact entre les réalités passées et futures. C'est dans cette dimension spatio-temporelle particulière que le concept de jeu prend la forme d'un événement. Vue sous cet angle, la fonction du jeu prend tout son sens ; la conversation de gestes dans ce contexte offre une possibilité de signification nouvelle. Ceci, puisque l'événement constitue une condition favorable à l'innovation, la création, et l'émergence. Chez l'individu participant à cette interaction, la conscience de soi et des autres doit être plus aiguisée à ce moment, puisque les habitudes du quotidien ne comportent plus la même signification. Dans cet état de conscience, que nous pourrions appeler l'expérience de la durée pure, le je est enclin à agir plutôt que le moi. L'inhibition exprimée par le moi dans les situations quotidiennes, alors conscient des normes et de l'autrui généralisé, se retire et laisse la place au je et sa spontanéité (la situation singulière de l'individu, tant comme conscience que corps). L'individu se joue autant qu'il joue. En vérité, d'un point de vue sériel, l'individu ne se démarque en aucun point : sa vie suit le cours des choses et il s'avère impossible d'en saisir la subjectivité. Pour conclure, soulignons que l'expérience de soi dans le quotidien s'opère de manière inconsciente, mais que le jeu permet une nouvelle configuration de l'ordre social. Il représente tant l'aventure, le risque et l'inusité, que l'échec et la crainte.

2.5- Autonomie et reconnaissance de soi dans le jeu

Pour devenir un sujet, le soi doit s'objectiver afin de se reconnaître dans le monde, mais cette possibilité ne peut s'accomplir sans les relations sociales caractéristiques de l'expérience humaine. L'individu doit prendre en compte un ensemble d'éléments gestuels, entre autres, afin d'agencer une réponse et d'organiser le soi. Comme mentionné précédemment, la situation de jeu permet d'organiser le soi à travers la

communication de gestes qui émerge au sein des interactions entre les individus. Mais plus encore, la manière dont s'exerce la conscience de soi dans cette situation varie selon deux types de jeux : règlementé et libre. Je cite :

Les activités du jeu libre ou du jeu règlementé sont un autre ensemble de facteurs opérant dans la genèse du soi. [...] Si nous opposons la situation du jeu libre à celle du jeu règlementé, une différence essentielle nous apparaît : l'enfant qui participe à ce jeu règlementé doit être capable de prendre l'attitude de tout autre individu qui participe à la partie ; et ces différents rôles doivent entretenir une relation déterminée les uns avec les autres⁸³.

Chez l'enfant, le jeu libre représente une communication de gestes qui ne requiert pas ce processus d'objectivation de soi, par contre, le jeu règlementé oblige celui-ci à adopter l'attitude des autres et de comprendre leur rôle dans l'ensemble de l'activité sociale afin de diriger son action. Les règles peuvent être modifiées, créées, par l'ensemble des joueurs. Plus le soi arrive à se comprendre comme un autre au sein d'une situation où une multiplicité de rôles sont attribués dans un acte social — nous pourrions dire en termes durkheimiens : où la division sociale est complexe, soit dans une société développée — et plus il possède une capacité de prendre l'attitude des autres en vue d'accomplir une action commune. En ce sens, le jeu représente l'une des conditions d'expérience d'organisation de soi à laquelle l'enfant est confronté et qui lui permet l'accomplissement de soi.

Dans les deux cas, le jeu permet d'organiser le soi, mais dans différentes configurations. Alors que le jeu libre permet à l'enfant de poser des gestes qui servent de stimulus pour lui-même, pour un deuxième enfant, et de faire émerger en lui une réponse organisée, le jeu règlementé fait entrer l'autrui généralisé dans l'équation. Ceci, puisque le processus de subjectivation où le *soi* sert de médiation entre le je et le moi, a besoin des autres individus pour se reconnaître et s'ajuster pour communiquer.

⁸³ Mead, G.H. (2006). *op. cit.*, p. 219-220.

Ce processus de subjectivation est fondamentalement un processus social où le soi se répond à lui-même comme s'il répondait à un autre tout en ayant préalablement organisé l'ensemble de ses réponses sous forme d'autrui généralisé. Si la structure de la subjectivité est le reflet de la société, c'est bien parce qu'elle se rencontre dans l'autre. Comme le dit Mead : « [I] » organisation et l'unification d'un groupe social sont identiques à l'organisation et à l'unification de n'importe lequel des soi produits dans le processus social où ce groupe est engagé et qu'il réalise⁸⁴ ». Ce faisant, les pôles du je, autre, moi et autrui généralisé, articulent le processus de subjectivation dans une structure quadripolaire. Le concept de jeu, si nous le percevons en tant qu'espace de resignification, est justement le moment de rupture avec la projection du je dans l'autre pour se construire en tant qu'égo, organiser une réponse de l'autrui généralisé pour finalement agir dans le monde.

Dans les contextes de jam-session, ce processus de subjectivation s'effectue en regard des règles immanentes à la tradition jazz et aux potentiels espaces de (re) signification offerts par l'improvisation. Dans la théorie meadienne, l'enfant entre d'abord en contact avec le monde par le jeu libre et apprend ensuite son rôle par l'entremise du jeu réglementé. Dans le jazz, cet enchaînement s'effectue dans le sens inverse : les règlements précèdent la liberté. Tout d'abord, les musiciens et musiciennes de jazz en contexte de jam-session jouent un répertoire connu et partagé dont les règles harmoniques sont claires. Nous avons discuté plus haut de la grille harmonique. La capacité des instrumentistes à se tenir dans ces règles permet une communication entre tous les joueurs et joueuses. Chacun et chacune comprend le rôle des instrumentistes à l'intérieur du jeu et communique ses idées musicales en conséquence. Ils improvisent en ayant préalablement organisé en eux, la réponse de l'Autrui généralisé. Pour cette raison, plus les solistes jouent dans les règles et plus les accompagnateurs peuvent soutenir et contribuer aux improvisations. Dans ces moments, les improvisateurs et

⁸⁴ *Ibid.*, p. 214.

improvisatrices peuvent se reconnaître en tant que membres de cette communauté de sens. Leurs rôles se définissent d'abord et avant tout à partir de l'effectuation de la grille harmoniques et leurs capacités à organiser les réponses des autres. Concrètement, les musiciennes observées se sont toutes soumises aux règles jazzistiques, avec plus ou moins de succès selon les compétences. Néanmoins, puisque les jam-sessions représentent des lieux d'apprentissage, toutes les solistes qui orientaient leur jeu vers la réalisation de ces règles obtenaient un soutien de la part des accompagnateurs. Aucune n'a joué à l'extérieur de ces règles. Ainsi, la participation aux jam-sessions et la capacité de jouer selon les règles favorise la reconnaissance des musiciennes en tant que membres de la scène jazz montréalaise.

Ce que Mead identifiait comme le jeu libre, événements où il y a une fluidité dans les règlements ainsi qu'un ajustement constant entre les joueurs, s'observe uniquement dans les hautes sphères du jeu improvisé jazzistique. Une fois les règlements acquis, il est possible de les transgresser et d'oser des gestes musicaux dont les réponses sont inconnues, inattendues. Non seulement le soliste doit posséder une aptitude à innover et proposer de nouvelles configurations, mais les accompagnateurs doivent ajuster leur jeu. Bien que les gestes soient conditionnés par les expériences passées, mis en forme par un principe de stimulus et de réflexes, la réflexivité de l'individu permet de dépasser ce conditionnement et ultérieurement de rendre la conscience de soi effective. Ainsi, le jazz met en scène une forme de jeu à mi-chemin entre le jeu réglementé et libre, l'improvisation n'est pas totale. Lors de mes observations, une seule musicienne a dépassé l'effectuation stricte de la grille et osé des gestes musicaux qui transformaient littéralement le jeu. Cette pianiste a ainsi poussé les autres à modifier leur pratique. Cette possibilité, espace de transformation, renvoie à une forme d'autonomie puisqu'elle négocie les règles et la liberté. Au moment où cette soliste a pris une distance considérable avec les gestes convenus, attendus, il s'est créé un moment de syntonie entre elle et les autres musiciens. Chaque instrumentiste entreprend alors la musique sous un angle nouveau et les propositions musicales surgissent sous forme

d'idées. Dans ce contexte, le concept d'idée renvoie à ce qui précède l'acte, le geste, et qui apparaît en tant que symbole abstrait mettant en scène les éléments propres au processus social coopératif : l'esprit, le soi et la société. La dyade entre les pôles passé et futur, fait émerger une dynamique sociétale réflexive qui s'installe dans l'expérience immédiate, située, mettant en communication l'histoire et ses possibles transformations. Ces interactions par le jeu permettent de se reconnaître en tant qu'improvisatrice distincte, de prendre conscience de soi non pas en répétant un rôle, mais en exprimant une forme d'individualité.

En conclusion, bien que cette dernière démonstration s'appuie sur un cas parmi l'ensemble des neuf événements, il possède une représentativité certaine. Contrairement à la représentativité statistique ou probabiliste, le cas de cette pianiste reconnue comme improvisatrice distincte possède des qualités explicatives en regard de l'excellence de la mise en évidence du processus de nature théorique⁸⁵. Une étude transversale des différents contextes d'improvisation de ces improvisatrices professionnelles serait intéressante. Par exemple, observer la capacité des musiciennes à entrer en jeu et à transformer celui-ci dans des contextes de répétition, de band, de concert, de direction et de jam-sessions afin de montrer comment elles exercent leur autorité dans ces différentes formations. La question de la reconnaissance de soi dans l'improvisation demeure une problématique qui demanderait un plus ample approfondissement. Puisque Mead était conscient de la dynamique qui construit l'individu à travers le langage, je propose de poursuivre sur un troisième chapitre interrogeant le système sémiotique du jazz.

⁸⁵ Hamel, J., *op.cit.* p. 132.

[CHAPITRE III]

PRINCIPES D'ÉNONCIATION ET DE DISTINCTION DANS LE JAZZ

Ce que j'ai entendu dans les jam-sessions correspond à l'apprentissage que j'ai fait des techniques de jeu improvisé à l'Université de Montréal dans mon baccalauréat en interprétation de la trompette jazz. Cette expression musicale se réfère à un système sémiotique fondamental dans les trois niveaux de la production, c'est-à-dire, poétique, immanent et réceptif⁸⁶. La musique constitue un système sémiotique non verbal dont le procès de signification est inhérent à la communication entre des sujets et structuré logiquement. Plus spécifiquement, le système sémiotique du jazz constitue la médiation première entre les instrumentistes dans le cadre des jam-sessions de jazz de Montréal. C'est à travers celui-ci que l'interaction prend tout son sens ; il permet la création tant individuelle que collective en temps réel, la stabilisation d'œuvres ainsi que la possibilité d'établir une relation avec l'auditoire. La reconnaissance des signes et du répertoire s'effectue dans une communauté de sens, organisée socialement et construite historiquement. Puisque ce mémoire s'attarde à la reconnaissance des improvisatrices dans la scène jazz de Montréal, une discussion sur les principes d'énonciation et de distinction propres à ce système sémiotique est nécessaire pour entamer ce chapitre. Aucune forme musicale n'existe en dehors de ces paramètres

⁸⁶ En désignant la musique comme système sémiotique, je reprends la théorie sémiologique tripartite de Jean Molino, entre autres présentée dans Nattiez, J.-J. (1975) *Fondement d'une sémiologie de la musique*. Un système sémiotique renvoie à un système de signes indépendamment des qualités de sonores et discursives. Nombre de chercheurs se sont attardés théoriser les systèmes sémiotiques, mais ici, je ne peux entrer dans cette discussion.

sociohistoriques et aucun instrumentiste ne s'exprime sur la base de sa seule créativité égotique.

Comme l'a démontré Olivier Roueff ⁸⁷, les processus de qualification se présentent dans l'activité coopérative du jeu musical à partir de processus de valorisation particuliers auxquels le système sémiotique n'est pas étranger. Contrairement à la démarche de Roueff qui étudie la généalogie du processus de valorisation sociale par l'analyse discursive des critiques de jazz sur une période donnée en France, je propose d'observer si les principes d'énonciation et de distinction propres au jeu improvisé dans les jam-sessions valorisent un genre plutôt que l'autre.

Les moyens utilisés par les improvisatrices pour se démarquer dans le jeu musical concordent avec ces techniques de jeu apprises à l'école, ainsi que dans leur pratique personnelle. La perspective interactionniste que j'adopte dans cette recherche et mes connaissances en tant qu'instrumentiste de jazz sont nécessaires pour faire la monstration des lieux communs favorisant, ou non, la reconnaissance des improvisatrices à l'intérieur des jam-sessions.

Avant tout, je précise ma relation au système musical afin d'exposer ma posture de chercheuse. Je me demande : puis-je penser musicalement, sans le détour des mots ? La réponse est affirmative. En situation de jeu, j'écoute ce qui est raconté et le comprends sans utiliser le langage parlé ; par exemple, si j'entends un accord dominant, je constate qu'il est dominant, mais je n'ai pas besoin de l'exprimer ainsi puisque je le vois en moi comme signe signifiant. Je prends ma trompette et le joue. Puisque la réponse que cette structure de sons stimule dans mon corps et ma conscience est déjà apprise, je peux tenter une réponse à cette structure sonore à partir du stock de connaissances que je possède, et selon le contexte musical et social. Il va sans dire que mes choix seront orientés en regard de la situation somme toute assez complexe : le

⁸⁷ Roueff, O. *op. cit.*

répertoire, le public, les autres instrumentistes, le contexte esthétique, mon endurance physique, et évidemment, mes compétences. À la trompette et vocalement, il m'arrive de modifier l'idée originale afin de contourner certaines difficultés techniques ou parfois contrer les effets de la fatigue. Ces stratégies peuvent conduire à modifier mon jeu et proposer de nouvelles avenues. Idéalement, l'improvisation se situe à la limite du confort et de l'inconfort, c'est-à-dire qu'il y a toujours un ensemble d'éléments stables et connus, mais l'improvisation repousse cette zone et me force à jouer dans une situation qui n'est jamais totalement connue. Et d'ailleurs, lorsque les règles du jeu se modifient, c'est à travers la musique et non les mots que je reconstruis les nouveaux paramètres. En résumé, j'entame ce chapitre en ressentant le jazz comme « langage » puisqu'il constitue un mode d'appréhension du monde que je partage avec d'autres. Lorsque j'entends des musiciens et musiciennes dans les jam-sessions, je mobilise spontanément mes propres connaissances de cette sémiotique musicale. Tel le regard situé que je pose sur les corps musiciens, les interactions musicales entendues sont structurées par mon oreille.

3.1- Le processus de subjectivation dans l'improvisation jazz

Mead soutient que « ce sont les *soi* dont on peut rendre compte à partir du processus social comme produits de la communication⁸⁸ », et non l'inverse. La communication de gestes, propre à l'acte social organisé, permet le développement de la structure individuelle interne sous la forme du soi. L'organisation d'un soi est un processus évolutif, sur le plan social et individuel. Selon Mead, tout individu a besoin des autres pour se reconnaître, comme sujet et objet, et la médiation par excellence est le langage, sous forme de communication de gestes verbaux et non verbaux.

La théorie de la subjectivité meadienne nous renvoie à une structure tripolaire : le soi, le je et le moi. D'une part, le je symbolise une position située dans son environnement

⁸⁸ Mead, G.H. (2006) *op. cit.*, p. 137.

propre, dont le corps, avec son lot d'expériences significatives. Il symbolise la réponse organique dans cette organisation tripolaire. D'autre part, le moi — qui s'inspire du concept de « miroir social » de Charles Cooley —, est l'image de moi que me renvoient les autres ou ce qu'il appellera l'« autrui généralisé ». Le soi, enfin, est donc la médiation du rapport entre le je et le moi qui organise ces deux types de réponses. Ce faisant, le processus de subjectivation doit être compris à partir de la communication avec les autres. À la naissance, il n'y a pas de conscience de soi, car l'esprit n'est pas un phénomène donné *a priori*. En grandissant, le jeu libre permet le développement de la conscience de soi de l'enfant, mais cette forme de jeu se limite souvent à une situation et à un rôle dans lequel se côtoient imitation et invention. Dans une deuxième phase de son développement, il peut se former des règles ou émerger de nouvelles significations à partir des interactions entre les autres enfants et l'environnement. La troisième phase du développement consiste à élargir la conscience de soi aux autres. À partir du jeu réglementé, la multiplicité des rôles est comprise par l'individu afin qu'il organise une réponse cohérente en tenant en compte la complexité de l'acte et des rôles assumés par les autres. Un soi développé est ainsi capable de concevoir la diversité de situations de la vie sociale, la pluralité des rôles et d'organiser une réponse. À vue de nez, nous pourrions penser que chacune des interactions vécues par les individus possède le même poids dans son développement, mais il faut souligner le rôle de l'autre significatif. Il y a en réalité une poignée de gens possédant plus de poids dans l'organisation de la subjectivité ; par exemple, dans la petite enfance, les parents et les membres de la famille immédiate dominant dans la reconnaissance de soi, et en grandissant la culture viendra prendre plus de place et orientera la réponse de l'individu face aux situations nouvelles. Bien entendu, toutes les interactions sont surdéterminées d'une façon ou d'une autre par les institutions propres à une société donnée.

Cette brève incursion dans la théorie meadienne vise à mieux discuter les faits de langage propres à l'improvisation et à la structure de la subjectivité dans les situations de jam-sessions. Je précise que Mead ne détermine pas la production musicale comme

langage ou geste vocal à proprement parler. Toutefois, si on reprend l'expression d'« oralité seconde » de Béthune pour qualifier le jazz, on retrouve un potentiel réflexif intéressant. Le jazz représente un langage, il dépasse le bruit et se déploie comme esthétique musicale à part entière en Occident. C'est que cette forme symbolique est aussi une mise en forme des subjectivités.

Le fait que le jazz soit une oralité seconde suppose que soit déjà effectuée une organisation de la structure individuelle à partir d'un langage premier, l'acte de parole. Ainsi, le musicien entame l'apprentissage tout en étant déjà structuré à partir d'une autre médiation langagière. Les adultes que nous observons dans les jam-sessions possèdent déjà une conscience de soi, une conscience élargie, ainsi qu'une personnalité définie. Pourtant, le processus de subjectivation opérant dans les situations de jeu improvisé suggère une actualisation, ou une redéfinition constante de sa structure. Le fait de plonger dans un jeu règlementé et libre à la fois nécessite une autonomie individuelle par rapport à ces structures de jeux. Le soi, tout en étant absorbé dans un état de conscience relatif à la durée pure, doit combiner en temps réel les conditions relatives à son autonomie mise en forme par la performance improvisée, la pluralité des propositions musicales effectuée par ses pairs et les règles langagières dont il est dépositaire. Autrement dit, le soi organise une réponse en temps réel en négociant le rapport entre le je et le moi par la médiation du langage musical.

De toute évidence, le contexte des jam-sessions permet d'absorber un certain nombre d'« erreurs », c'est-à-dire qu'il est conçu en rupture avec le public et son autonomie vise entre autres à permettre la marge de manœuvre propre à l'innovation. Ainsi, le fait que l'improvisateur réussisse, ou non, son acte improvisé dépend de sa capacité à faire des choix dans un temps concret, irrévocable. Il est le seul maître de ses gestes, bien que le support du groupe soit indéniable. Il faut reconnaître que peu de pratiques performatives offrent un tel cadre situationnel et interactionnel ; la mise en forme de la subjectivité permise par l'improvisation jazz montre que cette pratique agit activement

dans le processus de reconnaissance de soi. Cette ouverture engendrée par l'autonomie de l'activité créatrice rend à la fois vulnérable et fort les sois impliqués dans le jeu improvisé. Bien sûr, la réussite de l'activité créatrice dépend du « stock » d'expérience accumulée ; plus il s'élargit, plus la reconnaissance de soi comme être autonome et distinct croît.

Voici mon questionnement : puisque le développement de la conscience chez Mead est conçu en fonction de deux types de situations de jeu (libre ou réglementé), y aurait-il place pour une troisième situation de jeu ? Quelle serait son implication dans la structure de la subjectivité ? La possibilité de faire émerger de nouvelles règles à partir du jeu libre doit être conciliée avec le second type de jeu, le jeu réglementé, pour comprendre l'effectuation de l'improvisation. Jusqu'ici, nous avons bien vu les règles de savoir-être et savoir-faire relatifs au jazz et les potentiels d'émergence en regard de la dimension temporelle (chapitre II), mais l'improvisation jazz ne nécessite-t-elle pas une théorie de l'autonomie dans un tiers lieu ? Celle-ci serait comprise à mi-chemin entre le jeu libre et réglementé, et l'organisation des réponses de l'organisme individuel se situerait toujours à mi-chemin entre le je et le moi, non pas de manière évolutive, mais complémentaire.

Chez Mead, le je tend à s'inhiber derrière le moi au cours du développement de la conscience de soi — surtout lorsque la culture se conçoit comme totalité signifiante — mais les situations d'improvisation favorisent le maintien et l'expression du je dans l'âge adulte. Qui plus est, le je doit être effectif dans les contextes d'improvisation, sans quoi le dépassement du langage jazzistique convenu (ou institué) est impossible tout comme la reconnaissance d'une subjectivité dite authentique. En outre, ce type de situation de jeu donnerait lieu à une structure de la subjectivité particulière puisqu'il y a création de nouvelles règles et formes. L'improvisation jazz constituerait la clef de voûte permettant le maintien de cette structure sociale organisée et la reconnaissance des subjectivités individuelles en son sein.

En conclusion, la théorie meadienne constitue un terreau plus que fertile pour une réflexion sur la structure de la subjectivité, et pourrait parfaitement faire l'objet d'une autre recherche ; toutefois, si je veux comprendre spécifiquement comment les femmes se reconnaissent dans cette pratique, je dois approfondir la dimension langagière du jazz. La distinction individuelle, le déploiement d'un soi fort, coopératif, capable de mener le groupe, est l'axe central de l'architecture jazzistique. Ce type de subjectivité doit être observé et discuté comme organisation particulière du soi mise en forme par la pratique de l'improvisation —, et qui sait, comme élément fondamental du mythe jazzistique en tant que héros ou sujet premier du récit.

3.2- L'horizon langagier

Le matériel d'improvisation jazz apparaît comme phénomène sonore. Il prend forme dans le monde sensible à partir du corps musicien, comme réalité physique, il existe sous forme d'ondes, et peut être appréhendé notamment par l'acoustique. Mais encore, nous pouvons reconnaître le jazz en tant que forme esthétique particulière parmi une panoplie d'expressions musicales à partir de ses formes harmoniques, rythmes et timbres sonores. Cette expression musicale se caractérise par ses motifs répétés, unités phonologiques, et son corpus langagier, unités thématiques. L'utilisation de ces unités est conditionnée par la tradition jazz et s'actualise dans sa dimension performative au sein des jam-sessions par la reprise des compositions écrites, sous forme de grilles harmoniques, ainsi que par les citations des virtuoses du jazz reprises par les instrumentistes.

De plus, je souligne l'importance de l'enregistrement sonore du jazz dans le développement de cette forme langagière, de sa diffusion, comme de son institutionnalisation. L'impressionnant développement technologique propre au XX^e siècle, par ses moyens de communication et médias de masse, a favorisé l'évolution et

le déploiement du jazz. Le mimétisme dont se targue cette expression musicale dominée par l'oralité renvoie à ce processus, qui a aussi engendré le phénomène d'américanisation culturelle sur une grande partie du globe. Ainsi entendrons-nous des habitants de tout l'Occident citer de même manière les grands du jazz : de Count Basie à Freddie Hubbard, en passant par John Coltrane. Par contre, il existe aussi des particularités issues d'autres traditions musicales ou de groupuscules jazzistiques locaux, toutes observables dans les jam-sessions. J'en donnerai un exemple plus loin.

3.2.1- Forme d'énonciation

Les motifs ou phonèmes représentent les unités minimales propres à un horizon de langage déterminé. D'abord, leurs découpages et définitions renvoient à une forme intelligible de la pensée dont l'analyse musicale, d'inspiration linguistique, s'est enquis. Le courant structuraliste a eu de fortes répercussions dans le monde de la musicologie en important des modèles d'analyses linguistiques⁸⁹. De là s'est opéré un travail d'objectivation du corpus musical essentiellement « mort » : un inventaire des unités phonologiques, des rapports d'opposition et de couplage, ainsi qu'une algèbre de ceux-ci à partir d'œuvres écrites. Ces analyses structurelles ont mobilisé un imposant nombre de musicologues, d'ethnomusicologues et de linguistes entre les années 1970 et 1990. Ceci, sans compter les théories cognitivistes et neuroscientifiques qui ont par la suite récupéré ces formes pour comprendre les effets, en aval et en amont, de la conscience individuelle, du corps musicien et de la cognition. À la suite de ces vagues de recherches principalement appliquées à la musique morte, je pose la question : et si, plutôt que d'objectiver ces formes abstraites, nous posions notre regard sur le phénomène de sens inscrit dans les pratiques musicales, vivantes de surcroît ?

⁸⁹ Nattiez, J-J. (2008). Modèles linguistiques et analyse des structures musicales, *Canadian University Music Review*, 23, (1-2), 10-61.

Concrètement, les phonèmes sont des configurations sonores apparaissant comme des motifs, appelés « mots » chez les improvisateurs et improvisatrices. Ainsi disons-nous dans le monde du jazz que tel instrumentiste possède un vocabulaire particulier et qu'il a développé son langage. Dans les jam-sessions, nous reconnaissons les instrumentistes par leur vocabulaire propre. Ces mots sont essentiellement mélodiques, mais peuvent être amalgamés avec des motifs rythmiques et appliqués dans des contextes harmoniques variés afin de multiplier les combinaisons. Dans l'apprentissage du jazz, qu'il soit autodidacte ou encadré par une institution académique, ces motifs constituent les premiers pas. Il existe un nombre impressionnant de documents, cahiers d'exercices et ouvrages de transcription à cet effet. Ce patrimoine jazzistique est classé à la fois par niveau d'apprentissage, instrument et période historique, par exemple : Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Oscar Peterson. La manière d'intégrer ces motifs passe d'abord par l'écoute des instrumentistes reconnus du jazz ; ainsi nous remarquons que chacun d'eux possède un vocabulaire, à la fois partagé par ses pairs et personnel, qui se retrouve dans ses performances.

Dans une perspective musicologique, les choix esthétiques et langagiers déployés lors des improvisations se réfèrent toujours à une période historique du jazz. Le vocabulaire choisi sera orienté par cette contrainte puisque tout matériau esthétique renvoie à un cadre sociohistorique. De là, le vocabulaire du jazz s'inscrit dans une syntaxe stricte : par sa composition harmonique et mélodique, son articulation, son phrasé et sa rythmique. Ce corpus langagier partagé par les instrumentistes permet l'utilisation de répétitions et de citations issues d'un savoir commun et demeure essentiel à la reconnaissance entre ceux-ci ainsi qu'au déploiement de leur personnalité. Les propos d'un musicien de jazz recueillis par Paul Gilroy éclairent cette dimension :

Il y a une contradiction cruelle et implicite dans cette forme d'art. Car le jazz véritable est un art d'affirmation individuelle à l'intérieur du groupe et contre lui. Tout véritable moment de jazz [...] naît d'un combat dans lequel l'artiste défie tout le reste ; chaque solo, chaque improvisation représente une définition de son identité : en tant qu'individu, en tant que membre de

la collectivité, en tant que maillon dans la longue chaîne de la tradition. Ainsi, parce que le jazz prend vie en improvisant sur un matériau traditionnel, le jazzman doit perdre son identité au moment même où il la retrouve⁹⁰.

En d'autres mots, l'acquisition de compétences locutoires permet d'articuler un discours distinct, mais aussi de se référer avec « rigueur » et « goût » au contexte historique de la proposition musicale.

D'une part, cette perspective souligne les potentialités énonciatrices des motifs dans les situations de jeu musical où la performance domine sur l'œuvre écrite. En admettant la réalité sociale du contexte des jam-sessions, nous voyons que l'acte de langage de la joute constitue ce que le philosophe du jazz Béthune qualifie d'oralité seconde. La conception élitiste de la musique savante qui pose l'oralité comme un défaut d'écriture, de mémoire et d'historicité, condamnant ainsi la musique performative à une éternelle répétition, a omis la dimension temporelle de l'être. Je cite Béthune à cet effet : « La musique de jazz s'enracine au contraire dans l'oralité dans la mesure où, d'emblée, elle proclame l'irréductibilité de l'ouïe et de la sonorité — un couple dont l'écriture permet précisément de se passer, même en musique⁹¹ ». Ce faisant, le jazz se distingue de la tradition européenne classique, du moins dans son élan originaire. Dans le cas du jazz, l'oralité symbolise une négativité de l'œuvre écrite et compositionnelle, elle s'ancre dans le corps et a recours à des schèmes d'expressions structurés. Il faut ainsi saisir l'énonciation comme une forme d'archi-écriture incorporée, utilisée comme matériel premier dans les situations concrètes de jeu improvisé.

D'autre part, la forme d'énonciation mobilisée dans les jam-sessions respecte des règles, une étiquette du « bien parlé », et possède un indice de valeur relative à son contenu autant qu'aux rapports sociaux dans lesquels la forme s'insère. Je cite un des

⁹⁰ Gilroy, P. (2010) *Atlantique Noir, modernité et double conscience* (Normann, C. trad.). Paris : Éditions Amsterdam, p. 120.

⁹¹ Béthune, C. *op.cit.*, p. 448.

saxophonistes présents dans la majorité des jam-sessions observés, qui se distingue par son jeu « Coltrane », et qui possède une grande notoriété dans le milieu, qui m'a dit : « Il faut jouer dans les règles sinon c'est *total bullshit* ». Cette observation rejoint parfaitement les propos de Bakhtine ⁹² : « [l]a structure de l'énonciation est une structure purement sociale. L'énonciation ne devient effective qu'entre locuteurs. Le fait de parole individuel (au sens étroit du mot individuel) est une *contraditio in adjecto* ». Plus encore, la forme énonciatrice désignerait une réalité matérielle, un fait de langage dans le champ de la conscience, déterminée par les rapports de production et la structure sociopolitique ⁹³. Ainsi, l'utilisation de motifs jazzistiques permet d'être dans le « vrai » et de réitérer le pouvoir du jazz au sein de l'interaction musicale. L'affirmation s'accorde d'ailleurs avec les propos de Becker dans son étude sur le jazz, bien qu'il n'ait pas adopté une approche strictement linguistique.

En conclusion, le phrasé d'une énonciation, les accents, liaisons ou nuances, viendront augmenter le mot d'une dimension personnelle dans le jeu des instrumentistes. La dimension expressive offre un sens particulier à l'énoncé en plus de distinguer le locuteur au sein de la situation coopérative. Dans les jam-sessions, les motifs mélodiques et rythmiques joués par l'improvisateur ou l'improvisatrice sont repris par le groupe et servent de matériel commun. Cette dialectique est fondamentale dans l'improvisation jazz.

⁹² On sait que Valentin N. Volochinov est maintenant reconnu comme l'auteur véritable de l'ouvrage que je cite ici dans la première parution française, ouvrage qui avait alors été attribué à Bakhtine : Bakhtine, M. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, (trad. Marina Yaguello), Paris : Les Éditions de Minuit, p. 141.

⁹³ *Ibid.*, p. 40.

3.2.2- Forme thématique

Dans cette masse de formules énonciatrice, le répertoire incommensurable de signes constitués en motifs musicaux ne devient effectif que sous l'éclairage du thème. Ce dernier renvoie à la situation sociale globale, c'est-à-dire autant le contexte de l'improvisation, les références historiques, la dimension esthétique que l'interaction entre les participants et participantes. Béthune s'accorde avec cette proposition en affirmant que « le musicien de jazz tire la plupart de ses idées musicales des rapports concrets qu'il entretient tant avec son propre instrument qu'avec les autres instrumentistes⁹⁴ ». Ainsi, la distinction entre imitation et création est quasi inopérante. À partir du fait de langage partagé par la communauté de sens socialement organisée, l'unité thématique permet de faire émerger des nouvelles significations de l'énonciation. Par sa dimension réitérable, l'unité phonologique peut être citée et imitée, mais c'est l'unité thématique qui permet de distinguer les locuteurs et les propositions.

Dans le jazz, une multiplicité des significations peut être attribuée à un même motif musical ; selon le contexte de la citation, l'énoncé possèdera une signification différente et orientera la réponse des autres instrumentistes. Même si l'instrumentiste se retrouve à ce moment comme principal locuteur, il recevra une réponse des autres, soit simultanément par ceux qui l'accompagnent ou encore par le prochain soliste qui pourra soit reprendre l'énoncé, soit l'omettre. L'énonciation possède une fonction, non seulement vis-à-vis la tradition jazzistique, mais aussi par rapport à l'individu qui cite en vue de préciser un discours propre. Bakhtine décrit ce lien entre discours rapporté et discours d'autrui ainsi : « Le discours rapporté, c'est le *discours dans le discours*, l'*énonciation dans l'énonciation*, mais c'est, en même temps, un *discours sur le discours*, une *énonciation sur l'énonciation*⁹⁵ ». Dans ce jeu de poupées russes,

⁹⁴ Béthune, C. *op. cit.*, p. 451.

⁹⁵ Bakhtine, M., *op. cit.*, p.161.

l'auteur souligne l'importance fondamentale de la situation dans l'acte de langage, c'est-à-dire la thématique. L'emboîtement de ces éléments caractérise le procès du discours d'autrui et permet à la personne de devenir l'auteur ou le créateur. Ainsi, la situation permet au locuteur de développer son autonomie. Je cite à nouveau Bakhtine :

Le discours rapporté est conçu par le locuteur comme l'énonciation d'un *autre* sujet, complètement indépendante à l'origine, dotée d'une construction complète et se situant en dehors du contexte narratif. De plus, l'autonomie permet au discours d'autrui de résonner avec le contexte narratif, tout en conservant son contenu et au moins des rudiments de son intégrité linguistique et de son autonomie structurale primitive ⁹⁶.

Ceci étant dit, les énoncés se doublent d'une dimension narrative. Ils sont à la fois dans le monde sonore, en tant que représentation complète en elles-mêmes et dans le récit, offert par le jeu phonologique entre les instrumentistes.

3.3- Musique et narration

À ce sujet, je m'éloigne de la position de Jean-Jacques Nattiez lorsqu'il affirme « qu'en elle-même et à la différence de bien des énoncés linguistiques, la musique n'est pas un récit et que toute description de ses structures formelles en matière de narrativité n'est qu'une métaphore superflue ⁹⁷ ». Le musicologue discute à ce moment des structures formelles et des déroulements des œuvres classiques qui représentent à ces yeux l'ensemble de la musique. Il compare ainsi le récit littéraire à la succession des événements musicaux tels qu'ils apparaissent dans une forme particulière, soit la sonate, la fugue ou encore la symphonie. Il souligne que la musique constitue une forme narrative en creux, incapable de relier deux objets et de les inscrire dans le temps. Il

⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁷ Nattiez, J.-J. (1990). Peut-on parler de narrativité en musique?, *Alternative Musicologies*, 10, (2), p. 88.

précise : « Le récit à proprement parler n'est pas *dans* la musique, mais *dans l'intrigue imaginée et construite par les auditeurs* à partir d'objets fonctionnels⁹⁸ ». Ainsi, je m'accorde avec l'auteur sur le fait que le récit littéraire n'existe pas en tant que phénomène musical. Mon hypothèse est que la dimension performative et vivante de l'improvisation dans le contexte des jam-sessions possède une dimension narrative.

Ceci, puisque l'auditeur organise les éléments musicaux et fait sens de ces événements à partir, non seulement de la musique, mais aussi des interactions entre les participants. C'est précisément en cela que le jazz gagne en potentiel narratif face à la musique classique, car le jazz s'actualise non seulement à partir d'un langage sans cesse renouvelé, mais aussi parce qu'il met en scène des locuteurs qui improvisent leurs solos. Le récit qui nous intéresse renvoie à deux intrigues : le dénouement musical et les prouesses des virtuoses au sein du jeu. Les sujets existent sous nos yeux et déploient en temps réel toutes leurs compétences pour œuvrer dans la situation de jeu concrète dans laquelle ils et elles s'insèrent en tant que sujets. Ce n'est pas seulement du récit jazzistique en soi qu'il est question, mais aussi des événements non musicaux qui se présentent sur la scène. La scène jazz de Montréal n'existe pas sans ces principaux personnages dont l'histoire constitue aussi un récit. Celui qui se déroule dans les événements des jam-sessions importe dans le discours qu'ont les instrumentistes de leur propre scène et agit sur leur sentiment d'appartenance à cette même entité. La plupart des instrumentistes qui participent à ces événements entretiennent une aura prestigieuse auprès des plus jeunes générations qui aspirent à devenir des musiciens et musiciennes de jazz. Ils en deviennent des sortes de héros. Je grossis le trait, mais c'est de cette manière que les improvisatrices s'exprimaient dans nos discussions informelles. Bien que cette question ne soit pas l'objet central de cette recherche, je souligne la relation entre cette trame narrative qui habite les participants et participantes à cette scène et la trajectoire des instrumentistes de jazz à Montréal.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 79.

Pour terminer, bien que le jazz se trouve normé par une forme d'archi écriture mémorisée et incorporée par un jeu de mimétisme, c'est à partir des circonstances et des exigences de l'instant que les dimensions créative et discursive émergent. En jouant le répertoire durement acquis par des années de répétition, c'est l'unité thématique, temporelle et situationnelle qui offre aux joueurs la possibilité d'innover et de se démarquer comme principaux sujets d'un « récit » dont ils sont les héros. En ce sens, l'improvisateur performe ce rôle à partir des normes discursives. Nous verrons plus tard comment les hommes et les femmes font face à ces exigences.

3.4- Indice de valeur et principes de distinction

Aux yeux du néophyte, il semble que les instrumentistes jazz jouent n'importe quoi durant les solos — qu'ils essaient et se trompent parfois, surtout lorsque les notes jouées par les solistes sont « out », en cela qu'ils n'appartiennent pas à la tonalité immédiate, pourtant, il n'en est rien. Je cite Carl Dahlhaus qui a formulé l'une des toutes premières définitions de l'improvisation musicale du XX^e siècle :

[...] même si elle tend à l'exhibition d'une liberté sans bornes, l'improvisation repose en règle générale sur un principe donné de l'extérieur, qui constitue alors la résistance contre laquelle elle s'acharne et en même temps l'épine dorsale dont elle a besoin pour ne pas avoir le sentiment de perdre pied et d'être paralysée dans sa spontanéité⁹⁹.

La façon dont le jazz émerge comme organisation sonore à contre-jour du concept de bruit relève d'un jeu de vérité où le geste musical devient parole à l'intérieur d'un « discours » musical. Son effectivité s'affirme dans l'élaboration d'un « discours » enchevêtré dans des rapports sociaux, matérialisés dans un domaine de connaissance relatif au savoir et à l'être. La capacité de la personne qui improvise de lutter et de se constituer comme locuteur relève de la performativité. Concrètement, la majorité des femmes qui participent aux jam-sessions se font beaucoup plus discrètes, tant dans leur

⁹⁹ Dahlhaus, C. *op.cit.*, p. 7.

jeu musical que dans leur attitude sur scène. Elles prennent soin de prendre leur place au bon moment, ne bousculent pas les règles et attendent leur tour avec précaution. Ceci diffère de l'attitude de plusieurs musiciens qui osent s'imposer parfois avec rudesse (ou leadership, c'est selon).

Cette situation pourrait s'expliquer par le fait qu'elles sont majoritairement étudiantes, leur langage est académique et ne cherche pas à transcender les règles de jeu musical. Je n'ai entendu aucune musicienne dans ces événements qui soit *a priori* éloignée du jeu convenu, institutionnalisé. De plus, je n'ai pas vu de femmes autodidactes ou formées à l'étranger. J'ai par contre pu observer ces particularités chez les hommes, j'en donne un exemple plus loin. Ainsi, l'énonciation de la plupart de ces femmes en tout début de carrière n'arrive pas à dépasser la citation pour offrir un discours *dans et sur* le discours pour se démarquer comme autrice. D'après mes observations, une performance qui transcende la citation reste exceptionnelle, et il n'y a qu'une pianiste qui a réussi à surpasser ce stade de l'imitation dans le cadre de ces événements. Deux traits de langage sont remarquables chez elle, d'une part, celui déployé dans ces solos, qui est très novateur et puise dans la grande tradition du jazz, et d'autre part, sa manière d'accompagner les autres solistes, qui ajoute à leur jeu une dimension musicale qui dépasse la grille harmonique. En ce sens, j'ai noté qu'elle supporte le jeu en produisant beaucoup de « couleurs », c'est-à-dire qu'à partir de substitutions ou de triades elle augmente l'harmonie pour faire émerger des potentialités et stimuler les autres instrumentistes. Ainsi, les bons solistes ont envie d'être accompagnés par elle pour être soutenus et alimentés sur ce plan. À l'instant où elle est sur scène, les improvisateurs talentueux s'approchent. Lorsqu'elle joue, elle est d'emblée écoutée attentivement par ses coéquipiers et les instrumentistes qui sont dans la salle. N'importe quel néophyte est lui aussi absorbé par ce qui se passe sur scène. Même si l'on ne possède pas le bagage langagier pour saisir toutes les subtilités du jeu, l'attitude des gens sur scène force l'attention sur la pianiste, elle devient le principal sujet.

La manière dont cette femme a réussi à se définir en tant qu'improvisatrice distincte n'est pas étrangère au processus de valorisation du discours dont j'ai relevé les caractéristiques plus haut. De plus, la reconnaissance dans la joute improvisée semble aller de pair avec l'affirmation du statut d'artiste dans les institutions par exemple, le fait que cette pianiste soit devenue la Révélation Jazz de Radio-Canada n'est pas étranger à son implication et ses multiples apparitions au sein de la scène. Les critiques de jazz participent aussi à ces événements hebdomadaires. Il n'est pas rare de voir l'un des principaux critiques de Radio-Canada, ainsi que des chroniqueurs culturels passionnés du jazz, au Upstairs ou au Dièse Onze pendant les jam-sessions.

Durant une soirée d'observation au Dièse Onze, l'un d'eux a assisté à la joute improvisée. Son amitié avec les grands musiciens de jazz de Montréal est déjà bien connue, sa table s'est transformée en « boys club » à la fin de la joute, les hommes buvant avec lui jusqu'au petit matin. Ils ont d'ailleurs présenté leur nouvelle recrue à cette occasion. Cette même soirée un pianiste issu de la communauté noire de Montréal-Nord a participé comme hôte au jam-session du Dièse Onze il était alors inconnu de la scène de jazz de Montréal. Il en a épaté plus d'un par son jeu distinct. Par exemple, la manière dont ce jeune pianiste noir a surpris les autres musiciens et musiciennes trouve ses racines dans le savoir-faire dont il est dépositaire ainsi que dans les choix langagiers qu'il fait à chaque moment. Même s'il possède un système sémiotique quelque peu différent, les règles d'énonciation demeurent strictement les mêmes. Il peut ainsi intégrer le jam-session et son identité, marginale dans ce contexte précis tant par sa tenue vestimentaire que son jeu, peut être valorisée par ses pairs.

En conclusion, ces événements permettent la rencontre entre différentes communautés musicales, la valorisation de certaines et certains improvisateurs au détriment d'autres et l'élargissement des réseaux de connaissances. J'ai remarqué que les instrumentistes venant de l'extérieur de Montréal ou d'autres régions du monde qui se joignent aux jam-sessions sont exclusivement des hommes, dont deux saxophonistes et un

trompettiste : l'un de Toronto, le second d'Europe de l'Est et le dernier de Nouvelle-Zélande. Durant mes observations, je n'ai entendu aucune improvisatrice provenant de différentes communautés musicales ou qui intégrait un jeu en marge des apprentissages généralement acquis dans les écoles de jazz montréalaises, quoique l'une soit de Toronto. Sauf exception, et contrairement aux hommes qui osent transcender les codes, imposer leur vocabulaire propre et modifier les règles de jeu, les femmes que j'ai entendues demeurent dans les normes relatives à la tradition jazz.

CONCLUSION

La question principale de cette recherche se posait initialement ainsi : les musiciennes peuvent-elles se reconnaître comme improvisatrices distinctes au sein des jam-sessions jazz de Montréal ? L'étude des modalités de reconnaissance des improvisatrices a été faite à partir des trois dimensions observables et audibles de l'expérience jazzistique : spatiale, temporelle et langagière. Cette tripartition a permis de montrer : 1) l'existence de la ségrégation genrée pour entrer sur scène et dans la salle de spectacle, 2) l'« entre-soi » masculin prédominant dans l'expérience de syntonie et 3) les principes d'énonciation de ces joutes orientés vers la reproduction de la tradition jazz. Ces éléments, mis ensemble, favorisent la présence des hommes au détriment des femmes. Les principes d'énonciation et de valorisation enseignés dans les universités sont reproduits dans les jam-sessions de jazz de Montréal et participent eux aussi à la reconduction de cette tradition. Toutefois, les jam-sessions ne sont pas neutres en regard du genre, au contraire : les femmes y apparaissent de manière marginale.

Premièrement, la joute jazzistique permet à un très petit nombre de femmes de se reconnaître comme improvisatrices distinctes. Une seule pianiste est arrivée à ce statut durant mes observations, et ce, sur la base d'une maîtrise technique impeccable, de grandes connaissances de la tradition jazz ainsi que de sa capacité à engendrer des moments de syntonie avec le groupe. En l'occurrence, les improvisatrices présentes dans ces événements sont majoritairement étudiantes et restent en marge des rôles valorisés par le monde du jazz. Ce faisant, elles n'apparaissent pas d'emblée sur la scène, elles doivent la conquérir et y faire leur place. Sur les neuf événements ayant fait l'objet d'une observation systématique, une seule musicienne s'est démarquée par son implication au sein du house band : pour chaque jam-session comptant entre neuf et quinze instrumentistes, un maximum de quatre étudiantes improvisaient.

Le genre des instrumentistes appartenant au House Band possède un rôle indéniable dans la reproduction des inégalités de genre au sein des jam-sessions montréalais. Par leur rôle d'autorité, les membres de ces formations assurent la pérennité de ces événements qui 1) structurent la scène jazz montréalaise, 2) possèdent la fonction de rite de passage dans cette communauté, 3) favorisent le réseautage et 4) reconduisent la tradition jazz tout en permettant l'innovation. En tant que pratique artistique résiduelle, les potentiels émergents du jazz s'inscrivent d'abord et avant tout dans l'improvisation. En outre, la présence des femmes dans ce milieu et dans ce style musical, voire la parité, doit passer par une plus grande inclusion des musiciennes dans les jam-sessions et ce, parmi les membres du house band où elles sont majoritairement exclues. Des femmes compétentes peuvent assurer ce rôle modèle en position d'autorité, toutefois, elles ne s'y retrouvent pas.

L'absence des improvisatrices virtuoses dans les jam-sessions soulève des questions additionnelles à cette recherche. Les musiciennes jazz virtuoses dont l'existence est connue, n'utilisent pas, ou peu, ces événements pour agrandir leurs réseaux de connaissances, leurs « stocks » d'expérience et leurs occasions de jeu. Contrairement à elles, les musiciens professionnels conservent leurs liens avec les différentes communautés musicales et exercent leur autorité à partir de ces lieux fondamentaux de la scène jazz de Montréal. Pourquoi les musiciennes laissent-elles les jam-sessions aux hommes? Investissent-elles d'autres lieux et espaces, et si oui pourquoi? Quelles sont leurs stratégies de développement de carrière? Durant ma thèse doctorale entamée en 2018 à McGill, je compte aborder cette question.

Deuxièmement, l'expérience de syntonie crée une zone liminale temporelle dans le jeu improvisé, selon certaines conditions. La discipline corporelle et technique à laquelle se soumettent les instrumentistes de jazz permet d'atteindre une grande qualité d'exécution et de dépasser l'effectuation des grilles harmoniques. Ces dernières servent d'instrument de rationalisation temporelle, organisant les tensions et résolutions

harmoniques dans le temps. Toutefois, le dépassement des grilles harmoniques engendre des relations de syntonie : transforme physiquement et sensuellement les participants et est fédérateur de liens sociaux. De plus, analogue au concept de durée pure, ces moments d'abandon, d'oubli de soi et de grâce dans ces rituels hebdomadaires renforcent la signification sociale des jam-sessions tout en recréant des structures de sens entre les membres.

Les musiciens possédant un plus grand « stock » d'expériences contribuent à installer l'état de durée pure, ou de syntonie, et favorisent un « entre-soi » masculin. Ce phénomène n'est pas étranger à l'inégalité de genres dans les mondes de l'art tel qu'il a été montré par Buscatto ¹⁰⁰. L'impossibilité d'accéder à ces zones liminales pour les femmes est tout à fait palpable dans les jam-sessions. Les musiciennes n'arrivent pas à se reconnaître comme membre de cette scène puisqu'elles n'ont pas accès aux mêmes expériences temporelles. Les conditions d'expression musicales dans lesquelles elle performant se trouvent défavorables et réduisent les possibilités de syntonie. De là, la réciprocité et le sentiment d'appartenance créé par ces moments concrets sont inaccessibles aux femmes. L'« entre-soi » masculin pose des frontières, visibles et observables, qui maintiennent les nouvelles recrues à l'extérieur. Cette conclusion résonne avec la théorie Gary Becker ¹⁰¹ sur la discrimination par goût en milieu de travail où le groupe majoritaire exprime un biais cognitif "pro-endogroupe" qui vise à sa reproduction sociale, alors que le groupe minoritaire serait plutôt tenté par le biais inverse : "pro-exogroupe" ¹⁰². La question qui se pose est de savoir si ce repli des musiciens sur eux-mêmes ne serait pas une façon de contrer la précarité et la concurrence qui pèse sur les instrumentistes. La relation entre les exigences propres

¹⁰⁰ Buscatto M. (2007). *op. cit.*

¹⁰¹ Becker, G. (1957). *The Economics of Discrimination*. Chicago : University of Chicago Press Economics.

¹⁰² Carcillo, S. et Valfort, M.-A. (2018). *Les discriminations au travail*. Paris : Presses de Sciences Po, p. 23.

aux professions artistiques et l'exclusion des femmes pourraient éclairer le biais de sélection "pro-endogroupe" dans les rôles d'autorité.

Troisièmement, la dimension performative et vivante de l'improvisation dans le contexte des jam-sessions possède une dimension narrative. La valorisation de certaines personnalités — surtout des hommes — sur la scène de jazz de Montréal n'est pas étrangère aux principes d'énonciation des jam-sessions. La sémiotique jazz permet la reconnaissance entre les membres ainsi qu'entre eux et l'auditoire. Cet horizon langagier est d'ailleurs intimement lié aux institutions académiques de Montréal qui maintiennent et valorisent certaines compétences locutoires au détriment d'autres. Ainsi, la capacité des instrumentistes à discourir dans le vrai et à créer un discours *sur* le discours permettant de se distinguer comme auteur ou autrice dans les jam-sessions, peut-être favorisé par l'institution universitaire d'appartenance. Bien sûr, les deux types de parrainage vus au chapitre premier aident les étudiantes à entrer sur scène mais ces procédés ne suffisent pas à accéder à une reconnaissance de soi, ni comme membre de la scène jazz de Montréal et encore moins en tant qu'improvisatrice distincte. Une fois la frontière physique de la scène dépassée, les frontières expérientielles et langagières se posent aux musiciennes. N'appartient pas qui veut au monde du jazz. Une étude approfondie sur les trajectoires des étudiantes ayant fait leurs études dans les Universités montréalaises en interprétation jazz, passant par les jam-sessions, l'établissement d'une carrière et le parcours de divers groupes musicaux, serait très intéressant afin de cibler les lieux qu'elles occupent et les expériences de jeu qu'elles possèdent afin d'être reconnues.

En conclusion, l'intégration des musiciennes dans les jam-sessions et la possibilité de se reconnaître comme improvisatrice distincte dans la scène jazz de Montréal demeurent indissociables des processus de valorisation jazzistique. Ces conditions de reconnaissance renvoient à la nécessité d'accumuler un impressionnant « stock » d'expériences d'improvisation, de situations de jeu et de connaissances, dont

l'acquisition se fait entre autres par la participation aux jam-sessions. L'absence des musiciennes dans ces milieux pointe vers la question de l'intégration des femmes en milieu de travail musicien. Goldin et Rouse ont démontré que les auditions à l'aveugle permettaient de dépasser le problème de la discrimination sexuelle dans les orchestres classiques ¹⁰³. À ce jour, cette méthode d'audition a permis d'atteindre la parité dans les orchestres les plus prestigieux de Montréal ¹⁰⁴. Toutefois, dans l'Orchestre national de jazz de Montréal, les pianistes Marianne Trudel, ou parfois Gentiane GM, ainsi que Christine Jensen au saxophone sont les seules femmes à participer en tant que membres, alors que l'ensemble est constitué de dix-huit instrumentistes ¹⁰⁵. Le fait que l'attribution des postes procède de manière informelle, à partir des réseaux de musiciens où l'entre-soi masculin domine, fait perdurer des biais cognitifs pro-endogroupe dans le jazz à Montréal. Peut-être est-il temps d'adopter des méthodes similaires au monde classique dans les milieux jazzistiques pour mettre fin à ces inégalités.

¹⁰³ Goldin, C. et Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality : The Impact of “Blind” Auditions on Female Musicians, *American Economic Review*, 90 (4), pp. 715-741.

¹⁰⁴ Larochelle, S. (publié le 19 juillet 2018). Orchestres symphoniques : une parité favorisée par le processus à l'aveugle, *La Presse*, Montréal, <https://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201807/19/01-5190105-orchestres-symphoniques-une-parite-favorisee-par-un-processus-a-laveugle.php> consulté le 2 mars 2019.

¹⁰⁵ Site de l'Orchestre national de jazz de Montréal <https://onj-montreal.squarespace.com/orchestre>.

ANNEXE 1

GRILLE D'OBSERVATION

Description des lieux, espace	Temps et durée	Prise de parole
Comment est organisé l'espace?	Combien de temps durent les pièces?	Quelles pièces sont jouées?
Où est le public?	À quelle heure débute le jam session?	Quels instrumentistes sont présents?
Où est la scène?	Combien de temps durent les improvisations?	Comment sont répartis les instruments?
Où sont les musicien-ne-s qui viennent jouer?	Comment est vécu le temps? Compté ou non?	Comment sont attribué les improvisations?
Où sont les musicien-ne-s qui viennent improviser?	Comment est compté le temps?	Comment sont recrutés les improvisateurs-trices?
Où vont les musicien-ne-s qui sortent de scène?	Quels sont les moments des jam-sessions?	Qui dicte le titre, le tempo et la tonalité des pièces?
Où se fait le recrutement?	À quel moment y a-t-il des transformations dans l'espace?	Comment se décide la formation instrumentale lors des improvisations?
Où sont les musicien-ne-s?	À quel moment se termine le jam-session?	Comment le house band accompagne?
Comment se transforme l'espace?	Combien de temps les musicien-ne-s restent au bar?	Comment les improvisateurs-trices entrent et sortent de scène?
Quels déplacements?	Quand le public quitte-il?	Quel est le rôle du house band dans le jam?

ANNEXE 2



N.B. Selon le conseil d'éthique en recherche : Observation dans des lieux publics

« La recherche axée sur l'observation est une façon d'étudier le comportement humain dans un contexte naturel (p. ex., des clients dans un centre commercial, des amateurs de hockey dans un aréna, des passagers à bord d'un autobus). Une proposition de recherche axée sur l'observation n'a pas besoin d'être soumise à une évaluation par un CÉR si elle respecte les trois critères suivants :

-
- Il n'y a aucune intervention planifiée ou interaction directe avec les personnes observées ;
 - Les personnes observées n'ont aucune attente raisonnable en matière de vie privée ;
 - Aucune personne en particulier ne sera identifiée dans les résultats diffusés¹⁰⁶. »
-

¹⁰⁶ Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada, Instituts de recherche en santé du Canada, *Énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains*, EPTC2, (décembre 2010), p. 17.

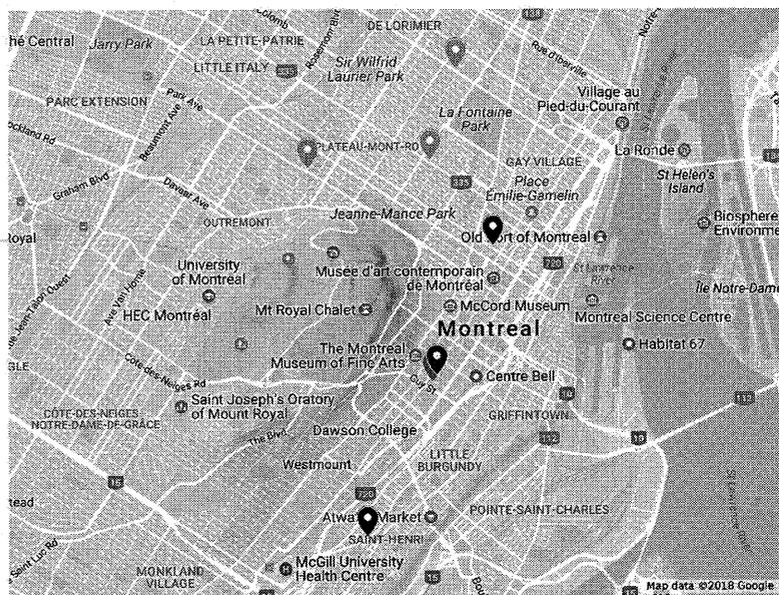
ANNEXE 3

CARTOGRAPHIE DES JAM-SESSIONS

Lieux des jam-sessions à Montréal

Bars

- 📍 Café Résonance
- 📍 Casa Obscura
- 📍 Diese Onze Live Jazz Bar
- 📍 Grumpy's
- 📍 Katacombes EN
- 📍 Pub Epoxy
- 📍 Upstairs Jazz Bar & Grill



BIBLIOGRAPHIE

1. Monographies

Bakhtine, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage* (Marina Y., trad.). Paris : Les Éditions de Minuit.

Becker, G. (1957). *The Economics of Discrimination*. Chicago : University of Chicago Press Economics.

Becker, H.S. (1985). *Outsiders Études de sociologie de la déviance* (Briand, J.-P et Chapoulié, J.-M., trad.). Paris : Métailié.

Becker, H.S. (1988). *Les mondes de l'art* (Bouniort, J. trad.). Paris : Éditions Flammarion.

Béra, M. et Lamy, Y. (2011). *Sociologie de la culture* (3^e Édition). Paris : Armand Colin.

Bergonzi, J. (2003). *Developing a jazz langage*. 6, Burlington : Advanced Music.

Bergson, H. (2013). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses Universitaires de France.

Béthune, C. (2008). *Le jazz et l'Occident*. Paris : Éditions Klincksieck.

Buscatto, M et Léontsini, M. (2011). *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre*. Paris : l'Harmattan.

Buscatto, M. (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris : CNRS Éditions.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (Kraus, C. trad.). Paris : La Découverte.

Carcillo, S. et Valfort, M.-A. (2018). *Les discriminations au travail*. Paris : Presses de Sciences Po.

Cassirer, E. (1991). *Logique des sciences de la culture* (J. Carro trad.). Paris : Éditions du Cerf.

Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.

Côté, J.-F. (2015). *George Herbert Mead's Concept of Society: A Critical Reconstruction*. Boulder CO : Paradigm Publishers.

Coulangeon, P. (1999). *Les musiciens de jazz en France*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Dahl, L. (1989). *Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. New York : Limelight Editions.

Florida, R. (2012). *Place Matters, The rise of the creative class, Revisited*. New York: Basic Books.

Gilmore, J. (1988). *Who's Who of Jazz in Montreal: Ragtime to 1970*. Montréal : Véhicule Press.

Gilmore, J. (2009). *Une histoire du jazz à Montréal*. Montréal : Lux Éditeur.

Gilroy, P. (2010). *Atlantique Noir, modernité et double conscience* (Normann, C. trad.). Paris : Éditions Amsterdam.

Gordon, A. D., Buhle, M. J. et Shrom Dye, N. The problem of Women's History, dans Caroll, B. (1976). *Liberating Women's History: theoretical and critical essays*. Urbana : University of Illinois Press.

Gourse, L. (1995). *Madame Jazz*. New York : Oxford University Press.

Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Paris : Coté Femmes.

Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.

Mauss, M. (2012). *Techniques, technologie et civilisation* (Shlanger, N, éd.). Paris : Presses Universitaires de France.

McDowell, L. (1997). *Capital Culture, Gender at work in the city*. Oxford: Blackwell Publishers.

Mead, G.H. (2006). *L'esprit, le soi et la société* (Céfaï, D. et Quéré, L. trad.). Paris : Éditions des Presses universitaires de France.

Mead, G.H. (2012). *La philosophie du temps en perspective(s)* (Leclerc-Olive, M. et Soudan, C. trad.). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris : Éditions du Seuil.

Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Le Seuil.

Miller, M. (1997). *Such Melodious Racket: The Lost History of Jazz in Canada 1914–1949*. Toronto : Mercury Press.

Nattiez, J.-J. (1975). *Fondement d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale d'Éditions.

Palmer, A. (2009). *Montreal Confidential : The Low Down on the Big Town! 1950*. Montréal: Véhicule Press.

Rustin, N. T. and Tucker, S. (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham : Duke University Press.

Sennett, R. (1992). *La ville à vue d'œil : urbanisme et société*. Paris : Plon.

Sennett, R. (2010). *Respect. De la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité* (Dauzat, P-E, trad.). Paris : Pluriel.

Tremblay R. et Tremblay, D.-G. (dir.) (2010). *La classe créative selon Richard Florida : un paradigme urbain plausible?*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Unterbrink, M. (1983). *Jazz Women at the Keyboard*. Jefferson N.C. : McFarland.

Williams, R. (2010). *Culture et matérialisme* (Calvé, N. et Dobenesque, É. trad.). Montréal : Lux Éditeur.

Tabet, P. (1988). *La construction de l'inégalité des sexes : des outils et des corps*. Paris : L'Harmattan.

Tokay, S. (2016). *Le corps musicien Une phénoménologie de la motricité musicale*. Montréal : Liber.

2. Articles

Appelrouth, S. (2011). Boundaries and Early Jazz: Defining a New Music. *Cultural Sociology*, 5, (2), 225-242.

Béthune, C. (2004). Le jazz comme oralité seconde. *L'homme : Musique et anthropologie*, (171-172), 443-458.

Binder, W. Schinko, S. et Le Maître, F. (2011). Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique. *Cahiers de recherche sociologique*, 51, 75-96.

Buscatto, M. (2003). Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord parfait entre voix et instrument, *Revue française de sociologie*, (44), 35-62.

Buscatto, M. (2005). Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du « genre » de l'ethnologue, *Volume*, 4(1), 77-93.

Dahlhaus, C. (2010). Qu'est-ce que l'improvisation musicale?, *Tracé. Revue de Sciences humaines*, (Lisack, L. et Siéfert, M. trad.), (18), 181-196.

Delphy, C. (1970). L'Ennemi principal, *Partisans*, Libération de femmes année 0, (54-55), rééd. Paris : Maspéro.

Goldin, C. et Rouse, C. (2000). Orchestrating Impartiality : The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians, *American Economic Review*, 90 (4), 715-741.

Hamel, J. (1998). Défense et illustration de la méthode des études de cas en sociologie et en anthropologie. Quelques notes et rappels, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 104, 121-138.

Jacob, L. *Scène*. in Glinoe, A. et Saint-Amand, D. (dir.), *Le lexique socius*. <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene>, consulté le 23 août 2018.

Nattiez, J.-J. (1990). Peut-on parler de narrativité en musique?, *Alternative Musicologies*, 10 (2), 68-91.

Nattiez, J.-J. (2008). Modèles linguistiques et analyse des structures musicales, *Canadian University Music Review*, 23 (1-2), 10-61.

Ramognino, N. (2013). Des réflexions sur quelques controverses à propos de l'analyse qualitative en sociologie, *SociologieS*, « Théories et recherches », <http://journals.openedition.org/sociologies/4276#ftn1> 15 mai 2015.

Roueff, O. (2010). L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'expression du jazz, *Tracés. Revue de sciences humaine*, (18), 121-135.

Scott, J. et Varikas, É. (1988). Genre : Une catégorie utile d'analyse historique, *Les Cahiers du GRIF*, (37-38), 125-153.

Schütz, A. (2006). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux, *Sociétés*, 93, 15-28.

Straw, W. (2014). Some things a scene might be, *Cultural studies*, 29 (3), 476-485.

Wittig, M. (1980). On ne naît pas femme, *Questions Féministes*, (8).

3. Sites web

Larochelle, S. (19 juillet 2018). Orchestres symphoniques : une parité favorisée par le processus à l'aveugle, *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201807/19/01-5190105-orchestres-symphoniques-une-parite-favorisee-par-un-processus-a-laveugle.php> consulté le 2 mars 2019.

Les Katacombes http://www.katacombes.com/wp/fr/?page_id=14 consulté le 22 août 2018.

Krapo Arboricole, les racines et les branches du jazz
<https://krapoarboricole.wordpress.com/2010/03/27/les-racines-et-les-branches-du-jazz/> consulté le 8 septembre 2018.

Zappa, F. (1993) Be-Bop Tango. *The Yellow Shark*, New-York, Rykodisc, Écrite et performée en 1973,
<https://www.youtube.com/watch?v=BRlu44XH3Mo> et
<http://www.azlyrics.com/lyrics/frankzappa/beboptango.html> consulté le 10 avril 2015.

Orchestre national de jazz de Montréal <https://onjmontreal.squarespace.com/orchestre> consulté le 2 mars 2019.

4. Thèses

Blais-Tremblay, V. (2018). *Jazz, Gender, Historiography: A Case Study of the "Golden Age" of Jazz in Montreal (1925–1955)*. (PhD dissertation, Faculty of Music Research, McGill University), http://digitool.library.mcgill.ca/R/-?func=dbin-jump-full¤t_base=GEN01&object_id=160577

Sékiné, A. (2017). *Les mondes du Lindy Hop : appropriation culturelle et politiques de la joie*. (Thèse de doctorat, Département de sociologie, Université de Montréal), <http://hdl.handle.net/1866/20634>