

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« THE NECESSITY OF IMPORTING PIANOS TO CANADA, IS GONE FOREVER » : L'ÉMERGENCE DU  
COMMERCE MUSICAL À MONTRÉAL, 1815-1851

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN HISTOIRE

PAR

FRANCIS LAPOINTE

OCTOBRE 2024

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.12-2023). 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.»

## AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

L’amorce de ce projet de recherche remonte à bien loin déjà. C’est mon passage au département des instruments de musique du magasin Archambault, au début des années 2000, qui a d’abord inspiré ma curiosité pour le monde commercial de la musique. Intrigué par certaines archives que j’avais découvertes au grenier de la vieille institution de la rue Sainte-Catherine, je souhaitais en apprendre davantage sur l’histoire du commerce musical à Montréal. Mais, le manque évident de travaux sur la question me laissait insatisfait. Je me suis alors mis à la recherche, d’abord dans les journaux numérisés de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), tout en essayant de me faire une tête sur le sujet. De fil en aiguille, la recherche m’a mené vers de nouveaux fonds et de nouvelles questions, puis à l’université en 2015, pour un long parcours, qui aboutit avec ce mémoire. Les recherches qui le soutiennent s’étalent ainsi sur plus de quinze ans.

Tout au long, des personnes ont été importantes à la réalisation de ce projet et j’aimerais les remercier chaleureusement. D’abord ma conjointe Valérie, ainsi que mes enfants, Delia et Edmond, sans qui rien de cela n’aurait été possible. Merci pour l’amour, l’écoute, l’encouragement et les sacrifices partagés. Joanne Burgess, qui a su mettre de l’ordre dans mes réflexions, préciser mes questionnements et me diriger avec discernement et rigueur. Vous êtes une grande historienne et c’est un honneur d’avoir pu travailler ce projet avec vous. Plusieurs professeurs ont aussi, tout au long de ce parcours, eu un impact important sur mes réflexions. En histoire, Laurent Colantonio, Jean-Philippe Garneau, Anthony Steinhoff; en musicologie, Irina Kirchberg, Federico Lazzaro, Michel Duchesneau; en littérature, Dominique Garand; en histoire de l’art, Pierre-Olivier Ouellet, Ersy Contogouris, Katrie Chagnon. J’aimerais également remercier les cochercheuses du projet de recherche interuniversitaire « Vie musicale au Québec », Sandria P. Bouliane, Vanessa Blais-Tremblay et Laura Risk, pour leur confiance, ainsi que le chercheur et luthier Rémi Rouleau, pour les nombreux échanges enrichissants au fil des ans.

Il importe de souligner les précieux appuis reçus durant ma maîtrise de la part de BAnQ (Bourse de soutien à la recherche 2022-23), du Laboratoire d’histoire et de patrimoine de Montréal (Bourse d’excellence 2022-23), de la Faculté des sciences humaines de l’UQAM (Bourse institutionnelle 2022-23) et de l’American Musical Instrument Society (Frederick R. Selch Award 2022). Enfin, précisons que ce mémoire n’a, en aucun moment, fait appel à l’intelligence artificielle, tant pour la recherche que la rédaction.

## DÉDICACE

À Delia, Edmond et Valérie, qui ont beaucoup sacrifié, le  
temps d'un mémoire. À mon père, pour m'avoir transmis la  
curiosité du passé.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE .....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
ABSTRACT .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 ÉTUDIER LE COMMERCE MUSICAL MONTRÉALAIS À L'ÉPOQUE PRÉINDUSTRIELLE .....	5
1.1 Discussion sur les enjeux historiographiques .....	5
1.1.1 Les instruments et le commerce musical dans l'historiographie canadienne.....	5
1.1.2 Vers une histoire connectée .....	9
1.1.3 Le commerce musical et l'historiographie internationale .....	13
1.2 Problématique et questions de recherche.....	15
1.2.1 La consommation des instruments de musique à Montréal au début du XIX <sup>e</sup> siècle .....	18
1.2.1.1 Sonder la structure commerciale par la presse : 1800-1825.....	18
1.2.1.2 Une révolution de la consommation et une démocratisation des goûts .....	20
1.2.2 La culture musicale imprimée.....	23
1.2.2.1 Stratégies discursives du commerce musical .....	23
1.2.2.2 La circulation des imprimés musicaux.....	27
1.2.3 L'émergence de la facture instrumentale à Montréal.....	29
1.3 Approche méthodologique et sources.....	30
1.3.1 Discussion sur les sources.....	34
1.3.1.1 Base de données de la presse montréalaise 1800-1825 .....	35
1.3.1.2 Archives judiciaires et notariales.....	37
1.3.1.3 Les objets .....	39
1.3.1.4 Mais, n'oublions pas la rumeur.....	41
1.4 Envoi.....	42
CHAPITRE 2 INTERROGER LA CONSOMMATION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE À MONTRÉAL .....	43
2.1 Portrait du commerce des instruments de musique entre 1800 et 1825 .....	44
2.1.1 Les vendeurs .....	45
2.1.2 Les instruments.....	46
2.1.3 Les accessoires.....	48
2.1.4 Les qualificatifs publicitaires.....	50
2.2 Analyse de l'offre d'instruments de musique à Montréal .....	52
2.2.1 Instruments à vent.....	56

2.2.1.1	Les flutes et les flutistes locaux .....	56
2.2.1.2	Flageolets et serpents.....	59
2.2.2	L'avènement du phénomène des fanfares .....	61
2.2.2.1	Les fanfares amateurs.....	64
2.2.2.2	Le maitre de bande et le commerce institutionnel .....	67
2.2.2.3	Les fanfares et la naissance d'un commerce récréotouristique en musique .....	69
2.2.3	Le violon : entre l'œuvre d'art et la marchandise .....	71
2.2.3.1	Le violon commun : un instrument « industriel » ?.....	72
2.2.3.2	Le beau, fait main, et l'ancien.....	76
2.3	Conclusion.....	81
CHAPITRE 3 LE COMMERCE MUSICAL ET LA CULTURE DE L'IMPRIMÉ .....		84
3.1	Stratégies discursives du commerce musical.....	85
3.1.1	Parler de science .....	85
3.1.2	Les goûts et le lectorat.....	89
3.1.3	Le puffisme ou la brume poétique publicitaire .....	95
3.1.3.1	Le puff, les virtuoses et la presse.....	98
3.1.4	La relation entre musiciens et fabricants d'instruments dans la presse .....	102
3.1.5	L'accusation de charlatan et les stratégies discursives épидictiques .....	109
3.2	La circulation des imprimés musicaux .....	113
3.2.1	Les publications spécialisées.....	113
3.2.2	Du manuscrit à l'imprimé .....	117
3.2.3	La musique dans la presse et les revues de littérature .....	119
3.2.4	La musique en feuille .....	125
3.2.4.1	La musique en feuille et l'affirmation identitaire .....	130
3.3	Conclusion.....	138
CHAPITRE 4 LA FABRICATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE À MONTRÉAL .....		140
4.1	L'écologie de la facture instrumentale .....	141
4.1.1	Le maitre artisan .....	141
4.1.1.1	Aptitudes et connaissances musicales.....	144
4.1.2	Les compagnons et les acteurs de renfort.....	146
4.1.2.1	Le contremaitre .....	148
4.1.2.2	Le cercle familial .....	152
4.1.3	L'entrepreneur .....	154
4.1.3.1	Des modèles entrepreneuriaux en facture instrumentale .....	155
4.1.3.2	La marque du fabricant.....	161
4.2	La confiance, ingrédient essentiel de la transaction commerciale .....	163
4.2.1	Benjamin Hart, un client insatisfait.....	164
4.2.2	La réception de l'orgue .....	167
4.3	La science et la technologie à la rencontre du climat et des matériaux.....	172
4.3.1	Matériaux, climat et commerce.....	174
4.3.1.1	« Materials well seasoned and fitted ».....	176
4.3.1.2	Le fer arrive dans la fabrication des pianos .....	183

4.3.2 Les industries de renfort .....	185
4.3.3 « It depends upon the eye of the workman » : une marche vers la standardisation.....	187
4.4 Conclusion.....	191
CONCLUSION .....	194
ANNEXE A Inventaires d'instruments de commerçants montréalais spécialisés en musique, 1830 à 1838 .....	206
Inventaire n° 1 : .....	207
Inventaire n° 2 : .....	208
Inventaire n° 3 : .....	209
Inventaire n° 4 : .....	211
Inventaire n° 5 : .....	217
ANNEXE B Répertoire chronologique des commerçants spécialisés et des fabricants en musique à Montréal, 1815 et 1851.....	218
ANNEXE C Compagnons en facture instrumentale à Montréal entre 1815 et 1851 .....	230
BIBLIOGRAPHIE.....	234
Sources manuscrites.....	234
Sources imprimées .....	236

## LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Nombre de publicités par année d'instruments et de musique dans la presse montréalaise entre 1800- et 1825 selon le <i>Répertoire des données musicales de la presse québécoise</i> .....	44
Figure 2.2 Répartition des vendeurs d'instruments de musique par occupation entre 1800 et 1825 .....	45
Figure 2.3 Répartition des instruments à cordes dans les publicités entre 1800 et 1825 .....	46
Figure 2.4 Répartition par occupation des vendeurs entre 1800 et 1825 : instruments à vent .....	47
Figure 2.5 <i>La Minerve</i> , 2 septembre 1844 .....	66
Figure 3.1 <i>La Revue canadienne</i> , 4 août 1846 .....	99
Figure 3.2 Caricature de Leopold De Meyer par Arthur Andrieu, avril 1846 .....	111
Figure 3.3 « Weep not for thy Roses » - Cahier de Jane Ann Torrington .....	120
Figure 3.4 <i>Album musical de La Minerve</i> - 1851 .....	124
Figure 3.5 « The Original Canadian Quadrilles » de Joseph Maffre – 1847 .....	130
Figure 3.6 Inscription sous la gravure de « The Canadian Sleigh Song » - ca.1850 .....	133
Figure 3.7 « I am the Bayadere. The Celebrated Tambourine Song » - 1847 .....	135
Figure 3.8 Signature lithographiée de Henry Russell sur une partition .....	137
Figure 4.1 Serinette Jacotel .....	146
Figure 4.2 <i>The Montreal Gazette</i> , 12 juin 1834 .....	154
Figure 4.3 Piano de J. W. Hebert .....	157
Figure 4.4 Piano Mead & Brothers, v.1833 .....	162
Figure 4.5 Plaque de goupilles en fer - Piano Mead & Brothers v.1833 .....	186

## RÉSUMÉ

### Résumé

Ce mémoire s'intéresse à la musique par une approche matérialiste et par l'analyse de son discours. Son champ spatio-temporel est le Montréal préindustriel entre 1815 et 1851. Il cherche à comprendre l'organisation du commerce musical et les pratiques culturelles qui y sont associées, dans une approche décloisonnée de la musique, qui englobe consommation et fabrication. Il cerne d'autant plus les aspects moins visibles de la vie musicale et appréhende la diversité des pratiques musicales dans une perspective connectée, ou le global dialogue avec le local. Les dynamiques et les caractéristiques du marché d'importation, l'étude de l'offre d'instruments de musique et des imprimés musicaux, ainsi que la facture locale et son rapport à l'environnement nourrissent les questionnements. Il cherche à dépasser l'analyse structurelle du commerce et à observer la vie sociale des instruments en replaçant le goût de la consommation au centre de l'analyse et des interactions. Ce mémoire révèle ainsi les préoccupations de l'époque en musique dans leur rapport à la modernité, à l'argent, au commerce, à la démocratisation, à la science, à la publicité et aux goûts. En plaçant les instruments au centre de l'analyse, il propose une meilleure compréhension de la façon dont ils contribuent à la production musicale, ainsi qu'à la formation de la société et de la culture montréalaise à l'époque préindustrielle.

### Mots clés :

Musique, discours, commerce, goûts, fabrications, instruments, organologie, science, transition.

## **ABSTRACT**

### Abstract

This dissertation takes a materialist approach to music and also analyzes its discourse. Its spatio-temporal field is pre-industrial Montreal between 1815 and 1851. It seeks to understand the organization of the music business and the cultural practices associated with it, in a cross-sectional approach encompassing consumption and manufacture. It focuses on the less visible aspects of musical life, and apprehends the diversity of musical practices from a connected perspective, where the global dialogues with the local. The dynamics and characteristics of the import market, the study of the supply of musical instruments and printed music, as well as local manufacturing and its relationship to the environment, are the focus of our research. We have thus sought to go beyond the structural analysis of the trade and observe the social life of instruments, placing the taste for consumption at the heart of the analysis and interactions. In this way, the dissertation reveals the preoccupations of the time in music in their relationship to modernity, money, commerce, democratization, science, advertising and taste. By placing instruments at the center of the analysis, a better understanding of how they contributed to musical production, as well as to the shaping of Montreal society and culture in the pre-industrial era, is revealed.

### Keywords :

Music, speeches, trade, tastes, manufacturing, instruments, organology, science, transition.

## INTRODUCTION

À la fin du mois de juillet 1851, le *Montreal Herald* publie la note d'un correspondant londonien qui partage ses impressions sur un piano qu'il a entendu lors de sa visite à la Grande exposition du Crystal Palace :

We followed the young player into the Canadian department, where he tested the powers of a Cottage Piano-forte manufactured, in black walnut wood, by Herbert of Montreal. Whether the superiority be in the wood or the work, we are not capable of deciding; but we feel assured that the power of the small instrument in question is not surpasses by any Piano-forte of the kind in England. [...] we had heard several exclamations of surprise from competent judges who shared in our admiration of Herbert's Cottage Piano-forte, which we unhesitatingly pronounce to be highly creditable in its mechanism to the artisanship of the Canadian workmen<sup>1</sup>.

Quelques jours plus tard lors d'un banquet à Montréal, John Leeming, le secrétaire du comité canadien de l'Exposition universelle de Londres, souligne les bons coups du Canada et déclare : « we also sent a Piano from the hand of Mr. Herbert [...], it has received some public notice, yet nothing equal to its merits. The necessity of importing Pianos to Canada, is gone forever<sup>2</sup> ». Lemming, lui-même un importateur et encanteur de pianos anglais très actif durant les années 1840, reconnaissait ainsi l'évolution rapide de l'industrie musicale à Montréal et coupait alors symboliquement le « cordon » qui attachait la colonie à la métropole anglaise en cette matière. Cette année charnière de 1851 marque donc, d'une certaine façon, l'atteinte d'une autonomie impériale pour l'industrie musicale montréalaise.

Ce mémoire traitera donc de musique, mais d'une perspective historienne et à partir d'une approche matérialiste qui place l'instrument de musique au centre de la démarche. Les instruments sont des objets emblématiques, qui permettent de sonder les fondements du commerce musical et de cheminer, nous pensons, vers une meilleure compréhension de la culture montréalaise. Ils sont tributaires de

---

<sup>1</sup> *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 26 juillet 1851; J. W. Herbert, John McPherson et Patrick Higgins (violon) de Montréal, avec un facteur de pianos de Halifax, sont les seuls représentants coloniaux à exposer des instruments de musique à Londres en 1851.

<sup>2</sup> *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, 1 août 1851.

constructions sociales, de valeurs culturelles, de réalités économiques et politiques, et porteurs de symboliques et de significations variées. Étudier leur présence dans la société, leur vie sociale et leur agentivité, ouvre la voie à un réengagement profond avec les interactions et les événements qui structurent le commerce musical. L'approche matérialiste permettra également d'aborder la culture de l'imprimé musical, d'examiner les discours et les stratégies promotionnelles du commerce musical et de comprendre l'imprimé comme support mobile de diffusion de la culture.

Interroger des aspects de la vie musicale montréalaise liés aux instruments et à l'imprimé apparaît donc une voie prometteuse afin d'appréhender une diversité de pratiques où s'arriment musique et commerce, sans se laisser décourager par l'apparente banalité de l'amateur, ou encore, se laisser emprisonner par les structures de classe qui dominent le discours. Les imprimés musicaux et les instruments de musique seront ainsi abordés comme des objets de consommation attrayants et désirables, répondant à des systèmes de gout et de signification.

Dans ce mémoire, le commerce musical servira donc, en quelque sorte, de théorie globale. Il comprend autant les sphères de production que de consommation, interdépendantes, éléments d'un même réseau. Nous souhaitons ainsi établir, autour du concept de commerce musical, un espace réflexif favorable à l'analyse des différentes modalités de production et d'échange de la musique, de ses produits et de ses services, sans tenir compte du genre musical. Le commerce musical devient ainsi le cadre d'une stratégie d'enquête sur une vie musicale passée et décloisonnée, qui mêle culture, environnement, esthétique et consommation.

Le choix du terrain d'enquête, soit le Montréal préindustriel de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est apparu déterminant à la compréhension de l'émergence d'une industrie de la musique au Québec et au

Canada<sup>3</sup>. Il s'est révélé dès l'amorce de nos travaux, en observant les publicités de commerçants et de fabricants dans l'annuaire Lovell de 1842. Montréal affichait une diversité et un dynamisme commercial en musique que ne semblait pas posséder la ville de Québec à la même période. Une intuition de départ qui s'est confirmée en cours de route.

Montréal est une ville coloniale en forte croissance au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'elle compte quelques 25 000 habitants en 1830, elle atteint plus du double vingt ans plus tard (57 715 en 1851<sup>4</sup>). Avec la forte immigration britannique qui caractérise la période, la ville sera majoritairement anglophone durant trente ans, à partir de 1835. Sa démographie rend donc possible l'essor d'institutions culturelles et d'une industrie de la musique pour les servir. C'est également une ville où circulent allègrement idées, biens et personnes. Un premier vapeur offre la liaison directement de Montréal à l'Europe dès 1833 alors qu'un chemin de fer nord-sud se structure dès 1836. Jouant un rôle important en Amérique du Nord britannique, Montréal devient une véritable plaque tournante des échanges<sup>5</sup> et serait la première ville coloniale au monde à s'industrialiser<sup>6</sup>. La pluralité de modèles culturels et commerciaux à Montréal durant la période ont également appuyé le choix du terrain d'enquête.

Le cadre temporel retenu pour cette étude s'étend pour sa part de la réouverture des marchés, à la fin des guerres napoléoniennes (1815), jusqu'à l'Exposition universelle de Londres en 1851. Parmi la centaine de fabricants de pianos (provenant de dix pays) présents à cette première grande fête internationale de

---

<sup>3</sup> À propos du terme « industrie », précisons qu'à l'inverse des réflexions de Williamson et Cloonan, qui plaident avec raison pour une utilisation au pluriel du terme au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, il y a plutôt à l'époque étudiée, un mouvement de centralisation et de standardisation de différentes activités, plus ou moins organisées, en une industrie musicale, que nous traiterons donc au singulier pour la période concernée, J. Williamson et M. Cloonan, « Rethinking the music industry », *Popular Music*, vol. 26, n° 2, 2007, p. 305–322.

<sup>4</sup> Paul-André Linteau, « Montréal, 1850-1914 », *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine*, n° 1-75, juin 1975, p. 32.

<sup>5</sup> Voir Joanne Burgess et Michelle Comeau, « L'empire du commerce montréalais : acteurs, territoires et patrimoines », dans Joanne Burgess et Paul-André Linteau (dir.), *Histoire et patrimoine. Pistes de recherche et de mise en valeur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2019.

<sup>6</sup> Robert Sweeny, *Why Did We Choose to Industrialize: Montreal, 1819-1849*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 29.

l'industrie, il y a l'entrepreneur musical montréalais J. W. Herbert, évoqué plus tôt, qui présente un piano de sa firme, ainsi que John McPherson, chef de fanfare et artisan montréalais, qui expose des instruments à vent de sa fabrication.

Ainsi, analyser les modalités d'organisation du commerce musical à Montréal par le prisme des instruments de musique et de la culture de l'imprimé nous semble une voie prometteuse pour ce mémoire. Le chapitre qui suit situera d'abord notre travail par rapport à l'historiographie, tout en présentant les questions de recherche et la méthodologie adoptée.

# CHAPITRE 1

## ÉTUDIER LE COMMERCE MUSICAL MONTRÉALAIS À L'ÉPOQUE PRÉINDUSTRIELLE

### 1.1 Discussion sur les enjeux historiographiques

#### 1.1.1 Les instruments et le commerce musical dans l'historiographie canadienne

En 1997, Nicole Cloutier affirmait que la recherche sur les facteurs et marchands d'instruments de musique montréalais n'était qu'à ses débuts<sup>1</sup>. Force est d'admettre que très peu de chercheurs ont abordé ce sujet depuis. Les historiens et les musicologues canadiens n'ont jamais été très bavards au sujet du commerce musical. Parmi les premiers, Gérard Morisset glane quelques informations sur la facture d'orgues dans le cadre de son inventaire des œuvres d'art au Québec, alors qu'Édouard-Zotique Massicotte s'intéresse brièvement aux pianos et à la lutherie dans divers *Bulletin des recherches historiques*<sup>2</sup>.

La première interprétation (encore très succincte) du commerce musical pour la période qui nous intéresse provient du travail d'Helmut Kallmann en 1960<sup>3</sup>. Il identifie quelques fabricants et procède alors à une synthèse des éléments connus, en s'appuyant notamment sur les écrits de Gérard Morisset en ce qui concerne la fabrication. Son travail a le mérite d'identifier avec justesse l'émergence de la facture instrumentale canadienne aux années 1820 et de positionner la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme le moment où « music became a business<sup>4</sup> ». Mais, bien que cet ouvrage soit un des premiers à tenter une synthèse plus globale de l'histoire de la musique au Canada, très peu de sources primaires sont convoquées en ce qui concerne notre sujet. Kallmann véhicule par le fait même quelques faits inexacts issus des premiers travaux qui ont traité des instruments de musique au Canada. Ce ne serait pas un

---

<sup>1</sup> Nicole Cloutier, « Quelques instruments de musique du XIX<sup>e</sup> siècle dans la collection du Musée du Château Ramezay », *Revue d'histoire de la culture matérielle*, vol. 45, 1997, p. 16-23.

<sup>2</sup> Gérard Morisset, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941, p. 110-124; É.-Z. Massicotte, « Quelques anciens pianos », *Bulletin des recherches historiques*, XXXVII, oct. 1931, p. 618-620; « Violons et luthiers », *Bulletin des recherches historiques*, XLI, avril 1935, p. 213-217.

<sup>3</sup> Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada: 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960.

<sup>4</sup> Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada*, 1960, p.69.

problème si le travail de Kallmann n'avait pas influencé autant l'historiographie canadienne en ce qui a trait aux instruments de musique. En effet, notre recension exhaustive de celle-ci témoigne, sans aucun doute, de l'appui inconditionnel des chercheurs sur les travaux de Kallmann, relayant les mêmes erreurs qu'il avait à son tour reportées en 1960<sup>5</sup>. Kallmann deviendra par la suite l'un des maîtres d'œuvre de l'Encyclopédie de la musique au Canada (EMC), publiée en français sous la direction de Gilles Potvin en 1983, un ouvrage qui constitue, pour bien des sujets, la première ressource en histoire de la musique au Canada<sup>6</sup>. L'historienne Mireille Barrière arrive au même constat et remarque à son tour la reprise continuelle des travaux de Kallmann et de l'EMC dans différentes pratiques littéraires, précisant que « les auteurs, qu'ils soient musiciens, critiques, journalistes ou rédacteurs de programmes, puisent encore abondamment dans ces sources sans examen critique et propagent les mêmes erreurs<sup>7</sup> ». En ce qui concerne l'interprétation de l'émergence de la facture instrumentale au Bas-Canada, l'interprétation de Kallmann, reprise dans l'EMC, est aussi devenue l'interprétation principale pour l'ensemble des chercheurs qui lui ont succédé. Nous aborderons en détails cette interprétation au quatrième chapitre.

---

<sup>5</sup> Par exemple, concernant George Hooper Mead (fl.1828-1851), le premier manufacturier de pianos à Montréal, il est présenté comme étant originaire de Boston (il est Anglais) et apparaît sous le nom de George W. Mead. On présente également son établissement à Montréal en 1827, sous le nom de Mead, Mott & Co., encore ici, une information erronée. Ces erreurs sont présentes dans les travaux de Kallmann et par conséquent, reconduites partout. La typo (W au lieu de H) provient d'une publicité dans le journal *La Minerve* du 23 janvier 1837, qui est vraisemblablement la source de Gérard Morisset pour son ouvrage de 1941, qui affirme également l'origine bostonnaise de Mead. L'erreur typographique de *La Minerve* (George W. Mead – erreur qui ne survient qu'une seule fois dans la presse) reprise par Gérard Morisset, puis par Kallman, se retrouve ensuite dans tous les travaux canadiens. La reconduite de ces erreurs dans les travaux suivants confirme que les retours aux sources sont rares dans l'historiographie canadienne (pour notre sujet); Clifford Ford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt, GLC Publishers, 1982; Timothy McGee, *The Music of Canada*, New York, Norton, 1985; Wayne Kelly, *Downright Upright: A History of the Canadian Piano Industry*, Toronto, Natural Heritage, 1991; Florence Hayes et Helmut Kallmann, « La fabrication de pianos au Canada », *Encyclopédie canadienne*. En ligne; James Andrew Ross, 'Ye Olde Firme': *Heintzman & Company, Ltd., 1885–1930: A Case Study in Canadian Piano Manufacturing*, mémoire de maîtrise en histoire, University of Western Ontario, 1994; Mickey Vallee, *Piano as Domestic Technology: An Interpretive History of the Canadian Piano Industry, ca.1880- 1920*, mémoire de maîtrise en musicologie, Carleton University, 2002; Elaine Keillor, *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006; Madelaine Morrison, *Domestic Harmonies: Musical Activity in Southwestern Ontario, 1880-1920*, thèse de doctorat en histoire, Carleton University, Ottawa, 2013.

<sup>6</sup> Helmut Kallmann et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993.

<sup>7</sup> Barrière, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, 1990, p. 28.

On remarque également que les travaux canadiens sur la musique ont largement négligé la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Beverly Diamond a démontré que les trois ouvrages qui forment « le canon historiographique de la culture musicale canadienne », dont elle a analysé les trames narratives et les structures, n'avaient en fait que très peu traité du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Et quand elles l'ont fait, c'est surtout à partir de la ville de Québec<sup>8</sup>. Ce manque d'investissement historiographique avec le XIX<sup>e</sup> siècle a entraîné l'adoption de bornes temporelles inadaptées à l'étude de la musique. Dans une perspective de création identitaire, on s'est appuyé sur la périodisation de l'histoire politique pour expliquer la musique<sup>9</sup>. Par exemple, l'EMC propose une interprétation de la facture du piano au Canada en deux parties très inégales, soit préconfédération, et postconfédération<sup>10</sup>. Clifford Ford sépare également ses deux premiers chapitres par l'année 1867<sup>11</sup>. Cette chronologie, que l'on retrouve dans plusieurs travaux, suggère une passivité du marché colonial suivi d'une autonomie soudaine venue avec la Confédération et la protection tarifaire de la Politique nationale. Certains rejettent même tout effet structurant de l'industrie bas-canadienne sur l'histoire de la facture instrumentale au Canada<sup>12</sup>.

En introduisant la métaphore « organique » de la semence (*planting the seeds*), Kallmann déploie un récit où les activités liées à la musique sont appréciées selon une conception progressiste d'institutionnalisation

---

<sup>8</sup> Beverly Diamond, « *Narrative in Canadian Music History* », dans Beverly Diamond et Robert Witmer (dir.), *Canadian Music : Issues of Hegemony and Identity*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1994, p. 144-145. Les canons qu'elle analyse sont Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada: 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960; Clifford Ford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt, GLC Publishers, 1982; Timothy McGee, *The Music of Canada*, New York, Norton, 1985.

<sup>9</sup> Le danger d'adhérer à un cadre temporel « politique », qui est mal adapté aux phénomènes sociaux, avait déjà été identifié il y a longtemps par François Simiand dans, « Méthode historique et science sociale », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 1, 1960, p. 102.

<sup>10</sup> Florence Hayes et Helmut Kallmann, « La fabrication de pianos au Canada », *Encyclopédie canadienne*. En ligne. Consulté le 13 avril 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/piano-facture>

<sup>11</sup> Clifford Ford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agincourt, Ont., GLC Publishers, 1982.

<sup>12</sup> Mickey Vallee, *Piano as Domestic Technology: An Interpretive History of the Canadian Piano Industry, ca.1880-1920*, mémoire de maîtrise en musicologie, Carleton University, 2002, p. 40.

de la pratique<sup>13</sup>. Cette lecture, aux frontières du culturel et du politique, exercera son influence chez certains historiens qui développent leur interprétation en marchant de plus en plus sur une ligne socio ethnique, affirmant que « the greatest bulk of immigrants (1600-1760) belonged to rural lower class [...] whereas a sizeable number of immigrants later (1760-1900) came from the middle class, from which amateur music-making, musical craftsmanship and music teaching derived<sup>14</sup> ».

L'historiographie québécoise n'échappe pas à la prémisse d'hétéroculture, fondée sur l'antagonisme entre les cultures française et anglaise, et qui restreint l'analyse à ces paramètres linguistiques et culturels<sup>15</sup>. La vie musicale de notre période s'est souvent résumée à une mention du salon bourgeois, ou du théâtre Royal, qui propose à un public anglophone un répertoire anglophone<sup>16</sup>. On oublie ainsi les modes et les goûts pluriels de la population et leur dispersion, figés par ce rapport linguistique binaire, qui en musique, ne veut dire bien peu<sup>17</sup>. Yvan Lamonde reconnaît malgré tout que la ville est influencée autant par son américanité que par des modèles culturels métropolitains et que « cette diversité [...] fait éclater et rend littéralement pluraliste la culture montréalaise<sup>18</sup> ». Il souligne par ailleurs le manque d'une synthèse qui

---

<sup>13</sup> Une discussion pertinente sur la métaphore organique se trouve dans Beverly Diamond, « *Narrative in Canadian Music History* », 1994.

<sup>14</sup> Ford, *Canada's Music*, 1982, cité dans Kelly, *Downright Upright*, 1991, p. 21. (Dates) dans la texte de Kelly.

<sup>15</sup> Barrière, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, 1990, p. 18; Juliette Bourassa et Lucien Poirier, *Les divertissements urbains, confrontation de deux cultures d'après le Répertoire des données musicales de la presse québécoise, tome 1 : Canada, volume 2 : 1800-1824*, Québec, Faculté de musique, Université Laval, 2003.

<sup>16</sup> Yvan Lamonde, « La sociabilité montréalaise au XIX<sup>e</sup> siècle : la présence des cultures francophone et anglophone », dans Dany Fougères (dir.), *Histoire de Montréal et de sa région : tome 1 - Des origines à 1930*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 753.

<sup>17</sup> Groupe de recherche en art populaire (GRAP) (dir.), *Travaux et conférences, 1975-1979*, Montréal, Département de l'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 1979. Montpetit identifie dans ce rapport une « hiérarchie des sites de loisirs » mais les sépare entre « élitiste » et « polyvalent ». Il soutient que « Montréal obéit aux règles générales qui déterminent l'évolution du loisir en contexte urbain nord-américain » (p.2) et subordonne totalement les manifestations culturelles aux structures ethniques et sociales de la ville, précisant que les loisirs « doivent cohabiter avec toutes les autres institutions sociales, s'adapter aux mêmes valeurs, adhérer aux mêmes idéologies, refléter les mêmes conflits et obéir aux mêmes forces que celles qui gouvernent la société dans son ensemble » (p.2).

<sup>18</sup> Yvan Lamonde, « Une problématique de culture urbaine : Montréal (1820-1920) », dans *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 55.

prétendrait « identifier les enjeux esthétiques, culturels et civiques de l'histoire de la musique<sup>19</sup> » à Montréal. Les études culturelles de la période, jusqu'à présent, ont surtout mis l'accent sur la littérature et le théâtre, où la langue joue un rôle central dans la réception des œuvres. Toutefois, la musique pourrait peut-être permettre d'échapper quelque peu à ces retranchements linguistiques.

Il importe de souligner un travail exemplaire en ce sens, qui découle de l'imposant chantier de recherche développé par Lucien Poirier pour son *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* (nous y revenons plus loin), soit le mémoire de maîtrise de Dominique Bourassa<sup>20</sup>. Soutenu par une étude approfondie de la presse francophone et anglophone du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce mémoire identifie avec justesse le rôle clé des maîtres de bandes militaires comme animateurs de la vie musicale montréalaise, leur impact sur la formation de bandes amateurs et surtout, leur effet démocratisant sur la pratique et l'appréciation de la musique. Il démontre également l'importance de retourner aux sources afin de faire évoluer notre compréhension historique de la musique au Québec. Son propos sur le commerce de la musique et sur la facture instrumentale, bien que lui aussi très succinct<sup>21</sup>, se démarque du reste de l'historiographie en proposant une piste d'interprétation nouvelle, celle de la diversification de l'offre d'instruments à vent par les fabricants, piste que nous poursuivrons plus profondément dans ce mémoire.

### 1.1.2 Vers une histoire connectée

David Gramit, dans un numéro spécial du *19th Century Music Journal* paru en 2014, relevait qu'il y a presque absence d'études sur le Canada dans les revues de musicologie, même lorsqu'on parle de l'Amérique<sup>22</sup>. L'historiographie de la musique canadienne se serait-elle invisibilisée elle-même du récit international et continental ? Comme le remarque également Guiguet, les travaux de Kallmann sont

---

<sup>19</sup> Jean Boivin, C. Caron, M. Gagné, M. Gonville, E. Keillor, Y. Lamonde et M-T. Lefebvre, « Écriture(s) de la vie musicale québécoise, du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui : avancées, défis et nouvelles avenues », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, n° 1, 2008, p. 84.

<sup>20</sup> Dominique Bourassa, *La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec, de la Conquête à 1836*, mémoire de maîtrise en musique, Université Laval, 1993.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 155-157.

<sup>22</sup> Gramit, « Music in Canada », 2014, p. 191.

contemporains de la Commission Massey-Levesque, qui recommandait dans son rapport la promotion de la haute culture auprès du grand public, dans un but de distinguer la culture nationale canadienne du matérialisme étatsunien<sup>23</sup>. Le portrait est semblable chez les premiers musicologues québécois, où on remarque l'existence d'un certain refus de l'expérience continentale au profit d'une fidélité à un passé imaginaire français<sup>24</sup>. Il faut rappeler que la France, au XIX<sup>e</sup> siècle, était l'épicentre musical de l'Europe, et que les Britanniques étaient perçus, à l'échelle du continent européen, comme des acteurs périphériques secondaires. L'attachement à la vieille France dans l'historiographie découle aussi du désir d'entretenir un lien symbolique favorable.

Cette affiliation idéologique et historique à la France au XIX<sup>e</sup> siècle (et ses prolongements au XX<sup>e</sup> siècle) contraste, selon Gérard Bouchard, avec la pensée étatsunienne axée sur l'émancipation et le renouveau<sup>25</sup>. Il s'étonne que l'historiographie n'ait pas perçu le caractère nouveau de la société québécoise, résultant

---

<sup>23</sup> Kristina Marie Guiguet, *The Ideal World of Mrs. Widder's Soirée Musicale: Social Identity and Musical Life in Nineteenth-Century Ontario*, Gatineau, Musée canadien de la civilisation, 2004, p. 24.

<sup>24</sup> Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance. », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 21; on pourrait aussi étendre cette réflexion à un rejet de la britannicité chez plusieurs chercheurs francophones, par exemple, le musicologue Eugène Lapierre, en discutant du phénomène des fanfares, établit un lien entre leur vitalité au XX<sup>e</sup> siècle et l'arrivée du régiment de Carignan-Sallières en 1655, faisant abstraction des répercussions de la Conquête et du régime britannique : « Au sentiment patriotique se rattache notre musique militaire. La vogue et la valeur des fanfares, des musiques de régiment et des compositeurs pour cuivres est à mentionner et à souligner. Les traditions de ce genre de musique traversent toute la suite de l'histoire depuis 1665 à nos jours, c'est-à-dire depuis l'arrivée au pays du marquis de Tracy et de ses légions, les régiments de Carignan-Sallières. Nous l'avons écrit d'ailleurs : " Avec les régiments de Carignan s'implantaient un grand nombre de musiciens. Chaque village de notre province a depuis compté sa fanfare" ». Ce mémoire démontrera que l'avènement des fanfares au Québec survient au XIX<sup>e</sup> siècle et n'entretient aucun rapport avec la Nouvelle-France. Cette inclinaison à négliger l'impact britannique sur notre culture est encore bien présente dans certains récits - voir par exemple les articles « musique du Québec » et « Chanson québécoise » publiés récemment sur Wikipédia pour constater que la britannicité est exclue, sauf pour évoquer la rupture et l'isolement culturel, qui auraient alors favoriser la conservation des chansons folkloriques françaises.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.12.

des transferts migratoires internationaux et interrégionaux<sup>26</sup>. Les historiens n'ont en fait que très rarement étudié l'articulation concrète de l'identité continentale dans la période qui nous intéresse. La stratégie en vaut la peine. Selon Charles et Wien, procéder à une histoire connectée, c'est « insérer dans un enchevêtrement causal plus étendu une action jadis décrite comme essentiellement (et parfois rétrospectivement) nationale<sup>27</sup> ».

Envisager une histoire de Montréal, connectée à son continent, consiste donc d'abord à reconnaître la complexité du double caractère, colonial et américain, de notre objet d'étude<sup>28</sup>. L'histoire, en tant que discipline, exige un dialogue entre les générations d'historiens; il est toutefois important de créer de nouveaux dialogues entre des historiographies qui s'ignorent. Il ne s'agit pourtant pas d'insérer notre récit dans une approche globale, mais de tracer des pistes pour une histoire décloisonnée qui met l'accent sur les flux, les contacts et les interactions. Montréal s'inscrit dans la formation du premier système urbain en Amérique septentrionale, et pour devenir une « véritable ville urbaine », elle devait nécessairement interagir avec les autres villes du système<sup>29</sup>.

Au moment où s'implante l'industrie musicale à Montréal (années 1820), la ville est la cinquième plus grande en importance démographique au nord-est après New York, Baltimore, Philadelphie et Boston; elle fait déjà partie du réseau des fabricants et des commerçants américains. Barrière a pour sa part démontré l'intégration de Montréal aux structures continentales de diffusion du théâtre lyrique et que la circulation

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 23; pourtant, des penseurs comme Arthur Buies reconnaissaient cette américanité, déjà en 1874 : « nous sommes américains déjà par nos mœurs [...] par nos intérêts nouveaux, par nos aspirations, par les tendances inévitables des sociétés modernes [...] Il faut que nous soyons américains si nous voulons vivre sur ce continent », cité dans Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001, p. 63.

<sup>27</sup> Aline Charles et Thomas Wien, « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale », *Globe - Revue internationale d'études québécoises*, vol 14, n° 2, 2011, p. 220.

<sup>28</sup> Dans ce mémoire, nous utiliserons le terme « américain » pour définir l'appartenance continentale à l'Amérique du Nord, et le terme « étatsunien », pour définir les résidents ou comme qualificatif de ce qui provient des États-Unis.

<sup>29</sup> Luc-Normand Tellier, *L'émergence de Montréal dans le système urbain nord-américain 1642 – 1776*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2017, p. 54.

des artistes était organisée en circuits structurés, dont faisait partie Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. L'influence culturelle des États-Unis est néanmoins généralement présentée sous une optique victimaire et inégale, mais, comme le rappelle Sandria P. Bouliane, elle peut aussi, en musique, « signifier autre chose qu'une américanisation, autre chose qu'une forme d'assimilation<sup>31</sup> ».

Porter attention aux interactions continentales américaines n'implique pas de se désengager de la britannicité dominante de l'époque étudiée. Au contraire, Montréal s'inscrit comme une ville importante de l'Empire britannique et une plaque tournante des échanges pour ses colonies nord-américaines. Sa position au sein de l'Empire, mais aussi comme partenaire d'un réseau commercial et culturel américain, apparaît dès lors un théâtre privilégié pour observer l'émergence du commerce musical. Il faut donc prendre en compte cette écologie dans une perspective connectée à d'autres, qui s'influencent mutuellement. L'Angleterre, qui occupe une position de leader mondial en facture instrumentale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se voit doublée alors que des concurrents continentaux, et éventuellement américains, développent des technologies, des stratégies de marketing et de nouveaux modèles d'affaires<sup>32</sup>. Seule une approche connectée permet d'expliquer ces évolutions.

Mais en redéfinissant le rapport à l'espace, la question d'échelle fait surface. La préoccupation à l'égard du local mène vers une perspective micro, mais la connexion à d'autres espaces et aux réseaux de goûts et d'idées oblige à effectuer une gymnastique d'échelles, une approche qui tend, selon nous, vers une interprétation plus juste et complète du phénomène. De plus, envisager les goûts et les discours comme des objets en circulation permettra de les matérialiser et de saisir leur agentivité sur l'univers social et culturel. Nous soutenons également dans ce mémoire l'hypothèse selon laquelle les technologies, les

---

<sup>30</sup> Barrière, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, 1990.

<sup>31</sup> Bouliane, *Good-bye Broadway, Hello Montréal*, 2013, p. iii.

<sup>32</sup> Simon McVeigh, « Industrial and Consumer Revolutions in Instrumental Music: Markets, Efficiency, Demand », dans Roberto Illiano et Luca Lévi Sala (dir.), *Actes du colloque Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Crémone, 1 au 3 juillet 2006, Bologne, Ut Orpheus, 2010, p. 32.

gouts, les discours, ainsi que les musiciens, leur musique, les artisans et les produits musicaux circulent abondamment dans le réseau urbain du nord-est de l'Amérique.

### 1.1.3 Le commerce musical et l'historiographie internationale

L'histoire du commerce musical au XIX<sup>e</sup> siècle constitue un objet d'étude qui s'est développé davantage ces dernières années. Les initiatives proviennent de différentes disciplines, notamment l'histoire, la musicologie et l'organologie. Diverses approches sont convoquées, autant aux États-Unis qu'en Europe, pour investir le concept de commerce musical. Usant de différentes méthodologies d'enquête, ce courant de recherche émergent vise à cerner les motivations entrepreneuriales et commerciales de la vie musicale, essentielles à une compréhension plus englobante de celle-ci<sup>33</sup>. On s'intéresse par exemple au commerce de la musique à travers la Révolution industrielle, en s'arrêtant notamment aux enjeux esthétiques et technologiques qui agissent sur les objets et les processus créatifs<sup>34</sup>, ou à travers l'analyse

---

<sup>33</sup> Emily H. Green et Catherine Mayes, *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730–1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017; Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World*, 2016; Jenny Nex, *The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London*, thèse de doctorat, Université de Londres, 2013; Deborah Rohr, *The Careers of British Musicians, 1750–1850: A Profession of Artisans*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Hazel H. Hahn, *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009; William Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Indianapolis, Indiana University Press, 2004; Michael Kassler (dir.), *The Music Trade in Georgian England*, Londres et New York, Routledge, 2016; Laetitia Corbière, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat en histoire, Université de Lille, 2018.

<sup>34</sup> Roberto Illiano et Luca Lévi Sala (dir.), Actes du colloque *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Crémone, 1 au 3 juillet 2006, Bologne, Ut Orpheus, 2010; Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023.

du discours médiatique et de la critique musicale<sup>35</sup>, ou encore par ses interactions toujours plus complexes avec le monde de la science<sup>36</sup>.

En ce qui concerne plus précisément les instruments, le courant tire ses racines de l'ouvrage phare *The Piano: A History*, de l'historien économique Cyril Ehrlich, qui ouvrait la porte à de nouveaux questionnements déjà dans les années 1970<sup>37</sup>, en combinant l'analyse économique à l'histoire d'un objet culturel, le piano. La discipline propre aux instruments de musique, l'organologie, tend également vers une vision plus englobante des significations de l'instrument. Traditionnellement plus ancrée dans l'étude biographique des fabricants, dans la classification et dans l'analyse des propriétés physiques des instruments, elle s'ouvre maintenant à une diversité d'approches méthodologiques et à des problématiques renouvelées, qui se nourrissent de l'interdisciplinarité.

Les travaux les plus pertinents pour cette étude sont ceux qui proposent une perspective socio-économique du commerce et de la fabrication. À ce titre, Jenny Nex initie plusieurs pistes de recherche sur la fabrication des instruments à Londres aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>38</sup>. Elle montre comment l'utilisation de sources plus familières à l'historien qu'à l'organologue, notamment les archives judiciaires, peut ouvrir la voie à de nouvelles connaissances et à de nouvelles interprétations<sup>39</sup>. Ses travaux invitent à étudier les

---

<sup>35</sup> Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005; Rémy Campos, « Le commerce de la critique : journalisme musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n°40, 2015, p. 221-245.

<sup>36</sup> Edward Gillin, *Sound Authorities: Scientific and Musical Knowledge in Nineteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2021; Fanny Gribenski, *Tuning the World: The Rise of 440 Hertz in Music, Science, and Politics* Chicago, University of Chicago Press, 2023; Myles W. Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth Century Germany*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.

<sup>37</sup> Cyril Ehrlich, *The Piano: A History*, Oxford, Oxford University Press, 1990 [1975].

<sup>38</sup> Nex, *The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London*, 2013.

<sup>39</sup> Lance Whitehead et Jenny Nex, « Musical Instrument Making in Georgian London, 1753–1809: Evidence from the Proceedings of the Old Bailey and the Middlesex Sessions of the Peace », *Eighteenth Century Music*, vol 2, n° 2, 2005, p. 251-271; Lance Whitehead et Jenny Nex, « Keyboard Instrument Building in London and the Sun Insurance Records, 1775-87 », *Early Music*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 4-25.

modalités de fonctionnement et d'organisation du travail en atelier, un sujet riche mais plus rarement exploré.

D'autres travaux se penchent sur la relation entre l'humain et l'instrument, en mettant l'accent sur la « vie sociale » des instruments<sup>40</sup>. Elliot Bates rappelle d'ailleurs comment le film *Le violon rouge*, du réalisateur québécois François Girard, est un bon exemple de cette façon de considérer l'instrument comme un acteur historique. Bates affirme que le pouvoir, la fascination et l'attrait des instruments de musique sont inséparables des réseaux de relations complexes dans lesquelles les instruments sont entremêlés<sup>41</sup>. On doit toujours se rappeler qu'en tant qu'outils de production sonore, ils sont socialement construits pour véhiculer du sens<sup>42</sup>. C'est donc en observant leur « vie sociale » que les interactions et leurs significations se révèlent.

## 1.2 Problématique et questions de recherche

On situe très souvent le « décollage » de la culture commercialisée et du loisir aux années 1880<sup>43</sup>. Cette interprétation est largement admise par les chercheurs en histoire culturelle québécoise quand il est question de musique<sup>44</sup>. Lamonde l'explique par des « conditions de production (urbanisation, industrialisation, technologie) [et] de diffusion (organisation, commercialisation, tertiarisation) »

---

<sup>40</sup> P. Allen Roda, « Toward a New Organology: Material Culture and the Study of Musical Instruments », *Material World Blog* (blog), 21 novembre 2007. En ligne. Consulté le 13 avril 2022. <http://www.materialworldblog.com/2007/11/toward-a-new-organologymaterial-culture-and-the-study-of-musical-instruments/>; Eliot Bates, « The Social Life of Musical Instruments », *Ethnomusicology*, vol. 56, n° 3, 2012, p. 363-395.

<sup>41</sup> Bates, « The Social Life of Musical Instruments », p. 364.

<sup>42</sup> Kevin Dawe, « The Cultural Study of Musical Instruments », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (éd.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003, p. 276.

<sup>43</sup> Yvan Lamonde utilise fréquemment le terme décollage; par exemple, « la décennie 1880-1890 avait été le moment d'un décollage de la culture commercialisée avec la création d'un marché pancanadien »; Yvan Lamonde, « Naissance et affirmation de la culture commercialisée », dans Dany Fougères (dir.), *Histoire de Montréal et de sa région : tome 1 - Des origines à 1930*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 787.

<sup>44</sup> Marie-Thérèse Lefebvre dans « Qu'a-t-il manqué à Guillaume Couture? », 2004, p. 69 : « Couture a commencé sa carrière professionnelle vers 1880, au tout début de cette période fin de siècle caractérisée, comme Yvan Lamonde le démontre, par des changements de paradigme importants : la commercialisation de la culture ».

maintenant réunies<sup>45</sup>. On entend par technologie l'éclairage électrique, le phonographe d'Edison et le gramophone de Berliner<sup>46</sup>. Cette lecture conduit naturellement à voir les acteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle comme les fondateurs de l'industrie musicale. Green et Mayes observent la même chose pour l'historiographie européenne et affirment que ces périodes sont généralement considérés, à tort, comme celles durant lesquelles la culture commercialisée s'est développée en Europe. Reibel confirmait à son tour récemment que « le sujet a souvent été pensé à partir des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, marquées par la double révolution de l'enregistrement et de la radiodiffusion. Pourtant, c'est beaucoup plus tôt qu'apparaissent les perméabilités du monde artistique à la culture industrielle<sup>47</sup> ».

Une vision idéalisée et déformée de la facture instrumentale au Canada à l'ère préindustrielle contribue aussi à créer cette impression de « décollage » de la culture commercialisée en fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, l'ouvrage de Wayne Kelly sur l'histoire des pianos au Canada, qui demeure la principale référence en la matière, soutient qu'avant 1860, la fabrication de pianos était l'affaire d'artisans qui travaillaient seuls ou avec un apprenti, donnant lieu à une très faible production<sup>48</sup>. Malheureusement, Kelly n'indique aucune source à l'appui cette affirmation, qui semble simplement découler du mythe de l'artisan solitaire.

Herbert Heyde, dans son article « Entrepreneurship in Pre-Industrial Instrument Making », s'attaque à ce mythe encore très présent du fabricant-artisan qui opère dans la plus pure tradition artisanale, encore au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, la lutte qui se développe très tôt, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, entre un système corporatiste, avec ses régulations protectionnistes, et la libre entreprise, amène déjà le petit atelier artisanal à devoir composer avec la compétition et le libre marché en adoptant une posture entrepreneuriale. Ann Bermingham argumente que cet idéalisme de production artisanale a contribué à une invisibilisation du commerce de la culture avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>45</sup> Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, Montréal, Fides, vol. 1, 2000, p. 478.

<sup>46</sup> Lefebvre, « Qu'a-t-il manqué à Guillaume Couture? », 2004, p. 69.

<sup>47</sup> Green et Mayes, *Consuming Music*, 2017, p. 4; Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023, p. 11.

<sup>48</sup> Wayne Kelly, *Downright Upright*, 1991, p. 20.

One does not look for something where one has been led to believe it does not exist. In light of this, I would like to propose that the consumption of culture's seemingly "neglected" early history has in fact been a culturally suppressed one. Suppressed by a vision of modernity which has turned largely on an economic analysis of the social organization of production, and on an ideology of modernism which has taken upon itself the task of defending "culture" against the very forms of mass consumption<sup>49</sup>.

Sans prétendre à l'avènement d'une culture de masse durant notre période, nous souhaitons vérifier par l'entremise de ce mémoire l'hypothèse selon laquelle la culture commercialisée s'est implantée bien avant le moment où on situe son émergence. Est-il possible que la commercialisation de la culture ait commencé au début du siècle, plutôt qu'à la fin ?

La thèse générale défendue dans ce travail est que la disponibilité accrue d'instruments (en termes de production et de distribution), combinée à la puissance de la presse (la critique musicale, le puff des artistes, l'édition musicale grand public, la publicité) et à la démocratisation de la pratique (le *banding*, l'enseignement, les instruments mécaniques), a permis l'émergence, dès les années 1820, d'une industrie musicale fondée sur le goût de la consommation de la musique à Montréal. Cette industrie s'est structurée et centralisée autour des premiers commerçants-fabricants spécialisés, qui ont établi les bases de son expansion en deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons placé deux témoins du commerce musical au cœur de nos interrogations : les instruments de musique (ch.2 et ch.4) ainsi que les imprimés (ch.3). L'instrument de musique est un témoin privilégié des activités musicales : il entre en relation avec une panoplie d'acteurs, dans différents espaces, et demeure toujours au cœur des échanges. Il existe au croisement du matériel, du social et du culturel et tous ces aspects influencent directement ses usages, ses significations et son développement<sup>50</sup>. Mais la musique n'est pas seulement une activité, un instrument, un phénomène auditif ou un imprimé; elle est aussi une

---

<sup>49</sup> Ann Bermingham et John Brewer (dir.), *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, New York et Londres, Routledge, 1995, p. 3.

<sup>50</sup> Kevin Dawe, « The Cultural Study of Musical Instruments », 2003, p. 275.

idée, qui se propage à travers les discours commerciaux et qui abonde dans la presse. Il importe donc de considérer la musique dans toute sa diversité, comme un bien commercialisable et désirable (matériel et immatériel), tout en demeurant sensible à son impact sur la participation musicale citoyenne. Le but n'est donc pas simplement de montrer l'existence du commerce musical, mais de comprendre comment il interagit et participe au développement d'une vie musicale dans la ville.

### 1.2.1 La consommation des instruments de musique à Montréal au début du XIX<sup>e</sup> siècle

Ce mémoire est divisé en trois parties. Dans la première, nous aborderons les instruments comme des objets de consommation. Dans la deuxième, nous étudierons la culture de l'imprimé et son rôle dans la circulation des goûts, des idées et de la musique. La troisième partie explorera l'univers de la facture instrumentale, un secteur émergeant à Montréal. Nous chercherons à comprendre son écosystème humain et matériel. Trop souvent négligé, ce secteur du commerce musical constitue un indicateur important de la complexité de la vie musicale et de ses interactions extérieures pour un territoire donné.

#### 1.2.1.1 Sonder la structure commerciale par la presse : 1800-1825

Simon McVeigh souligne que le développement des marchés étrangers était un aspect crucial de la « révolution de la consommation ». On ne peut donc pas ignorer la remarque de Robert Sweeny voulant que le global passe par le local, et ainsi profiter de la position montréalaise pour tenter de mieux saisir ce phénomène<sup>51</sup>. L'établissement de marchés internationaux a été fondamental à l'expansion de la production anglaise au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais est-ce que les Britanniques contrôlaient ces marchés à partir de la métropole, était-ce l'œuvre d'acteurs locaux, ou une interaction des deux ? Maxine Berg souligne que très peu de travaux ont abordé les relations entre la métropole et les marchés coloniaux. En ce qui a trait à la musique, Ian Woodfield s'est intéressé à la vie musicale des officiers de la Compagnie britannique des Indes orientales envoyés au Bengale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et a analysé les dynamiques

---

<sup>51</sup> Robert Sweeny, *Why Did We Choose to Industrialize*, 2015, p. 330. Voir aussi Marc Vallières et Yvon Desloges, « Les échanges commerciaux de la colonie laurentienne avec la Grande-Bretagne, 1760-1850. L'exemple des importations de produits textiles et métallurgiques », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 3-4, 2008, p. 425-467.

du marché local<sup>52</sup>. Le contexte colonial entre Calcutta et Montréal est très différent, mais les deux villes présentent chacune les extrêmes du spectre hygrométrique : l'humidité excessive pour la première et la sécheresse hivernale pour la seconde, les pires ennemis des instruments de musique. Les deux villes accueillent aussi beaucoup de Britanniques en « circulation » à travers l'Empire<sup>53</sup>. Il s'agit, du reste, de la seule analyse du commerce musical en milieu colonial britannique à cette époque.

Selon Woodfield, les officiers de la Compagnie étaient les principaux intermédiaires entre les fabricants et le marché colonial indien<sup>54</sup>. Dans un environnement hostile aux instruments de musique, un réseau de vente en plusieurs mains permettait aux fabricants de se soustraire aux impératifs de garantie des produits vendus. À leur arrivée à Calcutta, les pianos étaient déchargés et les ventes se déroulaient dans des bazars, des maisons d'encan établies, des entrepôts d'agents, dans des maisons privées ou des lieux publics réservés pour l'occasion<sup>55</sup>. Les techniques de vente variaient entre loteries, encans ou ventes privées. Compte tenu du potentiel de détérioration rapide dû au climat (tout comme au Canada), la rapidité des transactions s'imposait. Il note également l'importance des capitaines de bateaux et des officiers de la Compagnie dans le système d'importation, et souligne l'autorité dont jouissent certains professeurs. Ces acteurs profitaient de l'absence de spécialistes pour vendre des instruments d'origine parfois douteuse, à profit considérable et sans aucune garantie ni engagement d'entretien<sup>56</sup>. Woodfield soutient que « selling pianos in India was a money-spinner, and everyone knew it<sup>57</sup> ».

Ces observations du système commercial impérial ont inspiré de nombreuses réflexions sur les conditions qui ont permis l'émergence d'une industrie de la musique à Montréal, avec son secteur manufacturier.

---

<sup>52</sup> Ian Woodfield, *Music of the Raj: A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, New York, Oxford University Press, 2000.

<sup>53</sup> Voir par exemple Elizabeth Buettner, « La famille britannique entre l'Inde et le Canada. Empire, classe sociale et voyage à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales de démographie historique*, n° 2, 2011, p. 149 à 168.

<sup>54</sup> Woodfield, *Music of the Raj*, 2000, p.19.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>57</sup> *Ibid.*

Cette intégration ne se produit pas en Inde ni en Amérique du Sud. Est-ce que le scénario d'une colonie de peuplement, notamment la première ville coloniale à s'industrialiser, était différent<sup>58</sup> ? Les marchands importateurs, qui avaient des liens étroits de part et d'autre de l'Atlantique, jouaient-ils ici un rôle semblable à celui des officiers de la Compagnie des Indes orientales ? Couture et Ravi invitent plutôt à réfléchir sur la diversité des expériences coloniales, notamment le modèle nord-américain, précisant que « la formation [de] dominions blancs comme colonies intermédiaires entre la métropole et les colonies à majorité non blanche a été minutieusement pensée depuis les années 1830<sup>59</sup> ».

Le commerce musical implique une infrastructure physique et sociale qui peut paraître évidente de prime abord. Or, son organisation et ses participants sont parmi les éléments les moins bien compris de la culture musicale, peu documentés et mal étudiés<sup>60</sup>. Quel était donc le système commercial en place au moment de l'implantation d'une industrie spécialisée dans les années 1820 ? Le *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* nous permettra de saisir les caractéristiques et la structure du commerce musical montréalais au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'il était encore entre les mains de non-spécialistes<sup>61</sup>. Nous allons ainsi chercher à cerner les modalités d'organisation du commerce au moment où s'est structurée une industrie musicale à Montréal. Qui importait les instruments ? Quels instruments annonçait-on le plus dans la presse ? Quels étaient les qualificatifs les plus efficaces pour la promotion ? Comment étaient organisés les réseaux d'approvisionnement ?

#### 1.2.1.2 Une révolution de la consommation et une démocratisation des goûts

Les historiens observent Montréal, depuis une quarantaine d'années, par le prisme de la sociabilité. On reconnaît particulièrement l'influence de la sociabilité domestique bourgeoise sur la croissance de l'industrie musicale, qui tente « d'ajuster un prestige local à la hauteur des codes parisiens ou

---

<sup>58</sup> Robert Sweeny, *Why Did We Choose to Industrialize*, 2015, p. 29.

<sup>59</sup> Claude Couture and Srilata Ravi, *Les institutions de l'empire, le rule of law et les textes clés : Essai sur la présence française dans l'Empire britannique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020. p. 124.

<sup>60</sup> Green et Mayes, *Consuming Music*, 2017, p. 1, 3.

<sup>61</sup> Le *Répertoire* sera présenté avec les sources à la fin de ce chapitre.

londoniens<sup>62</sup> ». L'influence de la sociabilité bourgeoise sur le commerce musical est indéniable, mais cette lecture est quelque peu monolithique et repose essentiellement sur un désir d'émulation tourné vers le vieux continent, qui prend vie par la consommation d'un objet de luxe. Cette distorsion aboutit à une représentation idéalisée de l'objet musical au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>. Les premiers fabricants ont-ils prospéré en se consacrant uniquement au commerce du luxe et en ciblant une clientèle bourgeoise ?

Les historiens de la sociabilité ont attribué au divertissement une connotation étatsunienne et à la « culture officielle<sup>64</sup> », un eurocentrisme distinctif. Cette dichotomie entre les divertissements populaires, dominants, envahissants, étatsuniens, et une prétendue culture officielle tranche-t-elle sur la base de la classe sociale en ignorant les modes et les goûts ? Peut-être sont-ils moins sévèrement ségrégués qu'on le croit ? En fait, qu'est-ce qu'on considère comme la culture officielle bas-canadienne à cette époque ? Cette culture est officielle en fonction de qui ou de quoi ? Comment répondre à cette question ? Il faut être sensible aux changements dans les goûts et les modes de consommation, et intégrer les notions de désir, de distinction, de mode et d'émulation dans l'analyse économique<sup>65</sup>. Il importe donc de se réengager en tant que chercheur avec les acheteurs, les producteurs et les répertoires qui n'ont pas reçu beaucoup d'attention<sup>66</sup>.

Bourdieu et Baudrillard ont tous deux plaidé en faveur d'un passage du symbolique au sémiotique dans l'interprétation des objets et de la production culturelle. Selon eux, la valorisation d'objets par la société

---

<sup>62</sup> Yvan Lamonde, *Territoires de la culture québécoise*, 1991, p. 55.

<sup>63</sup> Encore en 2013, Madelaine Morrison affirmait à propos des pianos que « these pre-industrial pianos were fragile, finicky, and the strict preserve of the wealthiest inhabitants, Madelaine Morrison, *Domestic Harmonies: Musical Activity in Southwestern Ontario, 1880-1920*, thèse de doctorat en histoire, Carleton University, Ottawa, 2013, p. 57.

<sup>64</sup> Groupe de recherche en art populaire (dir.), *Travaux et conférences*, 1979, p. 87.

<sup>65</sup> Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, New York, Oxford Press, 2007, p. 28.

<sup>66</sup> Green et Mayes, *Consuming Music*, 2017, p. 6.

se fait sur la base du goût, et les objets deviennent des marqueurs<sup>67</sup>. En suivant cette approche sémiotique, Arjun Appadurai aborde les objets (les instruments ici) sur la base de leur usage social et rhétorique, qu'il qualifie de « signes incarnés »<sup>68</sup>. Il définit par exemple les attributs d'un registre de luxe, qui distinguent certains objets des autres marchandises — la restriction à l'accès, soit par les prix ou par des lois, la complexité d'acquisition, la capacité d'émettre des signaux sociaux complexes, la connaissance spécialisée nécessaire à leur appréciation, ainsi qu'un haut niveau d'intégration physique et personnelle<sup>69</sup>.

La grande valeur de ce modèle est sa capacité à fournir une clé de compréhension de la structure de l'offre d'instruments de musique, qui cherche désormais autant la distinction que la démocratisation. Des inventaires de commerces spécialisés des années 1830 permettront de comprendre comment les signes incarnés se reflètent dans les différentes gammes de qualité offertes aux consommateurs. En opérant ces attributs, qui séparent l'objet de luxe de la marchandise, l'industrie naissante avait-elle trouvé une manière de rejoindre un plus grand nombre de personnes sans en aliéner aucune ? L'objet d'analyse, dans le deuxième chapitre, sera la déclinaison de cette structure d'offre sur le marché montréalais, à l'aide d'autres instruments que le piano. Nous pensons que ce système favorisait la démocratisation de la pratique musicale, tout en préservant un goût exclusif, car il était toujours possible de distinguer les classes selon le type d'instruments qu'elles pouvaient se procurer.

S'il est vrai que la démocratisation de la musique ne se révèle pleinement qu'en deuxième moitié de siècle, les modalités qui lui donnent cours se mettent en place beaucoup plus tôt. Derek Scott évoque une révolution de la musique populaire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il décrit comme le premier

---

<sup>67</sup> Berg, *Luxury and Pleasure*, 2007, p. 29; Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972 : « dans la sphère de la consommation et du système culturel en général, à savoir que tout y est produit comme signe et comme valeur d'échange », p. 94; Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 : « Ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la « classe ». Les manières d'acquérir se survivent dans la manière d'utiliser les acquis : l'attention accordée aux manières s'explique si l'on voit que c'est à ces impondérables de la pratique que se reconnaissent les différents modes d'acquisition, hiérarchisés, de la culture », p. I-II.

<sup>68</sup> Arjun Appadurai, « Introduction: commodities and the politics of value », dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*

bouleversement culturel de ce type : l'apparition de nouvelles formes musicales et de nouveaux genres orientés vers le divertissement<sup>70</sup>. Cette révolution stylistique (et ses marchandises) a circulé rapidement et a établi de nouvelles conventions esthétiques en Amérique et en Europe<sup>71</sup>. On la retrouve dans la popularité de chanteurs comme Henry Russell, de virtuoses flamboyants, mais aussi dans l'émergence de phénomènes singuliers, comme celui des fanfares. En analysant l'émergence des fanfares amateurs à Montréal, nous essaierons de comprendre comment la technologie, le soutien institutionnel et l'influence commerciale de certains ont façonné le phénomène naissant, ce qui aura inévitablement des effets de démocratisation.

## 1.2.2 La culture musicale imprimée

### 1.2.2.1 Stratégies discursives du commerce musical

Les détails concernant la vie musicale montréalaise de l'époque abondent dans la presse. Parallèlement aux publicités proprement dites, le commerce musical s'insère aussi, déjà à l'époque, dans les discours sur la musique (et les instruments). Ces stratégies discursives du commerce musical apparaissent comme des éléments importants à interroger et nécessitent une attention particulière, afin de comprendre comment le commerce musical utilisait la presse pour intervenir sur la consommation. Les discours ne sont pas neutres et on doit chercher l'origine et les intentions des voix qui s'expriment. On a trop souvent fait

---

<sup>70</sup> Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 3. Il arrive dans un dialogue historiographique que la terminologie porte à confusion. Le terme « musique populaire » pose ce problème. Il survient surtout en français, où le syntagme « musique populaire » est parfois perçu comme l'équivalent de « peuple »; la *folk music* en revanche, ne pose pas de confusion avec l'expression *popular music* dans le monde anglophone. Mais nous croyons que ce problème est peut-être plus européen que nord-américain. Il n'y a pas de difficultés au Québec à parler de musique trad ou de folk, de country, ou de musique populaire, donc à la mode, qui inclut le genre de la « pop ». Les Français utilisent l'appellation *popular music*, ce que nous ne ferons pas ici. Dans ce mémoire, populaire signifie d'abord à la mode, et sous-entend également la naissance de l'idée d'une production abondante et d'une grande consommation. Le syntagme prend une orientation plus qualitative que descriptive également dans notre utilisation, en accordant une certaine valeur analytique à la simplicité, une notion que la musicologie a longtemps perçue de façon implicitement négative. Nous n'appliquons pas de jugement esthétique aux genres musicaux dans ce mémoire, et considérons la notion de simplicité et d'accessibilité sans aucune connotation péjorative. Remarquons néanmoins que dans l'historiographie québécoise, la signification de « peuple », ou « population », du terme « populaire », domine quand il s'agit de loisirs, ou de divertissements.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 7.

confiance à la presse comme lieu de vérité où l'information « est continue et sûre [...] généralement pas interprétée<sup>72</sup> ». Dominique Marquis déclarait par ailleurs en 2012, qu'il est étonnant que « dans une société de consommation comme la nôtre, peu de chercheurs se so[ie]nt penchés sur la publicité dans une perspective historique », constat porté également par Sébastien Couvrette<sup>73</sup>.

Tel que mentionné plus tôt, nous devons éviter une analyse basée sur l'hétéroculture. Par conséquent, l'analyse du discours se fera, elle aussi, sans tenir compte de la langue. Marie-Thérèse Lefebvre évoquait d'ailleurs récemment l'avantage de « comparer et de croiser les discours entre deux communautés culturelles dont l'un, anglophone, a été jusqu'à présent trop négligé, donnant ainsi une vision tronquée de l'histoire culturelle montréalaise<sup>74</sup> ».

---

<sup>72</sup> Juliette Bourassa et Lucien Poirier, *Les divertissements urbains, confrontation de deux cultures d'après le Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, tome 1 : Canada, volume 2 : 1800–1824, Québec, Faculté de musique, Université Laval, 2003, p. xxiii; Roy et De Bonville précise avec justesse que : « faire l'histoire de la presse pour elle-même, en tant qu'institution importante dans notre société, est un objectif valable en soi et qui ne pourra qu'être avantageux pour les utilisateurs de la presse comme source d'information. Selon cette approche, l'historien devrait prendre en considération l'ensemble des dimensions du média et placer les acteurs sociaux au centre de l'analyse », Fernande Roy et Jean De Bonville, « La recherche sur l'histoire de la presse québécoise. Bilan et perspectives », *Recherches sociographiques*, vol. 41, no 1, 2000, p. 18.

<sup>73</sup> Dominique Marquis, « L'histoire de la presse au Québec : état des lieux et pistes de recherche », *La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux*, sous la direction de Micheline Cambron et Stéphanie Danaux, Médias 19 [En ligne], dossier publié en 2013. Mise à jour le : 25/01/2023. <https://www.medias19.org/publications/la-recherche-sur-la-presse-nouveaux-bilans-nationaux-et-internationaux/lhistoire-de-la-presse-au-quebec-etat-des-lieux-et-pistes-de-recherche>; Sébastien Couvrette, « Le contenu publicitaire de la presse québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, une source à explorer », *La recherche sur la presse : nouveaux bilans nationaux et internationaux*, sous la direction de Micheline Cambron et Stéphanie Danaux, Médias 19 [En ligne]. Mise à jour le : 11/12/2021, <https://www.medias19.org/publications/la-recherche-sur-la-presse-nouveaux-bilans-nationaux-et-internationaux/le-contenu-publicitaire-de-la-presse-quebecoise-aux-xixe-et-xxe-siecles-une-source-explorer>; soulignons néanmoins l'étude régulièrement citée de Frances Roback, « Advertising Canadian Pianos and Organs, 1850-1914 », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n° 20, 1984, p. 35. Cette étude soutient que l'industrie du piano canadienne commence en 1850 et ne s'intéresse pas à la période ici étudiée, mais présente néanmoins des clés d'interprétations intéressantes.

<sup>74</sup> Marie-Thérèse Lefebvre (dir.), *Chroniques des arts de la scène : À Montréal durant l'Entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, 2016, p. 12.

Certains travaux français des dernières années montrent que la presse musicale est un espace de négociations, soumis aux forces du commerce et aux idéologies<sup>75</sup>. Selon Rémy Campos, avant « le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la presse aura été le lieu de constitution d'un espace public du jugement autant qu'un instrument de consolidation du marché des biens musicaux, où idées et opinions esthétiques se monnaient sans états d'âme<sup>76</sup> ». Reibel souligne pour sa part que tant dans le discours critique que dans la publicité, ou dans le mariage des deux, on cherche à influencer les intentions de consommation du lecteur et ses goûts<sup>77</sup>. Il faut donc être capable de repérer les différentes voix présentes dans la presse et d'identifier leurs motivations. C'est un travail qui reste à accomplir au Québec, où « la critique musicale en général, et celle de la musique "non-savante" en particulier, a rarement été investie par la recherche » rappelle Sandria P. Bouliane<sup>78</sup>.

Il est important de reconnaître d'abord que la dichotomie discursive entre une musique savante et un registre populaire (dit léger et associé au commerce) constitue également une stratégie d'invisibilisation du commerce musical, qui structure un grand nombre des discours sur la musique dite sérieuse<sup>79</sup>. Ce constat a fait récemment son apparition dans l'historiographie, lorsqu'il s'agit d'identifier les modalités

---

<sup>75</sup> Voir par exemple Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, 2005; Campos, « Le commerce de la critique », 2015; Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023.

<sup>76</sup> Campos, « Le commerce de la critique », 2015, p. 245.

<sup>77</sup> Reibel, *L'écriture de la critique musicale*, 2005, p. 207.

<sup>78</sup> Sandria P. Bouliane, « "Le jazz devant ses juges" : Critique du jazz dans la presse montréalaise de l'entre-deux-guerres », dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques : écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 72; L'étude la plus développée et celle dirigée par Marie-Thérèse Lefebvre, *Chroniques des arts de la scène : À Montréal durant l'Entre-deux-guerres. Danse, théâtre musique*, Québec, Septentrion, 2016. Pendant longtemps, la perspective historique sur les critiques du début XIX<sup>e</sup> s'accordait à celle exprimée par Amtmann en 1976 : « les critiques, incapables de juger de l'authenticité des talents du soliste, avaient recours au verbiage pour cacher leur ignorance », Willy Amtmann, *La Musique au Québec : 1600-1875*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1976, p. 334.

<sup>79</sup> Voir David J. Golby, *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*, New York et Londres, Routledge, 2016; Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World*, 2016; Gramit, « Selling the Serious », dans Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur*, 2004, p. 81-101.

opératoires du commerce musical<sup>80</sup>. Parmi les différentes stratégies d'invisibilisation, on retrouve ce que le musicologue David Gramit appelle le marketing de la résistance au marché : le besoin de vendre un produit sans qu'il ait l'air d'être vendu<sup>81</sup>. Gramit ajoute :

One of the essential accomplishments of this fiction was its masking of the fact that, like the superficial and the popular over against which it defined itself, serious music still needed to be sold; if it was to exist, it would have to exist as a commercial product. And so, too, did both the discourse about the serious and the castigations of the fashionable that served to define a separate realm of serious music<sup>82</sup>.

Le troisième chapitre tentera ainsi d'identifier les tensions qui régissent les questions de l'opportunisme et de l'argent dans la presse d'époque. Le lien du commerce avec l'imprimé sera au cœur des analyses. Comment s'insère-t-il dans les discours esthétiques que porte la presse ? Comment le discours est-il le reflet des goûts et, surtout, comment peut-il aider à dépasser l'émulation comme seule explication de la croissance du commerce musical à Montréal ? L'étude des discours et des goûts véhiculés par les imprimés qui nourrissent la clientèle montréalaise sera notre objet d'étude. Nous nous inspirons de la théorie bourdieusienne selon laquelle la science du goût et de la consommation culturelle doit commencer par abolir la frontière qui fait de la culture légitime un monde séparé :

cette réintégration barbare des consommations esthétiques dans l'univers des consommations ordinaires révoque l'opposition, qui est au fondement de l'esthétique savante depuis Kant, entre le « gout des sens » et le « goût de la réflexion » et entre le plaisir « facile », plaisir sensible réduit à un plaisir des sens, et le plaisir « pur », qui est prédisposé à devenir un symbole d'excellence morale [...] et de fait, la consécration culturelle fait subir aux objets, aux personnes et aux situations qu'elle touche une sorte de promotion ontologique qui s'apparente à une transsubstantiation<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World*, 2016; Gramit, « Selling the Serious », 2004; Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur*, 2004; Green et Mayes, *Consuming Music*, 2017.

<sup>81</sup> Gramit, « Selling the Serious », 2004, p. 90.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Bourdieu, *La distinction*, 1979, p. 8-9.

À quelle de ces « catégories » de gout peut-on associer les discours sur la musique de la presse montréalaise ? Le gout des sens et de la réflexion ou le gout du plaisir facile ? À la culture dite « officielle » ? Ou bien y trouve-t-on simplement les voix multiples de l'offre musicale ? En observant les stratégies discursives de la presse montréalaise, il sera par ailleurs possible de révéler le puffisme, qui consiste en une fiction éditoriale au service du commerce. Quel est son rôle et comment est-il perçu ? Qui sert-il ? L'accent sera ensuite mis sur l'accusation de charlatan, comme attaque *ad hominem* dirigée contre l'opportunisme musicale, dans un contexte commercial et artistique exigeant désormais cette posture.

Nous souhaitons également aborder la relation entre musiciens et facteurs d'instruments dans la presse pour mieux comprendre les interactions et les réseaux d'influence à l'œuvre dans le commerce. Par exemple, comment la commandite des pianos influence-t-elle la réputation respective des fabricants et des musiciens ? Comment cette relation cohabite-t-elle dans l'acte de vente au moment même où naît le vedettariat ? Le cas de Henry Russell, une des premières grandes vedettes de la chanson américaine, bien connu à Montréal dès ses débuts, permettra d'aborder cette relation entre artiste et fabricant, et de comprendre qui étaient les clientèles visées par ces stratégies.

#### 1.2.2.2 La circulation des imprimés musicaux

L'historienne Maxine Berg, en s'intéressant à la consommation des biens de luxe en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, les regroupe par catégories. Parmi celles-ci, on compte les « small luxuries », qui comprennent entre autres les horloges, les montres, les jouets pour enfants, les instruments de musique, les bijoux et les figurines musicales<sup>84</sup>. Ces objets n'étaient pas convoités pour leurs propriétés ostentatoires, associées à la haute société, mais plutôt pour leur nouveauté, qui comblait un désir de posséder des produits modernes à la mode<sup>85</sup>. Ces « small luxuries » sont ainsi devenues *populuxe* au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>86</sup>. Elles comprennent les

---

<sup>84</sup> Berg, *Luxury and Pleasure*, 2007, p. 288.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>86</sup> Alors que la notion de *populuxe*, comme version escomptée d'objets du luxe aristocratique, invite à une lecture centrée sur l'émulation, Simon McVeigh propose que le commerce avait nourri une conception alternative du populuxe très différente de celle des élites, dans McVeigh, « Industrial and Consumer Revolutions in Instrumental Music », 2006, p. 12.

petits instruments, mais aussi les imprimés, notamment les revues littéraires et musicales, ainsi que les feuilles de musique, bien présentes à Montréal à l'époque étudiée.

Mais, très peu de recherches ont été menées sur la musique imprimée au Canada et ses modalités de structuration avant la Confédération. L'ouvrage de Maria Calderisi de 1981 demeure la référence en la matière. Il fournit des informations factuelles obtenues à partir des collections de Bibliothèques et Archives Canada<sup>87</sup>. Au Québec, BANQ a édité, en plusieurs tomes, un catalogue des partitions musicales publiées avant 1968, aussi à partir de ses collections. Tout ceci cherche ultimement à établir « un tableau représentatif de la production musicale imprimée de nos musiciens<sup>88</sup> ». Il nous apparaît aussi important d'ouvrir les questionnements à l'intégralité du spectre de consommation, en se penchant sur l'influence de l'imprimé dans toutes ses dimensions, et en reconnaissant que cet objet circule assez librement d'un pays à un autre. À ce titre, les échanges et la commercialisation des partitions ont été totalement négligés par la recherche au Canada.

Le rôle du manuscrit dans la transition vers l'imprimé musical est aussi d'intérêt, notamment dans l'organisation du commerce musical au moment où le règne de la reproductibilité mécanique se met en place. Ainsi, ce n'est pas le contenu à partir d'un point de vue esthétique qui nous intéresse, mais plutôt les modalités d'appropriation par l'amateur. L'analyse de la provenance du contenu d'un recueil de musique manuscrite de la période, le *Cahier de Jane Ann Torrington (1817-1840)*, en le comparant au répertoire publié dans des revues de littérature étatsuniennes disponibles en ligne, nous a permis de déceler la provenance de certaines pièces<sup>89</sup>. Il devient ainsi possible d'interroger l'appropriation intime de la musique imprimée par voie manuscrite mais surtout, d'observer sa participation à la circulation des idées, des répertoires et des goûts.

---

<sup>87</sup> Maria Calderisi, *L'édition musicale au Canada, 1800-1867*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1981.

<sup>88</sup> Bibliothèque nationale du Québec. Section de la musique, *Catalogue des partitions musicales publiées avant 1968*, 1994, p. XIII.

<sup>89</sup> *Cahier de Jane Ann Torrington (1817-1840)*, collection de l'auteur.

La musique en feuille, un produit de consommation périssable selon les fluctuations de la mode, sera également le sujet de nos questionnements. L'intérêt portera tout d'abord sur la musique imprimée dans la presse comme vecteur de démocratisation. Nous essaierons ensuite de comprendre comment les goûts, la mode et la technologie ont été des éléments structurants de la naissance de cette industrie sur le territoire du Bas-Canada. Comment l'emballage du produit influence-t-il sa consommation ? Quelles stratégies ont adoptées les éditeurs afin d'augmenter le facteur de désirabilité de leur produit ? En somme, la musique en feuille est-elle le précurseur d'une industrie musicale qui mise beaucoup sur l'image pour intervenir sur la construction identitaire personnelle et collective liée à la consommation de ses produits ?

### 1.2.3 L'émergence de la facture instrumentale à Montréal

L'étude plus approfondie d'une branche du commerce musical, la facture instrumentale, servira au dernier chapitre à démontrer la grande complexité de l'écologie commerciale liée à la musique à Montréal<sup>90</sup>. Dans un premier temps, il s'agira de circonscrire le maître artisan, les compagnons et le contremaître dans le monde de la fabrication artisanale. Quelles aptitudes font de l'artisan un maître ou un fabricant d'instruments ? Doit-il connaître la musique ? Qu'est-ce qui transforme le maître artisan en entrepreneur ? Quels sont les modèles entrepreneuriaux à cette époque en facture instrumentale à Montréal ?

Les enjeux de confiance qui ponctuent les transactions entre fabricants et clients feront également partie de nos questionnements. L'instrument est un outil de création artistique, et à ce titre, il est un objet vivant, lui-même un producteur; le musicien exige un lien de confiance avec son instrument. Ce dernier peut affecter et influencer son jeu, mais aussi, à l'église par exemple, avoir un impact important sur sa fonction liturgique. Il importe alors d'interroger comment la chaîne de confiance se développe autour de l'instrument et comment elle agit sur la transaction commerciale. Est-ce que le lieu de vente peut

---

<sup>90</sup> Il est conseillé au lecteur de parcourir l'annexe B (« Répertoire chronologique des commerçants spécialisés et des fabricants en musique à Montréal, 1815 et 1851 », p. 190), avant d'entreprendre le chapitre deux, afin de mieux identifier les différents acteurs.

contribuer à améliorer le lien de confiance ? Les événements de réception et d'inaugurations des orgues serviront d'exemple pour étudier ces questions.

Comme le climat en est venu à jouer un rôle déterminant dans la pratique musicale et dans la facture instrumentale au Bas-Canada, il importera d'interroger, pour conclure ce dernier chapitre, la technologie, le climat et les matériaux. De plus, selon Fanny Gribenski, il est important de s'intéresser à la température pour comprendre comment elle a pris une telle importance dans les cultures musicales<sup>91</sup>. Cette historienne de la musique propose une approche fort pertinente pour notre étude, en abordant les instruments de musique (les cuivres dans son cas) comme des sites de négociations « between acousticians, instrument makers, and players on the one hand, and music's variegated environments on the other<sup>92</sup> ». La question complexe de la technologie des matériaux devient ainsi centrale à ces négociations qui se déploient face à l'adversité du climat québécois. Enfin, il s'agira également de comprendre comment les industries de renfort contribuent au développement et à la standardisation de la facture pour répondre à une demande croissante.

### 1.3 Approche méthodologique et sources

Une approche qualitative a été privilégiée dans ce mémoire pour examiner le commerce musical comme un système de symboles intégré aux actions sociales<sup>93</sup>. En suivant Michel De Certeau, les marchandises ne seront pas considérées « seulement comme des données à partir desquelles établir les tableaux

---

<sup>91</sup> Fanny Gribenski, « Nature's "Disturbing Influence": Sound and Temperature in the Age of Empire », *19th-Century Music*, vol. 45, no. 1, 2021, p. 23–36.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>93</sup> Jeff Todd Titon, « Textual Analysis or Thick Description », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003.

statistiques de leur circulation ou repérer les fonctionnements économiques de leur diffusion, mais comme le répertoire avec lequel les utilisateurs procèdent à des opérations qui leur sont propres<sup>94</sup> ».

En nous intéressant au commerce de la musique, le choix de placer les instruments et l'imprimé au centre de la démarche s'est imposé. Cette stratégie relève d'une approche matérialiste, que l'on peut associer à Appadurai, mais aussi à des historiens québécois comme Jacques Mathieu et Laurier Turgeon, et qui invite à considérer l'objet musical sous toutes ses polysémies. Dans un article faisant autorité en matière de culture matérielle, Mathieu affirmait que « à côté de sa fonction proprement utilitaire [...] l'objet s'est révélé porteur de valeurs idéologiques et symboliques. Il est devenu expression de goûts, esthétique du temps et de l'espace social et culturel<sup>95</sup> ». Selon ce modèle, il existe trois niveaux de lecture pour expliquer les contextes de signification. Il faut d'abord observer ses qualités structurelles et émergentes, puis passer à l'analyse des usages et des fonctions. Au troisième niveau de lecture, on étudie les significations afin d'arriver à une interprétation du phénomène social total.

L'approche de Mathieu présente des similarités avec la théorie de l'acteur réseau (ANT - Actor Network Theory), un outil d'abord appliqué à la sociologie des sciences par Bruno Latour et Michel Callon, afin d'analyser la science par ses idées et ses instruments dans un rapport d'égalité. Une méthode qui se répand comme une stratégie d'enquête en histoire des sciences, en organologie et en histoire de la musique<sup>96</sup>. Ce n'est pas une théorie à proprement parler, mais une méthodologie malléable et non restrictive qui s'applique à identifier l'écologie complète d'un phénomène.

---

<sup>94</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990, p. 52; cette approche quantitative ne sera adoptée qu'en début du deuxième chapitre, afin d'établir un portrait rapide du commerce musical entre 1800 et 1825.

<sup>95</sup> Jacques Mathieu et al., « L'objet et ses contextes », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n° 26, 1987, p. 18.

<sup>96</sup> Eliot Bates, *Actor Network Theory and Organology*, dans *Organology and the Others: Cross-Disciplinary Methods Applied to the Study of Musical Instruments*, conférence Galpin Society/AMIS, Édimbourg, 3 juin 2017; Benjamin Piekut, « Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques », *Twentieth-Century Music*, vol. 11, n° 2, 2014, p.191–215.

La théorie de l'acteur réseau n'explique pas, mais propose des concepts analytiques pour travailler. Le concept de traduction, en particulier, est très intéressant : il invite à considérer la circulation au sein d'un réseau comme une série de traductions successives entre ses éléments. Par exemple, la partition d'une œuvre musicale implique des traductions par le lecteur vers l'interprétation instrumentale. Elles sont déjà nombreuses dans cette opération, et pourraient entraîner des questionnements sur le musicien, l'instrument, l'environnement, l'espace, les goûts, etc.

On peut appliquer le concept de traduction à l'instrument lui-même, par exemple à un violon. L'émission du son est une suite de traductions : énergie du musicien, qui se traduit en mouvement de l'archet, traduit en vibrations des cordes, puis en vibrations du chevalet, en vibrations de la table d'harmonie, en formation de vibrations acoustiques, traduites enfin par l'oreille, puis par le cerveau... Toutes ces traductions sont aussi importantes les unes que les autres; il y a équivalence d'analyse qui place les non-humains et les humains au même niveau, celui d'un actant, dans une chaîne d'évènements où tous les éléments sont facilitateurs du réseau. On s'intéresse donc à l'agentivité des objets, c'est-à-dire leur capacité à influencer le résultat. D'ailleurs, les œuvres et les instruments de musique sont depuis longtemps considérés comme ayant un pouvoir particulier sur les musiciens et les auditeurs<sup>97</sup>. L'agentivité n'est ainsi pas une chose que l'on possède, mais qui émerge dans l'action<sup>98</sup>.

C'est une approche méthodologique qui s'adapte très bien au commerce musical et à la biographie des objets. Elle amène à être toujours attentif aux différentes structures de réseaux qui existent autour des instruments<sup>99</sup>. Le concept de traduction est particulièrement utile pour interroger l'invention et la commercialisation de nouveaux types d'instruments de musique qui répondent à des impératifs d'usage et de consommation différents.

---

<sup>97</sup> Emily I. Dolan, « Instruments, History of Science, and STS », dans *Organology and the Others: Cross-Disciplinary Methods Applied to the Study of Musical Instruments*, conférence Galpin Society/AMIS, Édinburgh, 3 juin 2017.

<sup>98</sup> P. Allen Roda, « Ecology of the Global Tabla Industry », *Ethnomusicology*, vol. 59, n° 2, 2015, p. 316.

<sup>99</sup> Bates, *Actor Network Theory and Organology*, 2017, p. 3.

La théorie de l'acteur réseau incite à suivre les instruments et à analyser les interactions qu'ils rencontrent. On les suit généralement jusqu'à un musicien. Par exemple, les instruments militaires mènent vers les musiciens de bande et le maître de musique. Plusieurs questions se posent alors : quelles sont leurs fonctions ? Qui est le maître de bande ? Quel est son impact sur le commerce musical montréalais ? Comment la technologie favorise-t-elle la démocratisation des instruments qu'ils utilisent ?

L'ANT est une méthode appropriée pour étudier un écosystème musical. En s'intéressant aux produits de la musique, on se connecte à plusieurs actants moins visibles ou privés et tout aussi importants à notre compréhension. Le réseau peut être constitué de consommateurs, d'éditeurs, de facteurs d'instruments, d'instrumentistes, de compositeurs, de critiques musicaux, de professeurs, de journaux, de partitions, etc. Il ne s'agit pas seulement d'identifier des réseaux, mais plutôt d'enregistrer l'ensemble des éléments qui agissent dans une situation donnée<sup>100</sup>. Une méthode fondée sur la théorie de l'acteur réseau n'est pas seulement basée sur l'établissement de liens; elle les retrace en fonction d'interactions matérielles<sup>101</sup>.

Bien sûr, une telle méthodologie est sans fin et il faut donc ultimement déterminer les actants convocables pour l'analyse. C'est à l'historien de déterminer ce qui constituera le matériel de ses réseaux d'actants. Pour ce mémoire, nous avons choisi d'examiner certains instruments de musique, notamment les vents, les cordes, les pianos et les orgues, mais aussi l'imprimé (les partitions, la presse et les revues) et des objets plus abstraits tels que les goûts, la critique, la distinction, les discours, les codes esthétiques, etc. Ce dernier groupe se matérialise par le support des imprimés. Une matérialisation de l'espace et des discours qui leur redonnent leur « énergie sociale »<sup>102</sup>. Kevin Dawe rappelait d'ailleurs cette importance du non tangible, soulignant que les instruments sont habiletés de différentes façons socialement, notamment par la manière dont on écrit sur eux et dont on parle d'eux, de même que par les gestes et les mouvements qui

---

<sup>100</sup> Piekut, « Actor-Networks in Music History », 2014, p. 192.

<sup>101</sup> Roda, « Ecology of the Global Tabla Industry », 2015, p. 332.

<sup>102</sup> Julien Mauduit, « *Vrais républicains* » d'Amérique : les patriotes canadiens en exil aux États-Unis (1837-1842), thèse de doctorat en histoire, Université du Québec à Montréal, 2016, p. 39.

accompagnent leur performance ou leur iconographie, tous des facteurs qui renforcent leur présence et leur impact<sup>103</sup>.

### 1.3.1 Discussion sur les sources

À l’instar du musicologue québécois Eugène Lapierre dans les années 1930, les chercheurs ont souvent décrié la déficience des archives musicales au Québec. Leur pauvreté n’est cependant pas une caractéristique propre au Québec; très peu d’archives concernant le commerce musical ou encore la fabrication existent, peu importe l’endroit. Devant cette lacune dans les sources musicales, les premiers fonds exploités dans le cadre de ce projet de recherche étaient les journaux d’époque et les *city directories*, qui paraissent de façon récurrente à Montréal à partir de 1842. En plus de fournir des informations sur les facteurs et les détaillants d’instruments, notamment leurs coordonnées, les bottins contiennent de nombreuses publicités, parfois très détaillées.

Des recherches ciblées d’acteurs et d’instruments dans les journaux numérisés nous ont permis de consigner une très grande quantité de sources couvrant notre période. Un large corpus de presse a été composé, formé de publicités, de critiques, de recensions et de comptes-rendus de concerts (présentés par des musiciens locaux et de passage). Ces sources ont été réunies par un effort de recherche constant mené dans le cadre du chantier de recherche que nous entretenons sur le sujet depuis près de quinze ans. Les outils de recherche ont été multiples, tout comme l’ont été les fonds consultés. Par exemple, des journaux anglophones non disponibles sur BAnQ, comme *The Montreal Transcript* ou *The Gazette*, ont été consultés sur les plateformes de Google Newspaper et ProQuest, alors que des plateformes comme Newspapers.com nous ont permis d’effectuer des recherches dans des publications non québécoises. Mais, il importe de souligner et reconnaître l’apport monumentale de BAnQ numérique et de son offre dans l’établissement de notre corpus de presse. Les sources de presse recueillies sur BAnQ forment littéralement la colonne vertébrale de notre étude.

---

<sup>103</sup> Kevin Dawe, *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*, New York/Londres, Routledge, 2010, p. 167.

Ces traces représentent malgré tout un portrait très partiel. La plupart des fabricants annonçaient peu leurs produits et encore fallait-il avoir les moyens d'annoncer régulièrement. Cette réflexion ouvre sur l'utilisation de la presse comme outil des plus puissants à l'époque, un aspect qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on analyse ce type de données pour établir un portrait commercial. Il faut aussi considérer les journaux qui ne sont pas encore accessibles, ou encore les numéros manquants de ceux qui le sont. Ainsi, les silences ne devraient pas être considérés comme des absences dans notre assemblage des informations connues<sup>104</sup>.

La méthodologie employée afin d'analyser ce corpus repose essentiellement sur l'assemblage de sources. Nous avons élaboré un système de classement par dossier pour chacun des acteurs identifiés à ce stade de nos recherches, où sont regroupées les sources les concernant. Nous avons également créé des documents (Word) où l'information a été regroupée de façon thématique selon nos questions et nos pistes de recherche, en plus d'établir des chronologies pour les acteurs principaux. Des centaines de transcriptions sélectives de ces sources ont ensuite permis de constituer un échantillon approprié à l'analyse du discours sur la musique. Il a ainsi été possible d'analyser une grande variété d'indicateurs du commerce et de la vie musicale de la période de façon qualitative, mais aussi d'analyser les questions de goût et d'esthétique dans les discours. C'est par le croisement de plusieurs sources que nous avons ainsi cheminé vers une interprétation du commerce musical durant la période, méthode qui se reflète aussi dans le procédé itératif d'administration de la preuve, utilisé pour ce mémoire.

#### 1.3.1.1 Base de données de la presse montréalaise 1800-1824

Toujours à partir des données de la presse, une base de données de publicités a été élaborée pour analyser la période précédant l'émergence de l'industrie musicale montréalaise, que nous présenterons en amorce du prochain chapitre, comme prémices au développement de l'industrie. Cette recherche d'exhaustivité

---

<sup>104</sup> Trouillot identifie quatre moments où les silences entrent dans le processus de production de l'histoire : « the moment of fact creation [...] the moment of fact assembly [...] the moment of fact retrieval (the making of narratives) [...] the moment of retrospective significance (the making of history in the final instance) », Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the past. Power and the production of history*, Boston, Beacon Press, 1995, p. 26.

nous a menés vers le *Répertoire des données musicales de la presse québécoise, tome 1 : Canada, volume 2 : 1800–1824*. Cet outil s’est avéré idéal pour repérer efficacement les publicités et les mentions de ventes d’instruments de musique dans la presse au premier quart du siècle<sup>105</sup>. Nous reconnaissons toutefois qu’une perte de données qualitatives est à prévoir lors de l’utilisation d’une source déjà filtrée.

Le *Répertoire* ne fournit pas le nombre de numéros pour chaque publication, une information qui peut être consultée ailleurs. Il identifie cependant les numéros manquants pour chaque année. Quatre publications couvrant chacune plus de dix ans offrent une représentation acceptable de la période. Deux journaux couvrent à eux seuls la période de 1800 à 1816, soit le *Montreal Gazette* et *La Gazette de Montréal*, avec seulement 131 numéros manquants sur toute la période. Le *Canadian Courant*, une autre source importante, couvre quant à lui la période de 1807 à 1824; 309 numéros sont cependant manquants. Il faut donc faire preuve de prudence. Deux publications importantes, le *Montreal Herald* et le *Spectateur canadien* couvrent la deuxième moitié de la période et forment des séries très complètes. L’infrastructure de recensement développée pour constituer le *Répertoire* repose sur l’ouvrage d’André Beaulieu et de

---

<sup>105</sup> Le *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* (rdmpq) est l’aboutissement partiel d’un vaste projet de recensement des journaux du musicologue et historien Lucien Poirier. Ce travail est important et de qualité et prend d’ailleurs une certaine distance du récit de Kallmann. Un des objectifs de ce projet était notamment de « mettre fin à l’état d’insatisfaction créée par la fragilité des fondements de notre histoire musicale » (Lucien Poirier, « Le projet de recherche Histoire de la musique au Québec (1764-1918) d’après la presse québécoise de l’époque » : une présentation », *Les cahiers de l’ARMUQ*, mai 1987, p. 10). Les deux volumes publiés à ce jour couvrent la période de 1764 à 1824. Le travail n’existe toujours pas sous forme de base de données, ce qui serait assurément utile à la recherche en histoire culturelle au Québec. Le premier volume du *Répertoire* est publié en 1990 et couvre la période 1764 à 1799. Alors que le deuxième volume (1800-1824) est presque complété et que le recensement pour le troisième (1825-1850) achève, Lucien Poirier décède (1997) et le chantier s’immobilise. Le travail d’édition du deuxième tome est terminé quelques années plus tard par sa collègue Juliette Bourrassa-Trépanier. La partie synthèse est publiée en 2003, mais le répertoire est jugé trop imposant pour une publication papier, ce qui en restreindra beaucoup l’utilisation en recherche. Les données collectées pour la partie qui nous intéresse (1825-1850) resteront emboîtées vingt-cinq ans à l’Université Laval, jusqu’à ce qu’une équipe de travail du département de musicologie recommence à s’y intéresser à l’été 2022. Ce corpus n’est pas encore disponible aux chercheurs et nous espérons que toutes les données de cet ambitieux projet deviendront rapidement accessibles. Nous remercions Sandria P. Bouliane de l’Université Laval de nous avoir permis de jeter un coup d’œil aux données dans la phase initiale du travail de son équipe. Nous regrettons toutefois de n’avoir pu en faire une utilisation plus poussée pour ce travail.

Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours. Tome premier : 1764-1859*<sup>106</sup>. Cet ouvrage identifie les dépôts d'archives de tous les journaux et périodiques québécois, ce qui a permis à l'équipe de Poirier d'accomplir un travail de terrain très complet.

Le *Répertoire* omet déjà volontairement les répétitions d'une même publicité au sein d'une publication. On les reconnaît généralement à la date de parution initiale qui ne change pas en bas de l'annonce. Comme un vendeur pouvait faire paraître son annonce dans plusieurs publications, le répertoire note, par son système de numérotation, la référence à une entrée similaire dans une autre série. Nous avons filtré selon notre jugement, sur la base de la similarité des informations et de la date de parution, et ce partout où le cas s'appliquait. La volonté était de mesurer au mieux les occurrences uniques des instruments dans les annonces.

Une base de données de 310 entrées a ainsi été créée à partir des informations du *Répertoire* pour la période allant de 1800 à 1825. À cette base de données, nous ajoutons les informations de presse recueillies « à la main » pour la période de 1825 à 1851, organisées en dossier nominatifs ou thématiques, contenant plusieurs centaines de publicités et de mentions diverses relatives à la musique. À partir de ces données, d'autres bases ont été créées, comme un répertoire des prestations publiques des bandes militaires, ce qui a permis d'identifier les plus importants maîtres de musique des régiments montréalais. Une autre s'intéresse aux professeurs de musique. Ceux-ci constituent également des acteurs importants dans la vie et le commerce musical en raison des liens privilégiés qu'ils entretiennent avec les amateurs. Soixante-dix d'entre eux ont présenté leurs services publiquement entre 1815 et 1851. Les femmes constituent d'ailleurs le tiers de ce corpus.

#### 1.3.1.2 Archives judiciaires et notariales

Une partie importante de notre corpus est constituée d'archives judiciaires, qui contiennent des causes présentées devant la Cour du Banc du Roi ou de la Reine de Montréal pendant la période. Près de 35

---

<sup>106</sup> André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours. Tome premier : 1764-1859*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973.

causes d'intérêt ont été identifiées. Ces sources constituent une véritable mine d'informations quant à la méthode de fabrication des instruments, à la division du travail, à l'organisation des ateliers, au rôle du maître artisan, aux outils utilisés et à bien d'autres aspects encore. Ce sont toutefois des documents relatifs à des différends, et comme tels, les témoignages sont à charge ou à décharge. Il faut donc les interpréter avec la plus grande prudence. Ces documents présentent également un langage caractéristique : répétitif et difficile à suivre. Rappelons qu'ils sont régis par les règles propres aux procédures judiciaires et le texte n'est pas une pièce de prose fluide. Ce sont néanmoins les seules occasions d'entendre directement les voix des acteurs de l'époque, ce qui en fait un corpus d'une grande valeur et une source très riche.

Pour le repérage, nous avons attentivement consulté l'index chronologique des causes de la Cour du Banc du Roi/de la Reine sur microfilm, pour la période de 1827 à 1851. Nous avons procédé à des transcriptions des dépositions et des interrogatoires de plusieurs causes. L'examen attentif des documents juridiques, principalement les procès-verbaux de quatre affaires importantes survenues au cours des années 1830, est un atout essentiel à notre compréhension de l'histoire de la fabrication des pianos à Montréal. La comparaison entre ces données et celles issues de la presse permet d'observer cette période avec finesse et d'approfondir l'étude des relations qui régissent les échanges, rendant notamment possible la compréhension des notions clés de la réputation et de la confiance.

Le Québec possède une très grande richesse en matière de documents notariaux. Les archives des greffes de notaires du district de Montréal, disponibles en microfilm aux Archives nationales à Montréal, constituent une ressource essentielle pour étudier notre sujet. Une grande quantité d'actes notariés reliés au commerce musical a été mis au jour, ce qui nous a permis de consolider nos connaissances dans ce domaine. Il s'agit d'un corpus qui dialogue efficacement avec les sources de la presse et qui permet de mieux comprendre les motivations sous-jacentes à certaines publications dans les journaux. Les documents notariés permettent une analyse spatiale des activités, par les baux de location, et permettent aussi l'identification de réseaux commerciaux grâce aux actes de partenariat, aux ventes et autres contrats.

Ces archives nous ont également permis de repérer des inventaires qui viennent compléter admirablement l'offre d'instruments tirée de la presse. Ils seront utiles dans ce travail pour comprendre les pratiques musicales publiques et privées de l'époque. Une centaine d'actes notariés relatifs aux activités des acteurs principaux pendant cette période constituent notre corpus. Nous restons tout de

même à l'écoute des silences, puisque Burgess et Sweeny, qui ont travaillé abondamment avec ces sources à Montréal, ont tous deux rappelé que l'existence de ces documents témoigne généralement de circonstances exceptionnelles et non de pratiques usuelles du monde artisanal<sup>107</sup>.

### 1.3.1.3 Les objets

Dans une étude sur la musique en fonction de ses objets (ici, l'imprimé et les instruments), ceux-ci devraient faire partie du corpus. Malheureusement, les sources manquent cruellement. Seulement trois pianos fabriqués à Montréal pendant cette période sont connus : il s'agit de deux pianos de George H. Mead et un de J. W. Herbert. L'un porte la marque Mead, Mott & Co. et fait partie, avec le piano de Herbert, de la collection du musée du Château Ramezay<sup>108</sup>. Ces instruments n'ont pu être observés directement, mais des rapports d'évaluation du Centre de conservation du Québec, effectués avant leur restauration, fournissent des détails intéressants sur leur fabrication et les matériaux. Un autre piano, sous le nom de Mead & Brothers (1833), fait partie de la collection du Matheson House, un musée situé à Perth en Ontario. Les photos fournies par le musée renseignent également sur la fabrication et les matériaux<sup>109</sup>.

Deux pianofortes fabriqués à Montréal, juste après la fin de notre période (1855 et 1863), ainsi que deux pianos européens des années 1830 (Broadwood 1837 et Frederick Wilde 1832) font également parties de notre collection. Ces instruments révèlent des informations très intéressantes sur l'évolution rapide des techniques de fabrication et de l'utilisation des matériaux, ce qui favorise une meilleure compréhension de notre sujet. Enfin, une clarinette fabriquée par Mead & Co. (c.1830) de même qu'un flageolet double

---

<sup>107</sup> Joanne Burgess, *Work, Family and Community: Montreal Leather Craftsmen, 1790-1831*, thèse de doctorat en histoire, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 149; Robert Sweeny, *Why Did We Choose to Industrialize*, 2015, p. 108-111.

<sup>108</sup> Voir Nicole Cloutier, « Quelques instruments de musique du XIX<sup>e</sup> siècle dans la collection du Musée du Château Ramezay », *Revue d'histoire de la culture matérielle*, vol. 45, 1997, p. 16-23.

<sup>109</sup> J'aimerais remercier chaleureusement Debbie Sproule du Matheson House pour les photos du piano Mead & Brothers de 1833.

de la même période, dont les caractéristiques nous ont été partagés, ajoute à notre compréhension des activités et des techniques de fabrication dans l'atelier montréalais de George H. Mead.

Soulignons également l'importance des partitions manuscrites et des imprimés musicaux comme sources précieuses à l'analyse historique. Dans le cadre nos recherche, nous avons regroupé un corpus de musique qui a circulé sur le territoire bas canadien à l'époque étudiée. Conservées sous forme de recueils reliés localement, ces collections témoignent de l'utilisation et de la consommation privées de la musique. Ces objets étaient fétichisés comme les vinyles le sont aujourd'hui par les collectionneurs de musique contemporains. À l'échelle d'un ensemble, ces collections constituent un miroir des goûts musicaux et des identités culturelles. Individuellement, les feuilles de musique contiennent de nombreux détails révélateurs. Leur présentation, le texte et l'image en frontispice, mais aussi les détails plus « commerciaux », informent sur les réseaux d'éditions continentaux, les imprimeurs et les graveurs. Il y a parfois de la publicité pour des accessoires ou des produits dérivés, et plus fréquemment des promotions de nouvelles œuvres musicales.

Nous avons également étudié des manuscrits pour ce travail, grâce à un lot de feuilles et de recueils repéré il y a quelques années chez un libraire de livres anciens. Ces manuscrits sont rares et constituent une source inestimable pour étudier la musique dans un rapport plus intime. Quelques manuscrits concernant notre période d'étude ont survécu dans des collections québécoises : le *manuscrit de Cecil Lagueur* (1817), le *cahier de Miss H. Barbier* (1823-1842) et le *cahier de O'Connor Esq.*, tous trois du Fonds De la Broquerie Fortier à BAnQ; le *cahier de Catherine* (c.1851), le *cahier de Jane Ann Torrington* (1817-1840), le *cahier de Sophie Bélanger* (c.1851) ainsi que le *cahier Lindsay/Mazzocchi* (c.1840), tous les quatre dans notre collection.

Le cahier de Jane Ann Torrington, par exemple, contient 153 pages de musique, transcrites à la main par plusieurs personnes. Certains titres font l'objet d'une mise en page artistique qui montre l'attention portée aux détails et l'effort pour rendre le manuscrit attrayant, comme la musique vendue dans les magasins. Certaines pièces portent la mention de la publication d'où elles ont été copiées, alors que d'autres sont directement collées dans le cahier. Nous n'avons pu trouver de notes biographiques sur Jane Ann Torrington, qui a signé ce cahier, mais elle pourrait bien être la femme de James Torrington et la mère du musicien F. H. Torrington, qui connaîtra une longue carrière comme chef d'orchestre et pédagogue au Canada.

#### 1.3.1.4 Mais, n'oublions pas la rumeur...

La méthodologie de travail et d'analyse adoptée pour l'ensemble du projet repose essentiellement sur un assemblage de sources. Cet assemblage demeure néanmoins subjectif, d'abord parce que les sources ont été choisies en fonction des questions posées et qu'à l'analyse de leurs contenus, nous avons exercé un contrôle sur elles. Cette subjectivité doit être reconnue, mais ne doit pas pour autant être considérée négativement. Henri-Irénée Marrou soutenait que la « richesse de la connaissance historique est directement proportionnelle à celle de la culture personnelle de l'historien<sup>110</sup> ». Il accordait ainsi une grande place à l'érudition et à la subjectivité dans le processus. Selon lui, c'est par analogie avec une situation déjà connue que nous formulons notre image hypothétique du passé<sup>111</sup>. Bruno Latour précisait également, avec justesse, que les sources peuvent être superposées, remaniées, recombinaisons et résumées par l'historien, faisant ainsi émerger des phénomènes complètement nouveaux. Les sources dépendent ainsi toujours du sujet connaissant et de son présent pour se révéler. Ce mémoire laisse à son tour une grande place à la subjectivité de l'historien et aux analogies avec le présent dans sa démarche réflexive.

Mais la nature des archives, leur raison d'être, les systèmes utilisés pour les ordonner, tout ceci a une influence considérable sur l'information qui nous est accessible. Ce ne sont cependant pas les seules limites à la compréhension du passé. Beaucoup de faits, d'évènements et surtout de conversations n'ont jamais été consignés et font partie de cette circulation intangible qu'on appelle la rumeur :

Même avant que les journaux parlent, même quand, pour ne pas blesser des susceptibilités, ils seraient portés à fausser l'opinion publique, en ne disant pas toute la vérité, il y a comme une rumeur, semblable en un sens à celle qui annonce la chute des avalanches, une rumeur qui dit le mérite des artistes<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 59.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Journal de Québec*, 24 août 1843; Roy et De Bonville mentionnent d'ailleurs la rumeur comme faisant partie de « l'espace médiatique », Roy et De Bonville, « La recherche sur l'histoire de la presse québécoise », 2000, p. 20.

Il est bien difficile pour l'historien de saisir cette rumeur, inaccessible par les sources textuelles. Ainsi, il doit rester bien humble dans sa prétention à raconter le passé. Marrou n'écrivait-il pas que « l'histoire [...] ne connaît jamais que des succès partiels, tout relatifs, hors de proportion avec l'ambition initiale<sup>113</sup> » ?

#### 1.4 Envoi

Nous avons mis la table, dans ce chapitre, à l'étude du commerce musical montréalais à l'époque préindustrielle. Nous y avons présenté les grandes questions qui nous accompagneront tout au long de ce mémoire. L'hypothèse principale à laquelle nous souscrivons est que l'émergence d'une industrie musicale fondée sur le goût de la consommation de la musique à Montréal se dévoile déjà dès les années 1820. Nous voulons démonter le récit hégémonique dans l'historiographie selon lequel la culture commercialisée apparaît seulement vers les années 1880 et espérons ainsi nuancer la vision idéalisée du commerce musical et de la facture instrumentale au Canada à l'ère préindustrielle.

---

<sup>113</sup> Marrou, *De la connaissance historique*, 1954, p. 52.

## CHAPITRE 2

### INTERROGER LA CONSOMMATION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE À MONTRÉAL

Débutons par une analyse de l'offre en instruments de musique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, il s'agira de brosser un portrait rapide des modalités d'organisation du commerce au moment où s'établit l'industrie de la musique à Montréal (vers 1825). L'analyse portera ainsi sur les mentions de vente d'instruments dans la presse entre 1800 et 1825, extraites du *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, et permettra de mettre en évidence certaines tendances, même si ces données ne présentent assurément qu'une image des plus fragmentaires de l'offre de l'époque. Notre intérêt sera dirigé davantage sur l'organisation du commerce et ses acteurs, que sur les instruments eux-mêmes.

Dans un deuxième temps, à partir de cinq inventaires de commerçants spécialisés de la décennie 1830<sup>1</sup>, nous chercherons à établir les contextes sociaux et culturels qui agissent sur la consommation de la musique. Établir la biographie des instruments permettra ainsi de les interroger comme marchandises, objets symboliques et outils de travail. Nous tenterons alors de cerner comment les fabricants exploitent la désirabilité, afin de permettre aux instruments d'entrer dans le domaine de la fantaisie et du développement de l'identité personnelle. Le rapport à la technologie, à la modernité et aux matériaux sera au centre de nos observations, tout comme le rôle des acteurs qui facilitent le processus de commercialisation de la musique. C'est ainsi selon des critères de mode, de goût et de désirabilité, plutôt

---

<sup>1</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire John Blackwood, CN601,S41, *Copartnership between George H. Mead et Wm T. Reid*, 21 septembre 1833, n° 177; greffe du notaire George Dorland Arnoldi, CN601,S7, *Inventory of the Communauté de biens Goolep [Gottlieb] Seebold the late & Maria Rheinhardt [Reinhardt] his wife*, 28 octobre 1833, n° 2021; greffe du notaire Peter Lukin, fils, CN601,S270, *Sale of moveable property by George H. Mead to Robert Mead*, 30 avril 1830, n° 1959; fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4266, *Mead vs Brown*, 1836, n° 2048; TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4920, *Christman vs Mead*, 1838, n° 732.

que par l'émulation entre les classes, que nous souhaitons aborder le commerce des instruments de musique de cette période.

Comme le piano a reçu le plus d'attention dans l'historiographie jusqu'à maintenant, l'accent sera mis ici sur d'autres instruments, notamment les vents et les violons. Cette approche s'arrime à notre intention d'analyser le commerce musical dans toute sa diversité, sans céder à l'apparente banalité de la sociabilité musicale amateur. Seulement quelques instruments seront analysés, mais le lecteur intéressé pourra consulter les inventaires intégralement à l'annexe A.

## 2.1 Portrait du commerce des instruments de musique entre 1800 et 1825

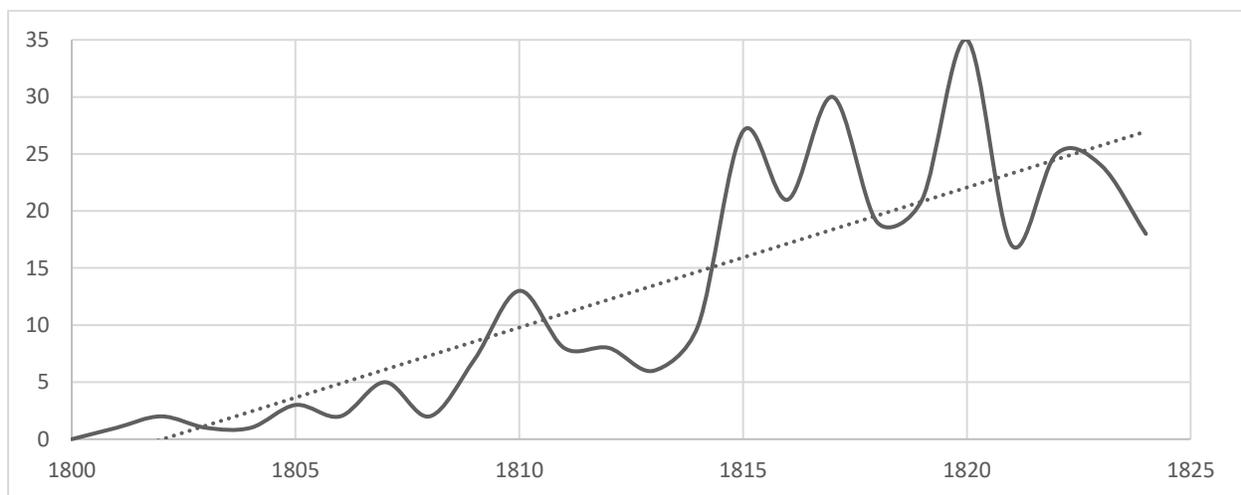


Figure 2.1 Nombre de publicités par année d'instruments et de musique dans la presse montréalaise entre 1800 et 1825 selon le *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*

Débutons donc en présentant le portrait de la consommation à l'aube de l'émergence d'une industrie musicale montréalaise. Dans notre corpus, 78 % des publicités correspondent à la décennie 1815 à 1825, et seulement 22 % ont été recensées durant les quinze premières années du siècle. Bien qu'il y ait davantage de sources journalistiques entre 1815 et 1825, la courbe correspond à l'augmentation logique de l'offre après la pleine réouverture des marchés suivant les guerres napoléoniennes et le conflit de 1812, de même qu'à la croissance continue de l'immigration. La figure 2.1, établie à partir des données du *Répertoire des données musicales*, présente cette croissance du nombre de publicités d'instruments.

### 2.1.1 Les vendeurs

Sur les 310 annonces d'instruments et d'accessoires de musique consignées pour la période 1800-1825, la répartition des vendeurs par occupation laisse d'emblée entrevoir une nette domination des encanteurs (*auctioneers and brokers*)<sup>2</sup>. Sur les 269 individus différents dans notre base de données, 48 % (129) sont des encanteurs, et seulement 18 % (47) sont des marchands.

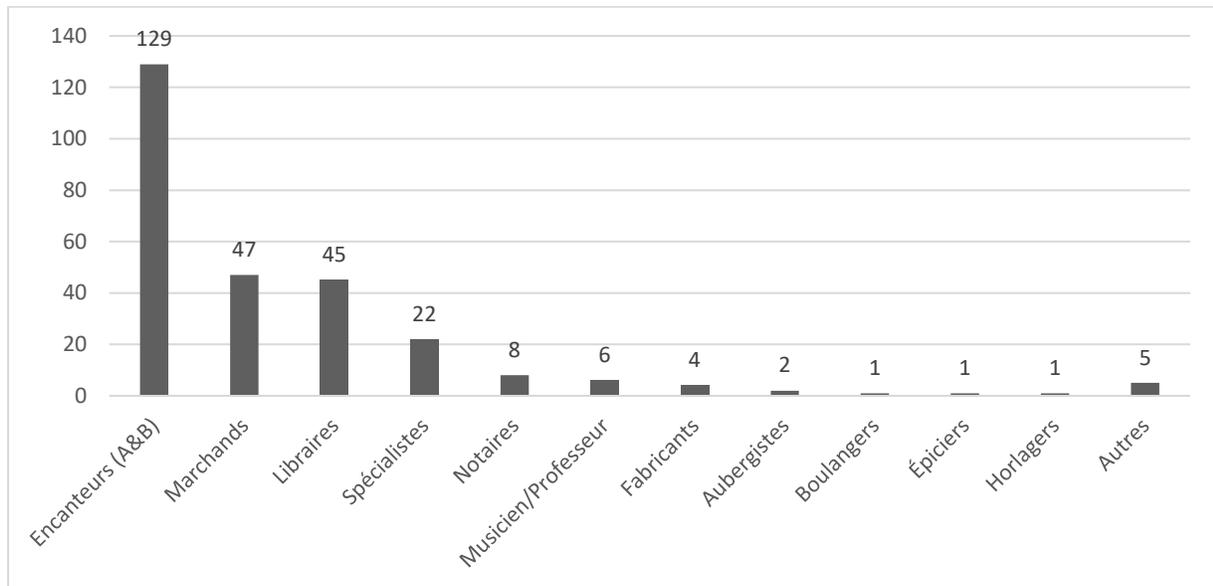


Figure 2.2 Répartition des vendeurs d'instruments de musique par occupation entre 1800 et 1825

---

<sup>2</sup> Le champ de l'occupation des vendeurs n'est pas une donnée qui apparaît toujours dans la source, mais qui est déduite par des recherches et des vérifications supplémentaires. La valeur *Encanteur(s)* correspond aux individus ou compagnies affichés comme tels, ou catégorisés ainsi par la nature apparente de leurs activités. Nous sommes conscients d'avoir regroupé une population qui pourrait éventuellement être plus raffinée dans sa catégorisation. Certains encanteurs semblent s'occuper de ventes de succession alors que d'autres liquident la marchandise fraîchement débarquée des navires et des bricks sur les docks. La catégorie des *libraires* est également inclusive et comporte des imprimeurs, relieurs et éditeurs, qui ont tous maintenu des opérations de vente de livres ou de papeterie. La catégorie des *marchands* inclut une diversité d'occupations et de branches, mais aussi une différence de niveaux de richesse. Il s'agit en général de marchands généralistes qui n'affichent pas de spécialisation apparente. Les *notaires* sont généralement bien identifiés et s'occupent de vendre à l'encan des successions ou des faillites. Les *musiciens* connus de l'époque sont pratiquement tous aussi *professeurs*. Finalement, celui que nous avons appelé le *spécialiste* est un commerçant qui affiche une forte tendance vers la vente d'instruments de musique, sans jamais lui donner pleine exclusivité dans ses affaires.

Une première découverte concerne le groupe des libraires, qui arrive troisième en représentation, avec 17 % (45) de notre population, tout produit musical confondu. Les professeurs représentent une très faible proportion du total, mais ils sont aussi les moins susceptibles d’annoncer dans la presse, bénéficiant d’un lien privilégié avec la clientèle.

La répartition du type de transaction ne surprend pas : 56 % d’encans, 36 % de ventes en magasin, 6 % de ventes aux enchères et 2 % de loteries. Si l’on considère uniquement les pianos mis en vente, le ratio est similaire, avec une augmentation de 2 % des ventes aux enchères et des loteries, au détriment des ventes en magasin. Ces deux analyses confirment le rôle important des encanteurs dans la vente d’instruments au premier quart du siècle.

### 2.1.2 Les instruments

Les pianos sont les instruments les plus annoncés dans la presse montréalaise. Ce sont des marchandises imposantes, onéreuses et, d’une certaine manière, périssables, ce qui justifie leur présence dans les pages publicitaires. Bien qu’ils fassent l’objet de nombreuses publicités, il faut nuancer cette impression en rappelant que les pianos ne représentent pas la catégorie d’instruments la plus répandue au sein de la population (l’analyse des inventaires de violons et de flutes le démontrera clairement à la section suivante). Voici un danger de tirer des conclusions de nature quantitatives à partir de publicités. Nous éviterons donc de comparer la représentation des instruments entre les familles (pianos, cordes, vents), puisque leur représentation dans la presse n’est pas égale, mais il demeure néanmoins pertinent d’observer la répartition des instruments au sein d’une même famille.

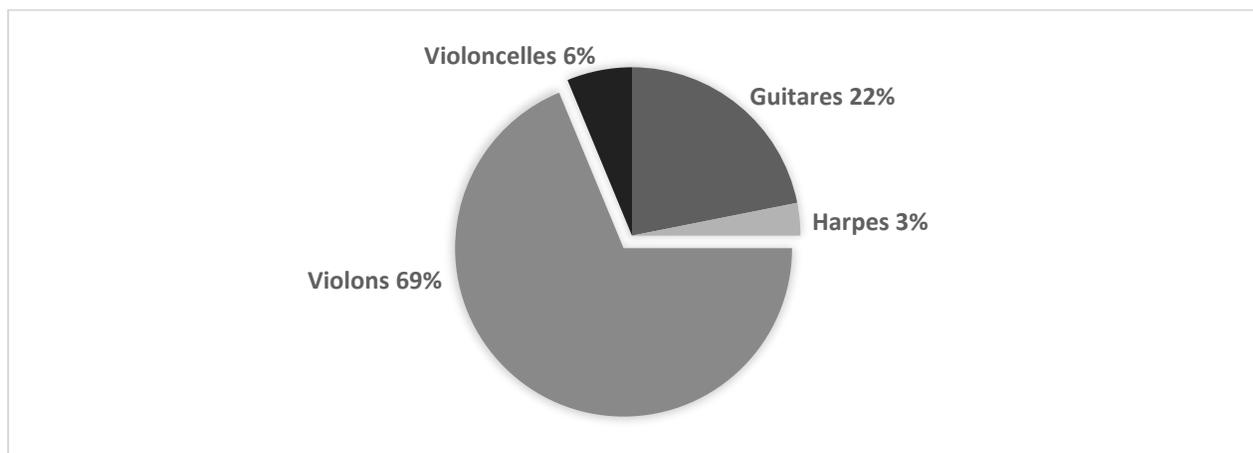


Figure 2.3 Répartition des instruments à cordes dans les publicités entre 1800 et 1825

Parmi les instruments à cordes, le violon domine avec 69 % des mentions contre 22 % pour la guitare. Ces résultats sont parfaitement cohérents avec les quantités observées dans les inventaires des commerçants spécialisés des années 1830, qui seront présentés plus loin. Le violon était répandu parmi les différentes classes sociales et auprès des divers groupes ethniques qui composaient la population montréalaise de l'époque (les Canadiens français, les Écossais, les Anglais, les Irlandais et les Allemands).

La catégorie des instruments à vent propose également une lecture différente de celle des pianos. Cette famille d'instruments est composée de bois (flutes, hautbois, clarinettes, flageolets) et de cuivres (trompettes, clairons, cors). La popularité de la flute s'observe par la quantité de publicités répertoriées – quarante entre 1800 et 1825. Les bois, qui représentent 90 % des instruments à vent annoncés, sont vendus majoritairement par les libraires, responsables de 34 % des publicités. Viennent ensuite les encanteurs (31 %) et les spécialistes (29 %). Ces données, observées parallèlement aux annonces de spectacles qui mentionnent régulièrement les librairies comme des endroits où se procurer des billets, semblent indiquer un positionnement de ces dernières comme centre de la vie culturelle de l'époque.

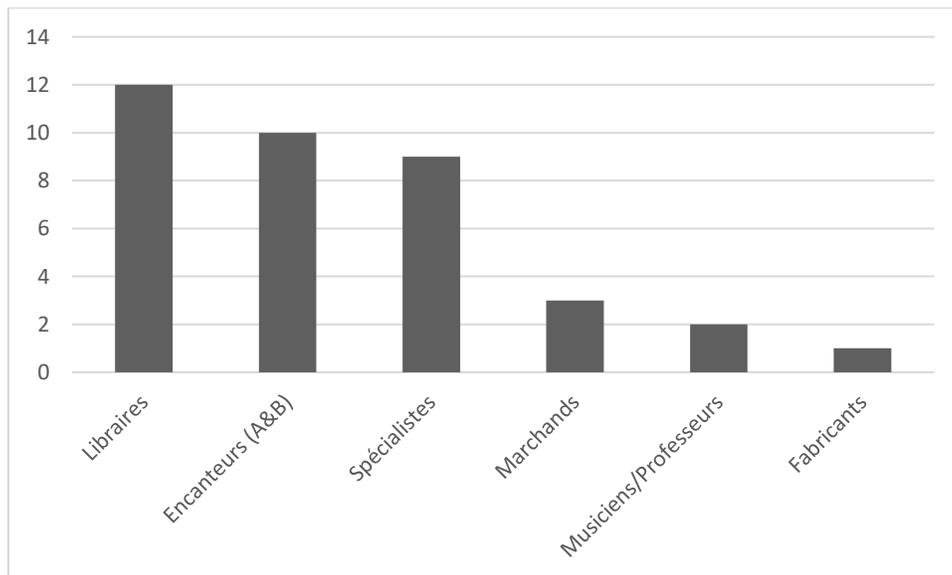


Figure 2.4 Répartition par occupation des vendeurs entre 1800 et 1825 : instruments à vent

L'étude des données de la presse entre 1800 et 1825 permet ainsi de comprendre les modalités d'organisation du commerce des instruments de musique avant l'établissement des premiers commerces spécialisés dans la fabrication et la vente de marchandises musicales à Montréal. Bien que les instruments

à vent, telle la flute, soient bien présents chez les libraires, les encanteurs dominent le portrait commercial en vente de pianos, d'orgues et d'instruments à cordes.

### 2.1.3 Les accessoires

En ce qui concerne les accessoires de musique, on constate une forte présence de cordes de violons chez les marchands (38%). Objets périssables, les cordes devaient être souvent remplacées. Elles étaient encore fabriquées en boyaux au XIX<sup>e</sup> siècle, suivant des techniques et des traditions familiales, surtout en Italie<sup>3</sup>. En juin 1815, Frederick Glackemeyer, établi à la place du vieux marché à Montréal, annonce qu'il vient de recevoir de la maison Clementi & Co. de Londres une grande sélection d'instruments et d'accessoires. Parmi la liste, on remarque cent douzaines de cordes de violon. Une telle quantité laisse présager une forte demande ou une redistribution. Daniel Laxer relève par ailleurs leur présence dans les inventaires de la compagnie du Nord-Ouest en 1820, surtout à Fort William, d'où elles étaient redistribuées vers d'autres postes<sup>4</sup>. Il y avait donc une distribution en plusieurs étapes depuis Montréal vers les régions du Haut-Canada. L'abondance signalait peut-être aussi un réapprovisionnement massif après une pénurie, occasionnée par les tensions politiques des dernières années qui avait affecté les échanges<sup>5</sup>.

L'attention portée à l'origine du produit dans certaines annonces sert d'indicateur de désirabilité et de qualité. Les cordes romaines jouissent par exemple d'une forte préférence en Grande-Bretagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le suggère une méthode de guitare de 1829 : « the strings called Roman are the best. They are double the price of the others; but they have a better tone, and are less apt to break<sup>6</sup> ». Fabriquées par des familles de *cordari* sous privilège papal, elles sont aussi utilisées par les horlogers, les

---

<sup>3</sup> Pour l'Angleterre, voir Jenny Nex, « Gut String Makers in Nineteenth-Century London », *The Galpin Society Journal*, vol. LXV, 2012, p. 131–160.

<sup>4</sup> Daniel Robert Laxer, *Listening to the Fur Trade: Sound, Music, and Dance in Northern North America 1760-1840*, thèse de doctorat en histoire, Université de Toronto, 2015, p. 341.

<sup>5</sup> L'entrepreneur musical londonien Muzio Clementi se disait d'ailleurs frustré des complications entraînées par la guerre et les nombreux liens de commerce rompus qui sont à refaire : David Rowland, « Clementi's Music Business » dans Michael Kassler (dir.), *The Music Trade in Georgian England*, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 149.

<sup>6</sup> Thomas Perronet Thompson, *Instruction to my Daughter for Playing the Enbarmonic Guitar*, Londres, Goulding & D'Almaine, 1829, p. 16.

chapeliers et les relieurs de livres<sup>7</sup>. On peut présumer que la plupart des détaillants et des libraires conservaient principalement des chanterelles (cordes les plus fines), plus susceptibles de se casser par temps sec ou de perdre leur justesse sous l'effet de l'humidité<sup>8</sup>.

En croisant la correspondance du musicien et entrepreneur Muzio Clementi avec certaines données de notre corpus, il est possible de faire des inférences quant aux réseaux d'échange des marchandises disponibles sur le marché laurentien. Par exemple, dans une lettre de 1798 adressée à son frère Gaetano, Clementi presse celui-ci d'envoyer de Rome les cordes commandées chez Pica, Tofani & C., précisant qu'il en a grandement besoin<sup>9</sup>. Patrizio Barbieri a mentionné que cette firme, établie au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, avait beaucoup souffert des difficultés économiques causées par les guerres napoléoniennes et les réglementations commerciales imposées par l'occupation française de Rome. Ses exportations vers le marché anglais ont été directement affectées au point qu'elle a dû cesser ses activités à la fin de la décennie 1810<sup>10</sup>. Le manque de cordes romaines se faisait également sentir à Londres chez le fabricant de harpes Érard, alors que Pierre Érard écrivait à son oncle le 16 décembre 1814 : « pour les cordes, je crois faire affaire avec Philips, Burey St City. Ils en ont une caisse dans la Tamise. Il nous en faut, car nous ne pouvons plus vendre que des cordes anglaises<sup>11</sup> ».

Cet exemple présente déjà la complexité des réseaux commerciaux internationaux de l'époque, notamment en ce qui a trait à la réexportation, mais aussi l'effet des guerres sur la disponibilité des

---

<sup>7</sup> Patrizio Barbieri a analysé les inventaires de *cordari* romains et napolitains entre 1700 et 1850 et remarque que les chanterelles représentaient parfois jusqu'à 50 % de la production totale d'un fabricant, et qu'elles étaient les plus fréquemment exportées, Patrizio Barbieri, « More on Roman Violin Strings 1700-1850 », dans Laurence Libin (dir.), *Instrumental Odyssey: A Tribute to Herbert Heyde*, Hillsdale, Pendragon Press, 2016, p. 180.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>11</sup> Adelson, Roudier, Nex, Barthel et Foussard, *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents, 1785-1959*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 873.

produits dans la colonie<sup>12</sup>. Il montre également que les goûts et les préférences des consommateurs influençaient largement les réseaux d'approvisionnement. Les nombreuses mentions de cet accessoire dans les publicités sont évidemment aussi reliées à la forte présence du violon dans la population.

#### 2.1.4 Les qualificatifs publicitaires

Avec la mobilité des familles dans la structure impériale en Inde et en Amérique du Nord britannique, les ventes d'instruments usagés étaient fréquentes. Woodfield remarque d'ailleurs, dans le cas indien, que les termes *elegant* ou *handsome* deviennent des marqueurs publicitaires pour des pianos neufs alors que ceux ayant une « histoire indienne » sont plus souvent décrits comme étant *in good condition* ou *fine toned*<sup>13</sup>.

Nous avons regroupé les qualificatifs utilisés pour la promotion des pianos à vendre dans la presse entre 1800 et 1825 en deux catégories, soient les qualificatifs d'apparence ou de qualité. La répartition apparaît plutôt équilibrée entre les deux attributs : 37 occurrences concernant l'apparence, contre 38 concernant la qualité. Les deux attributs peuvent se trouver ensemble (6) dans une même annonce et les données montrent aussi une utilisation fréquente du qualificatif *elegant* (26) comme vecteur publicitaire, attribut qui fait appel aux motivations émotionnelles chez les consommateurs<sup>14</sup>. Les qualificatifs de qualité sont moins homogènes et se séparent principalement sur une gradation imprécise de qualité (Excellent, Very superior, One of the best) ou de timbre (Fine toned, Well toned).

---

<sup>12</sup> Vallières et Desloges précisent d'ailleurs que 3 % des importations britanniques réexportées aboutissent dans les colonies britanniques en Amérique du Nord, représentant entre 15 % et 25 % du total des entrées de marchandises, Marc Vallières et Yvon Desloges, « Les échanges commerciaux de la colonie laurentienne avec la Grande-Bretagne, 1760-1850. L'exemple des importations de produits textiles et métallurgiques », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 3-4, 2008, p. 431.

<sup>13</sup> Ian Woodfield, *Music of the Raj: A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 25.

<sup>14</sup> Interprétation développée par Frances Roback dans « Advertising Canadian Pianos and Organs, 1850-1914 », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n° 20, 1984, p. 35.

Qualificatif	Fréquence
<b>Apparence</b>	-
Elegant	26
Handsome	4
Beautiful	2
Neat	2
Superbe	2
Very handsome	1
<b>Qualité</b>	-
Excellent	13
Patent	9
Fine toned	5
Well toned	5
Superior toned	1
Very superior	1
Warranted	1
One of the best in this country	1
Adapted to the climate of this country	1
In good order	1

Remarquons cependant le terme *patent* qui revient régulièrement. Le piano est un instrument qui a évolué au fil du temps, grâce à des améliorations successives. Citer le fait qu'il est breveté signifie que l'entreprise s'inscrit dans ce mouvement d'innovation et d'invention propre au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui constitue un gage de modernité et de distinction. La caractéristique du climat n'apparaît qu'une seule fois dans les publicités répertoriées, ce qui est intéressant puisqu'elle deviendra l'argument central des fabricants locaux à partir des années 1830, afin de promouvoir leurs produits et de les distinguer des importations.

La provenance est aussi un élément important. Elle n'est indiquée que 34 fois, mais la majorité des mentions font références à des importations provenant de Londres. Il est probable que les sources qui n'indiquent pas la provenance soient *de facto* des cas d'importations anglaises. Quelques pianos arrivent d'Écosse et un des États-Unis. Le favoritisme accordé au produit anglais que l'on constate ici n'est pas uniquement une conséquence du colonialisme économique, mais aussi une question de capital symbolique et de mode. Les États-Unis postérieurs à la Révolution étaient toujours de grands consommateurs de biens anglais. Tout ce qui était britannique était très en demande : la musique

britannique, les pièces de théâtre britanniques, la littérature britannique<sup>15</sup>. C'est ce que Berg nomme le *British brand*, qui fait fureur partout<sup>16</sup>.

Ces quelques observations sur la période de 1800 à 1825 permettent d'établir certaines bases pour la suite de l'analyse. En bref, on a observé une croissance des importations à partir de 1815, alors que le climat international se détend et que les échanges commerciaux reprennent. Sur le marché montréalais, les instruments étaient vendus d'abord par des encanteurs, puis par des libraires qui proposaient musique, accessoires et petits instruments. Parmi ceux-ci, les violons représentaient 80 % des cordes, mais la guitare apparaissait aussi déjà comme un instrument populaire. Pour les vents, on retrouvait majoritairement des flutes et encore très peu de cuivres. Les pianos arrivaient quant à eux principalement de Londres et on soulignait généralement leur élégance, leur qualité et leur modernité. Enfin, ce court portrait a montré le chemin que pouvaient parcourir certaines marchandises avant leur arrivée sur le marché montréalais, en prenant l'exemple des cordes romaines.

## 2.2 Analyse de l'offre d'instruments de musique à Montréal

L'établissement des premiers magasins de musique constitue un moment déterminant pour l'émergence d'une industrie musicale à Montréal. Des spécialistes avaient commencé à apparaître avant 1820 et le plus significatif, par l'étendue des produits annoncés, était Frederick Glackemeyer (qui est probablement le fils du musicien de Québec du même nom<sup>17</sup>). Ces spécialistes disposaient de connaissances musicales adéquates pour répondre aux besoins des musiciens et affichaient une forte inclination pour la musique,

---

<sup>15</sup> Glenda Goodman, « The Power to Please: Gender and Celebrity Self-Commodification in the Early American Republic », dans Emily H. Green et Catherine Mayes (dir.), *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730–1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017, p. 117.

<sup>16</sup> Berg, *Luxury and Pleasure*, 2007, p. 279.

<sup>17</sup> Frederick Glackemeyer (1759-1836); l'historiographie a accordé beaucoup d'attention à ce chef de musique allemand arrivé à Québec durant la guerre d'indépendance des États-Unis. Il quitte l'armée en 1784, alors sous le commandement du général Riedesel à Québec. Il est un des piliers de la scène musicale québécoise de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Glackemeyer enseigne, performe et fait le commerce d'instruments et de musique; voir l'entrée de Lucien Poirier dans le *Dictionnaire biographique du Canada*. En ligne. [http://www.biographi.ca/fr/bio/glackemeyer\\_frederick\\_7F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/glackemeyer_frederick_7F.html). Consulté le 20 décembre 2023.

sans jamais lui donner pleine exclusivité dans la conduite de leurs affaires<sup>18</sup>. La musique en feuille était quant à elle principalement l'affaire des libraires et des professeurs, qui participaient activement au commerce musical<sup>19</sup>.

Le premier pas vers une spécialisation plus complète survient avec l'établissement à Montréal du fabricant de pianos et commerçant allemand Gottlieb Seebold. Arrivé à Québec en 1817, il s'établit avec Frederick Hund dans cette ville puis ouvre une succursale à Montréal, dans le faubourg Saint-Louis, en 1821<sup>20</sup>. Il prévient alors le public de l'ouverture de leur établissement musical précisant qu'il possède une grande variété d'instruments et de « presque tout autre article de leur profession ». En plus de pianos provenant des meilleures manufactures de Londres, on apprend qu'il en offre aussi « quelques-uns de leur propre manufacture à Québec, garantis égaux à ceux d'importation, et propres au climat<sup>21</sup> ». Seebold fait paraître très peu de publicités, hormis l'annonce occasionnelle d'une nouvelle commande reçue d'Europe<sup>22</sup>. Grâce à son inventaire après décès, il est possible de connaître l'étendue de ses affaires en musique.

Seebold est un commerçant spécialisé qui offre un service complet de réparation et de lutherie. Il vend également une variété d'instruments et d'accessoires, de méthodes et de musique en feuille. Mais Seebold était aussi connu comme épicier et une partie de son inventaire était mobilisée par les produits d'épicerie

---

<sup>18</sup> À part Glackemeyer qui annonce en 1815 et 1816, notons M. Fournier, et son successeur A. Laframboise, établis au 47 de la rue Saint-Paul. Ils offrent une variété d'instruments (clarinettes, flutes, flageolets, violons fins et communs, des matériaux de lutherie et d'archèterie - vis, chevalets, touches, cordiers -, en combinaison avec des estampes, des jeux de bagatelle, balles de billards et une panoplie d'autres marchandises (*L'Aurore*, 15 mai 1819; *The Canadian Courant*, 12 août 1820).

<sup>19</sup> Voir Klaus Hortschansky, « The Musician as Music-Dealer », dans Walter Salmen, Herbert Kaufman et Barbara Reisner (dir.), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, New York, Pendragon, 1993.

<sup>20</sup> *Le Spectateur canadien*, 16 juin 1821.

<sup>21</sup> *Le Spectateur canadien*, 12 janvier 1822.

<sup>22</sup> *The Montreal Herald*, 09 juin 1826.

et les spiritueux<sup>23</sup>. Néanmoins, le commerce musical apparaît comme sa principale activité en 1833 avec un inventaire d'instruments d'une valeur de 330 livres. Le métier de fabricant de pianos lui a été attribué pendant ses douze années à Montréal, mais il est peu probable qu'il ait continué à les fabriquer après le départ de Hund pour l'Europe en 1824. Son inventaire après décès indique qu'il possédait une petite réserve de bois, un tour à bois, des outils de menuisier, des touches de violon et un établi, mais pas de matériaux permettant de conclure à une fabrication soutenue.

C'est George Hooper Mead qui est le premier à réaliser un mariage complet entre fabrication et commerce. Tout juste avant de s'installer à Montréal en 1828, Mead travaillait à New York en partenariat avec le fabricant William H. Ball, sous le nom de Hooper & Ball<sup>24</sup>. Il loue un immeuble de trois étages dans la rue Saint-François-Xavier en 1828. Il ouvre alors un commerce exclusivement consacrée à la musique, qui est gérée par des experts. Le rez-de-chaussée est occupé par la boutique, alors que la manufacture se trouve au deuxième étage et que le troisième étage est un espace de vie pour sa famille. En 1830, il installe sa manufacture rue Craig, puis dans le quartier Près-de-ville deux ans plus tard<sup>25</sup>. Il est alors le seul fabricant

---

<sup>23</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire George Dorland Arnoldi, CN601,S7, *Inventory of the Communauté de biens Goolep [Gottlieb] Seebold the late & Maria Rheinhardt [Reinhardt] his wife*, 28 octobre 1833, n° 2021.

<sup>24</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4920, *Christman vs Mead*, 1838, n° 732; voir aussi Nancy Groce, *Musical Instrument Makers of New York: A Directory of the Eighteenth- And Nineteenth-Century Urban Craftsmen*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1991, p. 7-8; pour d'autres informations sur ce fabricant, notamment sur ses engagements politiques, voir Society of Journeymen Piano-forte Makers, « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), American Musical Instrument Society, 2009, p. 17.

<sup>25</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4207, *Hutchinson vs Mead*, 1830, n° 1584; Michael Cole précise que c'est le modèle qui existait à Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle en facture de pianos et que « separation of home and work would have been an alien idea to the piano makers » à l'époque, Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 281. Le modèle industriel qui sépare la production du reste des activités, adopté au tournant du siècle par des fabricants comme Broadwood et Longman & Broderip à Londres, correspond à un nouveau modèle de production en facture instrumentale. C'est le modèle qu'adopte Mead dès 1830 en séparant son lieu de vie, sa boutique, et sa manufacture.

de pianos à Montréal<sup>26</sup>. La famille Mead, et surtout George H., actif pendant près de vingt-cinq ans, est très importante dans l'établissement d'une industrie de la musique à Montréal<sup>27</sup>.

Ce sont donc à partir des inventaires de G. H. Mead (1830, 1833, 1838), du registre de vente de Robert Mead & Sons (1836) et de l'inventaire après décès de Gottlieb Seebold (1833), trois des premiers commerçants spécialisés en musique à Montréal, qu'il convient maintenant d'analyser plus finement l'offre musicale. L'origine des instruments dans ces documents est difficile à déterminer, mais assurément variée. Les marchandises qui arrivent par bateau sont des importations britanniques. Il est cependant important de préciser que celles qui arrivent aux ports de Québec et de Montréal ne constituent qu'une partie du tableau des importations, puisqu'il faut aussi prendre en compte le circuit new-yorkais, par le lac Champlain et la rivière Richelieu<sup>28</sup>.

Étudier les ports de douane de Saint-Jean, de Châteauguay et de Coteau-du-Lac permettrait de tracer un portrait du commerce qui passe par New York et des importations américaines, fluviales et terrestres<sup>29</sup>. On rapporte par exemple, dans le journal *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois* en 1832, l'importation de 18 caisses d'instruments de musique au port de Saint-Jean pour les deuxième et troisième trimestres de l'année. Est-ce que ces instruments provenaient d'Europe en arrivant par la route de New York, ou étaient-

---

<sup>26</sup> Témoignage Phineas B. Merritt, dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4251, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938, « there is no other musical instruments maker in Montreal, I would know it », 20 décembre 1832.

<sup>27</sup> Voir l'annexe B pour plus de détails sur cette famille.

<sup>28</sup> Le canal Champlain, inauguré le 10 septembre 1823, permet de relier New York et le fleuve Hudson au lac Champlain et à la rivière Richelieu.

<sup>29</sup> *Order of the Governor in Chief in Council for the regulation of commerce, between this Province and the United States of America*, Québec, P. E. Desbarats, 4 juin 1818. Ce document ordonne la déclaration aux ports de Saint-Jean, Châteauguay et Coteau-du-Lac, de toute marchandise légalement importée au Bas-Canada, pour le contrôle douanier, que ce soit par voie fluviale ou terrestre. Il contient également des mises en garde importantes contre la contrebande.

ils des importations de produits étatsuniens ? Il ne faut pas oublier également que la contrebande était un phénomène important dans les échanges transfrontaliers<sup>30</sup>.

### 2.2.1 Instruments à vent

Débutons notre analyse des inventaires par les instruments à vent, plus précisément les bois. Chez les hommes, qu'ils soient anglophones ou francophones, les instruments à vent, étaient très populaires. La flute, la clarinette et le flageolet étaient des instruments domestiques genrés; il était mal vu pour une femme d'en jouer, en raison de la position « compromettante » des lèvres<sup>31</sup>. On retrouve une grande quantité de ces instruments dans les inventaires de la famille Mead.

#### 2.2.1.1 Les flutes et les flûtistes locaux

Andrea Murray s'appuie sur la présence d'une flute dans les mains de Benjamin Lemoine, figuré sur la toile *La famille Woolsey* de William Berczy, pour aborder la pratique amateur de cet instrument au sein des salons bourgeois montréalais du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. La popularité de la flute dans l'intimité des demeures faisait écho à celle qui résonnait publiquement dans la ville. Elle est d'abord entretenue par quelques musiciens distingués, qui contribuent à la désirabilité de l'instrument en nourrissant le gout du public. Il est important de considérer leur influence sur la consommation musicale locale. Le consommateur est interpellé, car

---

<sup>30</sup> Robert Richard cite Andrew Bonthius, précisant que la frontière « was poorly guarded and scarcely more than a political formality to which [contemporaries] gave little practical consideration », dans Julien Mauduit et Maxime Dagenais (dir.), *Revolutions across borders: Jacksonian America and the Canadian Rebellion*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press, 2019, p. 64-65. Deux commerçants et un professeur montréalais ont par ailleurs laissés des indices de commandes auprès des frères Klemm, fabricants et commerçants d'instruments à Philadelphie, qui entretenaient des liens de production étroits avec l'Allemagne. Voir Sabine Klauss, « German-American Relationships: Immigration and Trade Factors in American Brasswind Instruments during the 19th Century », dans Laurence Libin (dir.), *Instrumental Odyssey: A Tribute to Herbert Heyde*, Hillsdale, Pendragon Press, 2016.

<sup>31</sup> Voir Imyra Santana, « Les femmes et la pratique des instruments à vent au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Mélanie Traversier et Alban Ramault (dir.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019. Je remercie Sandria P. Bouliane de m'avoir indiqué cette recherche. Voir aussi Veronica Doubleday, « Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender », *Ethnomusicology Forum*, vol. 17, n° 1, 2008, p. 3-39.

<sup>32</sup> Andrea Murray, *The Western Flute in Canada: History, Flutists, and Repertoire*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université Carleton, Ottawa, 2004, p. 31.

l'instrument est rendu significatif par l'intégration du son et du comportement du musicien, qui donne à l'instrument son sens.

Parmi ces musiciens qui ont un impact sur la mode et la consommation, on retrouve Alexander Kyle, maitre de bande du 68<sup>e</sup> régiment, qui réside au Québec entre 1818 et 1829. Kyle était entrepreneur et, dès son arrivée en 1818, il annonce à Québec, « that he has lately composed a march, and arranged it for the Piano Forte. Said March is humbly dedicated by permission to His Grace, the Duke of Richmond<sup>33</sup> ». Après avoir quitté l'armée vers 1825, il s'installe à Montréal, enseigne et laisse savoir dans le *Montreal Herald* qu'il a « a few Excellent Flutes, on hand, which he will dispose of on moderate terms<sup>34</sup> ».

Un autre flutiste populaire est James Ryan, arrivé à Québec en octobre 1825, comme maitre de bande du réputé régiment des 79<sup>th</sup> *Highlanders*<sup>35</sup>. Il participe à de nombreuses cérémonies, dont l'inauguration du monument de Wolf et Montcalm en 1827. Durant la présence du gouverneur Dalhousie dans la colonie, Ryan enseigne la musique à sa femme, la comtesse<sup>36</sup>. Rapidement, il devient un musicien très apprécié à Québec et à Montréal. Sa performance des variations de *Blue Bells of Scotland* rencontre beaucoup de succès auprès du public.

Enfin, Francis Woolcott, originaire de Londres et ancien « pupil of the late celebrated Nicolson [sic]<sup>37</sup> », est le flutiste populaire des années 1840 à Montréal. Une de ses compositions est d'ailleurs publiée par J. W. Herbert & Co. en 1843 et au moins une autre est publiée dans le *Literary Garland*<sup>38</sup>. Tous ces musiciens participent à la construction identitaire et à la popularité de l'instrument par leurs publications,

---

<sup>33</sup> *The Montreal Herald*, 30 novembre 1825.

<sup>34</sup> *Ibid.*; Kyle poursuivra sa carrière aux États-Unis, au Collège militaire de West Point, où il sera maitre de musique à partir de 1830, voir Raoul Camus, *Military Music in the United States Army Prior to 1834*, thèse de doctorat en histoire, Université de New York, 1969, p. 463.

<sup>35</sup> Un régiment notamment célèbre pour sa participation à la bataille de Waterloo en 1815.

<sup>36</sup> *The Quebec Mercury*, 16 octobre 1834.

<sup>37</sup> *The Montreal Gazette*, 26 septembre 1842.

<sup>38</sup> Maria Calderisi, *L'édition musicale au Canada, 1800-1867*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1981, p. 37.

leurs prestations et leur enseignement. Ils s'adonnent tous aussi à la vente de flutes, soit par eux-mêmes, ou à la commission pour d'autres<sup>39</sup>.

Les inventaires confirment sans aucun doute la popularité de la flute parmi la population montréalaise. G. H. Mead en possède quatre-vingt-six en 1833 et vingt-quatre en cours de fabrication. Seebold en compte pour sa part dix-sept en réserve la même année. Les inventaires montrent surtout la diversité des choix qui s'offraient aux Montréalais, permettant de mieux saisir comment opéraient les attributs de gamme et de prix. Ainsi, la flute qui offre le plus haut niveau de distinction, par son prix, son attrait esthétique, ses matériaux, la virtuosité de sa fabrication ou sa rareté, pour ne s'arrêter qu'à ces attributs du registre de luxe, est la flute à huit clés d'argent. Elle se vend entre quatre et sept livres chez les détaillants, ce qui la rend aussi onéreuse qu'un violoncelle ou un violon de qualité supérieure. La déclinaison à quatre clés se détaille de une à deux livres, alors que les flutes dites « consorts » sont offertes à la multitude pour cinq ou sept schillings, c'est-à-dire environ vingt fois moins cher qu'une flute de huit clés en argent.

Soulignons aussi la nouveauté et l'innovation, qui agissent comme des marqueurs de distinction importants. C'est ce qui incite le commentateur du *Montreal Transcript* à noter l'utilisation par un musicien amateur d'une flute du fabricant Theobald Boehm, lors d'un concert promenade en 1846<sup>40</sup>. Trois ans plus tôt, ce facteur européen avait proposé un nouveau système de clés et de trous (grosseur et position) qui améliorait l'intonation, mais qui demandait une certaine adaptation au flutiste. La mention du nom Boehm dans la presse montréalaise en 1846 conférait assurément une empreinte de modernité à l'utilisateur.

---

<sup>39</sup> Un état de compte de Francis Woolcott envers J.W. Herbert démontre qu'il avait reçu 10 schillings de Herbert pour la vente d'une élégante flute à huit clés en bois de coco, vendu 3/10/0, soit une commission d'un peu plus de 14 %; dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Isaac Jones Gibb, CN601,S175, *Transfer from John W. Herbert to Henry Lavender*, 19 mai 1846, n° 6807.

<sup>40</sup> *The Montreal Transcript*, 7 octobre 1846.

### 2.2.1.2 Flageolets et serpents

Le flageolet est également un instrument très populaire parmi les hommes. Le Musée de la civilisation à Québec conserve par ailleurs un flageolet double qui aurait appartenu au patriote Denis-Benjamin Viger. Il en aurait joué « souvent pendant son long emprisonnement dans les cachots de Montréal en 1838-39<sup>41</sup> ». Nos sources montrent que le flageolet double était populaire et disponible en bonne quantité à Montréal au cours de la décennie 1830. G. H. Mead en possède six en 1833 et neuf en 1838, alors que son père, Robert Mead, en vend cinq durant le mois de mai 1836. Nous savons également que G. H. Mead fabriquait des flageolets double à son atelier. En 2020, le collectionneur d'instruments ontarien Geoff Schnefsky a trouvé un flageolet double fabriqué par Mead & Co. dans une vente de succession à Richmond Hill en Ontario. Avant de le revendre à un collectionneur européen, Schnefsky a réalisé une vidéo détaillée de l'instrument, que l'on peut regarder sur YouTube. Il semble que le modèle se soit revendiqué d'une amélioration brevetée, puisque l'instrument porte la marque au fer *PATENT*.

On note également la présence du serpent dans l'inventaire de G. H. Mead en 1830<sup>42</sup>. Instrument ancien, le serpent d'église apparaît assez tôt en Nouvelle-France<sup>43</sup>. Il est peut-être encore utilisé en 1830 dans certaines églises pour accompagner le plain-chant, mais sert aussi aux bandes militaires britanniques. Des quelques modifications que le serpent acquiert en passant de la France à l'Angleterre, notamment l'ajout de clés, Douglas Yeo mentionne :

---

<sup>41</sup> Copie d'une lettre de Louis-Joseph-Amédée Papineau qui accompagnait un flageolet ayant appartenu à Denis-Benjamin Viger (1774-1861). Musée de la civilisation, Québec, item n° MCQC2015-PX1. Un article publié par le musée sur cet objet présume à tort qu'il s'agit d'un instrument très rare au Bas-Canada, et que Viger l'aurait acheté lors de son passage à Londres pour y faire des représentations politiques, Lydia Bouchard, « La musique d'un patriote en prison », Le Musée de la civilisation, 2021, en ligne. <https://uneheureaumusee.ca/la-musique-dun-patriote-en-prison>. Consulté le 20 mars 2021.

<sup>42</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Peter Lukin, fils, CN601,S270, *Sale of moveable property by George H. Mead to Robert Mead*, 30 avril 1830, n° 1959.

<sup>43</sup> Élisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Septentrion, Sillery, 2003, p. 69, 85, 170, 420; Gilles Plante, « De l'épinette au serpent : la gamme des instruments en Nouvelle-France », *Cap-aux-Diamants*, n° 67, 2001, p. 11-13.

With the serpent firmly established in the church in France, the *serpent d'église* remained popular in much of Europe. [...] players and composers used the serpent as a viable wind instrument that could capably play the bass line in military bands, chamber music and, eventually the symphony orchestra. When the serpent found its way to England, makers saw the opportunity for practical modifications that resulted in important and innovative evolutionary forms<sup>44</sup>.

Les innovations se succèdent ainsi rapidement. En 1830, dans l'offre de Mead, le prétendant au serpent, le *Bass Horn*, fait son apparition. Les fabricants ne cessent de perfectionner le serpent, aboutissant à des versions qui le libèrent de sa forme serpentine tout en incorporant du métal dans sa fabrication, par ailleurs plus résilient aux climats coloniaux de l'Empire britannique<sup>45</sup>. En 1844, Mead annonçait déjà un nouvel instrument pour la basse, l'ophicléide, reçu directement de Paris<sup>46</sup>. Le serpent demeure néanmoins utilisé par les bandes militaires et amateurs à Montréal durant les années 1830 et un dénommé J.B. Ranson l'enseigne toujours en 1836<sup>47</sup>. Trevor Herbert s'étonne qu'un instrument aussi vulnérable aux conditions climatiques coloniales ait pu être utilisé aussi longtemps<sup>48</sup>. On remarque néanmoins que la succession des inventions et des innovations s'accélère à mesure que l'industrie se structure.

En interrogeant la vie sociale des instruments, plusieurs éléments qui influencent leur consommation se révèlent déjà. D'abord, leur désirabilité peut augmenter grâce à certains musiciens réputés et à leurs performances publiques qui stimulent le marché. On a aussi vu que la flute est un instrument où opère déjà une gradation de qualité et de symbolisme selon les attributs de sa facture, ce qui permet un élargissement considérable du bassin de consommateurs, avec une offre adaptée aux moyens des acheteurs. Enfin, on observe avec le serpent et ses successeurs que les innovations répondent aussi à la

---

<sup>44</sup> Douglas Yeo, *Serpents, Bass Horns and Ophicleides at the Bate Collection*, Oxford, University of Oxford, 2019, p. 12.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>46</sup> *La Minerve*, 19 avril 1844; l'ophicléide est un instrument de cuivre inventé en 1817 par Jean Hilaire Asté.

<sup>47</sup> Douglass Yeo mentionne que « most English makers and players clung to the English military serpent into the mid-nineteenth century ». Yeo, *Serpents, Bass Horns and Ophicleides*, p. 21.

<sup>48</sup> *Ibid.*; sur les enjeux des instruments à vent et du climat en milieu colonial, voir Fanny Gribenski, « Nature's "Disturbing Influence": Sound and Temperature in the Age of Empire », *19th-Century Music*, vol. 45, no. 1, 2021, p. 23–36.

demande de consommation institutionnelle. Instrument en pleine mutation, le serpent se modernise afin de répondre à de nouveaux impératifs esthétiques, commerciaux et environnementaux.

### 2.2.2 L'avènement du phénomène des fanfares

Montréal, tout comme Québec, est une ville de garnison. Les orchestres militaires y sont présents en permanence pour accompagner les troupes et leurs musiciens sont les principaux acteurs de la vie musicale publique. Leurs activités alternent entre divertissement et fonctions officielles. Ils occupent un rôle culturel dominant dans les colonies et le symbolisme qui leur est attaché joue un rôle important dans la construction identitaire impériale<sup>49</sup>.

Les orchestres militaires concertent à l'extérieur l'été, au grand plaisir des citoyens. En 1829, un correspondant de *La Minerve* écrivait que « depuis de longues années on était dans l'habitude de faire jouer le soir de chaque jour sur le Champ de Mars la troupe des musiciens du régiment qui se trouvait en station à Montréal. C'était aussi le rendez-vous de la ville dont les habitants [sic] venaient goûter à la fois le plaisir de la musique et celui de la promenade<sup>50</sup> ». Il se désole de l'arrêt des prestations du dimanche d'un « amusement aussi innocent que celui d'un concert donné en plain [sic] air aux habitants [sic] d'une ville le seul jour où ceux d'entre eux qui appartiennent aux classes laborieuses peuvent y assister<sup>51</sup> ». Les prestations publiques étaient en effet à la discrétion du colonel à la tête du régiment. Certains les permettaient, d'autres non. On prend alors l'habitude de remercier publiquement les colonels qui accordent aux citoyens le plaisir d'apprécier « this very attractive source of amusement and rational

---

<sup>49</sup> Trevor Herbert et Margaret Sarkissian, « Victorian Bands and Their Dissemination in the Colonies », *Popular Music*, vol. 16, n° 2, 1997, p. 169; voir aussi Dominique Bourassa, *La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec, de la Conquête à 1836*, mémoire de maîtrise en musique, Université Laval, 1993. Deux ouvrages récents abordent l'orchestre militaire comme outil de pouvoir impérial : Mary Talusan, *Instruments of Empire: Brass Bands, Black Soldiers, and American Imperialism in the Philippines*, University Press of Mississippi, 2021; Katherine Brucher et Suzel Ana Riley (dir.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, Burlington et Farnham, Ashgate, 2013.

<sup>50</sup> *La Minerve*, 13 juillet 1829.

<sup>51</sup> *Ibid.*

recreation<sup>52</sup> ». La relation de pouvoir est palpable, mais la population se familiarise avec des répertoires variés et découvre le plaisir de « musiquer<sup>53</sup> » en bande, ce qui ne sera pas sans effet :

Increasing numbers of people of modest social backgrounds would have heard this music and been affected by it, not just as a collection of pretty tunes but as aural phenomena which were entirely new to them [...] the important point is that the idea of instrumental music as a participatory activity needed to be preceded by an experience of its very existence, and it was this that military music provided at this time<sup>54</sup>.

Les bandes accompagnent également les représentations théâtrales et les artistes de passage dans la ville. Notre recensement des annonces de concerts entre 1820 et 1851 montre bien la régularité de cette pratique. Les maîtres de musique engagés pour diriger ces bandes de musique sont ainsi des acteurs clés dans la structuration de la vie et du commerce musical à Montréal, comme le montre déjà l'exemple d'Alexander Kyle et James Ryan ci-haut. Ils sont en quelque sorte les premières vedettes d'une scène locale naissante et des vecteurs de démocratisation de la musique<sup>55</sup>.

En novembre 1843, onze musiciens montréalais adressent une pétition à Sir Richard Downes Jackson, le commandant des forces militaires en Amérique du Nord britannique. Ils demandent que les bandes militaires arrêtent de fournir leurs services gratuitement, considérant qu'elles entraînent une concurrence

---

<sup>52</sup> *The Montreal Gazette*, 7 mai 1833.

<sup>53</sup> Musiquer (Musicking) est un concept développé par Christopher Small dans *Musicking, The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1998; Antoine Hennion définit le concept ainsi : « Musiquer, ce n'est pas jouer de la musique, ni même en écouter, c'est, sur quelque mode que ce soit, participer à une expérience qui la fait exister », traduction aux Éditions Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2019, p. 10.

<sup>54</sup> Trevor Herbert et Helen Barlow, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 157.

<sup>55</sup> Will Straw (McGill) définit le concept de « scène » comme « a cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization », Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 373.

déloyale pour les musiciens locaux<sup>56</sup>. Le premier signataire est George Compton, un professeur, accordeur de piano et chef d'orchestre de quadrilles<sup>57</sup>. On retrouve aussi les frères Salter, fils de Richard Salter, qui apparaît comme musicien et épicier dans le bottin montréalais de 1820. La présence de quatre fils du professeur et maître de bande Joseph Maffre<sup>58</sup> laisse croire qu'il pourrait s'agir de son groupe, mais sa signature n'apparaît pas au document. Kyte Senior soutient malgré tout qu'il en serait l'auteur, en soulignant une certaine incohérence dans ses actions, puisqu'il dirigeait encore la bande du 71<sup>e</sup> régiment il y a quelques mois<sup>59</sup>. Cependant, rien ne vient étayer cette affirmation, mis à part la présence de ses fils.

Ces musiciens locaux cherchent donc à profiter de la popularité des bandes de quadrilles et des fanfares dans la population pour favoriser des engagements lucratifs à leur avantage. Ils considèrent la présence de bandes régimentaires comme une entrave au libre marché et à l'exercice de la profession de musicien<sup>60</sup>. Quand le 71<sup>e</sup> régiment quitte le Canada à la fin octobre 1843, la famille Maffre décide de rester à Montréal. Il serait probable que Maffre ait suggéré la stratégie à ses fils. Ce moment correspond-il à un tournant dans la professionnalisation et l'émancipation du métier de musicien à Montréal? Les fils de Maffre cherchent à obtenir des engagements payants pour leur orchestre. En tant que musicien renommé et entrepreneur avisé, Maffre devait bien sentir que ce changement de patronage s'imposait. C'est ici une confrontation entre le maintien d'un système plus ancien de patronage aristocratique et militaire d'une

---

<sup>56</sup> Bibliothèque et Archives Canada, RG8/C76, Microfilm c-2643, p. 446, *Petition for Relief from Military Band Competition*, 4 novembre 1843.

<sup>57</sup> *The Montreal Herald*, 19 janvier 1850.

<sup>58</sup> Joseph Maffre (1794-1849), maître de musique, compositeur et professeur arrivé à Montréal avec Lord Durham en 1838, à la tête du corps de musique de la *71st Highland Light Infantry*. Il est un personnage important de la vie musicale des années 1840 à Montréal. Il enseignait en français, en anglais et en allemand. Il décède dans cette ville du choléra en 1849. Kallmann dans l'EMC le confond avec son fils, Joseph Maffre Jr. Pour une biographie complète de ce musicien, voir Mark Griep et Marjorie Mikasen, *Joseph Maffre: Master of the Band*, Kindle Edition [CreateSpace Independent Publishing Platform], 2015.

<sup>59</sup> Elinor Kyte Senior, *British Regulars in Montreal: An Imperial Garrison, 1832–1854*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1981, p. 166.

<sup>60</sup> Scott mentionne également que l'aventure capitaliste en musique obligeait maintenant les musiciens « to deal with markets and market relations rather than patrons and patronage [...] to affirm capitalist relations, in order to earn a living », Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 39.

part, et la revendication d'un commerce musical libre de telles contraintes d'autre part. Le seul patronage acceptable devient celui du public régulé par la mode et les goûts.

#### 2.2.2.1 Les fanfares amateurs

Inspirées par les orchestres militaires, les premières fanfares amateurs s'organisent vers 1830, au même moment que le mouvement des *brass bands* prend forme en Angleterre<sup>61</sup>. La pratique amateur du *banding* est associée à l'amélioration de soi et à la promotion de valeurs morales saines. Il s'agit d'un « loisir raisonnable »<sup>62</sup>. La popularité du phénomène croît rapidement partout au Bas-Canada et les quantités de cors, de clarinettes et de clairons dans les inventaires des années 1830 en témoignent<sup>63</sup>. La popularité des bandes à l'époque devait rapidement stimuler l'établissement d'un spécialiste dans la ville. Le premier à qui l'on reconnaît ce titre est John McPherson, qui répare et fabrique « every description of musical instruments required for Military or Amateur Bands<sup>64</sup> » dès le début des années 1840. McPherson était un musicien et le chef d'une bande. Il possédait assurément les compétences artisanales et l'expertise musicale nécessaires pour se tailler un rôle de fabricant et d'expert dans ce domaine à Montréal<sup>65</sup>. Il obtient un certain succès et présente d'ailleurs une clarinette et un cornet à pistons à l'Exposition universelle de Londres en 1851.

L'offre d'instruments pour bande des années 1830 présente aussi une cohabitation entre tradition et progrès. Trevor Herbert précise :

---

<sup>61</sup> Trevor Herbert (dir.), *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Oxford University Press, 2000; Roy Newsome, *Brass roots; A Hundred Years of Brass Bands and Their Music, 1836-1936*, Brookfield, Ashgate, 1998.

<sup>62</sup> Trevor Herbert, « Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830-1930) and its Cultural Messages », *Music in Art*, vol. 24, n° 1-2, 2004, p. 221.

<sup>63</sup> C'est un phénomène qui se développe aussi à l'extérieur des centres urbains, comme en témoigne cette description d'une procession religieuse à Terrebonne : « La croix était suivie d'une bande de musique en costume composée des jeunes Messieurs de Terrebonne et des paroisses voisines », *La Minerve*, 11 juin 1827.

<sup>64</sup> *The Montreal Transcript, and Commercial Advertiser*, 5 mai 1849.

<sup>65</sup> « McPherson's Independent French Band » ou « Bande Indépendante »; la bande joue au banquet de l'Institut Canadien, *The Montreal Herald*, 27 juin 1855.

though developments in treble brass instrument design were acute and rapid, at no point did new technologies universally sweep aside the old. This is an especially important point when considering the first half of the nineteenth century as a whole. Old instrument designs and the practices associated with them coexisted with the new for the whole of this period, and indeed for a while after. Only in the second half of the century did some of the chromatic brass instruments that preceded the introduction of the valve start to look distinctly old-fashioned<sup>66</sup>.

Les inventaires témoignent de la montée en popularité d'instruments plus modernes, notamment le clairon de Kent et la trompette à clés, qui déclassent progressivement la clarinette comme instrument mélodique préféré des bandes militaires. Les inventaires montrent néanmoins que la clarinette demeure très en demande au cours des années 1830<sup>67</sup>. Mais la facilité de fabrication du clairon à clés et son adoption rapide par les virtuoses ont fait de lui un instrument populaire. De plus, sa fabrication en cuivre le rendait plus résistant face au climat bas-canadien que la clarinette<sup>68</sup>. Le *Kent bugle* était synonyme de modernité et a connu un succès instantané. Mr. Keene, de passage à Montréal en 1823, annonce pour son dernier concert le 3 novembre, les pièces *The Last Bugle*, « with a Kent Bugle accompagnement » et *The Hunter's Horn in the Morning* « accompanied on the Patent Kent Bugle<sup>69</sup> ». Le répertoire et l'instrument fusionnent au bénéfice du commerce.

L'invention majeure qui révolutionne le monde des cuivres est le piston. Avec le passage des clés aux pistons - introduits commercialement dès 1840 à Montréal – un nouvel idiome émergeait par la pratique populaire des instruments de fanfare. Adopté dès 1832, le système à trois pistons devient un standard à

---

<sup>66</sup> Herbert et Barlow, *Music & the British Military*, 2013, p. 86.

<sup>67</sup> Le *Kent bugle* est un clairon à clés inventé par Joseph Halliday en 1810. Très populaire en Amérique, Jon Newsom précise que Halliday « had produced a good instrument at the right time which found an immediate market », « The American Brass Band Movement », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 1979, vol. 36, n° 2, p. 121.

<sup>68</sup> Herbert et Barlow, *Music & the British Military*, 2013, p. 87.

<sup>69</sup> *The Canadian Courant & Montreal Advertiser*, 1 novembre 1823.

la suite de son amélioration par le français Étienne François Périnet en 1839<sup>70</sup>. Tous les historiens soulignent l'importance des pistons dans la naissance du mouvement des *brass bands*<sup>71</sup>. Les avantages sont nombreux : le système peut facilement être adapté d'un instrument à l'autre, il est facile à apprendre, bien adapté à des mains d'ouvriers, et peut être fabriqué en grande quantité à faible cout. De nouveaux instruments sont alors proposés à la population, notamment le cornopean. Inventé vers 1830, le cornopean est un instrument à piston, croisement entre la trompette et le cornet. Mead l'annonce en 1844 dans *La Minerve* et fait aussi état d'un nouvel arrivage, « directement de Paris », d'instruments nouvellement inventés, comme le Niscor et le Clavicor :

**Instruments de Musique.**

**V**ENANT directement de Paris, comprenant un assortiment de *GITARES* d'Espagne, d'Italie et de Paris, de toute description, *CLARINETTES* B, C et mi bémol, d'une qualité supérieure, avec 13 clés, *TROMBONNES* avec clés et cintré additional, *OPHICLEIDES*, *CORNOPEANS*, etc.

Avec des échantillons de nouveaux Instruments en cuivre pour la musique militaire, tel que *NISCOR*, instrument à huit clés, qui est préférable au *Cornopean* ; aussi le célèbre *CLAVICOR* où se trouve combiné toute la mélodie de la trompette française et qui la surpasse en beauté et en force.

**MEAD, FRERES & CIE.**

**N. B.**—On trouvera au même magasin, toutes les nouvelles compositions musicales européennes et américaines à moitié prix.

S'adresser à leur manufacture d'instruments, vis-à-vis le *Champs de Mars*, ou à leur magasin de détail, rue St. François-Xavier, 19 nuit.—si.

Figure 2.5 *La Minerve*, 2 septembre 1844

<sup>70</sup> Roy Newsome, *Brass Roots: A Hundred Years Of Brass Bands And Their Music, 1836-1936*, Brookfield, Ashgate, 1998, p. 24.

<sup>71</sup> *Ibid.*

### 2.2.2.2 Le maître de bande et le commerce institutionnel

Les collèges pour garçons entreprennent dès les années 1830 la formation de bandes d'étudiants. Le Collège de Montréal organise par exemple son corps de musique en 1837, sous la direction de M. Cary du 32<sup>e</sup> régiment<sup>72</sup>. *Le Canadien* déclare en 1840 que « ces jeunes gens ont fait des progrès remarquables dans les divers instruments qu'ils pratiquent et qu'ils sont maintenant capables de lutter avec les musiciens consommés qui composent les bandes des différents régiments<sup>73</sup> ». Les *band masters* saisissent l'occasion d'affaires et James Ryan, notamment, propose d'assister ceux qui voudraient former des « Sociétés d'Amateurs » (*Amateurs Bands*)<sup>74</sup>. La relation avec les fabricants et les détaillants devient maintenant importante, car les maîtres de bande peuvent avoir un impact réel sur le commerce. James Ryan le confirme dans un témoignage où il reconnaît être souvent sollicité pour conseiller ses élèves sur l'acquisition d'instruments<sup>75</sup>.

Les maîtres de bande de musique se trouvaient donc, avec la popularité grandissante des fanfares d'amateurs, dans une position privilégiée pour exercer un rôle d'entremetteur commercial. Les sources manquent pour Montréal, mais on peut regarder du côté du Petit Séminaire de Québec pour trouver un exemple éloquent en Adam Schott. Schott vient d'une famille qui faisait le commerce des instruments

---

<sup>72</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 15 mars 1837; vingt-six collèges ouvrent leurs portes au Québec entre 1803 et 1900. Voir Christine Hudon, « Le collège classique pour garçons au Québec », conférence, Université de Sherbrooke, 16 mars 2016. En ligne. [https://www.usherbrooke.ca/apprus/fileadmin/sites/apprus/documents/conferences/Conference\\_colleges\\_texte-ChristineHudon.pdf](https://www.usherbrooke.ca/apprus/fileadmin/sites/apprus/documents/conferences/Conference_colleges_texte-ChristineHudon.pdf). Consulté le 7 avril 2023.

<sup>73</sup> *Le Canadien*, 3 août 1840 [nous soulignons]; l'utilisation du terme « lutter » est intéressante puisque le phénomène des fanfares se développera sur cet esprit de compétition, aspect qui prendra beaucoup d'ampleur en deuxième moitié de siècle, et pour une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle. La première grande compétition de bandes a lieu en juin 1878, alors que dix-neuf bandes de musique convergent vers Montréal pour le Grand jubilé musical. Pour l'occasion, le Victoria Skating Rink augmente sa capacité à 9000 sièges et le Grand Tronc réduit ses tarifs de train aux spectateurs étrangers.

<sup>74</sup> *The Vindicator and Canada Advertiser*, 21 juin 1831.

<sup>75</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4251, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

depuis 1785 à Mayence<sup>76</sup>. Il avait ouvert en 1822 une succursale de la maison Schott & Sons à Anvers<sup>77</sup>. Avant de quitter l'Europe pour une série de concerts en Amérique, Adam Schott était donc déjà très bien versé dans le commerce musical. Il se marie en 1829 à Québec avec la fille de James Ziegler, le maître de bande du 66<sup>e</sup> régiment<sup>78</sup>. Après des concerts à Montréal en 1830 et à New York en 1831, il rejoint à York (Toronto) le prestigieux 79<sup>e</sup> régiment, pour y succéder à James Ryan comme maître de musique.

De retour à Québec en 1833, Schott établit une classe de musique et fonde l'Orchestre du Petit Séminaire. On rapporte que, lors d'une promenade, les élèves avaient écouté avec ravissement la fanfare des *79th Cameron Highlanders*, dirigée par Adam Schott. Ils auraient alors demandé « la permission de prendre des leçons de cet habile maître<sup>79</sup> ». On dit que Schott « parvint, on ne sait comment, à se procurer quelques instruments et mit sur pied une modeste fanfare<sup>80</sup> ». Mais en fait, depuis 1785, la famille Schott avait compris que les ventes d'instruments, de méthodes et de partitions étaient mutuellement stimulantes<sup>81</sup>.

Dans l'édition du *Canadien* du 14 août 1835, Étienne Parent souligne la charge monétaire nécessaire pour former les futurs musiciens et les former en bande, sans se douter des intérêts du professeur Schott : « nous ne devons pas oublier de mentionner que c'est le Séminaire qui a fait les frais des instruments, dont le coût monte déjà à une somme considérable. M. Schott doit ici partager les éloges qui sont dus aux Messieurs du Séminaire, tant il montre de zèle et de désintéressement dans les soins qu'il donne à ses élèves<sup>82</sup> ».

---

<sup>76</sup> Fils du célèbre éditeur Bernhard Schott (1748-1809); Reinout Woltjer, « Schott: A music publisher producing musical instruments », *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 42, 2016, 87–160.

<sup>77</sup> *Cäcilia: Eine Zeitschrift Für Die Musikalische Welt*. Publiée par la maison Schott de 1824 à 1848.

<sup>78</sup> Woltjer, « Schott », 2016, p. 89.

<sup>79</sup> Noël Baillargeon, *Le Séminaire de Québec de 1800 à 1850*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 337.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>81</sup> Woltjer, « Schott », 2016, p. 95 et 151. À son départ de Québec, Schott met en vente « une quantité d'instruments de musique, de musique, &c. &c. ». On imprime des catalogues pour l'occasion. Voir *Le Canadien*, 3 août 1836.

<sup>82</sup> *Le Canadien*, 14 août 1835.

Les classes de musique et la bande ont engagé des dépenses importantes; 496 livres en 1834 pour des « instruments de musique » et 840 livres en juillet 1835 pour « divers instruments de musique<sup>83</sup> ». Le Petit Séminaire entretient néanmoins une relation durable avec Schott après son départ de Québec. On lui commande encore des instruments à vent et de la musique à Londres au moins jusqu'en 1854<sup>84</sup>. Son statut d'expert lui confère l'autorité nécessaire pour intervenir dans une relation durable comme intermédiaire avec l'institution québécoise. Il ne fait aucun doute que Schott dirigeait le commerce selon ses intérêts et qu'il touchait de généreuses commissions. Herbert souligne d'ailleurs que « It should be no surprise that the relationship between the bandmasters and the retailers was not entirely free of conflict of interest, an issue that was to come to something of a head in the second half of the nineteenth century<sup>85</sup> ».

### 2.2.2.3 Les fanfares et la naissance d'un commerce récréotouristique en musique

Le phénomène des fanfares amateurs prendra beaucoup de vigueur au cours des années 1850. Paroisses, séminaires, régiments de milice et corps de métiers, mais aussi de nombreux amateurs, mettent sur pied des bandes de musique et profitent de l'impulsion donnée par cette première génération<sup>86</sup>. L'influence de ces premiers maîtres de bandes européens sur le phénomène des fanfares en Amérique est énorme. Ils ont forcé la fin du patronage des bandes militaires à Montréal et ont encouragé la formation de bandes amateurs. Par conséquent, ils ont stimulé le commerce des instruments de fanfare. En inscrivant la musique dans sa fonction récréotouristique, ils l'ont également rendue accessible au plus grand nombre<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> L'orchestre et la bande militaire des élèves sont composés de deux violons, de deux clarinettes, d'une flute, d'une trompette, de deux cors, de deux bassons, d'un alto, d'une basse (violoncelle), d'une contrebasse ou d'un serpent, et d'un basson russe, Baillargeon, *Le Séminaire de Québec*, 1994, p. 344.

<sup>84</sup> Baillargeon, *Le Séminaire de Québec*, 1994, p. 338.

<sup>85</sup> Herbert et Barlow, *Music & the British Military*, 2013, p. 101.

<sup>86</sup> En retrouve en 1855-56, entre autres, les bandes citoyennes suivantes : « La Bande St Michel »; « Hardie's Band »; « Mr Lindenberg's Band »; « McPherson's Independent French Band »; « Société harmonique de Trois-Rivières »; « L'Équitable » (bande de pompiers); « Liston's Quadrille Band »; « Lecompte's Band »; « Sarsfield Band »; « St-Joseph Band »; « Rifle Band »; « Nunn's Band ».

<sup>87</sup> Notamment à travers les excursions en bateau vapeur, les pique-niques et les prestations publiques dans les parcs et les squares.

En 1837, par exemple, Joseph N. Pacaud engage une bande de musique à bord de son vapeur, le *Cygne*, et organise un « voyage de Plaisir à St. Thomas<sup>88</sup>. Ces croisières en vapeur, avec musique, deviennent rapidement très populaires et augmentent la demande en musiciens et en instruments<sup>89</sup>. On ne peut qu'essayer d'imaginer la nouveauté du phénomène sonore que génèrent ces expéditions, tant pour les voyageurs que pour les riverains : « Le vapeur poursuit sa marche tranquille, salué de loin par les villageois jusques [sic] auxquels arrivent les harmonies de la musique de la société, qui ajoutera encore aux charmes de la promenade, en faisant [sic] redire aux échos des deux rives nos airs nationaux<sup>90</sup> ». Tout juste à la sortie de notre période, ces directeurs de fanfares, comme on commence à les appeler, se feront eux-mêmes entrepreneurs touristiques. En 1855, William Hardy annonce ainsi le « Grand Pic-Nic de la magnifique Band aux instruments de cuivre de W. Hardy, à Lavaltrie ». À bord du vapeur *L'Aigle*, l'excursion présente aussi deux bandes de quadrille et l'occasion « aux amateurs de se donner les plaisirs de la danse ». Il y aura des rafraichissements à bord et « rien ne sera épargné par M. Hardy et sa bande pour rendre le voyage aussi agréable que possible<sup>91</sup> ».

Nous avons vu, enfin, que les inventions se sont succédé rapidement en facture d'instruments à vent au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les nombreux instruments apparus à cette époque, il ne reste aujourd'hui que les noms de certains<sup>92</sup>. L'innovation s'est accélérée et devait complètement

---

<sup>88</sup> *Le Libéral, journal politique, industriel et littéraire*, 5 août 1837.

<sup>89</sup> « Wanted to hire for Sundry Steamboat Pleasure Parties – A Band of Music for Excursions during the summer – They must be in full dress – à la militaire », *The Quebec Gazette*, 24 juillet 1837.

<sup>90</sup> *Le Journal de Québec*, 18 juin 1850.

<sup>91</sup> *La Minerve*, 26 juillet 1855. William/Guillaume Hardy est le père de Edmond Hardy (1854-1943), personnage très important de la vie musicale montréalaise de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début XX<sup>e</sup> siècle. Edmond Hardy prend la relève de son père comme chef de la bande en 1870. Commerçant, administrateur, éditeur et professeur, il publie la revue *L'Écho musicale* en 1887-88, fonde l'Association des corps de musique de la province en 1887, dirige l'Opéra français de Montréal en 1894-95 et devient le premier président de l'Association protectrice des musiciens de Montréal (devenue la Guilde des musiciens du Québec).

<sup>92</sup> G. H. Mead annonce le *Niscom* et le *Clavicor* en 1844, deux noms complètement oubliés de nos jours, *La Minerve*, 2 septembre 1844.

transformer l'instrumentation des bandes en l'espace de quelques décennies<sup>93</sup>. Comme le résume Trevor Herbert, l'action conjointe de la technologie et de la démocratisation était en marche :

While popular virtuosi were making their impact, the manufacturing and distribution processes for brass instruments were becoming more sophisticated, and cheap instruments started to become available in very large quantities. It soon became apparent that the major market for valve instruments was not in professional music at all, but among working-class amateurs<sup>94</sup>.

L'impact de la technologie sur le développement du marché facilite autant la fabrication que l'apprentissage, deux facteurs importants à la diffusion populaire de ces instruments. Nous constaterons plus loin que ce phénomène n'est pas seulement l'affaire des cuivres. De plus, le marché se développe grâce aux clients institutionnels, notamment les collèges, qui ouvrent leurs portes à l'enseignement des cuivres. Ces collèges forment les premières bandes amateurs, qui auront un impact certain sur la popularité subséquente de la pratique du *banding* au Québec. Notons que la clientèle institutionnelle représentait, et représente toujours, une grande partie des affaires des commerçants d'instruments de cuivre.

### 2.2.3 Le violon : entre l'œuvre d'art et la marchandise

L'instrument le plus répandu parmi toutes les composantes du tissu culturel montréalais de notre période est incontestablement le violon. Il n'est pas inhabituel d'évoquer la popularité de cet instrument auprès de la population, mais, pour une première fois, il est possible de détailler sa représentation dans le commerce au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le contexte de cette étude, il est important d'examiner l'offre polarisée du violon pour mieux saisir la singularité commerciale de cet instrument et de ses clientèles, mais également comment elle reflète la dichotomie naissante entre musique classique et musique populaire. Il y a tout un monde entre un violon

---

<sup>93</sup> Herbert, « Selling Brass Instruments », 2004, p. 215.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 217.

antique de Crémone et un violon de fabrique allemande. Le premier se distingue par sa capacité de spéculation antiquaire et son statut d'œuvre, alors que le second est considéré comme marchandise industrielle. David Charasse rappelle que « c'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui a créé cette bipolarisation, non seulement par l'invention du violon industriel, mais par la façon de reconsidérer l'ouvrage des grands maîtres du passé<sup>95</sup> ».

#### 2.2.3.1 Le violon commun : un instrument « industriel » ?

Les inventaires de Mead et de Seebold révèlent une quantité impressionnante de violons bon marché offerts au commerce. Chez G. H. Mead par exemple, les violons représentent 57 % de la quantité d'instruments en inventaire en 1830, contre 34 % pour les instruments à vent, alors qu'inversement, la valeur d'inventaire des violons n'est que de 21 %, contre 28 % pour les instruments à vent. Voici déjà un indice que le violon était un instrument bon marché et largement disponible. En effet, les quantités sont remarquables par rapport aux autres instruments présents dans les inventaires. Gottlieb Seebold possède 89 violons en 1833, pour une valeur totale de 49 livres et 10 shillings. Mead en compte 105 en provision la même année et 99 cinq ans plus tard. Robert Mead ne vend pas moins de 65 violons en sept jours durant la liquidation de son fonds de commerce en mai 1836. Ces instruments bon marché sont fabriqués dans les plus grandes usines de lutherie européennes, telles que Markneukirchen en Saxe et Mirecourt dans les Vosges française, qui représentait 90 % de la production mondiale de violons à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> David Charasse, « La double production des savoirs et conditions professionnels/Les luthiers : commerce, art et industrie », *Rapport de recherche pour la Mission du Patrimoine Ethnologique*, Promotion Mirecourt Façture Instrumentale, 1992, p. 34. Il y a bien sûr des variations énormes en termes de sonorité entre instruments, mais encore ici, c'est sujet aux goûts et à l'usage. Nous traiterons donc ici les instruments indifféremment de leur sonorité et des attributs qui pourraient les lier à un genre ou un autre. La qualité « nasillarde » d'un violon est peut-être appréciée du musicien qui performe à l'extérieur, sur les places de marché, beaucoup plus que la « délicatesse » d'un instrument de valeur, alors qu'un concertiste qualifierait quant à lui cette caractéristique sonore de repoussoir.

<sup>96</sup> Brian Harvey, *The Violin Family and its Makers in the British Isles: An Illustrated History and Directory*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1995, p. 124. L'approvisionnement pouvait aussi venir des États-Unis, notamment des frères Klemm à Philadelphie (voir p. 12).

Ces instruments inhibaient les efforts de facture locale à plusieurs endroits, dont en Angleterre, où le coût des matériaux dépassait souvent le prix d'un violon d'une fabrique allemande ou française<sup>97</sup>. Ça semble bien être le cas également au Québec et il faut attendre jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle pour qu'une production de lutherie locale se développe pour le commerce<sup>98</sup>. Ces instruments bon marché sont fabriqués selon de nouveaux procédés<sup>99</sup>, qui ont été très peu discutés dans l'historiographie. L'innovation principale est le moulage de table d'harmonie, qui consiste à « à courber de fines planches sous la pression de moules chauds, au lieu de sortir la voute au rabot dans l'épaisseur du bois<sup>100</sup> », un procédé économique en temps et matériaux et qui diminue les compétences requises au travail.

Qui achète ces instruments? Rares sont les registres de ventes qui ont survécu, encore faudrait-il avoir consigné l'information à la source, mais on sait que la population francophone pratique le violon depuis les débuts de la Nouvelle-France<sup>101</sup>, et qu'une longue tradition de violoneux existe au Québec. Napoléon Aubin écrit dans *Le Fantasque* en 1838 :

Le violon est un meuble presque indispensable dans la chaumière; on l'y voit souvent faire avec une hache et un vieux fusil tout l'équipement de l'hôte; le premier venu sait s'en servir, d'une manière déchirante il est vrai pour le dilettante, mais en montrant ce qu'il a su acquérir sans autre secours que son inspiration, il fait pressentir ce qu'il saurait être si l'expérience, le

---

<sup>97</sup> Harvey, *The Violin Family*, p. 129.

<sup>98</sup> Francis Lapointe, « Le journal d'atelier de Rosario Bayeur : incursion dans un atelier de lutherie artistique montréalais de l'entre-deux-guerres », colloque *L'expérience de l'atelier d'artiste au Québec et au Canada*, Université du Québec à Montréal, 3 au 5 mai 2023; la facture artisanale de violons est courante depuis la Nouvelle-France et se développe aussi en *hobby* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier *violin maker* identifié à Montréal est James Liston sur la rue Bleury en 1844.

<sup>99</sup> Le terme « violon d'industrie » est encore utilisé de nos jours.

<sup>100</sup> Sainte-Preuve mentionne en 1837 ce procédé pour la fabrication du violon commun. Sainte-Preuve, dans *Dictionnaire de l'industrie manufacturière, commerciale et agricole*, éd. J.B. Baillere, Paris, 1837, article « instruments à cordes et à vent », p. 523, cité dans Charasse, « La double production des savoirs », 1992, p. 42.

<sup>101</sup> Voir Gallat-Morin et Pinson, *La vie musicale en Nouvelle-France*, 2003.

goût et une méthode saine se répandaient dans le pays. On ne rencontre point ici de Paganini, de Lafont, mais en abondance du bois dont ils sont faits<sup>102</sup>.

La période correspond également au début d'une forte immigration des îles britanniques<sup>103</sup>. Ainsi, il est tout à fait normal d'imaginer le violon commun aux mains d'ouvriers et de paysans irlandais et écossais. Les représentations de violoneux de l'époque parviennent des toiles de William Raphaël et Cornelius Krieghoff et participent maintenant à une certaine folklorisation de leur sujet, soit le Canadien français à ceinture fléchée. Le violon était cependant bien répandu dans toutes les cultures et les couches de la société, et le « musiquage » décloisonné, à l'image de ce voyageur anglais qui observe sur un vapeur entre Québec et Montréal en 1842 : « wonderful fiddling and dancing of jigs among Canadian boatmen and the Irish emigrant girls<sup>104</sup> ». Les violoneux, tout comme les autres musiciens de rue, étaient des acteurs importants de l'univers sonore de la ville. Un billet de *L'Aurore des Canadas* intitulé « Toutes sortes de musiques », nous donnent un aperçu de ces sons qui emplissaient la cité :

À mesure que Montréal avance en civilisation, nous voyons et entendons des choses que nous ne connaissons pas dans notre bon vieux siècle de fer. Nous ne parlerons pas de tous ces musiciens ambulans [sic] qui font jurer l'archet sur le violon ou qui martyrisent toutes les oreilles sensibles avec les ronrons de leurs orgues portatives; les gamins qui s'attroupent partout autour d'eux, sur les places publiques et dans les rues, nous en voudraient trop de les priver de leurs innocents [sic] plaisirs; mais la police ne pourrait-elle pas mettre un bâillon à ces criailleurs gagés pour assourdir tous les passans [sic] qui pour mieux débiter leurs gâteaux, hurlent à tue-tête [...] Toutes [sic] les après-midi se succèdent alternativement une gent de garçons-pâtisseries qui s'épuisent à lamenter en forme de gammes d'un mélancolique inconnu jusqu'aujourd'hui et sur un diapason épouvantable la valeur des pâtés, des biscuits et de toutes les choses succulentes<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> *Le Fantasque*, 21 juillet 1838.

<sup>103</sup> Robert Sweeny, *Why Did We Choose to Industrialize: Montreal, 1819-1849*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 81.

<sup>104</sup> Cité dans Barclay McMillan, *Music in Canada 1791-1867: A Travelers' Perspective*, mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1983, p. 69.

<sup>105</sup> *L'Aurore des Canadas*, 27 mai 1843.

Les stocks des marchands montréalais devaient également répondre à la demande d'un territoire étendu. Par exemple, Laxer expose le rôle de Montréal dans l'approvisionnement en violons aux Pays d'en haut, avec Todd & McGill, puis John Askin, lesquels « trafficked violins on special order » déjà dans les années 1770<sup>106</sup>. Pour notre période d'étude, Laxer décrit le rôle d'Edward Ermatinger dans l'approvisionnement en instruments et en violons depuis Montréal<sup>107</sup>. Il souligne que ce dernier a fourni les postes de la traite des fourrures, même après sa retraite en 1828. Il insiste aussi sur l'importance des réseaux d'approvisionnement auprès des marchands laurentiens<sup>108</sup>.

Les violons de facture industrielle se traitent par douzaines, comme s'il s'agissait de marchandises banales, dans les inventaires de Mead. On compte « trois douzaines » de violons communs en 1830 et « deux douzaines » de « german violins » en 1833, alors que les marchands Laframboise & Lévesque font quant à eux la mention « d'une caisse » de violons en 1832<sup>109</sup>. Une gradation de gamme existait toutefois au sein des violons communs, selon le type ou le niveau de finition, l'incrustation de filets ou non autour de la table d'harmonie, et autres marqueurs jouant sur la qualité, le timbre ou l'apparence.

Il n'est pas clair comment opérait la classification, mais on remarque un système par numéro dans les inventaires de Seebold et Mead. On trouve d'abord chez Seebold, à cinq shillings, le violon n° 3, alors que le n° 5 se détaille à dix shillings. Viennent ensuite le violon dit *inferior* à quinze shillings, puis le violon *common* à une livre. Enfin, le violon supérieur est évalué à 4 livres, ce qui laisse présumer un violon de qualité, peut-être d'Italie. La même année (1833), Mead possède trente violons n° 6, deux douzaines d'allemands n° 4 et n° 6, soixante-cinq n° 5, sept n° 8 et trois n° 10. Les archets semblent respecter le même système et on note la présence d'archets n° 3, 4 et 5 dans l'inventaire. Les n° 3 à 6 constituent la plus grande partie de l'inventaire des détaillants. L'historiographie ne s'est pas intéressée au commerce

---

<sup>106</sup> Laxer, *Listening to the Fur Trade*, p. 338.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 338-345.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>109</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 1 septembre 1832.

des « violons de fabrique » et ne propose donc pas de réponse au système en question<sup>110</sup>. Ce type de catégorisation est un indice important d'une standardisation de la production destinée à la population, tout comme les inscriptions, souvent dissimulées à l'intérieur des instruments, qui reflétaient des étapes de fabrication ou des contrôles de qualité<sup>111</sup>.

### 2.2.3.2 Le beau, fait main, et l'ancien

Il paraît que les voleurs de Montréal prennent des goûts extrêmement distingués et scientifiques. Car depuis plusieurs jours leurs exploits ont eu pour objet des articles de gout et des livres. Trois vols ont été commis, l'un à la bibliothèque de la ville où l'on a pris des livres et des papiers, l'autre chez M. Lovell à qui l'on a enlevé deux violons, l'autre chez M. Tutton jardinier à qui l'on a dérobé des fleurs. Il faut convenir que ce sont là des voleurs délicats et *fashionables*<sup>112</sup>.

Cet entrefilet associe le violon au monde du gout, de la distinction et de la science. Il est un objet délicat et à la mode. On comprend immédiatement que les violons de M. Lovell n'étaient pas des n° 3 achetés cinq schillings chez Seebold. Déjà en 1821, le *Montreal Academy* déplorait le vol « of an elegant violin<sup>113</sup> ».

---

<sup>110</sup> Une hypothèse est celle des grandeurs, d'abord parce que le système de grandeurs est de nos jours imbriqué aux méthodes d'enseignement pour les enfants. L'enseignement est un secteur du commerce musical qui se développe beaucoup durant la période. On sait aussi que le fabricant de harpes Érard offrait des instruments de plus petites tailles pour les jeunes au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pouloupoulos affirme à propos d'un catalogue de la compagnie : « the second category in the catalogue includes small harps in three different sizes (No. 1, 2 and 3) addressed to young ladies between seven and fifteen years old, since 'from that age any person can play with the greatest facility on the full-sized Harp'. According to the catalogue, these harps could be 'exchanged from size to size should it be required ». C'est le système existant chez la plupart des luthiers pour les instruments d'étude de nos jours. Pourrait-il remonter au début du XIX<sup>e</sup> siècle? Il n'est pas possible de confirmer ou infirmer cette hypothèse en ce moment. Il pourrait bien s'agir d'une classification par type de qualité, ce qui semble le plus probable. Panagiotis Pouloupoulos, *The Erard Grecian Harp in Regency England*, Woodbridge, The Boydell Press, 2023, p. 141; un petit piano autrichien (Frederick Wylde, 1832) dans notre collection, adapté pour les jeunes filles, avec des espaces de rangement pour les objets de couture (*nähtischklavier*), témoigne aussi ce désir existant d'adapter les pianos pour l'apprentissage des enfants à l'époque.

<sup>111</sup> Pouloupoulos, *The Erard Grecian Harp*, p. 53.

<sup>112</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 5 juillet 1831.

<sup>113</sup> *The Canadian Courant*, 5 juin 1821.

La rumeur avait probablement circulé que, l'année précédente, un Stradivari de 1710 avait été vendu à Québec pour 30 livres<sup>114</sup>. Les voleurs ne visent-ils pas ce que les gens désirent et valorisent ? Les bourgeois montréalais participaient à ce marché naissant des instruments anciens qui se structure alors en Europe et en Amérique<sup>115</sup>. Les violons anciens de Crémone, élevés en objets d'art par la canonisation récente des Amati, Stradivari et Guarneri, deviennent ainsi des objets prisés pour leur rareté et leur ancienneté.

Au décès de William Peddie Esq. en 1834, on met en vente son violon de Crémone fabriqué en 1650<sup>116</sup>; de même, après le décès de Nicola P. Radiger, on présente avec « une belle collection de tableaux par les anciens et nouveaux artistes [...] un superbe Violon d'Italie et la boîte en acajou<sup>117</sup> ». Les hommes aisés collectionnaient les beaux instruments, généralement dans un esprit de connaisseur, les exposant à leur entourage en affirmant ainsi leur capital culturel<sup>118</sup>. Les commerçants ont vite saisi l'occasion et Robert Mead & Sons, en 1833, annonce « a very superior VIOLIN, made in the year 1629<sup>119</sup> ».

Contrairement aux innovations qui stimulent la production des pianos et des vents, le monde du violon se tourne alors vers le passé pour se standardiser. Florence Gétreau observe qu'au moment où :

le domaine du pianoforte est en pleine période d'innovation entre 1780 et 1830, suivi par celui des vents, la lutherie au XIX<sup>e</sup> siècle va s'engager dans une évolution irréversible qui consiste à inculquer aux nouveaux luthiers le culte des anciens, à choisir quelques modèles

---

<sup>114</sup> *The Quebec Mercury*, 18 août 1820.

<sup>115</sup> Voir Florence Gétreau, « Le marché de la lutherie à l'époque de Vuillaume : quelques éléments d'approche », catalogue d'exposition *Violons, Vuillaume. 1798-1875. Un maître luthier français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Jeanne Villeneuve et Emmanuel Jaeger (dir.), Paris, musée de la Musique, 1998, p. 110-121.

<sup>116</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 24 septembre 1834.

<sup>117</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 3 novembre 1834.

<sup>118</sup> Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World*, 2016, p. 192; voir aussi Ann Bermingham, « Elegant Female and Gentleman Connoisseur », dans Ann Bermingham et John Brewer (dir.), *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, New York et Londres, Routledge, 1995, p. 502.

<sup>119</sup> *The Montreal Gazette*, 12 juin 1834.

italiens du siècle passé considérés comme parfaits et à les ériger en exemples à suivre à la lettre<sup>120</sup>.

Ce mouvement d'idéalisme caractérise le début du XIX<sup>e</sup> siècle en musique. C'est la naissance du culte des grands maîtres, l'établissement de canons en musique classique et d'un « musée musical », tel que l'a conceptualisé Lydia Goehr et auquel, on remarque, s'arrime le marché du violon ancien<sup>121</sup>. C'est la perfection du passé, dont on valorise l'innovation en son temps. Comme Winckelmann l'avait fait pour l'art sculptural cinquante ans plus tôt, André-Sébastien Sibire tente maintenant de définir les classiques de la lutherie artistique, sur lesquels la facture moderne devrait se baser. Il fait de Stradivari le grand apôtre des Amati qui « chercha quel pourrait être sous tous les rapports le plus parfait modèle, et [qui] le trouva dans son génie<sup>122</sup> ». Bermingham et Brewer expliquent comment une histoire centrée sur l'individualisme, l'originalité, le génie et l'esthétisme est devenue hégémonique en culture<sup>123</sup>. Ce sont ici des attributs partagés par les fabricants d'instruments et les compositeurs, notamment chez les figures mythiques de l'histoire, les Stradivari, Mozart et autres, qui flottent dans le temps à l'abri des changements sociaux<sup>124</sup>.

Ainsi, à l'instar des humanistes, Sibire adhère à un temps cyclique, où le retour aux sources prime sur une conception linéaire et cumulative<sup>125</sup>, qui est l'affaire des savants, plus que des artistes. L'édification de

---

<sup>120</sup> Florence Gétreau, « Entre l'oral et l'écrit : Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique », *Ethnologie française*, 1996, n° 3, p. 513.

<sup>121</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007; William Weber propose une réflexion critique sur ce concept de musée (How Valid Is the Notion of a "Musical Museum"?) dans William Weber et Beverly Wilcox, *Canonic Repertories and the French Musical Press*, Rochester, University of Rochester Press, 2021, p. 10-12.

<sup>122</sup> André-Sébastien Sibire, *La Chélonomie, ou, Le parfait luthier*, Paris, Chez l'Auteur, Millet, Imprimeur-Libraire, 1806, p. 171; voir aussi Christina Linsenmeyer, « Sibire's Aesthetic Sensibility: Stradivarius, the Classical Ideal and a New Noble Purpose », dans Marco A. Pérez et Emanuele Marconi (dir.), *Wooden Musical Instruments - Different Forms of Knowledge*, Paris, Cité de la musique, 2020, p. 231.

<sup>123</sup> Bermingham et Brewer (dir.), *The Consumption of Culture*, 1995, p. 3.

<sup>124</sup> Small, *Musicking*, 1998.

<sup>125</sup> Krzysztof Pomian, « L'histoire de la science et l'histoire de l'histoire », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 5, 1975, p. 948.

canons en lutherie établissait un « cordon sanitaire<sup>126</sup> », qui protège le bon gout, à rebours du progrès. Bien sûr cette édification jouait un rôle important dans la spéculation esthétique et antique, au service d'un marché lucratif de l'ancien, qui alimente le capital symbolique de son propriétaire. La capacité à discerner la valeur intrinsèque des instruments dans cet univers devenait alors le domaine du connaisseur, capable de reconnaître « l'imitation » de l'authentique. Cette capacité le distingue par une différence de savoir, reflet de son statut social et de son gout raffiné<sup>127</sup>. Cette composante identitaire qui se traduit par les prix astronomiques pour ces instruments aujourd'hui, se manifeste dès l'époque étudiée. Heyde a montré, malgré tout, que même ces instruments n'échappaient pas à la logique d'atelier et à une division du travail à plusieurs mains (comme pour les toiles des grands maîtres). Mais ces violons sont fétichisés et se débarrassent alors des traces du travail et des relations sociales nécessaires à leur production<sup>128</sup>.

La sécurité des grands maîtres a permis de contrer une toute nouvelle « corruption » (le commerce de la culture) et de maintenir la distinction de gout entre l'élite et les classes inférieures<sup>129</sup>. Les inventaires font état de ces violons de meilleure qualité, qui s'inscrivent dans cette démarche de lutherie artistique inspirée des grands maîtres. On retrouve notamment des violons dit de *best quality* ou *superior* qui, à cinq livres, sont des instruments destinés à une clientèle de connaisseurs<sup>130</sup>.

Mais ces instruments n'étaient pas seulement admirés : ils étaient également joués et une sociabilité musicale s'est développée autour du quatuor amateur masculin<sup>131</sup>. Des arrangements accessibles et

---

<sup>126</sup> Bermingham et Brewer (dir.), *The Consumption of Culture*, 1995, p. 5.

<sup>127</sup> Charasse, « La double production des savoirs », 1992, introduction. Nous parlons ici des consommateurs, mais la qualité de connaisseur agit aussi à l'intérieur même du métier de luthier et du commerce des violons, répondant à des impératifs de distinction souvent très différents ou même absents chez les luthiers.

<sup>128</sup> Green et Mayes, *Consuming Music*, 2017, p. 4.

<sup>129</sup> David J. Golby, *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*, New York et Londres, Routledge, 2016, p. 106.

<sup>130</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire John Blackwood, CN601,S41, *Copartnership between George H. Mead et Wm T. Reid*, 21 septembre 1833, n° 177.

<sup>131</sup> Marie Sumner Lott, « Changing Audiences, Changing Styles: String Chamber Music and The Middle Class », dans *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Robert Illiano et Luca Sala (dir.), Actes du colloque *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Crémone, 1 au 3 juillet 2006, Bologne, Ut Orpheus, 2010.

publiés dans un « style domestique » ont permis aux amateurs de musiquer sans trop se soucier de la rigueur technique<sup>132</sup>. Certains de ces riches bourgeois maintenaient une salle de musique dans leur résidence afin d'accueillir ces rencontres musicales<sup>133</sup>. Le professeur montréalais Alexander Duff avait, par exemple, dans sa maison une pièce de musique, dans laquelle on trouve un aménagement permettant de jouer en quatuor avec quatre lutrins disposés autour d'une « center lamp with six burners »<sup>134</sup>.

Tel que démontré avec la flute, le capital symbolique des instruments passe par les musiciens locaux, mais aussi par les nouveaux héros du monde de la vitesse, les virtuoses de passage. Ce sont les ambassadeurs d'une nouvelle culture du spectacle. Montréal s'inscrit déjà dans le circuit américain des virtuoses européens, qui défilent sur le continent de façon continue à partir de la décennie 1830<sup>135</sup>. Les violonistes virtuoses, surtout depuis la première londonienne de Paganini en 1831, ont par ailleurs grandement contribué à construire le capital symbolique des instruments crémonais<sup>136</sup>.

Très tôt en effet, les violonistes européens répandent le « bon gout » du violon sur l'ensemble du continent américain. La première moitié des années 1840 est particulièrement riche en visites de ces maîtres de l'archet. Ils sont plusieurs à se disputer les honneurs en terre américaine. Ils jouent tous sans exception « *Le Carnaval de Venise*, qui est le thème sur lequel les artistes de premier ordre viennent exercer et comparer leur force<sup>137</sup> ». En 1844, il y a d'abord la visite d'Artôt, « dont le métier est de noyer

---

<sup>132</sup> Marie Sumner Lott, « Musical Style as Commercial Strategy in Romantic Chamber Music », dans Green et Mayes (dir.), *Consuming Music*, 2017, p. 127-153, 220.

<sup>133</sup> McMillan mentionne qu'un dénommé Alexander avait remarqué, après s'être installé à Montréal, que « a few families meet at each other's houses alternately for the practice of music » (1857), *Music in Canada*, 1983, p. 61.

<sup>134</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Henry Griffin, CN601,S187, *Inventory of the property and effects belonging to the late Alexander Duff*, 29 mai 1839, n° 16524.

<sup>135</sup> Au violon et violoncelle (vc) : 1833 Hermann (vc); 1839 Marks; 1841 Billet (vc); 1842 Nagel; 1843 Bley; 1843 Bohrer (vc); 1844 Artôt; 1844 Ole Bull; 1845-46 Van Maanen; 1851 Hauser.

<sup>136</sup> Harvey, *The Violin Family*, p. 121.

<sup>137</sup> *L'Avenir*, 25 juillet 1851.

les âmes dans les torrens [sic] d'harmonie en les bouleversant dans de sublimes sensations mêlées [sic] de terreur, d'amour et de piété<sup>138</sup> ». Mais le clou de l'été est la visite de Ole Bull le mois suivant :

Le roi du violon exerce une royauté que peuvent bien lui envier tous les autres rois; son sceptre, c'est à dire, son archet convertit la discorde même en harmonie : témoin sa brillante exécution du Carnaval de Venise, ou il imite au parlait toutes sortes d'instruments et les voix les plus discordantes comme les plus harmonieuses, même celles des oiseaux. Aussi a-t-il excité non-seulement des tonnerres d'applaudissements, mais des éclats de rire et des cris de surprise involontaires<sup>139</sup>.

En présentant ainsi les enjeux de distinction et de gout qui entourent la commercialisation des violons haut de gamme, nous mettons la table pour le chapitre suivant, où ces enjeux seront plus profondément analysés, par le biais de la presse et de l'imprimé. Ce conservatisme et ce « classicisme » associés aux violons haut de gamme trouve en effet son pendant dans les goûts et la distinction associés aux répertoires musicaux.

### 2.3 Conclusion

Qu'en était-il du système commercial en place au moment de l'implantation d'une industrie spécialisée à Montréal au cours des années 1820 ? C'est la question principale qui a guidé l'analyse en amorce de ce chapitre. L'étude des annonces d'instruments dans la presse montréalaise entre 1800 et 1825 a ainsi permis de découvrir un commerce local de pianos anglais entre les mains d'encanteurs, une structure qui ressemblait à celle qui prévalait ailleurs dans l'Empire britannique, notamment en Inde. Par ailleurs, les marchands importateurs montréalais, avec des liens étroits de part et d'autre de l'Atlantique, jouaient ici un rôle semblable à celui des officiers de la Compagnie des Indes orientales. Ces entrepreneurs ont contribué au développement initial du marché colonial nord-américain, un aspect crucial de la « révolution de la consommation ».

---

<sup>138</sup> *L'Aurore des Canadas*, 8 juin 1844.

<sup>139</sup> *Le Canadien*, 17 juillet 1844.

C'est au niveau des petits instruments que le portrait devient plus riche et diversifié, et que l'on perçoit les prémices d'une industrie musicale montréalaise. Certains commerçants se spécialisent dans les produits de la musique. Les librairies deviennent alors des points de convergence pour les activités culturelles à Montréal, grâce à leur offre de musique imprimée, de flutes, de violons, d'accessoires et leur rôle dans la vente de billets de concert. Ils étaient plus près de la vie musicale dans la ville que les encanteurs, qui cherchaient à se débarrasser rapidement des instruments sortis des bateaux. Le portrait du commerce, au moment où s'est implantée l'industrie musicale à Montréal, se précise donc et permet d'inscrire l'émergence d'une industrie spécialisée en musique dans une certaine continuité.

Le point de départ qui a permis de dépasser l'analyse structurelle du commerce et de s'engager avec les acheteurs, les producteurs et les répertoires a été l'étude de cinq inventaires de commerçants spécialisés en musique durant les années 1830. L'analyse de ces instruments, par une approche sémiotique fondée sur le goût, a mis en lumière leur usage social et rhétorique. Nous avons travaillé ces sources dans un dialogue étroit avec l'historiographie internationale récente, afin de révéler une structure de l'offre sensible aux goûts, à l'esthétique du temps et à son espace culturel et social. Les « signes » incarnés des instruments, qui les séparent en gammes de qualité, sont apparus par l'analyse plus détaillée des flutes et des violons. On a ainsi découvert comment l'industrie naissante avait réussi à commercialiser la musique auprès d'une plus grande partie de la population en diversifiant son offre.

L'émergence des fanfares à Montréal a constitué un terrain fertile pour étudier divers aspects du commerce musical. Le symbolisme des bandes militaires, combiné à la disponibilité des instruments et à la présence de maîtres de bande compétents, a eu des effets démocratisant sur l'établissement de la fanfare comme un loisir raisonnable accessible à la population. Ces maîtres de bandes se sont avérés essentiels pour comprendre les interactions qui se développent autour des instruments à vent et plus particulièrement avec la clientèle institutionnelle, notamment les collèges, devenus consommateurs de produits de la musique.

L'analyse plus détaillée du rôle de certains musiciens, tels James Ryan, Alexander Kyle et le clarinettiste Adam Schott, a révélé qu'ils étaient des personnages clés dans la vie musicale. Les musiciens professionnels ont agi comme intermédiaires entre les commerçants et les amateurs et sont devenus des vecteurs remarquables du commerce musical, en contribuant à la désirabilité des instruments. Ils ont popularisé un répertoire et une démarche identitaire, stimulant ainsi l'intérêt pour les instruments. En

situant les goûts, les modes et la distinction au cœur de l'analyse, la relation qu'ils entretiennent avec le commerce musical a pu être explorée dans une plus grande complexité. Nous souhaitons maintenant approfondir l'analyse du commerce musical à Montréal en intégrant ces notions de goût, de distinction et de mode à la culture de l'imprimé en musique. Cela nous permettra notamment de mieux comprendre comment ces éléments se conjuguent et influencent le commerce et les discours sur la musique dans la presse montréalaise.

## CHAPITRE 3

### LE COMMERCE MUSICAL ET LA CULTURE DE L'IMPRIMÉ

Les produits et les modes se propagent avec les déplacements des individus, mais également grâce à l'imprimé<sup>1</sup>. La relation entre l'imprimé et le commerce musical apparaît très tôt à Montréal. Déjà en 1786, Fleury Mesplet imprime un *in-plano* pour des musiciens souhaitant promouvoir leur concert dans la ville.

PLUSIEURS MUSICIENS nouvellement arrivés d'Europe, ont l'honneur d'informer le Public, qu'ils donneront, Jeudi le 7 du mois de septembre, un *CONCERT* Vocal & Instrumental, composé de deux actes; chez Mr. JEAN FRANKS, au Vauxhall [...] Les Billets seront de CINQ CHELINS, & seront distribués chez l'Imprimeur<sup>2</sup>.

Le *in-plano*, qui diffuse dans la ville le programme musical que Guillaume Metchler et ses acolytes s'appêtent à faire entendre, invite le public à la consommation. Il présente un produit qui dépend déjà d'une structure commerciale à plusieurs acteurs et indique qu'il y aura un cout. Voici un indice précoce que l'imprimé (les livres, les affiches, les feuilles volantes, la musique en feuille, les catalogues et les publications spécialisées) jouera un rôle important dans le développement d'une conscience consumériste en musique. Mais c'est la presse qui exercera la plus grande influence sur les goûts et la consommation musicale à Montréal durant la période à l'étude<sup>3</sup>.

En évoquant les journaux montréalais du XIX<sup>e</sup> siècle, Yvan Lamonde souligne que « ces *courant, advertiser, herald, commercial* sont bien associés à une presse mercantile, le signe d'une sociabilité qui se constitue

---

<sup>1</sup> Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, New York, Oxford Press, 2007, p. 280; voir aussi Linda E. Connors et Mary Lu Macdonald, *National Identity in Great Britain and British North America, 1815 – 1851: The Role of Nineteenth-Century Periodicals*, Burlington, Ashgate, 2011.

<sup>2</sup> The Lawrence Lande Collection of Canadiana, folio ML45 C66 1786, Rare Books, McGill University Libraries.

<sup>3</sup> Roy et De Bonville évoquent déjà un « espace médiatique », soulignant que « les historiens considèrent la presse du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles comme un média unique. Or elle fut [...] complémentaire de nombreuses autres formes de communication : brochure, almanach, feuille volante, sermon, conférence, rumeur publique, etc. », Fernande Roy et Jean De Bonville, « La recherche sur l'histoire de la presse québécoise. Bilan et perspectives », *Recherches sociographiques*, vol. 41, n° 1, 2000, p. 20.

selon la logique de la publication, du public et de la publicité<sup>4</sup> ». La presse devient alors un forum, où les goûts et le discours sont de plus en plus orientés par le chroniqueur musical, qui prétend à une certaine autorité de jugement<sup>5</sup>. Moins assumé que son homologue français et encore largement anonyme, il apparaît progressivement à Montréal durant la période à l'étude. Le chroniqueur musical occupe une fonction importante et s'inscrit dans une « économie du jugement qui faisait de la pratique journalistique une des formes du négoce artistique<sup>6</sup> ». Son discours n'est pas neutre et il occupe une fonction publicitaire importante. Il importe donc de s'intéresser aux manières dont l'imprimé s'adresse à ses lecteurs, en essayant de façonner leurs identités et leur goûts<sup>7</sup>.

Ce chapitre s'éloignera momentanément de l'objet, pour s'attarder d'abord aux discours véhiculés par les critiques et les publicités dans la presse. L'analyse s'appuie sur une vaste base textuelle de transcriptions se rapportant à la musique, colligée à partir de la presse québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir abordé le discours et ses connivences commerciales, nous analyserons l'imprimé comme marchandise, en nous arrêtant notamment aux publications musicales et à la musique en feuille.

### 3.1 Stratégies discursives du commerce musical

#### 3.1.1 Parler de science

À l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, la science de la musique connaît plusieurs transformations. Le terme « science » employé dans la presse au sujet de la musique peut sembler vague et subjectif, en fonction de la personne qui l'emploie. D'une part, il y a la science qui concerne la génération et la propagation des sons musicaux;

---

<sup>4</sup> Yvan Lamonde, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 86.

<sup>5</sup> Dominique Garand propose trois responsabilités du journaliste culturel cent ans plus tard, mais qui s'appliquent déjà à l'époque étudiée : « informer les lecteurs des spectacles présentés sur les différentes scènes de la ville (les « nouvelles »); offrir un compte rendu critique de ces productions (la « critique »); proposer une réflexion générale sur tel ou tel art, de même que sur le rapport du critique à la fois au public et aux artistes (la « chronique») », dans Marie-Thérèse Lefebvre, *Chroniques des arts de la scène : À Montréal durant l'Entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, 2016, p. 52.

<sup>6</sup> Rémi Campos, « Le commerce de la critique : journalisme musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n°40, 2015, p. 243.

<sup>7</sup> Kate van Orden (dir.), *Music and the Cultures of Print*, New York et Londres, Garland Publishing, 2000, p. x.

cette branche physique et mathématique de la musique relève du philosophe naturel et du mathématicien, et s'incarne dans l'acoustique<sup>8</sup>. Elle est au cœur de la popularité grandissante des événements de curiosités scientifiques, qui s'imposent comme divertissement populaire<sup>9</sup>. Ces expositions de sciences sonores, de lectures scientifiques et de curiosités musicales ont surtout lieu en France et en Angleterre, mais elles apparaissent aussi à Montréal<sup>10</sup>. Certains fabricants-inventeurs et musiciens mobilisent ainsi la musique afin de commercialiser la science comme un bien de consommation<sup>11</sup>.

Ces événements grand public, que Gillin qualifie de « sonorous exhibition » compétitionnent avec les autres sources de divertissement et tirent souvent profit des représentations visuelles de phénomènes sonores<sup>12</sup>. La science prenait une place grandissante dans la culture populaire, c'est pourquoi le public montréalais pouvait assister aux « fantasmagories et illusions d'optique » de Frederick Hoffmaster en 1818, qui réparait aussi les instruments de musique<sup>13</sup>. En 1835, « le célèbre mécanicien » présente maintenant

---

<sup>8</sup> Jamie Croy Kassler, *The Science of Music in Britain, 1714–1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, New York et Londres, Garland Publishing, 1979, p. LVI.

<sup>9</sup> Voir Edward Gillin, *Sound Authorities: Scientific and Musical Knowledge in Nineteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2021; James Q. Davies et Ellen Lockhart (dir.), *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1789-1851*, Chicago, University of Chicago Press, 2017; John Tresch, *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology After Napoleon*, Chicago, University of Chicago Press, 2012; Bernard V. Lightman, *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

<sup>10</sup> Groupe de recherche en art populaire (GRAP) (dir.), *Travaux et conférences, 1975-1979*, Montréal, Département de l'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 1979, p. 14; Lamonde souligne la popularité des expositions de curiosités à l'époque au Québec : « On en a recensé 153 à Montréal et à Québec entre 1800 et 1850, avec des sommets de 53 et 51 expositions, respectivement dans les décennies 1830 et 1840 [...] 42 % de celles dont la provenance est connue viennent des États-Unis; Yvan Lamonde, *Allégeances et dépendances : L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001, p. 51.

<sup>11</sup> Gillin, *Sound Authorities*, 2021, p. 25; l'exemple de Charles Wheatstone, formé au commerce musical depuis sa jeunesse est un exemple éloquent de ces inventeurs d'instruments qui capitalisent sur la « consommation de la curiosité scientifique », voir Gillin « The Laboratory of Harmony: The Transformation of Sound within British Science, 1815–46 », dans Gillin, *Sound Authorities*, 2021, p. 25-82.

<sup>12</sup> Les figures acoustiques de Chladni par exemple; des instruments scientifiques inventés par Chladni pour ses expériences acoustiques étaient utilisés pour l'étude de l'acoustique au Séminaire de Québec; voir objet 1993.12622, « Banc de plaques vibrantes (1837 et 1852) », Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec. Sur Chladni et la commercialisation de ses expériences et de ses inventions, voir Myles W. Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth Century Germany*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, p. 23-44.

<sup>13</sup> *Le Spectateur canadien*, 8 août 1818.

son « Exhibition scientifique » à l'Hôtel Rasco. Il y expose « plusieurs pièces mécaniques de sa propre confection », dont un mouvement perpétuel, ainsi qu'un buste automatique de Napoléon. Un harpiste agrmente la présentation<sup>14</sup>.

Le mécanicien et facteur d'orgues Jean-Baptiste Jacotel expose pour sa part, en août 1821, son « Panorama mécanique » à l'établissement de M. Maheux, au Marché Neuf, puis en septembre, chez M. Larochelle au faubourg Saint-Laurent. Son exposition consiste « en un grand nombre de Figures Automates, dont une partie forment une musique [une fanfare] et paraissent jouer avec une grande exactitude, une variété d'airs sur différents instruments ». Il présente, en outre, « une belle sirène qui chante plusieurs airs, et trois oiseaux qui exécutent un trio dans un style élégant ». On dit que « ceux qui ont été témoins de cette exhibition [...] sont] convaincus qu'il n'y a pas encore eu d'ouvrage de l'art qui pût si bien imiter la vie ». Les automates de Jacotel se retrouvent exposés dès 1824 au cabinet de curiosités de Thomas Delvecchio, où l'on retrouve également un panharmonicon<sup>15</sup>.

La seconde acception de science que l'on retrouve dans la presse est la matière des critiques, des compositeurs et du goût; c'est elle qui nous intéressera particulièrement au cours de ce chapitre. Elle touche aux règles de composition ainsi qu'à l'expérience sensible des relations entre mélodie et harmonie. Cette branche évoluera en ce que nous connaissons aujourd'hui comme la musicologie, et sera largement porteuse du récit officiel de l'histoire de la musique<sup>16</sup>. C'est par cette signification qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le caractère scientifique de certaines œuvres dites classiques devient un vecteur de distinction. La « musique savante » se réclame des Beaux-Arts<sup>17</sup>, de ce qui relève de l'inspiration et du génie, destinée à être consommée comme un plaisir raffiné. On considère en revanche les arts populaires comme vulgaires

---

<sup>14</sup> *La Minerve*, 20 et 30 juillet 1835.

<sup>15</sup> *Le Spectateur Canadien*, 11 août et 29 septembre 1821; *Le Spectateur Canadien*, 27 décembre 1824. Le panharmonicon est un instrument mécanique inventé par Johann Nepomuk Maelzel, mieux connu comme inventeur du métronome.

<sup>16</sup> Kessler, *The Science of Music in Britain, 1714–1830*, 1979, p. LVI.

<sup>17</sup> Établis en système par Batteux — poésie, sculpture, peinture, musique et architecture — au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

et rattachés au divertissement<sup>18</sup>. Cette « couverture » scientifique servira au XIX<sup>e</sup> siècle de rempart entre l'art et le commerce, alors que le gout populaire s'impose de plus en plus. Le patronage privé comme paramètre de distinction décline et la musique savante devient exclusive à ceux qui en ont la connaissance<sup>19</sup>. Selon le compositeur et critique musical français Hector Berlioz, « la musique n'est pas faite pour tout le monde ». Elle répond à une légitimité esthétique élitiste se définissant comme un « art d'émuouvoir par des sons les êtres sensibles, intelligents, instruits et doués d'imagination<sup>20</sup> ».

Les attributs des marchandises de luxe selon Appadurai (présentés au premier chapitre — prix, complexité d'acquisition, virtuosité sémiotique, connaissance spécialisée, haut niveau d'intégration<sup>21</sup>) distinguent ainsi la musique savante des autres produits musicaux. Elle se positionne comme un objet de luxe et se dissocie moralement du système consumériste en musique. Alors que la science des curiosités musicales de la première acception ne demande pas de connaissances particulières pour être appréciée, celle-ci est la gardienne d'un savoir exclusif à la personne formée ou socialisée à son appréciation. Comme le souligne Reibel, « la musique d'art [était] idéalement déliée d'enjeux financiers » et se positionnait « contre la musique d'argent, corrompue par l'industrialisme<sup>22</sup> ».

---

<sup>18</sup> Larry E. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. p.5.

<sup>19</sup> David Gramit précise que « serious (and most often German) music was held to be universally valid, even though, at the same time, maintaining its prestige demanded limiting access to it », David Gramit, « Selling the Serious: The Commodification of Music and Resistance to It in Germany, circa 1800 », dans William Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Indianapolis, Indiana University Press, 2004, p. 81-101.

<sup>20</sup> Cité dans Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023, p. 190.

<sup>21</sup> Arjun Appadurai, « Introduction: commodities and the politics of value », dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 38.

<sup>22</sup> Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023, p. 189.

Ainsi, l'utilisation du terme science est plurielle mais, de part et d'autre, le mot revient très souvent, ce qui en fait un élément clé de la stratégie discursive du commerce musical dans la presse montréalaise de l'époque.

### 3.1.2 Les goûts et le lectorat

Identifier les publics de la musique, leurs habitudes de consommation et leurs horizons d'attente autrement que par la classe sociale, requiert de s'intéresser aux goûts du lectorat de la presse, récipiendaire invisible du discours écrit. La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la période qui nous intéresse ici, a été qualifiée par William Weber d'un moment de transformation, où les goûts se sont multipliés et fractionnés en plusieurs catégories distinctes<sup>23</sup>. Il note également l'existence d'identités culturelles ne relevant pas d'une hiérarchie de classes, dès les années 1830. Ainsi, on ne peut pas considérer la presse comme un espace unifié du discours durant notre période, ni proposer une lecture bipolarisée trop marquée. On risquerait alors d'échapper une plus grande diversité des goûts et les passerelles existantes entre ceux-ci.

Nous devons en effet garder à l'esprit, tel que le souligne Christina Bashford, que tant les fournisseurs de produits musicaux que leurs consommateurs considéraient souvent les genres et les styles sur un continuum beaucoup plus large<sup>24</sup>. L'étude en profondeur de l'évolution des goûts à Montréal, par le répertoire de concert comme l'a fait Weber, dépasse largement l'ambition de ce mémoire. Néanmoins, il nous a semblé utile de développer, à partir de nos données de la presse montréalaise, assez substantielles pour un tel exercice, un registre des goûts propre à cette ville. Cette première tentative pour l'espace médiatique montréalais de l'époque identifie trois types de discours associés au goût, en reconnaissant toujours que notre catégorisation est fluide et communicante. Rappelons que la pertinence de cette démarche réside d'abord dans sa volonté d'identifier la façon dont les entrepreneurs ont tiré avantage de

---

<sup>23</sup> William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 2.

<sup>24</sup> Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music*, 2016, p. 9.

ces goûts « multiples et fractionnés » en les arrimant à ce que Weber qualifie de « public's thirst for cultural stimulation<sup>25</sup> ».

Le premier type de goût que nous pouvons mettre en relation avec un profil de consommateur est caractérisé par son conservatisme et son idéalisme. Il prône la pureté de l'ancien sur la frivolité moderne et valorise la scientificité dans son acception antique du beau. Comme avec Sibire et sa canonisation des grands maîtres luthiers au chapitre précédent, ce type de goût adhère à un temps cyclique, où le retour au passé prime sur le progrès, le commerce et la modernité, qui sont plutôt mal vus<sup>26</sup>. Le discours prendra ici un ton plus réactionnaire à l'égard de l'émergence d'un genre populaire en musique, qui met l'accent sur le divertissement. Le « bon goût » se décline alors par sa chasteté et sa pureté stylistique. Nous pourrions certes établir des parallèles avec le courant néoclassique en art visuel au début du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on qualifiait alors de « vrai style » et qui était porteur de messages vertueux dans un style sobre et rigide, que l'on opposait au léger et superficiel rococo. Mais, même cet idéal du pur et du vrai se commercialisait. On retrouve notamment dans l'inventaire de Mead en 1830 une harpe-luth, instrument d'inspiration néoclassique, un hybride entre la harpe et la guitare<sup>27</sup>. C'est à cette mode également que le métronome, inventé en 1815, doit sa forme typique d'obélisque. Le choix de Maelzel de placer son invention dans un petit cabinet de bois d'inspiration néoclassique, aux lignes droites et rigides, était bien sûr guidé par un intérêt commercial qui s'arrimait à la mode du moment.

Voyons rapidement comment ce type de goût se présente dans le discours de la presse quand, en été 1830, la chanteuse et pianiste Mme Feron vient visiter le Québec : « such airs as “Fall not in Love”, and “Johnny

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>26</sup> La relation d'un goût « classique » à la modernité est discutée dans Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023. Weber confirme également en mentionnant que « classical music taste now became a conservative rather than a reforming movement », Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 2008, p. 240.

<sup>27</sup> Une toile de la chanteuse Kitty Stephens, populaire à l'époque en Angleterre pour son style chaste et sobre, la représente avec cet instrument en main. La mode néoclassique rejoint aussi le style vestimentaire. En 1842, on comparera par exemple le costume de la guitariste Madame de Goni, de passage à Montréal, à celui de la muse Corinne, du roman *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël (*L'Aurore des Canadas*, 29 novembre 1842); autrement, on parlera du chaste et élégant costume porté par les sœurs Guy lors d'un bal, « [that] reminded us of all we had read of the grace and beauty of the high born roman virgins », *The Montreal Gazette*, 29 janvier 1829.

came a courting me”, are pleasing enough, but as far beneath the science of Madame Feron [...] that remote as our situation is, there is nevertheless more musical taste and knowledge in Quebec than will rest satisfied with the warbling of a ballad<sup>28</sup> ». Cette dernière expression, qui pourrait se traduire par gazouillis ou gargouillement, condamne ouvertement le style vocal des chanteurs de ballades populaires. La ballade était encore très associée au peuple, à une longue tradition de chansons de rue, et elle était incompatible avec la distinction souhaitée par les tenants de ce registre de goût<sup>29</sup>. Le chroniqueur poursuit : « the “Soldier tired”, was the only scientific piece of music on the whole selection, and this was rendered ineffective by the absence of the obligato accompaniment of the trumpet ». Il critique ainsi le répertoire sur une base de scientificité, pour sa valeur intellectuelle et sa conformité. L’utilisation du terme science est ici en phase avec une capacité de jugement des aspects grammaticaux et rhétoriques des compositions musicales<sup>30</sup>.

La voix est un des éléments qui fait l’objet des critiques les plus sévères. Le pouvoir affectif de la voix, combiné à la présence de femmes sur scène, à une longue association du théâtre à l’immoralité, et aux contrastes frappants entre les styles de chant anglais et italien a intensifié l’anxiété face à la voix des interprètes<sup>31</sup>. On dit du timbre de Miss George, qui se produit au Théâtre Royal de Montréal en 1828, qu’il est « clear, sweet and of a pleasing order ». On ajoute que « she is possessed of great science – her taste is very pure, and she never indulges in ornament<sup>32</sup> ».

---

<sup>28</sup> *The Quebec Mercury*, 14 août 1830.

<sup>29</sup> Comme le souligne Cox Jensen, « when nineteenth-century writers made value judgements about ballad singers' voices, their point was more likely to be moral or sociopolitical than musical », Oskar Cox Jensen, « How the Ballad Singer Lost Her "Voice" », dans Roger Parker and Susan Rutherford (dir.), *London Voices, 1820-1840: Vocal Performers, Practices, Histories*, Chicago, University of Chicago Press, 2019, p. 16.

<sup>30</sup> Kassler, *The Science of Music in Britain, 1714–1830*, 1979, p. LVIII.

<sup>31</sup> Deborah Rohr, *The Careers of British Musicians, 1750–1850: A Profession of Artisans*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 100, 109-112; un article de presse de 1834, intitulé « Les voix », se propose de « caractériser » les voix de vingt-six hommes et femmes connus, sous la base que le « timbre est tantôt le produit de la conformation de l’individu, tantôt le résultat de sa position, tantôt l’effet de ses habitudes », *L’Ami du peuple, de l’ordre et des lois*, 8 juin 1834.

<sup>32</sup> *The Montreal Gazette*, 21 juillet 1828.

Ce discours est aussi commercialisé dans des publications spécialisées, destinées à une clientèle fortunée, comme *The Young Lady's Book*, un manuel de bonnes manières destiné aux jeunes femmes qui aborde divers sujets (le comportement moral, la botanique, la minéralogie, la zoologie, la broderie, la toilette, l'équitation, la danse, la peinture et la musique). On peut le trouver à Montréal à la bijouterie de William Farquhar en 1831, seulement un an après sa mise en marché à Londres<sup>33</sup>. Le livre était un objet de luxe, muni d'une reliure délicate et agrémenté de 700 gravures illustrant le texte<sup>34</sup>. On retrouve, dans la partie consacrée à la musique, ce passage édifiant sur la science vocale :

The science of singers will cease to become a by-word for laughter, when the same system becomes general in England. How much has that word science, with regard to singing, been abused! We have heard it attributed to the vilest flourishes upon wrong harmonies, and to many other absurdities upon which the theatrical public no longer waste their applause. The vulgar graces and embellishments so called, copied from the theatre, and heard at second-hand in every drawing-room a few years back, made sound judges despair of the success of music in England: but private performers have subsequently been taught to look elsewhere for models, and the style of the theatre is now left to the admiration of mechanics, and the imitation of street musicians<sup>35</sup>.

La virtuosité est également condamnée par cet idéalisme du goût. On la présente comme une curiosité musicale répondant au goût populaire et à la mécanique d'exécution (deux concepts antagonistes des Beaux-Arts<sup>36</sup>). Cette posture scientifique se dissocie de l'art de la performance. Ainsi, le chroniqueur du journal *Le Castor*, lors du passage du violoniste virtuose Ole Bull à Québec, déclare qu'il est

fâcheux que ce pays ne puisse pas offrir encore assez d'attrait aux artistes pour les engager à venir par groupes nous faire entendre les véritables beautés des grands maîtres au lieu des

---

<sup>33</sup> *The Montreal Gazette*, 6 janvier et 15 février 1831. Le livre sera republié en 1849 et 1859.

<sup>34</sup> Kassler, *The Science of Music in Britain, 1714–1830*, 1979, p. 1144-47.

<sup>35</sup> [S.A.] *The Young Lady's Book: A Manual of Elegant Recreations, Exercises, & Pursuits*. Londres, Vizetelly, Branston, & Co., 1829, p. 372.

<sup>36</sup> Weber, « Introduction », dans Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur*, 2004, p. 15. Pour une discussion sur le rapport d'anxiété envers la mécanisation de la musique, d'un point de vue esthétique, voir Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023.

tours de force, merveilles des instrumentistes, qui surprennent l'esprit, les yeux, mais ne touchent que rarement l'âme, bien heureux même quand il ne fatigue point l'oreille. Le gout musical sera plutôt gâté qu'épuré par la visite momentanée de quelques virtuoses isolés [...] Rien ne représente mieux l'effet produit sur la généralité des auditeurs par ces morceaux ordinairement dénués de mélodie et qui n'ont que le mérite de la difficulté vaincue<sup>37</sup>.

On remarque le conservatisme qui caractérise ce discours et qui le dissocie moralement de la modernité musicale de l'époque. En ce sens, on pourrait y voir ici une nette distinction avec un deuxième type de discours dans la presse et que nous allons nommer « le gout *fashionable* ». Ses adeptes accordent une suprématie à la mélodie par rapport à la complexité harmonique tout en appréciant les performances scientifiques et la mécanique d'exécution. On emploie ici le terme « science » pour désigner les compositions, mais aussi pour décrire une performance. Un exemple se trouve dans la critique du concert de Mrs Knight en 1828 :

Her great merit is that she does not suffer herself to be led away by the vagaries of science, but appears to rest confidently on the intrinsic richness and melody of her powerful voice, - the judicious arrangement of which, evidently manifests that she is a perfect mistress of the niceties of art [...] from our own taste we should mention more particularly *We're a' Noddlin* and the *Echo Song* – the first from its tasteful simplicity and winning style, and the second from the science requisite to execute so powerful a piece<sup>38</sup>.

Cette dernière phrase résume très bien l'équilibre entre simplicité, gout et science d'exécution. C'est là que résident les *fashionables* auxquels on réfère très souvent dans la presse, qui suivent la mode et édifient le vedettariat. Ce groupe constitue également la clientèle cible des curiosités sonores issues de la science, discutées plus tôt. Le critique considère ici la difficulté et les prouesses mécaniques comme un élément de qualité servant le divertissement. La virtuosité devient alors une curiosité qu'on peut consommer pour se divertir; nous fournirons des exemples plus loin.

---

<sup>37</sup> *Le Castor*, 16 juillet 1844.

<sup>38</sup> *The Montreal Gazette*, 3 juillet 1828; pour une discussion sur les modalités d'exécution de la pièce *Echo Song*, voir Kristina Marie Guiguet, *The Ideal World of Mrs. Widder's Soirée Musicale: Social Identity And Musical Life In Nineteenth-Century Ontario*, Gatineau, Musée canadien de la civilisation, 2004, p. 71.

Enfin, il y a les tenants de ce que nous allons nommer le « gout moderne diverté ». Ils aiment les mélodies et les airs connus, mais rejettent la virtuosité et la technique, qu'ils appellent la « *difficult school* », comme attrait spécifiques. Ils veulent être transportés, touchés et divertis. Ce groupe ne parle pas beaucoup de science pour ce qui concerne la musique, mais apprécie les démonstrations scientifiques évoquées plus tôt. La critique du musicien et chanteur Henry Russell, publiée dans le *Montreal Gazette* en 1836, en constitue un exemple approprié. Ce long article, initialement paru dans un journal new-yorkais, est une diatribe en faveur de la musique populaire, qui naît au cours des années 1830 :

Foreign music-masters and professors [...] have succeeded in imposing upon the Atlantic cities a “fashionable taste”, in relation to music, which the good citizens have received with due deference to the opinions of crowned heads and petty dignitaries before whom the operators as they say – have sung, and by whom they have been applauded [...] [Russell is] sufficient proof that it needs only a proper direction to the public taste, to place it above and beyond the influence of the elaborate Italian school, [...] he makes no especial parade [...] unaided by “flourish” [...] His execution is chaste, simple, and faultless beyond the reach of the disciples of the “difficult” school. [...] One touch of nature – one exhibition of the simpler melodies, by a competent master, who knows what he professes, and professes no more than he knows, takes the public ear captive<sup>39</sup>.

Dans ce même article de 1836, on déclare qu'il n'y a peut-être pas une seule chose, à l'heure actuelle, dans laquelle il y a plus de mensonges et de fumisterie que ce qu'on appelle la musique. Accusés de manipuler le public « with their shakes, trills, and whiskers—‘difficult passages’ and moustaches—diamond rings, self conceit, and quavers<sup>40</sup> », les pianistes virtuoses étrangers et leurs méthodes font l'objet d'une attaque virulente du critique. Pourtant ce même article fait l'éloge de Henry Russell, lui-même taxé de *humbug* par plusieurs.

On remarque donc que les discours sont complexes et qu'il serait maladroit de reconnaître trop rapidement des positions nettes entre ces différents goûts et même entre les publications qui les accueillent. Il semble peu probable que ces chroniqueurs-critiques répondent à un impératif ou à une

---

<sup>39</sup> *The Montreal Gazette*, 19 novembre 1836.

<sup>40</sup> *Ibid.*

orientation esthétique propre à la publication qui héberge leurs propos. On ne peut donc pas considérer la presse comme un espace neutre et unifié du discours en ce qui a trait à la musique, mais une lecture polarisée court le danger de favoriser une dichotomie trop marquée entre un camp réactionnaire, qui prône l'art pour l'art, et un registre populaire qui adopte le commerce comme véhicule. Il faut aussi rappeler que le poids des voix n'est pas équivalent entre catégories. En effet, même si le discours du goût conservateur semble résonner plus fort et avec plus d'autorité, Weber rappelle néanmoins que les enjeux d'idéalisme musical « remained secondary in importance for most of the music public », mais que « the people who took up idealistic musical values were relatively small in number but knew how to make their opinions known<sup>41</sup> ».

Ainsi, face à cette possible distorsion de la représentation des discours, cette division tripartite s'avère pertinente à l'amorce de l'étude d'un matériau historique encore peu exploré au Québec. Notre recension et lecture attentive des journaux d'époque nous invite néanmoins à identifier les *fashionables*, comme la voix dominante de la période dans la presse, et non celle du « goût conservateur ».

### 3.1.3 Le puffisme ou la brume poétique publicitaire

Le puffisme est une mystification publicitaire qui prend la forme de publicités déguisées en articles ou en chroniques<sup>42</sup>. Son insertion dans le discours de la presse n'est pas toujours aisée. Par exemple, quand le jeune pianiste virtuose français Louis Major visite Montréal à la fin de l'été 1835, le commentateur de *La Minerve* s'inquiète de l'impact de son trop grand enthousiasme sur la réception du pianiste. Son texte rend compte de la délicate position du critique alors que les modalités de la promotion déguisée et de son rapport au public sont bien en train de se construire. « Nous avons déjà fait tant d'éloges sur ce que notre bonne fortune nous amena cette année de plaisirs nouveaux que nous en éprouvons des scrupules;

---

<sup>41</sup> Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 2008, p. 87.

<sup>42</sup> Voir Guillaume Bordry, « Modernité à vendre. Meyerbeer et l'art du puff », dans Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier (dir.), *La modernité française au temps de Berlioz*, Les colloques de l'Opéra-Comique, 2010; Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023, p. 171-173.

surtout parce que nous craignons qu'on ait prie [sic] le résultat de nos convictions pour de la flatterie et [que] les compliments adressés [...] n'aient fait tort aux derniers arrivés<sup>43</sup> ».

Le critique de *La Minerve* assure ses lecteurs que cette admiration envers M. Major n'est pas tromperie, mais qu'elle est faite en connaissance de cause. Il dit se trouver « heureux de pouvoir honorer [sa] plume à panégyriquer de véritables artistes ». Il se livre « courageusement » dit-il, à ses obligations de critique, « partie délicate de la mission du journaliste ». Précaution oratoire ou réel malaise ? Il est difficile de se prononcer, mais la plume de ce critique constitue malgré tout un bel exemple de puffisme. Il s'ensuit en effet un concours de louanges cherchant à édifier ce musicien totalement oublié aujourd'hui, par un article étoffé de notes biographiques flatteuses, sans aucun doute fournies par l'artiste lui-même.

On le surnomme « le pianiste phénomène » et on rappelle aux lecteurs que « l'on doit rendre grâces à la providence quand par hasard il s'en détache un de cette terre classique et nourricière des sciences et des arts (la vieille Europe) pour passer comme météore lumineux sur le nouveau monde ». On le présente comme un musicien qui « a déjà soutenu des assauts avec plus forts musiciens qui exercent dans cette contrée, où il est sorti vainqueur, comme il en sortira toujours ». Pour Major comme pour tant d'autres, on fait ainsi appel aux dispositions « surnaturelles », qui font d'eux des génies et des demi-dieux. On dit de Major qu'il « exécute des difficultés qui paraissent incompréhensibles; ses mains sont comme un volcan qui, par instant, s'assoupissent sur la note et tout à coup rendent des sons qui font trembler les entrailles de la Terre »; ou on le mesure aux forces de la nature comme « dans le savant morceau de l'*Orage* [où] il a eu le talent de faire pâlir celui naturel qui fondait alors sur la ville et frappait les vitraux du Salon<sup>44</sup> ».

Le journal *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois* utilise pour sa part la rhétorique de la négation pour son puff, précisant que « ce n'était plus un escamoteur faisant admirer l'agilité de ses doigts ou la perfection de quelque mécanisme; ce n'étaient plus les bruyants divertissements d'un cirque, les lourds exercices d'un éléphant, ou les presqu'invisibles travaux d'une puce », avant de réaffirmer plus loin que « là, point

---

<sup>43</sup> *La Minerve*, 07 septembre 1835.

<sup>44</sup> *La Minerve*, 10 septembre 1835.

de faux prestiges, point de déception, point de secours mécanique ou étranger; c'est le talent seul, le talent pur et vrai, qui se fait entendre aux sens, se révèle à l'âme, et ravit d'admiration tout ce qui l'entoure ». Cette stratégie accentue la tension entre le mécanique et le senti, une rhétorique qui revient abondamment<sup>45</sup>. Elle se place également en opposition aux divertissements populaires, par les allusions au cirque et aux expositions de curiosités. Cependant, cet idéalisme peut sembler paradoxal à la fin de l'article lorsque le critique lui suggère « [d'] entremêler les morceaux savans [sic] qu'il exécute avec tant de goût et de science, de quelques morceaux comiques, dans lesquels il n'est pas moins admirable<sup>46</sup> ». Comme nous avons précisé plus haut, il est utile de considérer ces catégories comme des espaces communicants en évolution et non tels des dogmes hermétiques.

Entrepreneur avisé, Major adapte son répertoire et propose un dernier concert à Montréal où il performera plusieurs chansons comiques et exécutera une imitation de Paganini. L'ambivalence entre une identité sérieuse ou légère devient ici plus manifeste et reflète la tension entre l'idéalisme musical et les aspirations commerciales, telle que relevée par Weber dans ses travaux<sup>47</sup>. Enfin, pour ce dernier concert, le fabricant de pianos montréalais Mead, Mott & Co. présente en commandite à M. Major son piano-forte nouvellement inventé, le premier de sept octaves fabriqué en Amérique dit-on, dont ont fait la promotion par l'entremise du virtuose<sup>48</sup>. Mais ce qui importe dans cet exemple, c'est l'appel du public à être divertie par la virtuosité, le rire, et par les dispositifs d'amuseurs publics, auquel figure l'imitation, le tout bien soutenu par la presse pour diffuser le puff.

Nous utilisons cet exemple du passage à Montréal de Louis Major pour démontrer que ce qu'on appellerait aujourd'hui un *buzz*, créé par l'intervention des médias, autour d'un produit ou d'un artiste, s'appelait à

---

<sup>45</sup> Voir Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023.

<sup>46</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 12 septembre 1835; pour la référence à la puce, voir « Spectacle Extraordinaire des Pucelles Industrielles et savantes », *La Minerve*, 20 août 1835.

<sup>47</sup> Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 2008, p. 141.

<sup>48</sup> *The Vindicator and Canadian Advertiser*, 18 septembre 1835.

l'époque du puff et passait largement par la presse. On peut lire dans *l'Ami du peuple* en 1837 que le puffisme est :

une espèce particulière de littérature, qui a amusé et instruit des millions de personnes et continue de le faire. Il n'y a pas d'art, de science ou d'espèce de connaissance qui ne puisse trouver sa place dans un bon puff londonien. Conscient du rôle important qu'il joue dans l'économie de la nation, le langage du commerçant londonien est à la fois digne, descriptif et explicatif<sup>49</sup>.

Il s'agit de « l'art de semer et de faire éclore à son profit la chose qui n'est pas », écrivait habilement Eugène Scribe en 1848<sup>50</sup>. Le mot est de plus en plus courant en France également. Théophile Gautier écrit ainsi en 1848 que « le puff, c'est l'imagination gasconne ou américaine appliquée au commerce; c'est la poésie de la quatrième page des journaux<sup>51</sup> ». Le terme porte également une connotation industrielle, liée au puff des locomotives et des machines, qui génèrent du bruit et de la fumée<sup>52</sup>.

### 3.1.3.1 Le puff, les virtuoses et la presse

Un des premiers grands pianistes virtuoses à venir faire fructifier ses habiletés dans la province du Canada est Léopold de Meyer, « pianiste de Leurs Majestés les empereurs de Russie et d'Autriche », qui arrive à

---

<sup>49</sup> *L'Ami du peuple*, 22 avril 1837 [nous traduisons] .

<sup>50</sup> Eugène Scribe, *Le Puff ou mensonge et vérité*, Paris, 1848, acte I, scène 2.

<sup>51</sup> Cité dans Marie-Ève Thérenty, « Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*, Saint-Étienne, Presse de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 224, note 16.

<sup>52</sup> Voir la discussion de Reibel l'illustration du chapitre « Concert à la vapeur » du livre *Un autre monde*, illustré par Grandville (1844). Selon Reibel, le personnage du livre Docteur Puff, s'inscrit dans « une tradition qui remonte au théâtre anglais de Sheridan, dans lequel Puff se définissait comme « entrepreneur en panégyriques » et « professeur dans l'air de faire mousser », Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023, p. 171-173.

Montréal en aout 1846 avec « deux pianos monstres de la célèbre fabrique d'Érard, de Londres et Paris<sup>53</sup> ». Rapidement, des articles acclament sa grandeur et son talent dans la presse montréalaise<sup>54</sup>.

**CONCERT**  
Les Dames et Messieurs de Montréal sont respectueusement informés que  
**LEOPOLD DE MEYER,**  
*Pianiste de Leurs Majestés les empereurs de Russie et d'Autriche,*  
Est arrivé en cette ville et donnera  
**UN GRAND CONCERT**  
**SUR SES DEUX PIANOS MONSTRES,**  
De la célèbre fabrique d'Érard, de Londres et de Paris,  
**MERCREDIS LE 5 AOUT**

Figure 3.1 *La Revue canadienne*, 4 aout 1846 (BAnQ)

De Meyer est déjà passé maître dans l'art d'utiliser la presse pour garantir son prestige et sa réussite dans les villes où il se produit. Lors de son passage à New York deux mois plus tard, un correspondant new-yorkais du *Musical World* de Londres lui lance un brutot dans ce journal lu de part et d'autre de l'industrie, dévoilant les astuces publicitaires utilisées par le pianiste pour assurer sa renommée. Il décrit la stratégie d'encensement d'un artiste par l'achat et le partage de critiques élogieuses et dithyrambiques<sup>55</sup> :

The art of puffing was never so transcendently developed as by Leopold De Meyer [...] You would imagine that a man of De Meyer's unquestionable talent stood in no need of such charlatanic aid; but I can assure you it is absolutely necessary in America [...] Nothing indeed,

---

<sup>53</sup> *La Revue canadienne*, vol. 3, n° 54, 4 aout 1846.

<sup>54</sup> Le *Montreal Morning Courier* déclare que tous ceux qui n'assisteront pas à ses concerts « *betray a sad lack of taste and an inconceivable want of curiosity* », 7 aout 1846.

<sup>55</sup> R. Allen Lott, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 40.

can surpass the despicable corruptibility of the American press. For one line of truth there are a dozen lines of falsehood, in almost every paper<sup>56</sup>.

On sent une certaine anxiété par rapport à l'équilibre entre vérité et mensonge. Les inquiétudes sur l'honnêteté éditoriale des journalistes étatsuniens commencent aussi à paraître dans la presse montréalaise dès 1830, quand par exemple le chroniqueur du *Montreal Gazette* exprime sa crainte que la presse étatsunienne ait surestimé les capacités du violoniste italien Muscarelli, de passage à Montréal<sup>57</sup>. Ces « gasconnades de charlatans » comme on les appelle aussi, entraînait en effet souvent déception. Napoléon Aubin déplore dans *Le Fantasque* en 1840 :

La renommée qui voyage sur l'aile rapide et complaisante des gazettes, des affiches bigarrées, des pamphlets émerveillés, enfin du puff habillé de toutes les façons, m'avait joué tant de vilains tours, m'avait causé tant de déceptions, m'avait occasionné de si fréquents bâillements que j'étais d'une défiance des plus susceptibles<sup>58</sup>.

En 1844, deux ans avant la venue de de Meyer, *Le Castor*, au sujet du violoniste Henri Vieuxtemps, se dit rassuré « que le témoignage des connaisseurs parisiens vient donner un peu de poids aux louanges de la presse américaine dont on commence à se méfier un peu sur l'article des célébrités de sa façon<sup>59</sup> ».

La presse est ainsi un acteur important mêlé au monde du commerce musical et sa position n'est jamais neutre ni désintéressée. Toutefois, le public n'est pas dupe. Le *Quebec Gazette* affirmait en 1835 que la population n'avait pas d'objection aux puffs publicitaires : « c'est une façon de faire des affaires et c'est compris en conséquence<sup>60</sup> ».

---

<sup>56</sup> *The Musical World*, 1846, cité dans Lott, *From Paris to Peoria*, 2003, p. 40.

<sup>57</sup> *The Montreal Gazette*, 26 avril 1830.

<sup>58</sup> *Le Fantasque*, 14 septembre 1840.

<sup>59</sup> *Le Castor*, 30 mai 1844.

<sup>60</sup> *The Quebec Gazette*, 13 juillet 1835 [nous traduisons].

À Montréal, de Meyer remplit aisément ses salles et *La Minerve* affirme que « une notable partie de la *fashion* de notre capitale » assistait au concert, alors que l'expressif journaliste de *l'Aurore des Canadas* recense un « auditoire des plus nombreux et des plus fashionable » et remarque que « Chacune de nos belles Dames canadiennes se faisait le devoir à l'envi les unes des autres d'honorer par ses applaudissements le grand génie musical allemand<sup>61</sup> ». *La Minerve* publie pour l'occasion un spécimen éloquent de ces puffs publicitaires :

Comblé surtout de cette pluie d'or qu'on appelle dons de la fortune, ce maître dans l'art divin a voulu donner à l'Amérique l'occasion d'apprécier son magique talent [...] sous les doigts puissants et flexibles le grand piano d'Érard fit d'abord entendre un son doux et plaintif, puis par une gradation à peine sensible, un crescendo d'un fini admirable, les sons devinrent plus graves, plus forts, les trilles, les cadences, les gammes chromatiques se succédèrent jusqu'à ce que l'artiste, emporté par son imagination, laissant tomber sur son instrument ses bras de fer: oh! ce fut alors un enchaînement, des sons inouïs mais toujours harmonieux, un roulement de tonnerre, un assemblage de notes toujours parfaites, toujours distinctes, une frénésie qui vous feraient refluer le sang vers le cœur [...] Nous le crions à son de trompe à tous les amateurs de l'art musical, à tous ceux qui sont curieux de voir ce que peut l'homme de volonté, aux Dames surtout dont l'instrument ordinaire est le piano, allez voir Léopold de Meyer! il n'a plus qu'un concert pour vous! - vous en reviendrez avec un enthousiasme et admiration pour l'art et l'artiste<sup>62</sup>.

Il est donc difficile de juger de la véracité d'un discours circulant dans la presse. Serait-elle devenue le portevoix des bagouts autrefois criés par le charlatan sur son tréteau ? Guillaume Bordy croit que oui et soutient que « le puff est un phénomène central dans la presse au XIX<sup>e</sup> siècle, un mode d'écriture révélateur d'un système économique et artistique où la presse fait le succès des œuvres, tout en se nourrissant de leur succès<sup>63</sup> ». La critique musicale et la presse au XIX<sup>e</sup> siècle font ainsi partie des rouages du marché de la musique et de ses produits.

---

<sup>61</sup> *L'Aurore des Canadas*, 11 aout 1846.

<sup>62</sup> *La Minerve*, 06 aout 1846.

<sup>63</sup> Guillaume Bordy, « Modernité à vendre », 2010, p. 1.

### 3.1.4 La relation entre musiciens et fabricants d'instruments dans la presse

Le passage de Leopold de Meyer en Amérique expose la relation déjà bien établie entre les fabricants d'instruments et les musiciens virtuoses, rapidement évoquée plus tôt avec Major. De Meyer arrive en Amérique avec « deux pianos monstres de la célèbre fabrique d'Érard<sup>64</sup> », que l'on mentionne dans toutes les publicités. Le virtuose devient ainsi une source de prestige symbolique hautement désirable pour les fabricants, afin d'établir l'autorité de la marque. L'appréciation grandissante des virtuoses s'élabore autour de la valeur qu'on accorde à la nouveauté et à l'individualité, à son don inné. Ces vertus sont aussi celles que l'on reconnaît aux entrepreneurs les plus ambitieux. Le virtuose devient alors un allié commercial, un vecteur de popularisation et d'émulation. L'association est hautement symbolique, et la publicité qu'il peut faire à une marque peut contribuer à consolider la renommée de celle-ci.

De Meyer, malgré sa commandite par les pianos Érard, se permet aussi de rédiger des recommandations à d'autres facteurs en Amérique. Certains fabricants, frustrés de ne pas avoir obtenu de recommandations, polémiqueront avec le pianiste dans la presse étatsunienne<sup>65</sup>. C'est le cas de Conrad Meyer de Philadelphie, qui exhorte le public à ne pas faire confiance au pianiste, affirmant que sa recommandation pour Érard découle de faveurs généreuses. De son côté, de Meyer expose les efforts déployés par le fabricant dans le but d'obtenir son accréditation, dévoilant ainsi les stratégies d'arrière-scène où interagissent art et commerce<sup>66</sup>. Cette entente entre musiciens et fabricants d'instruments repose largement sur la presse pour être efficace. Le pianiste virtuose devenait donc une célébrité avec une fonction commerciale très

---

<sup>64</sup> *La Revue canadienne*, vol. 3, n° 54, 4 août 1846.

<sup>65</sup> Voir Lott, *From Paris to Peoria*, 2003, p. 46-47.

<sup>66</sup> *Ibid.*

importante. Bien intégrée au circuit nord-américain, Montréal était une étape prescrite pour ces virtuoses et le théâtre de ces évènements publicitaires<sup>67</sup>.

Toutefois, les relations entre musiciens et fabricants ne se limitent pas aux virtuoses ni à l'Europe. Elles sont aussi liées à la naissance de la chanson populaire américaine, qui se développe durant la deuxième partie des années 1830. Henry Russell est l'un des chanteurs les plus appréciés de l'époque et ses chansons ont exercé une influence exceptionnelle sur l'établissement de la « chanson populaire » ainsi que sur le répertoire de salon en Amérique<sup>68</sup>. Selon Susan Rutherford, son parcours vers le succès incarne le libre-échange musical londonien : il a réussi à franchir les frontières entre l'élite, le chant religieux et le chant populaire, tout en initiant une évolution importante dans le spectacle par ses récitals en solo<sup>69</sup>.

Russell a fait carrière en Amérique de 1835 à 1841. Ses premiers moments musicaux ont été vécus à Montréal et montrent bien le statut de « porte d'entrée » au continent que pouvait signifier Montréal pour les Anglais. Il les relate dans ses mémoires :

---

<sup>67</sup> Barrière expose comment un circuit nord-américain, qui inclut Montréal, se forme dès le début du siècle : « Le Canada possède des voies naturelles de communication avec la république voisine. Avant le développement des chemins de fer, le réseau hydrographique offre des axes de pénétration, surtout après la construction des canaux de part et d'autre de la frontière. Bien avant notre période de référence, les troupes originaires des États-Unis empruntent ces voies navigables. Dès l'ouverture du Royal-Molson en 1825, les compagnies de répertoire suivent le *Canal Circuit* en partant de New York, prenant ensuite le canal Érié, le lac Ontario jusqu'à York (Toronto) et Kingston, puis le Saint-Laurent jusqu'à Montréal et Québec. La communauté de frontières entre l'Etat de New York, le Haut et le Bas-Canada facilite les échanges », Mireille Barrière, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de doctorat, Université Laval, 1990, p. 131.

<sup>68</sup> Hugh Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Hoboken, Prentice-Hall, 1974, p. 73; Dans cette époque de transition industrielle, Russell exploite efficacement le thème de la nostalgie : « Mining the vein of nostalgia-especially a subvein that prized old age for its evocation of "the good old days" Russell concentrated on "old" songs (*The Old Bell, The Brave Old Oak, The Old Sexton, The Old Clock, The Old Farm Gate*, and many others) », p. 72; à propos de l'influence de Russell sur Stephen Foster, reconnu comme un des premiers compositeurs influents de la musique populaire américaine, Hitchcock déclare : « Perhaps from Moore's Irish Melodies and from Henry Russell, whom he had heard sing in Pittsburgh, comes Foster's favorite adjective "old," meaning usually "of the past," not just "aged": *Old Memories* (1853), *When Old Friends Were Here* (1864), *Farewell, Old Cottage* (1851), *My Old Kentucky Home*, *Good Night* (1853) », p. 78.

<sup>69</sup> Susan Rutherford, « Singer for the Million: Henry Russell, Popular Song, and the Solo Recital », dans Parker et Rutherford (dir.), *London Voices*, 2019, p. 202.

The prospect of a trip to Canada, and thence, perchance, to the United States, fascinated me, and I needed little persuasion. Mr. Bolton gave me a letter to Sir John Cockburn, the Governor of Upper Canada, which I kept for some time, as it was uncertain when I should leave [...] I am going to try my fortune in Canada [...] Left for Canada in the good old ship, *Great Britain*. [...] When I landed at Montreal, my purse was by no means a heavy one, and if the truth must be confessed, I was not without trepidation as to my chances of replenishing it. Sir Peter McGill, with whom I quickly struck up an acquaintance, wanted me to remain at Montreal<sup>70</sup>.

Russell quitte malgré tout pour Toronto, sa destination initiale. Mais, déçu par cette ville, il transite aussitôt vers les États-Unis. Quand il revient à Montréal l'été suivant durant sa première tournée nord-américaine, il a rapidement gagné en popularité en faisant publier ses premières pièces à New York. Le *Montreal Gazette* rappelle toutefois qu'il est bien connu en cette ville et que « the numerous opportunities which he has afforded our professional gentlemen of appreciating his talents, enable them to speak of his powers in the highest terms of eulogy<sup>71</sup> ». Ce que cet extrait nous dit, c'est que Russell avait pris part, dès son arrivée en 1835, à des prestations privées et à du musiquage avec les musiciens locaux. Il rencontre donc à Montréal les musiciens de la ville, notamment Alexander Duff et William Henry Warren, qui l'accompagnent pour les concerts de Montréal et de Kingston lors de cette tournée de 1836<sup>72</sup>.

Lors de son passage à Montréal cette année-là, Russell se rend chez Mead & Sons, sur Notre-Dame, et discute de pianos avec Robert Mead et ses fils. Un des premiers endroits que devait fréquenter un musicien comme Russell en arrivant dans une ville était le magasin de musique, où converge et s'organise déjà la vie musicale. Nous croyons, comme l'affirme Kevin Dawe, que les commerces et ateliers

---

<sup>70</sup> Henry Russell, *Cheer! Boys, Cheer! Memories of Men and Music*, Londres, J. McQueen, 1895, p. 45-50.

<sup>71</sup> *The Montreal Gazette*, 05 mai 1836.

<sup>72</sup> Ces musiciens l'accompagneront lors de son concert à Montréal le 6 mai 1836 à l'Hôtel Rasco.

d'instruments de musique sont des microcosmes du monde musical dans son ensemble et qu'ils jouent un rôle important et souvent sous-estimé dans la construction de la culture musicale locale<sup>73</sup>.

Il se fait construire un piano selon ses recommandations. L'évènement mérite une mention publique et on invite alors la presse à l'atelier :

We were called upon last week to visit the piano manufactory of Messrs. Mead & Sons, opposite the English Church, to examine a great improvement in the construction of that instrument, recently introduced by these deserving artists, from suggestions of Mr. Russell, for whose use a splendid rose-wood piano was constructed. The tone and harmony of the instrument in question was mostly justly admired by several of our musical amateurs who visited it<sup>74</sup>.

Cinq ans plus tard, en 1841, G. H. Mead annonce toujours des pianos, « built on Russell's principle, too well known for their good qualities to require any comments<sup>75</sup> ». La notice du *Montreal Gazette* de 1836 ne précise pas de quel « great improvement » il s'agit et Mead reste plutôt vague en 1841. La compagnie utilisera à profit, dans les mois à venir, des expressions comme : « has been acknowledged by the

---

<sup>73</sup> Kevin Dawe, « The Cultural Study of Musical Instruments », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York et Londres, Routledge, 2003, p. 281. On trouve un exemple éloquent de la position centrale qu'occupe le magasin de musique dans l'organisation de la vie musicale, tout juste à la sortie de la période. Dans une cause opposant le commerçant et fabricant Abner Brown à Henry Hogan et Frederick Penn, les propriétaires du St. Lawrence Hall, un témoignage révèle le magasin de musique comme un lieu de répétition et d'échange entre des musiciens locaux et un artiste de passage dans la ville, une pratique qui était probablement déjà courante dès les années 1830. En prévision de son spectacle du 19 janvier 1854 au St. Lawrence Hall, le musicien G. H. Warr sécurise la commandite d'un piano Reichenbach par l'entremise d'Abner Brown et organise une répétition avec les musiciens qui l'accompagneront, Robert John Fowler et Henry Prince, à la boutique de Brown. Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure du district de Montréal, matières civiles en général, TP11,S2,SS2, 1987-05-007 \ 3953, *Abner Brown vs Hogan et Penn*, 1854, n° 2655.

<sup>74</sup> *The Montreal Gazette*, 17 mai 1836.

<sup>75</sup> *The Ottawa Times*, 13 mars 1841.

professors of Montreal, and by the celebrated Mr. H. Russell, of London<sup>76</sup> », ou encore, « absolument semblable à celui acheté par le célèbre professeur Henry Russell, lors de son passage<sup>77</sup> ».

Henry Russell revient à Montréal à l'été 1838 et présente un récital à l'hôtel Rasco. Un critique rappelle son lien avec Montréal, et qu'il est « so well known to this community that it is unnecessary to say anything in their praise<sup>78</sup> ». Sa célébrité se propage sur le continent<sup>79</sup> par ses chansons qui circulent abondamment en imprimé et par ses concerts prisés<sup>79</sup>. Dans son récit de voyage au Canada quinze ans plus tard, Alfred Pairpont décrit une soirée à bord d'un vapeur sur le Saint-Laurent, au cours de laquelle le répertoire de Russell était bien apprécié :

We had very agreeable company on board, including some good singers, and a young lady who performed well on the pianoforte, accompanying the rest, and occasionally giving specimens of her own vocal powers, Henry Russell's songs seemed most in request, such as "To the West, to the West," "Cheer, Boys, Cheer," "All Folks are Gone," and many others<sup>80</sup>.

Une autre interaction entre un musicien et un fabricant local mérite d'être soulignée. Il s'agit en fait d'une musicienne. Jane Sloman est l'une des rares femmes virtuoses (la seule ?) à avoir fait carrière en Amérique à cette époque. Elle est une enfant prodige qui a grandi dans le monde du spectacle. Ses parents sont en effet des artistes de la scène qui sont venus jouer aux États-Unis pour la première fois en 1830, remportant

---

<sup>76</sup> *The Quebec Mercury*, 09 août 1836.

<sup>77</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 10 septembre 1836; Laurence Libin remarque qu'il est faux de croire que ce sont principalement les musiciens professionnels qui ont influencé la facture instrumentale dans son développement. Les fabricants étaient beaucoup plus à l'écoute du marché amateur selon lui. Il mentionne néanmoins que, « dissatisfied or adventurous musicians generally press for refinement of existing types, to render them easier to play or to extend their expressive range », Laurence Libin, « Progress, Adaptation, and the Evolution of Musical Instruments », *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 26, 2000, p. 203; Voir aussi Christian Ahrens, « Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and Their Consequences », traduit par Irene Zedlacher, *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 2, 1996, p. 332-340.

<sup>78</sup> *The Montreal Gazette*, 7 juillet 1838.

<sup>79</sup> Des partitions de Russell ont été retrouvées au Québec par l'auteur dans des collections reliées de l'époque.

<sup>80</sup> Alfred Pairpont, *Uncle Sam and His Country, or sketches of America in 1854-55-56*, London, 1857, p. 105-106, cité dans Barclay McMillan, *Music in Canada 1791-1867: A Travellers' Perspective*, mémoire de maîtrise, Université Carleton, 1983, p. 59.

un certain succès. Miss Sloman a seulement 16 ans lorsqu'elle se produit à Montréal en juin 1842. Le critique du *Montreal Gazette* ne peut s'empêcher de laisser transparaître son anxiété face à une telle démonstration de « puissance », de la part d'une jeune femme, en faisant une allusion discrète à la sorcellerie :

Her execution on the piano appears to us to be almost unparalleled; for we never before heard that instrument produce such tones as the witchery of Miss Sloman's fingers extracted from it. It was astonishing, and in truth, utterly defies all powers of description. The dexterity and precision, as well as graceful ease, with which every note was brought out, were surprising in the extreme; and might induce one to believe that magic, and not human art, had been the power by which the chords were moved to sweet sound of harmony<sup>81</sup>.

Miss Sloman écrit également des ballades populaires. Elle performe ainsi ce qui pourrait bien être la première chanson féministe à avoir été jouée sur les planches montréalaises, lorsqu'elle ajoute à son répertoire, pour sa troisième soirée à Montréal, « a Ballad of her composition, called " I'll make him speak out "<sup>82</sup> ». Dans cette pièce, « composed and Dedicated to the Ladies », Sloman déclare « I've [sic] no feeling for sly men who make flirting, a trade [...] One moment he'll say things, which the next he destroys. Are women's hearts playthings, to be broken by boys ?<sup>83</sup> ».

Sloman attire beaucoup d'attention sur le piano et obtient du succès auprès des « jeunes Demoiselles, parmi lesquelles se trouvent [sic] un bon nombre de pianistes » en leur montrant ce qu'il « est possible de tirer du Piano<sup>84</sup> ». Pour son dernier concert, à *la Musard* (la dernière tendance importée de Paris<sup>85</sup>), George H. Mead a saisi l'occasion que représente la célébrité de Sloman pour commanditer un piano à l'usage de

---

<sup>81</sup> *The Montreal Gazette*, 4 juillet 1842 [nous soulignons].

<sup>82</sup> *The Montreal Gazette*, 15 juin 1842.

<sup>83</sup> Sloman publie également ses chansons en musique en feuille, dont certaines entretiendront une popularité durable tout au long du siècle; « I'll make him speak out : a ballad / composed and dedicated to the ladies by Jane Sloman », 1843. En ligne. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015096409134>.

<sup>84</sup> *Le Canadien*, 13 juillet 1842.

<sup>85</sup> Sur les concerts promenade, voir le chapitre « Promenade concerts: rise of the "pops" », dans Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 2008, p. 208-231.

la jeune virtuose. On lit au bas de l'annonce du concert que « The splendid Toned Instrument, manufactured by Mead & Co, will be used on the occasion<sup>86</sup> ».

L'entrelacement promotionnel avec les fabricants débute donc très tôt à Montréal et implique autant des musiciens que des musiciennes. La première recommandation publiée par un artiste en faveur d'un fabricant local remonte pour sa part à 1839. Elle vient de la famille Séguin, chanteurs et musiciens populaires sur le continent américain, qui avait aussi concerté en compagnie de Henry Russell un certain temps. Les Séguin expriment leur reconnaissance aux frères John et James Mead, qui tentent de s'établir à Toronto. John est également partenaire de Mead Brothers & Co.<sup>87</sup>. Ainsi, après un séjour à Montréal en juillet 1841, les Séguin poursuivent leur route vers Toronto, où ils publieront ce mois-là un certificat en faveur des frères Mead :

We the undersigned, in returning our best thanks to Messrs. Mead, of this city, for the use of one of their Piano Forte, at the Concert, beg to remark, that from the number of instruments which we are in the habit of using, we have found no betters and recommend them to the public with great pleasure, as precuring our entire confidence<sup>88</sup>.

Ces interactions permettent de mieux saisir la clientèle visée par ces fabricants. Henry Russell, Jane Sloman et la famille Séguin s'accordaient au goût populaire mais aussi au groupe des *fashionables*. Les Mead cherchent donc leur clientèle dans cette culture populaire du divertissement, plutôt que par association à la musique savante et élitiste. Appadurai décrit le mouvement symbolique des objets de luxe comme une stratégie de diversion permettant à des objets de sortir de zones d'enclave (réelles et symboliques) pour les rendre plus profitables. Il reconnaît la force entrepreneuriale sur les mouvements du marché et précise

---

<sup>86</sup> *The Montreal Gazette*, 24 juin 1842.

<sup>87</sup> Il y a publicité conjointe de J. & J. Mead et G. H. Mead dans *The Kingston Chronicle & Gazette*, 25 septembre 1841.

<sup>88</sup> *The Kingston Chronicle & Gazette*, 25 septembre 1841.

que, « where enclaving is usually in the interests of groups, especially the politically and economically powerful groups in any society, diversion is frequently the recourse of the entrepreneurial individual<sup>89</sup> ».

Les fabricants locaux cherchent à faire sortir l'instrument de l'enclave du registre du luxe et à l'établir comme un objet de consommation populaire. L'association de l'instrument avec des vedettes de l'heure comme Russell, Sloman et les Séguin en est un exemple. Maxine Berg rappelle que l'utilisation sociale des objets (ici la musique et ses outils) s'est développée grâce à des systèmes de goût et de signification culturelle qui en ont fait des biens de consommation attrayants. Les fabricants pouvaient produire des objets sur mesure pour des marchés spécifiques, une fois qu'ils avaient compris et manipulé les significations différentes des designs auprès des consommateurs<sup>90</sup>. La collaboration entre les Mead et Russell constitue un excellent exemple de ce processus.

### 3.1.5 L'accusation de charlatan et les stratégies discursives épideictiques

Terminons l'analyse du discours par une stratégie discursive d'invisibilisation du commerce musical, qui consiste à caractériser de charlatanerie l'opportunisme commercial en musique. L'énonciateur crée ainsi un lieu de vérité, qui semble lui-même soustrait au commerce, à partir duquel s'exprimer. La portée sémantique de l'épithète de charlatan est complexe, mais à la base, comme le souligne Jean-Paul Sermain, « le mot charlatan est un terme polémique qui récuse le point de vue de celui qu'il désigne en lui ôtant par avance toute valeur et même en inversant violemment son propos et sa fin<sup>91</sup> ». Avec son pendant anglais de *humbug*, l'accusation est fréquente dans la presse quand il s'agit de culture, de commerce, mais aussi de politique<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Appadurai, *The Social Life of Things*, 1986, p. 25.

<sup>90</sup> Berg, *Luxury and Pleasure*, 2007, p. 42.

<sup>91</sup> Jean-Paul Sermain, « Postface », dans Beya Dhraïef, Éric Négrel et Jennifer Ruimi (dir.), *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 353.

<sup>92</sup> Dans la culture britannique, l'accusation devient en effet une arme polémique utilisée pour discréditer l'éthique des adversaires idéologiques; voir Beya Dhraïef, « Introduction », dans Dhraïef, Négrel et Ruimi (dir.), *Théâtre et charlatans*, 2018, p. 17.

À défaut de présenter adéquatement ce personnage, réel ou imaginaire, soulignons rapidement le protéisme de la charlatanerie et son évolution métaphorique au XIX<sup>e</sup> siècle. L'épithète fait partie d'un vaste champ sémantique aux définitions ambiguës qui se chevauchent<sup>93</sup>. Contrairement au puffisme, qui correspond au matériau discursif de la publicité, l'accusation de charlatan vise le caractère d'un individu, un argument *ad hominem* qui cherche à renverser l'*ethos* adverse<sup>94</sup>.

L'emploi rhétorique du terme charlatan dans le discours musical était principalement dirigé contre les concertistes virtuoses et les professeurs étrangers, qui étaient accusés de manipuler le public d'une manière non professionnelle par des tenues flamboyantes et des comportements extravagants. Il pouvait également viser des musiciens dont on doutait de l'authenticité en raison de leurs ambitions commerciales. Pour plusieurs personnes, la publicité représentait un boniment servi sur la place publique pour attirer les passants, une annonce pompeuse. Elle était perçue par certains comme allant à l'encontre des normes sociales<sup>95</sup>. C'est donc en réponse à l'usage de puffisme et d'autogratisation des musiciens que l'épithète de charlatan était surtout utilisée<sup>96</sup>.

L'accusation prend également une forme visuelle par la caricature, notamment lors de la tournée de Leopold de Meyer en 1846. À La Nouvelle-Orléans, le caricaturiste Arthur Andrieu le représente en charlatan, avec monocle et cigare, transportant ses deux pianos Erard sur ses épaules, et se promenant de ville en ville pour empocher l'argent du public. Une main transporte en effet un sac, sur lequel est inscrit le nom de villes qu'il a récemment visitées – New York, Boston, Philadelphie – alors qu'il tient l'autre dans

---

<sup>93</sup> Charlatanerie, fumisterie, hâblerie, forfanterie, panégyrique, mascarade, mensonge, bouffonnerie, moquerie, mépris, comédie, baliverne, boniments, blague, ruse, rumeur, bagout, esbroufe, canard, flafla, gasconade, triacleur, trajeteur, bâteleur, histrion ou artificieux. En anglais : *humbug, quack, puff, bogus, bunkum, eulogy*.

<sup>94</sup> Voir Dominique Garand, Philippe Archambault et Laurence Daigneault-Desrosiers, *Un Québec polémique : éthique de la discussion dans les débats publics*, Montréal, Hurtubise, 2014.

<sup>95</sup> Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur*, 2004, p. 6.

<sup>96</sup> Hazel H. Hahn, « Charlatanism or Modern Merchandizing ? : The *Mentalités* of Publicity and the Commercialization of Culture », p. 81-105 et « Puff Marries Advertising: Mechanization and Absurd Consumerism in J.-J. Grandville's *Un Autre Monde* », p. 107-122, dans Hazel H. Hahn, *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

sa poche, un geste mis en image, qui fait écho à ces symboles forts du discours épideictique des critiques du commerce en musique, le son et le poids de l'argent dans les poches<sup>97</sup>. Le chanteur Orlando Guilmette, qui l'accompagnait pour certains concerts en Amérique, est quant à lui représenté en miniature, perché sur un des pianos.



Figure 3.2 Caricature de Leopold De Meyer par Arthur Andrieu, avril 1846 (New York Public Library)

---

<sup>97</sup> Par exemple, à l'arrivée de T. D. Rice à Montréal en 1842, le *Montreal Gazette* déclare que l'artiste, au lieu de se rendre à Haïti, « took a different route and at last arrived in this city being [...] preferring the vibration of certain metallic substances in his pockets to that of rocks and mountains » (*The Montreal Gazette*, 1 juillet 1842). Le même commentateur déclarait deux jours plus tôt, « Rice sniggered and laughed to the sound of the coin in his pockets while from the Peer to the pot-boy, it was "jump Jim Crow" all day long » (*The Montreal Gazette*, 29 juin 1842).

Plusieurs musiciens en font les frais. Mais ils ne sont pas les seuls en musique, le facteur d'instruments devient aussi suspect de tricheries et de déceptions. Il développe alors ses propres stratégies discursives :

[Auguste Fay] n'a jamais été apprécié à sa juste valeur, c'est un peu sa faute, il est vrai, ou plutôt c'est la faute du siècle. [...] Le vrai mérite est toujours modeste. Cette modestie, grande vertu en théorie, est en pratique un grand défaut, surtout dans un pays tout neuf encore où la forfanterie règne pour ainsi dire en tyran. Nous concevons qu'il répugne à tout homme qui a un mérite quelconque de faire son panégyrique; mais enfin devant la nécessité, devant le *primo vivere*, on se violence parfois. [...] il n'aura pas à craindre d'être taxé de charlatanisme<sup>98</sup>.

Cet article-réclame constituerait-il une variante du stratagème présenté par Gramit, à savoir celui du marketing de la résistance au marché ? Cette rhétorique met l'accent sur l'état de fragilité de l'énonciateur en raison de sa modestie et de sa répugnance à se vanter de lui-même. Ce même intervenant, visiblement intéressé, publie un autre article à propos du facteur d'orgues en 1854. L'attribution de la modestie comme vertu pourrait bien encore ici être une stratégie publicitaire volontairement choisie, et l'énonciateur, le facteur lui-même :

Il a trop de cette modestie et de cette défiance de soi-même inséparables du pur mérite et invariablement antipathiques à la charlatanerie, ce facteur, c'est notre concitoyen Auguste Fay. [...] n'est pas homme à couvrir les journaux d'annonces, de réclames &c (c'est avec grande peine que nous avons pu le décider à publier les certificats que le lecteur lira dans une autre colonne). Il veut qu'on le juge d'après ces œuvres. Malheureusement, tout le monde ne voit pas ses œuvres; voilà pourquoi il n'est pas autant apprécié qu'il mérite de l'être. Il ne veut pas croire que, dans le cours actuel des choses, la forfanterie, avec tous ces acolytes obligés, est en plus grande vogue que le vrai mérite. [...] Il n'est pas charlatan. C'est un grand malheur pour lui, car à l'heure qu'il est il n'y a presque les charlatans qui font fortune<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> *L'Ère nouvelle*, 21 septembre 1853.

<sup>99</sup> *L'Ère nouvelle*, 19 avril 1854.

Les discours véhiculés par la presse sont donc pluriels et marqués par des stratégies épидictiques et de l’opportunisme. Ce faisant, ils forment des objets complexes, qui en font des sujets d’étude essentiels pour comprendre le fonctionnement du commerce musical au XIX<sup>e</sup> siècle.

## 3.2 La circulation des imprimés musicaux

### 3.2.1 Les publications spécialisées

Nous avons vu l’importance que prend la presse locale dans le discours et les stratégies discursives employées pour inciter la population à la consommation culturelle. Mais, signe d’une industrie se structurant, les publications spécialisées apparaissent aussi rapidement sur le marché montréalais. Elles font déjà partie d’un système commercial international compétitif et dynamique et ne sont pas neutres ou désintéressées<sup>100</sup>. Elles arrivent d’abord de l’extérieur, notamment des États-Unis.

Les premiers périodiques musicaux étatsuniens circulent en effet assez tôt sur le marché montréalais. Dès 1820, on retrouve *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer, Devoted to the Diffusion of Musical Information and Belles Lettres*. Publié à Boston par John R. Parker, propriétaire de la boutique Franklin Music Warehouse<sup>101</sup>, *The Euterpeiad* sonne la naissance du journalisme musical étatsunien<sup>102</sup>. L’abonnement à Montréal se fait au bureau du *Herald* au cout de deux dollars par année en paiements semi-annuels et consiste en seize pages *in-octavo* « with advertising envelope, and two Pages of music with each number<sup>103</sup> ». Le prospectus laissait entrevoir ce qui s’offrait à la population montréalaise avec cette publication :

---

<sup>100</sup> Patrick Wood Uribe, « Exchanging Ideas in a Changing World: Adolph Bernhard Marx and the Berliner allgemeine musikalische Zeitung in 1824 », dans Emily H. Green et Catherine Mayes (dir.), *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730–1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017, p. 209.

<sup>101</sup> « Introduction », dans Hoedemaeker et Kitson, *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer (1820-1823)*, Répertoire international de la presse musicale (RIPM). En ligne. <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/ETPintroEnglish.pdf>. Consulté le 20 mai 2022.

<sup>102</sup> John C. Haskins, *John Rowe Parker and the Euterpeiad*, Notes, Second Series, vol. 8, n° 3, 1951, p. 448.

<sup>103</sup> *The Montreal Herald*, 12 décembre 1822.

THE EUTERPEIAD will embrace every article any ways interesting to, or connected with the science, by carefully compiling and collating - A brief History of Music from the earliest ages - Cherish a classical taste - Watch the progress of the art - Excite the emulation of genius - Record the transactions of Societies - Examine and impartially review new Musical works - Stimulate Professional gentlemen to explore new tracts in the regions of Science - Furnish Biographical Memoirs of Musical men - Correspondence, Anecdotes, Letters Instructive and interesting upon every branch of the Musical science - Insert Miscellaneous Articles, wherein will be noticed new Inventions, Improvements in Musical Instruments, and observations upon Musical Performances, etc.<sup>104</sup>.

Certains articles et plusieurs biographies étaient repris de périodiques anglais tels *The Quarterly Musical Magazine and Review* ou *The London Musical Review*<sup>105</sup>. La publication, qui avait cessé après trois ans, est réanimée en 1830, cette fois à partir de New York. Elle est toujours distribuée à Montréal, pour trois dollars par année. Ainsi, dix ans plus tard, le *Montreal Gazette* indique ce que ce périodique offrait désormais au lectorat montréalais. On remarque que les idéaux de 1820 (Cherish a classical taste - Watch the progress of the art - Excite the emulation of genius), laissent maintenant place au pragmatisme de la musique populaire, « nouvelle et originale » :

We have lately examined several numbers of a work recently established in New York, called The Euterpeiad, an Album of Music, Poetry and Prose. The design of the work is to contribute to the general diffusion of musical knowledge, and to convey to the admirer of that delightful science [...] new, popular, or original music [...] biographical sketches and anecdotes of eminent musicians, reviews of musical publications, critiques on the principal performances<sup>106</sup>.

La question du gout demeure importante et l'on mentionne que « the editorial management has been committed to a gentleman of known taste ». On y présente régulièrement des instruments de musique à la mode ou récemment inventés, tels que l'euphonie, la lyre-guitare ou la harpe automatique. Assurément, les imprimés américains circulent librement sur le continent avec le déplacement des individus et le

---

<sup>104</sup> *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer*, 1 avril 1820, cité dans Haskin, *John Rowe Parker*, 1951, p. 448.

<sup>105</sup> Hoedemaeker et Kitson, *The Euterpeiad*, RIPM; Haskins, *John Rowe Parker*, 1951.

<sup>106</sup> *The Montreal Gazette*, 12 août 1830.

commerce. Ces imprimés sont importants dans la diffusion des goûts, des modes, des discours et du répertoire *fashionable*.

Plusieurs de ces publications qu'on lit à Montréal ne font pas longue vie. C'est le cas du *American Musical Journal* (1835-36)<sup>107</sup>, publié à New York par James Dunn, et dont Robert Mead & Sons se font agents pour Montréal. Dunn clamait son indépendance de l'emprise commerciale, cherchant ainsi à se positionner comme authentique et intègre, et soutenait être « entirely disconnected with the profession and with the trade<sup>108</sup> ». Robert Mead & Sons publiait néanmoins, en février 1835, une généreuse publicité pour ce journal de musique. La moitié inférieure était composée d'une recommandation signée par la firme de Mead & Sons. Elle est intéressante, car, alors que plus tôt le virtuose prêtait sa crédibilité au fabricant-commerçant, on voit ici un commerçant qui prête la sienne à la presse spécialisée pour une fin publicitaire :

We, the Undersigned, have perused a short but comprehensive system of this Work; and are of opinion that the compilation is judicious, and better calculated to impress the facts which it contains on the minds of the lovers of the art and science of Music than any other therefore published; and we, therefore, recommend it to the Public, and sincerely hope the Publisher will meet that encouragement in Canada which he so justly deserves. R. MEAD & SONS, Montreal<sup>109</sup>

Les discours sur la musique circulaient à Montréal bien plus que ce que révèle la presse locale. Il y avait mobilité des idées, alors que les articles se retrouvaient repris d'une publication à l'autre. Le *Répertoire international des périodiques musicaux* identifie trente-trois périodiques musicaux anglais et français, plus huit allemands, entre 1815 et 1851. Ces publications étaient toutes susceptibles de circuler au Bas-Canada et agissaient comme vecteur important dans le développement du dynamisme et de la cohésion du

---

<sup>107</sup> Ruth Henderson, *American Musical Journal (New York, 1834-1835)*, Répertoire international de la presse musicale. En ligne. <https://ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=AMJ>. Consulté le 19 août 2023.

<sup>108</sup> Cité dans Henderson, *American Musical Journal*. En ligne. Ce périodique compte vingt-quatre pages de texte et huit pages de musique au prix annuel de quatre dollars.

<sup>109</sup> *The Montreal Gazette*, 3 février 1835.

commerce musical<sup>110</sup>. Campos rapporte une lettre de 1829 de François Joseph Fétis, le musicologue, professeur et directeur de la *Revue musicale*, qui « insistait sur l'avantage du périodique pour les facteurs d'instruments et marchands de musique qui peuvent grâce à lui "annoncer, aussi souvent qu'ils le jugent à propos de leurs inventions, perfectionnements, prix courants et publications"<sup>111</sup> ». Les professeurs pouvaient aussi servir de leviers pour la propagation des idées et du répertoire qu'ils présentaient, ou favoriser la diffusion de ces imprimés. Alexander Duff, professeur proéminent des années 1820 et 1830 à Montréal, détenait par exemple une imposante bibliothèque musicale qui contenait une quantité de ces publications<sup>112</sup>.

À Montréal, l'apparition d'une presse musicale locale devait attendre 1860 avec la publication l'*Artiste* de Sabatier, Stevens et Sempé, suivie de *Beaux-Arts*, par A. J. Boucher, J. A. Manseau et Gustave Smith en 1863. Plus tard dans le siècle (1880), on retrouve au bureau du *Canada Musical* une trentaine « des principales revues musicales de la France, de l'Angleterre, de la Belgique, de l'Espagne et des États-Unis, qui toutes échangent régulièrement avec le *Canada Musical* ». La revue confirme le système de partage d'informations en place et précise « qu'alimentée à des sources aussi autorisées, notre revue musicale est en mesure de fournir à ses abonnés les nouvelles artistiques le plus intéressantes et les plus fraîches de

---

<sup>110</sup> Une copie du *Ménestrel* (1833, Bruxelles) se trouve par exemple dans les collections de BAnQ.

<sup>111</sup> Campos, « Le commerce de la critique », 2015, p. 239; des écrits de Fétis sont également reproduits dans la presse québécoise, notamment un long article que *Le Canadien* publie sur 7 colonnes en première et deuxième page, intitulé « Des automates musiciens, et à cette occasion, de quelques machines curieuses appliquées à la musique », *Le Canadien*, 29 et 31 janvier 1840.

<sup>112</sup> « A lot of musical gazettes & musical library all valued at twenty shilling six pence 1 – 6 », Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Henry Griffin, CN601,S187, *Inventory of the property and effects belonging to the late Alexander Duff*, 29 mai 1839, n° 16524.

tous les pays<sup>113</sup> ». La presse musicale allait connaître de belles heures et devenir le créneau le plus actif de la presse spécialisée jusqu'à la fin du siècle<sup>114</sup>.

### 3.2.2 Du manuscrit à l'imprimé

La musique en feuille constitue un exemple éloquent de la transformation des modalités de fonctionnement et d'organisation du commerce musical durant la période. On situe le début de l'édition de musique au Canada vers 1840, mais on en sait peu sur ce qui a précédé son apparition<sup>115</sup>. Klaus Hortschansky montre que, avant l'organisation de l'industrie de la musique au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une part considérable du commerce musical était entre les mains des musiciens qui vendaient des manuscrits musicaux à profit<sup>116</sup>. Il démontre ainsi qu'un système commercial existait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, organisé autour du manuscrit et du musicien. L'historien mentionne que les musiciens louaient leurs manuscrits pour la transcription ou offraient des exemplaires qu'ils avaient eux-mêmes copiés, soit de leur musique ou de celle d'autres personnes<sup>117</sup>. Les gens préféraient encore à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une musique bien écrite à la main à la plupart des meilleurs imprimés<sup>118</sup>.

Le cahier manuscrit était également bien répandu auprès de la population; on s'en sert comme d'un album, d'un journal de pratique ou d'une collection privée. Une façon de posséder la culture et de forger son

---

<sup>113</sup> *Le Canada musical revue artistique et littéraire*, vol. 7, n° 5, 1 septembre 1880.

<sup>114</sup> *Les Beaux-arts* (1863–1864); *Le Canada musical : Revue artistique et littéraire* (1866–1867, 1875–1881); *Boucher & Pratte* (1881-1882); *Arcadia* (1892–1893); *L'album musical* (1882-1884); *L'Écho musical* (1888); *Le Canada artistique* (1890-); *L'Orchestre* (1893-1894 (1893-1895); *Le Passe-Temps* (1895-1949); *L'Art musical* (1896-1899); Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec*, Montréal, Fides, vol. 1, 2000, p. 471; pour le XX<sup>e</sup> siècle, voir Jean-Philippe Tremblay, *Par-delà la ténacité et l'abnégation : la presse musicale au Québec 1890-1959*, mémoire de maîtrise en histoire, UQAM, 2006.

<sup>115</sup> Maria Calderisi, *L'édition musicale au Canada, 1800-1867*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1981, p. 36.

<sup>116</sup> Klaus Hortschansky, « The Musician as Music-Dealer », dans Walter Salmen, Herbert Kaufman et Barbara Reisner (dir.), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, New York, Pendragon, 1993, p. 192, 203.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Emily Green, « Music's First Consumers: Publishers in the Late Eighteenth Century », dans Green et Mayes (dir.), *Consuming Music*, 2017, p. 13-28.

identité musicale. Napoléon Aubin observe en 1838 que « le petit livre de chansons (le plus souvent manuscrit,) fait avec le livre d'heures la base de la bibliothèque; ils errent ensemble sur la table à ouvrage, parmi les dés, les aiguilles, les rubans et papillotes<sup>119</sup> ». Le recueil de musique reflète alors l'identité du propriétaire et gagne en importance pour lui. On lit dans un entrefilet du *Montreal Gazette* en février 1832 : « Lost, a few days ago, a small Music Book, with a few Airs copied into it. The finder [...] will be rewarded for his trouble<sup>120</sup> ». Le manuscrit musical sert ainsi à la fois de vecteur de diffusion et de consommation de la musique.

La transcription manuscrite fait partie du travail d'un musicien; elle se combine avec son enseignement, ses concerts, le commerce d'instruments, l'accordage et toutes les autres tâches qui constituent son métier. Ainsi, Mrs. & Misses Frazer, qui opèrent un *Music Seminary* à Montréal en 1829, annoncent qu'elles viennent de recevoir de l'Europe « the more recent compositions of the distinguished masters, which they transcribe for their pupils<sup>121</sup> ». On remarque ici que la qualité de la musique que possède le professeur devient un argument favorable au recrutement d'élèves, acheteurs potentiels de manuscrits. Il s'agit donc d'un investissement pour le musicien, nécessaire à la réalisation de ses activités artistiques et commerciales. La rareté et l'exclusivité sont des marqueurs importants. On dit de l'organiste et professeur Jean Chrysostome Brauneis que « la collection de musique qu'il a en sa possession, et qu'il a fait venir à très grands frais, se compose des chefs-d'œuvre de Mozart, Haydn, Beethoven, Handel et autres compositeurs dont il doit se servir comme modèle pour mettre ces leçons en pratique<sup>122</sup> » ou, qu'il possède « la plus belle collection qui soit dans l'Amérique<sup>123</sup> ». Une collection raisonnée constitue un atout commercial certain. Il ne fait aucun doute qu'il faisait des copies manuscrites pour ses élèves, ou qu'il louait sa musique. C'est ici le processus de réécriture commerciale (re marchandisation) des objets proposé par Igor Kopytoff : une première étape par une marchandisation initiale, une seconde étape de

---

<sup>119</sup> *Le Fantasque*, 21 juillet 1838.

<sup>120</sup> *The Montreal Gazette*, 9 février 1832.

<sup>121</sup> *The Irish Vindicator and Canada advertiser*, 20 mars 1829.

<sup>122</sup> *La Minerve*, 3 novembre 1842.

<sup>123</sup> *La Minerve*, 24 novembre 1842.

singularisation (ici celle du professeur et de sa réputation) et enfin une troisième étape de réécriture par l'acte de retranscription<sup>124</sup>.

Enfin, il semble que le commerce des manuscrits ait continué parallèlement à l'édition de musique imprimée à Montréal durant les années 1840, notamment parce que l'édition s'est centralisée autour du piano et que les arrangements pour bandes, entre autres, devaient encore se marchander en manuscrits. Joseph Maffre souhaitait par exemple profiter de l'engouement populaire pour la musique de bande en proposant ses arrangements des plus récents opéras italiens, dont la liste pouvait être consultée auprès des commerçants Mead et Herbert. La circulation des manuscrits est encore confirmée, quand, en 1848, Herbert annonce des quadrilles « fondés sur de vieux airs de voyageurs qui jouissent depuis longtemps d'une popularité étendue comme manuscrit parmi notre population résidente<sup>125</sup> ». Ainsi, le manuscrit apparaît comme un élément de tradition, mais aussi de transition, dans la structuration de l'édition musicale et de son commerce.

### 3.2.3 La musique dans la presse et les revues de littérature

On a constaté avec les revues spécialisées en musique, comme *The Euterpeiad*, que ce médium commençait à véhiculer la musique elle-même. Mais avec la presse et les revues de littérature, qui publient très tôt de la musique, cette dernière atteint un public encore plus vaste. Par exemple, en 1819, James Williams, maître de poste, est l'agent montréalais du *Literary & Musical Magazine* de Philadelphie. L'abonnement coûte deux dollars par an et la livraison est mensuelle. L'ensemble des numéros forment un volume de littérature et de « Twenty Four Quarto pages of Fashionable Music for the Voice and Piano Forte, the German Flute, Clarinet and Violin &c. &c. besides approved instructions for learners on different Instruments; and scientific lectures on music and singing<sup>126</sup> ». Les recueils de musique manuscrits de l'époque fournissent également des indices de la circulation de ces imprimés. À titre d'exemple, une

---

<sup>124</sup> Igor Kopytoff, « The cultural biography of things: commoditization as process », dans Appadurai (dir.), *The Social Life of Things*, 1986.

<sup>125</sup> *L'Aurore des Canadas*, 7 janvier 1848.

<sup>126</sup> *The Montreal Herald*, 29 juillet 1820.

version manuscrite de *Weep not For thy Roses*, du compositeur populaire C. E. Horn<sup>127</sup>, se retrouve dans le cahier de musique de Jane Ann Torrington, qui est une copie exacte de l'arrangement paru dans le *Atkinson's Casket or Gems of Literature, Wit and Sentiment* de Philadelphie en juin 1832.



Figure 3.3 « Weep not for thy Roses » - Cahier de Jane Ann Torrington (collection de l'auteur)

D'autres références sont plus explicites; à un autre endroit dans le recueil de Torrington, elle transcrit les paroles d'une pièce en précisant « from *The Albion* of the 18th January 1834<sup>128</sup> ». Elle trouvait donc sa musique aussi dans les journaux, qu'elle transcrivait ensuite dans son recueil manuscrit. L'intérêt de la presse pour la musique se développe donc naturellement en réponse à l'intérêt des lecteurs pour les chansons et notre presse locale n'y échappe pas. On devait d'abord s'équiper en caractères de musique. Ainsi, *La Minerve* de Ludger Duvernay annonce en 1831 :

On trouvera dans notre première page la célèbre cantate de Casimir Delavigne, *La Parisienne*, avec la musique. Cette addition couteuse à notre fond d'imprimerie doit prouver que nous n'épargnons rien, de ce qui peut plaire à nos lecteurs, et sera d'un grand avantage pour faire connaître les airs des chansons nouvelles qui nous parviennent d'Europe ou qui sont composées dans le pays. Les amateurs qui désireraient multiplier les copies de quelques morceaux de musique religieuse ou autre, en trouveront le moyen à cet établissement. Nous

<sup>127</sup> Il s'était produit au Théâtre Royal de Montréal en juillet 1833, avec Miss Hughes. Il est aussi entrepreneur musical à New York. Sa composition *Cherry Ripe* est devenue un énorme succès, chantée encore au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>128</sup> *Ibid.*; *The Albion British, Colonial and Foreign Weekly Gazette*, New York.

insérerons de temps à autre de nouveaux morceaux de musique, que nous tâcherons de choisir adaptés au piano, comme étant l'instrument le plus en usage<sup>129</sup>.

Les caractères de musique pouvaient être obtenus de Pell & Brother à New York. Dès 1832, on pouvait en trouver chez Leclerc & Jones, agence de Pell à Montréal et imprimeurs de *L'Ami du peuple, des lois et de l'ordre*. Ce journal publiera à son tour une feuille musicale pour ses abonnés<sup>130</sup>, tout comme le feront le *Montreal Transcript* et le *Montreal Witness*, de façon sporadique au cours des années 1840<sup>131</sup>.

La première revue littéraire à publier de la musique à Montréal, *The Montreal Museum: or Journal of Literature and Arts* (1832-33), est éditée par une femme, Mary Graddon Gosselin, et imprimée par Ludger Duvernay<sup>132</sup>. Graddon Gosselin écrit au troisième numéro, en février 1833 : « It will be perceived that instead of a plate this number contains a piece of music — which was kindly selected for the Museum by Mr. Ryan, professor of Music ». De courte durée, *The Montreal Museum* augure le succès à venir du *Literary Garland* (1838-1851), premier périodique littéraire montréalais à publier de la musique sur une base régulière.

---

<sup>129</sup> *La Minerve*, 19 septembre 1831.

<sup>130</sup> *Cahier de Jane Ann Torrington*. Une feuille collée à une page du cahier est intitulée « Aux abonnés de l'Ami du peuple ». Il s'agit de la pièce « Caroline, musique de M. Gus, Desforges. Paroles de M. Adrien de P ». C'est peut-être la seule copie existante de cette publication, puisque Calderisi mentionne qu'aucune trace n'a été trouvée dans les collections nationales (Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 21). Cette pièce a été republiée par Mary Graddon Gosselin dans *The Montreal Museum* en mars 1833, précisant que : « In the hope of giving pleasure to our subscribers we offer them the accompanying piece of music, entitled Caroline. The words composed in honour of the Dutchess de Berri. It is still very new, even in Paris, and we are also assured, very fashionable there. It was published here a few days since by Messrs. Leclerc & Jones, to whom we are also indebted for it », *The Montreal Museum: or Journal of Literature and Arts*, mars 1833, p. 255.

<sup>131</sup> Voir l'annexe des périodiques avec musique dans Peter Slemon, *Montreal's Musical Life Under the Union, 1841-1867*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université McGill, 1975.

<sup>132</sup> Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 18-21; Louis Gosselin est l'époux de cette éditrice pionnière (la première femme en Amérique du Nord à pouvoir revendiquer ce titre) et travaille avec Duvernay à *La Minerve*. Il succède à Augustin-Norbert Morin comme rédacteur en chef en 1832. Il pourrait avoir facilité l'établissement de cette publication. Voir Gérard Laurence, « GOSELIN, LÉON (baptisé Antoine-Léon) », *Dictionnaire biographique du Canada*. En ligne. [http://www.biographi.ca/fr/bio/gosselin\\_leon\\_7E.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/gosselin_leon_7E.html). Consulté le 5 janvier 2024.

Beaulieu et Hamelin affirment que le *Literary Garland* fait figure de pionnier, avec beaucoup de contenu canadien et de nombreux rédacteurs et collaborateurs montréalais<sup>133</sup>. Tout comme l'avait fait *The Montreal Museum* en sécurisant les services du flutiste, professeur et maître de bande James Ryan (rencontré au chapitre précédent) pour le commissariat de la partie musicale, le maître d'œuvre de cette section du *Garland* est William Henry Warren, organiste du Christ Church et professeur réputé à Montréal. Trois quarts des 150 pièces publiées pendant treize ans sont des arrangements de Warren, mais le *Garland* publiera également sa musique originale ainsi que celle des meilleurs musiciens locaux comme Francis Woolcott et Joseph Maffre<sup>134</sup>. On peut lire dans le premier numéro avec musique : « it affords us much gratification to state that the Musical Department of the Garland has been generously undertaken, by a gentleman of the highest professional celebrity<sup>135</sup> ». La revue contient très peu d'articles sur la musique, mais en publiant 150 pièces de musique entre 1838 et 1851, le *Literary Garland* contribue à la formation du goût populaire grâce à ses publications régulières et accessibles.

Le *Garland* est imprimé et publié par John Lovell, un acteur fondamental de l'émergence de l'imprimé musical à Montréal. Lovell, on se souvient, s'était fait voler deux violons à sa demeure, ce qui laisse présager une certaine sensibilité pour la musique. Calderisi rappelle qu'il est le seul à publier trois types d'imprimés musicaux : des livres de musique, des périodiques et de la musique en feuille. On lui doit d'ailleurs le quart des livres canadiens contenant de la musique publiés avant 1867<sup>136</sup>. On retrouve son nom sur au moins seize pièces de musique en feuille avant la Confédération, toutes des œuvres

---

<sup>133</sup> André Beaulieu et Jean Hamelin, *La presse québécoise des origines à nos jours, Tome premier 1764-1859*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973, p. 106.

<sup>134</sup> Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 21.

<sup>135</sup> Cité dans Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 22.

<sup>136</sup> Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 3 et 15.

canadiennes<sup>137</sup>. De plus, à partir de 1842, Lovell accordera une place de choix et une grande visibilité aux commerçants de musique et aux fabricants de pianos dans son bottin annuel, avec une présentation visuelle qui détonne totalement par rapport à ce qui était publié dans la presse<sup>138</sup>.

D'autres publications vont suivre, comme le *Ménestrel* d'Aurèle Plamondon à Québec en 1844, ou l'*Album musical et littéraire de la Revue canadienne* de L.-O. Letourneau en 1846, que Duvernay récupère deux ans plus tard pour en faire l'*Album musical de la Minerve* (1849-1851). La musique, généralement les deux dernières pages, était conservée et formait, comme le mentionne le sous-titre de la première de couverture, un « recueil de chansons, Romances, Polka, Valses, Quadrilles, &c. &c. <sup>139</sup> ». L'orientation populaire du répertoire est en continuité avec l'*Album musical et littéraire de la Revue Canadienne*, qui

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 62; Calderisi mentionne que « Lovell n'était pas propriétaire d'un magasin de musique, mais ses nombreuses activités dans le domaine de l'impression auraient constitué une source de revenus plus que suffisante s'il avait subi des pertes financières en publiant de la musique »; l'influence de Lovell se remarque aussi, plus subtilement, dans d'autres sphères du commerce musical. On le retrouve par exemple, agissant comme garant financier pour l'avance des matériaux dans un contrat de fabrication de boîtiers de pianos entre G. H. Mead et Gilbert et Wiseman : « And came and appeared John Lovell of Montreal, printer who has voluntarily bound himself with the said Wiseman and Gilbert renouncing to any fair benefits in favor of security simply [...] all the material [...] to make the said piano cases not exceeding the sum of fifty pounds will be duly accounted for to the said Mead Mott & Co. », Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Nicolas-Benjamin Doucet, CN601,S134, *Marché entre Mead Mott & Co. et John Wiseman & Augustin Gilbert*, 06 mars 1837, n° 24212.

<sup>138</sup> Les gravures d'instruments dans les publicités apparaissent néanmoins très tôt dans la presse. Déjà en 1788 (24 novembre), Frederick Glackemeyer utilise une gravure d'un instrument à clavier (piano ou clavecin d'une forme étrange) dans le *Quebec Herald*. À Montréal, Seebold et Hund font usage en 1822 d'une composition qui reviendra tout au long de la période (1822-37-47), soit une harpe avec clarinette et une partition sur des feuilles de laurier. Le premier piano carré apparaît dans une publicité de Alexander Duff en 1831. Il représente un piano de 6 pattes fines, dans le style des pianos anglais du début du siècle. G. H. Mead l'utilisera aussi en 1835 alors que Robert Mead introduit une version légèrement différente en 1836. Dès 1842, Mead utilise une autre gravure représentant un piano carré américain moderne, avec quatre grosses pattes et un gabarit plus imposant. Samuel Russell Warren utilisera aussi une gravure d'un piano carré moderne (1847) et d'un d'orgue (1850).

<sup>139</sup> Des feuilles de l'*Album musical de la Minerve* ont été retrouvées encore récemment parmi des partitions reliées en recueil à l'époque. Ces feuilles ont survécu reliées entre d'autres partitions plus costaudes, mais le papier très fin en faisait néanmoins des produits de consommation « périssables », voués à être renouvelés, tout comme la musique qu'elles transportaient.

offre d'ailleurs, dès 1846, un indice étonnant de la popularité du répertoire « caractéristique » *minstrel* dans la culture populaire francophone montréalaise<sup>140</sup>.



Figure 3.4 Album musical de La Minerve - 1851 (collection de l'auteur)

<sup>140</sup> *The Literary Garland*, mars 1846; Quadrilles de la Virginie, arrangés par Old Dan Tucker (Lucy Long; Dandy Jim; Dance du batelier; Lucy Neal; Old Dan Tucker); la visite de T. D. Rice et de son personnage Jim Crow, « The Celebrated Representative and Founder of the Ethiopian Drama » au théâtre Royal en 1842, donnait le coup d'envoi à la popularité des *minstrel shows* à Montréal, qui perdurera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle (*The Montreal Gazette*, 29 juin 1842). En 1845, Montréal reçoit la visite du banjoïste Joel Walker Sweeny, « le plus grand mélodiste du monde, avec une bande de Ménestrels Ethiopiens » (*La Minerve*, 3 juillet 1845). Sweeny est reconnu comme l'instrumentiste à la base de la transition du banjo de la culture afro descendante vers la culture populaire américaine; Scott précise l'impact du genre minstrel : « blackface minstrelsy in New York provided popular music with a percussive character, a new type of syncopation, and a three-chord model-features inherited by a range of twentieth-century styles from blues to punk » (Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, 2008, p. 7).

À côté de ces publications bon marché que la presse diffusait dans la population, l'industrie de la musique en feuille considérait maintenant son produit comme un bien de consommation, qui devait être le plus désirable possible. Les commerces d'instruments et les librairies mettaient alors davantage l'accent sur la musique, qui était à la remorque de la mode.

#### 3.2.4 La musique en feuille

Le réseau de diffusion de l'édition musicale se structure rapidement, afin d'offrir, à une clientèle grandissante, de la musique populaire à jouer sur leurs nouveaux instruments : « J.W. H. & Co. beg to inform the public that their Agent is constantly engaged collecting every new and popular Musical Production, and no opportunity is lost of conveying the novelties of the London Season to Montreal<sup>141</sup> », peut-on lire dans une publicité du commerçant et fabricant John W. Herbert en 1842. Mais, cinq ans plus tard, le regard se tourne de plus en plus vers le pays voisin. Herbert affirme avoir reçu, cette fois-ci, « by express from New York, a choice assortment of MUSIC, consisting of POLKAS, WALTZES, QUADRILLES and SONGS<sup>142</sup> ». L'accent est mis sur la nouveauté du répertoire et sur les efforts déployés pour l'offrir rapidement aux consommateurs montréalais.

En plus de vendre de la musique importée d'Europe et des États-Unis, les commerçants de musique publient eux-mêmes des compositions de musiciens locaux. Un réseau de coédition se développe à l'échelle continentale. Les commerçants rivalisent alors de plus en plus pour ce marché lucratif. J. W. Herbert répond à la concurrence des frères Nordheimer en 1848, tout juste arrivés à Montréal :

À ceux d'entre les autres marchands qui faisant le même commerce ont annoncé avec beaucoup d'emphase "de la musique américaine à moitié prix", nous devons dire, que nous

---

<sup>141</sup> Robert W.S. Mackay, *Montreal Directory for 1842-43*, Montreal, Lovell & Gibson, p. 233.

<sup>142</sup> *The Montreal Transcript*, 4 août 1847.

n'avons jamais chargé plus de la moitié du prix pour les réimpressions américaines, et que nous sommes les premiers qui ont vendu de la Musique à un prix modéré en Canada<sup>143</sup>.

Les éditeurs montréalais sont d'abord les commerçants-fabricants, comme Mead et Herbert. Ils publient de la musique, composée par des musiciens locaux ou de passage (payés à la pièce). Le répertoire populaire (local et importé) de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a été très peu étudié et il est encore aujourd'hui plutôt méconnu. C'était un style accessible qui se déposait facilement sur l'instrument, assurant un jeu agréable sans trop de labeurs. La répétabilité des pièces était aussi une caractéristique importante. Que ce soit dans le répertoire de quatuor à cordes, pour le plaisir de ces riches bourgeois et leurs instruments crémonais, ou dans les réductions orchestrales pour piano quatre mains, ou encore dans la ballade, la galope, la mazurka ou le quadrille, l'accessibilité demeure un point commun des publications destinées aux amateurs<sup>144</sup>.

Les professeurs et les maîtres de bandes militaires composent donc pour le marché local et déjà en 1818, le flutiste et maître du 68<sup>e</sup> régiment Alexander Kyle compose une marche, qu'il arrange pour le piano forte. Ce sera le cas d'autres *bandmaster*, notamment James Ryan, Joseph Maffre, John Follenus et F. Oliver. Il est possible pour les maîtres de bandes, grâce à leurs déplacements, de faire publier sur plusieurs marchés, comme l'a fait Joseph Maffre avant d'arriver à Montréal (Leicester, Dublin). Un autre exemple est celui

---

<sup>143</sup> *L'Aurore des Canadas*, 7 janvier 1848.

<sup>144</sup> Marie Sumner Lott « Musical Style as Commercial Strategy in Romantic Chamber Music », dans Green et Mayes (dir.), *Consuming Music*, 2017; Christensen, « Four-Hand Piano Transcription », 1999.

d'Henry Schallehn, violoniste, clarinettiste et chef d'orchestre, qui fait publier deux pièces par Mead, Brothers & Co. lors de son passage à Montréal en 1847<sup>145</sup>.

On qualifie de « working for the shops » ce type de travail de composition pour le marché populaire<sup>146</sup>. Deborah Rohr précise qu'à Londres, les éditeurs réalisaient probablement l'essentiel de leurs profits sur le marché des partitions populaires (en opposition au marché de la « art music »). Il semble que le compositeur ait reçu un montant fixe par pièce, et que l'éditeur ait pris le risque, selon le succès rencontré. Les éditeurs payaient entre £10 et £50 la pièce, selon le potentiel du morceau<sup>147</sup>. Schallehn vend donc, au passage, « The Cellarius Waltz » et « The Assembly Waltz » (dédiée aux dames de Montréal) à G. H. Mead, deux pièces que ce dernier fait imprimer et lithographier par Lovell & Gibson. Mais on cherche de plus en plus à répondre à l'horizon d'attente du public et Mead publie en 1849 « The Eclipse Polka », qui est un succès de l'heure composé par Herman Koenig, le cornettiste de Louis Jullien. Jullien est un chef d'orchestre parmi les plus adulés en Angleterre<sup>148</sup>. On raconte que sa mission était d'amener la musique au peuple; on le qualifie de « Napoléon des concerts promenades »<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> *Bandmaster des 17th lancers*, Henry Schallehn arrive à Montréal en 1846 et rejoint ensuite Toronto. Il sera actif dans les soirées musicales (voir Kristina Marie Guiguet, *The Ideal World of Mrs. Widder's Soirée Musicale*, 2004, p. 86) et dirigera notamment la section des instruments de la Philharmonic Society en 1848 (voir David John Sale, *Toronto's Pre-Confederation Music Societies, 1845-1867*, mémoire de maîtrise en musique, University of Toronto, 1968, p. 6-8.) Avant son arrivée au Canada (il est au Canada de 1846 à 1848), il avait déjà fait publier le premier arrangement pour bande militaire en Angleterre, une sélection de l'opéra « Ernani » de Verdi. De retour à Londres, il deviendra le premier directeur du Kneller Hall, soit l'école de formation pour les bandes musicales de l'armée britannique (voir Trevor Herbert et Helen Barlow, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 263).

<sup>146</sup> Rohr, *The Careers of British Musicians*, 2009, p. 142.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>148</sup> La popularité de cette pièce, dont Mead a probablement acquis un droit de réimpression pour le marché canadien, est confirmée par une annonce en gros caractères de Mead & Fowler dans *The Montreal Transcript* de mars à mai 1849 (voir 5 mai 1849). C'est la seule fois où Mead annonce précisément (et uniquement) une partition dans la presse. Le *music saloon* opéré par Mead avec le musicien Robert John Fowler en 1849, semble un espace dédié exclusivement à la vente de musique, où l'on trouvait probablement un piano et un musicien (madame Fowler?) pour jouer les pièces aux consommateurs. Le prototype du disquaire et de ses « postes d'écoute » au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

<sup>149</sup> Roy Newsome, *Brass Roots: A Hundred Years of Brass Bands And Their Music, 1836-1936*, Brookfield, Ashgate, 1998, p. 13.

La disponibilité croissante de la musique imprimée est également due à l'apparition d'une technique d'impression et de reproduction. Alors que la presse utilise une composition par caractères (typographie), plus limitée dans ses subtilités et son apparence, la gravure demeure une méthode populaire, utilisée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais l'invention et le perfectionnement de la lithographie au début du XIX<sup>e</sup> siècle, une technique qui utilise une pierre pour transférer une image, devient un important facteur de développement pour l'édition musicale, en permettant sa diffusion en grande quantité et à faible coût<sup>150</sup>. En 1833, Adolphus Bourne ouvre la division montréalaise de l'Établissement lithographique de Londres<sup>151</sup>. Bourne peut prendre en charge la lithographie de « dessins, plans d'architecture, cottes d'armes, circulaires, têtes de comptes, cartes funéraires, affiches et cartes d'affaires », sur une presse lithographique qu'il avait rapportée de Londres l'année précédente<sup>152</sup>. Bourne s'intéresse aussi à la musique. James Ryan annonce en 1833 qu'il a fait lithographier deux collections de mazurkas « telles que pratiquées dans toutes les réunions de bon ton à Montréal<sup>153</sup> » par Bourne. Du deuxième cahier lithographié, *L'Ami du peuple* dira que « l'impression en est nette et élégante, et fait honneur au goût et

---

<sup>150</sup> Scott explique comment l'utilisation de la lithographie pour les partitions de musique s'est répandue à partir de Vienne vers Londres et Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il précise qu'avant le milieu du siècle, la lithographie était surtout utilisée pour les illustrations en couverture des partitions, ce qui avait stimulé les ventes et consolidé l'industrie : « Though some publishers were committed to the cleaner look of engraved music, the replacement of lithographic stone by zinc and aluminum plates and the use of the rotary press made lithography an ever more attractive option. Powerful lithographic machines in the 1850's could produce prints at fifty times the rate of hand presses (3,000 impressions an hour instead of 60) », Scott, *Sounds of the Metropolis*, 2008, p. 24; Selon Weber, « the invention of lithography opened up a much bigger market for sheet music », Weber, « Introduction », dans Weber (dir.), *The Musician as Entrepreneur*, 2004, p. 13.

<sup>151</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 1 février 1833.

<sup>152</sup> Selon Mary Allodi, Bourne est formé en Angleterre et est cité pour la première fois comme graveur à Montréal en 1820. Après sa visite à Hullmandel à Londres en 1831-32, il annonce qu'il avait rapporté une presse et qu'il ferait dorénavant l'impression lithographique en plus de la gravure. Bourne a publié au moins trente estampes en feuilles détachées à Montréal avant 1850, une grande part du matériel illustré imprimé au Canada selon Allodi. On lui connaît des illustrations de livre, des cartes, des partitions, des cartes d'affaires et des billets de banque; Mary Allodi, *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada : vues et portraits*, catalogue d'une exposition qui eut lieu au Royal Ontario Museum, Toronto, du 18 au 25 mai, au McCord Museum, Montréal, du 11 juin au 13 juillet, et aux Archives publiques du Canada, Ottawa, du 25 juillet au 1<sup>er</sup> septembre 1980, Toronto, Royal Ontario Museum, 1980, p. 85-86.

<sup>153</sup> *The Montreal Gazette*, 15 janvier 1833 (publicité datée du 22 décembre 1832).

au talent de l'artiste, M. Bourne<sup>154</sup> ». Bourne avait également lithographié la première pièce que Ryan avait arrangée pour *The Montreal Museum* de février 1833.

La lithographie n'a pas été largement utilisée par les éditeurs montréalais avant la Confédération. Toutefois, nous pensons qu'elle a quand même exercé une certaine influence à cause des innombrables publications bon marché importées et disponibles à la vente dans la ville<sup>155</sup>. Des recherches plus approfondies sont nécessaires pour confirmer cette hypothèse. L'historiographie internationale reconnaît néanmoins que la lithographie a rendu les partitions musicales plus accessibles et attrayantes en tant qu'objets de consommation. Ainsi, on observe dès les premiers instants de l'industrie en Amérique du Nord une intégration des marchés et des acteurs qui se structure autour des feuilles de musique imprimées. Elle regroupe musiciens, compositeurs, imprimeurs, graveurs, marchands, éditeurs, importateurs et agents publicitaires. On peut dès lors parler d'un « monde » de l'édition musicale, selon la notion développée par Howard Becker, avec des acteurs qui occupent des rôles cardinaux et de renforts<sup>156</sup>. Sa forte intégration aux premiers commerçants et fabricants d'instruments nous oblige encore à parler de l'industrie musicale au singulier, même si le secteur de l'édition se développera avec plus d'indépendance dès la seconde moitié du siècle.

---

<sup>154</sup> *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, 2 février 1834.

<sup>155</sup> Calderisi mentionne que, dès les années 1820, la lithographie était utilisée par des éditeurs étatsuniens. Elle suppose que « The Favorite Waltz », publié dans *The Montreal Museum* en février 1833, serait la première pièce lithographiée au Canada, mais le cahier de mazurkas de Ryan semble précéder cette publication de quelques mois, Calderisi, *L'édition musicale*, 1981, p. 21.

<sup>156</sup> L'œuvre est le fruit d'une pluralité d'acteurs et de savoir-faire. Trop souvent étudiées séparément, la consommation et la production doivent être considérées simultanément si on espère saisir l'importance de leur interaction sur l'ensemble du commerce musical. Howard Becker réfère aux « positions cardinales et de renforts » dans la création et le travail artistique, qui permettent de comprendre l'importance des réseaux et des acteurs dans le processus créatif. Voir Howard S. Becker, « L'œuvre elle-même », *Paroles et musique*, Paris, Harmattan, 2006, p. 25-38 et Howard S. Becker et Alain Pessin, « Dialogue sur les notions de monde et de champ », *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 163-180.

### 3.2.4.1 La musique en feuille et l'affirmation identitaire

Les éditeurs ont compris que la feuille de musique était un produit qui nécessitait un bel emballage pour attirer l'œil. En 1843, Herbert publie les *Montreal Quadrilles* de Francis Woolcott, avec une vignette pittoresque de la ville lithographiée en première page<sup>157</sup>. En 1847, il publie maintenant avec Firth & Hall de New York, *The Original Canadian Quadrilles* de Joseph Maffre. La lithographie en couverture, réalisée par G. & W. Endicott à New York, représente un castor dans une couronne de feuilles d'érable<sup>158</sup>.



Figure 3.5 « The Original Canadian Quadrilles » de Joseph Maffre – 1847 (Library of Congress)

---

<sup>157</sup> Annoncée dans le *Literary Garland*. Non retrouvée.

<sup>158</sup> Selon Calderisi, « Endicott was among the most successful lithographers of its time. It published its own line of framing prints as well as taking on a wide range of commercial subjects. It was producing images for Firth & Hall as early as 1836 ». Scott souligne d'ailleurs la prédominance de cette compagnie sur le marché américain et la croissance rapide de ce marché : « Firth and Hall began publishing music in New York in 1827, and became one of the biggest firms within a decade; their publication of Henry Russell's "Woodman, Spare That Tree!" (1837) set the seal on this [...] Firth published Stephen Foster's songs, the biggest hit among them being "Old Folks at Home," with 130,000 copies sold between 1851 and 1854 », Scott, *Sounds of the Metropolis*, p. 25.

On constate dès lors que la musique et son image allaient jouer un rôle important dans la construction identitaire personnelle et collective. Elle deviendra également, par sa présentation visuelle, un communicateur de distinction et de gout. Tout comme les peintures et les gravures, qui prennent de plus en plus de place dans la résidence victorienne, les pièces de musique richement décorées contribuent à l'édification publique des goûts du propriétaire. Ces pièces aux frontispices attrayants, qu'on laissait voir sur le piano, servaient à décorer la maison tout en affirmant son identité<sup>159</sup>.

L'association de pièces populaires à des personnalités opérait également sur la désirabilité de l'objet. Les dédicaces devinrent alors des marqueurs de distinction par association. En les inscrivant sur les feuilles de musique, elles attiraient l'attention du lecteur<sup>160</sup>. Maffre a dédicacé les *Original Canadian Quadrilles* à la comtesse d'Elgin en 1847. Deux ans plus tard, en 1849, Jean-Chrysostome Brauneis publie *The Monkland Polka* chez Mead, Brothers & Co. Cette composition est dédiée à Lady Alice Lambton, fille de Lord Durham (qui était au Canada en 1849 avec sa sœur, l'épouse de Lord Elgin<sup>161</sup>). Monkland était la résidence officielle des gouverneurs généraux de 1844 à 1849, alors que Montréal est la capitale de la Province du Canada<sup>162</sup>. C'est également en 1849 que Lord Elgin sanctionne la loi d'indemnisation des habitants du Bas-Canada, pour les dommages subis à leurs propriétés lors des rébellions de 1837-1838. Cette sanction entrainera une émeute des tories qui culmine en l'incendie de l'hôtel du Parlement de Montréal, le 25 avril 1849. Présenter une pièce comme le *Monkland Polka* sur son piano en 1849 constituait une affirmation autant politique que musicale.

---

<sup>159</sup> Denise Gallo, « Selling 'Celebrity': The Role of the Dedication in Marketing Piano Arrangements of Rossini's Military Marches », dans Bashford et Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music*, 2016, p. 19.

<sup>160</sup> Concernant la dédicace, van Orden note l'importance commerciale de cette longue tradition : « Renaissance dedications to princes reveal how printing added a tacit third party to the exchange between prince and subject, namely the buyer. Publishers recognized that any purchaser of a printed book could become in effect a spectator to the act of dedication and, by buying the book, could also in essence rededicate it to him- or herself », van Orden (dir.), *Music and the Cultures of Print*, 2000, p. xi. Voir aussi Emily H. Green, *Dedicating Music, 1785–1850*, Rochester, University of Rochester Press, 2019.

<sup>161</sup> Gouverneur du Canada de 1847 à 1854.

<sup>162</sup> La résidence sera achetée en 1854 par la Congrégation de Notre-Dame pour y loger le couvent Villa Maria.

Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, il faut également considérer la feuille de musique en lien avec l'apparition de l'idole populaire. Ce terme apparaît de plus en plus dans la presse, à Montréal et ailleurs<sup>163</sup>. Par exemple, lors du passage du violoncelliste Max Bohrer et de la cantatrice Mlle Calvé en août 1843, le *Journal de Québec* déclare que « M. Bohrer sera accompagné, à Montréal, de Mlle Calvé, cette idole du public Américain et Montréalais [sic]<sup>164</sup> », tandis que *L'Aurore des Canadas*, dans son retour sur le concert, souligne que « Mlle Calvé a été applaudie avec frénésie, elle a soulevé des acclamations étourdissantes [...] et elle est déjà devenue ici ce qu'elle était à New-York, l'idole du public<sup>165</sup> ».

Ainsi, l'interprète, de plus en plus idolâtré, est souvent présenté avec plus d'emphase que le compositeur sur la couverture. Avec l'avènement de la célébrité et du vedettariat durant la période, alors que l'artiste devient une icône et entre dans le domaine du fantasme, de l'admiration et de la désirabilité, on peut maintenant associer la pièce à un ou une interprète célèbre. Les pièces les plus populaires de la période, comme celles de Henry Russell, comportent généralement une gravure lithographiée ou bien un portrait autographié de l'artiste en couverture. Sur *The Canadian Sleigh Song* de Henry Russell par exemple, juste en dessous du portrait de Russell, on peut lire la mention : « From a Photograph by Mayall, taken expressly for the Musical Bouquet. Engraved by Samuel Allen<sup>166</sup> ».

Le fait que la gravure soit réalisée à partir d'une photographie exclusive rend la chose plus moderne et plus désirable par son réalisme. Cette partition constitue une porte d'accès à l'artiste par l'authenticité de la représentation qu'assure la photographie, une captation répondant à un fantasme de fixation<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> Scott, *Sounds of the Metropolis*, p. 6.

<sup>164</sup> *Le Journal de Québec*, 19 août 1843.

<sup>165</sup> *L'Aurore des Canadas*, 26 août 1843.

<sup>166</sup> Cette pièce a été retrouvée dans une collection de musique de l'époque au Québec. Collection de l'auteur.

<sup>167</sup> Concernant le XIX<sup>e</sup> siècle, Marta Caraion souligne que « La photographie [...] produit de l'objet-mémoire par duplication du réel; plus encore que le réel, c'est l'individu lui-même qui s'immortalise sous forme de portrait », et que « La photographie est une première étape de la mécanisation de la mémoire. Les autres techniques enregistreuses que le XIX<sup>e</sup> siècle invente contribuent à asseoir le processus », *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 489 et p. 367.



*From a Photograph by Mayall, taken expressly for the MUSICAL BOUQUET. Engraved by Samuel Allen.*

Figure 3.6 Inscription sous la gravure de « The Canadian Sleigh Song » - ca.1850 (collection de l'auteur)

Nous avons déjà évoqué la notoriété de Russell à Montréal; sa musique est très en demande. Les commerçants utilisent efficacement cette popularité à leurs fins. Les libraires Armour & Ramsay, par exemple, annoncent leur sélection de musique en 1838, précisant qu'ils ont plusieurs pièces de Russell en inventaire, dont les plus récentes et les plus populaires<sup>168</sup>. Ces pièces sont publiées, pour la grande majorité, en version pour piano et voix. C'est aussi le cas du répertoire symphonique, qui est maintenant publié en réductions pour piano à deux ou quatre mains. Déjà disponible à l'achat par versements ou à la

<sup>168</sup> *The Montreal Gazette*, 6 janvier 1838 et 25 août 1838.

location, le piano est au cœur de cette industrie naissante et les arrangements musicaux se font alors pour lui. La consommation de musique en feuille permet ainsi à l'amateur de rapporter chez lui un souvenir d'une performance qu'il peut ensuite reproduire à sa guise en toute intimité. Christensen, dans un article phare sur la consommation privée de la musique, écrit :

this dislocation of music was for many a remarkable manifestation of the piano's democratic potential. Anticipating advertising copy that the Victor Talking Machine Company would use eighty years later, one writer marveled in 1839 how it was now possible through a newly published four-hand piano transcription for musicians to enjoy Beethoven's "Emperor" Concerto "in their own room at any hour they please" <sup>169</sup>.

Il soutient également que les transcriptions piano-voix sont devenues l'un des principaux fondements de la connaissance du répertoire opératique avant l'ère de la radiodiffusion et du phonographe<sup>170</sup>.

La tournée américaine d'Anna Bishop et du célèbre harpiste Nicola Charles Bochsa en 1847-48 présente un exemple éloquent de l'utilisation de la feuille de musique comme marchandise au service de la célébrité. Après quelques arrêts dans le Canada-Ouest, ils arrivent à Montréal le 15 août 1848, succédant à la famille Séguin et au violoniste Joseph Burke sur les scènes de la ville<sup>171</sup>. Bochsa était un entrepreneur avisé et opportuniste, mais aussi controversé<sup>172</sup>. Bishop et Bochsa restent deux semaines à Montréal et y donnent six représentations au Théâtre Royal et à l'hôtel Donegana.

Une campagne de puff accompagne leur présence, et plusieurs articles élogieux parus dans la presse les encensent. Le critique de *L'Aurore des Canadas* n'oublie pas de mentionner que « pendant la soirée M. Bochsa a accompagné Madame Bishop et Signor Valtellina sur un magnifique Piano Forte de la

---

<sup>169</sup> Thomas Christensen, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *Journal of the American Musicological Society*, 1999, vol. 52, n° 2, p. 279.

<sup>170</sup> Thomas Christensen, « Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera », dans van Orden (dir.), *Music and the Cultures of Print*, 2000, p. 69.

<sup>171</sup> *L'Aurore des Canadas*, 15 août 1848.

<sup>172</sup> Rutherford, « Singer for the Million », 2019, p. 201-202; Rohr, *The Careers of British Musicians*, 2009, p. 54, 170.

manufacture de Messrs. Herbert & Cie<sup>173</sup> ». Bochsa, à son arrivée à New York en 1847, fait publier trois chansons par Firth, Pond & Co. et Wm. Hall & Sons, sous le titre de *Songs of Madame Anna Bishop – edited by N.C. Bochsa*. Ces pièces qu’Anna Bishop interprète pendant sa tournée en Amérique ont été imprimées afin que son auditoire puisse rapporter un souvenir de son expérience et poursuivre son appréciation. On mentionne bien que ce sont « the only Correct Editions ». Une copie de la pièce *I am the Bayadere. The Celebrated Tambourine Song* (1847) de Bishop, retrouvée dans une collection québécoise de l’époque, permet de mieux comprendre ce que le public pouvait ramener comme souvenir d’un concert populaire.

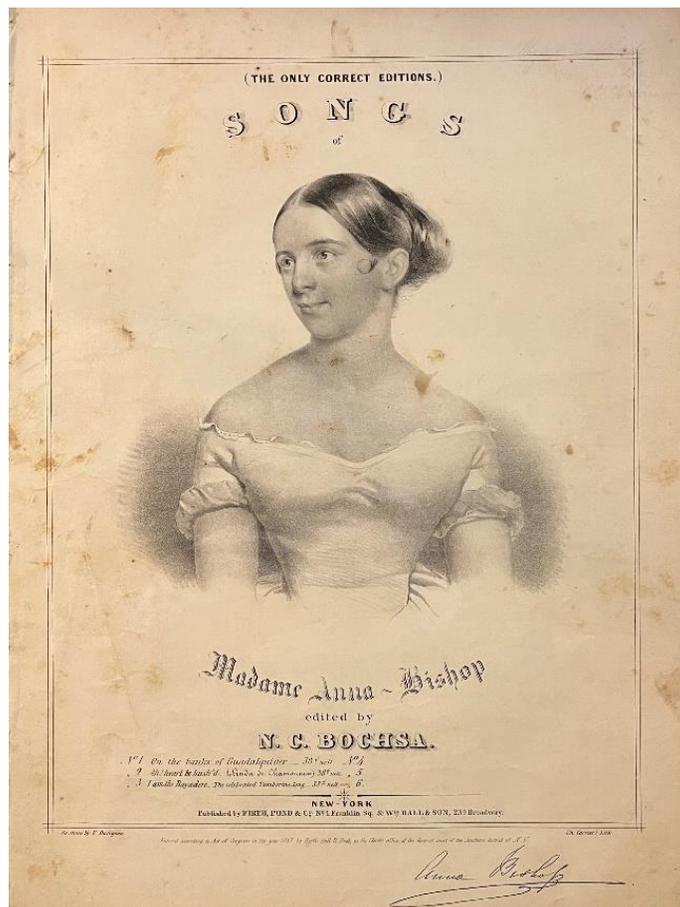


Figure 3.7 « I am the Bayadere. The Celebrated Tambourine Song » - 1847 (collection de l’auteur)

<sup>173</sup> *L’Aurore des Canadas*, 22 aout 1848.

Sur la couverture, un portrait de Bishop en toute jeunesse, vêtue d'une robe blanche, les épaules dénudées et le cou dégagé, le regard dirigé vers la droite, avec un léger sourire, donne une image d'une pureté virginale<sup>174</sup>. L'œuvre, lithographiée sur pierre par l'artiste F. Davignon, devait assurément faire aussi l'objet d'un portrait à encadrer<sup>175</sup>. C'était déjà en effet une pratique courante, qui pouvait aussi « réchauffer » la popularité d'un artiste avant son arrivée, comme le confirme ce commentaire du *Courrier des États-Unis* repris par *Le Canadien* en 1843 :

Tous les journaux de New-York publient, depuis quelques jours, l'annonce suivante : " Il vient d'être reçu un portrait, frappant de ressemblance, du violoniste sans pareil *Ole Bull*; ce portrait se vend dans les principaux magasins de musique au prix de. \$1 et 50 et \$2 sur papier de Chine. — N. B. Ole Bull étant, comme violoniste, un astre de premier ordre, il ne peut être que très agréable aux amis de la musique d'apprendre qu'il arrivera, dans peu de jours, dans cette ville, où il se propose de donner des concerts". Nous avons d'abord pris la *Nota Bene* de cette annonce pour un *puff* mensonger imaginé à l'effet d'activer la vente des portraits de l'illustre artiste<sup>176</sup>.

Un autre élément important est la signature de l'artiste, son autographe, sur la couverture, comme sur les partitions de Bishop et Russell discutées ci-haut. Cette pratique de l'autographe permet aux amateurs d'avoir un lien plus intime avec la personnalité et le geste de l'interprète, tout en donnant vie à la pièce

---

<sup>174</sup> Un scandale court par ailleurs dans la presse à l'époque sur l'union entre Bochsá et Bishop, qui avait quitté son mari pour le célèbre harpiste.

<sup>175</sup> Les gravures et lithographies étaient disponibles dans magasins de musique et les libraires, comme en témoigne la gravure de John Murray *Southwest View, Notre Dame Street, Montreal* (Collection McCord M970.67.23) de 1843-44, où on aperçoit des estampes dans la vitrine du magasin de livres, papeterie et nouveautés de R. Graham sur la rue Notre-Dame. Sont reconnaissables un visage de femme, une silhouette féminine ainsi qu'un soldat avec une bannière; Les vedettes deviennent rapidement des marques de commerce. Un exemple est la popularité de T. D Rice et de son personnage Jim Crow. Le nom de Jim Crow se répand partout et les objets de commerce dialoguent entre eux. À Québec par exemple, en 1840, on baptise une goélette *Jim Crow* (*The Quebec Gazette*, 1 juillet 1840), alors que William Lyman à Montréal, présente parmi ses confiseries fines françaises des "*Jim Crow*" *Chocolate Drops* (*The Montreal Gazette*, 25 décembre 1850). À propos de la circulation des nombreux produits dérivés et de la commercialisation des idoles à partir des années 1820, voir le chapitre de David Vincent, « The Paul Pry Industry », dans *I Hope I Don't Intrude: Privacy and its Dilemmas in Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

<sup>176</sup> *Le Canadien*, 27 novembre 1843.

dans leur maison. La signature fait partie de l'impression, mais est placée dans les marges, ou passe par-dessus du texte, laissant croire à une autographe authentique, résultat d'un contact direct avec l'artiste.

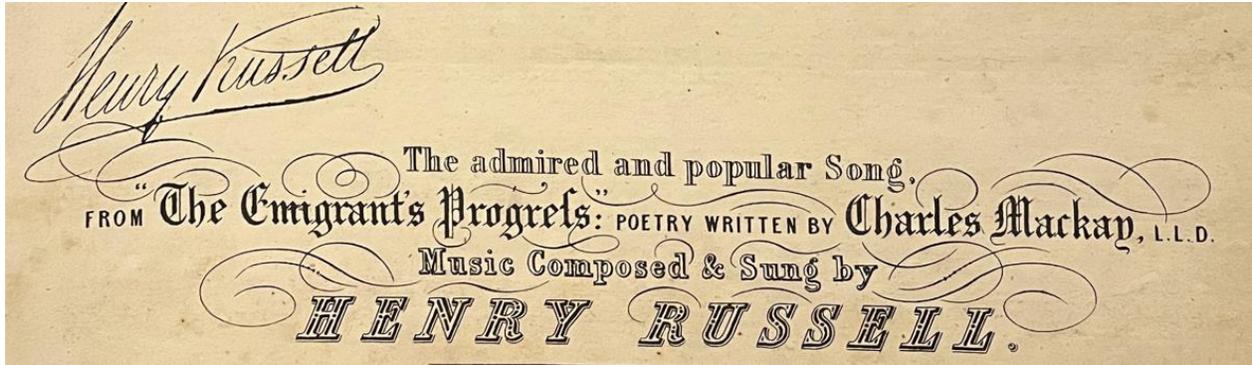


Figure 3.8 Signature lithographiée de Henry Russell sur une partition (collection de l'auteur)

Enfin, comme le souligne aussi Roger Chartier, la prolifération de nouveaux éditeurs a également entraîné un certain nombre de changements dans les pratiques<sup>177</sup>. En plus de la parution de périodiques en format revue, il faut noter l'insertion d'annonces promotionnelles directement dans les partitions. Ces publications musicales vendues à l'unité, dont les modes et les goûts imposent un renouvellement incessant, deviennent ainsi elles-mêmes des supports publicitaires. Par exemple, un arrangement pour piano, flute et contrebasse d'airs des *Noces de Figaro*, qui appartenait à Isabella Amelia Torrance et maintenant aux collections de BAnQ, présente deux pages de publicité à la fin. La première fait la promotion des publications et des compositions de Henri Herz, mais aussi de son Dactylion, « an instrument calculated to give strength and flexibility to the fingers, to render them independent of each other, and to communicate that equality of touch so essential to correct and brilliant execution on the piano forte<sup>178</sup> ». C'est alors l'apparition des « aides » mécaniques à l'apprentissage et au développement de la dextérité, que l'on retrouve encore abondamment dans le commerce à ce jour. La seconde fait la promotion des publications pour la harpe, dont la plupart sont de Bochsá. Sur une autre partition de

---

<sup>177</sup> Roger Chartier, « Afterword: Music in Print », dans van Orden (dir.), *Music and the Cultures of Print*, 2000, p. 331.

<sup>178</sup> *The favorite overture, songs, duetts &c. in Mozart's celebrated Le Nozze di Figaro. for the piano forte, flute, & violoncello*, Collection Saint-Sulpice, BAnQ.

Torrance, on trouve cette fois une petite mention d'un produit, au bas de chaque page : deux publicités pour des méthodes de piano de Czerny, une mention du nouveau métronome de Maelzel avec cloches et une autre du dictionnaire de termes musicaux de Hamilton<sup>179</sup>. Ces pratiques intègrent donc les partitions à des complexes sociaux façonnés par de nouvelles formes d'échange et de circulation de l'information<sup>180</sup>.

### 3.3 Conclusion

Nous avons tenté de comprendre la presse comme un espace de négociation par lequel on vend la musique sous diverses formes. La presse a été appréhendée comme un espace hautement contesté où le goût populaire s'impose de plus en plus. Ces considérations ont été observées dans le contexte de l'évolution du puffisme comme stratégie commerciale. Nous avons vu que certaines stratégies discursives sont liées à des intérêts commerciaux bien déterminés.

Il est parfois difficile pour l'historien d'évaluer la véracité des discours publiés, mais il faut se garder d'y voir aussitôt de la corruption, comme le note Pierre Albert : « la complexité des circuits de l'information, la diversité de ses organes et la multiplicité des intérêts qu'elle met en jeu, interdisent en fait de caractériser clairement les pratiques illégitimes qui seraient révélatrices de la corruption du journalisme<sup>181</sup> ». Néanmoins, du point de vue du développement de la réclame, le puff promotionnel relève d'une mystification publicitaire, une construction qui mélange vérité et mensonge. L'anxiété de voir les arts pervertis par le commerce, crainte relayée au XX<sup>e</sup> siècle par Theodore Adorno et Walter Benjamin, a bien ses antécédents au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle se manifeste par des attaques *ad hominem*, telle l'accusation de charlatan, qui cible le caractère d'une personne, la rendant suspecte à l'opinion publique.

---

<sup>179</sup> *Neue aurora-walzer [the new aurora waltzes]: op. 69 für das piano forte*, ca.1850, Collection Saint-Sulpice, BANQ; à propos du métronome, voir Reibel, *Du métronome au gramophone*, 2023; Grant, « The Reinvention of Tempo », dans Roger Mathew Grant, *Beating Time & Measuring Music in the Early Modern Era*, Oxford, Oxford University Press, 2014; Jackson, « The Fetish of Precision II: Standardizing Music », dans Myles W. Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth Century Germany*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.

<sup>180</sup> Van Orden (dir.), *Music and the Cultures of Print*, 2000, p. xi.

<sup>181</sup> Pierre Albert, « La corruption du journalisme », *Pouvoirs*, n° 31, 1984, p. 53, cité dans Campos, « Le commerce de la critique », 2015, p. 241.

Cette anxiété n'empêchait pas les fabricants et les musiciens de collaborer, qui comprenaient les bienfaits commerciaux d'un rapprochement. Les virtuoses étaient évidemment les plus grands exposants des instruments de musique et de leur utilisation. Alors qu'un Ole Bull confirmait la prédominance des grands maîtres luthiers crémonais, De Meyer faisait la promotion en Amérique des pianos Érard, où performance et commerce s'entremêlaient. Cette association se tournait aussi vers le nouvel idiome démocratisant de la musique populaire, avec des artistes comme Henry Russell, Jane Sloman et la famille Séguin.

Enfin, en plus d'être un excellent vecteur d'idées, de discours et de goût, les imprimés transportent aussi la musique elle-même. Le manuscrit revêt néanmoins encore une place importante dans la pratique, malgré la structuration d'une industrie d'édition musicale continentale, à laquelle participe Montréal. Il a pu jouer un rôle commercial important pour les musiciens, mais aussi un rôle d'intermédiaire dans une appropriation croissante de répertoires par la population. La musique, comme idée et comme texte, s'est répandue sur le territoire montréalais par les revues de littérature, les journaux spécialisés et, surtout, par la feuille de musique. Plus qu'un simple support à la musique, elle est elle-même devenue un véhicule publicitaire et un objet désirable, une affirmation des goûts et de l'identité de son propriétaire.

## CHAPITRE 4

### LA FABRICATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE À MONTRÉAL

Les chapitres précédents ont montré que, dès les années 1820, le commerce musical est devenu une industrie organisée autour des goûts des consommateurs. L'exemple de la flûte et du violon, que nous aurions pu étendre au piano ou à d'autres instruments, a révélé comment l'industrie naissante a utilisé une stratégie de diversion de son offre<sup>1</sup>. Elle s'est progressivement spécialisée en proposant des gammes de produits standardisés répondant aux besoins de divers segments de la population. Tout ceci ne pouvait se réaliser sans un secteur de fabrication capable d'évoluer et de s'adapter à la demande. À Montréal, une industrie de fabrication émerge à partir des années 1820, se faufilant à travers l'abondance de produits importés que nous avons abordés au deuxième chapitre. Elle développe sa propre spécificité pour répondre, notamment, aux impératifs locaux comme le climat. Malheureusement, la trame historique idéalisée évoquée au premier chapitre, celle du fabricant solitaire, invisibilise la contribution du secteur de la facture instrumentale à l'écosystème musical montréalais, de même que les négociations qui pouvaient avoir lieu entre humains, objets et environnement.

Dans ce dernier chapitre, la facture instrumentale sera analysée comme un secteur fondamental du commerce musical montréalais. Nous commencerons par étudier le profil du maître artisan et les caractéristiques particulières de son métier, notamment son rôle d'entrepreneur. Comment l'entrepreneuriat influence-t-il sa réputation et sa production ? Cette question mènera vers celle de la confiance et de la responsabilité dans la création collective d'un instrument qui, au final, portera seulement le nom du maître. Pour le cas des orgues, où interviennent les paroissiens, les marguilliers et les prêtres, on fait appel « au dire d'experts » et « aux gens s'y connaissant » pour la commande et la réception d'un orgue. Il sera alors intéressant de cerner le fonctionnement de cette chaîne de confiance et son impact sur l'économie commerciale. Dans la seconde partie du chapitre, nous examinerons la

---

<sup>1</sup> La diversion est une stratégie de mobilité symbolique permettant aux objets enclavés de devenir plus profitables. Voir Arjun Appadurai, « Introduction: commodities and the politics of value », dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 25.

facture instrumentale sous ses aspects matériels, c'est-à-dire les interactions entre les actants (matériaux, technologie et environnement). Nous essaierons également, tout au long du chapitre, de déterminer les enjeux et les éléments qui ont favorisé l'essor d'une industrie manufacturière à Montréal durant cette période.

#### 4.1 L'écologie de la facture instrumentale

##### 4.1.1 Le maître artisan

Le maître artisan joue un rôle important dans la production d'instruments à Montréal. Il n'est pas fondamentalement différent des compagnons qui travaillent pour lui. Il n'existe pas de critères légaux permettant de distinguer le maître des autres artisans. Cependant, selon son expérience quotidienne du travail et de la production, les différences deviennent plus apparentes et opèrent alors une certaine hiérarchisation<sup>2</sup>.

Un artisan est un spécialiste qualifié dans un métier, qui a suivi une formation selon le sens donné par la tradition artisanale (apprentissage et compagnonnage). Il possède les outils nécessaires et sait s'en servir de manière professionnelle. De plus, il possède une grande connaissance pratique des procédés de fabrication et des matériaux nécessaires à sa production. Il est, dans l'économie préindustrielle, un cadre fondamental de la transmission des savoirs, par la formation continue d'apprentis à qui il enseigne les « secrets » du métier<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Joanne Burgess, *Work, Family and Community: Montreal Leather Craftsmen, 1790-1831*, thèse de doctorat en histoire, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 132 - 133.

<sup>3</sup> La question des apprentis a intéressé l'historiographie de la période préindustrielle au Québec comme ailleurs, générant de nombreux débats. Notre corpus de sources compte quinze contrats d'engagement d'apprentis, dont

Son titre de maître artisan, mais aussi sa probité commerciale, sont basées sur sa réputation. Par conséquent, ce statut est un attribut socialement construit. Edward Gillin expose l'enjeu d'autorité culturelle qui existait alors dans le contrôle moral de la musique, y compris de ses outils. Il évoque les tensions sociales concernant le type de savoir auquel la société accordait sa confiance et le type d'individu sur lequel on pouvait compter pour en être porteur<sup>4</sup>. Cette tension provient également de la capacité de la musique et de ses outils (montrée dans les chapitres précédents) à voyager à travers les classes sociales, les genres et les hiérarchies de savoir<sup>5</sup>.

L'établissement d'une réputation qui stabilise le rapport de confiance est donc essentiel et peut parfois nécessiter la validation des pairs. Quand G. H. Mead se retrouve devant la cour, peu de temps après son arrivée à Montréal, pour un piano jugé de mauvaise qualité par Benjamin Hart, la poursuite met publiquement en doute son titre de maître artisan. L'avocat demande à l'un de ses frères, lors d'un interrogatoire, depuis combien de temps il fabrique des instruments. Celui-ci répond que Mead est « a Musical Instrument Maker and he served his time to the Trade, and for ten years past has been journeyman and master<sup>6</sup> ». S'agit-il d'un ouvrier compétent et habile dans son métier ? « Yes he is, has made a great number of pianoforte and other musical instruments ». L'expression « served his time to the trade » est ici signifiante du passage obligé vers la maîtrise dans une société préindustrielle, où l'expérience de l'apprentissage est la seule voie d'entrée. Il est alors en possession de ce Gillin qualifie de

---

huit entre les années 1834 et 1840, et sept entre 1841 et 1850. Ces contrats contiennent tous des clauses variables, un système de rémunération progressif et un engagement de formation aux secrets du métier et de l'industrie de la part du fabricant. Les contrats d'apprentissage devant notaire sont néanmoins le fruit de situations particulières et ne représentent qu'une infime partie de l'ensemble des relations d'apprentissage. Pour la majorité, tout se passait sans contrat écrit. Dans ses travaux, Malou Haine cite une enquête française de 1842 sur les conditions d'apprentissage en facture instrumentale en France. Des 91 apprentis déclarés dans toutes les branches confondues, seulement 24 ont un contrat écrit et 67 ont un contrat oral (Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle : Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985).

<sup>4</sup> Edward Gillin, *Sound Authorities: Scientific and Musical Knowledge in Nineteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, p. 2.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Témoignage de John Hooper Mead, dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4165, *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297 (dorénavant, pour cette cause, *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297).

« sonorous knowledge », une forme de savoir exclusif de la musique, qu'il partage avec scientifiques, musiciens, critiques, et compositeurs<sup>7</sup>.

Toutefois, on remarque par l'expression « has been journeyman and master » que la ligne entre les deux est mince et qu'un artisan peut aussi alterner de l'un à l'autre, selon l'évolution de sa carrière et ses déplacements. Le fabricant d'instruments Thomas Clemence, qui a été employé par Mead à Montréal en 1833, illustre cette ambiguïté lorsqu'il affirme lors d'un interrogatoire :

being myself a workman and musical instrument manufacturer engaged in musical instrument making both my own account and for others for upwards of 20 years, I am well acquainted with the finishing department of pianos and all branches of the manufacturing of musical instruments<sup>8</sup>.

Clemence se décrit comme un *workman*, mais aussi comme *musical instrument manufacturer*, signifiant qu'il a été autant compagnon qu'entrepreneur. C'est une ligne fine entre maître et ouvrier qui est d'autant plus floue comme il s'agit d'un métier qui s'implantait à Montréal. Certains artisans cherchent alors à établir eux-mêmes leur statut de maître fabricant dans le monde artisanal montréalais en faisant des déclarations publiques. Ainsi, le facteur d'orgues Jean-Baptiste Jacotel offre ses services en 1823 et déclare « qu'il n'est point celui qui a construit celui de la Rivière du Loup, lequel n'a pu être accordé par celui qui l'a construit, vu que cette science est particulière et n'est connue que des vrais facteurs d'Orgues, non pas d'un simple ouvrier d'Orgues<sup>9</sup> ».

---

<sup>7</sup> Gillin, *Sound Authorities: Scientific and Musical Knowledge*, 2021, p. 2, 5-6.

<sup>8</sup> Témoignage de Thomas Clemence, dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4251, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938 (dorénavant, pour cette cause, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938); Clemence s'établira l'année suivante en partenariat avec Francis Putnam Burns à Albany, N.Y.

<sup>9</sup> *The Canadian Spectator*, 19 novembre 1823.

Les critères de distinction entre maître et ouvrier reposent également sur la reconnaissance du travail par les pairs. On demande ainsi au meublier James Baird, partenaire dans Hilton & Baird établi à la place d'Armes et bien connu à Montréal, de valider à son tour le caractère de G. H. Mead :

Q : Do you know the defendant [Mead] is a master of his trade and capable of making and providing a substantial finished piano and has he not done so in your knowledge?

R : I have seen a piano which I believe was made by him - the work in which is of a superior nature and induces me to believe that he is a complete workman and capable of providing such a piano<sup>10</sup>.

Baird est reconnu comme maître artisan et son jugement fait foi de preuve en cour. De même, James Reid, un fabricant de pianofortes arrivé à Montréal vers 1832, fondait son jugement sur sa capacité de maître artisan : « being a master of the trade, I am qualified to state that after an examination of the works I have found them [the instruments] defective<sup>11</sup> ». Le jugement du maître artisan, combiné à son caractère et à sa réputation, fait donc partie du système de confiance qui s'érige autour de lui et de ses produits.

#### 4.1.1.1 Aptitudes et connaissances musicales

En facture instrumentale, dans toutes les traditions, le maître fabricant doit idéalement posséder des connaissances en acoustique ou en musique. Les artisans sans formation musicale étaient nettement désavantagés. Le maître fabricant possède donc la capacité de concevoir, de fabriquer et de jouer les instruments qu'il fabrique. Une profession qui mêle expertise artisanale et musicale<sup>12</sup>.

Ces compétences pouvaient intervenir dans le travail de différentes manières. Par exemple, en 1824, lorsque Jean-Baptiste Jacotel fabrique un orgue à cylindre et à clavier pour le curé Huot, de la paroisse de Sault-au-Récollet, on lit dans le contrat : « quant au troisième cylindre, qui sera de douze airs au choix

---

<sup>10</sup> Témoignage de James Baird dans, *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>11</sup> Témoignage de James Reid dans, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>12</sup> Herbert Heyde, « Entrepreneurship in Pre-Industrial Instrument Making », *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 2007.

du dit S. Huot, ledit facteur promet et s'oblige de le livrer d'ici à la St Michel prochaine [...] et tous les tuyaux nécessaires<sup>13</sup> ». La tonotechnie nécessitait des connaissances particulières puisque Jacotel s'engageait ici à noter, à l'aide d'agrafes, douze airs au choix de Huot sur un rouleau de bois, destinés à être joués sur un orgue de sa confection (voir figure 4.1). Une littératie musicale était de mise, puisque le noteur devait choisir les agrafes selon une légende en fonction de la partition. Le placement inexact des agrafes aurait pour effet de fausser la mélodie et le rythme du morceau. Le curé de Trois-Rivières déclare d'ailleurs publiquement en août 1825 que Jacotel et Fay sont « [d'] habiles facteurs de ce bel instrument [et] excellent surtout dans la Nototechnie [sic] ou art de noter sur cylindre<sup>14</sup> ».

On a rapidement évoqué au chapitre précédent que Jacotel fabriquait des automates musicaux capables « de jouer avec une grande exactitude, une grande variété d'airs sur différents instruments<sup>15</sup> ». Parmi ces automates, on trouvait une bande de musique, « une belle SIRENE » et trois oiseaux qui chantent en trio. Jacotel maîtrisait donc la tonotechnie, qui était une spécialité de sa région natale. Un système de cylindre(s), soufflet et tuyaux était utilisé pour ses automates. On retrouve ce même système dans la serinette ci-dessous, qui est de sa facture ou de celle de son père. Cette serinette comporte une liste manuscrite des airs notés sur le cylindre, qui étaient possiblement choisis par l'acheteur, comme c'était le cas pour l'orgue du curé Huot, qui fonctionnait par ailleurs sur le même principe.

---

<sup>13</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Jean-Baptiste Constantin, CN601,S96, *Vente d'un orgue par J.B. Jacotel à François Mathias Huot*, 30 août 1824, n° 2905.

<sup>14</sup> *Le Spectateur canadien*, 03 septembre 1825; voici probablement la première mention d'un encodage de la musique produite à Montréal destinée à être écoutée par un moyen mécanique de reproduction de la musique. Il s'agit d'une écoute collective. Les orgues à cylindres offraient alors un avantage considérable : elles permettaient pour la première fois à un public d'apprécier de la musique sans le recours à un musicien. Considérant l'aspect disruptif de cette pratique, certains craignaient alors cette automatisation et la mécanisation de la musique à l'époque. Néanmoins, cette expérience collective d'écoute d'une musique encodée sur un support matériel et retransmise par un dispositif technologique à un agrégat d'auditeurs préfigure largement le disque et la radio, mais convoque des dispositions similaires chez l'auditeur.

<sup>15</sup> *Le Spectateur canadien*, 11 août 1821.



Figure 4.1 Serinette Jacotel (Maison de la musique mécanique à Mirecourt)

#### 4.1.2 Les compagnons et les acteurs de renfort

On remarque que la frontière entre maître et artisan est poreuse et que la passerelle entre ces titres est communicante. Il en demeure que le maître artisan occupe une position cardinale dans cet écosystème, qui comprend la famille, les apprentis et les compagnons, et que c'est autour de lui que se structure

l'entrepreneuriat musical<sup>16</sup>. Les compagnons à son service sont néanmoins des acteurs importants dans la société artisanale préindustrielle et leur participation ne devrait pas être invisibilisée au profit d'une glorification des maîtres-entrepreneurs<sup>17</sup>. Montréal, qui agit souvent à l'époque comme porte d'entrée pour les immigrants britanniques au réseau urbain nord-américain, constitue un excellent cas de figure pour étudier la mobilité des artisans spécialisés. Une analyse spatiale de la mobilité de ces derniers à l'international révélerait Montréal comme un acteur modeste, mais bien présent, dans un réseau connecté de facture instrumentale.

Beaucoup d'artisans (compagnons et maîtres) arrivent d'Europe, surtout de Londres, centre important de la facture instrumentale à l'époque<sup>18</sup>. C'est le cas notamment d'Henry Shellard, « a journeyman from Mr. Broadwood, a musical instrument manufacturer from London<sup>19</sup> » qui vient travailler pour Mead avant de retourner en Angleterre. Certains font de Montréal seulement leur porte d'entrée, et d'autres y arrivent pour quitter des villes plus congestionnées<sup>20</sup>, ou pour fuir de mauvaises situations sanitaires ou économiques. Par exemple, pendant l'épidémie de choléra de 1832, les fabricants de pianos Charles H. Mead et Francis Wilkie viennent travailler à Montréal alors que « work was getting dull in New

---

<sup>16</sup> Howard Becker réfère aux « positions cardinales et de renfort » dans la création et le travail artistique. Elles permettent de comprendre l'importance des réseaux et des acteurs dans le processus créatif. Voir Howard S. Becker, « L'œuvre elle-même », *Paroles et musique*, Paris, Harmattan, 2006, p. 25-38 et Howard S. Becker et Alain Pessin, « Dialogue sur les notions de monde et de champ », *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 163-180.

<sup>17</sup> Voir la liste des artisans compagnons à l'annexe C.

<sup>18</sup> Robert Mead déclare en 1835 avoir « engagé des ouvriers en ce genre d'un grand talent et qui ont exercé leur état dans les premières manufactures d'Angleterre » (*L'Ami du peuple*, 1 juillet 1835); G. H. Mead évoque à son tour dans une publicité de 1842, les ouvriers de niveau supérieur provenant de Londres, Édimbourg et New York présentement à son emploi (*The Ottawa Times*, 25 janvier 1842).

<sup>19</sup> Témoignage de John Hooper Mead, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297; un clan familial de Shellard s'établit à New York autour de 1850; voir Nancy Groce, *Musical Instrument Makers of New York: A Directory of the Eighteenth- And Nineteenth-Century Urban Craftsmen*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1991, p. 142.

<sup>20</sup> Laurence Libin déclare par exemple qu'à New York « an oversupply of workers contributed to the problem of low wages. The city's population swelled from 123,706 in 1820 to 269,873 in 1835 », dans *Society of Journeymen Piano-forte Makers*, « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), American Musical Instrument Society, 2009, p. 12.

York<sup>21</sup> ». Dans une lettre adressée à Francis Wilkie, Mead fait également état de sollicitations reçues de fabricants new-yorkais :

I have been written to by one or two persons in New York [...] I have also been written to by my friend in New York that a Mr. Kasing [Kearsing] is desirous of coming on to Montreal and offered to furnish every apparatus belonging to the business, but as we are in possession of everything required excepting one more experienced finisher, I must decline his offer<sup>22</sup>.

Francis Wilkie rejoint Montréal à partir de New York. Il avait travaillé 16 ans à Londres pour Broadwood avant d'arriver en Amérique. À New York, épice centre du système urbain du nord-est, il a travaillé pour William & Robert Nunns, Dubois & Stoddart, mais également en partenariat sous l'appellation de Wilkie, Medcalf and Bogardus<sup>23</sup>. Wilkie dépense 30\$ pour déménager avec sa femme à Montréal, où l'attend un généreux contrat de travail à la manufacture de G.H. Mead<sup>24</sup>.

#### 4.1.2.1 Le contremaître

La position qu'occupe Wilkie à Montréal est celle d'un contremaître. C'est un personnage potentiellement disruptif pour le modèle de production artisanale en raison de sa position ambiguë dans la relation hiérarchique entre les travailleurs. À l'externe, le fabricant cherche de plus en plus à établir des représentants auprès de sa clientèle; à l'interne, il nomme un contremaître pour le représenter devant ses employés. Plus ce dernier s'impose, plus il devient un vecteur de transition des relations de travail, notamment dans le rapport hiérarchique, mais aussi en tant qu'agent de séparation entre le capital et la main-d'œuvre, affectant les liens de confiance et de responsabilité.

---

<sup>21</sup> Témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>22</sup> Lettre de George H. Mead à Francis Wilkie datée 17 juin 1831, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>23</sup> Un piano c.1827 de ce nom est conservé au National Music Museum, Vermillion, S. D.; voir John Koster, « The Technological Development of the Piano in American Squares », dans Schmuhl et Lustig (dir.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, 23. *Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002*, Augsburg, Kloster Michaelstein Museum, 2006, p. 296.

<sup>24</sup> Témoignage de Alexander Duff, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938; le contrat était de 740\$ par an.

Le contremaitre n'est pas une nouveauté et son capital symbolique découle d'une hiérarchie des rôles, renforcée par l'attribution d'une plus grande valeur à certaines compétences et étapes de fabrication. Les contremaitres seraient peut-être les meilleurs individus à suivre dans une cartographie des développements de la facture instrumentale en Amérique du Nord au XIX<sup>e</sup> siècle. Certains d'entre eux font partie des artisans les plus influents et innovateurs de la période. Pensons par exemple à Alpheus Babcock, qui, en 1829, a quitté Boston pour se rendre à Philadelphie afin de travailler avec John G. Klemm et William Swift, puis est revenu à Boston occuper le même rôle avec Jonas Chickering<sup>25</sup>. Inventeur du cadre métallique complet pour piano, son influence sur la facture américaine est considérable.

Il y a un enjeu de confiance important au cœur de la négociation entre le maître artisan et le contremaitre. Pour que le contremaitre puisse remplacer le maître dans l'atelier et superviser efficacement le processus de production, il doit être digne de confiance et fiable<sup>26</sup>. Les maîtres étaient prêts à « investir » dans un employé clé, et participaient ainsi au marché de la main-d'œuvre continentale. Les salaires étaient largement plus élevés que ceux des compagnons, et de plus en plus établis sur une base annuelle<sup>27</sup>.

Dans sa réponse adressée à Wilkie, qui cherchait alors un emploi à Montréal, Mead écrit :

I should have no hesitation in giving from twelve to fifteen dollars per week to an experienced finisher on the Piano Forte department now. If you can furnish me with respectable references from Houses in New York, London or Philadelphia as to your Capability in undertaking the management of the finishing department in the above line, I should have no hesitation in giving immediate employment<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Edwin M. Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 155.

<sup>26</sup> Mary Ann Poutanen, *For the Benefit of the Master: The Montreal Needle Trades During the Transition 1820-1842*, mémoire de maîtrise en histoire, université McGill, 1985, p. 81.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Lettre de George H. Mead à Francis Wilkie datée 17 juin 1831, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

L'offre est claire, on cherche un *finisher* d'expérience pour agir comme *manager* du département le plus important de la manufacture. Mead engage Wilkie pour un salaire annuel de 740 dollars (£185). C'est une somme importante pour un employé. Selon son carnet de paie pour les mois d'août 1831 à septembre 1832, Wilkie recevait chaque semaine trois livres en argent (sa semaine complète de six jours s'élevait à trois livres et onze shillings<sup>29</sup>). En 1835, Thomas Little, qui travaille pour Mead, affirme que ses gains s'élèvent à deux shillings et six pence par jour<sup>30</sup>. À ce taux, il récolte onze shillings et six pence par semaine, ce qui représente une très grande différence avec le salaire de Wilkie trois ans plus tôt.

L'embauche d'un contremaitre n'est donc plus seulement celle d'un employé qualifié, elle représente également celle de son remplaçant, à qui il peut déléguer également le contrôle de qualité moyennant un salaire plus élevé<sup>31</sup>. Il doit faire confiance à cette personne, qui devient alors un anti-auteur, une figure capable de renforcer ou de nuire à la réputation de ses instruments. En ce qui concerne la facture instrumentale, le plus grand défi réside dans les étapes finales, en particulier lorsque le fabricant doit ajuster la « voix » de l'instrument. C'est à ce moment qu'il ajuste les détails les plus fins du son, ce qui

---

<sup>29</sup> Carnet de salaire de Francis Wilkie pour 1831-32, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938; c'était une pratique courante à l'époque pour le maître, ou l'employeur, de conserver un arrérage de salaire dû à l'employé, voir Albert Schrauwers, « The Gentlemanly Order & the Politics of Production in the Transition to Capitalism in the Home District, Upper Canada », *Labour / Le Travail*, vol. 65, 2010, p. 37.

<sup>30</sup> Témoignage de Thomas Little, dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4300, *Thomas vs Mead*, 1835, n° 2337 (dorénavant, pour cette cause, *Thomas vs Mead*, 1835, n° 2337).

<sup>31</sup> L'ébéniste Phineas Merritt soutient en 1832 que « Mead was in the habit of looking closely to business going on in his shop ». Témoignage de Phineas Merritt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938. Mead assure une présence régulière pour contrôler la qualité du travail effectué. Il inspecte la qualité des instruments qui sortent de sa manufacture et surveille attentivement le travail de ses employés. Selon le polisseur de pianos Thomas Hewitt, Mead effectue un contrôle serré qui lui permettrait de garantir de son nom le produit : « No work can go out of the shop without his seeing it [...] he would not let work go out of his shop unless he was satisfied with it at the time. If Mead considered the work had not been properly done and might be better done in the shop, he would not let go out of the shop without having it done the way he wanted it ». Témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

déterminera le caractère de l'instrument<sup>32</sup>. Comme maître artisan, Mead s'occupait par exemple des étapes finales de la fabrication<sup>33</sup>.

Mead, entretenait certainement un espoir important en Wilkie; il déclare à son frère qu'il avait « a workman from New York and he thought he would be able to manufacture pianos as well as they did in New York<sup>34</sup> ». Il disait de Wilkie qu'il comprenait la partie musicale de la facture de la harpe ou du piano forte, reconnaissant ainsi l'apport créatif de l'artisan à l'élaboration du produit qui portera son nom. Il espérait que la venue de cet homme expérimenté aux commandes de son département de finition pouvait améliorer la qualité de sa production. C'est ici un exemple éloquent de la circulation des savoirs et des techniques de fabrication au sein du réseau nord-américain, qui se transmettent grâce aux déplacements des artisans spécialisés.

---

<sup>32</sup> Pour la régulation de l'instrument de musique et de ses composantes, le beau s'éloigne d'une conception mathématique. Il dépend des compétences auditives et kinesthésiques en accord de pianos, ou du geste du luthier dans l'utilisation de la pointe aux âmes pour régler un violon. La beauté sonore est désormais le résultat de la sensibilité de l'artisan qui règle l'instrument; c'est le théâtre d'une improvisation entre les humains, les matériaux et l'environnement. Cette capacité s'est commercialisée et est devenue un métier à part entière pour des personnes telles qu'Henry Owen, Alexander Smith, George Compton et Edward Thornton. Ces accordeurs et régulateurs bâtissent leur réputation sur la satisfaction de la clientèle la plus exigeante, notamment celle des virtuoses de passage en ville. Ce travail demande des performances de compétences de la part de l'artisan et du musicien, ce que Roda nomme « la scène de l'atelier » (*workshop stage*). P. Allen Roda, « Ecology of the Global Tabla Industry », *Ethnomusicology*, vol. 59, n° 2, 2015, p. 325.

<sup>33</sup> Plusieurs témoignages confirment la participation de G. H. Mead aux étapes finales de la fabrication. Thomas Hewitt mentionne que « Mead was in the habit of sometimes fitting the scales on the pianos to ascertain the length of the strings [...and] of leathering the hammers of piano fortes [...and also] in the habit of sometimes boring the block for the rest pins ». Plus l'instrument se rapproche du client, plus Mead semble impliqué dans les opérations nécessaires à le faire « briller ». Ainsi, on sait que les pianos « which went out of Mead's manufacture were tuned by Mead before leaving the shop and finished tuning at Mead's store room », ou qu'un piano pouvait être envoyé « to Mr. Mead's dwelling house to be tuned and regulated ». Toutes les citations proviennent du témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938; Michael Cole témoigne de cette pratique, typique du modèle préindustriel, chez les fabricants de Londres et de Vienne des années 1760-70 : « Americus Backer had a workshop at basement level to the rear of his house, and brought a newly finished piano into the house, where it stood in the dining-room for its final proving trial », Il ajoute que « separation of home and work would have been an alien idea to the piano makers » du XVIII<sup>e</sup> siècle, Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 281-282.

<sup>34</sup> Témoignage de Phineas B. Merritt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

Les employés affectés à la partie musicale du piano, qu'ils soient ou non des contremaitres, ont un impact réel sur l'instrument, sa sonorité et son fonctionnement. Ils sont importants dans l'établissement de la réputation favorable d'une marque<sup>35</sup>. On constate dès lors que le contremaitre occupe un rôle cardinal au sein des premières entreprises de fabrication locale, et ce dès les années 1830<sup>36</sup>. Il influence directement le caractère du maître artisan, ce qui peut engendrer une certaine tension créative et commerciale. À la suite d'un conflit entre Mead et Wilkie concernant la qualité de son travail, un compagnon de l'atelier confirme en cour que « the defendant was called upon to dismiss him from his employ if he was desirous of preserving his character as a musical instruments maker<sup>37</sup> ».

#### 4.1.2.2 Le cercle familial

La force de travail qui structure les premiers efforts de fabrication à Montréal comprend aussi des membres de la famille et des femmes. Le cas du facteur d'orgues Jean-Baptiste Jacotel en témoigne bien. Originaire des Vosges, il arrive au Bas-Canada en 1819, avec sa femme Marie-Colette L'Huillier et leurs deux enfants<sup>38</sup>. Avec eux, arrivait une tradition de facture instrumentale, mais aussi l'endogamie professionnelle qui lui est typique. En effet, Charles Auguste Fay, un facteur d'orgues français arrivé à la même époque, devient le gendre de Jean-Baptiste quand il épouse Marie-Colette Jacotel, à Montréal en 1823<sup>39</sup>. Jacotel s'associe ensuite avec Fay dans un partenariat d'affaires. À son décès en 1832, Fay poursuit

---

<sup>35</sup> Cette mutation lente des rôles et responsabilités est au cœur du conflit opposant Francis Wilkie et G. H. Mead en 1832. Après une expérience tumultueuse à Montréal, Wilkie a poursuivi sa route vers Cleveland pour ensuite retourner à New York au cours des années 1840; Nancy Groce, *Musical Instrument Makers of New York*, 1991, p. 173; *First Directory of Cleveland and Ohio City, 1837-38*, Cleveland, OH, Sanford and Lott, 1837.

<sup>36</sup> Un contremaitre qui fera une longue carrière à Montréal est Thomas D. Hood, à l'emploi de G. H. Mead de 1839 à 1851; voir annexe B.

<sup>37</sup> Témoignage de William McGill, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>38</sup> Voir annexe B pour plus de détails.

<sup>39</sup> Charles Auguste Fay était peut-être parent de l'abbé Fay, professeur au Séminaire de Saint-Sulpice. tout comme le facteur d'orgues André Auguste Malard (c.1820-29) était peut-être parent de Anthelme Malard (1768-1832), prêtre de Saint-Sulpice. Ce dernier, accompagné de Guillaume Metchler, dont on se rappelle le *in-plano* de 1786, cité en ouverture du précédent chapitre, témoigne en faveur de Anne Jacob, épouse de André Auguste Malard, en 1828. Ces liens possibles entre facteurs d'orgues et membres du clergé seraient à examiner plus attentivement.

avec son beau-frère Joseph Jacotel, qui avait appris auprès de son père. À la dissolution du partenariat en 1836, Marie-Colette L’Huillier s’annonce pour la première fois. On lit alors dans *La Minerve* :

Mdme. Veuve JACOTEL à l’honneur d’informer MM les Curés et Marguillers et le public en général qu’elle continue la fabrication et la réparation des ORGUES en tout genre, conjointement avec son fils Jr JACOTEL; elle ôse espérer que le soin et l’exactitude que l’on mettra à exécuter les ordres soutiendront la juste réputation que s’était acquise feu son mari J.B. JACOTEL, à son établissement, Côte à Barron<sup>40</sup>.

Ce ne pourrait être plus clair : « elle continue la fabrication et la réparation des orgues ». Elle travaille avec son fils, dans la tradition familiale qui avait fait la réputation de son mari. Il s’agit d’une tentative de transfert de réputation sur l’unité familiale responsable du travail qui contribuait à forger le caractère public du défunt Jacotel. Là où on ne reconnaît généralement qu’une seule personne, celle nommée sur l’instrument, il importe donc de comprendre que de nombreux hommes et femmes ont contribué aux entreprises de fabrication d’instruments<sup>41</sup>. Les épouses marchandes de l’époque travaillaient souvent en parallèle de leurs maris dans la fabrication et le commerce<sup>42</sup>.

Le cas de la famille Mead illustre pour sa part des relations de fratrie complexes et fluctuantes. L’entreprise Robert Mead & Sons, fondée par Robert Mead en 1833, soulève de nombreuses questions. Alors que George s’associe avec Henry H. Mott et le maître tailleur John Winchester Herbert dans l’aventure Mead, Mott & Co., ses parents et ses frères se regroupent. Il ne s’agit pas seulement d’une nouvelle entité commerciale; c’est plutôt un ensemble de liens et de connexions qui se rejouent sur des questions qui n’ont peut-être pas de rapports économiques. Elles sont toutefois difficiles à percer et notre interprétation souffre ici du peu d’indices à notre portée. Après s’être installé à la porte voisine (87, rue Notre-Dame) de

---

<sup>40</sup> *La Minerve*, 7 avril 1836.

<sup>41</sup> Jenny Nex, *The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London*, thèse de doctorat, Université de Londres, 2013.

<sup>42</sup> Nancy Christie, Michael Gauvreau et Matthew Gerber (dir.), *Voices in the Legal Archives in the French Colonial World: “The King is Listening”*, New York et Londres, Routledge, 2021, p. 337.

Mead, Mott & Co. (89, rue Notre-Dame), Robert Mead & Sons font paraître plusieurs annonces. Celle-ci illustre bien, selon nous, comment une prise de bras intrafamiliale peut se jouer en public :

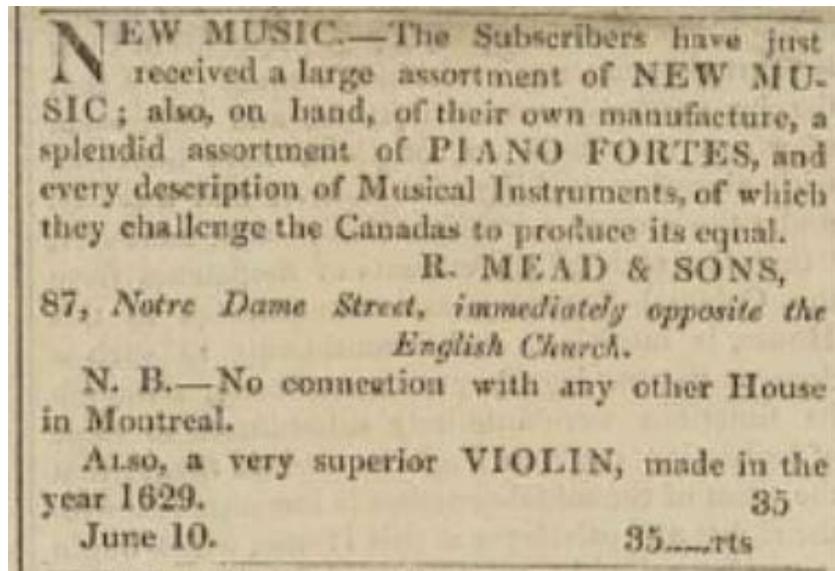


Figure 4.2 *The Montreal Gazette*, 12 juin 1834

Ici, l'attaque à l'ainé de la famille, George Hooper, apparaît par un défi public sur base de réputation et de caractère de leurs instruments. Elle met en jeu la force familiale du patriarche Robert Mead, avec ses fils John Hooper et Charles Hooper, contre George Hooper, ses partenaires, ses employés et ses apprentis. Ce sont les deux seuls manufacturiers de piano au Canada à ce moment, ce qui rend claire la portée du défi lancé. Mais surtout, ils ajoutent une *nota bene* pour clarifier qu'ils n'ont aucune affiliation avec une autre entreprise montréalaise. Cette précision est un indice des relations tendues entre les membres de la famille.

#### 4.1.3 L'entrepreneur

En facture instrumentale, le maître artisan se révèle surtout par l'identification qu'il appose à ses instruments. Ce dernier aspect fait de lui un entrepreneur ou un manufacturier, titres déjà bien assumés à l'époque, et qui ne sont pas incompatibles avec le rôle plus traditionnel du maître artisan. Kornblith, dans son étude du fabricant de pianos de Boston Jonas Chickering, remarque d'ailleurs que pour de

nombreux maîtres artisans, il n'y avait pas de contradiction inhérente entre l'objectif « moderne » de maximiser ses profits et l'objectif « traditionnel » de perfectionner son métier<sup>43</sup>.

L'entrepreneur en facture instrumentale doit disposer de ressources financières pour avancer les matériaux et les coûts du cycle de fabrication et conserver un espace pour fabriquer et négocier les ventes. Il a une formation d'artisan ou de musicien, et possède la capacité de concevoir et/ou de jouer les instruments qu'il fabrique. En outre, l'entrepreneur doit avoir une connaissance approfondie du marché et des besoins des musiciens, sans oublier des aptitudes en matière de gestion pour organiser et superviser la production et le commerce. Son intégration au sein de l'écosystème musical de la ville est un élément essentiel à sa réussite. Cette connaissance du marché est seulement possible par sa participation active à la construction de la culture musicale locale<sup>44</sup>.

#### 4.1.3.1 Des modèles entrepreneuriaux en facture instrumentale

On retrouve différents modèles en facture instrumentale à Montréal<sup>45</sup>. D'abord le modèle manufacturier pyramidal où l'entreprise est dirigée par un maître artisan, souvent aussi musicien, qui conçoit et supervise la production des instruments, et rémunère des ouvriers pour leur travail en fonction des compétences requises. Il se réserve la finition et l'harmonisation. Il conçoit les instruments, supervise la production et possède assurément des connaissances musicales ou acoustiques plus avancées. Il peut réunir toutes les étapes du cycle de production dans sa manufacture, et aussi confier certaines d'entre elles à des sous-traitants, tout en conservant son autorité artistique sur l'œuvre.

---

<sup>43</sup> Gary J. Kornblith, « The Craftsman as Industrialist: Jonas Chickering and the Transformation of American Piano Making », *The Business History Review*, vol. 59, n° 3, 1985, p. 365.

<sup>44</sup> Kevin Dawe, « The Cultural Study of Musical Instruments », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003, p. 281.

<sup>45</sup> Herbert Heyde en discerne trois, mais avec peu de différences entre les deux premiers. Nous retiendrons seulement le premier et troisième, adaptés à notre étude.

Par exemple, en 1829, alors qu'il travaille à la fabrication de l'orgue de Trois-Rivières, Jean-Baptiste Jacotel contracte avec le sculpteur Louis Xavier Leprohon pour qu'il réalise le buffet de l'orgue. Les modalités du contrat réservent le plein contrôle artistique à Jacotel :

le tout fait finis et complété conformément au plan exhibé et signé des parties, et demeuré en la possession de Sr. Cadieux l'un des notaires soussignés pour y avoir recours au besoin, sauf néanmoins le droit au dit J. B. Jacotel d'y faire faire durant le cours de ce dit ouvrage, tels changements qu'il trouvera nécessaires ou convenables, en avertissant néanmoins le dit Sr Leprohon à temps convenable, en se fournissant le dit Sr. Leprohon tous les bois, vernis, dorures, outils et tous autres matériaux généralement quelconques qui faudra et seront nécessaires pour faire, finir, compléter et parachever le Buffet d'orgue, auquel il commencera à travailler immédiatement et continuera avec nombre d'ouvriers suffisant pour le tout soit finis bien et duement comme susdit<sup>46</sup>.

Un deuxième modèle est celui de l'entrepreneur marchand, qui ne contrôle plus nécessairement la qualité artistique des instruments, mais qui finance et qui dirige attentivement les opérations. On le retrouve sous différentes variantes, notamment en production de masse plus tard dans le siècle aux États-Unis, avec Joseph P. Hale<sup>47</sup>. Ce modèle s'implante à Montréal avec John Winchester Herbert en 1836<sup>48</sup>. D'abord établi comme marchand tailleur, il avait bifurqué vers l'entrepreneuriat musical après avoir été l'associé de G. H. Mead dans l'aventure de Mead, Mott & Co. Herbert a fondé sa propre manufacture, qu'il a confiée à un contremaitre, soit le fabricant de pianos et d'orgues anglais William Dennis. Herbert s'est servi de la

---

<sup>46</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Jean-Marie Cadieux, CN601,S68, *Marché entre Sr. L. Xavier Leprohon et Sr. Jean Baptiste Jacotel*, 22 janvier 1825, n° 38; la fille de Leprohon mariera, 20 ans plus tard, le musicien, journaliste et organiste montréalais Gustave Smith.

<sup>47</sup> Joseph P. Hale est un pionner des méthodes de distribution et de fabrication de masse du piano au courant des années 1860-70. Il développe un piano pour la multitude, qu'il regarde d'un point de vue strictement commercial. Son système mise uniquement sur l'assemblage de pièces fabriquées par des firmes externes. Cette méthode lui permet de proposer un piano à faible cout, se vantant de pouvoir offrir un piano aux classes ouvrières. Il est également le premier fabricant à contourner le système des agences alors bien établi, et offrir ses pianos à qui veut bien les vendre, voir Alfred Dolge, *Piano and Their Makers*, 1911, p. 179-181.

<sup>48</sup> Hebert déclare en 1851 que ses pianos sont fabriqués « under the superintendence of the exhibitor, an Englishman of twenty-three years residence in the city of Montreal, by workmen who acquired the principal knowledge of the exhibitor ». Royal Commission, *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Volume 2*, Londres, Spicer, 1851, p. 962.

réputation et des recommandations adressées à Dennis pour faire la promotion du nouveau piano Herbert<sup>49</sup>. Le fait que le nom de Dennis figure dans sa publicité ne pouvait qu'être bénéfique pour la crédibilité de sa marque auprès des Montréalais.



Figure 4.3 Piano de J. W. Hebert (musée du Château Ramezay)

D'autres modèles d'entrepreneuriat s'expriment dans le cadre de partenariats. Certains révèlent les enjeux de financement de la production artisanale lorsque les matériaux sont coûteux et le processus de fabrication est long. Joanne Burgess a montré dans son étude phare sur les artisans du cuir à Montréal à l'époque préindustrielle, que le rôle du capital marchand agissait déjà subtilement sous la forme de partenariat financier, en réunissant un maître-artisan et un individu sans formation en production artisanale<sup>50</sup>. Le contrat de société entre George Zingraff et Joseph Bourdon en 1823 constitue un bon exemple. Il précise exactement la nature de l'investissement (argent et travail) de chacun ainsi que les modalités d'exécution de l'entente et du partage des profits. Bourdon s'engage à financer l'infrastructure

---

<sup>49</sup> *Montreal Gazette*, 18 février 1837; *La Minerve*, 1 juin 1837.

<sup>50</sup> Burgess, *Work, Family and Community*, 1986, p. 289.

de fabrication, tandis que Zingraff apporte son savoir-faire et ses connaissances. Le système de production adopté reste néanmoins organisé autour d'une hiérarchie où Zingraff occupe la position du maître :

les dites parties seront associés pour la manufacture et réparation d'Orgues et autres instrumens [sic] de musique, que le dit Sieur Bourdon fera seul toutes avances et déboursés nécessaires pour les dits ouvrages, qu'il logera, chauffera et fournira un atelier suffisant au dit Sieur Zingraph, pour les dits Ouvrages, et que lors de la vente des dits Ouvrages et de la perception du prix d'iceux, s'ils sont payés comptants, le dit Sieur Bourdon percevra d'abord le montant des avances par lui faites ainsi que sus dit, et aura ensuite un tiers du reste du prix, les deux autres tiers appartenant au dit Sieur Zingraph, et que lorsque les dits ouvrages seront vendus pour partie à crédit, sur les sommes qui seront payées comptant en acompte, le dit Sieur Bourdon en retirera d'abord moitié pour paiement des frais au partie d'iceux si tant il se montant, et sur le reste du prix lorsque le paiement en sera fait, il retirera le reste des frais et avances faites comme sus dit, et ensuite un tiers de la balance restante sur le profit provenant de la dite vente, le dit Sieur Zingraph retenant pour sa part les deux autres tiers.

En considération des avances que le dit Sieur Bourdon s'oblige de faire comme susdit, le dit Sieur Zingraph s'oblige de faire pour le dit Sieur Bourdon et de lui livrer au plus tard dans le cours d'octobre prochain de décembre prochain un Orgue de quatre pieds, contenant [...] à condition que le dit Sieur Bourdon fournira tous les matériaux nécessaires pour le dit Orgue et paiera les gages des ouvriers qui seront employés à cet effet en telle sorte que le dit Sieur Zingraph ne fournira que son tems [sic] et conduira les dits ouvriers et leur donnera les modèles et directions requises.

Fait bien entendu que ledit Sieur Bourdon sera tenu de fournir au Sieur Zingraph à la demande de ce dernier tous les matériaux qui lui seront nécessaires ainsi que tous les ouvriers et outils nécessaires de manière à ne faire causer aucun délai dans l'exécution des dits ouvrages<sup>51</sup>.

Alors que Zingraff débute cette association avec Bourdon en 1823, il vient tout juste de régler en arbitrage son partenariat précédent avec le facteur d'orgues André Auguste Mallard. Les deux facteurs s'étaient réunis alors que Mallard sortait à son tour d'une courte association. Ce type de partenariat réunit deux artisans et survient à quelques reprises à Montréal durant la période : Hund & Seibold en 1819; Zingraff

---

<sup>51</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Thomas Bedouin, CN601,S28, *Contrat de société entre Geo. Zingraph et Joseph Bourdon*, 9 janvier 1823, n° 1731.

et Mallard en 1821; Fay et Jacotel vers 1823; Mead & Warren en 1836<sup>52</sup>. Ce sont des partenariats qui peuvent s'avérer d'une courte durée, pour de nombreuses raisons, liées aux horizons d'attente de chacun<sup>53</sup>. Il est difficile de déterminer la nature exacte des conflits, étant donné que les documents notariés mettent généralement davantage l'accent sur une procédure ou une réaction plutôt que sur une explication. Cependant, le cas de Mead & Warren offre un exemple intéressant. Ils annoncent dans la presse, le 21 janvier 1837, avoir réalisé ensemble un orgue pour la paroisse de Berthier, invitant le public à venir le voir<sup>54</sup>. Le contrat pour cet orgue, signé dix jours plus tard par George H. Mead, ne mentionne cependant pas le nom de Warren. Le curé Gagnon et les marguilliers déclarent en effet :

par les présentes devoir bien et légitimement à monsieur George Mead & Mott & compagnie, organiste de la cite de Montreal, le dit monsieur George Mead acceptant au nom de la dite compagnie 197 livres au cours actuel pour balance d'une orgue que la dite compagnie aurait confectionné pour la dite fabrique de Berthier<sup>55</sup>.

Quelques semaines après, Warren quitte le partenariat. Dans le protêt du 30 mars que Mead fait livrer à Warren par le notaire Doucet, on comprend que Warren était l'artisan compétent en facture d'orgues (Mead fabriquait des pianos et des bois), alors que Mead déclare que les parties :

entered in copartnership to carry on the trade of building organs for the term of seven years which has begun on the 12th day of September last past as stated in the act of copartnership [...] he the said Samuel Russell Warren has suddenly absented himself & by his abrupt absence the work which were given on & undertaken to be made have been suspended & orders sent in for repairing & contracts for making organs have been necessarily declined & the business

---

<sup>52</sup> Voir annexe B.

<sup>53</sup> Voir par exemple Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Nicolas-Benjamin Doucet, CN601,S134, *Protêt par G.H. Mead contre Samuel R. Warren*, 30 mars 1837, n° 24310; Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Thomas Bedouin, CN601,S28, *Compromis entre les Sieurs André Auguste Mallard et George Zingraph*, 14 octobre 1823, n° 1947.

<sup>54</sup> L'annonce présente Mead comme « late of the firm Mead, Mott & Co. », *The Montreal Transcript*, 21 janvier 1837.

<sup>55</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Leopold Desrosiers, CN603,S35, *Obligation Messire François Gagnon à Messire George Mead Mott & Co.*, 31 janvier 1837, n° 1538.

into disorder & confusion to the great damages of the said George H. Mead whereas the said Samuel R. Warren has declared the copartnership dissolved contrary to the will & consent of the said George H. Mead & contrary to the act of copartnership<sup>56</sup>.

Trop nous échappe de ces enjeux et de ces relations pour bien interpréter le différend. Cependant, on observe que les partenariats peuvent être éphémères et qu'ils mettent en scène un système d'interactions complexe. Ils sont nécessaires lorsqu'un maître artisan manque de ressources financières pour avancer les matériaux et les coûts du cycle de fabrication. Par exemple, G. H. Mead, opère sous au moins huit dénominations différentes durant ses vingt-quatre années à Montréal<sup>57</sup>. Il demeure tout au long au contrôle des opérations en tant que maître artisan, et plusieurs de ses partenariats sont nés de besoins économiques (survie face aux fluctuations) ou d'obligations (accroissement de la production). C'est le cas de l'association entre G. H. Mead et William T. Reid. Thomas Reid, père de sa défunte femme Jane Eliza Reid, avait avancé de l'argent à Mead – probablement pour son achat du lot et l'édification de sa manufacture dans le quartier Près-de-ville, qui lui avait coûté £450<sup>58</sup>. Pour récupérer son investissement après le décès de sa fille<sup>59</sup>, Thomas Reid transfère la dette en achetant £275 d'instruments dans l'inventaire de Mead. Il les offre ensuite « to the said William T. Reid as a gift from his said father to enable him the said William T. Reid to unite with the said George H. Mead in carrying on the business of musical instrument makers in the said city of Montreal<sup>60</sup> ». Ce partenariat est établi sur une base fragile et ne dure que quelques mois.

---

<sup>56</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Nicolas-Benjamin Doucet, CN601,S134, *Protêt par G.H. Mead contre Samuel R. Warren*, 30 mars 1837, n° 24310.

<sup>57</sup> Mead & Co. de 1827 à 1833; Mead & Brothers en 1833; Mead & Reid en 1833; Mead & Sons de 1833 à 1836; Mead, Mott & Co. de 1834 à 1837; Mead & Warren en 1836; Mead & Fowler en 1849; Mead, Brothers & Co. de 1838 à 1852.

<sup>58</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Patrice Lacombe, CN601,S224, *Deed of Sale from Mrs Angélique Blondeau widow of the late Gabriel Cotté, and the heirs of Gab. Cotté, to George H. Mead*, 3 mai 1832, n° 63.

<sup>59</sup> Mariée en 1831, elle décède du choléra le 14 août 1832, durant l'épidémie qui sévit à Montréal (qui fauche aussi la vie de J.B. Jacotel).

<sup>60</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire John Blackwood, CN601,S41, *Acquittance by T. Reid Esq. in favour of George H. Mead*, 21 septembre 1833, n° 176.

À d'autres reprises, l'intention est clairement de refinancer les activités. La mise sur pied de la société Mead, Brothers & Co., en 1838, témoigne de l'importance des réseaux familiaux dans ce processus. Le nouveau partenariat de George H. Mead, avec ses frères John et Joseph ainsi qu'avec Henry Hitchins, le frère de sa femme, exige un investissement de 600 livres chacun<sup>61</sup>. La compagnie démarre donc avec un capital de 2400 livres pour une durée souhaitée de sept ans. Mead demeure néanmoins le seul à gérer et diriger l'entreprise. Sa résilience à traverser des crises, personnelles et économiques, ainsi que sa capacité à nouer de nouveaux partenariats lui ont certainement permis de survivre et de prospérer sur le marché montréalais.

#### 4.1.3.2 La marque du fabricant

La nature éphémère des partenariats est également responsable de cet effet de bazar que génèrent le grand nombre de sociétés dans les sources d'époque. Dans le cas de G. H. Mead, nous sommes seulement parvenus à identifier le rôle continu de ce maître artisan à travers toutes ces dénominations après avoir passé beaucoup de temps à étudier les différentes sources. De ces marques qui ont fait histoire, on a eu tendance à ne retenir que les personnages principaux, les Henry Steinway et Jonas Chickering par exemple pour le piano<sup>62</sup>. Encore de nos jours, les marques prestigieuses ne portent souvent qu'un seul visage. Or, les contemporains savaient que la fabrication d'un instrument pouvait être le fruit du travail de nombreux artisans. David Charasse, en parlant des luthiers de Mirecourt, le berceau de la lutherie française, affirme que « dans la fabrique archaïque, la marque, elle seule, témoignait commercialement de l'existence d'une unité de fabrication, recouvrant d'un nom les multiples échanges et collaborations qu'elle mettait en

---

<sup>61</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire William Stewart Hunter, CN601,S209, *Copartnership between George H. Mead, Henry Hitchins, John Mead and Joseph H. Mead*, 11 avril 1838, n° 777.

<sup>62</sup> Rappelons que l'apparition graduelle de la marque ou de la signature sur les instruments de musique en Europe suit le cours de l'effritement des corporations et des guildes jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, se substituant au réseau de confiance que représentaient ces institutions. Elle agit déjà, durant la période étudiée, comme garantie dans une chaîne de confiance qui se déploie de l'approvisionnement en matériaux jusqu'à la production musicale. Elle devient le gage d'un travail professionnel, voir Heyde, « Entrepreneurship in Pre-Industrial Instrument Making », 2007.

œuvre<sup>63</sup> ». Ainsi, au gré des partenariats, on ajuste la marque. Thomas Hewitt explique un de ces changements en 1833 :

I believe there's a connexion in business or a copartnership existing between Mead and his brothers Charles and John – the name affixed to pianos manufactured at Mead's establishment is "Mead & Brothers" – The name of "Mead & Brothers" began to be put upon the pianos after Mr. Wilkie left Mead's employment – prior to that it was "Mead & Co."<sup>64</sup>.



Figure 4.4 Piano Mead & Brothers, v.1833 (Matheson House, Perth, Ontario)

Selon le meublier James Baird, établir une réputation favorable à sa marque est le premier objectif, « otherwise, he would get a bad name and become a sufferer and particularly in the line of manufacturing musical instruments<sup>65</sup> ». Les témoins issus du monde des artisans sont unanimes que c'est « by the quality

---

<sup>63</sup> David Charasse, « La double production des savoirs et conditions professionnels/Les luthier : commerce, art et industrie », *Rapport de recherche pour la Mission du Patrimoine Ethnologique*, Promotion Mirecourt Facture Instrumentale, 1992, p. 62.

<sup>64</sup> Témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>65</sup> Témoignage de James Baird, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

and sufficiency of his work<sup>66</sup> » que se construit le caractère et la réputation d'un artisan, donc sa marque. Le musicien James Ryan, rencontré au chapitres précédents, témoigne à décharge de Mead en affirmant que « in this country where it is only recently such articles have been manufactured [...] it is necessary that a character should be obtained for their sufficiency<sup>67</sup> ». La réputation, concept parent du caractère du maître artisan, qui se transpose à la marque de commerce, est également basée sur un jugement moral socialement construit. Ses répercussions dans le monde commercial sont immenses. Avoir une marque bien assise auprès des consommateurs est l'objectif de tout fabricant. C'est un élément identitaire complexe, qui combine goût et prestige, qui s'incruste dans le discours publicitaire, mais qui se joue encore de façon assez personnelle à Montréal à l'époque.

#### 4.2 La confiance, ingrédient essentiel de la transaction commerciale

L'entrepreneur-fabricant joue un rôle important dans le soutien au développement de la pratique musicale. Dès son arrivée en 1828, on achète à George H. Mead des pianos, des cordes, de la musique en feuille, ou l'on retient ses services pour des réparations de flutes, de harpes et autres instruments<sup>68</sup>. La demande vient des séminaires et des collèges qui s'équipent en instruments de musique. On retrouve également des artisans, comme le tailleur Nicolas Figliano ou Pierre Louis Letourneux, le premier caissier de la banque du peuple, qui se déclarent tous deux des musiciens amateurs<sup>69</sup>. On retrouve en outre des membres du clergé, comme Paul-Loup Archambault, le curé de Vaudreuil qui éprouve des difficultés de paiement pour son piano, ou les marguilliers de Sainte-Geneviève de Berthier qui commandent à Mead un orgue d'église. On rencontre également des membres de la bourgeoisie militaire et seigneuriale tels que Melchior Alphonse de Salaberry, lieutenant-colonel du 2<sup>e</sup> bataillon de la milice de Chambly, et Mary Elizabeth Grant, seigneuresse de Pierreville, qui s'adresse à Mead pour remplacer la mécanique de sa harpe en 1837. C'est sur la base de la réputation publique de Mead que Grant lui confie une harpe à réparer en 1835, « having

---

<sup>66</sup> Témoignage de James Ryan, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> État de compte de Benjamin Hart de 1828, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>69</sup> Les filles de Figliano utilisaient aussi le piano, puisqu'elles s'annoncent comme professeuses de piano après le décès de leur père.

understood that Mr. Mead [...] was a competent person to repair harps<sup>70</sup> », tout comme Peter Beaudry, qui déclare en interrogatoire avoir entendu dire « that he was a man who made good instruments and I purchased one from him<sup>71</sup> ».

L'entrepreneur-fabricant engage donc sa réputation dans l'acte de vente auprès d'une clientèle très diversifiée. Cet engagement se tisse autour du lien de confiance qu'il doit établir par sa réputation et sa marque. La confiance réciproque est un besoin inscrit dans le fonctionnement du marché<sup>72</sup>. Elle est centrale aux transactions et dépasse la simple réputation. Bien souvent, les conflits qui sont présentés devant les tribunaux ou qui se retrouvent en arbitrage, découlent du bris de ce lien de confiance, envers l'artisan ou son produit.

#### 4.2.1 Benjamin Hart, un client insatisfait

Un conflit opposant le fabricant G. H. Mead et Benjamin Hart, un homme d'affaires montréalais, présente bien les conséquences d'un bris de confiance envers l'artisan et son instrument. Hart est mécontent de la qualité du piano qu'il a acheté de Mead en 1829. Il avait fait fabriquer un instrument « sur mesure » pour sa femme, qui répondait à ses goûts et besoins : « Mrs Hart required a very soft tone instrument and she wished it to be strung very light to suit her voice<sup>73</sup> ». Une demande qui reflète la mode des ballades et l'usage de plus en plus répandu du piano dans les salons comme instrument d'accompagnement<sup>74</sup>. Elle

---

<sup>70</sup> Témoignage de Mary Elizabeth Grant, dans Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4944, *Perrault vs Mead*, 1837, n° 875.

<sup>71</sup> Témoignage de Peter Beaudry dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>72</sup> Charasse, « La double production des savoirs et conditions professionnels/Les luthier », 1992, p. 26.

<sup>73</sup> Témoignage de John Hooper Mead dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>74</sup> Un exemple de l'attention des fabricants portée aux goûts et aux mode est la présentation d'un tel piano par les fabricants étatsuniens Loud & Brothers, en 1832 au Philadelphia's Franklin Institute, que l'on qualifie de « delicate sounding square piano well suited for vocal accompaniment », cité dans « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), 2009, p. 41.

illustre également comment les modes et les goûts s'infiltrèrent dans la production, et surtout, une pratique du « sur mesure » qui précède la standardisation des pianos.

Le premier hiver bas-canadien avait causé des dommages au piano de Hart, qui réclame donc son remplacement par un nouveau de même valeur<sup>75</sup>. Mead refuse et le conflit est porté en arbitrage le 19 août 1830<sup>76</sup>. Chacune des deux parties nomme un arbitre : Hart nomme le professeur de piano et compositeur de musique montréalais Alexander Duff, alors que George H. Mead mandate William Henry Warren, organiste et professeur<sup>77</sup>. L'entente d'arbitrage soutient que le piano d'une valeur de 55 livres, dont 20 livres restent à payer, devra être échangé selon le verdict des arbitres et que tout dommage causé par Benjamin Hart à l'instrument en sa possession sera payé par ce dernier.

Douze jours avant la fin de la garantie du deuxième piano, le 8 février 1831, un nouveau protêt est émis à l'endroit de Mead. Il est mentionné que le piano sélectionné par les juges ne garde pas son accord et qu'il a subi des craquements de bois qui ont altéré sa sonorité. Pour cette raison, Benjamin Hart demande l'échange d'un piano d'une valeur de 65 livres ou un remboursement dans les huit jours suivant la date du dépôt du protêt. George H. Mead refuse et Hart porte la cause devant la cour du Banc du Roi en avril 1831. Il demande que Mead reprenne le piano, qu'il lui rembourse sa valeur de 65 livres et qu'il lui verse 75 livres en dédommagement. Après de nombreux témoignages à charge et à décharge, le jury ordonne à Mead de reprendre le piano, mais avec une dépréciation, établissant ainsi un certain compromis entre les parties.

Après ces procès, Mead sent le besoin de préciser publiquement sa garantie. Elle s'imposait alors pour renforcer le lien de confiance avec ses acheteurs potentiels. Sans grande surprise, il suit le modèle

---

<sup>75</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire William Nicolas Crawford, CN601,S102, *Protest from Benjamin Hart to G. H. Mead*, 6 mai 1830, n° 170.

<sup>76</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Nicolas-Benjamin Doucet, CN601,S134, *Protest from Benjamin Hart to G. H. Mead*, 8 février 1831, n° 10464.

<sup>77</sup> William Henry Warren devient l'organiste de l'église Christ Church de Montréal en 1838, et ce jusqu'à sa mort en 1856. Il est aussi le responsable de la partie musicale du *Literary Garland*, discuté au chapitre précédent. Il apparaît aussi avoir été agent pour Mead alors qu'il est établi à York vers 1830; voir témoignage de William T. Reid, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

britannique, qui avait été révélé durant le procès<sup>78</sup>. Mead présente ainsi publiquement ses conditions de garantie dès le 30 septembre 1830 dans le *Montreal Gazette* :

All Musical Instruments manufactured by Messrs. Mead & Co. are sold at the following conditions. The instruments are warranted, and where the most perfect satisfaction is not given, the party purchasing is at liberty to exchange them at any time within six months, or even any period, by payment of the hire and expenses<sup>79</sup>.

Le modèle qu'il propose demande à l'acheteur qui se prévaut de son droit de garantie après six mois, de payer la somme correspondante à la location d'un piano, et « dépenses », qui sont probablement les frais de transport et de manutention de l'instrument. Certains clients sentent néanmoins le besoin de procéder à un contrat de vente devant notaire. C'est ainsi que Amelia Ann Hughes fait inscrire par le notaire Pelton, les conditions suivantes à son acte d'achat :

The said Amelia Ann Hughes accepting thereof [...] a piano forte of the description called a square pianoforte of grand action of the manufacture of Mead Brothers and Company, and numbered one hundred and ninety seven No 197, and which pianoforte the said George H. Mead [...] guarantees to be manufactured of good materials and of good workmanship and further that the tone thereof is good and that the said Mead Brothers and Company will keep the said pianoforte in good tune for six months from the first instant without charge provided the same is not removed from the said city of Montreal<sup>80</sup>.

Ainsi, la notion de confiance, qui régulaient les transactions entre acheteurs et artisans dans un monde préindustriel, migre tranquillement vers le concept de garantie, alors que le lien humain entre acheteur et producteur devient plus ténu.

---

<sup>78</sup> Témoignage de W. H. Warren, dans *Hart vs Mead*, 1829, no 1297. On avait demandé à Warren quelle était la garantie accordée par les fabricants à Londres : « In London, the custom is to return the piano forte if not approved of within six months and another to be taken in lieu ».

<sup>79</sup> *Montreal Gazette*, 10 octobre 1830.

<sup>80</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Thomas John Pelton, CN601,S321, *Sale of a piano forte from Mead Brothers & Co. to Dame Amelia Ann Hughes*, 21 janvier 1840, n° 3434.

#### 4.2.2 La réception de l'orgue

Le lien de confiance réciproque devenait également important dans les transactions entre facteurs d'orgues et paroisses. Le curé et les marguilliers ont la responsabilité de l'argent des paroissiens, tandis que le facteur a celle de fabriquer un instrument qui occupera le cœur de la vie musicale et liturgique d'un lieu de culte. Le curé Derome de l'église de Sainte-Marie de la Nouvelle-Beauce, dans une lettre adressée au secrétaire de l'évêché C. F. Cazeau en mai 1841, confirme que des souscriptions se déroulaient dans les paroisses et qu'on sollicitait les paroissiens : « actuellement encore, je roule une souscription de £200 pour avoir une orgue, et je réussirai<sup>81</sup> ». Il s'agit d'une transaction collective, ce qui lui donne un caractère singulier. Une certaine quête de fierté paroissiale fait également partie de cet investissement collectif.

L'entente entre Jacotel et Fay et les marguilliers de Sainte-Thérèse de Blainville en 1829 établit plusieurs conditions. Il est demandé en effet que « l'harmonie du dit orgue soit au moins égale à celle de la paroisse de Montréal » et qu'il ait « le même nombre de pédales que l'orgue de la paroisse de Montréal<sup>82</sup> ». Mais surtout, le marché de 350 livres pour la fabrication de l'orgue et de son buffet stipule que les facteurs « répondront de leurs ouvrages pendant deux ans du moment de la livraison qui sera dans le cours d'aout prochain, c'est-à-dire que s'il lui survient quelque dérangement ou réparations à faire dans cet espace de temps ce sera à leurs propres frais ».

L'entretien et la pérennité de l'instrument devenaient donc des enjeux importants où le lien de confiance entre le facteur et les paroissiens se devait de perdurer bien au-delà de la transaction initiale. Ainsi, les facteurs s'engageaient à « venir gratis accorder l'orgue toutes les fois qu'il se dérangera », alors que le curé ou les marguilliers acceptaient en contrepartie, d'aller les « chercher et [les] ramener à leurs frais; pourvu que ce ne serait pas le samedi ni le dimanche<sup>83</sup> ». C'est toujours le cas en 1847, alors que S. R.

---

<sup>81</sup> *Le Guide*, 10 février 1949.

<sup>82</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Joseph-Ignace Leclair, CN606,S18, *Marché pour la facture en façon d'un orgue entre les Sieurs Jean Baptiste Jacotel et Auguste Fay et François Bellanger et Joseph Desjardins, marguilliers*, 24 septembre 1829, acte sans n°.

<sup>83</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Jean-Baptiste Constantin, CN601,S96, *Vente d'un orgue par J.B. Jacotel à François Mathias Huot*, 30 aout 1824, n° 2905.

Warren s'oblige « dans le cas que quelque chose du dit orgue se dérangerait ou déplaurerait [sic] dans l'espace d'une année [...] d'arranger le tout à ses frais<sup>84</sup> ». Une nouveauté qui engage la responsabilité du facteur, et qui témoigne du « progrès » des transports, Warren s'oblige « d'embarquer ou faire embarquer le dit nouvel orgue à bord d'un bateau à vapeur de manière que le dit orgue se rende à sa destination en bon ordre<sup>85</sup> ». L'entretien et le service après-vente (dont le transport<sup>86</sup>) sont donc des conditions qui auraient peut-être renforcé le lien de confiance nécessaire entre les fabricants et les musiciens, favorisant l'émergence d'une industrie de fabrication d'instruments à Montréal.

Plusieurs églises en sont à leur premier orgue et leurs caisses sont pauvres. Les instruments sont « toujours fort dispendieux<sup>87</sup> » et nécessitent un entretien régulier. Les fabriques et les marguilliers cherchaient donc conseil, pour assurer des choix judicieux à la communauté à travers un univers inconnu, la commande et l'entretien subséquent d'un orgue. Une façon pour eux de valider le lien de confiance avec le facteur était d'organiser une « réception » de l'orgue « par des gens connaisseurs ». Cet événement régissait le devoir d'honnêteté du fabricant, alors que l'examen de son travail contribuait à forger son caractère et sa réputation d'artisan. Gribenski observe que les réceptions et inaugurations sont « des évènements

---

<sup>84</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Charles-Gédéon Scheffer, *Vente d'un orgue par S.R. Warren aux Marguilliers de Chambly*, 10 mai 1847, acte n° 778.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> La question du transport entre le lieu de fabrication et la paroisse revient quelque fois dans les sources. Il génère des inquiétudes par rapport à la préservation des instruments durant le transit. Par exemple, Joseph Casavant écrit au curé Larocque à l'hiver 1845 concernant le transport d'un orgue entre Sainte-Thérèse et la paroisse de Saint-Jean Dorchester. Casavant s'occupait du transport jusqu'à Montréal, et Larocque à partir de Montréal : « les voitures nécessaires sont deux grosses sleighs [sic] doubles et deux simples qui devront être aussi longue que possible » (9 janvier 1845). Le 6 mars 1845, Casavant écrit de nouveau à Larocque : « j'ai été obligé de payer d'autres charretiers pour faire rendre les caisses à Montréal. Vous aurez donc la bonté de renvoyer d'autres hommes avec de bons chevaux avant que les chemins deviennent impraticables [sic]; en outre l'inconvénient qu'il y a à laisser de pareilles choses exposées à la pluie ou à d'autres accidents doit vous obliger à faire un effort pour les envoyer chercher au plus vite possible [...] il serait prudent pour moi si vous ne les envoyez pas chercher d'aller voir si tout est en bon ordre »; retranscriptions de correspondances provenant des notes personnelles de Marius Barbeau (s.d), dactylographiées par Gérard Morisset, dans Archives nationales à Québec, fonds Ministère de la Culture et des Communications, E6,S8,SS1,SSS1924, *Saint-Jean - Saint-Jean - Église Saint-Jean et Saint-James*, 1816-1962, p. 10-11.

<sup>87</sup> Dom Bedos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, L.-F. Delatour, 1766-1778, p. 497.

complexes, qui se situent à la croisée d'enjeux sociaux, technologiques, liturgiques et musicaux et résultent de la collaboration entre fabriques, curés, organistes et facteurs<sup>88</sup> ».

Ainsi, pour l'orgue de Sainte-Thérèse évoqué plus tôt, dont Jacotel et Fay étaient responsables pendant deux ans, il s'agissait de faire approuver la conformité de l'orgue livré avec le devis initial, donc « suivant description décrite à dire d'experts et gens à ce connaissant<sup>89</sup> ». La réception devient une étape qui structure le calendrier et la complétion des paiements. Le marché de 350 livres, daté du 24 septembre 1829, est ainsi divisé en plusieurs paiements « à même les argents de la fabrique de la dite paroisse Ste Thérèse », et le paiement complet est conditionnel à la réception de l'orgue.

Cette pratique répandue en Europe depuis le XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas dépourvue d'un intérêt commercial, comme le montrent les travaux récents de Campos et Gribenski<sup>90</sup>. Ce sont des événements de plus en plus convoités par les musiciens et les fabricants, et investis d'un certain prestige. Par exemple, l'orgue de la paroisse de Sainte-Marie de Beauce, fabriqué par le facteur Auguste Fay en 1842, « au dire de M. Lécuyer [sic], organiste distingué, venu exprès de Québec pour en faire l'épreuve, peut rivaliser avec ce qui vient d'Europe en ce genre<sup>91</sup> ». François L'Écuyer, professeur de piano et organiste à la cathédrale de Québec, procède donc à la réception de l'instrument lors d'un concert, tout comme celui de Trois-Rivières avait été reçu avec « l'approbation des meilleurs connaisseurs de Montréal<sup>92</sup> ». C'est une activité reluisante pour les musiciens et elle leur permet de diversifier leurs sources de revenus. Alexander Duff reçoit par exemple un cachet pour sa participation à la réception de l'orgue de L'Acadie le 25 juillet 1833<sup>93</sup>. En 1840, c'est

---

<sup>88</sup> Fanny Gribenski, *L'Église comme lieu de concert : Pratiques musicales et usages de l'espace (Paris 1830-1905)*, 2019, p. 186.

<sup>89</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Joseph-Ignace Leclair, CN606,S18, *Marché pour la facture en façon d'un orgue entre les Sieurs Jean Baptiste Jacotel et Auguste Fay et François Bellanger et Joseph Desjardins, marguilliers*, 24 septembre 1829, acte sans n°.

<sup>90</sup> Rémy Campos, « Le commerce de la critique : journalisme musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n°40, 2015; Gribenski, *L'Église comme lieu de concert*, 2019.

<sup>91</sup> *La Minerve*, 28 novembre 1842.

<sup>92</sup> *Le Spectateur canadien*, 10 septembre 1825.

<sup>93</sup> Stanislas-Albert Moreau, *Histoire de L'Acadie, province de Québec*, Montréal, 1908.

Joseph Casavant qui, après avoir ajouté un tuyau sur l'orgue de la Cathédrale Saint-Jacques, voit l'organiste Joseph Duquette performer lors d'une cérémonie, et « tirer bon parti de l'orgue<sup>94</sup> ». Les organistes à Montréal se rangent de plus en plus « derrière » un facteur selon leurs intérêts, ce qui donnera lieu à des polémiques sur la réception des orgues à partir des années 1860<sup>95</sup>.

La relation de confiance peut également s'établir par le lieu de vente, qui exerce une validation implicite. L'église devient ainsi un lieu de vente dans une entente entre Joseph Bourdon et George Zingraff en 1826, qui stipule :

que l'orgue sur le produit de la vente duquel seront prélevées les sommes dues aux créanciers susdits, sera transporté, fixé et mis en jeu dans l'Église de St Jacques, et ce du consentement de sa grandeur Monseigneur L'Évêque de Telmesse qui veut bien permettre qu'il soit exposé dans la dite église pour l'inspection des amateurs, et en faciliter la vente; qui d'ailleurs s'engage à faire les avances d'une somme qui n'excédera pas vingt-cinq livres pour finir et mettre en jeu le dit orgue, sous la conditions express que le montant de l'avance qu'il aura faite à cet effet lui sera remboursé lors de la vente du dit orgue, sans frais, et avant distribution aux dits créanciers de leur part dans le produit de la vente [...] Le dit George Zingraph sera tenu et s'oblige d'asseoir et fixer à ses frais dans l'Église de St Jacques à la place qui sera désignée par sa Grandeur l'Évêque de Telmesse, le plus petit orgue dont il a été mention aux présentes, la propriété de dit Joseph Bourdon<sup>96</sup>.

Dans ce cas particulier, Mgr Lartigue devient un acteur intéressé dans une activité commerciale et accepte d'une certaine manière d'endosser la vente en plaçant l'orgue dans l'église Saint-Jacques. Ce n'est pas le

---

<sup>94</sup> Jeanne D'Aigle, *Histoire de Casavant Frères : facteurs d'orgues 1880-1980*, Saint-Hyacinthe, Éditions D'Aigle, 1988, p. 82.

<sup>95</sup> Voir par exemple, *Compte-rendu de la réception de l'orgue de la chapelle Wesleyenne, (Le 5 février 1861) à laquelle ont assisté le facteur S.R. Warren et MM. les organistes de la Cité de Montréal, par Gustave Smith – Procès-verbal de réception signé par MM. les organistes qui se sont fait entendre à cette occasion*, Montréal, 1861; voir aussi *Réponse au sujet de la construction, de l'examen des rapports et des certificats concernant la réception de l'orgue de l'église paroissiale de Montréal suivie de quelques mots sur l'orgue construit pour le RR. PP. Oblats à Montréal et accompagné de remarques sur la construction des orgues et les causes des instruments défectueux par S.R. Warren*, Montréal, 1863.

<sup>96</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Thomas Bedouin, CN601,S28, *Accord entre Geo. Zingraph et Joseph Bourdon*, 14 janvier 1826, n° 4393.

seul membre du clergé intéressé à la facture des orgues. Pensons au curé Ducharme de Sainte-Thérèse, qui devient littéralement l'agent de Joseph Casavant à ses débuts. Il accueille dans son église un orgue complété à vendre en le plaçant derrière l'orgue d'usage du lieu de culte. Il se positionne donc comme un intermédiaire de confiance dans les transactions entre le facteur et les paroisses. Il écrit au curé de la paroisse de Saint-Jean Dorchester le 5 novembre 1844 :

Le désir que vous paraissez montrer d'encourager un Canadien dans sa facture d'orgues, m'engage à répondre à la lettre que vous avez écrite au Sieur Casavant notre facteur d'orgues. Je vous dirai donc que quant à la propreté et la solidité du mécanisme, l'orgue qu'il a fait à Ste Thérèse ne le cède à aucun instrument importé. Quant à la bonté, je crois qu'il vaut les meilleurs instruments de sa dimension mais ce serait imprudence que de prononcer sur son mérite sans restriction, vu qu'il se trouve placé derrière l'orgue de notre église. Autant que je me rappelle la construction de votre église, je crois qu'il ferait bon effet. Casavant, cependant, aimerait mieux vus en faire un autre afin de montrer ce qu'il peut faire<sup>97</sup>.

Tout comme Mgr Lartigue, le curé Ducharme manifeste un intérêt pour la facture d'orgues, mais il ne semble pas avoir une intention de réaliser un gain financier, à tout le moins en surface. On prétend le faire dans l'intérêt du développement de la facture locale et pour faciliter l'établissement d'un lien de confiance. Ducharme a répondu au curé Larocque le 23 novembre pour fixer les modalités d'un éventuel accord commercial avec Casavant :

Je suis chargé de vous informer que Casavant pense que son orgue vaut L. 350, payable sur dix ans, comme suit : L.100 aussitôt que l'instrument sera prêt à marcher et ensuite L. 25 par année. [...] Comme nous n'avons rien à prétendre sur la vente que pourra faire Casavant, quoiqu'il ne lui en coûte rien pour son logement et sa pension, nous aimerions à lui voir faire un profit convenable, parce que c'est un honnête homme et un Canadien. Pour moi je souhaite que l'estimable Curé de St Jean ait un bon orgue dans sa belle église<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Correspondance entre le curé Ducharme de Sainte-Thérèse et le curé Larocque de Saint-Jean Dorchester, 5 et 23 novembre 1844, retranscriptions de correspondances provenant des notes personnelles de Marius Barbeau (s.d), dactylographiées par Gérard Morisset, dans Archives nationales à Québec, fonds Ministère de la Culture et des Communications, E6,S8,SS1,SSS1924, *Saint-Jean - Saint-Jean - Église Saint-Jean et Saint-James*, 1816-1962, p. 8.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 9.

De ce fait, la confiance constitue un ingrédient essentiel dans la transaction commerciale. Elle circule et agit de différentes manières sur la facture instrumentale et le commerce musical. Elle préside à l'établissement d'une norme de garantie pour le consommateur, qui réclame une certaine sécurité d'achat. L'aspect de la confiance est central dans les relations entre les facteurs d'orgues et les paroisses, et devient la base d'une cérémonie tout à fait singulière : l'inauguration et la réception de l'orgue. On fait appel à des musiciens de renom pour démontrer les capacités de l'orgue aux paroissiens, dans ce qui évolue en un événement d'un haut prestige local. Mais, devant ces pratiques qui encadrent les enjeux de confiance dans la relation entre producteurs et consommateurs, demeurent des impondérables qui peuvent rapidement déstabiliser l'équilibre recherché : le climat et les matériaux.

#### 4.3 La science et la technologie à la rencontre du climat et des matériaux

Il a déjà été question aux chapitres précédents de la manière dont la science occupait une place importante dans la musique à l'époque, surtout en ce qui a trait à l'expérience sensible de la mélodie et de l'harmonie. On a également référé à la branche mathématique de la musique et à l'acoustique, prolégomènes à des problèmes physiques plus complexes, qui se commercialisent maintenant pour un public avide de mystères et de curiosités scientifiques. Devant ces conceptions immatérielles de la science se dresse néanmoins une problématique matérielle, qui concerne le climat et la technologie des matériaux, et donc, les facteurs d'instruments.

Ces derniers sont, à cette époque, non pas des scientifiques, mais bien des artisans. Edwin Good rappelle que « piano makers were technologists and artisans and not acoustical scientists. They knew what worked and what did not out of long trial and error<sup>99</sup> ». Mais, avec le XIX<sup>e</sup> siècle et la fascination pour la science, l'expérience et le *working knowledge* prennent tranquillement cette connotation scientifique<sup>100</sup>. On se rappelle en début de chapitre, J.-B. Jacotel qui déclarait que « cette science est particulière et n'est connue

---

<sup>99</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2001, p. 163.

<sup>100</sup> La transformation lente entre un *working knowledge*, qui domine la pratique, et une compréhension plus scientifique de la facture instrumentale, au service de la standardisation, est abordée par Sonja Petersen dans « *Craftsmen-Turned-Scientists? The Circulation of Explicit and Working Knowledge in Musical-Instrument Making, 1880–1960* », *Osiris*, vol. 28, n° 1, 2013, p. 217.

que des vrais facteurs d'Orgues, non pas d'un simple ouvrier d'Orgues<sup>101</sup> ». Bien que leur travail soit encore largement artisanal, certains artisans commencent ainsi à s'attribuer une étiquette scientifique. Le maître artisan et meublier montréalais John Baird réfère par exemple au *finisher* en fabrication de piano, celui qui s'occupe de la partie musicale de l'instrument, en tant que *scientific workman*<sup>102</sup>. La scientificité et la modernité des fabricants deviennent des attributs valorisés par la population et des vecteurs de confiance commerciale.

Par exemple, en septembre 1833, un dénommé Greenwood, travaille sur l'orgue Elliott du Christ Church. La presse relate qu'il a fait des altérations et améliorations fondamentales, « the proof of the gentleman's preterition professional abilities in construction and tuning of this instrument ». Mis à part le fait que la congrégation a été « electrified by the rich clear and commending superiority of the instrument<sup>103</sup> », ce sont ses « scientific skills » et les « scientific improvements » apportés à l'instrument qui retiennent l'attention. En fin entrepreneur, Greenwood récupère ce travail pour mousser d'autres aspects de son métier. Il annonce immédiatement « a public exhibition of the success of his exertion », soit un concert au cours duquel il présentera un répertoire de « ancient and modern composers »; puis en octobre, qu'il enseigne le pianoforte et le violon<sup>104</sup>.

Dans le contexte nord-américain, et particulièrement bas-canadien, cette scientificité de l'artisan tournait de plus en plus vers la négociation avec le climat. L'accordeur et régulateur Alexander Smith, qui avait,

---

<sup>101</sup> *The Canadian Spectator*, 19 novembre 1823.

<sup>102</sup> Témoignage de James Baird, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>103</sup> Sur la notion d'électricité comme effet sur la réception des œuvres par les spectateurs, voir Pauline-Marie Picot : « la métaphore de l'électricité est également plus propice à restituer la déflagration éphémère qui se produit lorsqu'un agrégat de spectateurs fusionne, sous un effet de jeu, en une véritable masse conductrice », *Magnétisme, électricité, spiritisme : l'imaginaire du fluide dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2021, p. 304.

<sup>104</sup> *The Montreal Gazette*, 14 septembre 1833, 19 septembre 1833, 21 septembre 1833. Un bel exemple d'intégration de diverses activités commerciales dans la vie quotidienne d'un artisan musicien, mais aussi de la science comme vecteur de consommation. Il est également intéressant de souligner la notion d'œuvre ouverte que représente encore aujourd'hui l'orgue, conçu par l'un et modifié par l'autre; pour une discussion sur ce sujet, voir Robert Barclay, *The Preservation and Use of Historic Musical Instruments*, Londres, Earthscan, 2005.

(selon ses dires) l'approbation des « first Composers and Professors of Music in Europe<sup>105</sup> », arrivait en 1842 à Montréal, après sept ans à servir « the Government House in Toronto and Kingston<sup>106</sup> ». Fort de cette expérience canadienne, il déclare, à son crédit, avoir « several years' experience of what is required in this climate<sup>107</sup> ». On s'intéressait ainsi de plus en plus à la question du climat, à sa maîtrise et à son impact sur les instruments. La capacité de contrôler la variable climatique, tant dans les réglages, comme le prétend Smith, que dans la fabrication, sont alors des avantages notoires pour l'artisan.

Le climat est effet une préoccupation importante de la marche vers une production standardisée, une route assurément ponctuée d'innombrables essais et erreurs. Elle se développe par les expérimentations que les premiers fabricants ont effectuées sur les pianos partout dans le monde, mais à Montréal, la relation entre objet, humain et climat est au premier plan. Ainsi, la scientificité et l'expérience de l'artisan se conjugaient à la réalité des conditions locales et comme le remarque Gribenski, « domesticating nature's "disturbing influence" was a project that reshaped Western musical practice<sup>108</sup> ». Les acteurs de la période ont pris part à cette transformation scientifique du métier, qui était un prérequis à la standardisation de la facture et qui s'exprimait à Montréal surtout par la technologie des matériaux<sup>109</sup>.

#### 4.3.1 Matériaux, climat et commerce

Les instruments ne sont pas des marchandises comme les autres. Devant l'adversité du climat colonial et les méfaits de l'humidité dans les cales de bateaux, les fabricants de pianos anglais ont tenté, très tôt au XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs méthodes afin de conserver l'attrait de leurs produits à destination. En effet, le transport en cale sur un temps prolongé exposait l'instrument à l'air frais et à l'humidité, pouvant produire des gonflements de bois, des décollement de placage et de la corrosion sur les parties métalliques. Une

---

<sup>105</sup> *The Montreal Gazette*, 15 juillet 1843.

<sup>106</sup> *The Montreal Gazette*, 10 août 1842.

<sup>107</sup> *The Montreal Gazette*, 15 juillet 1843.

<sup>108</sup> Fanny Gribenski, « Nature's "Disturbing Influence": Sound and Temperature in the Age of Empire », *19th-Century Music*, vol. 45, no. 1, 2021, p. 26.

<sup>109</sup> Pour une réflexion sur les enjeux de la standardisation liés au diapason, voir Fanny Gribenski, *Tuning the world : the rise of 440 Hertz in music, science, and politics, 1859-1955*, Chicago, The University of Chicago Press, 2023.

fois le piano débardé et installé dans un ménage sec, le bois pouvait fendre et les assemblages désolidarisés rendaient souvent l'instrument inutilisable<sup>110</sup>. Ainsi, pour le transport des pianos, les fabricants construisaient toujours un boîtier de bois, à la charge du client<sup>111</sup>. Broadwood et Longman & Broderip enveloppaient en plus les instruments dans du papier d'aluminium<sup>112</sup> alors que d'autres importateurs spécifiaient que les pianos étaient « imported in air-tight cases<sup>113</sup> ». Or, même si un boîtier hermétique existait vraiment, la seule variation de température de l'air qui y est emprisonné aurait une incidence sur l'humidité relative de l'air, donc sur l'équilibre hygroscopique du bois. On enroulait aussi les pianos dans du tapis pour le transport, pratique qui avait cour également à Montréal<sup>114</sup>.

De plus en plus d'importateurs vantaient également une fabrication pour le climat local. L'*auctioneer* John Leeming, qui annonce que les pianos qu'il vient d'importer de Londres ont été choisis « with a view to the Canadian Market, and will be found to stand the climate<sup>115</sup> », alors que le marchand montréalais George Bent mentionne pour sa part que les pianos qu'il importe de Isaac Carter de Londres reçoivent une attention particulière « in the selection of materials to suit the climate<sup>116</sup> ». Mais, on peut se demander en quoi la sélection des matériaux pouvait être plus rigoureuse ? Le choix d'essences, une systématisation

---

<sup>110</sup> Nous remercions chaleureusement Rémi Rouleau, luthier et directeur de l'École nationale de lutherie de Québec, pour la discussion sur la question de l'hygrométrie du bois.

<sup>111</sup> Archives de l'Université de Montréal, Collection Louis-François-Georges Baby, P0058G2/256, *Facture pour un piano importé par Anthony Atkinson de Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis (Londres)*, 1809.

<sup>112</sup> Woodfield, *Music of the Raj*, 2000, p. 28.

<sup>113</sup> *The Montreal Gazette*, 16 octobre 1844.

<sup>114</sup> Richard Égard, un employé de G.H. Mead, déclare dans un témoignage en 1839 : « a packing case was made for it by the Plaintiff [Mead] who packed it in the usual manner being first rolled round in a rug and then packed in the case », Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4353, *Hart vs Archambault*, 1839, n° 2716.

<sup>115</sup> *The Montreal Gazette*, 6 juin 1845.

<sup>116</sup> *The Montreal Gazette*, 22 septembre 1832.

des choix de coupe des bois ? La firme londonienne Broadwood fabriquait pour sa part des boitiers plus solides, sans placage, destinés à l'Amérique du Nord et à l'Inde<sup>117</sup>.

#### 4.3.1.1 « Materials well seasoned and fitted »

Les travaux qui abordent la facture instrumentale canadienne s'inspirent beaucoup de Kallmann, pour qui le bois canadien explique en partie l'émergence de la facture locale. Certains historiens suivant ses traces ont trouvé un facteur déterminant dans cette explication, au point d'avancer que le bois canadien résistait mieux au climat local<sup>118</sup>. Encore en 2013, Madelaine Morrison écrivait dans sa thèse que les fabricants du début du XIX<sup>e</sup> siècle « experimented with Canadian lumber and found that indigenous wood proved much more resistant to climatic changes<sup>119</sup> ». Le luthier Rémi Rouleau, explique le peu de fondement de cette affirmation, précisant que

les essences européennes présentent des comportements similaires aux bois canadiens. On parle de différences marginales qui ne sont pas systématiques. Les données sont peu nombreuses. Dans le cas des bois durs, la variabilité est plus grande. Par exemple, le noyer noir (Amérique) se déforme plus au séchage que le noyer européen<sup>120</sup>.

On peut également trouver l'origine de cette interprétation dans les sources de notre période. Dans son texte de présentation au catalogue de l'Exposition de Londres, J. W. Herbert présente son piano en déployant une rhétorique bien calculée, que Betty Minaker qualifie de « carefully considered use of native materials and of national sentiment <sup>121</sup> » :

---

<sup>117</sup> Le capitaine Williamson écrivait par ailleurs, dans son *India Vade Mecum* de 1810, que : « the instruments made for exportation could never be depended upon, unless clamped at every joint with plates of brass, and secured, in the more delicate parts, by means of battens well screwed and cemented to the sound board ». Cité dans Woodfield, *Music of the Raj*, 2000, p. 17.

<sup>118</sup> Ford, *Canada's Music*, 1982, p. 58; Morrison, *Domestic Harmonies*, 2013, p. 57.

<sup>119</sup> Morrison, *Domestic Harmonies*, 2013, p. 56; sa référence pour cette affirmation provient de Wayne Kelly, *Dowright Upright*. Pourtant, Kelly insiste sur le séchage adéquat des bois comme solution principale. Il cite néanmoins un extrait d'époque qui soutient que le bois indigène est bien adapté à la facture des pianos, sans toutefois mentionner que ce bois "proved much more resistant".

<sup>120</sup> Échange privé avec Rémi Rouleau, 8 août 2024.

<sup>121</sup> Betty Minaker, *An Artistic Piece of Furniture: Stylistic Analysis of Nineteenth-Century Ontario Pianos and Reed Organs*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Toronto, 1981.

The pianoforte [...] is manufactured of woods, the growth and produce of Canada, under the superintendence of the exhibitor, an Englishman of twenty-three years residence in the city of Montreal, by workmen who acquired the principal knowledge of the exhibitor, whose attention to the construction of pianofortes to stand the climate of Canada, was first caused by observing that European instruments generally were unsuited to the temperature. The instrument now exhibited, both in wood and manufacture, is found, by experience, best adapted to the climate. In forwarding it, the exhibitor's object is not so much with the view of competing with countries whose facilities for manufacturing pianofortes must be admitted to be very superior to a new country like Canada, but to show the rapid improvement of the colony, its capabilities of manufacturing what is suitable to the demands of the inhabitants, and also to direct the attention of European manufacturers to woods, the growth and produce of Canada, suitable for such purposes. The case is made of free grain black walnut-tree, veneered with crotch of the same wood; the keys are of basswood, the top and bottom blocks of hard Canadian spruce, which the exhibitor, by experience, is enabled confidently to state is stronger grained and superior for sound to the European wood so generally in use<sup>122</sup>.

D'emblée on reconnaît la nécessité de s'interroger sur la nature de cette source, qui n'est certainement pas exempte d'intentions commerciales. À l'instar de ce que nous avons vu au chapitre précédent, sa nature publicitaire invite à la prudence. Des fabricants de pianos anglais comme Broadwood & Sons utilisent déjà des bois canadiens dans la fabrication de certaines pièces<sup>123</sup>, et l'intérêt de Herbert d'en faire

---

<sup>122</sup> Royal Commission, *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Volume 2*, Londres, Spicer, 1851, p. 962 [nous soulignons]. Remarquons également que Gustave Smith, un chroniqueur musical montréalais, entretient aussi un discours sur l'avantage des bois locaux dans sa recension des orgues présentées à l'Exposition de Montréal de 1860. Il déclare ainsi que : « Tous les sommiers sont, en Amérique, établis avec du pin clair, le meilleur bois du Canada qui se soumet volontiers à toutes les variations de la température du pays. Il est constant que les bois sont presque toujours de la nature du sol qui les nourrit ». Mais, encore ici, les arguments de Smith ne sont pas tout à fait désintéressés. On lit quelques lignes plus bas dans son compte rendu : « La solidité des harmoniums de M. S. Warren est donc incontestable et, de plus, le travail de l'instrument est d'une exécution irréprochable » (*L'Ordre : union catholique*, 3 octobre 1860). Smith se fait d'ailleurs accuser par Paul Letondal, à la même époque, d'avoir rédigé un rapport de réception de l'orgue paroissial trop flatteur à l'égard de Warren et de travailler de connivence avec ce dernier (*Réponse au sujet de la construction, de l'examen des rapports et des certificats concernant la réception de l'orgue de l'église paroissiale de Montréal*, Montréal, c.1864).

<sup>123</sup> Edward F. Rimbault, *The Pianoforte, its origins, progress and construction*, Londres, R. Cocks & co, 1860, p. 215.

la promotion est évident. Mais ce sont les expressions « both in wood and manufacture », ainsi que « stronger grained and superior for sound » qui modèlent le récit historiographique.

D'abord, « stronger grained and superior for sound », qui est utilisée ici en référence aux « top and bottom blocks of hard Canadian spruce », ne représente pas une explication logique. Il est question des propriétés acoustiques en lien avec des éléments structuraux de l'instrument, faits d'un bois peu approprié à cette fonction. L'épinette, un bois résineux avec une grande élasticité, est depuis longtemps utilisée pour la partie musicale (et non pour les sommiers), notamment pour la table d'harmonie du piano Herbert, qui est conservé dans la collection du musée du Château Ramezay<sup>124</sup>. Il semblerait logique que l'on ait d'abord voulu parler de « hard canadian maple » pour les sommiers, puis d'épicéa pour la table d'harmonie et la sonorité. Mais il semble y avoir contraction des deux éléments en un, peut-être pour raison d'espace. Good confirme dans son étude technologique du piano :

Spruce has been the material for soundboards since there have been makers of stringed keyboard instruments, and nothing better has yet been found. One wants to use spruce with straight, close graining [caractéristiques qu'évoque Herbert] (several modern makers specify wood with no fewer than eight annual growth rings per inch, and more growth rings are desirable), which allows the vibrations to run freely through the wood so that the entire soundboard vibrates quickly in sympathy with the strings<sup>125</sup>.

Herbert ne renvoie donc pas clairement à la durabilité et à la résistance au climat, mais aux qualités acoustiques de l'épicéa canadien. Il faut alors se demander ce qu'on entend par « in manufacture » ? D'une part, il semble évident, comme nous venons de le montrer, que les attributs de performance du bois utilisé dans la facture canadienne soient davantage liés à son conditionnement et à son séchage, des techniques développées par les fabricants locaux, qu'à ses qualités indigènes intrinsèques. D'autre part, les choix

---

<sup>124</sup> Fiche d'évaluation du piano droit J. W. Herbert dans la collection du musée du Château Ramezay.

<sup>125</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2001, p. 11; voir également Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, 1998, p. 285-87.

d'assemblages, le laminage des sommiers et les types de coupes paraissent aussi des facteurs déterminants à l'adaptation des pianos au climat nord-américain.

Les fabricants montréalais étaient de plus en plus sensibles à l'importance d'utiliser un bois adéquatement séché pour fabriquer des instruments résistants. G. H. Mead était rigoureux dans la sélection des matériaux et bien au fait des effets du climat sur la matière. Joseph Pullen précise que « Mead has wood and materials well seasoned and fitted for his trade [...] Mead was in the habit of purchasing the best stuff he could get in the city always as good in dryness as he could find at the time<sup>126</sup> ». L'ébéniste Phineas B. Merritt, qui fabrique une douzaine de boîtiers de piano pour Mead au cours de l'été 1831, rappelle que les instruments fonctionnent grâce à une traduction, ou à une médiation, de leurs composantes. Si des boîtiers de pianos étaient fabriqués à partir de bois mal séché, le rétrécissement qui en résulterait aurait pour effet de complètement détruire l'agencement du mécanisme musical, affirme-t-il<sup>127</sup>. La sécheresse provoque en effet une contraction de la table d'harmonie, ce qui diminue la pression vers le haut contre le chevalet et relâche la tension sur les cordes et les désaccorde. Le fabricant Thomas Clemence aborde quant à lui la densité des matériaux avec cette perspective de traduction. Selon lui, les boîtiers de pianos dont la structure du cadre est faite de pin tendre ne sont pas assez rigides pour supporter le tirant des cordes. Il suggère que la torsion de la caisse était le problème d'un piano où la mécanique ne fonctionnait plus correctement :

if the case pulled up the blocks would move towards each other. The effect of this would be to bind the hammers and it would be necessary to cut away the block to give them space. There is always an allowance of about three eighth of an inch made for pulling up of the case - the piano mentioned pulled up an inch and a half [...] an iron bar was afterward put horizontally on the top of the case to prevent the two blocks from coming together<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Témoignage de Joseph Pullen, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>127</sup> Témoignage de Phineas B. Merritt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>128</sup> Témoignage de Thomas Clemence dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

Les variations hygrométriques au Bas-Canada sont importantes et la sécheresse hivernale, accentuée par le chauffage des poêles et des foyers, a des effets très néfastes sur les instruments, ce que confirme l'ébéniste Joseph Pullen en janvier 1833 :

in consequence of the great heat [...] this country [...] the work would shrink and give way [...] even when made with stuff that would have been considered dry stuff in England - I have repaired cases in Mead shop which had shrunk and given way to store heat - some of which were of the London manufacture and others were of Mr. Mead's manufacture <sup>129</sup>.

C'est un phénomène naturel et inévitable qui avait un impact sur les matériaux, mais aussi sur le fabricant, et ultimement, sur sa réputation et son succès commercial. Il était donc impératif d'apprendre à contrôler le phénomène le mieux possible si l'industrie voulait prospérer. Le meublier James Baird précise les effets naturels du climat sur la matière :

Q : Is it not a fact that with every precaution, work of a minute and particular description such as the cabinet work of a piano, will more or less crack and shrink until it has become seasoned and set, and this shrinking depends on the exposure?

R : There is no wood that won't shrink - although sometimes not perceivable by the eyes - not only happens from exposure but from the action of the weather<sup>130</sup>.

Phineas B. Merritt explique à son tour en 1832 qu'il avait remarqué que le bois ne tenait pas et que Mead lui avait alors répondu que dans ce pays, il devait être « better seasoned than in New York »<sup>131</sup>. Ainsi, l'artisan William McGill mentionne que, parfois, dans la manufacture de Mead, la progression d'un travail était interrompue et qu'alors des mesures de chaleur artificielle étaient adoptées pour préparer le bois afin de l'amener à une condition adéquate à la fabrication d'instruments de musique<sup>132</sup>. Le procédé utilisé

---

<sup>129</sup> Témoignage de Joseph Pullen, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>130</sup> Témoignage de James Baird, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>131</sup> Témoignage de Phineas B. Merritt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>132</sup> Témoignage de William McGill, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

n'est pas précisé, mais il semble qu'il s'agisse des premières expérimentations de séchage au four (*kiln drying*) pour le bois de pianos à Montréal. Kelly souligne que la plus importante des découvertes, qui a rendu possible la fabrication de pianos adaptés au climat canadien, était la nécessité de faire sécher le bois au four<sup>133</sup>. Cependant, il situe cette avancée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les premières expérimentations, semblent indiquer les sources, remontent au moins à 1830 à Montréal. La question du climat et l'utilisation du séchage au four sont de fait déjà bien admises à la sortie de notre période d'étude. En 1854, les frères Seebold mentionnent notamment que les pianos qu'ils importent de Light, Newton & Bradbury, fabricants de New York, « are all made of the best materials, thoroughly seasoned and kilndried, and are therefore capable of enduring the changes of any climate<sup>134</sup> ». L'atout ici est d'assembler les instruments à une teneur en humidité en dessous des conditions normales de vie des instruments. Alors que le gonflement dû à l'humidité passe souvent inaperçu, la sécheresse cause pour sa part de fentes et des problèmes de stabilité d'accordement.

On a vite réalisé qu'il fallait « adapter les instruments au climat ». Cet argument, sous diverses formes - *made for this climate, guaranteed to stand in this climate* -, figure dans la plupart des publicités de pianos à partir des années 1840. Des structures plus solides certes, mais aussi un meilleur traitement des matériaux et un entretien plus consciencieux se sont vite imposés comme les principales solutions. Une approche nord-américaine à la fabrication s'est développée, prenant compte des enjeux locaux. On comprenait dès lors qu'il fallait porter une attention particulière au climat et au niveau d'humidité lors de la fabrication, ce qui amène le fabricant de Québec Thomas Bowles à déclarer en 1843 que : « these Pianos have the double advantage of being manufactured not only "expressly for the climate", but also in the climate!!<sup>135</sup> ». Un argument qui ne tient pas la route, car ce sont les extrêmes du climat local qui sont problématiques; un piano assemblé dans l'humidité de juillet à Montréal ne résistera pas davantage à la sécheresse de l'hiver que celui importé de Londres. Ainsi le défi dans la transformation des bois à l'époque

---

<sup>133</sup> Kelly, *Downright Upright*, 1991, p. 24.

<sup>134</sup> *The Montreal Herald*, 13 juin 1854.

<sup>135</sup> *The Quebec Gazette*, 6 novembre 1843.

consistait à fabriquer dans un taux d'humidité équivalent à la moyenne des écarts du lieu où l'instrument sera joué<sup>136</sup>.

Dans le cas du piano de Benjamin Hart qui avait séché, fendu, et qui ne gardait plus l'accord, Mead avait dû boucher les chevilles qui s'étaient détachées à cause de la sécheresse et les aléser à nouveau. Ce piano se trouvait dans une pièce avec un poêle, placé entre deux fenêtres. Les contemporains, du moins les accordeurs, fabricants et professeurs, savaient qu'un enjeu important pour la stabilité des instruments était l'entretien et le choix adéquat de son placement dans une pièce. C'était le cas autant pour les pianos de facture locale que les pianos importés. Lorsque l'on a demandé si le calage ou le bouchage était courant dans d'autres instruments, Charles, le frère de George Mead, n'émet pas de distinction entre les pianos locaux et les pianos anglais. Il explique qu'il l'a vu dans de nombreux instruments faits à Montréal, tout comme dans ceux envoyés de Londres à un prix élevé<sup>137</sup>.

Ainsi, la presse locale commence elle aussi à s'intéresser à la relation entre instrument, entretien et climat. Le *Montreal Witness* publie un article en 1850 intitulé « How to Preserve a Piano-Forte » qui recommande de ne jamais placer un instrument contre un mur donnant sur l'extérieur. On ajoute que « should the piano-forte stand near or opposite a window, guard, if possible, against it being opened [...] the more equal the temperature of the room [...] the better the piano will stand in tune<sup>138</sup> ».

Le professeur de Québec T. F. Molt émet également une mise en garde en 1832 dans les instructions de son Chromatomètre, un appareil servant à l'accord des instruments, précisant que :

by far the greater number of instruments (in this country) gets ruined by the heat of the stoves, and if, therefore, a Piano cannot be kept in a room where there is no stove, it ought at least

---

<sup>136</sup> Nous remercions encore une fois Rémi Rouleau pour ces observations.

<sup>137</sup> Témoignage de Charles Hooper Mead, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>138</sup> *The Montreal Witness*, 15 juillet 1850.

to be kept at the greatest possible distance from it, as well as from the Grate fire. It is true the sticking of the keys happens very often in cool rooms, but this is easily remedied<sup>139</sup>.

#### 4.3.1.2 Le fer arrive dans la fabrication des pianos

Edwin Good souligne que le défi qui se présentait aux fabricants à ce moment de l'histoire était significatif : « the framing that holds the string tension is of wood - and for well over a century after the piano's invention nothing else was conceivable [...] stronger and heavier strings, ultimately of steel, came to be used, and the increasing force of the strings required framing stronger than wood<sup>140</sup> ». Ce n'était pas dû uniquement à la grosseur des cordes, mais aussi à l'élévation du diapason et à l'extension du registre<sup>141</sup>.

L'utilisation du fer dans la fabrication d'instruments devenait alors une option fort intéressante pour les fabricants américains. Son utilisation dans les pianos était somme toute récente, même si dès 1823, des pianos anglais avec des tubes ou des plaques de fer étaient annoncés à Montréal<sup>142</sup>. William McGill, un artisan employé par Mead, affirme en 1832 que du fer a parfois été mis dans les boîtiers de M. Mead pour les empêcher de tordre<sup>143</sup>. Les expérimentations avec le fer chez les fabricants remontent à cette époque et son adoption a été rapide dans les pianos américains à partir des années 1840. Il a eu un impact important sur la sonorité et le volume des instruments, et donc sur la performance et l'esthétique musicales. Bien que le fer soit rapidement intégré en Amérique, ce n'était pas le cas partout : plusieurs fabricants anglais l'ont « snobé », tout comme les Allemands et Autrichiens dans l'ensemble<sup>144</sup>. Il importe

---

<sup>139</sup> Instructions collées au boîtier du Chromatomètre de T.F. Molt, Québec, 1832, Collection du Pôle culturel des Ursulines.

<sup>140</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2001, p. 25.

<sup>141</sup> Voir Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, 1998, p. 287-88.

<sup>142</sup> *The Canadian Courant and Montreal Advertiser*, 15 novembre 1823.

<sup>143</sup> Témoignage de William McGill, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297. Le plus ancien exemple existant d'un piano Mead, datant de 1833, comporte une plaque en fer pour les pointes d'accroches des cordes, mais nous n'avons pas examiné ce piano et ne savons si d'autres pièces de fer ont été utilisées dans l'instrument. Collection du Matheson House, Perth, Ontario.

<sup>144</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2001, p. 154

donc de ne pas percevoir innovation et adoption comme un moment synchronique, car ces deux étapes peuvent prendre des années à se rencontrer, ou même ne jamais le faire.

Pour qu'une voie technologique se développe et qu'elle soit adoptée, un marché doit également voir le jour. Les fabricants américains avaient assurément un marché attentif aux expérimentations qui rendraient les instruments plus durables, et moins prompts à se désaccorder. Les mentions de « iron frame » ou « metallic plate » deviennent de plus en plus fréquentes dans les annonces des encanteurs. En martelant ainsi l'avantage du fer, on développait le marché pour l'adoption de cette technologie. Encore ici, la presse a joué un rôle facilitant. Par exemple, le *Montreal Gazette* reprenait en 1827 un article paru dans un journal français :

Every day the use of cast iron is becoming more general; bridges are made of it; steamboats; in England it is used for roads; and at Liverpool churches are built of it. Here in Paris, we have lately got Pianos, the framework of which is formed of cast iron. [...] The solidity of the framework is so great, that they seldom get out of tune, and the soundboard relieved from those enormous pieces of wood with which it was cumbered, in order to resist the strain, possesses much more elasticity, and seconds the vibration of the strings much better<sup>145</sup>.

Cet extrait est évocateur, car il juxtapose la plus grande technologie de l'espace urbain au XIX<sup>e</sup> siècle, le pont de fer, avec les bateaux vapeurs et le piano dans une perspective de progrès. L'approbation publique fait ainsi son chemin et, à partir des années 1840, l'utilisation du fer, tant pour les artisans que pour le public, devient acceptable et perçue de façon avantageuse.

Des instruments entièrement faits en métal ont même été mis en marché. Le luthier français Jean-Baptiste Vuillaume par exemple, invente un archet de violon complètement fait d'acier, qui se retrouve à la vente chez G. H. Mead en 1846<sup>146</sup>. L'un des exemples les plus frappants, est le piano « Oméophone Panclimatique » du facteur de Québec George Milligan, une invention qui « consiste en ce que ces pianos perfectionnés restent plus longtemps d'accord; étant montés entièrement en métal, au lieu de bois, ils ne

---

<sup>145</sup> *The Montreal Gazette*, 25 janvier 1827.

<sup>146</sup> *L'Aurore des Canadas*, 24 février 1846; « acier » dans la publicité.

se contractent et ne se dilatent pas, à la chaleur du poêle ou à l'humidité, comme le font tous les autres pianos<sup>147</sup> ». Le métal, en tant que technologie au service de l'instrument, aura donc un impact considérable sur le développement du piano et son commerce, mais devra aussi passer par une étape de négociation :

The power of the Industrial Revolution was that it shaped the attitudes of those who decided whether or not to accept this innovation. To build pianos with steam-powered tools was one thing; to put a cast iron frame at the center of the instrument, making the product itself a modern if miniature factory of sound, rather than a fully hand-crafted artwork in wood, was quite another<sup>148</sup>.

#### 4.3.2 Les industries de renfort

Chez Mead, l'utilisation de plaques et de cadres de fer avait pris une telle importance en 1835 qu'on l'a entendu dire à un ouvrier qu'il le ferait mettre en prison s'il modifiait le moule servant à couler les plaques de fer des pianos<sup>149</sup>. Les fonderies locales s'occupaient déjà de ce genre de travaux<sup>150</sup>. L'expansion des autres secteurs industriels facilitait donc l'émergence de l'industrie naissante et sa participation aux expérimentations de l'époque. L'établissement de fonderies pour servir le secteur des transports est en ce sens structurant pour l'industrie du piano puisque les fabricants montréalais bénéficiaient d'une expertise locale appréciable<sup>151</sup>. Les plaques de fer, comme celles qu'utilisait Mead dans ses pianos, pouvaient être coulées facilement à Montréal (voir fig. 4.5).

---

<sup>147</sup> *Le Canadien*, 19 mars 1845,

<sup>148</sup> Edwin M. Good, dans James Parakilas (dir.), *Piano Roles: Three Hundred Years of Life With the Piano*, Londres, Yale University Press, 2002, p. 49.

<sup>149</sup> *Thomas vs Mead*, 1835, n° 2337.

<sup>150</sup> *Ibid.*; notamment la fonderie St Mary, où John Thomas avait fait couler une plaque de piano en 1835.

<sup>151</sup> Gerald J. J. Tulchinsky, *The River Barons: Montreal Businessmen and the Growth of Industry and Transportation, 1837-1853*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1977, p. 8.



Figure 4.5 Plaque de goupilles en fer - Piano Mead & Brothers v.1833 (Matheson House, Perth, Ontario)

Libin soutient que l'ajout de nombreuses pièces métalliques en facture instrumentale avait compliqué le fonctionnement en augmentant la dépendance vis-à-vis des fournisseurs externes et des ouvriers spécialisés dans le travail des métaux, tout en orientant la production du piano vers une plus grande division du travail<sup>152</sup>. Cette dépendance à l'égard d'un grand nombre de fournisseurs de renfort rendait par conséquent la fabrication plus complexe. Par exemple, en 1835, Mead a proposé à Olivier Perrault de moderniser sa harpe en y intégrant une mécanique à double mouvement. Quand celui-ci se plaint du délai et des couts trop élevés pour récupérer sa harpe, Mead explique :

the whole of what is technically termed the action of the said instrument would require to be removed and its place supplied by and with a new action. That divers of the materials to wit Rest pins Screws and required on the composition of the new action were not to be had or obtained in this country and in order to obtain the same orders had to be and were sent from Montreal to parts beyond the seas to wit, to England<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), 2009, p. 29.

<sup>153</sup> Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4944, *Perrault vs Mead*, 1837, n° 875.

Libin souligne que les facteurs d'instruments new-yorkais dépendaient des marchands de bois et d'ivoire, des scieurs, des tanneurs, des vernisseurs, des grossistes en quincaillerie et en colle, entre autres. Ils bénéficiaient indirectement du commerce de la musique à New York. Selon lui, il est impossible de mesurer le flux financier total issu de l'ensemble des secteurs commerciaux liés à la musique, mais il serait considérable<sup>154</sup>.

Ces industries parallèles sont assurément déjà présentes à Montréal durant la période. Il n'en fait plus de doute lorsque, en 1863, le quincaillier de la rue Saint-Paul, C.C. Snowdon, annonce : « Piano-Forte Makers – The attention of this trade is requested to our stock of : Ivories, Felts and Cloths, Wire, Rest and Key Pins, Finest Glue, Screws<sup>155</sup> ». La dépendance accrue envers les fournisseurs externes et le développement d'une production de renfort par des industries secondaires enclenchaient la marche vers la standardisation des instruments.

#### 4.3.3 « It depends upon the eye of the workman » : une marche vers la standardisation

Montréal a bien profité de ses liens commerciaux étroits avec Londres et de sa position hégémonique en facture instrumentale à l'époque<sup>156</sup>. En 1981, Betty Minaker, dans une étude stylistique des pianos canadiens remarquait, pour les plus anciens instruments, que « the close parallels between early Quebec and English instruments suggest that an English supplier may have shipped parts and accessories directly to colonial factories<sup>157</sup> ». C'était possible, mais une réplique locale des modèles anglais était également probable. Car conjointement à l'usage de vis (de fixation et de réglage), l'utilisation de moules et de

---

<sup>154</sup> « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), 2009, p. 26.

<sup>155</sup> *The Montreal Witness*, avril 1864; Snowdon figure parmi les créanciers du fabricant de pianos failli Wm. G. Vogt en 1866, Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire William Ross, CN601,S353, *Dead of Assignment by Messrs Wm. G. Vogt & Co.*, 17 janvier 1866, n° 1267.

<sup>156</sup> Voir Cyril Ehrlich, *The Piano: A History*, Oxford, Oxford University Press, 1990 [1975]; Quand les fabricants de Québec McKenzie & Bowles se séparent et cessent leurs activités en 1842, on annonce « a quantity of Piano Forte furniture for finishing, of the best quality, imported from London last spring », *The Quebec Gazette*, 4 mars 1842.

<sup>157</sup> Minaker, *An Artistic Piece of Furniture*, 1981, p. 15.

gabarits simplifiait grandement le processus de fabrication et permettait l'établissement de modèles plus standardisés. Les gabarits étaient déjà utilisés par Mead en 1833, comme le relate cet ouvrier :

the distance between the rest pins are ascertained by a scale which consist in a thin piece of board of the shape of the block in which the rest pins are placed - this board is pierced with holes through which mark are made upon the block indicating the several positions of the rest pins - in order to ascertain the position of the rest pins, the scale is placed upon the block is marked through the holes, the marks must be made according to the holes in the scale - the fault cannot arise in the marking<sup>158</sup>.

La standardisation et la reproductibilité, mais aussi son attribution, passent ainsi par le gabarit, qui est défini par le maître fabricant. James Reid confirme que « it is the employer who gives the scale by which the work is laid out and that scale is followed by the workman<sup>159</sup> ». Le gabarit permet également l'apparition d'un prédécesseur à la fabrication de masse, soit la fabrication de pièces par lots<sup>160</sup>. Minaker souligne la ressemblance frappante entre un piano Piccolo des années 1830 de Francis Milligan, facteur de Québec, et le modèle de Robert Wornum, facteur populaire de Londres<sup>161</sup>. Mead, dont seulement deux pianos du début des années 1830 ont survécu, a peut-être aussi suivi les traces de Wornum. En 1841, il utilise, entre autres, les noms de modèles du facteur anglais, notamment le Piccolo et le Pocket Grand, pour sa propre production<sup>162</sup>. À propos de ce manufacturier londonien, Edwin Good indique que « the work of Wornum and others made the piano the nineteenth-century equivalent to the twentieth century's radio and record player in providing access to musical experience for large numbers of people<sup>163</sup> ». Le Piccolo de Wornum, un petit piano droit de trois pieds huit pouces de haut, est disponible en six déclinaisons. Les modèles commencent à seulement 30 guinées pour le modèle en placage d'acajou et sont proposés à des tarifs variables. Ces observations confirment les conclusions des chapitres précédents

---

<sup>158</sup> Témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>159</sup> Témoignage de James Reid, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>160</sup> Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, 1998, p. 289-90.

<sup>161</sup> Minaker, *An Artistic Piece of Furniture*, 1981, p. 14.

<sup>162</sup> *The Ottawa Times*, 13 mai 1841.

<sup>163</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2001, p. 142.

quant à la diversion de l'offre et à la clientèle ciblée par Mead. Encore une fois, on assiste à une certaine démocratisation de la pratique du piano par la production d'instruments de plus en plus abordables pour la population montréalaise.

La rationalisation et la standardisation des modèles de pianos s'avèrent nécessaires afin de produire des instruments utilisant des pièces de précision interchangeables, clef d'un rapprochement avec des méthodes de plus en plus industrielles. La vis notamment, de plus en plus utilisée durant la période<sup>164</sup>, aurait rendu possible le développement de ces pièces interchangeables, ce qui aurait favorisé le développement des métiers de réparateurs et de régulateurs :

[In] the nineteenth century, machine-made precision screws, which originated in the clock-making industry, had become irreplaceable devices, especially in the tool and machine-making trades. The musical instrument trade responded accordingly: although the building methods for some instruments, like lutes or violins, remained conventional, avoiding the use of screws or other metal parts, for new, highly mechanised instruments with numerous metal parts, such as pedal harps or pianos, screws eventually became obligatory<sup>165</sup>.

Mais en 1830, la standardisation n'est pas accomplie et les professionnels sont encore d'avis que la sonorité d'un instrument est « a chance business<sup>166</sup> ». Gottlieb Seebold confirme cette conception à l'époque, précisant que : « certainly, they always are different in sound. It is a chance. And their value in part depends upon their tone and all manufacturers are subject to same in their instruments, some being good and others indifferent ». Il rappelle qu'il faut aussi considérer que les goûts sont pluriels : « tastes differ in that respect like on all other things [...] some preferring soft & some preferring strong sound<sup>167</sup> ». Mais ces situations d'adaptation aux goûts des clients pouvaient aussi amener leurs lots de problèmes. Par

---

<sup>164</sup> On en retrouve d'ailleurs dans la liste d'inventaire de l'atelier de Mead en 1838, Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4920, *Christman vs Mead*, 1838, n° 732.

<sup>165</sup> Panagiotis Pouloupoulos, *The Erard Grecian Harp in Regency England*, Woodbridge, The Boydell Press, 2023, p. 49.

<sup>166</sup> Témoignage de W. H. Warren, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

<sup>167</sup> Témoignage de Gottlieb Seebold, dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

exemple, pour le pianoforte de madame Hart, qui désirait un son très doux pour accompagner son chant, Mead avait décidé de réduire la grosseur des cordes de l'instrument. Dans le cadre du procès relatif au bris de cet instrument, est introduite la question des cordes. On demande alors à William H. Warren :

Q : Can you inform us whether the tone of an instrument does or does not depend upon the adjustment of the instrument with strings or wires of less or greater power or strength or can the tone be regulated and produced by any and what rule?

R : I think the strings have a great tendency to alter the tone of the instrument - it may in other aspects depend upon the strength of the instrument. It may also in some measure on the size of the sound board [...] I think that if an instrument is ever so good in other respects it would lose its tone from the string being smaller or larger<sup>168</sup>.

Laurence Libin, ancien conservateur du Metropolitan Museum of Art, remarque à son tour que « even pianos of the same design from the same shop could sound quite different from one another, but tonal inconsistency was no defect; rather, it resulted from honest individuality of workmanship and natural variability of materials<sup>169</sup> ».

Les marteaux et les mécaniques, qui vont rapidement se développer en une industrie distincte en deuxième partie de siècle, sont encore faits, en 1830, de manière artisanale. Dans le litige entre Wilkie et Mead, ce dernier lui reproche entre autres de ne pas avoir taillé correctement les marteaux. Pièce fondamentale du piano, le marteau répond à l'activation d'une touche et est propulsé contre la corde par l'action de ce qu'on appelle sa mécanique. Les marteaux sont encore, durant une bonne partie de notre période, fabriqués à la main, à partir de bois et de cuir<sup>170</sup>. Étant donné leur rôle crucial dans la production

---

<sup>168</sup> Témoignage de W. H. Warren dans *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297; Thomas Clemence révèle qu'il n'avait jamais vu, jusqu'à ce qu'il travaille pour Mead, de piano fini avec une seule corde de basse; témoignage de Thomas Clemence dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938. En 1833, Mead fabriquait des pianos dit *unicord*, comme Geib et Nunns à New York (*The Montreal Gazette*, 12 février 1833). Dès 1827, le *Montreal Gazette* (25 janvier 1827) parlait du brevet de Pleyel pour un piano à une corde.

<sup>169</sup> « Introduction », *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes* (1835), 2009, p. 33.

<sup>170</sup> On retrouve « A lot of hammer leather & cloth » dans l'inventaire de G.H. Mead en 1833; Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire John Blackwood, CN601,S41, *Copartnership between George H. Mead et W<sup>m</sup> T. Reid*, 21 septembre 1833, n° 177.

du son (traduction), ils sont très importants pour la sonorité de l'instrument. L'artisan Thomas Hewitt précise en 1833 :

The hammers were always composed of wood, sheepskin and calf leather - there are 73 hammers in the piano no two of which are the same size, gradually diminishing from the first note of the bass to the last note of the trebles - From the bass until the fortieth hammer they diminish gradually, after that they diminished more rapidly in size- I consider that it will require extreme care always to graduate these hammers with perfect accuracy I am not aware that there are rigid rules for graduating these hammers, it depends upon the eyes of the workman<sup>171</sup>

« It depends upon the eyes of the workman ». Voici un exemple révélateur de l'esprit de cette production préstandardisée du piano et de ses composantes. L'industrie des mécaniques et des marteaux de pianos s'est organisée rapidement, ce qui a permis une standardisation qui a favorisé la qualité et une tonalité uniforme. À partir des années 1850, il est devenu rare que des facteurs montréalais fabriquent leurs propres mécaniques, comme le faisait Mead dans les années 1830.

#### 4.4 Conclusion

La facture instrumentale est rarement abordée dans les études sur la musique et son intégration à l'analyse du commerce musical demeure difficile<sup>172</sup>. Nous avons donc pris le pari dans ce chapitre d'entrer profondément dans son écosystème, de chercher à comprendre son organisation, ses acteurs et ses enjeux principaux, pour ainsi enrichir la compréhension de notre objet d'étude. Cette voie a permis de découvrir un secteur de production complexe et bien intégré à l'écosystème musical montréalais durant la période. Les interactions entre différents actants, notamment les matériaux, les artisans et l'environnement, ont occupé le cœur de nos réflexions. Si la consommation a révélé, aux chapitres précédents, une révolution

---

<sup>171</sup> Témoignage de Thomas Hewitt, dans *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

<sup>172</sup> Des vingt-deux chapitres qui constituent les deux ouvrages collectifs récents sur le commerce musical, seulement deux sont consacrés plus spécifiquement aux instruments, et aucun à la fabrication; Christina Bashford et Roberta Montemorra Marvin (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*, Rochester et Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016; Emily H. Green et Catherine Mayes, *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730-1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017.

de la musique populaire<sup>173</sup> et une démocratisation croissante de la pratique, la sphère de fabrication montre quant à elle une production préindustrielle en début de transition et de standardisation.

L'étude du maître artisan comme entrepreneur musical a mis en évidence les compétences artisanales, commerciales et artistiques de ce personnage cardinal de l'industrie naissante. L'observation du contremaître a ensuite permis d'identifier les enjeux de responsabilité et de confiance au sein de la fabrique, ce qui a démontré le rôle de plus en plus important que cet acteur pouvait jouer dans le bon déroulement des affaires. Le contremaître est un personnage disruptif au sein de l'organisation de la production. Il occupe une place importante en tant que gardien de la qualité et de la marque. De plus, il est vecteur de diffusion du progrès grâce à ses compétences qu'il transmet d'une ville à l'autre.

En nous concentrant sur l'atelier comme un lieu de production collectif et un espace de négociation, notre intérêt s'est dirigé vers les enjeux de confiance, de caractère et de responsabilité dans la création d'un objet musical. Plus qu'un simple objet, l'instrument de musique est un outil de création artistique, et à ce niveau, c'est un objet « vivant » et sensible. L'importance du réseau de confiance qui s'établit autour de l'instrument culmine ultimement dans la relation du musicien envers son outil; il peut affecter et influencer son jeu. Exposer les enjeux commerciaux liés à la confiance a également permis de comprendre la complexité des liens qui unissent le fabricant et ses clients. Le cas du piano de Benjamin Hart a présenté l'importance pour le fabricant de maintenir une réputation favorable, spécialement à Montréal. Il devait faire face à la concurrence des importations anglaises et à la faveur dont elles jouissaient sur le marché nord-américain. Le processus de réception des orgues a permis en outre de présenter comment les parties s'engagent dans un acte de consommation collectif de cet objet hautement symbolique. Utilisé par les différentes confessions dans les églises, l'orgue devient une interface symbolique dans l'exercice de la piété, à cheval entre l'intime et le public.

---

<sup>173</sup> Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 39.

À la base de cette chaîne de confiance, on retrouve les matériaux. Leur importance pour la facture et le commerce est apparue comme un élément de compréhension fondamental, alors que la fabrication cherche à se standardiser durant la période afin d'augmenter ses capacités commerciales. Ce chapitre a ainsi permis de sonder les relations complexes qui se sont développées autour de l'instrument, de la technologie et du climat, et de brosser le portrait d'un secteur de fabrication dynamique, en dialogue avec l'écosystème musical de la ville, et fondamental à son développement.

## CONCLUSION

La période qui s'étale de la fin des guerres napoléoniennes à l'Exposition de Londres de 1851 a été explorée dans ce mémoire. Il s'agit d'une période importante, celle d'une industrie musicale émergente en Amérique du Nord britannique, qui profite autant de sa britannicité que de son américanité. Une industrie qui prend sa place comme acteur international, au moment où les réseaux d'échange du commerce musical se structurent. Ce commerce musical a été notre « théorie globale », pour reprendre le terme de Jean-Philippe Genet, qui a guidé l'orientation de la recherche, alors que les instruments et la culture de l'imprimé ont façonné le cadre d'analyse. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, notre conception de l'expression « commerce musical » englobe à la fois la sphère de production et celle de consommation, des éléments interdépendants faisant partie d'un même réseau. Le commerce musical constitue donc le cadre d'une enquête décloisonnée sur une vie musicale passée, mélangeant des aspects culturels, environnementaux, esthétiques et commerciaux<sup>1</sup>. Il s'est ainsi révélé un écosystème, celui d'une industrie musicale qui réunit, autour des fabricants et des commerçants d'instruments, une panoplie d'acteurs : des professeurs, des maîtres de musique, des artisans du bois, des accordeurs, des éditeurs, des mécaniciens, des imprimeurs, etc. Ils viennent de partout — de France, d'Angleterre, d'Écosse, des États-Unis, des territoires germaniques — et apportent avec eux leurs connaissances et leurs expériences acquises ailleurs. Ces individus deviennent des entrepreneurs à leur manière, et s'engagent, notamment, dans la fabrication, la vente, l'édition et l'enseignement.

### Objectifs, méthodologie et interrogations

Dans ce mémoire, la consommation (vente et achat) a été intégrée à l'univers de la fabrication, dans l'espoir de les décloisonner et de mieux comprendre l'interaction entre les éléments qui collaborent à faire résonner la musique. Un de nos objectifs lors de la rédaction était d'analyser la rencontre de ces deux

---

<sup>1</sup> Selon Genet, la théorie locale constitue le deuxième niveau de réflexion et vient compléter la théorie globale. Elle permet ensuite d'établir le corpus de sources et de poser des questions. Jean-Philippe Genet, « Histoire, Informatique, Mesure », *Histoire & Mesure*, vol. 1, n° 1, 1986, p. 11.

volets du commerce musical par les interactions et les pratiques qui en découlent. C'est le « *messiness* » de la théorie de l'acteur réseau, qu'évoquait Elliot Bates au premier chapitre, qu'il nous intéressait de saisir. Le commerce musical a ainsi été analysé dans sa diversité, en toute conscience que des choix importants opéraient quant aux éléments convoqués à l'analyse. Certains aspects, qui ne participent pas à l'argumentation dans ce mémoire, ont tout de même été observés soigneusement. Une approche matérialiste a été adoptée, qui, combinée à une méthodologie inspirée de la théorie de l'acteur réseau, nous a permis de demeurer attentif aux différentes structures, sociales et matérielles entourant les instruments.

À travers ces deux pôles d'enquête, nos interrogations se sont orientées vers les instruments et l'imprimé. Adopter cette perspective nous a permis de mettre en lumière des interactions généralement invisibles et de bâtir une compréhension plus englobante du phénomène de consommation de la musique et de ses produits. Le chanteur populaire Henry Russell a, par exemple, été évoqué sous différents angles : sa proximité avec les musiciens montréalais, la popularité de son répertoire, la commercialisation de son image, mais surtout, sa collaboration avec les fabricants de pianos locaux. L'influence qu'il a pu exercer sur la facture instrumentale devient un vecteur publicitaire stimulant la consommation. Une perspective connectée entre consommation et production est également apparue importante en facture d'orgues, en ce qui a trait à la réception de l'instrument par les paroissiens. Présenté aux oreilles par l'entremise des doigts agiles d'un musicien respecté, mais assujéti au regard de « gens s'y connaissant », la réception de l'orgue est un évènement sensoriel complexe, qui scelle la transaction entre le facteur et la paroisse.

Nous avons tenté d'établir un équilibre entre l'examen d'objets matériels, les instruments à vent, les violons, les pianos et les orgues, mais aussi l'imprimé (les partitions, la presse et les revues) et des objets plus immatériels, liés au monde des idées, tels que les goûts, la critique et les discours. Ce modèle d'enquête a forgé notre compréhension des modalités de fonctionnement et de la structure du commerce musical, qui convoite désormais autant la distinction que la démocratisation. Les inventaires de commerces spécialisés des années 1830 ont permis de comprendre comment les signes incarnés se reflètent dans les différentes gammes de qualité proposées aux consommateurs, notamment en analysant l'offre de flutes et de violons.

## Rappel de la thèse et de l'argumentation

La thèse principale qui a été défendue dans ce travail est que la disponibilité accrue d'instruments, conjuguée à la puissance de la presse et à la démocratisation de la pratique, a permis l'émergence à Montréal, dès les années 1820, d'une industrie musicale fondée sur le goût de la consommation de la musique. Une industrie qui s'est structurée et centralisée autour des premiers commerçants-fabricants spécialisés. Ces premiers acteurs de l'industrie ne disparaissent pas avec l'abolition des politiques protectionnistes des années 1840, comme l'ont soutenu certains, mais jouent au contraire un rôle important dans la construction de la culture musicale montréalaise au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle. Ils sont à l'origine de l'industrie musicale locale, qui évoluera en suivant toujours les nouveaux produits musicaux proposés sur le marché, en fonction des avancées technologiques. Si Montréal est parvenue à s'imposer comme un acteur respectable dans la structuration de l'industrie phonographique, c'est parce que les bases étaient déjà posées.

La défense de cette thèse s'est d'abord centrée sur l'analyse des instruments en tant qu'objets de consommation. L'offre a été explorée en fonction de la sensibilité aux modes et aux goûts, et de la manière dont ces éléments se matérialisent dans les « signes » incarnés des instruments. Nous avons montré comment l'industrie naissante avait alors trouvé un moyen de s'extraire de l'enclave du luxe en travaillant soigneusement l'élargissement de son offre, par l'entremise des attributs et des gammes de qualité. La déclinaison de cette structure d'offre sur le marché montréalais a ainsi favorisé un élargissement de la pratique musicale, tout en préservant la distinction souhaitée de certains. Mais pour bien comprendre le fonctionnement de ces registres, qui séparent l'objet de luxe de la marchandise, il devenait alors impératif d'analyser l'offre dans son rapport serré aux discours critiques et publicitaires.

En interrogeant ainsi l'offre musicale montréalaise, il a été démontré qu'il existait une diversité de pratiques musicales et que la stratégie de diversion avait permis un élargissement du commerce. Il est faux de croire que l'acquisition d'instruments n'était réservée qu'aux personnes fortunées. En parlant presque qu'exclusivement des jeunes filles qui apprenaient le piano au salon bourgeois, l'historiographie québécoise oubliait tous ces jeunes hommes qui soufflaient leur part de notes à la même époque, dans une flute ou un clairon. Le phénomène émergent du *banding* a notamment révélé un pan de la pratique musicale du XIX<sup>e</sup> siècle qui demeurait encore inexploré au Québec.

Considérant que le commerce musical implique une infrastructure physique et sociale, il a paru pertinent d'interroger l'influence des musiciens renommés sur la désirabilité des instruments à vent. L'analyse a révélé l'importance des maitres de bandes en tant que médiateurs d'un idiome musical qui allait prendre une ampleur considérable, plus le siècle avançait : la fanfare. La consommation dans ce cas-ci ne se jouait plus d'un à un, mais impliquait l'institutionnel, notamment les collèges pour garçons qui formaient des bandes musicales de jeunes étudiants. En ce qui a trait au violon, la grande polarisation de l'offre (entre le violon comme œuvre et le violon comme marchandise) s'est avérée refléter une distinction qui s'affirme par le savoir et la « finesse » du gout.

Avec la culture de l'imprimé musical, l'objectif était d'examiner les goûts des consommateurs, les stratégies promotionnelles et la culture de la célébrité, mais aussi de comprendre l'imprimé comme support mobile, deux aspects fondamentaux du commerce musical au XIX<sup>e</sup> siècle. On aborde souvent la presse pour des idées qui servent davantage à l'analyse de l'émetteur, alors que les récepteurs demeurent cette masse opaque et indéfinie. Le chapitre consacré à la culture de l'imprimé visait à améliorer la compréhension de la clientèle, en supposant que les goûts et les motivations exploités par la presse en constituaient un certain reflet. Comme il serait peu judicieux de présenter une image statique des amateurs ou de limiter l'analyse à des facteurs linguistiques, l'étude des goûts a été utile au développement d'une interprétation qui décline ces critères. Il serait important de réussir à tracer une évolution des discours sur la musique au Québec, dans une approche décloisonnée et sur le long terme. Si on s'y penche, ne serait-ce que pour quelques décennies, on remarque que les voix sont multiples, et ne correspondent pas nécessairement à celles de « la culture officielle » mais aussi, comme nous l'avons démontré, que ces voix ne sont souvent pas dénuées d'intentions commerciales.

La consommation et les discours qui l'entourent ont donc déplacé notre attention vers des personnes dont les rôles dans l'histoire n'ont pas été clairement articulés. Pour tenter de mieux comprendre ces voix qui s'exprimaient à l'époque, nous avons analysé la tension, voire l'anxiété constante sur la question de l'opportunisme et de l'argent en musique, qui était palpable dans la presse, un espace de négociation des goûts et des modes émergents. Les discours y sont également teintés d'ambivalence envers le progrès et

la modernité, sujets anxiogènes pour les gens d’hier, comme ils le sont encore pour ceux d’aujourd’hui<sup>2</sup>. On a pris soin de ne pas s’enfermer dans une autre binarité, soit la dichotomie entre le savant et le populaire. On a plutôt cherché à y découvrir la complexité des goûts et des discours. Notre objectif n’était donc pas d’accuser la musique savante, mais bien d’analyser la pluralité de formes que prenait le discours au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui, avoué ou non, portait souvent une ambition commerciale.

La presse a donc été traitée comme un espace de négociation où se mêlent les goûts et les intérêts commerciaux, ce qui rend difficile l’évaluation de la véracité des discours. L’étude du puffisme a permis d’entrevoir le développement de la publicité dans un esprit de mystification commerciale. En étudiant le cas de Leopold de Meyer, nous avons observé que le virtuose peut incarner l’image du musicien charlatan, qui s’accordait dorénavant au diapason des goûts, du spectacle et du patronage public. Ici encore, il ne s’agit pas de valoriser les aspects commerciaux de la musique, mais plutôt de reconnaître pleinement leur existence et leur importance dans la vie musicale de la ville. Il est également apparu nécessaire d’examiner la place que l’imprimé occupe dans la diffusion de la musique, en interrogeant notamment le rôle des revues littéraires et de la presse comme diffuseurs populaires de la musique.

Enfin, l’argumentation s’est conclue par une étude plus poussée du secteur de la fabrication des instruments, qui a été au cœur de l’émergence d’une industrie de la musique à Montréal, en constant dialogue avec l’écosystème musical de la ville. Les interactions entre les matériaux, les artisans et l’environnement ont fait l’objet d’une attention particulière. Le fabricant de pianos, de flûtes et de clarinettes George Hooper Mead, actif à Montréal de 1828 à 1851, s’est avéré un personnage central de notre étude. Il est un des premiers acteurs de l’industrie locale, et les nombreuses traces de ses activités dans les archives ont offert une porte d’entrée précieuse à l’étude du sujet.

La confiance et la réputation sont devenues des enjeux importants, tant au niveau de la production que de la consommation. Pour le maître artisan ou le manufacturier, il est important de conserver une bonne

---

<sup>2</sup> Les parallèles entre la réception publique des automates au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment ceux qui pouvaient composer des mélodies, et la réaction face à l’arrivée de l’intelligence artificielle au moment de la rédaction de ce mémoire sont frappants. Voir Emmanuel Reibel, *Du métronome au gramophone*, Paris, Fayard, 2023.

réputation face à la concurrence du *british brand*, tout en composant avec les aspects commerciaux de son entreprise. Cette dernière s'est complexifiée, avec les industries de renfort qui deviennent de plus en plus importantes et la présence d'employés comme le contremaitre, qui modifient l'organisation de la production. Ce personnage, disruptif d'un modèle de production antérieur, est encore à l'époque au cœur du réseau de confiance qui permet à la réputation de se maintenir.

En nous appuyant sur l'affirmation de Heyde selon laquelle l'émergence de la facture instrumentale professionnelle « was a process in which both craft and music, at the highest level of expertise, had to be merged<sup>3</sup> », nous avons cherché à montrer comment opère cette double expertise sur le territoire montréalais. Les moyens physiques et intellectuels impliqués dans la fabrication ont ensuite retenu notre attention et permis d'interroger les procédés et les matériaux nécessaires à la fabrication des instruments. Ce que Good nomme « la technologie du design » s'est révélée une question complexe et centrale à la sonorité des instruments, qui est à la fois ancrée dans l'innovation et dans la tradition. Elle prend à Montréal une dimension supplémentaire en raison de la négociation imposée avec le climat, qui a un impact concret sur le commerce. La technologie du design joue également un rôle fondamental dans les efforts de standardisation de la production.

#### Apport à l'historiographie

Ces questionnements autour de la fabrication ont mis en évidence la circulation de personnes, de connaissances et de technologies dans la colonie, ce qui a engendré des transferts culturels où se chevauchent continuité et transformation. Montréal est en effet une ville au carrefour de multiples influences et sa sociabilité musicale est teintée autant par son américanité que par les différents modèles culturels métropolitains. Elle occupe une place non négligeable dans la structuration d'une industrie musicale qui se développe à travers le réseau urbain nord-américain, dont New York est l'épicentre. À

---

<sup>3</sup> Herbert Heyde, « Entrepreneurship in Pre-Industrial Instrument Making », *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 2007, p. 34.

partir de notre corpus de sources, il a été possible de cerner les interactions du marché montréalais avec d'autres villes aux États-Unis et en Europe.

C'est une démarche qui s'intéresse à la vie et au commerce musical de la ville et qui partage ces préoccupations, dans un parallèle disciplinaire, avec champ d'étude de la *urban musicology*<sup>4</sup>. Ce courant, initialement concentré sur les grandes villes productrices de musique, s'ouvre de plus en plus à la périphérie, sans toutefois avoir investi les territoires coloniaux de peuplement. Dans la tentative de comparaison établie plus tôt avec les travaux de Woodfield, nous avons d'ailleurs évoqué les contextes très différents entre une colonie de peuplement, comme le Bas-Canada, et le système de domination commerciale exercé par la Compagnie britannique des Indes orientales au Bengal. Le point de rencontre était, au service de notre analyse, l'adversité climatique que présentent ces deux régions envers les instruments. Il n'existe à notre connaissance aucune étude sur la musique et son commerce consacrée à un territoire colonial de peuplement à l'époque préindustrielle. Notre travail vient donc enrichir la perspective historiographique de la vie musicale dans ces espaces excentrés, en prenant aussi l'angle d'analyse transnationale de l'histoire connectée.

Charles et Wien mentionnaient que le « chantier de l'histoire connectée forme lui-même un terrain transfrontalier, celui des interactions entre chercheurs-es<sup>5</sup> ». C'est à ce niveau qu'il nous est apparu intéressant de ne pas simplement « connecter » nos sources à une histoire plus globale, mais de conserver la singularité de Montréal et de faire dialoguer l'historiographie canadienne avec les plus grandes puissances historiographiques, afin de bonifier les perspectives et de briser les téléologies nationales. La

---

<sup>4</sup> Voir Tim Carter, « The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology », *Urban History*, vol. 29, n° 1, 2002, p. 8–18, ou David Gramit, « What Does a City Sound Like? The Musical Dynamics of a Colonial Settler City », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 11, 2014, p. 273–290; beaucoup de travaux se concentrent sur les haut lieux de la production en musique – Londres, Paris, Vienne – et de ce courant nous avons cité principalement le travail de Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008. Parmi les études intéressantes de ce courant qui s'attardent à une ville nord-américaine, notons aussi John Graziano, (dir.), *European Music and Musicians in New York City, 1840–1900*, Rochester, University of Rochester Press, 2006.

<sup>5</sup> Aline Charles et Thomas Wien, « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale », *Globe - Revue internationale d'études québécoises*, vol 14, n° 2, 2011, p. 221.

situation coloniale de Montréal s'est révélée un terrain d'enquête propice à la compréhension de la manière dont « le global passe par le local ». En situant Montréal autant dans sa continentalité américaine que dans son rapport à l'Europe, ce mémoire s'inscrit dans cette volonté historiographique de suivre la « logique des systèmes urbains [qui] transcende en bonne partie les frontières nationales<sup>6</sup> ».

Les premiers pas du commerce de la musique à Montréal étaient très peu connus lors de l'élaboration de ce projet. L'historiographie québécoise comporte néanmoins des travaux importants sur cette période qui montrent bien la vitalité de la production artisanale préindustrielle à Montréal. Nous avons d'ailleurs évoqué Burgess et Sweeny, qui ont investi le monde de la production artisanale montréalais à l'époque préindustrielle, afin d'en identifier les modalités d'organisation (Burgess) et les indices de transition (Sweeny), révélant ainsi un paysage riche et complexe. Peu de travaux ont toutefois étudié un secteur émergent de la production et de la consommation de produits culturels à Montréal durant cette période. En ce sens, ce mémoire contribue à son tour à présenter la richesse et la complexité de la société préindustrielle et constitue aussi, selon nous, un apport intéressant au champ de l'histoire de la culture matérielle.

Le portrait de la consommation et de son double arrimage à la production locale et aux importations est toutefois moins précis. Vallières et Desloges, tout comme Maxine Berg, reconnaissent l'importance des exportations britanniques vers les marchés américains, mais admettent que nous n'en savons très peu sur la consommation et l'importation en milieu colonial<sup>7</sup>. Vallières et Desloges se demandent d'ailleurs dans leur étude « dans quelle mesure les importations au Canada des produits industriels britanniques [...] ont-elles contribué à inhiber ou retarder l'implantation des premières industries locales? <sup>8</sup> ». Inspiré par cette

---

<sup>6</sup> Luc-Normand Tellier, *L'émergence de Montréal dans le système urbain nord-américain 1642 – 1776*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2017, p. 50.

<sup>7</sup> Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, New York, Oxford Press, 2007, p. 28; Marc Vallières et Yvon Desloges, « Les échanges commerciaux de la colonie laurentienne avec la Grande-Bretagne, 1760-1850. L'exemple des importations de produits textiles et métallurgiques », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 3-4, 2008, p. 428.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 432.

question, la relation entre production et consommation a été un élément central à notre argumentation et de fait, le titre de ce mémoire en propose un élément de réponse.

Mais, la consommation montréalaise d'objets musicaux durant la période demeurait un angle mort dans l'histoire canadienne. On la présente souvent comme une activité strictement bourgeoise, qui consistait à « ajuster un prestige local à la hauteur des codes parisiens ou londoniens<sup>9</sup> ». Beverly Diamond avait bien démontré que les trois ouvrages qui forment « le canon historiographique de la culture musicale canadienne », dont elle a analysé les trames narratives et les structures, n'avaient en fait que très peu traité du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle avait également constaté que la métaphore « organique » (la semence et la récolte) utilisée pour illustrer le développement de la musique au Canada occultait la période ici considérée. Daniel Laxer affirmait à son tour, plus récemment, que l'histoire des débuts du Canada est dépourvue de musique, mais qu'elle peut pourtant être abordée de manière fructueuse par les historiens qui étudient l'époque précédant les enregistrements sonores<sup>10</sup>. Ainsi, dès le départ, nous avons soupçonné que la vie musicale était beaucoup plus riche que ce que les historiens de la musique avaient pu révéler (Amtmann et Kallmann en tête) et l'avons démontré à travers notre argumentation.

Dans ce mémoire, il a ainsi été établi que l'industrie naissante participait à une commercialisation de la musique, et ce beaucoup plus tôt qu'il est généralement admis. En effet, selon l'historiographie, « l'apparition » de la culture commercialisée et des loisirs est survenue aux alentours des années 1880, remplaçant alors une « culture associative d'entraide mutuelle<sup>11</sup> ». Nous avons ainsi voulu montrer que la consommation de masse, qui se met en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, répondait en fait à des

---

<sup>9</sup> Yvan Lamonde, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 55.

<sup>10</sup> Daniel Robert Laxer, *Listening to the Fur Trade: Sound, Music, and Dance in Northern North America 1760-1840*, thèse de doctorat en histoire, Université de Toronto, 2015, p. 34-35.

<sup>11</sup> « On était passé d'une culture associative d'entraide mutuelle à une commercialisation capitaliste de la culture, du loisir et du divertissement », Yvan Lamonde, « Naissance et affirmation de la culture commercialisée », dans Dany Fougères (dir.), *Histoire de Montréal et de sa région : tome 1 - Des origines à 1930*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 792.

habitudes de consommation culturelle déjà bien implantées. Nous avons consciemment cherché à « renverser » cette conception historiographique.

La question a donc été posée : y aurait-il un amalgame entre culture commercialisée et culture de masse ? La vision idéalisée d'une « culture populaire », dissociée du commerce et folklorisée à ses dimensions « traditionnelles »<sup>12</sup>, contribue en effet à invisibiliser les liens commerciaux préexistants à l'avènement d'une culture de grande consommation, qui aurait sa genèse dans les années 1880 et son plein envol après la Seconde Guerre mondiale. Cette conception historiographique contribue également à donner l'impression que l'organisation de la facture instrumentale canadienne ne s'est produite qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi la complexité de ce secteur dès la période préindustrielle, et le grand nombre d'acteurs qui y prenaient part ont fait l'objet d'une attention particulière (y compris ceux qui figurent dans les répertoires en annexe).

Enfin, soulignons l'apport de ce mémoire au champ d'études des instruments de musique, notamment à l'organologie, et plus largement à l'histoire de la culture matérielle. L'approche multidisciplinaire adoptée, qui met de l'avant la vie sociale des instruments, sans toutefois négliger leurs caractéristiques matérielles, s'inscrit parfaitement dans le courant de la *new organology*<sup>13</sup>. En choisissant une période cruciale du développement de la facture instrumentale, dans un espace de production excentré, mais qui s'avère être une véritable plaque tournante des échanges entre l'Europe et le continent américain, nous espérons avoir

---

<sup>12</sup> Cette conception folklorisée de la société québécoise dans l'historiographie est analysée par Jacques Rouillard dans *Le mythe tenace de la folk society en histoire au Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2023. À propos de l'interprétation sociologique ruraliste, Rouillard déclare que « Les sociologues québécois ont souscrit à la représentation de l'École de Chicago en la durcissant au crayon noir pour l'étendre à toute l'histoire du Québec depuis la Nouvelle-France. Ils ont adopté le modèle de Hughes que le passage d'une société rurale (*folk society*) à une phase industrielle s'est produit avec la poussée économique survenue pendant et après la Deuxième Guerre mondiale » (p. 32).

<sup>13</sup> P. Allen Roda, « Toward a New Organology: Material Culture and the Study of Musical Instruments », *Material World Blog* (blog), 21 novembre 2007. En ligne. Consulté le 13 avril 2022. <http://www.materialworldblog.com/2007/11/toward-a-new-organologymaterial-culture-and-the-study-of-musical-instruments/>; Eliot Bates, « The Social Life of Musical Instruments », *Ethnomusicology*, vol. 56, n° 3, 2012, p. 363-395.

ouvert de nouvelles pistes d'enquête sur la facture instrumentale, en présentant certaines des possibilités qu'offre une telle perspective.

## Ouverture

L'apport de ce mémoire à l'historiographie canadienne et internationale est donc important. L'envergure d'un mémoire de maîtrise a néanmoins nécessité de circonscrire nos questions à quelques aspects bien précis du commerce. Parmi les pistes qui n'ont pas été explorées, mais qui affichent un fort potentiel, notons principalement l'enseignement. La plupart des musiciens sont également des enseignants, une occupation qui présentait alors la plus grande stabilité professionnelle. Quel rôle ont-ils joué dans l'accroissement de la pratique musicale locale et dans la transmission des codes et des pratiques liées à la musique? Dans la transmission du répertoire? L'enseignement est également bien ancré dans le milieu commercial de la musique. Les professeurs y font la promotion de leurs méthodes respectives, tout en mettant l'accent sur la facilité et la rapidité d'apprentissage, des concepts qui ne sont pas étrangers au monde de la consommation. Au-delà de la méthode, les professeurs démarrent des écoles avec un objectif affiché d'accessibilité et de démocratisation de la pratique. L'école créée par Peter Smith en 1819, que l'on annonce sous le titre de « Conservatoire de musique », ou l'école de Joseph Maffre, qui introduit à Montréal en 1844 la méthode d'enseignement par groupes de J.-B. Logier, présentent des sujets de recherche prometteurs.

Le spectacle apparaît également comme un aspect important à explorer, notamment en ce qui concerne leur organisation, le développement acoustique des salles et les infrastructures de tournée dans une perspective continentale connectée, etc. Le contenu de ces concerts reste encore à étudier, plus particulièrement l'émergence et la popularité des *minstrel shows* à Montréal à partir des années 1840. D'autres aspects importants mériteraient l'attention de chercheurs, notamment le marché de la revente et de la location d'instruments et son impact sur la démocratisation de la pratique, les métiers d'accordeurs, ou encore l'intégration des instruments aux expositions agricoles et industrielles dès 1848.

Après l'établissement de cette base de connaissances sur le commerce musical de la période, il importe maintenant de s'intéresser aux périodes subséquentes, où l'industrie croît à un rythme important, et de continuer à questionner l'interaction du commerce avec la vie musicale montréalaise. Déjà, pour ce qui

est de la fabrication, un inventaire très complet de la manufacture de T. D. Hood en 1855, repérée dans les archives, permettrait un arrimage intéressant avec la période étudiée dans ce travail.

Enfin, il est souhaité que ce mémoire incite d'autres chercheurs à investir les sources et les fonds d'archives moins connues pour interroger, de façon décloisonnée, le passé musical québécois dans toute sa diversité et sa complexité.

## **ANNEXE A**

### **Inventaires d'instruments de commerçants montréalais spécialisés en musique, 1830 à 1838**

Cette annexe présente les cinq inventaires qui nous ont accompagnés pour l'analyse de l'offre d'instruments au deuxième chapitre. Il s'agit d'inventaires d'instruments et d'ateliers rédigés dans différents contextes juridiques. Ils ont été repérés dans des actes notariés et des procès tenus devant la Cour du Banc du Roi/de la Reine à Montréal. Ces inventaires proposent un accès inédit à l'offre d'instruments de musique au milieu de notre période d'étude, mais leur caractère contingent invite aussi à la prudence. Seulement dans le cas de l'inventaire après décès de Gottlieb Seebold pouvons-nous présumer qu'il comprend la totalité des biens musicaux en possession du commerçant. Nous avons tenté de les présenter en étant fidèle à la source d'origine, en conservant dans la plupart des cas la mise en page, les unités de mesure et les abréviations. Des indications supplémentaires seront fournies pour chaque inventaire.

**Inventaire n° 1 :**

Il s'agit d'une vente de George Hooper Mead à son père, Robert Mead, de toute évidence pour échapper à une saisie-gagerie concernant un enjeu de renouvellement de bail (voir *Hutchinson vs Mead*). G. H. Mead avait commencé à déménager des articles à sa manufacture récemment louée dans la rue Craig. On ne retrouve pas d'outils, ce qui indique que cette liste, incluse à l'acte de vente, représente seulement une partie de l'inventaire complet de l'entreprise. La transcription de l'inventaire est fidèle à l'acte notarié.

**Source :**

Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire Peter Lukin, fils, CN601,S270, *Sale of moveable property by George H. Mead to Robert Mead*, 30 avril 1830, n° 1959.

1 Square Grand Piano Forte	75	0	0
1 Do Harpsichord grand	30	0	0
3 Upright Do unfinished at £20 each	60	0	0
4 Square Do Do at £7-10 Do	30	0	0
8 Piano Tops in Boards at 10/ each	4	0	0
100 Feet Moghony [sic] Veneer at 1/6	2	10	0
50 Feet Pine 2 inch Plank at 1/3		12	6
75 lb. Brass & Steel wire at 6/3	23	8	9
1 Turning Lath with Chucks & c	12	0	0
4 Work Benches at 15/ each	3	0	0
3 Dozn Violins at at 7-10-0	22	10	0
4 Kent Bugles at £4-0-0 Each	16	0	0
1 Dozn Consert Do	8	0	0
1 Bass Horn	7	0	0
1 Serpant	4	10	0
1 Bassoon	6	10	0
1 Violin Cellow	6	10	0
4 Violins Best quality at £5-0-0 Each	20	0	0
36 Piano Forte Legs at 1/6 Each	2	14	0
4 Spanish Guitars £5-0-0	20	0	0
3 French Horns 2 at £2 Each & 1 at £4-	8	0	0
2 Eight Keyd Consert Flutes at £ 5 Each	10	0	0
1 Eight Day Clock	5	0	0
1 Lot of sundry articles in Piano Forte Business	7	10	0
	£ 382	5	3

**Inventaire n° 2 :**

Cet inventaire présente l'énumération des objets de la pièce de musique (*Musik Room* [sic]) de l'établissement de Gottlieb après son décès. La liste fait partie de l'inventaire complet de la communauté de biens entre Gottlieb Seebold et Maria Reinhardt. Il est permis de croire qu'elle représente assez fidèlement l'étendue de son offre d'instruments de musique en 1833. La transcription de l'inventaire est conforme au texte du document notarié.

**Source :**

Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire George Dorland Arnoldi, CN601,S7, *Inventory of the Communauté de biens Goolep* [Gottlieb] *Seebold the late & Maria Rheinhardt* [Reinhardt] *his wife*, 28 octobre 1833, n° 2021.

1 Joiner Box	3	0	0
1 Superior Violin	4	0	0
5 Common do valued at one pound each	5	0	0
18 Inferior Violin valued at fifteen shillings each	13	10	0
15 No Five do valued at ten shillings each	7	10	0
50 No Three do valued at five shillings each	12	10	0
1 Eight Key'd flute valued at four pounds	4	0	0
6 Consorts flutes valued at seven shillings each	2	2	0
9 do - do at six shillings each	1	14	0
1 do - do @ five shilling	0	5	0
5 Claronets [sic] valued @ twenty shillings each	5	0	0
2 Haut Boyes valued at ten shillings each	1	0	0
1 lot of Pianoforte Strings valued at five pounds	5	0	0
1 lot of Violin and Guitar strings valued at five pounds	5	0	0
1 lot of violin bows valued at five pounds	5	0	0
1 Patent Metronome valued at twenty shillings	1	0	0
1 lot of Musik and instruction Books valued at four pounds	4	0	0
1 lot of violin fingerboards valued @ one pound ten shillings	1	10	0
1 Cottage Pianoforte valued at 60 pounds	60	0	0
3 Square Pianofortes valued @ forty pounds	120	0	0
1 Square Pianoforte valued at thirty eight pounds	38	0	0
1 Square Pianoforte valued at thirty pounds	30	0	0
	<hr/>		
	£ 330	9	0

**Inventaire n° 3 :**

Cette liste regroupe les deux *schedules* (A et B) qui composent l'inventaire dans le contrat d'association (la part de Mead et la part de Reid). Les valeurs de quantité et l'orthographe originale ont été respectées, mais les instruments, les matériaux et les outils ont été regroupés en catégories afin de faciliter la lecture et la compréhension.

**Source :**

Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal, greffe du notaire John Blackwood, CN601,S41, *Copartnership between George H. Mead et W<sup>m</sup> T. Reid*, 21 septembre 1833, n° 177.

1 Cabinet Piano Forte No 72	35 35 Violins 65 No 5 - 7 No 8 - 3 No 10
1 Square D° No 1 (Mead & Co)	2 Doz German Violins No 4 & 6
1 Cabinet D° (German with square front)	36 Violins No 6
1 Square D° German	1 Violoncello (Machine Head)
2 Square D° Cases without Sounding board	1 D° (Common)
1 Cabinet Piano Forte No 70	22 Violin bows
1 Square D° (at Revnd McKenny)(?)	24 Violin Bows 12 No 4 - 8 No 3 - 4 No 5
1 D° - D° - (at Mr Auldjo)	3 Violoncello D°
1 D° - D° - No 74	30 Violin Strings 10 1 <sup>st</sup> - 11 2 <sup>nd</sup> - 9 3 <sup>rd</sup>
1 Grand Square Do [Piano Forte] case	1 Doz D° (Bass)
1 Canted Cornerd D° D°	3 Violoncello D° (G & Ut(?))
1 pair Cabinet D° Cases	3 Bundles D° (A & D)
2 Sets Piano Forte Keys	a lot of new & old violin strings
35 lbs Piano Forte Wire	9 Doz Violin Bridges
25 gross Do Rest Pins	a violin Case (?)
1 lot Hammer Leather & Cloth	
a lot of Vellum	150 Sheets Music
a lot Piano Forte Sharps	20 D° - D° (Guitar)
1 Piano Forte Bottom	a quantity Piano Forte music (about 80 sheets)
6 Key Frame	
15 Sets Hoppers	
30 Flutes (different quality)	1 Doz common Bugles
3 Eight Key <sup>d</sup> Flutes	5 Trumpets
3 Four D° - D°	4 Kent Bugles
1 Doz Concert Flutes	9 Concert Plain D°
4 Silver Key <sup>d</sup> D°	2 Octave D°
3 Plain Key <sup>d</sup> D°	1 Key <sup>d</sup> Trumpet
20 Flutes (Different kinds)	1 Trombone
1 Eight Silver Keys Flute (Clementi)	3 French Horns
24 Flutes unfinished	

1 Doz Plain fifes	1 Harp Lute
3 Doz Tipt fifes	5 Guitars (Spanish & English)
14 Clarionettes	4 Spanish Guitars
1 Doz Clarionettes / unfinished	1 Dulcimer
46 Clarionette Mouth Pieces	
6 double Flagelets	1 Mahogany & 3 Common (?) Cases
3 Single Flagelets	3 Dutch Bagatelle board
1 Bassoon	5 Looking Glasses
a quantity Flute joints	1 Fowling Piece
a lot of key Castings	
a lot birch plank & boards	200 lbs Boxwood
a lot of flute joints in rough state	30 Oak Blocks
	a lot of Bass wood Boards
4 Work Benches	a lot Sound board Stuff
1 Turning Lathe	14 Boards for Piano Top
1 Gobar Frame	a lot White Veneers
1 Vise	a quantity Cocoa Wood
1 Anvil	
a lot of Bench Planes	a lot Piano Forte Key tools
a lot of Hollows & Rounds	a lot chisels & gauges
Brace & Bits	3 Squares & 4 Hammers
1 (?) Collar	1 lot flute Tools
	1 Grinding Stone
1 Bedstead Leather Bed Pillows & Sheets	2 hand , 4 tenons & 1 Key Saws
2 Blankets	1 frame 1 Bow & Circular D°
1 Counter frame	1 Twisting Machine
2 Pan Candlestick	2 Oil Cans
2 (?)	1 Double & 2 Single Stoves
1 Cherry Table	1 Fire Piece
a lot of Crockery	a Fan Bellows
1 Decanter	

**Inventaire n° 4 :**

Ce registre constitue une liste des instruments et accessoires vendus au terme des opérations de la firme Robert Mead & Sons à Montréal. Mead avait mandaté l'encanteur John O. Brown pour procéder à la liquidation de son inventaire. Le registre présente les ventes quotidiennes sur sept jours (non consécutifs, du 27 avril 1836 au 12 mai 1836). Une divergence quant au solde du compte de commerce avaient entraîné un litige entre les parties. Ce registre est donc un *Exhibit* issu de la procédure judiciaire. Le document est très pâle et sa lecture est difficile. Il comporte plusieurs illisibilités (?). Nous avons préparé un tableau synthèse pour faciliter sa lecture rapide par types d'instruments, que nous présentons à la suite de la liste.

**Source :**

Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4266, *Mead vs Brown*, 1836, n° 2048.

Date	Description	Qté	Prix	£	sh	p
27-04-1836 (mercredi)	Pieces of Music	24	0/0/3		6	0
	Pieces of Music	12	0/0/2		2	0
	Violin Bows	3	0/4/0		12	0
	Fifes	27	0/0/6		13	6
	Violin & Bow	1	0/3/4		3	4
	Violin & Bow	1	0/3/3		3	3
	Violin cases?	1	0/1/1		1	1
	Violin cases?	1	0/1/3		1	3
	Violin & Bow	1	0/3/6		3	6
	Cases (?)	3	0/0/6		2	6
	Cases (?)	2	0/1/3		2	6
	Cases (?)	6	0/0/9		4	6
	Cases (?)	3	0/1/9		5	3
	Cases (?)	1	0/1/6		1	6
	Cases (?)	1	0/1/3		1	3
	Cases (?)	2	0/1/9		3	6
	Cases (?)	11	0/0/3		2	9
	Cases (?)	2	0/0/11		2	0
	Cases (?)	2	0/0/9		1	6
	Cases (?)	16	0/0/2		2	8
	Flutes	2	0/3/9		7	6
	Flutes	1	0/7/0		7	0
	Violin & Bow & Case	3	0/4/3		12	9
	Violin & Bow & Case	6	0/4/0	1	4	0
	Violin & Bow & Case	1	0/6/6		6	6
	Violin & Bow & Case	1	0/5/0		5	0
	Lots Music	2	0/3/0		6	0
	Books Music	4	0/2/0		8	0

	Books Music	5	0/1/0		5	0
	Lot Music	1	0/2/9		2	9
	Books Music	8	0/8/0		5	4
	Pieces of Music	6	0/4/0		2	0
	10 silver keyed flute	1	6/7/6	6	7	6
28-04-1836 (jeudi)	4 silver keyed flute	1	1/2/6	1	2	6
	4 silver keyed flute	1	1/0/0	1	0	0
	6 keys accordion	1	0/10/0		10	0
	Flagelet	1	0/10/0		10	0
	Spanish guitar	1	1/12/6	1	12	6
	Spanish guitar	1	1/6/3	1	6	3
	Books Music	2	0/0/6		1	0
	Nos (?)	5	0/0/11		5	0
	Nos (?)	2	0/0/10		1	8
	Nos (?)	3	0/0/5		1	3
	Nos (?)	8	0/0/10		6	8
	Nos (?)	2	0/0/1		0	2
	Nos (?)	8	0/0/8		5	4
	Nos (?)	4	0/1/1		4	4
	Nos (?)	3	0/0/8		2	0
	Book	1	0/2/0		2	0
	Gems (?)	2	0/0/6		1	0
	9 silver keyed flute	1	5/12/6	5	12	6
	4 silver keyed flute	1	1/15/0	1	15	0
	Flute preceptor	1	0/5/0		5	0
	Guitar preceptor	1	0/3/9		3	9
	Pieces music	6	0/0/4		2	0
	Pieces music	12	0/0/3		3	0
	Violin & Bow	1	0/15/0		15	0
30-04-1836 (samedi)	Pieces music	22	0/0/3		5	6
	Violin & Bow	1	0/4/0		4	0
	Flute	1	0/3/9		3	9
	Pieces music	2	0/0/6		1	0
	Books Music	6	for		2	9
	Books Music	14	for		4	9
	Piano preceptor	1	0/2/6		2	6
	Clarionette preceptor	1	0/0/9		0	9
	Old Violin Bow	1	0/3/9		3	9
	New Violin Bow	1	0/4/9		4	9
	New Music	6	0/0/3		1	6
	Violin Bow	1	0/11/0		11	0

Guitar preceptor	1	0/3/0		3	0
8 keyed flute	1	5/15/0	5	15	0
Violin bow	1	0/12/0		12	0
4 keyed flute brass	1	0/16/0		16	0
?				15	6
4 keyed flute	1	1/16/3	1	16	3
French Horn + case	1	2/10/0	2	10	0
5 keyed Clarionette	1	2/2/0	1	2	0
Bass Viol	1	3/17/6	3	17	6
Bass Viol	1	6/10/0	6	10	0
Violin Bow	1	1/0/0	1	0	0
Violin	1	0/12/0		12	0
Introduction to violin	1	0/1/0		1	0
Bow	1	0/15/0		15	0
1 key flute	1	0/9/0		9	0
Flagelet	1	0/10/0		10	0
1 key flute	1	0/8/0		8	0
Flagelet	1	0/10/6		10	6
flutes	6	0/3/9	2	5	0
Pieces music	12	0/3/0		3	
4 keyed flutes		5/12/6	5	12	6
Violin bow	2	0/8/0		8	0
Violin bow	1	0/8/0		8	0
Fifes	7	0/0/6		3	6
?		0/3/0		3	0
Violin & Bow	1	2/0/0	2	0	0
Pieces music	5	0/4/8		4	6
Flutes	?			8	6
Concert flute	1	0/7/6		7	6
Violin & Bow	2	0/6/0		12	0
Nos Flute	2	0/1/6		1	6
Violins	2	0/6/0		12	0
Pieces music	6	0/1/6		1	6
Preceptor	1	0/3/6		3	6
6 keyed accordian	1	0/7/6		7	6
Accordian octave	1	0/1/9		1	9
Keyed bugles	2	?			
Flutes		?			
Hats					
Bow	1	0/4/6		4	6
Pieces music	6	0/0/10		0	10

07-05-1836 (samedi)	Flute	1	0/3/9		3	9
	Violin & bow	2	0/5/0		10	0
	Violin& bow	1	0/14/6		14	6
	Violin & bow	1	0/7/0		7	0
	Violin & bow	1	0/4/6		4	6
	Clarionette	1	0/16/0		16	0
	Clarionette	1	1/4/0	1	4	0
	Violin & bow	1	0/5/6		5	6
	violin& bow	1	0/14/6		14	6
	Clarionette	1	0/13/0		13	0
	Violin & bow	1	1/7/6	1	7	6
	Violin & bow	1	0/5/6		5	6
	6 key flute	1	0/15/0		15	0
	Violin & bow	1	1/0/0	1	0	0
	10 keyed clarionette	1	1/10/0	1	10	0
	Violin & bow	1	0/7/6		7	6
	Violin & Bow	1	0/7/0		7	0
	Violin & Bow	1	0/17/6		17	6
	4 keyed flute	1	0/15/0		15	0
	Pieces of Music	12	0/3/9		3	9
	Clarionette preceptor	1	0/2/0		2	0
	Superior Violin & Bow	1	1/0/0	1	0	0
09-05-1836 (lundi)	Violin & bow	1	0/5/6		5	6
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	Concert flute	1	0/8/0		8	0
	Violin & bow	1	0/6/0		6	0
	Octave flute	1	0/2/0		2	0
	Violin & bow	1	0/7/0		7	0
	Violin & bow	1	0/6/3		6	3
	Violin & bow	1	0/5/0		5	0
	Octave bugle	1	0/9/0		9	0
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	Concert flute	2	0/8/0		16	0
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	8 keyed clarionette	1	1/13/0	1	13	0
	Violin & bow	2	1/17/0	3	5	0
	Bow	1	0/10/0		10	0
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	8 keyed flute	1	2/0/0	2	0	0
	Bow	1	0/15/0		15	0
	Violin & bow	1	11/0/0	11	0	0

	Violin & bow	1	0/19/0		19	0
	Basson	1	3/7/6	3	7	6
	Flute	1	0/8/0		8	0
	Preceptor	1	0/4/0		4	0
	Bass viol bow	1	0/15/0		15	0
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	Flageolet	1	0/3/9		3	9
	Flute	1	0/8/3		8	3
	Pieces of Music	6	0/1/6		1	6
	Bugles	2	0/7/6		15	0
	Violin & bow	1	0/9/6		9	6
10-05-1836 (mardi)	Violin & bow	1	0/7/6		7	6
	Violin & bow	1	0/18/9		18	9
	Violin & bow	1	0/7/0		7	0
	Violin & bow	1	0/6/6		6	6
	Violin & bow	1	0/8/0		8	0
	Flute	1	0/7/9		7	9
	5 keyed clarionette	1	0/16/0		16	0
12-05-1836 (jeudi)	Pieces of Music	6	0/1/0		1	0
	Flute	2	0/3/6		7	0
	Flute	1	0/3/3		3	3
	Book instruction	1	0/1/6		1	6
	Book	1	0/4/9		4	9
	Clarionette	1	0/18/0		18	0
	4 keyed flute	1	0/18/9		18	9
	Violin & bow	1	0/9/6		9	6
	Flute	1	0/5/9		5	9
	Violin & bow	1	0/8/0		8	0
	5 keyed clarionette	1	1/3/0	1	3	0
	Flute	1	0/6/6		6	6
	Flute	1	0/6/3		6	3
	Flagelet and instruction for	1	0/5/1		5	1
	Violin & bow	1	0/7/6		7	6

**Total des ventes de la liquidation (27 avril 1836 au 12 mai 1836)**

Books	77		
Pieces of Music	137		
Preceptors	8		
Clarionette	2		
Piano	1		
Guitar	2		
Misc	2		
Flutes	24		
Flutes 4 keys	4	Violins & Bows	65
Flutes 4 silver keys	3	bass viols	2
Octave Flutes	1		
Flutes 10 silver keys	1	Guitars	2
Flutes 9 silver keys	1		
Flutes 8 keys	2	Accordians [sic]	3
Flutes 6 keys	1	Clarionettes	9
Flutes 4 keys brass	1	Fifes	34
Flutes 1 key	2	Flageolets	5
Concert Flutes	4		

**Inventaire n° 5 :**

Cet inventaire correspond à la marchandise saisie au commerce de George Hooper Mead dans les procédures de recouvrement initiées par le fabricant et commerçant new-yorkais Charles G. Christman en 1838. À partir de la liste séparée de virgules, nous avons regroupé les instruments par catégories pour faciliter sa lecture.

**Source :**

Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures, TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4920, *Christman vs Mead*, 1838, n° 732.

**Pianofortes**

1 upright Pianoforte  
4 Square pianofortes  
4 Pianoforte Cases unfinished  
1 Mahogany piano top  
4 Mahogany tops for Piano fortes  
2 Second hand Pianofortes  
15 Pianoforte cases

**Instruments à vent**

4 French horns  
1 Trombone  
3 Horse trumpets  
11 Hunting horns  
2 Bassoons  
6 Clarinets  
51 Fifes  
9 Single & double flageolets  
Horn & clarinet mouthpieces  
6 Flutes

**Divers**

1 Music Stool  
1 Looking glass pier frame  
1 Toilet glass  
3 Wood Bottom chairs  
Umbrella & parasol handles  
1 Stovepipe  
1 Small pier glass  
2 Single stoves & pipes

**Cordes**

5 Bass violins  
99 Violins  
58 Violin bows  
8 Guitars  
a quantity of fiddle bridges

**Percussions et accessoires**

1 Big drum  
11 Folios containing music  
a quantity of music sheets  
6 draws Containing music

**Matériaux**

Screws  
5 Rolls of Brussels Carpet  
1 lot of Sticks  
Sundry  
lots of mahogany and other  
Veneers  
lot of oak, ash & other planks

**Outils**

6 Work Benches

## ANNEXE B

### Répertoire chronologique des commerçants spécialisés et des fabricants en musique à Montréal, 1815 et 1851

Cette annexe présente, sous forme encyclopédique, une chronologie des entrepreneurs spécialisés en musique ayant affiché publiquement leurs services à Montréal durant la période, en tant que commerçants ou fabricants d'instruments. L'indication *floruit (fl.)* présente les années où nous pouvons situer l'activité de l'individu ou de la firme à Montréal durant notre période d'étude (1815 à 1851). Les informations de naissance et de décès sont présentées au meilleurs de nos connaissances. Cette annexe fournit des précisions sur les artisans de l'industrie rencontrés dans ce mémoire, mais se veut aussi une ressource pour des études éventuelles sur le sujet. Elle forme une première base de connaissances sur les acteurs du commerce musical de l'époque. Elles peuvent faciliter le repérage rapide d'information pour les chercheurs et ne sont pas accompagnées d'un appareil critique. Les informations sont synthétisées à partir d'une grande variété de sources<sup>1</sup>.

#### **FROST, Samuel, fl. 1811 – 1820**

L'ébéniste Samuel Frost, actif à Montréal, se présente principalement comme fabricant de chaises (1811-1815-1817). On le retrouve également plus tard comme réparateur de « Violons, Guitares et Forte-Piano » (1818). Il affirme aussi fabriquer des « nouveaux Silindres [sic] pour les orgues ». Cette mention laisse présager une bonne connaissance de la tonotechnie et la littérature musicale requise pour ce travail.

---

<sup>1</sup> Les informations proviennent en premier lieu de nos bases de données de la presse montréalaise de la période. Des recherches de nature généalogique (naissances, immigrations, décès, mariages, bottins, recensements, etc.) ont également permis de déterminer les informations biographiques de plusieurs artisans, et offert de précieux indices sur les réseaux et les déplacements. Nous voudrions exprimer notre gratitude à Birgitta Haberer, archiviste aux Archives de l'État du Bade-Wurtemberg pour son aide précieuse dans la recherche de documents sur Gottlieb Seebold, Maria Reinhardt et Frederick Hund. Les archives judiciaires et les actes notariés ont également été des sources exceptionnelles. Dans certains cas, des informations ont pu être trouvées dans l'historiographie canadienne et internationale (Wilkie, Warren, Thomas, Duff).

**GLACKMEYER, Louis Frederic (1791 – 1875), fl. 1814 – 1816**

Fils de Frederick Glackemeyer, maître de musique allemand et premier commerçant à Québec au XVIII<sup>e</sup> siècle. Établi à la place du vieux marché à Montréal, il importe de la maison Clementi une grande variété d'accessoires et d'instruments de musique, mais ne limite pas ces affaires à la musique.

**HUND, Frederick, fl. 1817 – 1824**

Facteur de pianos, réparateur d'instruments. Frederick Hund s'établit en 1817 à Québec comme fabricant de pianos. Il s'associe en 1818 à Gottlieb Seebold et épouse Christina Magdalena Reinhardt, belle-sœur de ce dernier, en 1819. Avec Seebold, il exploite une manufacture et un commerce d'instruments de musique à Québec. Dès 1817, Hund annonce également ses services de « faiseur de piano-forte » à Montréal. Il s'installe en effet durant l'été chez Ernest Idler pour y travailler et recevoir ses clients. En 1820, Seebold ouvre une succursale montréalaise dont il prendra la charge. Le partenariat entre Hund et Seebold se termine officiellement en 1824 lorsque Hund et sa famille retournent en Europe. Frederick Aldophus Hund, fils aîné, est né à Québec en 1821. Il deviendra le principal associé de son père dans Hund & Sons, une compagnie active à Londres de nombreuses années. Une publicité de Hund & Seebold précise en 1821 que leurs pianos « are the first made in this country » (*The Quebec Mercury*, 20 juillet 1821). Voir aussi Gottlieb Seebold.

**HOFFMASTER, Frederic, fl. 1818 – 1819, 1835**

Mécanicien, fabrique des automats et fait des spectacles de science optique et acoustique. Annonce en 1818, conjointement à ses représentations de « fantasmagorie et illusions d'optique », qu'il répare et accorde tous les instruments de musique. Circule avec son « Exhibition de science » sur le continent. Il s'annonce encore en 1819 à Montréal, précisant qu'il vient d'arriver de New York. Présente en 1835 une exposition où la pièce maîtresse est un buste automatisé de Napoléon.

**DUFF, Alexander (1799 – 1838), fl. 1819 – 1838**

Musicien, professeur, maître à danser, commerçant. Né en 1799 à Aberdeen en Écosse, il est le fils de Archibald Duff, professeur de danse de la ville et compositeur. Son oncle Charles maintenait un commerce de musique à Dundee à partir de 1810 où Duff a fait son apprentissage du métier. En 1819, Alexander Duff commence à enseigner à Montréal. Il accorde les pianos et fait le commerce de musique en feuille. Dès son arrivée à Montréal, il établit sa réputation et déclare avoir fait de la musique son étude particulière dès le plus jeune âge et avoir été pendant un temps considérable sous l'enseignement des maîtres les plus approuvés. Duff dirige ensuite l'orchestre au Théâtre Royal et touche l'orgue à l'église anglicane Christ Church. Dès 1830, il annonce la vente de pianofortes et de violons dans sa maison. Chaque année, il se rend à New York pour y choisir des pianos. Il entretient des liens étroits avec les éditeurs et les fabricants de pianos de cette ville. Duff bénéficie d'une bonne clientèle parmi les étudiantes aisées, comme le prouve son inventaire après décès. Sa bibliothèque musicale est particulièrement intéressante, et contient par ailleurs dix exemplaires de *Letters To A Young Lady On The Art Of Playing The Pianoforte* de Carl Czerny. Il est un excellent exemple du musicien entrepreneur qui diversifie ses activités avec succès.

**JACOTEL, Jean-Baptiste (1771 – 1832), fl. 1820 – 1832**

Facteur d'orgues, mécanicien. Originaire de Chatenois, ville voisine de Mirecourt, le berceau de la lutherie française, Jean-Baptiste Jacotel venait d'une famille de mécaniciens, fabricants d'automats, de serinettes et d'orgues. Il avait travaillé sur l'orgue de Notre-Dame à Paris durant le Premier Empire. Son

oncle, François Jacotel (1736-1794), était soldat dans l'armée de Montcalm et s'était établi en Amérique après la guerre de Sept Ans. Il se marie en 1762 à l'église Notre-Dame de Montréal avec Suzanne Mantenet. Né en 1771, Jacotel avait 23 ans quand son oncle François est mort à Boston. Il a assurément entendu parler du Québec et de l'Amérique dans sa famille. Peut-être savait-il qu'une communauté catholique s'était bien ancrée au Québec, et qu'un marché pour les orgues d'église se développait comme en France. Jacotel arrive avec sa femme et ses deux enfants vers 1819, âgé de 48 ans. En 1821, il expose un « panorama mécanique » de sa fabrication, composé de plusieurs automatons qui chantent et jouent de la musique. Il annonce également qu'il fabrique des pianos de verre et des orgues à claviers et à cylindres, qu'il expose au musée de Thomas Delvecchio. Maîtrise l'art de la tonotechnie. La Maison de la musique mécanique, en France, conserve une serinette de sa facture. Gérard Morisset mentionne que son nom revient souvent dans les livres de comptes de Notre-Dame de Montréal pour des réparations à l'orgue. Il s'associe avec Charles-Auguste Fay, qui avait épousé sa fille, Marie-Colette Jacotel, en 1823. À son décès du choléra en 1832, Fay continue en affaires avec son fils Joseph Jacotel.

**L'HUILLIER, Marie-Colette (1781 – 1840), fl. 1820 – 1836**

Originaire de Nancy en France. Épouse du facteur d'orgues Jean-Baptiste Jacotel. Elle se présente publiquement comme fabricante avec son fils Joseph (Jean-Baptiste jr) en 1836. Elle a assurément travaillé à la facture d'orgue avec son mari et son fils une grande partie de sa vie.

**FAY, Charles-Auguste (1796 – 1874), fl. 1821 – 1838**

Facteur d'orgues. Originaire de Faulx, département de Meurthe et Moselle en France, Fay était possiblement lié à l'abbé Fay, professeur au Séminaire de Saint-Sulpice. Il avait épousé la fille de Jean-Baptiste Jacotel et Marie-Colette l'Huillier, Marie-Colette Jacotel (1806-1852), en 1823. Il est associé à son beau-père au cours des années 1820. Au décès de J.-B. Jacotel en 1832, Fay continue en affaires avec son beau-frère Joseph Jacotel jusqu'en 1836. En 1838, après avoir reconditionné l'orgue de Trois-Rivières qu'il avait fabriqué avec son beau-père en 1825 (nouveau clavier, nouveau soufflet, nouveau sommier et ajout de jeux), il s'installe à Sainte-Geneviève-de-Batiscan et continue à fabriquer des orgues. Décède à Saint-Tite en 1874.

**JACOTEL, Joseph (Jean-Baptiste) (1813 – 1865), fl. 1820 – 1865**

Facteur d'orgues. Né en France, il travaille avec son père Jean-Baptiste Jacotel et avec son beau-frère Charles-Auguste Fay. Il forme un partenariat avec Fay de 1832 à 1836. Il aurait aussi travaillé avec l'organiste Zéphirin Gauvreau à la fabrication de l'orgue de Saint-Eustache au début des années 1840.

**MALARD (MALLARD), André Auguste, fl. 1820 – 1827**

Facteur d'orgues et d'instruments de musique, professeur de musique. D'origine française, il apparaît dans le *Montreal City Directory* de 1820 sous le nom de Augustin Millard. En juin 1820, il annonce son partenariat avec le commerçant Joseph Hury. Ils font le commerce d'instruments et Malard enseigne aussi la guitare. Le partenariat est dissout la même année. Malard entame un nouveau partenariat avec George Zingraff en 1821, qui se termine en octobre 1823. En 1828 et 1829, sa femme Anne Jacob se présente devant le notaire et l'informe que Malard est aux États-Unis depuis l'été 1827. Elle se présente accompagnée Messire Anthelme Malard, prêtre de Saint-Sulpice, et de Guillaume Metchler, écuyer, major de milice à Montréal et organiste à Notre-Dame (voir introduction du chapitre 3). Leur fils George-Léon, passera sa vie Montréal, où il décède en 1879.

**MALARD & HURY** (société), *fl.* 1820

Commerçants d'instruments de musique, de liqueurs et parfums. Voir André Auguste Malard.

**ZINGRAFF/ZINGRAPH**, George (v.1790 – ), *fl.* 1820 – 1830

Facteur d'orgues et d'instruments de musique. Il arrive en Amérique par Philadelphie en 1820. De 1823 à 1826, il réside au faubourg Saint-Laurent. Il s'associe avec André Auguste Malard de 1821 à 1823, et avec Joseph Bourdon de 1823 à 1825.

**ZINGRAFF & MALARD** (société), *fl.* 1821 – 1823

Ils auraient fabriqué, en 1821, l'orgue de l'église Saint-Antoine-de-Padoue de Longueuil, dans un buffet de André Achim (1793-1843), suivant les plans élaborés par le curé, l'abbé Augustin Chaboillez. Après des restaurations et des modifications en 1930, on ne conserve rien de la tuyauterie de l'orgue de 1821, sauf le buffet de Achim qui est agrandi et repeint. Il est attribué à Zingraff et Bourdon mais les dates ne concordent pas, et l'orgue est probablement l'œuvre de Zingraff et Malard. Voir aussi André Auguste Malard et George Zingraff.

**SEEBOLD**, Gottlieb (v.1789 – 1833), *fl.* 1821 – 1833

Fabricant de pianos, commerçant d'instruments, menuisier, épicier. Gottlieb Seebold est né à Bittenfeld dans le royaume de Wurtemberg. Il émigre en Amérique vers 1817. Il épouse Anna Maria Reinhart en 1818 à Québec. Seebold s'associe avec Frederick Hund en 1818, qui épousera sa belle-sœur Maria Magdalena Reinhardt l'année suivante. Sous le nom Hund & Seebold, ils opèrent une fabrique de pianos ensemble au 38-39 rue St-Jean, en haute ville de Québec, de 1819 à 1824. Gottlieb ouvre une boutique d'instruments de musique à Montréal en 1820, sous le nom de Seebold & Hund. Il décède à Montréal en 1833. Ses fils, John Gottlieb (1819), Frederick (1821) et John George (1827) formeront en 1852 l'entreprise Seebold Brothers, spécialisée dans l'importation de pianofortes, de musique en feuille et d'instruments de musique de toute sorte. C'est dans ce magasin que la jeune Emma Lajeunesse (Albani) se fera découvrir au milieu des années 1850, alors qu'elle magasine avec son père. Les frères Seebold fabriqueront également des pianos entre 1855 et 1860 en association avec le facteur William Henry Manby (Seebold, Manby & Co.). Un piano de leur fabrication (n° 33) fait partie de la collection de l'auteur.

**BOURDON**, Joseph, *fl.* 1823 – 1826

Commerçant, marchand épicier. Réside dans le faubourg Saint-Laurent. Voir Zingraff et Bourdon.

**ZINGRAFF & BOURDON** (société), *fl.* 1823 –

Organisés en société le 9 janvier 1823. Ils établissent une manufacture sur la « Grande Rue du Fauxbourg Saint-Laurent » en avril 1825. Il y a dispute entre les deux parties en août 1825, durant la fabrication de l'orgue de Boucherville, que Bourdon fait alors compléter par le facteur d'orgues étatsunien William M. Goodrich\*. Le différend se retrouve en arbitrage. Terminé en 1827, l'orgue de Boucherville brulera dans l'incendie de l'église Sainte-Famille en 1843.

\*William M. Goodrich est un facteur de la Nouvelle-Angleterre qui avait travaillé avec Alpheus Babcock et Thomas Appleton. Goodrich est probablement le facteur étatsunien qui avait établi les premiers contacts avec la communauté catholique de Montréal et préparé le terrain pour Samuel Russell Warren plus tard,

reconnaissant le potentiel commercial de la région. Un article du *New-England Magazine* de 1834 relate : « Mr. Goodrich himself, in pursuance of a previous agreement, set out for Montreal (1820) to tune and put in order a large new organ made by Elliot, which had been imported from London and put up in the Cathedral of the Episcopal church a year or two before. During this excursion, he tuned and repaired the organ in the Catholic Cathedral, and the organs in some other Catholic churches in Canada, and thus became known to several of the Catholic priests. He made other acquaintances and friends there; and afterwards, when the great Catholic Cathedral at Montreal was built, he received encouragement, that when they were ready to have constructed a large organ, suitable for that magnificent edifice, he would be employed to built it. He always cherished the hope of such an event, and had probably completed in his mind the whole plan, dimensions, and arrangement of such an instrument. Nothing could possibly have afforded him so much gratification as the opportunity of exercising his skill in building an organ on the grand scale which was contemplated, and of thus immortalizing his name and reputation. Of this he only enjoyed the hope, but did not, to the great regret of his friends, live to embrace the reality » ([s.a], « Biographical Memoir of William M. Goodrich, Organ-Builder », *The Tracker*, vol. XII, n° 1, 1967).

**MEAD, George Hooper (1799 – 1851), fl. 1828 – 1851**

Associé de Hooper & Ball (William H. Ball), fabricants d'instruments de musique actifs à New York en 1826 et 1827, George Hooper Mead s'installe à Montréal au début 1828. Accompagné de deux de ses frères, John Hooper Mead et James Mead, il ouvre une boutique atelier dans la rue Saint-François-Xavier du nom de Mead & Co. Mead fabrique des flûtes, des clarinettes, des pianofortes et des clavecins. En 1833, il s'associe à deux de ses frères sous le nom de Mead & Brothers (John Hooper Mead et Charles Hooper Mead). Par la suite, il établit quelques partenariats plus courts : Mead & Reid 1833-34 (avec William Turnbull Reid); Mead, Mott & Co 1834-1837 (avec John Winchester Herbert et Henry H. Mott); Mead & Warren 1836 (avec Samuel Russell Warren); Mead & Fowler 1849 (édition musicale et vente au détail avec le musicien R. J. Fowler). De 1838 à 1851, il opère sous le nom de Mead, Brothers & Co (d'abord avec John H. Mead, Joseph H. Mead et Henry Hitchins, son beau-frère, puis avec Joseph H. et Charles H. au milieu des années 1840).

Il est le premier à séparer, dès 1830, ses opérations de vente et de manufacture en deux endroits distincts, selon un modèle industriel. Il établit d'abord sa manufacture dans la rue Craig, avant d'acheter un lot et de construire dans la rue Saint-Georges, dans le quartier Près-de-ville. Il maintient tout au long une boutique sur Saint-François-Xavier, puis sur Notre-Dame. Mead obtient un brevet canadien en janvier 1851 pour des améliorations au piano. Il décède quelques semaines plus tard, le 14 février. Thomas D. Hood, son contremaitre de 1839 à 1851, lui succède en fabrication, alors que le musicien Henry Prince achète le fonds de commerce et poursuit les activités de vente au détail d'instruments. Nos sources indiquent que G. H. Mead a produit 200 pianos entre 1828 et 1840, ce qui autorise à estimer une fabrication de 400 à 500 pianos durant ses 23 années d'activité à Montréal.

*L'Encyclopédie de la musique au Canada* s'appuie sur Gérard Morisset et l'identifie fautivement comme George W. Mead. On mentionne qu'il est originaire de Boston, ce qui est également faux. De plus, *l'Encyclopédie* situe son établissement en 1827, mais aucune trace de sa présence à Montréal cette année-là n'a pu être localisée. Il signe son premier bail, sur la rue Saint-François-Xavier en février 1828. Mead demeure flou quant au H de son nom; on le retrouve parfois sous le nom de George Henry Mead dans des contrats. Selon une poursuite du fabricant et commerçant d'instruments new-yorkais Charles Christman en 1838, il aurait peut-être fui des créanciers aux États-Unis, où il opérait sous le nom de Hooper. Il est d'ailleurs arrêté lors d'un passage à New York en 1833, mais les fondements de cette arrestation ne nous sont pas connus.

Deux pianos table sur piédestal ont survécu : Château de Ramezay, Montréal (Mead, Mott & Co. v.1835) et Matheson House, Perth, Ontario (Mead & Brother 1833). Une clarinette (Mead & Co. v.1830-33) fait également partie de la collection du professeur Nophachai Cholthitchanta de l'Université de l'Arkansas.

**MEAD, Robert (1775 – 1843), fl.1828 – 1836. Époux de Mary Hooper (1776 – après 1851)**

Robert Mead, le père des frères Mead, crée une seconde entreprise et fabrique des pianos sous le nom de Robert Mead & Sons dès la fin 1833. Ce dernier et quelques membres de la fratrie retournent en Angleterre en 1836 alors que George, John et Joseph restent et forment ensemble la société Mead, Brothers & Co, qui opère de 1838 à 1852.

**Mead – Fratrie impliquée dans la facture et le commerce de la musique à Montréal :**

**MEAD, John Hooper (1805 – 1888), fl.1828 – 1840**

Travaille avec G. H. Mead comme fabricant de flutes à New York pour Hooper & Ball. Travaille à Montréal jusqu'en 1840, puis se déplace à Toronto et démarre J. & J. Mead avec son frère James en 1841.

**MEAD, Charles Hooper (1811 – 1854) , fl.1833 – 1836**

Travaille en fabrication de pianos à New York au début des années 1830. On le retrouve à Montréal pour la première fois en 1833, forme Mead & Brothers deux frères (George H. John H.), puis Robert Mead & Sons avec son père à la fin de 1833. Il démarre ensuite la firme de C. H. Mead & Co., fourreur et chapelier, qui deviendra l'entreprise principale de la famille à partir de 1836, opérant des deux côtés de l'Atlantique.

**MEAD, James, fl.1828**

Partenaire dans Mead & Co. en 1828. Fait partie de J. & J. Mead en 1841 à Toronto. Malheureusement James a laissé moins de traces et semble avoir passé peu de temps à Montréal.

**MEAD, Joseph Hooper (1816 – 1881), fl.1828 – 1852**

Travaille avec G. H. Mead puis R. Mead & Sons à la tenue des livres. Sera le gérant de C. H. Mead & Co. à Montréal dès la fin des années 1830, en plus d'être partenaire de Mead, Brothers & Co à partir de 1838. Sera le principal exécuteur testamentaire de G. H. Mead en 1851-52.

**MEAD, Samuel Robert (1821 – 1841) , fl.1828 – 1836**

Le plus jeune des frères. Il apparaît dans un acte notarié concernant G. H. Mead en 1830.

**REID, William Turnbull (1814 – ), fl. 1830 – 1834**

Commis, fabricant d'instruments. Engagé par G. H. Mead comme commis et à la tenue de livres en 1830. Mead épouse sa sœur Jane Eliza Reid en 1831. Après le décès de celle-ci du choléra en 1832, le père Thomas Reid achète la moitié de l'inventaire de G. H. Mead pour combler une dette de ce dernier envers lui. Il en fait don à son fils pour lui permettre de s'établir en partenariat avec Mead. Le partenariat est formé en septembre 1833 et annulé en août 1834. On retrouve Reid comme fabricant de pianos à New York de 1844 à 1858.

**WILKIE, Francis, fl. 1832 – 1835**

Fabricant d'instruments de musique. Wilkie travaille 16 ans pour John Broadwood à Londres avant de s'établir à New York. En 1827, il collabore avec Henry S. Bogardus et Charles E. Medcalf; un piano à six octaves fait partie de la collection du National Music Museum à Vermillion, au Dakota du Sud (É-U). Il travaille ensuite pour Robert & Williams Nunns, ainsi que pour Dubois & Stoddart à New York. Wilkie est engagé comme contremaitre par G. H. Mead le 13 juillet 1831. Il y a dispute entre les deux hommes en septembre 1832 et Wilkie intente un procès à G. H. Mead, afin de percevoir le salaire que ce dernier lui doit. Wilkie travaille ensuite à son compte jusqu'en 1835 à Montréal. On le retrouve à Cleveland en 1837 puis de retour à New York en 1840. Un bel exemple de la mobilité continental des artisans qui structurent l'industrie naissante.

1827	215 Mulberry, New York
1828-29	73 Amos, New York
1830	95 Thomas, New York
1831	50 Lawrence, New York
1831-32	9 St Joseph, Montréal
1833	College, Montréal
1834	Great St. James, Montréal
1837	202 Lake, Cleveland, Ohio
1840	5 Essex, New York
1841	79 Chrystie, New York
1842	103 Bowery, New York
1845-46	36 White, New York

**HERBERT, John Winchester (1800 – 1867), fl. 1834 – 1865**

Manufacturier de pianos, commerçant. Arrive à Montréal en 1828 et travaille comme maître tailleur quelques années. Se lie d'amitié avec George Hooper Mead - il est témoin au mariage de Mead avec Jane Eliza Reid en novembre 1831. Il forme ensuite un partenariat avec G. H. Mead et Henri H. Mott dans la firme Mead, Mott & Co. en 1834. En avril 1836, Herbert quitte le partenariat en mauvais termes avec Mead. En octobre 1836, il ouvre sa boutique, *le Magasin de lyre d'Or*, situé sur la place d'Armes (on imagine l'enseigne à l'extérieur), et localise sa manufacture dans la ruelle des Fortifications. Il se déplace ensuite sur Notre-Dame en 1841. Mead et Herbert, situés à proximité l'un de l'autre sur Notre-Dame, seront les deux principaux magasins de musique compétiteurs des années 1840, au cœur de la vie musicale montréalaise. Herbert est l'un des premiers imprimeurs canadiens à publier des partitions illustrées sur le recto du frontispice. On lui connaît 13 publications, dont trois imprimées chez Lovell. Herbert présente un piano à l'Exposition universelle de 1851, entièrement fabriquée en bois canadien, et qui reçoit d'excellents commentaires. De 1852 à 1862, il sera au 131, rue Notre-Dame, un espace de commerce qui passera aux jeunes Boucher et Manseau en 1862, parmi les premiers Canadiens français entrepreneurs en musique, alors que Herbert se retire graduellement. L'entreprise démarrée par Boucher dans les traces de Herbert perdurera jusqu'en 1975 à Montréal.

**THOMAS, John Morgan (1805 – 1875), fl. 1834 – 1837**

Meublier, fabricant de pianos. John Thomas arrive à Montréal avec sa famille en 1832 sur le brick Tobago. Après un contrat avec le gouvernement, pour effectuer des travaux à un quai en 1833, il commence à travailler à la manufacture de G.H. Mead au printemps 1834, affecté à la fabrication et à l'installation des mécaniques de pianos. Dès le mois de mai, Thomas commence à fabriquer un piano dans son logement pour lequel il fait aussi couler une plaque de fer à la fonderie St Mary. Mead l'accuse d'avoir utilisé le moule de sa manufacture et de lui avoir volé des pièces, vis et outils. Il se présente chez Thomas avec deux employés et procède à une « perquisition ». Furieux, Thomas se représente à la boutique de Mead en état d'ébriété le lendemain et les deux hommes en viennent aux coups. Mead subit alors des blessures sérieuses à la tête à la suite du bris d'une vitrine. Thomas intente un procès en diffamation contre Mead, affirmant qu'il était tombé « into public scandal, ignoring, discredit and disgrace & hath been thereby prevented from establishing himself in trade and business at the said city of Montreal ». Il n'obtiendra pas gain de cause. Thomas tente néanmoins de démarrer à son compte dès le mois de novembre 1835 et soutient cette même année avoir engagé deux ouvriers « des meilleurs établissements en ce genre à Londres ».

Selon plusieurs témoignages, sa réputation auprès des artisans de Montréal n'était pas bonne depuis son premier contrat avec le gouvernement en 1833. Il sera poursuivi pour parjure en 1837 (*Domina Regina vs John Thomas*) à la suite d'une dette qu'il refusait de payer à un autre meublier, et qu'il avait niée sous serment. Finalement, John Thomas quitte Montréal pour Toronto où il entame un court partenariat avec Alexander Smith en 1839. Ils obtiennent un brevet du Haut-Canada en 1840 pour « l'invention » du cadre métallique complet, qui avait déjà été breveté par Alpheus Babcock à Boston en 1825 et en 1833. Il se déclare néanmoins encore en 1864, dans ses publicités, l'inventeur du *Full Metallic Frame*, « now in general use throughout the world ».

Thomas obtient un certain succès à Toronto, et ses fils poursuivront dans la fabrication d'orgues et de pianos. En 1875, son fils Edward G. fonde l'une des plus grandes entreprises d'orgues du Canada de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Profitant de la tribune du succès, ses fils établiront dès 1905 un récit romancé de leur père comme pionnier de la facture instrumentale au Canada, actif à Montréal dès 1832, et inventeur du cadre métallique. Les fils prétendent faussement qu'il aurait présenté un piano à la Grande Exposition de Londres de 1851. Un récit qui sera repris par l'historiographie canadienne.

**DENNIS, William (– 1859), fl. 1834 – 1854**

Actif en Angleterre entre 1827 et 1832, on le retrouve à Québec en 1834, où il obtient des références de l'organiste Stephen Codman et du juge Sewell pour des travaux sur l'orgue de Trinity Chapel. Il entre à l'emploi de Robert Mead & Sons en 1835, puis fabrique pour William Dennis à partir de 1836. Continue à son compte à Montréal tout au long des années 1840.

**BROWN, Abner (1808 – 1885), fl. 1834 – 1885**

Fabricant et manufacturier. Abner Brown, maître artisan originaire du Lincolnshire, travaille à Montréal dès 1834. Celui que l'on pourrait qualifier de « facteur de la périphérie » établit d'abord ses affaires « [at the] entrance of St. Ann's Suburbs, two or three hundred yards west of St. Ann's Market, and third house from the College Wall » (1842-43). Il déménage ensuite ses activités de facture instrumentale à Griffintown, rue Wellington (1844), puis à la rue Saint-Georges (Jeanne-Mance) (1845-1851), dans le secteur nommé Près-de-ville. Brown fabrique alors des pianos, des orgues, des mélodéons et des harmoniums. Il se fera également importateur d'instruments et tiendra boutique durant la décennie 1850 dans les rues Notre-

Dame et Saint-Jacques. Brown n'a fait que très peu de promotion dans les journaux montréalais, et on ne connaît aucun de ses instruments. De 1861 à 1884, il installe sa manufacture dans le quartier Saint-Jean-Baptiste (Canada Piano Factory), avec ses fils Robert Godfrey Brown et George John Brown. Son fils Edman sera également actif à son compte dans les années 1870 à Montréal, avant de s'établir en facture d'orgues en Ontario.

**CHERRIER**, Toussaint (1797 – après 1861), *fl.* 1834 – 1849

Cousin de Mgr Lartigue et organiste à la cathédrale Saint-Jacques dès le début des années 1830, il commence à annoncer des orgues et pianos usagés à la vente en 1834. En 1843, il annonce également ses services d'accordeurs de pianos et d'autres, pour un montant de 4\$ par année.

**FLETCHER, M.**, *fl.* 1835

Fletcher annonce en 1835 dans *La Minerve* « qu'il se propose de visiter les différents [sic] aux environs de Montréal dans le but de réparer et accorder des Piano-Forte » et qu'il répare toute « espèce d'instruments [sic] de musique » (27 juillet 1835). Il reçoit les commandes chez les libraires T. & T. A. Starke et E. R. Fabre.

**McCALLUM, John** (1806 – 1876), *fl.* 1836 – 1876

Écossais d'origine, il arrive à Montréal en 1832 et travaille d'abord comme *cabinet maker*. Il est employé à l'été 1836 par Robert Mead & Sons à la fabrication de pianos. Il démarre en affaires en 1838 dans la rue Saint-Henri, puis rue Saint-Joseph en 1840. Il répare aussi les violons, guitares et petits instruments. Il opère avec ses fils (John jr. et David) sous le nom de J. McCallum & Sons à partir des années 1850, rue Bleury. Ses fils continueront jusqu'au milieu des années 1880 et J.W. McCallum, troisième génération, sera actif au cours de la décennie 1890.

**WARREN**, Samuel Russell (1809 – 1882), *fl.* 1836 – 1882

Possiblement le plus important facteur d'orgue du XIX<sup>e</sup> siècle au Canada, il aurait fabriqué 350 instruments durant sa carrière. Originaire de Tiverton au Rhode Island, il est d'abord organiste et menuisier et fait son apprentissage en facture d'orgues auprès de Thomas Appleton à Boston. Il s'installe à Montréal en 1836 et devient l'associé de George Hooper Mead pour quelque mois en 1837. Il démarre ensuite sa manufacture dans la rue Dorchester, à côté du Montreal General Hospital, où il fabrique orgues d'églises et de salons et des pianos forte. Il prend comme apprenti Frederick Maffre, fils du maître de bande Joseph Maffre, pour lui enseigner « the art and trade of a piano Forte and Organ Maker with voicing and tuning » (1841). Il installe sa manufacture au coin de Saint-Henri et Saint-Joseph en 1848.

**REINHARDT**, Isaac (1809 – 1846), *fl.* 1836 – 1846

Il est né à Québec en 1809, fils du marchand de tabac John Reinhardt. Il est cousin d'Anna Maria et Christina Magdalena Reinhardt, épouses respectives de Gottlieb Seebold et Frederick Hund. Il a probablement appris la facture auprès de ces derniers. En 1836, il annonce son entreprise de fabrication de pianos à Montréal, établie au coin des rues Saint-Louis et Saint-François, en face de la résidence de Mme Seebold (Anna Maria Reinhardt). Il décède en 1846.

**REINHARDT, Anna Maria (Mrs Seebold) (1795 – 1884), fl. 1836**

Fille d'un viticulteur du village de Strumpfelbach (Wurtemberg), Reinhart avait en 1816 avec ses sœurs, rejoignant à Québec leur oncle John Reinhart, marchand-négociant de tabac, établi depuis plus de vingt ans. Les sœurs Reinhart sont le dénominateur commun dans l'établissement de Hund & Seebold en 1819 à Québec. Elle ne fait qu'une seule apparition dans les journaux, en 1836, sous le nom de Mme Seebold, pour annoncer la réception de pianos en provenance de Londres. Il est probable qu'elle ait continué à vendre des instruments de musique de son mari plus tard, et pendant plusieurs années. D'autant plus, deux fils de Reinhart, John Gottlieb et Frederick (qui fait déjà sa marque comme musicien professionnel à Montréal en 1849), forment une société en 1852 pour faire le commerce des instruments de musique (Seebold Brothers).

**HOOD, Thomas Dezery (1819 – 1908), fl. 1838 – 1878**

Contremaitre, manufacturier de pianos. Né à Saint-Jean, Terre-Neuve, il arrive à Montréal en 1834, âgé de quinze ans. Dès son arrivée, il obtient un emploi chez les meubliers Hilton & Baird. En 1838, il est engagé par Mead, Brothers & Co. comme contremaitre de la manufacture jusqu'en 1852. Il acquiert les intérêts du volet fabrication de l'entreprise lorsque George H. Mead décède en 1852 (Henry Prince acquiert pour sa part le volet de vente au détail), puis poursuit la production de pianos à Montréal jusqu'en 1878, confiant alors ses affaires à son contremaitre Daniel McGregor. Hood a fait partie du corps de milice *Montreal Rifles* durant les troubles de 1837-38. Il s'est également engagé dans la vie politique locale; il a été échevin de 1871 à 1884, en plus de remplacer le maire Francis Cassidy durant sa maladie. Henry Prince, qui vendait ses pianos, les annonçait comme des pianos *for the millions*, une expression qui rappelle à l'époque l'entraide ou le populisme.

**OWEN, Henry fl. 1839 – 1847, 1851 – 1865**

Fabricant, accordeur et régulateur de pianos. Henry Owen est arrivé à Québec en tant que régulateur et accordeur de pianos vers 1839. Il confirme dans la presse ses liens avec les firmes Richard Owen & Co. et Owen & Stodart de Londres. Il se réclame également d'avoir été pendant cinq ans le principal accordeur et régulateur auprès du fabricant londonien Robert Wornum. Il forme une association avec son frère Richard Owen à Québec en 1842 et s'installe à Montréal en 1845. En tant que régulateur, il travaille pour John Stephenson en 1847. À partir de 1848, il travaille avec Lemuel Gilbert à Boston (1848) puis avec Freedom Hill et C. C. Ryder (1849-50). De retour à Montréal, il s'occupe du Boston Piano Forte Warehouse avec Freedom Hill en 1851. Il démarre une fabrique 1852, juste à côté de l'atelier de T. D. Hood et de l'ancien établissement de John Stephenson, en compagnie de Richard Tranter, lui aussi un ancien employé de Lemuel Gilbert. Son fils Charles Frederick apparaît comme fabricant également à partir de 1856. On perd leur trace à Montréal en 1865.

**FABRE, Edouard-Raymond (1799 – 1854), fl. 1843**

Libraire. Il annonce en 1843 qu'il est agent pour Cavallé, Coll, père et fils, facteurs d'orgues de Paris, et qu'il accepte les commandes.

**MACPHERSON, John (1793 – 1872), fl. 1842 – 1872**

Musicien, fabricant et commerçant d'instruments de musique. Originaire d'Écosse, John McPherson apparaît comme musicien au recensement du Bas-Canada de 1842. Il semble s'installer en affaires dès 1843, sur la rue Sainte-Dominique, près de Craig. Après le mariage de son fils William en 1844, l'entreprise devient J. McPherson & Son. En 1848, ils annoncent qu'ils poursuivent la fabrication de tout instrument de musique destiné aux bandes militaires et amateurs. Ils s'occupent également de lutherie et annoncent un large inventaire de violons et violoncelles. Une publicité de 1849 (*Montreal Transcript*, 5 mai) présente, pour la première fois, le dessin d'un instrument à vent dans la presse, et s'agit d'un cornet à pistons. McPherson présente une clarinette et un *cornopean* de sa fabrication à l'Exposition de Londres de 1851. Il dirige la « bande Indépendante » vers 1856 et continuera dans le commerce et la facture des instruments jusqu'à son décès. Sa fille Catherine prendra la relève en 1872.

**SMITH, Alexander, fl. 1842 – 1843**

*Tuner and regulator of the piano*. Smith obtient un brevet le 23 mars 1840 à Toronto, en partenariat avec John Thomas, ancien employé de G. H. Mead, pour un cadre métallique complet (*complete metal frame*).

« He has been all his life in the business, and has given the utmost satisfaction to the first Composers in Europe...for the last seven years given the most perfect satisfaction at the Government House in Toronto and Kingston and to the principal families there » - *Montreal Gazette*, 10 août 1842.

**STEPHENSON, John (1800 – 1849), fl. 1843 – 1849**

Fabricant de pianos. Ancien ouvrier de Collard & Collard à Londres, il apparaît comme fabricant dès 1843, et à son compte comme manufacturier autour de 1847. Il est alors établi au 6 rue Saint-George, près des manufactures de Abner Brown et de G.H. Mead. John Stephenson décède en 1849.

**LISTON, James, fl. 1844**

Violoniste et luthier au 54 rue Bleury (Lovell).

**ANDERSON, Geo., fl. 1844 – 1852**

Musicien et commerçant. Anderson démarre une école de musique en 1842. Il fait le commerce de pianos à bas prix, importés de Londres, à partir de 1844 et mise sur le seconde main et les échanges.

**SMITH, J.B., fl. 1845 – 1851**

Agence montréalaise de Lemuel Gilbert de Boston (J. B. Smith & Co.).

**DELAGRAVE, Louis, fl. 1846**

Commerçant. Établi rue Saint-François-Xavier, Delagrave importe des marchandises destinées aux églises. Il se présente en 1846 comme représentant exclusif des pianos, orgues et harmoniums Alexandre de Paris.

**EGAR, Richard (1821 – ), fl. 1846 – 1850**

Fabricant de pianos. Engagé comme apprenti par G. H. Mead en 1837 pour la régulation, l'accord et l'assemblage des mécaniques. Continue à travailler pour Mead au terme de son contrat d'apprenti,

jusqu'en 1846. Il annonce ses services comme réparateur d'instruments entre 1846 et 1850, spécifiant qu'il est associé avec d'anciens ouvriers des firmes de piano londoniennes de Collard & Collard (Stephenson) et de Towns & Packer.

**HILL, Freedom (– 1902), fl. 1847, 1851 – 1895**

Commerçant, fabricant de pianos, agent. On le retrouve pour la première fois en 1847 à Montréal, comme gérant de J. B. Smith & Co., le dépôt du fabricant bostonien Lemuel Gilbert à Montréal. En 1848, Hill s'associe à Boston avec Henry Owen et Charles C. Ryder. Ensemble ils forment la compagnie Hill, Ryder & Owen. Ils s'installent au 419, rue Washington, voisins de la compagnie Hallet & Davis. En 1850, C. C. Ryder quitte Hill et Owen pour travailler au côté de Timothy Gilbert. Deux pianos droits de Hill & Owen sont conservés ainsi qu'un piano à queue très particulier dans la collection du Smithsonian. Freedom Hill quitte Boston et arrive à Montréal en 1851. Il forme la compagnie Boston Piano Fortes Warehouse avec Henry Owen. L'année suivante, la compagnie est absorbée par A. & S. Nordheimer et Hill en devient le gérant. Quand Nordheimer quitte Montréal en 1864, Freedom Hill s'allie avec Joseph Gould pour assurer la continuité des agences de la compagnie Nordheimer sur place. Durant six années, Hill devient l'un des plus importants commerçants montréalais grâce aux agences des pianos Steinway, Chickering et Dunham, mais aussi des orgues Mason & Hamelin. En 1870, le partenariat prend fin et Hill poursuit sous son propre nom, mais sans les agences importantes. Au cours des années 1880 et 1890, Hill continue de travailler comme fabricant pour des ateliers montréalais ou comme accordeur.

**BROWN, George (1818 –), fl. 1847**

Meublier, fabricant de piano. Essaie la facture d'instruments à vent comme apprenti pour G. H. Mead en 1834. Il quitte en novembre ou décembre parce qu'il n'aime pas la facture de vents et que Mead n'a pas besoin d'un autre apprenti en facture de pianos. Témoigne dans la cause de *Thomas vs Mead* en 1835. Après avoir travaillé à New York, Brown revient à Montréal en 1847. S'établit ensuite à Boston avec John Munro, sous le nom de Brown & Munro. Il obtient un brevet en 1852 pour une modification à la mécanique du piano. Brown, Munro & Co. transfèrent leurs opérations à Montréal vers 1860. Ils partagent les locaux de la jeune compagnie Laurent & Laforce en 1864.

**DAVIS, Wm. J., fl. 1847 – 1848**

*Chickering's Piano Forte Depot*. Établi sur la rue Craig, il se dit « sole Agent for Lower Canada » des pianos Chickering de Boston. Pourrait être relié aux Davis actifs à Boston en 1848 (Hallet & Davis et Davis & Allen).

**NORDHEIMER, A. & S., fl. 1848 – 1911**

Commerçants, éditeurs, agents. Abraham et Samuel s'installent à Kingston en 1842. En 1844, quand le Parlement canadien s'établit à Montréal et que la clientèle aisée quitte la ville, les frères Nordheimer décident de s'installer à Toronto. Les affaires vont bien durant la seconde partie des années 1840 et, dès 1848, ils démarrent des succursales dans d'autres villes canadiennes. En 1848, ils ouvrent un magasin à Montréal, d'abord situé au 106 rue Notre-Dame et, en 1852, au Odd Fellows' Hall dans la rue Saint-Jacques. Freedom Hill, devient alors gérant pour le magasin Nordheimer de Montréal. En 1855, les frères Nordheimer achètent un terrain rue Saint-Jacques et y font ériger le Nordheimer Building. La compagnie y établit des locaux, sa salle d'exposition et y construit un amphithéâtre de plus de 400 places. Samuel et Abraham, eux-mêmes musiciens, font venir des musiciens de renommée mondiale. En 1858, la compagnie Nordheimer ajoute les pianos Steinway & Sons (New York) à son offre exclusive.

## ANNEXE C

### Compagnons en facture instrumentale à Montréal entre 1815 et 1851

Répertoire alphabétique des artisans « invisibles » du secteur de la facture instrumentale à Montréal durant la période 1815 à 1851. La liste exclut les apprentis trouvés dans nos recherches. L'indication *floruit* (*fl.*) présente les années où nous pouvons situer l'activité de l'individu à Montréal durant la période considérée (1815 à 1851). Les informations relatives à la naissance et au décès sont fournies au meilleur de nos connaissances.

Cette liste démontre la richesse des archives judiciaires pour révéler des acteurs « invisibles » de la facture instrumentale à Montréal. L'identification de ces acteurs vient en effet principalement de témoignages dans des causes plaidées devant la Cour du Banc du Roi/de la Reine. Dans certains cas, des recherches généalogiques ont permis de trouver les dates de naissance et décès en plus d'identifier les origines de ces artisans. Certaines informations proviennent également de la presse montréalaise, des bottins et annuaires de la ville et, dans de plus rares cas, d'actes notariés. Notons aussi l'article de Collard comme référence pour certains *cabinet makers*<sup>1</sup>.

#### **BILLS, John (1814 – ), fl. 1838 – 1850**

Il se déclare fabricant de pianos en 1838, à 24 ans, alors qu'il participe à la manutention d'un piano de John H. Mead. Il témoigne en 1838 dans la cause *Mead vs Salaberry*.

#### **BODILLY, Ralph, fl. 1835 – 1836**

Polisseur et vernisseur. « *Coach painter by trade* ». Arrive à Montréal de Londres le 2 juillet 1835 et travaille pour G. H. Mead. Il témoigne dans la cause *Thomas vs Mead*.

#### **CLEMENCE, Thomas Couch (1795 – 1850), fl. 1832 – 1833**

Fabricant d'instruments de musique. Il travaille d'abord pendant environ vingt ans en Angleterre. Il est engagé par G. H. Mead en 1832 mais on le retrouve en 1834 à Albany, en partenariat avec le fabricant de

---

<sup>1</sup> Elizabeth Collard, « Montreal cabinet makers and chair makers: 1800-1850. A check list », *Antiques*, mai 1974, p. 1132-1146.

pianos Francis Putnam Burns, sous le nom de Clemence & Burns. Poursuit à New York de 1835 à 1838. Il témoigne dans la cause *Wilkie vs Mead*.

**CUNNINGHAM, William (v.1807 –), fl. 1840**

Fabricant d'instruments de musique. Témoigne dans la cause *Laframboise vs Hitchins* en 1840.

**FARR, William, fl. 1845 – 1846**

Fabricant de pianos et meublier. 43 St. Elizabeth (Lovell).

**GAUL, Alexander, fl. 1843 – 1846**

Fabricant de pianos. St. Urbain, près de Vitré (Lovell).

**GILBERT, Augustin (1806 – 1865), fl. 1836 – 1837**

Meublier. Assiste à la fabrication des derniers boîtiers de pianos fabriqués par R. Mead & Sons à Montréal en 1836. Opère aussi en partenariat avec John Wiseman sous le nom de Wiseman & Gilbert vers 1837. Ces derniers obtiennent un contrat pour la fabrication de 150 boîtiers de pianos pour la firme Mead, Mott & Co. en mars 1837. Il poursuit comme meublier aux États-Unis après 1845. Il témoigne dans *Mead vs Brown*.

**HEWITT, Thomas (v.1808 –), fl. 1831 – 1832**

Peintre. Employé par G. H. Mead à partir d'octobre 1831, comme *Varnisher and Polisher*. Il témoigne dans la cause de *Wilkie vs Mead*.

**KINKAID, Alexander (1809 –), fl. 1836**

Meublier. Il assiste à la fabrication des derniers boîtiers de pianos fabriqués par R. Mead & Sons à Montréal en 1836. Il témoigne dans *Mead vs Brown*.

**LITTLE, Thomas (1800 –), fl. 1835 – 1838**

Fabricant de pianos et d'instruments de musique. Il travaille pour G. H. Mead en 1835 à la réparation d'une harpe et en 1837 à la fabrication d'un orgue. Il est également accordeur pour John H. Mead en 1838. Il témoigne dans les causes *Thomas vs Mead*, *Perrault vs Mead* et *Mead vs Salaberry*.

**MAYER (MAYÉ), Antoine, fl.1843**

Fabricant de pianos. Mention dans une notice de transaction immobilière en 1843. On le retrouve en 1855 comme manufacturier de pianos à Saint-Hyacinthe et il dit en 1856 avoir « été employé pendant longtemps dans les meilleures manufactures de New York et Boston ».

**MAYGUEZ, A., fl. 1845 – 1848**

Fabricant de pianos. Habite sur Panet, près de Mignonne (Lovell).

**McGILL, William (v.1805 – ), fl. 1830 – 1832**

Fabricant d'instruments de musique. Employé par G. H. Mead de 1830 à mai 1832. Devient épicier par la suite. Il déclare qu'il travaillait avant dans une manufacture de meubles où des pianos étaient fabriqués à l'occasion (on ne sait si c'est à Montréal ou ailleurs). Il témoigne dans les causes *Hart vs Mead*, *Wilkie vs Mead* et *Hutchinson vs Mead*.

**McMASTER, William (1809 – ), fl. 1836**

Meublier. Il assiste à la fabrication des derniers boîtiers de pianos fabriqués par R. Mead & Sons à Montréal en 1836, durant une période de 4 mois. Témoigne dans *Mead vs Brown*.

**MERRIT, Phineas Babcock (1802 – 1853), fl. 1831 – 1845**

Meublier. Originaire de la Nouvelle-Angleterre. Employé comme *case maker* à l'été 1831 par G. H. Mead. Il fabrique 10 à 12 boîtiers de piano et est payé à la pièce. Pourrait avoir eu un lien de parenté par sa mère (Betsey Babcock) avec le fabricant de pianos Alpheus Babcock. Il témoigne dans la cause de *Wilkie vs Mead* en 1832. Il opère un *Cabinet Warehouse* sur Saint-François-Xavier en 1842 et abandonne la fabrication de meubles en 1845.

**PULLEN, Joseph (v.1781 – 1843), fl. 1830 – 1833**

Meublier. Employé par G. H. Mead en tant que *case maker* vers 1830 jusqu'en 1833. Témoigne dans *Hutchinson vs Mead* et dans *Wilkie vs Mead*.

**REID, James (1800 – ), fl. 1832 – 1834**

Fabricant de pianos. Originaire de Grande-Bretagne. Employé par G. H. Mead d'octobre 1832 à 1834, affecté à la réparation des instruments. Se dit *master of the trade*. Témoigne dans la cause *Wilkie vs Mead*.

**ROBINSON, George (v.1811 – ), fl. 1836 – 1837**

Meublier, fabricant de pianos. Employé par Mead, Mott & Co. pour deux ans à partir du 1 mai 1836. Quitte Mead pour travailler avec Herbert et Dennis en avril 1837. Témoigne dans *Thomas vs Mead*. Il pourrait s'agir du George Robinson Routh qui est recherché par sa famille en 1849 (qui aurait travaillé à Montréal, Boston et New York).

**SHELLARD, Henry (1799 – 1875), fl. 1828**

Fabricant de pianos. Évoqué par Charles Hooper Mead et John Hooper Mead dans la cause de *Hart vs Mead*. Travaille pour Broadwood & Sons à Londres. Il fabrique les touches des premiers pianos de G. H. Mead à Montréal (1828). Serait ensuite retourné à Londres selon Charles H. Mead. Il revient en Amérique en 1832 et s'établit à Brooklyn avec d'autres membres de sa famille.

**SMITH, John, fl. 1836**

Polisseur et vernisseur. Assiste à la fabrication des derniers boîtiers de pianos fabriqués par R. Mead & Sons à Montréal en 1836.

**THOMAS, James**, fl. 1842-44

Fabricant de pianos. 22 Wolfe, Montréal (Lovell).

**THORNTON, Edward (1820 – 1897)**, fl. 1845 – 1849

Accordeur et régulateur de pianos. Le manufacturier John W. Herbert fait venir Thornton de Londres et paie sa traversée à bord du bateau Niagara en 1845. Il est engagé par Herbert pour une période de deux ans au réglage et à l'accord des pianos. On le retrouve à l'emploi du fabricant Lemuel Gilbert à Boston en 1849. Il revient à Montréal et travaille pour Herbert et Nordheimer, avant de démarrer à son compte vers 1860 au Square Victoria.

**THURSTON, Joshua**, fl. 1822

Fabricant de pianos. Il arrive de Londres. Il est de passage à Montréal durant un mois en 1822 pour réparer des pianos.

**VENNER, John**, fl. 1850

Fabricant de pianos. Originaire d'Angleterre, il travaille pour Abner Brown en 1850, avant de poursuivre vers les États-Unis.

**WISEMAN, John (1812 – )**, fl. 1836 – 1837

Meublier. Employé par G. H. Mead en 1836. Opère aussi en partenariat avec Augustin Gilbert sous le nom de Wiseman & Gilbert vers 1837. Ces derniers obtiennent un contrat pour la fabrication de 150 boîtiers de pianos pour la firme Mead, Mott & Co. en mars 1837. Témoigne dans *Thomas vs Mead*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources manuscrites

#### Archives nationales du Québec

Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure, District judiciaire de Montréal :

CN601,S7, Greffe du notaire George Dorland Arnoldi.

CN601,S28, Greffe du notaire Thomas Bedouin.

CN601,S41, Greffe du notaire John Blackwood.

CN601,S68, Greffe du notaire Jean-Marie Cadieux.

CN601,S96, Greffe du notaire Jean-Baptiste Constantin.

CN601,S102, Greffe du notaire William Nicolas Crawford.

CN603,S35, Greffe du notaire Leopold Desrosiers.

CN601,S134, Greffe du notaire Nicolas-Benjamin Doucet.

CN601,S175, Greffe du notaire Isaac Jones Gibb.

CN601,S187, Greffe du notaire Henry Griffin.

CN601,S209, Greffe du notaire William Stewart Hunter.

CN601,S224, Greffe du notaire Patrice Lacombe.

CN606,S18, Greffe du notaire Joseph-Ignace Leclair.

CN601,S270, Greffe du notaire Peter Lukin, fils.

CN601,S321, Greffe du notaire Thomas John Pelton.

CN601,S353, Greffe du notaire William Ross.

CN601,S366, Greffe du notaire Charles-Gédéon Scheffer.

Archives nationales à Montréal, fonds Cour du Banc du Roi/de la Reine du district de Montréal, matières civiles supérieures :

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4165, *Hart vs Mead*, 1829, n° 1297.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4207, *Hutchinson vs Mead*, 1830, n° 1584.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4251, *Wilkie vs Mead*, 1832, n° 1938.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4300, *Thomas vs Mead*, 1835, n° 2337.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4266, *Mead vs Brown*, 1836, n° 2048.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4944, *Perrault vs Mead*, 1837, n° 875.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4920, *Christman vs Mead*, 1838, n° 732.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4817, *Klemm vs Herbert*, 1838, n° 215.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4968, *John Mead vs De Salaberry*, 1838, n° 1027.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4353, *Hart vs Archambault*, 1839, n° 2716.

TL19,S4,SS1, 1987-05-007 \ 4969, *George H. Mead vs Robert Mackay*, 1846, n° 1039.

Archives nationales à Montréal, fonds Cour supérieure du district de Montréal, matières civiles en général :

TP11,S2,SS2, 1987-05-007 \ 3953, *Abner Brown vs Hogan et Penn*, 1854, n° 2655.

Archives nationales à Québec, fonds Ministère de la Culture et des Communications

E6,S8,SS1,SSS1924, *Saint-Jean - Saint-Jean - Église Saint-Jean et Saint-James, 1816-1962*. Retranscriptions de correspondances provenant des notes personnelles de Marius Barbeau (s.d), dactylographiées par Gérard Morisset.

### **Autres centres d'archives**

Archives de l'Université de Montréal, Collection Louis-François-Georges Baby :

P0058G2/256, *facture pour un piano importé par Anthony Atkinson de Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis (Londres)*, 1809.

Bibliothèque et Archives Canada :

RG8/C76, Microfilm c-2643, p. 446, *Petition for Relief from Military Band Competition*, 4 novembre 1843.

McGill University Libraries, Rare Books, The Lawrence Lande Collection of Canadiana :

ML45 C66 1786, *Broadside from Guillaume Metcher*.

Musée de la civilisation :

MCQC2015-PX1, *lettre de Louis-Joseph-Amédée Papineau qui accompagnait un flageolet ayant appartenu à Denis-Benjamin Viger (1774-1861)*.

### **Partitions de musique manuscrites**

Archives des Augustines, Monastère des Augustines :

*Cahier de Mlle Caroline Rachel Frobisher de Montréal (1793-1801)*

Archives de folklore et d'ethnologie de l'Université Laval :

*Manuscrit de Cecil Lagueux (1817)*

Archives nationales à Québec, fonds De la Broquerie Fortier (P596) :

*Cahier d'Alphonsine Roy (1831-1844)*

*Lucien Taché, Cahier d'airs choisis (1852)*

*Cahier de Miss H. Barbier (1823-1842)*

*Cahier de O'Connor Esq (c.1820)*

Collection Francis Lapointe :

*Cahier de Jane Ann Torrington (1817-1840)*

*Cahier Lindsay/Mazzocchi (c.1840)*

*Cahier de Catherine (c.1851)*

*Cahier de Sophie Bélanger (c.1851)*

Collection Musée de Carillon :

*Cahier de musique d'Elisha Styles Lyman, Montréal, 28 août 1821*

### **Sources imprimées**

#### **Journaux consultés entre 1800-1851**

*L'Abeille canadienne*

*L'Aurore*

*L'Aurore des Canadas*

*L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*

*The Albion British, Colonial and Foreign Weekly Gazette (New York)*

*L'Avenir*

*Le Castor : journal politique, littéraire, des arts, de l'agriculture et du commerce (Québec)*

*The Canadian Courant & Montreal Advertiser*

*The Canadian Gazette/La Gazette canadienne*

*The Canadian Inspector*

*The Canadian Magazine*

*The Canadian Review*

*The Canadian Times*

*The Canadian Spectator*

*Le Canadien* (Québec)  
*L'Écho du pays* (St-Charles Village Debartzch)  
*L'Ère nouvelle* (Trois-Rivières)  
*Le Fantasque* (Québec)  
*Le Guide* (Ste-Marie, Bce)  
*Le Journal de Québec* (Québec)  
*The Kingston Chronicle & Gazette* (Kingston)  
*Le Libéral, journal politique, industriel et littéraire*  
*La Minerve*  
*The Montreal Gazette*  
*The Montreal Herald*  
*The Montreal Morning Courier*  
*The Montreal Transcript, and Commercial Advertiser*  
*The Montreal Witness*  
*The Ottawa Times* (Ottawa)  
*The Quebec Gazette* (Québec)  
*The Quebec Mercury* (Québec)  
*The Scribbler*  
*Le Spectateur canadien*  
*The Vindicator and Canada Advertiser*  
*The Western Star*

#### **Périodiques**

*Atkinson's Casket or Gems of Literature, Wit and Sentiment* (Philadelphie)  
*L'Album musical et littéraire de La Minerve*  
*L'Album musical et littéraire de la Revue Canadienne*  
*Le Canada musical revue artistique et littéraire*  
*The Literary Garland*  
*The Montreal Museum: or Journal of Literature and Arts*  
*La Revue canadienne*

#### **Publications**

BATTEUX, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

- DE CELLES, Dom Bedos, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, L.-F. Delatour, 1766-1778.
- MASSICOTTE, É.-Z., « Quelques anciens pianos », *Bulletin des recherches historiques*, XXXVII, oct. 1931.
- MASSICOTTE, É.-Z., « Violons et luthiers », *Bulletin des recherches historiques*, XLI, avril 1935.
- MOLT, T. F., Instructions collées au boîtier du Chromatomètre, Québec, 1832, Collection du Pôle culturel des Ursulines.
- MOREAU, Stanislas-Albert, *Histoire de L'Acadie, province de Québec*, Montréal, 1908.
- MORISSET, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941.
- RIMBAULT, Edward F., *The Pianoforte, its origins, progress and construction*, Londres, R. Cocks & Co., 1860.
- RUSSELL, Henry, *Cheer! Boys, Cheer! Memories of Men and Music*, Londres, J. McQueen, 1895.
- [S.A.] *The Young Lady's Book: A Manual of Elegant Recreations, Exercises, & Pursuits*. Londres, Vizetelly, Branston, & Co., 1829.
- [S.A.] *First Directory of Cleveland and Ohio City, 1837-38*, Cleveland, OH, Sanford and Lott, 1837.
- [S.A.] Collection d'annuaires Lovell de Montréal et sa région, 1842-2010. En ligne. <https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3652364>.
- [S.A.] Royal Commission, *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Volume 2*, Londres, Spicer, 1851.
- SCRIBE, Eugène, *Le Puff ou mensonge et vérité*, Paris, 1848.
- SIBIRE, André-Sébastien, *La Chélonomie, ou, Le parfait luthier*, Paris, Chez l'Auteur, Millet, Imprimeur-Libraire, 1806.
- SOCIETY OF JOURNEYMEN PIANO-FORTE MAKERS, *The New-York Book of Prices for Manufacturing Piano-fortes*, New York, American Musical Instrument Society, 2009 [1835].
- THOMPSON, Thomas Perronet, *Instruction to my Daughter for Playing the Enbarmonic Guitar*, Londres, Goulding & D'Almaine, 1829.

### **Partitions de musique imprimée**

- BARATTEAU-MASINI, « Crois-moi - Romance », Montréal, *Album musical de La Minerve*, 1851, collection Francis Lapointe.
- BISHOP, Ana, « I am the Bayadere. The celebrated Tambourine Song », New York, Firth, Pond & Co., 1847, collection Francis Lapointe.
- BRAUNEIS, J. C., « The Monkland Polka », Montréal, Mead, Brothers, Co., 1849, collection Francis Lapointe.

HAAS, Charles, « Hélène – Polka parisienne », Montréal, *Album musical de La Minerve*, 1850, collection Francis Lapointe.

LABITZKY, Joseph, « Neue aurora-walzer [the new aurora waltzes]: op. 69 für das piano forte », Londres, R. Cocks & Co., ca.1850, collection Saint-Sulpice, BAnQ.

LEMOINE-LOIS, « Le véritable amour », Montréal, *Album musical de La Minerve*, 1851, collection Francis Lapointe.

MAFFRE, Joseph, « The Original Canadian Quadrilles, arranged for the piano forte by J. Maffré », New York, Firth & Hall, 1847. Library of Congress Online Catalog (1,567,327), en ligne.  
<https://lccn.loc.gov/2023800019>.

MOZART, Wolfgang Amadeus, « The favorite overture, songs, duetts &c. in Mozart's celebrated Le Nozze di Figaro. for the piano forte, flute, & violoncello », Londres, Goulding, D'Almaine, Potter & Co., [n.d.], Collection Saint-Sulpice, BAnQ.

RUSSELL, Henry, « *The Canadian Sleigh Song* », Londres, Musical Bouquet, ca. 1850, collection Francis Lapointe.

SLOMAN, Jane, « I'll make him speak out : a ballad / composed and dedicated to the ladies by Jane Sloman », Boston, Wm. H. Oakes, 1843. Hathi Trust, en ligne.  
<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015096409134>.

### Ouvrages de référence

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN, *La presse québécoise des origines à nos jours, Tome premier 1764-1859*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973.

Bibliothèque nationale du Québec, *Catalogue des partitions musicales publiées avant 1968*, 1994.

BOURASSA, Juliette et Lucien POIRIER, *Les divertissements urbains, confrontation de deux cultures d'après le Répertoire des données musicales de la presse québécoise, tome 1 : Canada, volume 2 : 1800–1824*, Québec, Faculté de musique, Université Laval, 2003.

GROCE, Nancy, *Musical Instrument Makers of New York: A Directory of the Eighteenth-And Nineteenth-Century Urban Craftsmen*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1991.

HAYES, Florence et Helmut KALLMANN, « La fabrication de pianos au Canada », *Encyclopédie canadienne*. En ligne. Consulté le 13 avril 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/piano-facture>.

HENDERSON, Ruth, « American Musical Journal (New York, 1834-1835) », *Répertoire international de la presse musicale*. En ligne. <https://ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=AMJ>. Consulté le 19 août 2023.

KALLMANN, Helmut, *Canadian Built Nineteenth Century Musical Instruments: A Check List*, Ottawa, Canadian Broadcasting Corporation, 1965.

KALLMANN, Helmut et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993.

### Études, articles et monographies

ADELSON, ROUDIER, NEX, BARTHEL et FOUSSARD, *The history of the Erard piano and harp in letters and documents, 1785-1959*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

AHRENS, Christian, « Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and Their Consequences », traduit par Irene Zedlacher, *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 2, 1996, p. 332-340.

ALLODI, Mary, *Les débuts de l'estampe imprimée au Canada : vues et portraits*, catalogue d'une exposition qui eut lieu au Royal Ontario Museum, Toronto, du 18 au 25 mai, au McCord Museum, Montréal, du 11 juin au 13 juillet, et aux Archives publiques du Canada, Ottawa, du 25 juillet au 1<sup>er</sup> septembre 1980, Toronto, Royal Ontario Museum, 1980

AMTMANN, Willy, *La Musique au Québec : 1600-1875*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1976.

APPADURAI, Arjun (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

BAILLARGEON, Noël, *Le Séminaire de Québec de 1800 à 1850*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994.

BARLOW, Helen, « The British Army and the music profession: The impact of regimental bands on the status and identity of professional musicians », dans Rosemary Golding (dir.), *The music profession in Britain 1780-1920: new perspectives on status and identity*, New York et Londres, Routledge, 2018.

BARRIÈRE, Mireille, *La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913*, thèse de doctorat, Université Laval, 1990.

BASHFORD, Christina et Roberta MONTEMORRA MARVIN (dir.), *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*, Rochester et Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016.

BATES, Eliot, « The Social Life of Musical Instruments », *Ethnomusicology*, vol. 56, n° 3, automne 2012, p. 363-395.

BATES, Eliot, « Actor Network Theory and Organology », dans *Organology and the Others: Cross-Disciplinary Methods Applied to the Study of Musical Instruments*, conférence Galpin Society/AMIS, Édimbourg, 3 juin 2017.

BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

- BECKER, Howard S., « L'œuvre elle-même », *Paroles et musique*, Paris, Harmattan, 2006, p. 25-38.
- BECKER, Howard S. et Alain PESSIN, « Dialogue sur les notions de monde et de champ », *Sociologie de l'Art*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 163-180.
- BERG, Maxine et Pat HUDSON, « Rehabilitating the Industrial Revolution », *The Economic History Review*, vol. 45, n°1, 1992, p. 24-50.
- BERG, Maxine, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, New York, Oxford University Press, 2007.
- BERMINGHAM, Ann et John BREWER (dir.), *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, New York et Londres, Routledge, 1995.
- BERNIER, Gérald et Daniel SALEE, *Entre l'ordre et la liberté : colonialisme, pouvoir et transition vers le capitalisme dans le Québec du XIX<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'anglais par Hervé Juste, Montréal, Boréal, 1995.
- BOIVIN, Jean, C. CARON, M. Gagné, M. Gonneville, E. Keillor, Y. Lamonde et M-T. Lefebvre, « Écriture(s) de la vie musicale québécoise, du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui : avancées, défis et nouvelles avenues », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, n° 1, 2008, p. 77-87.
- BORDRY, Guillaume, « Modernité à vendre. Meyerbeer et l'art du puff », dans Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER (dir.), *La modernité française au temps de Berlioz*, actes du colloque, Les colloques de l'Opéra Comique, Paris, février 2010.
- BOUCHARD, Gérard et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides, 1995.
- BOURASSA, Dominique, *La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec, de la Conquête à 1836*, mémoire de maîtrise en musique, Université Laval, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979
- BOYD, Michelle Elizabeth, *Music and the Making of a Civilized Society: Musical Life in Pre-Confederation Nova Scotia, 1815–1867*, thèse de doctorat en musique, Université de Toronto, 2011.
- BUETTNER, Elizabeth, « La famille britannique entre l'Inde et le Canada. Empire, classe sociale et voyage à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Annales de démographie historique*, n° 2, 2011, p. 149 à 168.
- BURGESS, Joanne, *Work, Family and Community: Montreal Leather Craftsmen, 1790-1831*, thèse de doctorat en histoire, Université du Québec à Montréal, 1986.
- BURGESS, Joanne, « The Growth of a Craft Labour Force: Montreal Leather Artisans, 1815-1831 », *Historical Papers*, vol. 23, n° 1, 1988.
- BURGESS, Joanne et COMEAU, Michelle, « L'empire du commerce montréalais : acteurs, territoires et patrimoines », dans Joanne Burgess et Paul-André Linteau (dir.), *Histoire et patrimoine. Pistes de recherche et de mise en valeur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2019.

- BROUILLETTE, Louis, « Les six manuscrits de musique du fonds De la Broquerie Fortier, 1753-1852 : L'héritage musical de la famille Boucher de la Bruère », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n° 5, 2013. En ligne. <https://doi.org/10.7202/1017692ar>
- BRUCHER, Katherine et Suzel Ana RILEY (dir.), *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*, Burlington et Farnham, Ashgate, 2013.
- CALDERISI, Maria, *L'édition musicale au Canada, 1800-1867*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1981.
- CAMPOS, Rémy, « Le commerce de la critique : journalisme musical et corruption au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015, p. 221-245.
- CAMUS, Raoul, *Military Music in the United States Army Prior to 1834*, Ann Arbor, 1969.
- CARAION, Marta, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.
- CARTER, Tim, « The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology », *Urban History*, vol. 29, n° 1, 2002, p. 8-18.
- CHARASSE, David, « La double production des savoirs et conditions professionnels/Les luthier : commerce, art et industrie », *Rapport de recherche pour la Mission du Patrimoine Ethnologique*, le Conseil Régional de Lorraine et le Conseil Général des Vosges, Promotion Mirecourt Factice Instrumentale, Mirecourt, 1992.
- CHARLES, Aline et Thomas WIEN, « Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale », *Globe - Revue internationale d'études québécoises*, vol 14, n° 2, 2011, p. 199-221.
- CHRISTENSEN Thomas, « Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception », *Journal of the American Musicological Society*, 1999, vol. 52, n° 2, p. 255-298.
- CHRISTIE, Nancy, Michael Gauvreau et Matthew Gerber (dir.), *Voices in the Legal Archives in the French Colonial World: "The King is Listening"*, New York et Londres, Routledge, 2021.
- CLOUTIER, Nicole, « Quelques instruments de musique du XIX<sup>e</sup> siècle dans la collection du Musée du Château Ramezay », *Revue d'histoire de la culture matérielle*, vol. 45, 1997, p. 16-23.
- COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- COLE, Michael, *Broadwood Square Pianos Their Historical Context, and Technical Development Together with a new Biography of John Broadwood*, Cheltenham, Tatchley Books, 2005.
- COLLARD, Elizabeth, « Montreal cabinet makers and chair makers: 1800-1850. A check list », *Antiques*, mai 1974, p. 1132-1146.
- CONNORS, Linda E. et Mary Lu MACDONALD, *National Identity in Great Britain and British North America, 1815 – 1851: The Role of Nineteenth-Century Periodical*, Burlington, Ashgate, 2011.

- CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat en histoire, Université de Lille, 2018.
- COUTURE, Claude et Srilata RAVI, « Les institutions de l'empire, le rule of law et les textes clés », dans *Britannicité. Essai sur la présence française dans l'Empire britannique au XIX<sup>e</sup> siècle* », Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, p. 95-149.
- CSELENYI-GRANCH, Ladislav, *Under the Sign of the Big Fiddle, The R.S. Williams Family, Manufacturers and Collectors of Musical Instruments*, Toronto, Natural Heritage, 1996.
- DHRAÏEF, Beya, Éric NÉGREL et Jennifer RUIMI, *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.
- DAIGLE, Jeanne, *Histoire de Casavant Frères : facteurs d'orgues 1880-1980*, Saint-Hyacinthe, Éditions D'Aigle, 1988.
- DAVIES, James Q. et Ellen LOCKHART (dir.), *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1789-1851*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
- DAWE, Kevin, « The Cultural Study of Musical Instruments », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003.
- DAWE, Kevin, *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*, New York/Londres, Routledge, 2010.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.
- DIAMOND, Beverly, « Narrative in Canadian Music History » dans Beverly Diamond et Robert Witmer (dir.), *Canadian Music Issues of Hegemony and Identity*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1994, p. 139-171.
- DOLAN, Emily I., « Instruments, History of Science, and STS », dans *Organology and the Others: Cross-Disciplinary Methods Applied to the Study of Musical Instruments*, conférence Galpin Society/AMIS, Édimbourg, 3 juin 2017.
- DOLGE, Alfred, *Pianos and their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano*, Covina Publishing Company, 1911.
- DOUBLEDAY, Veronica, « Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender », *Ethnomusicology Forum*, vol. 17, no 1, p. 3-39.
- DRATWICKI, Alexandre et Agnès TERRIER (dir.), *La modernité française au temps de Berlioz*, actes du colloque, Les colloques de l'Opéra Comique, Paris, février 2010.
- DUFETEL, Nicolas et Malou HAINE (dir.), *Franz Liszt : un saltimbanque en province*, Lyon, Symétrie, p. 213-227.
- EHRlich, Cyril, *The Piano: A History*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

- EHRlich, Cyril et Dave RUSSELL, « Victorian Music: A Perspective », *Journal of Victorian Culture*, vol. 3, n° 1, p. 111-122.
- EHRlich, Cyril, « Economic History and Music », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976 - 1977, p. 188-199.
- EHRlich, Cyril, *The Music Profession in Britain Since the Eighteen Century: A Social History*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- FAVREAU, « Le piano dans la musique traditionnelle québécoise », *Bulletin Mnémo*, hiver 2018, p. 1-19.
- FORD, Clifford, *Canada's Music: An Historical Survey*, Agicourt, GLC Publishers, 1982.
- GALLAT-MORIN, Élisabeth et Jean-Pierre PINSON, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Les Éditions du Septentrion, 2003.
- GARAND, Dominique, Philippe ARCHAMBAULT et Laurence Daigneault-Desrosiers., *Un Québec polémique : éthique de la discussion dans les débats publics*, Montréal, Hurtubise, 2014.
- GIAZOTTO, Remo. (dir.), *Muzio Clementi, Epistolario 1781-1831*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, 2002.
- GÉTREAU, Florence, « Entre l'oral et l'écrit : Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique », *Ethnologie française*, 1996, n° 3, p. 504-519.
- GÉTREAU, Florence, « Le marché de la lutherie à l'époque de Vuillaume : quelques éléments d'approche », catalogue d'exposition *Violons, Vuillaume. 1798-1875. Un maître luthier français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Jeanne Villeneuve et Emmanuel Jaeger (dir.), Paris, musée de la Musique, 1998, p. 110-121.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GOLBY, David J., *Instrumental Teaching in Nineteenth-Century Britain*, New York et Londres, Routledge, 2016 [2004].
- GOOD, Edwin M., *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History From Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- GOODMAN, Glenda , « The Power to Please: Gender and Celebrity Self-Commodification in the Early American Republic », dans Emily H. Green et Catherine Mayes (dir.), *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730–1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017, p. 176-202.
- GILLIN, Edward, *Sound Authorities: Scientific and Musical Knowledge in Nineteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 2021.
- GRAMIT, David, *Cultivating Music the Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2002.
- GRAMIT, David, « Music in Canada in the Nineteenth Century », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 11, 2014, p. 191–194.

- GRAMIT, David, « What Does a City Sound Like? The Musical Dynamics of a Colonial Settler City », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 11, 2014, p. 273–290.
- GRANT, Roger Mathew, *Beating Time & Measuring Music in the Early Modern Era*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- GRAZIANO, John (dir.), *European Music and Musicians in New York City, 1840–1900*, Rochester, University of Rochester Press, 2006.
- GRÉGOIRE, Carole, « La situation de l'orgue au Québec entre 1764 et 1836 telle que présentée par la presse », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 10, n° 1, 1990, p. 1-11.
- GRÉGOIRE, Carole, *L'orgue au Québec de la Conquête à l'arrivée de Samuel Russell Warren d'après la presse québécoise de l'époque*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université Laval, 1990.
- GRIBENSKI, Fanny, *L'Église comme lieu de concert : Pratiques musicales et usages de l'espace (Paris 1830-1905)*, Arles, Actes sud, 2019.
- GRIBENSKI, Fanny, « Nature's "Disturbing Influence": Sound and Temperature in the Age of Empire », *19th-Century Music*, vol. 45, n° 1, 2021, p. 23–36.
- GRIBENSKI, Fanny, *Tuning the World: The Rise of 440 Hertz in Music, Science, and Politics* Chicago, University of Chicago Press, 2023.
- GRIEP, Mark et Marjorie MIKASEN, *Joseph Maffre: Master of the Band*, Kindle Edition [CreateSpace Independent Publishing Platform], 2015.
- GREEN, Emily H. et Catherine MAYES (dir.), *Consuming Music: Individuals, Institutions, Communities, 1730–1830*, Rochester, University of Rochester Press, 2017.
- GREEN, Emily H., *Dedicating Music, 1785–1850*, Rochester, University of Rochester Press, 2019.
- Groupe de recherche en art populaire (GRAP), (dir.), *Travaux et conférences, 1975-1979*, Montréal, Département de l'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 1979.
- GUIGUET, Kristina Marie, *The Ideal World of Mrs. Widder's Soirée musicale: Social Identity and Musical Life in Nineteenth-Century Ontario*, Gatineau, Musée canadien de la civilisation, 2004.
- HAINÉ, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle : Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- HAHN, H, Hazel, « Charlatanism or Modern Merchandizing?: The *Mentalités* of Publicity and the Commercialization of Culture », dans *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 81-105.
- HAHN, H, Hazel, « Puff Marries Advertising: Mechanization and Absurd Consumerism in J.-J. Grandville's *Un Are Monde* », dans *Scenes of Parisian Modernity: Culture and Consumption in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 107-122.

- HARVEY, Brian, *The Violin Family and its Makers in the British Isles: An Illustrated History and Directory*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1995.
- HASKINS, John C., « John Rowe Parker and the Euterpeiad », *Notes*, vol. 8, n° 3, 1951, p. 447-456.
- HERBERT, Trevor et Margaret SARKISSIAN, « Victorian Bands and Their Dissemination in the Colonies », *Popular Music*, vol. 16, n° 2, 1997, p. 165-179.
- HERBERT, Trevor (dir.), *The British Brass Band: a musical and social history*, Oxford University Press, 2000.
- HERBERT, Trevor, « Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830-1930) and Its Cultural Messages », *Music in Art*, XXIX 1-2, 2004, p. 213-226.
- HERBERT, Trevor et Helen BARLOW, *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2013.
- HEYDE, Herbert, « Entrepreneurship in Pre-Industrial Instrument Making », *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 2007, p. 25-63.
- HEYDE, Herbert, « Der Instrumentenbauer », dans *Musikinstrumentenbau. 15-19 Jahrhundert. Kunst-Handwerk-Entwurf*, Wiesbaden, Breitkopf-Härtel, 1986, p. 49-68.
- HITCHCOCK, Hugh Wiley, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Hoboken, Prentice-Hall, 1974.
- HOEDEMAEKER et KITSON, *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer (1820-1823)*, Répertoire international de la presse musicale. En ligne. <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/ETPintroEnglish.pdf>. Consulté le 20 mai 2022.
- HUDON, Christine, « Le collège classique pour garçons au Québec », conférence, Université de Sherbrooke, 16 mars 2016. En ligne. [https://www.usherbrooke.ca/apprus/fileadmin/sites/apprus/documents/conferences/Conference\\_colleges\\_texte-ChristineHudon.pdf](https://www.usherbrooke.ca/apprus/fileadmin/sites/apprus/documents/conferences/Conference_colleges_texte-ChristineHudon.pdf). Consulté 7 avril 2023.
- HORTSCHANSKY, Klaus, « The Musician as Music Dealer in the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century », dans Walter Salmen (dir.), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19<sup>th</sup> Century*, New York, Pendragon Press, 1983.
- ILLIANO Roberto et Luca LÉVI SALA (dir.), Actes du colloque *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Crémone, 1 au 3 juillet 2006, Bologne, Ut Orpheus, 2010.
- JACKSON, Myles W., *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth Century Germany*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006.
- JACKSON, Myles W., « Music and Physics: A Cultural, Interdisciplinary History », *Ber. Wissenschaftsgesch.*, n° 31, 2008, p. 94-112.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2013 [1978].
- KALLMANN, Helmut, *A History of Music in Canada: 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960.

- KASSLER, Jamie Croy, *The Science of Music in Britain, 1714–1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, New York et Londres, Garland Publishing, 1979.
- KASSLER, Jamie Croy, *Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought*, New York et Londres, Routledge, 2001.
- KASSLER, Michael (dir.), *The Music Trade in Georgian England*, Londres et New York, Routledge, 2016.
- KEILLOR, Elaine, *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006.
- KELLY, Wayne, *Downright Upright: A History of the Canadian Piano Industry*, Toronto, Natural Heritage, 1991.
- KORNBLITH, Gary J, « The Craftsman as Industrialist: Jonas Chickering and the Transformation of American Piano Making », *The Business History Review*, vol. 59, n° 3, 1985, p. 349-368.
- KOSTER, John, « The Technological Development of the Piano in American Squares », dans Schmuhl et Lustig (dir.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers, 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002*, Augsburg, Kloster Michaelstein Museum, 2006.
- LAMONDE, Yvan, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991.
- LAMONDE, Yvan, *Allégeances et dépendances. L'histoire d'une ambivalence identitaire*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2001.
- LAMONDE, Yvan, « La sociabilité montréalaise au XIX<sup>e</sup> siècle : la présence des cultures francophone et anglophone », dans Dany Fougères (dir.), *Histoire de Montréal et de sa région : tome 1 - Des origines à 1930*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 747–774.
- LAMONDE, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec*, Montréal, Fides, vol. 1, 2000.
- LAXER, Daniel Robert, *Listening to the Fur Trade: Sound, Music, and Dance in Northern North America 1760-1840*, thèse de doctorat en histoire, Université de Toronto, 2015.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « Qu'a-t-il manqué à Guillaume Couture? Portrait d'un personnage controversé dans le milieu musical montréalais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers des dix*, n° 58, 2004, p. 37-70.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (dir.), *Chroniques des arts de la scène : À Montréal durant l'Entre-deux-guerres. Danse, théâtre, musique*, Québec, Septentrion, 2016.
- LIBIN, Laurence, « Progress, Adaptation, and the Evolution of Musical Instruments », *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 26, 2000, p. 187-213.
- LIBIN, Laurence, « Square Pianos at the Periphery: Russian and American Traditions », dans Schmuhl et Lustig (dir.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers, 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002*, Augsburg, Kloster Michaelstein Museum, 2006.

- LIBIN, Laurence (dir.), *Instrumental Odyssey: A Tribute to Herbert Heyde*, Hillsdale, Pendragon Press, 2016.
- LIGHTMAN, Bernard V., *Victorian Popularizers of Science: Designing Nature for New Audiences*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- LINSENMEYER, Christina, « Sibire's Aesthetic Sensibility: Stradivarius, the Classical Ideal and a New Noble Purpose », dans Marco A. Pérez et Emanuele Marconi (dir.), *Wooden Musical Instruments Different Forms of Knowledge*, Paris, Cité de la musique, 2020.
- LOTT, R. Allen, *From Paris to Peoria - How European Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press, 2003.
- MALOUIN-GÉLINAS, France, *La vie musicale à Québec de 1840 à 1845, telle que décrite par les journaux et revues de l'époque*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1975.
- MANTERE, Markus et Vesa KURKELA, *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, New York et Londres, Routledge, 2020.
- MARROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- MATHIEU, Jacques et al., « L'objet et ses contextes », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n° 26, 1987, p. 7-17.
- MAUDUIT, Julien, « Vrais républicains » d'Amérique : les patriotes canadiens en exil aux États-Unis (1837-1842), thèse de doctorat en histoire, Université du Québec à Montréal, 2016.
- MAUDUIT, Julien et Maxime Dagenais (dir.), *Revolutions across borders: Jacksonian America and the Canadian Rebellion*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press, 2019.
- MCGEE, Timothy, *The Music of Canada*, New York, Norton, 1985.
- MCKENNA, Ilene, « La culture musicale militaire au Canada au temps de la Guerre de 1812 », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 25, n° 2, 2017, p. 85-100.
- MCMILLAN, *Music in Canada 1791-1867: A Travellers' Perspective*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université Carleton, 1983.
- MINAKER, Betty, *An Artistic Piece of Furniture: Stylistic Analysis of Nineteenth-Century Ontario Pianos and Reed Organs*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, University of Toronto, 1981.
- MORRISON, Madelaine, *Domestic Harmonies: Musical Activity in Southwestern Ontario, 1880-1920*, thèse de doctorat en histoire, Carleton University, Ottawa, 2013.
- MURRAY, Andrea, *The Western Flute in Canada: History, Flutists, and Repertoire*, mémoire de maîtrise en musicologie, Université Carleton, Ottawa, 2004.
- NEWSOM, Jon, « The American Brass Band Movement », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 1979, vol. 36, n° 2, p. 114-139.

- NEWSOME, Roy, *Brass roots; a hundred years of brass bands and their music, 1836-1936*, Brookfield, Ashgate, 1998.
- NEX, Jenny, « Gut String Makers in Nineteenth-Century London », *The Galpin Society Journal*, LXV, 2012, p. 131-160.
- NEX, Jenny, *The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London*, thèse de doctorat, Université de Londres, 2013.
- NEX, Jenny, « 18th and 19th Century Musical Instrument Makers in the Archives: A Personal View », *Fontes Artis Musicae*, vol. 62, n° 3, 2015, p. 238-253.
- P. BOULIANE, Sandria, « *Good-bye Broadway, Hello Montréal* » *Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920*, thèse de doctorat en musicologie, Université Laval, 2013.
- P. BOULIANE, Sandria, « "Le jazz devant ses juges" : Critique du jazz dans la presse montréalaise de l'entre-deux-guerres », dans Karine CELLARD et Vincent LAMBERT (dir.), *Espaces critiques : écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018.
- PANTALONY, David, *Altered Sensations: Rudolph Koenig's Acoustical Workshop in Nineteenth-Century Paris*, Dordrecht, Springer, 2009.
- PARAKILAS, James (dir.), *Piano Roles: Three Hundred Years of Life With the Piano*, Londres, Yale University Press, 2002.
- PARKER, Roger et Susan RUTHERFORD (dir.), *London Voices 1820-1840: Vocal Performers, Practices, Histories*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- PETERSEN, Sonja, « Craftsmen-Turned-Scientists? The Circulation of Explicit and Working Knowledge in Musical-Instrument Making, 1880–1960 », *Osiris*, vol. 28, n° 1, 2013, p. 212-231.
- PICOT, Pauline-Marie, *Magnétisme, électricité, spiritisme : l'imaginaire du fluide dans le théâtre du XIXe siècle*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2021.
- PIEKUT, Benjamin, « Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques », *Twentieth-Century Music*, vol. 11, n° 2, 2014, p.191–215.
- PLANTE, Gilles, « De l'épinette au serpent : la gamme des instruments en Nouvelle-France », *Cap-aux-Diamants*, n° 67, 2001, p. 11-13.
- POIRIER, Lucien, « Le projet de recherche Histoire de la musique au Québec (1764-1918) d'après la presse québécoise de l'époque » : une présentation », *Les cahiers de l'ARMUQ*, mai 1987.
- POULOPOULOS, Panagiotis, *The Erard Grecian Harp in Regency England*, Woodbridge, The Boydell Press, 2023.
- POMIAN, Krzysztof, « L'histoire de la science et l'histoire de l'histoire », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 5, 1975.

- POUTANEN, Mary Anne, *For the Benefit of the Master: The Montreal Needle Trades During the Transition 1820-1842*, mémoire de maîtrise en histoire, McGill, 1985.
- RAUDSEPP, Karl Joseph, « The Warrens », *The Tracker*, vol. 43, n° 1, 1999, p. 9-26.
- REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005.
- REIBEL, Emmanuel, *Du métronome au gramophone : musique et révolution industrielle*, Paris, Fayard, 2023.
- ROBACK, Frances, « Advertising Canadian Pianos and Organs, 1850-1914 », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n° 20, 1984, p. 31-44.
- RODA, P. Allen, « Toward a New Organology: Material Culture and the Study of Musical Instruments », *Material World Blog* (blog), 21 novembre 2007. En ligne. Consulté le 13 avril 2022. <http://www.materialworldblog.com/2007/11/toward-a-new-organologymaterial-culture-and-the-study-of-musical-instruments/>
- RODA, P. Allen, « Ecology of the Global Tabla Industry », *Ethnomusicology*, vol. 59, n° 2, 2015, p. 315-336.
- ROHR, Deborah, *The Careers of British Musicians, 1750–1850: A Profession of Artisans*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- ROUILLARD, Jacques, *Le mythe tenace de la folk society en histoire au Québec*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2023.
- ROSS, James Andrew, *'Ye Olde Firme': Heintzman & Company, Ltd., 1885–1930: A Case Study in Canadian Piano Manufacturing*, mémoire de maîtrise, University of Western Ontario, 1994.
- ROWLAND, David, « Pianists and the European Music Trade c.1790-1820 », dans Massimiliano Sala (dir.), *Piano Culture in 19th Century Paris*, Thurnout, Brepols Publishers, 2015, p. 17-26.
- ROY Fernande et Jean DE BONVILLE, « La recherche sur l'histoire de la presse québécoise. Bilan et perspectives », *Recherches sociographiques*, vol. 41, n° 1, 2000, p. 15-51.
- SALE, David John, *Toronto's pre-confederation music societies, 1845-1867*, mémoire de maîtrise en musique, University of Toronto, 1968.
- SANTANA, Imyra, « Les femmes et la pratique des instruments à vent au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Mélanie Traversier et Alban Ramault (dir.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.
- SCOTT, Derek B., *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, 2008.
- SCHMUHL et LUSTIG (dir.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers, 23. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 11. bis 13. Oktober 2002*, Augsburg, Kloster Michaelstein Museum, 2006.

- SENIOR, Elinor Kyte, *British Regulars in Montreal: An Imperial Garrison, 1832–1854*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1981.
- SHAPIN, Steven, « Invisible Technicians: Masters, Servants, and the Making of Experimental Knowledge » dans Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- SHINER, Larry E., *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- SIMIAND, François, « Méthode historique et science sociale », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 1, 1960.
- SLEMON, Peter, *Montreal's Musical Life Under the Union, 1841-1867*, mémoire de maîtrise en musique, Université McGill, Montréal, 1975.
- SMALL, Christopher, *Musicking, The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1998; traduction, *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2019.
- SWEENEY, Robert, *Why Did We Choose to Industrialize : Montreal, 1819-1849*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press, 2015.
- TALUSAN, Mary, *Instruments of Empire: Brass Bands, Black Soldiers, and American Imperialism in the Philippines*, Jackson, University Press of Mississippi, 2021.
- TELLIER, Luc-Normand, *L'émergence de Montréal dans le système urbain nord-américain 1642-1776*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2017.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?*, Saint-Étienne, Presse de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- TITON, Jeff Todd, « Textual Analysis or Thick Description », , dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York/Londres, Routledge, 2003.
- TREMBLAY, Jean-Philippe, *Par-delà la ténacité et l'abnégation : la presse musicale au Québec 1890-1959*, mémoire de maîtrise histoire, UQAM, 2006.
- TREMBLAY, Robert, *Histoire des outils manuels au Canada de 1820 à 1960 : héritage européen, techniques de fabrication et entreprises manufacturières*, Ottawa, Musée des sciences et de la technologie du Canada, 2001.
- TREMBLAY, Robert, « La grève générale des charpentiers-menuisiers de Montréal, 1833–1834 : réévaluation d'un acte fondateur autour du concept de légitimité », *Labour/Le Travail*, vol. 81, 2018, p. 9-52.
- TRESCH, John, *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology After Napoleon*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the past. Power and the production of history*, Boston, Beacon Press, 1995.
- TULCHINSKY, Gerald J. J., *The River Barons: Montreal Businessmen and the Growth of Industry and Transportation, 1837-1853*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1977.
- VALLEE, Mickey, *Piano as Domestic Technology: An Interpretive History of the Canadian Piano Industry, ca.1880- 1920*, mémoire de maîtrise en musicologie, Carleton University, 2002.
- VALLIÈRES, Marc et DESLOGES, Yvon, « Les échanges commerciaux de la colonie laurentienne avec la Grande-Bretagne, 1760-1850. L'exemple des importations de produits textiles et métallurgiques », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n° 3-4, 2008, p. 425-467.
- VAN ORDEN, Kate (dir.), *Music and the Cultures of Print*, New York et Londres, Garland Publishing, 2000.
- VINCENT, David, *I Hope I Don't Intrude: Privacy and its Dilemmas in Nineteenth-Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- WEBER, William (dir.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WEBER, William et WILCOX, Beverly, *Canonic Repertories and the French Musical Press*, Rochester, University of Rochester Press, 2021.
- WHITEHEAD, Lance et Jenny NEX, « Keyboard Instrument Building in London and the Sun Insurance Records, 1775-87 », *Early Music*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 4-25.
- WHITEHEAD, Lance et Jenny NEX, « Musical Instrument Making in Georgian London, 1753–1809: Evidence from the Proceedings of the Old Bailey and the Middlesex Sessions of the Peace », *Eighteenth Century Music*, vol. 2, n° 2, 2005, p. 251 - 271.
- WILLIAMSON, J. et M. CLOONAN, « Rethinking the music industry », *Popular Music*, vol. 26, n° 2, 2007, p. 305–322.
- WOLTJER, Reinout, « Schott: A music publisher producing musical instruments », *Journal of the American Musical Instrument Society*, vol. 42, 2016, 87–160.
- WOODFIELD, Ian, *Music of the Raj: A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, New York, Oxford University Press, 2000.
- YEO, Douglas, *Serpents, Bass Horns and Ophicleides at the Bate Collection*, Oxford, University of Oxford, 2019.