

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Robert Thérien. 2003. *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde: 1878-1950. Volume 1*. Québec : Presses de l'Université Laval, x, 233 p. ISBN 2-7637-7933-6 (couverture souple)

Sandria P. Bouliane

Volume 24, numéro 1, 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014673ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014673ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bouliane, S. P. (2003). Compte rendu de [Robert Thérien. 2003. *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde: 1878-1950. Volume 1*. Québec : Presses de l'Université Laval, x, 233 p. ISBN 2-7637-7933-6 (couverture souple)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 24(1), 102–107. <https://doi.org/10.7202/1014673ar>

BOOK REVIEWS/RECENSIONS

Robert Thérien. 2003. *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde : 1878–1950*. Volume 1. Québec : Presses de l'Université Laval. x, 233 p. ISBN 2-7637-7933-6 (couverture souple).

Chercheur et spécialiste de la musique québécoise, Robert Thérien rend enfin publique une partie de ses recherches qui totalisent plus de 4 000 fichiers sur des artistes et sur la vie musicale du Québec. Actif dans divers projets de réédition discographique, Thérien est l'auteur de plusieurs biographies d'artistes et participe à d'importantes bases de données, dont celles de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* et du « Gramophone virtuel » du site Internet multimédia de Bibliothèque et Archives Canada¹, ainsi que celle du site Internet de Québec Info Musique². Coauteur du *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955–1992* (Thérien et D'Amours 1992), il suit les traces d'Edward B. Moogk, pionnier de la discographie au Canada et premier chef de la collection des enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives Canada.

Parmi les rares écrits francophones sur le sujet, on connaissait déjà *La machine parlante* de Paul Charbon (1981), ouvrage non négligeable qui trace l'historique et l'évolution de la technologie aux débuts de l'enregistrement sonore dans le monde. Quelques publications portent spécifiquement sur l'histoire de la phonographie (Gronow et Saunio 1998; Welch, Brodbeck et Burt 1994), sur des catalogues de disques du début du siècle (Barr 1992; Crawford et Magee 1992; Laird et Rust 2004) ou sur des maisons de disques (Charosh 1995; Kenney 1999; Rust 1978; Wile, Dethlefsen et Wile 1990). C'est le livre *En remontant les années* de Moogk (1975) qui était, jusqu'à présent, la principale source de documentation sur l'industrie du disque au Québec et au Canada depuis ses débuts. Dans son ouvrage, Thérien retrace la contribution du Québec à l'histoire de l'enregistrement sonore, de même que les enjeux commerciaux, technologiques et culturels qui y sont rattachés. En plus de permettre une contre-vérification de certains renseignements documentés par Moogk, Thérien offre une revue historique plus complète, puisqu'il intègre davantage de compagnies américaines et européennes en décrivant leur influence sur l'industrie québécoise du disque et les relations qu'elles entretiennent avec celle-ci.

Le volume est divisé en six chapitres chronologiques suivis d'une bibliographie sélective. Dans le premier chapitre, l'auteur remonte au XIV^e siècle pour démon-

¹ *Le Gramophone virtuel : Enregistrements historiques canadiens*. Bibliothèque et Archives Canada. <http://www.nlc-bnc.ca/gramophone/index-f.html> (consulté en mars 2004).

² *Artistes*. Québec Info Musique. <http://www.qim.com> (consulté en mars 2004).

trer que l'humain veut depuis longtemps faire parler les objets. Il évoque ensuite les principales découvertes scientifiques qui, dès 1800, auront des répercussions sur la réalisation d'une « machine parlante ». La grande invention voit le jour en 1877 dans l'atelier de Thomas Edison³ sous le nom de « phonographe », dont le support d'enregistrement est un cylindre. En 1885, Graham Bell et Sumner Tainter mettent au point le « graphophone » et un cylindre de qualité supérieure au phonographe, ce qui provoque le retour d'Edison qui avait consacré entre-temps son génie créateur au développement de la lampe à incandescence. En 1888, Emile Berliner complète le trio par l'invention du « gramophone ». Mais, parce qu'il a déjà en tête l'idée d'un système de reproduction, Berliner choisit le disque qu'il considère comme étant le meilleur support d'enregistrement. Selon Thérien, Berliner aurait ainsi été le premier à avoir pressenti que l'avenir de la machine parlante passerait par la musique. De leur côté, Edison et Bell se concentrent sur la vocation bureaucratique du phonographe comme dictaphone, mais la trop courte durée des enregistrements, la pauvre qualité sonore et le mécanisme manuel d'activation en empêchent le succès. En 1893, le phonographe et le graphophone sont déjà adaptés au marché domestique et le gramophone doit patienter encore trois années. Tout au long du chapitre, Thérien illustre les tensions existant entre les diverses compagnies, puisque chaque innovation ou amélioration prend la forme d'un brevet et, presque automatiquement, celle d'un procès.

Le deuxième chapitre traite des années 1900 et plus particulièrement de l'arrivée d'Emile Berliner à Montréal. Neutralisé aux États-Unis par des procès longs et coûteux, Berliner obtient un brevet canadien pour son gramophone en 1895, mais la loi exige qu'une partie de la fabrication ait lieu au Canada. C'est la raison pour laquelle Berliner installe quatre presses à disques à Montréal en 1899. Les premiers enregistrements réalisés au Canada le sont à l'automne 1903 à l'initiative de Herbert Berliner, le fils aîné d'Emile⁴. Quelques événements marquent cette décennie, dont la transition chez Columbia Graphophone vers l'utilisation du disque en 1901, la première apparition du disque à double face en 1902 et les améliorations constantes apportées par Edison à son cylindre.

L'industrie québécoise du disque prend véritablement son essor dans les années 1910. Au troisième chapitre, Thérien décrit les nombreuses étiquettes qui cherchent à dominer le marché de différents genres musicaux. La musique canadienne-française s'inscrit dans la catégorie « musique ethnique », et Columbia est la première à y consacrer une attention particulière, suivie de près par Edison et Berliner. Ce marché est toutefois voué à un grand changement. Lorsque Herbert Berliner fonde la compagnie de pressage indépendante Compo en 1918, c'est avant tout pour tirer profit de la fin du brevet sur la gravure latérale au Canada. La même année, le Québécois Roméo Beaudry est nommé directeur général de la section française de la Starr Company of Canada, et le

³La même année, Charles Cros présentait à l'Académie des sciences de Paris les plans d'un appareil nommé « paléophone » (p. 5).

⁴L'auteur explique comment les irrégularités dans la numérotation des catalogues empêchent l'identification des premiers artistes et des premiers titres enregistrés à Montréal.

contrat de pressage est octroyé à Compo. L'auteur ne manque pas d'affirmer l'importance qu'aura la collaboration Berliner-Beaudry pour la promotion des artistes québécois à partir des années 1920. En 1925, Compo rachète l'étiquette Starr et, selon Thérien, « Beaudry et Herbert Berliner partagent la même vision du marché canadien. Ils considèrent tous deux que nous avons ici les artistes, les techniciens et le marché pour créer une industrie prospère » (p. 100).

Le quatrième chapitre est le plus considérable de tous, par sa longueur et son contenu. En 1918, l'Italien Guglielmo Marconi s'installe à Montréal et fonde le poste de radio XWA qui devient ensuite CFCF. Lorsqu'on désire faire entendre de la musique enregistrée sur les ondes, Herbert Berliner est au rendez-vous avec le gramophone. « La première station de radio publique au monde fut donc montréalaise » (p. 107). En 1920, l'enregistrement acoustique fait place à l'enregistrement électrique, devenu possible grâce au microphone. Au cours des années suivantes, l'ensemble des maisons de production s'empresse de modifier leurs techniques d'enregistrement, à l'exception d'Edison, ce qui engendre bientôt sa perte. En 1921, un événement majeur a une portée considérable sur l'enregistrement au Québec : la scission de la famille Berliner. Herbert quitte la Berliner Gramophone Compagny et coupe les ponts avec son père et son frère Edgard en raison de divergences d'opinions sur l'avenir de la compagnie. Les grands responsables de la Berliner Gramophone de Montréal suivent Herbert chez Compo, au désespoir des deux autres Berliner. Compo est bien vivante : elle achète l'étiquette Starr de Gennett en 1925 et se concentre sur la production d'artistes francophones. L'étiquette Starr marque les débuts de Mary Bolduc et de plusieurs artistes de musique traditionnelle. La rivalité entre HMV⁵ et Compo ne cesse de croître en sol québécois et s'ajoute à la concurrence que se livrent les maisons de disques Columbia, Brunswick, RCA et ARC. Entre 1920 et 1930, Thérien dénombre 2 200 disques d'artistes québécois enregistrés par les différentes compagnies à Montréal ou à New York.

Au cinquième chapitre, Thérien explique comment l'industrie du disque des années 1930 est marquée par les conséquences du krach boursier de 1929. Les compagnies feront ce qu'elles peuvent pour survivre. RCA Victor (HMV) arrête sa production pendant quatre ans, et c'est la venue de « La bonne chanson » en 1937 qui lui permet de refaire surface sur le marché québécois. L'étiquette Starr de Compo n'arrêtera pas de produire ses protégés, Mary Bolduc et Albert Marier, mais recyclera aussi de vieux disques pour en faire des tuiles à planchers. Compo reprend des forces en 1935 lorsqu'elle obtient les droits de pressage et de distribution canadienne des produits de la multinationale Decca. Puis, au grand plaisir des fabricants de disques, le juke-box connaît une augmentation de sa popularité dans les années 1930 et, aux États-Unis, on passe de 25 000 à 300 000 juke-box en l'espace de cinq ans.

Le sixième et dernier chapitre porte sur la « décennie des révolutions » (p. 180). Du côté technologique, le disque FFRR (1945) est le premier à pouvoir

⁵*His Master's Voice* (HMV), étiquette de la Berliner Gramophone Compagny (BGC). BGC est achetée par Victor Talking Machine en 1924 (p. 128).

reproduire toute la gamme des fréquences audibles, et l'on assiste un peu plus tard à la mise en marché du microsillon. Une autre révolution est celle qu'entame l'American Federation of Musicians lorsque les musiciens s'engagent dans une longue lutte (et même une grève) pour avoir droit à des redevances de la part des compagnies de disques. Thérien explique comment cette situation est également avantageuse pour les artistes québécois. L'auteur résume ensuite l'histoire de différentes compagnies de disques américaines, dont King Records, Imperial, Chess Records et Atlantic, qui se consacreront aux genres musicaux délaissés par les grandes compagnies, comme le blues, le country, le jazz et le R&B. De 1941 à 1945, l'armée canadienne encouragera l'enregistrement de chansons de guerre afin de promouvoir l'effort de guerre qui ne fait pas l'unanimité. Sur la scène québécoise, l'étiquette Starr de Compo domine toujours avec sa production locale de musique traditionnelle, tandis que RCA Victor mise sur la diversité en passant par « La bonne chanson », par le western québécois et par le radioroman. Dans les années 1940, seulement cinq compagnies font de la production de disques au Canada : Compo, Musicana, Rodeo, Maple Leaf et Celtic. L'épilogue passe en revue les principaux acteurs de l'histoire de l'enregistrement au Québec et invite le lecteur à attendre la parution d'un deuxième volume.

Voilà donc un ouvrage essentiel à l'étude de la musique classique et populaire du Québec. L'amateur sera ravi de connaître les circonstances entourant les débuts de l'enregistrement sonore en Amérique et le chercheur y trouvera un réservoir de noms, de compagnies et de lieux. L'ouvrage se révèle en effet très utile : les illustrations (photographies d'artistes, d'inventeurs, d'appareils phonographiques, de disques, de cylindres) sont nombreuses, à propos et clairement reproduites par l'excellente présentation des Presses de l'Université Laval. Il contient également quelques tableaux pratiques comme la « Liste des artistes québécois ayant le plus enregistré entre 1910 et 1919 » (p. 101) ou le « Tableau indiquant le nombre d'enregistrements réalisés avant 1950 par des artistes québécois » (p. 217).

Écrit dans un style privilégiant la vulgarisation scientifique, le texte adopte parfois un ton humoristique ou personnel qui pourrait déplaire à certains érudits. Les notes de fin de chapitres sont, pour la plupart, des informations biographiques supplémentaires ou des citations d'articles de journaux. Certaines erreurs dénotent toutefois un manque de rigueur quant à l'identification des sources bibliographiques. D'autre part, il est étrange de trouver en note au sixième chapitre une « Liste chronologique exhaustive des chansons de guerre endisquées par des artistes québécois entre 1940 et 1945 » (p. 223–25). Il aurait été beaucoup plus pratique d'organiser cette information en annexe.

Robert Thérien a sans aucun doute effectué des recherches méticuleuses et fouillées pour réaliser son ouvrage. Ainsi, le premier chapitre offre un portrait de chaque scientifique cité et explique les procédés physiques des inventions décrites avec un grand souci du détail de la part de l'auteur, souci qui n'est cependant pas maintenu dans l'ensemble de l'ouvrage. Il y a disparité de longueur entre les sections; par exemple, certaines sections ne font que deux

phrases (p. 182), alors que d'autres, plus de cinq pages (p. 49). De plus, il est difficile de connaître les critères ayant présidé au découpage rigide des sections qui ne privilégient pas toujours l'organisation chronologique de l'information.

Aux quatrième et cinquième chapitres particulièrement, Thérien retrace l'historique d'un nombre inouï de noms de compagnies, d'étiquettes de disque et d'abréviations. Si les informations sont d'une grande pertinence, il aurait été toutefois nécessaire d'inclure un tableau dressant la liste des abréviations utilisées, car le lecteur doit constamment chercher dans les sections précédentes ou suivantes pour trouver la signification d'un sigle parmi tant d'autres. Aussi, d'une section à l'autre, certains noms de personnes et de compagnies changent tantôt d'appellation, tantôt d'épellation, ce qui complique encore davantage la tâche du lecteur. Au cœur de ces mêmes chapitres, les sujets abordés défilent rapidement, dans un style parfois presque télégraphique, ce qui rend plus ardues la lecture et la compréhension. De telles irrégularités poussent le lecteur à se demander si le manque d'information et le manque de temps sont à l'origine de ces faiblesses.

Malgré tout, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde : 1878-1950* constitue bien une source indispensable pour le musicologue, le folkloriste, le sociologue ou même le physicien intéressé à l'industrie québécoise du disque. On y repère tous les noms clés, de l'artiste au technicien d'enregistrement, d'un type de disque à un type de moteur, du genre R&B au conte humoristique. Bien que la matière et la période choisie semblent trop vastes pour être condensées en 200 pages, il s'agit d'une excellente compilation de documentation. Toutefois, il aurait été essentiel d'inclure un index des noms (personnes et compagnies) et des sujets pour maximiser l'efficacité du livre comme outil de référence. Malgré ses lacunes, l'ouvrage deviendra essentiel pour toute investigation ultérieure dans le domaine de l'enregistrement sonore. Souhaitons maintenant la parution du second volume, qui se situera sans doute à la deuxième moitié du XX^e siècle.

RÉFÉRENCES

- Barr, Steven C. 1992. *Almost Complete 78 Rpm Record Dating Guide II*. Huntington Beach, Cal. : Yesterday Once Again.
- Charbon, Paul. 1981. *La machine parlante*. Paris : Éditions Pierre-Gyss.
- Charosh, Paul. 1995. *Berliner Gramophone Records : American Issues, 1892-1900*. Discographies 60. Westport : Greenwood Press.
- Crawford, Richard, et Jeffrey Magee. 1992. *Jazz Standards on Record, 1900-1992 : A Core Repertory*. CBMR monographs, no. 4. Chicago : Center for Black Music Research.
- Gronow, Pekka, et Ilpo Saunio. 1998. *An International History of the Recording Industry*. Londres : Cassel.
- Kenney, William Howland. 1999. *Recorded Music in American Life : The Phonograph and Popular Memory 1890-1945*. New York : Oxford University Press.

- Laird, Ross, et Brian Rust. 2004. *Discography of Okeh Records, 1918–1934*. Discographies 92. Westport : Praeger Publishers.
- Moogk, Edward B. 1975. *En remontant les années : L'histoire et l'héritage de l'enregistrement sonore au Canada, des débuts à 1930*. Ottawa : Bibliothèque nationale du Canada.
- Rust, Brian A. L. 1978. *Jazz Records, 1897–1942*. 4^e éd. New Rochelle, N.Y. : Arlington House Publishers.
- Thérien, Robert, et Isabelle D'Amours. 1992. *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955–1992*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Welch, Walter L., Leah Brodbeck et Stenzel Burt. 1994. *From Tinfoil to Stereo : The Acoustic Years of the Recording Industry 1877–1929*. Gainesville : University Press of Florida.
- Wile, Raymond R., Ronald Dethlefsen et Raymond Wile. 1990. *Edison Disc Artists and Records 1910–1929*. Hollywood : APM Press.
- Sandria P. Bouliane

Jean-Nicolas De Surmont. 2001. *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*. Montréal : Triptyque. 220 p. ISBN 2-89031-396-4 (couverture souple).

Né à Québec en 1968, Jean-Nicolas De Surmont poursuit d'abord des études en littérature à l'Université Laval. Il s'intéresse maintenant aux échanges entre la France et le Québec dans le domaine de la chanson francophone et ce, depuis un bon nombre d'années. En 1993, alors qu'il termine tout juste sa maîtrise sous la direction du regretté Roger Chamberland et d'André Gaulin, il publie une « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec » chez Triptyque, dans l'ouvrage collectif *En avant la chanson* dirigé par Robert Giroux (De Surmont 1993). Dans le cadre de ses études doctorales à l'Université Paris X – Nanterre, il a rédigé une thèse intitulée « Contribution sémasiologique et néologique à l'étude des phénomènes chansonniers franco-français et québécois : unité et diversité, étude théorique et historique ». La publication de *La bonne chanson* constitue en fait une refonte de son mémoire de maîtrise, à quoi s'ajoutent des annexes. Au moment de la parution, De Surmont était lui-même chercheur à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain en Belgique.

En guise d'introduction à son étude, l'auteur précise qu'exception faite des travaux de Ruth Chamberland (1988), de Diane Hamon-Poirier (1985) et d'Andrée Le Blanc (1979), le mouvement « La bonne chanson » est, tous domaines confondus, à peu près inexploré des chercheurs universitaires (p. 9). La grande popularité de « La bonne chanson » demeure en somme un phénomène de masse mis de côté par les élites intellectuelles et qui se situe quelque part entre les travaux de nature ethnologique sur la chanson de tradition orale canadienne-française (Barbeau 1918, 1920, 1937; Laforte 1981, 1993, 1997), les études isolées ou les biographies de personnages consacrés comme Madame