



John Gilmore

# Une histoire du jazz à Montréal

Préface de  
Gilles Archambault

LUX



# UNE HISTOIRE DU JAZZ À MONTRÉAL

JOHN GILMORE

# UNE HISTOIRE DU JAZZ À MONTRÉAL

Traduit de l'anglais par  
Karen Ricard



Collection « *Mémoire des Amériques* »

Photographie de la couverture : Herb Johnson  
Canada Wide Feature Service.  
Fonds John Gilmore. Service des archives de l'Université Concordia

Cet ouvrage a d'abord paru en langue anglaise sous le titre  
*Swinging in Paradise. The Story of Jazz in Montreal* (Véhicule Press)  
© John Gilmore, 1988, 1989  
© Lux Éditeur, 2009, pour la présente édition  
[www.luxediteur.com](http://www.luxediteur.com)

L'édition française a été préparée par Marie-Eve Lamy et Claude Rioux  
avec la collaboration de Marc Chenard et de Nathalie Freitag.

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 2009  
Bibliothèque et Archives Canada  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
ISBN 978-2-89596-056-0

Ouvrage publié avec le concours du Conseil des arts du Canada, du programme de crédit d'impôts du gouvernement du Québec et de la SODEC. Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

*À Harry Stafford*

*... comme sous le noir présent transperce le délicieux passé*

Charles Baudelaire

## PRÉFACE

**J**E L'AI RACONTÉ CENT FOIS, j'ai été mis en présence du jazz dès mon enfance. Je me souviens d'un oncle qui était fou de cette musique. Cela se passait à Verdun dans les années 1940. Pendant qu'un jeune voisin interprétait tant bien que mal au piano un air en vogue à ce moment-là, mon oncle battait la mesure à l'aide de deux fourchettes qu'il frappait en cadence sur le dossier d'une chaise. Sa façon d'imiter un héros d'alors, Gene Krupa.

On était en pleine guerre mondiale. J'avais huit ans, lui-même pas vingt. Il avait aussi le don d'imiter avec sa bouche le son de la trompette, sorte de Harry James. Je le trouvais sensationnel. Avec raison. Le samedi soir, il allait danser au Rockhead's Paradise ou dans d'autres boîtes dont j'ai oublié le nom. Les jours de paye, il achetait un disque ou deux. J'avais la permission de faire tourner les dernières parutions de Count Basie, de Charlie Barnett ou de Tommy Dorsey.

Ai-je besoin de dire que lors de la première édition du livre de John Gilmore, dont vous avez en main la traduction, je me suis précipité pour en prendre connaissance. Je renouais en quelque sorte avec une partie de mon enfance. Mon oncle est mort au milieu de sa quarantaine, probablement d'avoir trop bu et d'avoir trop souffert. Cette blessure, je l'avais perçue dans ses yeux lorsque je le rencontrai quelques mois avant sa disparition. Et cette phrase que je n'ai jamais oubliée : « Tu as fait des études, toi. » Des études, un rêve qu'il n'avait pas accompli. En milieu ouvrier, on quittait l'école très tôt. J'aurais dû lui dire ma reconnaissance pour la permission qu'il m'avait donnée d'entrer dans une musique qui bercerait ma vie.

Comme je suis féru d'histoire, la petite et la grande, et que Montréal m'a toujours retenu, il était évident que ce livre était fait pour moi. Il parlait à la fois du monde où mon oncle avait

circulé et du milieu dans lequel s'était développée une musique qui prenait dans ma vie de plus en plus d'importance.

Je n'ai pas été déçu. Sans fioritures inutiles, sans prétentions agaçantes, John Gilmore traite avec une tendresse évidente d'un phénomène social dont on ne connaît pas assez l'ampleur. Il nous apprend, preuves à l'appui, que Montréal a été, il y a plusieurs décennies, un centre important de diffusion d'une forme musicale qui en était alors à ses balbutiements.

Qu'importe au fond que bon nombre des musiciens qui ont illustré ces années de la vie nocturne de Montréal nous soient connus, puisque John Gilmore a su recréer l'époque, dresser des tableaux vivants dont la description est plus que convaincante.

Il ne s'agit pas d'une succession de portraits idylliques, d'évocations trompeuses. Quand Gilmore écrit que « la communauté du jazz à Montréal a été plus forte et plus cohésive durant les dix ou quinze années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale qu'à tout autre moment dans l'histoire de la ville », on lui fait confiance. Tellement il nous prouve qu'il ne se fie pas à des on-dit. Il a consulté nombre de documents, interrogé des témoins. Bref, son travail est celui d'un historien.

Il prend bien soin de nous informer que le jazz se développe dans une atmosphère de boîtes de nuit de qualité parfois contestable. On est loin de l'état actuel qui voit une floraison de festivals de par le monde qui se consacrent à cette musique. Loin aussi d'une certaine respectabilité. Si la Place des Arts avait existé à Montréal en 1940, on n'y aurait pas entendu Lester Young ou Coleman Hawkins. La salle de concert était réservée à la musique dite classique.

Comme le rapporte John Gilmore, « cette vitalité [du jazz à Montréal] était en bonne partie attribuable à la prospérité de l'industrie des boîtes de nuit et à la popularité des spectacles sur scène ». Montréal était, ces années-là, une ville où les musiciens trouvaient plutôt facilement des débouchés. Des musiciens locaux, mais aussi des jazzmen américains dont la renommée était assurée séjournaient à Montréal pour de longs mois, voire des années.

Il est évident que quiconque est attaché à Montréal, pour des raisons qui ont ou non à voir avec l'amour du jazz, aura intérêt à lire *Une histoire du jazz à Montréal*. La raison en est simple, ce livre évoque une ville remplie de ferveur, d'ouverture. Que l'on ait songé quelques années plus tard à brandir le drapeau des bonnes



mœurs et de la censure n'a rien d'étonnant. La vue du bonheur terrestre attise à peu près automatiquement les sanctions des bien-pensants pour qui la félicité doit obligatoirement se situer dans un au-delà.

Y aurait-il un lien entre ce passé à vrai dire récent et l'existence à Montréal d'un festival de jazz qui compte parmi les plus importants du monde ? Cela est possible et probable. Ce qui est certain, c'est qu'on a intérêt à apprendre que toute bonne chose a ses origines. En ce domaine, la génération spontanée est peu crédible.

Comment peut-on en tous cas prétendre être amateur de jazz sans être un tantinet curieux des années de ferveur jazzistique qu'a connue la ville il y a quelques décennies ? Il y a dans cette éclosion une bonhomie, une joie de vivre un peu canaille qui tranche avec la grisaille actuelle. En prendre connaissance nous convainc de l'existence d'une certaine conception de la liberté. Le bonheur peut-il exister autrement ?

Me séduit surtout dans l'entreprise de Gilmore son attachement au sujet qu'il traite. Trop jeune pour avoir connu une bonne partie de la période qu'il étudie, il l'aborde avec une généreuse curiosité. Le lecteur ne peut manquer d'être touché par la chaleur, la luminosité d'une quête animée par la passion.

Quand la passion s'accompagne d'un don pour la recherche et la vérification des sources, on ne peut qu'applaudir. Ce que je fais sans hésiter. D'autant plus aisément que j'ai toujours en tête cet oncle dont je vous parlais d'entrée.

Je n'ai aucune raison de croire que cet homme – mon oncle – à peine plus âgé que moi lisait des livres. J'aime croire qu'il aurait pleuré en prenant connaissance de celui-là.

Pour cette raison peut-être, *Une histoire du jazz à Montréal* m'a ému plus que de raison. Tout au long de sa lecture, je me suis revu enfant, pénétrant à tâtons dans une musique qui allait occuper toute ma vie, qui m'a bouleversée et qui m'a apportée des moments de bonheur.



## INTRODUCTION

PENDANT PRÈS D'UN DEMI-SIÈCLE, il s'est joué plus de jazz à Montréal que nulle part ailleurs au Canada. Ce livre est à la fois un portrait de cette époque éminemment créative et un essai pour mieux en comprendre la naissance, la vitalité et la fin. Les musiciens de jazz sont par nature très individualistes, mais ils ont la tradition de jouer en groupe, parmi leurs pairs. L'histoire du jazz est donc en même temps une histoire des individus et une histoire des communautés. La production du jazz, à Montréal, a été profondément influencée par des facteurs politiques, sociaux et économiques ; plusieurs de ces facteurs sont particuliers à cette ville et à la province majoritairement francophone à laquelle elle appartient. Une prise en compte de ces réalités sociales nous permet d'approfondir notre compréhension de l'histoire du jazz dans cette ville et de mieux apprécier les réalisations individuelles en ce domaine. Par conséquent, ce livre s'intéresse aussi bien à l'environnement social dans lequel vivaient, travaillaient et créaient les musiciens – à la façon dont ce milieu les influençait de même qu'à leur perception de celui-ci – qu'à la vie et à l'art de ces musiciens.

L'histoire commence avec les premiers échos de la musique noire à Montréal ; elle se termine avec les premières expérimentations visant à libérer le jazz et à le fusionner avec d'autres genres musicaux. Entre ces deux moments, on voit une communauté, celle du jazz, prendre forme, grandir, s'épanouir puis se désintégrer. Un thème récurrent unit toutes les phases de la vie de cette communauté : le besoin de travailler. Le jazz n'a pas bénéficié autant des subsides gouvernementaux ou des commandites privées que les autres arts de la scène. On a plutôt laissé les praticiens de cet art se débrouiller pour survivre dans le marché du divertissement. La première préoccupation des musiciens professionnels était donc de

se trouver un gagne-pain ; ensuite, ils pouvaient commencer à faire du jazz en tant que créateurs. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les villes historiquement reconnues comme des foyers importants du jazz étaient des villes où de nombreux musiciens pouvaient trouver un emploi régulier. À cet égard, Montréal n'était pas une exception. La stabilité, l'esprit et les productions artistiques de la communauté du jazz de cette ville, au cours de l'époque explorée dans cet ouvrage, avaient un lien direct avec la capacité de son industrie du divertissement à assurer un travail régulier aux musiciens.

Les musiciens évoqués dans cet ouvrage étaient rarement engagés pour jouer du jazz. La plupart du temps, leur travail consistait à divertir les gens en jouant de la musique populaire dans des théâtres de vaudeville, des salles de danse et des boîtes de nuit. Le meilleur jazz, c'était celui qu'ils faisaient dans leurs temps libres, à l'écart des projecteurs, et que la société a largement ignoré. Les musiciens sont restés à Montréal, y ont échangé et créé aussi longtemps qu'ils ont pu y trouver du travail. Lorsque le marché de l'emploi a périclité, ils se sont dispersés. Certains sont allés travailler dans les studios de télévision et d'enregistrement, d'autres ont choisi un métier ou des genres musicaux différents et, finalement, certains ont migré vers d'autres villes. C'est donc pour des raisons qui relèvent autant des changements à l'œuvre dans la société que d'évolutions dans le domaine musical que s'est terminée, et fort regrettablement, une période d'activité intense pour le jazz à Montréal. Cela s'est produit alors même qu'une nouvelle génération ouvrait de nouveaux horizons au jazz avec des expérimentations musicales et sociales qui rompaient radicalement avec les traditions de la communauté disloquée.

C'est en recourant principalement aux souvenirs des musiciens que j'ai pu recomposer cette histoire du jazz à Montréal. À moins d'indication contraire, toutes les citations, dans cet ouvrage, proviennent d'entrevues que j'ai effectuées entre 1981 et 1986. Chaque fois que cela m'était possible, j'ai vérifié, en les comparant, les souvenirs de ces musiciens et j'ai aussi utilisé des sources documentaires et photographiques afin de compléter et de corroborer ce qu'ils me racontaient. Avant que Len Dobbin ne commence à publier, en 1959, dans le magazine *Coda*, installé à Toronto, des comptes rendus détaillés sur le milieu du jazz à Montréal, aucun chroniqueur ne s'était intéressé à cette communauté. La

couverture dans la presse en était donc sporadique et souvent mal informée. Pour compliquer les choses, les journaux montréalais n'ont pas été indexés avant 1966, ce qui rend presque impossible toute recherche systématique des comptes rendus sur le jazz et le divertissement dans cette ville. Ainsi, mes sources imprimées sur le jazz à Montréal avant 1959 proviennent de coupures de presse, de contrats, de lettres et autres souvenirs trouvés dans les albums personnels de certains musiciens. Pour retracer l'histoire politique et sociale de la ville et de la province, de même que le développement du jazz hors de Montréal, j'ai eu recours à de la documentation publiée. Je n'ai été témoin d'aucun des événements dont il question dans cet ouvrage.

Écrire l'histoire, tout particulièrement l'histoire d'une communauté marginale, relève autant de l'imagination que de la recherche universitaire. Lorsque les sources écrites se font rares et que les souvenirs, après des années de silence, sont devenus flous, la frontière entre l'histoire et la légende se brouille. Une grande partie de l'histoire du jazz pourrait ainsi ne jamais atteindre au rang du fait incontestable. C'est particulièrement vrai au Canada, pays où les chercheurs ont commencé tardivement à recourir à des sources orales, où la presse a fait un travail lamentable en ce qui a trait à la chronique et à la critique du jazz, et où la musique elle-même n'a été enregistrée que de façon sporadique. Fait tragique, plusieurs sources et documents importants relatifs aux débuts du jazz canadien ont en outre déjà été perdus. J'ai rassemblé ce que j'ai pu au cours de ma recherche, mais les lecteurs doivent tout de même garder à l'esprit que l'histoire que j'ai écrite a été, dans une certaine mesure, déterminée par ceux qui vivaient encore et à qui j'ai pu parler, de même que par la documentation disponible.

Écrire l'histoire, c'est aussi se prêter à un exercice de sélection et d'omission. Les musiciens au sujet desquels j'ai choisi d'écrire et que j'ai cités sont représentatifs, il me semble, des tendances, des activités et des expériences significatives qui ont jalonné l'histoire de la communauté du jazz à Montréal. Mon jugement, en ce domaine, a été influencé par les avis de leurs pairs et, inévitablement, par la disponibilité des musiciens eux-mêmes et de sources d'information fiables à leur sujet. Il m'a aussi semblé qu'il était de mon devoir de mieux faire connaître au public des musiciens dont la vie et les contributions étaient jusqu'à maintenant passées inaperçues. C'est pour cette raison que j'ai

consacré moins d'espace aux trois plus célèbres musiciens de jazz issus de Montréal – Paul Bley, Maynard Ferguson et Oscar Peterson – qu'à d'autres musiciens moins connus. Les carrières de Bley, Ferguson et Peterson ont déjà fait l'objet de plusieurs écrits et seront plus amplement analysées dans d'autres études, du moins je l'espère. Mon objectif, dans cet ouvrage, était de replacer ces musiciens dans le contexte plus large de l'histoire de la communauté du jazz à Montréal. J'ai également accordé moins d'attention qu'ils n'en méritaient à Brian Barley, Wray Downes, Sonny Greenwich, Guy Nadon, Claude Ranger, Herbie Spanier et Nelson Symonds puisque leur carrière est bien documentée dans l'excellent ouvrage de Mark Miller, *Jazz in Canada : Fourteen Lives*. Il est donc clair que l'espace alloué à chacun dans ce livre ne reflète pas leur importance respective en tant que musiciens.

Au cours des premières étapes de ma recherche, alors que les grandes lignes de l'histoire du jazz à Montréal me devenaient apparentes, j'ai choisi de me concentrer sur la vie et les activités des instrumentistes professionnels qui travaillaient principalement sur scène. Sauf en de rares exceptions, j'ai exclu les musiciens amateurs et semi-professionnels, non pas que certains d'entre eux n'aient pu faire du bon jazz, mais parce que leur engagement partiel dans le domaine de la musique et leur indépendance économique vis-à-vis de l'industrie du divertissement les ont maintenus à l'écart de la communauté du jazz et de ses préoccupations. J'ai complètement exclu les chanteurs. En dépit de leur étroite relation avec les musiciens et de leur utilisation fréquente de techniques et de phrasés empruntés au style jazz, très peu, s'il s'en trouvait, de chanteurs montréalais de la période étudiée ici se considéraient eux-mêmes comme des musiciens de jazz, participaient à des jam-sessions ou pouvaient réellement improviser. Par ailleurs, je ne me suis pas attardé sur les activités des musiciens qui travaillaient dans les studios de radio, de télévision ou d'enregistrement de Montréal. Les studios n'ont permis que tardivement à des musiciens de jazz d'avoir un travail régulier et ils se sont contentés de faire un tri parmi les membres de la communauté. Les groupes qui jouaient du jazz en studio se produisaient rarement en public et les conditions dans lesquelles ils travaillaient ressemblaient fort peu à celles du monde de la grande communauté des musiciens de jazz trimant dans les boîtes de nuit. En conséquence, j'ai traité l'avènement du jazz et du musicien de studio non pas comme une

partie intégrante de l'histoire du jazz à Montréal, mais à la fois comme un symptôme et comme un facteur de la fragmentation du milieu. Chacun de ces sujets – les musiciens non professionnels (particulièrement à l'époque des big bands), les chanteurs et le jazz de studio – mériterait de faire l'objet d'une étude plus approfondie, et il ne faut voir aucun manque de respect à leur endroit dans les bornes que je me suis fixées ici.

J'ai fait peu de place également au jazz joué à Montréal par des musiciens qui n'y habitaient pas. Des musiciens et des groupes importants du jazz américain se produisaient régulièrement à Montréal, principalement dans des théâtres et dans des salles de concert, et éventuellement dans quelques boîtes de nuit. Le fait de reléguer leur travail à l'arrière-plan ne signifie pas qu'il ait été sans valeur ou qu'il n'ait pas été significatif, bien au contraire : leur musique et leur présence ont été une source d'inspiration continuelle pour les musiciens locaux. Toutefois, ces visiteurs séjournaient rarement plus de quelques jours à Montréal et leur histoire n'est pas celle de la communauté du jazz dans cette ville.

Finalement, et bien que j'aie pourtant écouté nombre d'enregistrements de musiciens montréalais au cours de ma recherche, je ne discute pas ici en détail des documents sonores de cette époque. Ce qui m'intéressait, c'était de retracer les grandes étapes de l'histoire d'une communauté et le contexte dans lequel on faisait du jazz – plutôt que l'analyse détaillée des styles respectifs des musiciens. L'héritage phonographique montréalais dans le domaine du jazz est inégal et trompeur, et il me semblerait naïf d'accorder à quelqu'un une place quelconque dans l'histoire sur la base de ces enregistrements. Certains des musiciens et des groupes les plus importants de la ville n'ont tout simplement jamais été enregistrés ; d'autres ont été enregistrés au sein de formations ou dans des circonstances qui ne rendent pas justice à leur talent ou à leur réputation. Ainsi, l'héritage phonographique montréalais nous en apprend moins sur le jazz qui était joué dans cette ville que sur les valeurs de la société dans laquelle il se faisait, de même que sur les goûts, les ambitions et les préjugés de ceux qui contrôlaient les procédés d'enregistrement. Rien de ce que j'ai pu entendre ne suggère que les disques enregistrés au cours de la période étudiée – excepté, peut-être, ceux de Willie Eckstein et d'Oscar Peterson – aient pu avoir un impact significatif sur les autres musiciens professionnels de la ville ou sur l'ensemble de la

communauté du jazz. Une analyse de certains de ces disques serait du plus grand intérêt, mais cela aussi déborde les frontières de cet ouvrage.

Ce qu'il reste ici, c'est une enquête sur l'histoire du jazz à Montréal située dans son contexte social : comment les musiciens vivaient et travaillaient ; pourquoi ils sont venus ici puis repartis ; leurs lieux et leurs moyens de création ; et, finalement, la façon dont leur vie et leur musique étaient touchées par la politique, la corruption, le crime organisé, les luttes syndicales, le racisme, les changements de goûts et de mœurs dans la société. J'espère avoir démontré que le jazz ne se fait pas dans l'isolement et que les entreprises individuelles sont influencées par l'environnement social. L'histoire du jazz à Montréal est jonchée de talents perdus, de frustrations et de tragédies, mais elle est aussi emplie d'humanisme, d'idéalisme et de travail acharné. Le fait que le jazz ait survécu à des décennies d'ignorance et d'exploitation en Amérique du Nord devrait être source de réflexion ; que les musiciens dans des villes telles que Montréal aient pu créer une musique aussi porteuse de vie et expressive en dépit des obstacles placés sur leur chemin devrait être source de célébration. Ce livre est un toast porté en l'honneur d'une grande tradition.

John GILMORE  
Montréal, 1987



## CHAPITRE I

### DE LA PRÉHISTOIRE À 1925

À L'AUTOMNE 1916, alors que les troupes se préparaient à quitter Montréal pour aller faire la guerre en Europe, un jeune Anglais timide à lunettes serrait la main de son mentor et grimpaît dans un wagon Pullman à la gare Windsor. Sa destination : Chicago. Sa destinée : l'histoire de l'enregistrement sonore au Canada.

À peine capable de lire une note de musique, Reginald Thomas Broughton était pourtant un pianiste professionnel. Son mentor, qui était aussi son idole musicale, s'appelait Willie Eckstein<sup>1</sup>, un pianiste de formation classique qui avait moins de deux ans de plus que Broughton et que ses employeurs au théâtre Strand de Montréal appelaient « le plus grand interprète de musique de film au monde ». C'était là une opinion partagée par un public montréalais enthousiaste : depuis quatre ans, les gens accouraient au théâtre de la rue Sainte-Catherine pour entendre jouer ce petit pianiste exubérant, et ce, même lorsque les films projetés valaient à peine le prix d'entrée. Quand Eckstein était en congé, c'était Broughton, son protégé, qui s'installait derrière le piano pour tenter de faire oublier l'absence du maître ; il utilisait alors le pseudonyme de Harry Thomas.

Leur tempérament et leur formation musicale étaient très différents, mais les deux hommes partageaient deux plaisirs : l'alcool et l'improvisation. Ces deux pianistes pouvaient tourner

1. Willie (William) Eckstein, que l'on appelait parfois Billy Eckstein à Montréal, ne doit pas être confondu avec le chanteur américain Billy Eckstein, dont le vrai patronyme était aussi Eckstein.

des fragments mélodiques de chansons populaires et de chefs-d'œuvre classiques en un commentaire musical engageant, et très souvent amusant, accompagnant les événements qui se déroulaient en silence sur l'écran. Ils partageaient aussi un penchant pour le ragtime<sup>1</sup>, ce style de jeu en solo exigeant qui avait balayé l'Amérique du Nord et l'Europe près de deux décennies plus tôt après avoir émergé, dans le Sud et le Midwest des États-Unis, de la plume de pianistes noirs ayant reçu une éducation formelle. Ils avaient composé ensemble deux rags intitulés « Delirious Rag » et « Perpetual Rag ». Eckstein les avait mis sur papier ; Thomas avait gardé en mémoire leurs lignes mélodiques complexes et leur syncope précise. Le protégé s'embarquait maintenant pour Chicago, probablement porté par le désir juvénile de trouver la gloire au sud de la frontière – et, peut-être, à cause d'une lettre d'invitation d'un manufacturier de rouleaux de piano.

Les raisons précises pour lesquelles Thomas avait entrepris ce voyage sont probablement à jamais perdues, comme bien d'autres fragments de l'histoire de la musique populaire en Amérique du Nord. La seule chose dont nous soyons sûrs, c'est que quelques mois plus tard, la compagnie QRS avait envoyé aux magasins de musique son édition sur rouleaux de piano de « Honolulu, America Loves You », une chanson populaire que Thomas avait enregistrée directement, à l'automne 1916, sur un rouleau de papier au studio de cette compagnie à Chicago. La mélodie pouvait être reconnue aisément, mais Thomas avait coloré la musique de ragtime et il avait agrémenté son interprétation de passages improvisés de son cru.

1. Le ragtime est une musique pour piano composée de façon formelle qui trouve ses origines dans les tentatives effectuées par les musiciens noirs américains formés dans le système musical européen d'intégrer dans leurs compositions certaines polyrythmies africaines et les premières musiques folkloriques noires des États-Unis. D'abord destiné à la danse, le ragtime ne contenait aucun élément d'improvisation et ses partitions étaient vendues partout en Amérique du Nord et en Europe. Il s'agit donc de la première musique noire américaine à avoir obtenu un succès populaire et commercial et elle a initié la classe moyenne blanche aux styles folkloriques et aux conceptions musicales des Noirs. Le jazz de la première heure a été influencé de manière importante par le ragtime, mais il incorporait aussi l'élément crucial du blues. Voir : William Schafer et Johannes Riedel, *The Art of Ragtime*, New York, Da Capo, 1977.



*L'enregistrement solo de « Delirious Rag » de Harry Thomas fait au studio Victor, à New York, en 1916. La Victor a fait paraître ce disque aux États-Unis, mais comme le montre cette étiquette, le disque de Thomas a aussi été pressé à Montréal par la Berliner Gramophone Company pour être vendu au Canada.*

Quelques semaines plus tard, il était à New York, où il enregistrait « Delirious Rag » et « Perpetual Rag » sur des rouleaux de piano pour le compte des compagnies Metro-Art et Universal. Avant la fin de l'année, il faisait le long voyage en train de 400 kilomètres entre Montréal et New York au moins une autre fois afin de graver son premier disque pour gramophone pour la Victor Talking Machine Company. Sur l'une des deux faces du 78 tours, fragile et lourd, on trouvait « Delirious Rag ». Pour l'autre face, Thomas avait concocté « A Classical Spasm », une interprétation en ragtime de mélodies composées par deux Polonais, l'un des deux compositeurs étant le très apprécié Ignace Jan Paderewski.

Si Thomas était satisfait de ses voyages aux États-Unis et de la quinzaine de minutes d'enregistrement qui en avait résulté<sup>1</sup>, il n'avait probablement pas conscience de leur importance historique.

1. La chronologie des voyages et des enregistrements de Thomas a été établie à partir des dates d'enregistrement (certaines n'étant qu'approximatives) transmises par Jack Litchfield dans *The Canadian Jazz Discography : 1916-1980*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. 41-42, 722. Thomas a fait trois

Même si Thomas était un musicien blanc qui ne jouait rien que nous puissions aujourd'hui appeler avec assurance du jazz, il a tout de même été le premier musicien vivant au Canada à enregistrer une musique interprétée dans un style qui avait été créé par des Noirs américains. Ce style, c'était le ragtime, un précurseur direct du jazz. Thomas ne pouvait pas savoir non plus que moins de trois mois après sa séance d'enregistrement pour la Victor, cinq jeunes musiciens blancs de La Nouvelle-Orléans entreraient au studio de New York de la même compagnie pour enregistrer un disque qui mettrait le monde sens dessus dessous.



*Harry Thomas.*

Les musiciens de l'Original Dixieland Jazz Band (ODJB) sont arrivés à New York à peine quelques semaines après que Thomas soit retourné à Montréal pour travailler à temps plein comme interprète de musique de films au cinéma Regent. Tout comme Thomas, les musiciens de l'ODJB étaient d'abord allés à Chicago, mais leur vrai lieu d'appartenance se trouvait beaucoup

essais d'enregistrement de « Delirious Rag » et de « A Classical Spasm » pour la Victor, à New York, le 20 novembre 1916, mais ceux-là ne sont pas parus. Le 4 décembre, Thomas a enregistré les mêmes morceaux pour la Victor, à New York, mais on ignore le nombre de prises. Ce seraient les quatrièmes prises de chacune de ces séances d'enregistrement qui seraient parues. On ignore combien de rouleaux de piano, s'il s'en trouvait, ont été produits à partir des séances de Thomas aux studios de Chicago et de New York ou même s'il a dû faire plusieurs voyages dans ces villes pour enregistrer ces rouleaux.



CHEZ LUX ÉDITEUR  
DANS LA COLLECTION  
« MÉMOIRE DES AMÉRIQUES »

- Jacques Cartier, *Voyages au Canada*  
Jeanne Castille, *Moi, Jeanne Castille, de Louisiane*  
André d'Allemagne, *Le colonialisme au Québec*  
Laurent-Olivier David, *Les Patriotes de 1837-1838*  
Frederik Douglass, *Mémoires d'un esclave*  
Gabriel Franchère, *Voyage à la côte du Nord-Ouest de l'Amérique*  
Benjamin Franklin, *Avis nécessaire à ceux qui veulent devenir riches.*  
*Mémoires et propos au fondement de l'Amérique marchande*  
Front de libération du Québec, *Manifeste d'octobre 1970*  
Jules Fournier, *Souvenirs de prison*  
Ross Higgins, *De la clandestinité à l'affirmation. Pour une histoire  
de la communauté gaie montréalaise*  
Paul Lejeune, *Un Français au « Royaume des bestes sauvages »*  
Alexis Mailloux, *Histoire de l'Île-aux-Coudres. Avec ses traditions, ses  
légendes, ses coutumes*  
Louis-Joseph Papineau, *Histoire de la résistance du Canada  
au gouvernement anglais*  
Nicolas Perrot, *Mémoire sur les mœurs, coutumes et religion  
des sauvages de l'Amérique septentrionale*  
Vladimir Pozner, *Les États-Désunis*  
Jesús Silva Herzog, *Histoire de la Révolution mexicaine*  
Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*

CET OUVRAGE A ÉTÉ IMPRIMÉ EN MAI  
2009 SUR LES PRESSES DES ATELIERS DE  
L'IMPRIMERIE GAUVIN POUR LE COMPTE DE  
LUX, ÉDITEUR À L'ENSEIGNED'UN CHIEN D'OR  
DE LÉGENDE DESSINÉ PAR ROBERT LAPALME

Il a été composé avec  $\text{\LaTeX}$ , logiciel libre  
par Claude RIOUX

La révision du texte  
et la correction des épreuves  
ont été réalisées par Thomas DÉRI

Lux Éditeur  
c.p. 129, succ. de Lorimier  
Montréal, Qc H2H 1V0

Diffusion et distribution au Canada : Flammarion  
Tél. : (514) 277-8807 - Fax : (514) 278-2085

Imprimé au Québec  
sur papier recyclé 100 % postconsommation

## Une histoire du jazz à Montréal

Pendant près d'un demi-siècle (1920-1970), Montréal a été un centre névralgique du jazz en Amérique du Nord. Le légendaire *nightlife* de la ville et l'abondance de travail qu'il offrait attiraient des musiciens de tout le continent. Dans ce livre, John Gilmore décrit l'effervescence culturelle de cette époque. Il nous transporte à Montréal, après la tombée de la nuit, dans les lieux mythiques aujourd'hui presque tous disparus où ont vécu et joué les Myron Sutton, Johnny Holmes, Oscar Peterson, Louis Metcalf, Steep Wade, Maury Kaye et René Thomas.

Dans cette contribution fondamentale à l'histoire du jazz, on découvre que les Noirs américains venus s'établir à Montréal au début du xx<sup>e</sup> siècle ont largement contribué à la culture populaire nord-américaine. Gilmore souligne qu'au-delà des réalisations individuelles des musiciens, la production du jazz a été profondément influencée par des facteurs politiques, sociaux et économiques : la prohibition et la ségrégation raciale aux États-Unis, l'essor économique – notamment du secteur ferroviaire – de Montréal puis la Grande Dépression des années 1930, la Seconde Guerre mondiale, le « nettoyage » de la ville et la renaissance de la « moralité civique » des années 1950 et, enfin, l'émergence de l'indépendantisme québécois.

*Le livre de John Gilmore est une référence essentielle dans l'étude de l'histoire du jazz au Canada. C'est un livre riche et sérieux et il mériterait d'être reconnu tant pour son contenu que pour l'exemple qu'il donne de la manière dont sont liées l'histoire sociale et l'histoire musicale.*

Mark Miller,  
critique de jazz au *Globe and Mail* de 1978 à 2005  
et auteur de plusieurs livres sur le jazz