

LES FACTEURS DE PIANOS A PARIS AU XIXe SIECLE.

- Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie. -

par Mademoiselle Malou HAINE,
Collaborateur scientifique au
Musée Instrumental de Bruxelles.

A une époque où l'on parle beaucoup d'interdisciplinarité, il est indispensable que l'organologie (la science des instruments de musique) ne reste pas fermée sur elle-même et qu'elle s'interroge sur l'apport éventuel d'autres disciplines. Certes, l'organologie entretient déjà depuis plusieurs années des liens étroits avec des spécialités qui lui sont devenues proches et auxiliaires par la fréquence des investigations qui y sont faites et qui, dès lors, lui sont essentielles. Je pense notamment à l'iconographie musicale ou à la sociologie, ou encore à l'ethnologie (quand il s'agit d'instruments extra-européens). Mais d'autres points d'ancrage d'établissent aussi avec l'acoustique, la littérature, la dialectologie, la mythologie, le symbolisme, etc. (1).

Le but du présent exposé est de montrer, par un exemple précis qui porte sur les facteurs de pianos actifs à Paris au XIXe siècle, ce que les sciences économiques et sociales peuvent apporter à l'organologie. Ce sujet s'inscrit dans une recherche plus vaste concernant toutes les catégories de facteurs d'instruments (orgue, lutherie, instruments à vent en bois, instruments à vent en cuivre et accordéons compris) qui a fait l'objet de ma thèse de doctorat en Philosophie et Lettres à l'Université Libre de Bruxelles en mai dernier. (2).

Ce n'est pas délibérément que l'organologie s'immisce dans des disciplines fort éloignées de la musicologie. Ce sont les questions qu'il se pose qui l'entraînent malgré lui à chercher des réponses dans des domaines où il n'a généralement pas l'habitude de s'aventurer.

(1) M.HAINE, "Les disciplines annexes de l'organologie", Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie, à paraître en 1984.

(2) M.HAINE, Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècles, des artisans face à l'industrialisation, Bruxelles, Editions de l'Université, à paraître en 1984.

L'objectif de mes recherches était de connaître avec le plus d'exactitude possible le nombre de facteurs d'instruments de musique actifs à Paris, l'importance de leurs ateliers, le nombre d'ouvriers qui y étaient occupés, le volume de la production, sa destination (consommation nationale et exportations). En fait, il était question d'évaluer l'influence de l'industrialisation -florissante au XIXe siècle- sur un métier de tradition artisanale. Les petits artisans ont-ils tous disparu au profit des grands ateliers ? Quand la machine à vapeur s'est-elle introduite dans les manufactures et quelles transformations a-t-elle apportées à la fabrication et à l'organisation du travail ? Comment les ouvriers de la facture instrumentale ont-ils réagi à leurs nouvelles conditions de vie ? Quelles étaient leurs aspirations sociales et quels remèdes ont-ils essayé d'adopter pour modifier leur situation ? Bénéficiaient-ils de salaires importants ou faisaient-ils partie des "classes laborieuses" ? Toutes ces questions s'inscrivent donc dans une approche socio-économique du problème et il n'est sans doute pas inutile de préciser quelles sont les sources qui ont été consultées pour trouver des réponses à ces diverses interrogations.

Ce sont surtout des documents officiels de type administratif qui apportent une moisson importante de renseignements. Les recensements professionnels dénombrent les artisans et les industriels classés par type d'activité et dont on peut suivre l'évolution à diverses époques. Ils fournissent une quantité de chiffres impersonnels, tout comme certaines enquêtes officielles concernant un sujet spécifique, comme par exemple, l'emploi des forces motrices dans les manufactures, les conditions de travail des enfants et des ouvriers, les salaires de ces derniers, les associations ouvrières ou les grèves. La plupart de ces enquêtes ont été publiées mais un certain nombre d'entre elles sont restées inédites et sont conservées dans des dépôts d'archives telles les Archives Nationales de France, les Archives du département de la Seine ou encore les Archives de la Police à Paris. Le mouvement du commerce extérieur (importations et exportations) s'étudie à l'aide des documents de la statistique des douanes, et l'on peut ainsi connaître d'année en année les catégories d'instruments de musique le plus demandées à l'étranger, et inversement celles qui viennent de pays extérieurs. Enfin, pour connaître les inventions elles-mêmes, on dispose, d'une part, des brevets d'invention qui donnent des détails de construction, et d'autre part, des rapports et comptes-rendus des expositions nationales et universelles organisées en très grand nombre au XIXe siècle. Cette dernière source de documentation fournit en outre de nombreux renseignements personnalisés concernant la date de création des ateliers, la taille de ceux-ci, les machines utilisées, etc. On dispose également de toute une série de sources secondaires comme les almanachs musicaux, les annuaires de l'industrie et du commerce, les marques de fabrique, la presse musicale, les écrits des facteurs eux-mêmes, ou encore des

dossiers d'archives tout à fait ponctuels comme des demandes diverses portant sur la fourniture d'instruments, un soutien financier ou une recommandation, etc.

On le voit, les documents disponibles sont très nombreux mais ils sont d'inégal intérêt ; pour pouvoir s'en servir avec efficacité et fiabilité, il faut leur appliquer une critique historique très rigoureuse.

Sans m'attarder sur ces questions de méthodologie, je citerai deux exemples qui montrent la complexité du problème.

Lorsqu'on parle des facteurs d'instruments de musique actifs à Paris au XIX^e siècle, il faut tenir compte du fait que la capitale française s'est vue l'objet d'une restructuration administrative importante en 1860. Le Paris d'avant 1860 comprend 12 arrondissements et celui d'après 1860 en possède 20; l'étendue géographique de la capitale est passée du simple au double en annexant les faubourgs. Il n'y a pas de correspondance entre les anciens arrondissements et les nouveaux, même s'ils portent le même nom; dès lors, il est impossible de comparer l'effectif des facteurs d'instruments (ou de tout autre fabricant) selon les arrondissements d'avant et d'après l'annexion.

Le deuxième exemple concerne les réalités que recouvrent les chiffres statistiques. Si ces derniers mentionnent 200 facteurs de pianos actifs à Paris en 1847, il faut pouvoir cerner ce que ces chiffres représentent. S'agit-il des patrons seuls ou y a-t-on inclus aussi les marchands ? Que signifie par ailleurs le terme "patron" ? Il faut pouvoir établir une frontière entre le patronat et le monde ouvrier; or, ceci n'est pas toujours réalisable car, où faut-il classer celui qui travaille à façon pour plusieurs maisons et qui n'entre jamais en contact avec la clientèle ? C'est un patron indépendant, mais il ne possède ni manufacture ni magasin de vente. Comment les statistiques tiennent-elles compte de ces subtilités ? en d'autres termes, il faut se montrer très prudent lorsqu'on utilise des chiffres tirés de documents statistiques.

Cette brève présentation des objectifs et des sources montre comment un sujet d'organologie peut être traité par une approche socio-économique. Examinons-en à présent les résultats en ce qui concerne les facteurs de pianos.

Il faut tout d'abord savoir que la facture instrumentale ne constitue pas une entité homogène mais qu'il existe autant de métiers différents qu'il y a de secteurs spécialisés : les pianos, les orgues, la lutherie, les bois, les cuivres, les accordéons. Ces métiers n'ont d'ailleurs que peu ou pas de relation entre eux, sauf en ce qui concerne

les deux secteurs des instruments à vent, ou encore quelquefois entre les pianos et les orgues. Les seules occasions où ces secteurs divers se trouvent réunis, c'est dans la presse musicale ou aux expositions nationales et universelles. L'affinité entre un facteur de pianos et un ébéniste est bien plus grande qu'entre un facteur de pianos et un facteur d'instruments à vent en cuivre. La plupart des facteurs de pianos commencent d'ailleurs leur formation dans l'ébénisterie avant de se spécialiser dans les pianos.

Mais de quand date l'introduction en France des premiers pianos ? La première audition publique du pianoforte à Paris remonte à l'année 1768 (ici à Liège, c'est un an plus tard que Hamal le fit connaître); mais c'est depuis l'installation de Sébastien Erard dans la capitale française en 1770 que s'est créée une véritable école "française" de la facture du piano. Les premiers pianos ont été introduits en France en provenance de l'Angleterre et non d'Allemagne où ils se sont en premier lieu développés dans les années 1730, trente-deux ans après l'invention à Florence du premier pianoforte réalisé par le facteur de clavecins Cristofori. Les pianos introduits en France sont pourvus de la mécanique anglaise ou mécanique à pilote dans laquelle le marteau qui frappe la corde est fixé à un cadre placé au-dessus des touches, la tête du marteau étant dirigée vers l'arrière de l'instrument, tandis que dans la mécanique viennoise ou mécanique à rebond, le marteau est fixé sur la touche-même, sa tête dirigée vers l'avant de l'instrument. Ces deux systèmes fondamentaux auxquels se rattachent tous les autres systèmes de mécanique inventés au XIX^e siècle ont été imaginés à partir des instruments à clavier existants aux XVII^e et XVIII^e siècles, d'une part les clavecins avec leurs sautereaux qui reposent sur les touches mais sont indépendants de celles-ci (ce qui est à l'origine de la mécanique anglaise) et d'autre part les clavicordes munis de tangentes fixées sur les touches-mêmes (ce qui est à l'origine de la mécanique viennoise). Les formes-mêmes de ces instruments à clavier du XVIII^e siècle ont influencé celles des premiers pianoforte, le clavecin donnant naissance au piano à queue, et le clavicorde au piano carré.

Jusque vers 1830, la facture de pianos parisienne reste essentiellement le fait d'artisans d'origine allemande. Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, à côté de Erard, on trouve les noms de Busch, Hoffmann, Klein, Merchen et Zimmermann. Au début du XIX^e siècle, les quatre plus grands facteurs de pianos de la capitale viennent d'Allemagne ou d'Autriche : Sébastien Erard est né à Strasbourg, Ignace Pleyel à Rupperthal près de Vienne (il s'installe provisoirement à Strasbourg où naît son fils Camille avant de s'installer définitivement à Paris), Jean-Henri Pape est originaire du Hanovre et Henri Herz est né à Vienne.

Dès les origines du pianoforte en France, c'est à Paris que se concentre la facture de pianos; ce n'est point surprenant lorsque l'on sait à quel point la capitale française joue un rôle très fortement centralisateur dans les domaines politique, économique et financier. Paris jouit aussi d'un rayonnement culturel et intellectuel considérable non seulement sur le plan national mais également au-delà des frontières. C'est l'épicentre d'une activité musicale importante tant sur le plan de la création que sur celui de l'édition musicale, ou celui de la facture instrumentale dans son ensemble. La capitale française est le centre exclusif du pays en ce qui concerne la fabrication des instruments de haut rang. La réputation de la facture instrumentale parisienne tient à sa haute qualification et les effets de sa suprématie se font sentir sur le marché national et à l'étranger, du moins jusque dans les années 1880.

En province, deux centres assurent une production plus ordinaire mais ils concernent d'autres secteurs : les Vosges pour la lutherie et le village de La Couture dans l'Eure pour les instruments à vent en bois. En ce qui concerne la facture des pianos, Paris reste le centre le plus important du pays tout au long du XIX^e siècle, que ce soit pour des instruments de haut de gamme ou des instruments plus ordinaires. Sa réputation internationale équivalait à celle de Vienne ou de Londres. Toutefois, à partir des années 1840, des centres secondaires s'ouvrent en province, notamment à Marseille et à Lyon.

Au début du XIX^e siècle, la spécialité la plus importante au sein de la facture instrumentale n'est pas encore celle des pianos, mais bien celle de la lutherie. Toutefois, les facteurs de pianos connaissent un développement rapide et spectaculaire. Si, en 1820, leur nombre est à peu près semblable à celui des luthiers, dix ans plus tard, ils occupent la première place au sein de la facture instrumentale.

Un élément peu connu des organologues a contribué à l'expansion considérable de ce métier en France. Ce sont les tarifs douaniers en vigueur à la fin du XVIII^e siècle. Au moment où la vogue des pianos commence à se répandre en France et où la plupart des pianos, nous l'avons vu, viennent d'Angleterre, les lois de 1793 prévoient la prohibition absolue de tous les produits de fabrication anglaise. Cette prohibition est providentielle pour les facteurs de pianos récemment établis dans la capitale française puisqu'ils vont répondre seuls à la demande croissante de la clientèle parisienne pour ce nouvel instrument. Soustraits à la concurrence anglaise, les facteurs de pianos parisiens profitent de la conjoncture favorable et développent considérablement le marché. Au moment où il est question de signer la paix d'Amiens et de rétablir les communications avec l'Angleterre, les frères Erard s'inquiètent d'ailleurs de la

situation et ils écrivent au Ministre de l'Intérieur afin que celui-ci maintienne la prohibition des produits anglais. Leur souci de se préserver de la concurrence étrangère se manifeste une seconde fois en 1814 ; les frères Erard entreprennent des démarches en vue de faire augmenter les droits d'entrée sur les instruments de musique étrangers. Le Conseil des Manufactures tient compte de leur demande ; les droits d'entrée sur les pianos sont multipliés par dix entre 1814 et 1816. Les pianos carrés étrangers sont taxés à un tiers de leur valeur, les pianos à queue à 25% de leur valeur, alors que les taxes sur les autres instruments de musique sont fixées à 10% seulement. Le blocus continental aura permis aux fabricants français, et parmi eux les facteurs de pianos, d'intensifier leur production dans bien des domaines.

Vu sous l'angle des grands ateliers, le secteur des pianos se montre très en avance non seulement par rapport aux autres secteurs de la facture instrumentale mais aussi par rapport à l'ensemble des fabricants parisiens. Très tôt, dès les premières années du XIX^e siècle, Sébastien Erard occupe déjà trente ouvriers, alors que dans les autres ateliers de pianos, les patrons travaillent seuls ou avec une moyenne de quatre ouvriers. Ces trente ouvriers de chez Erard produisent une centaine de pianos par an, ce qui est exceptionnel pour l'époque. Dès 1815-1820, une certaine mécanisation du travail s'introduit dans les métiers du bois par l'emploi des scies et des tours à bois mécaniques ; la facture de pianos profite de ces innovations car elle constitue une spécialité de l'ébénisterie. Dans la facture instrumentale, c'est le premier secteur à recourir aux machines-outils. La facture de pianos connaît une expansion importante tant par l'accroissement du nombre des patrons que par le développement de la taille des ateliers. En 1827, Erard occupe 150 ouvriers - ce qui reste encore exceptionnel parmi les fabricants parisiens-; Pape en fait travailler 75, Pleyel 65. Six ans plus tard, trois facteurs de pianos occupent plus d'une centaine d'ouvriers : Pleyel 300, Erard 170, Pape 150.

De 1830 à 1847, la production parisienne de pianos passe de 4.000 à 11.000 par an, c'est dire si l'instrument connaît une expansion rapide. Cet engouement spectaculaire pour le piano est lié au développement d'une classe sociale, la bourgeoisie qui, comme chacun sait, acquiert droit de cité au XIX^e siècle. La bourgeoisie rejette les anciennes valeurs et délaisse l'instrument de l'aristocratie, le clavecin. Pour cette classe montante du début du XIX^e siècle, le piano représente ce que l'automobile des années 1900 constitue pour une frange de la population : un symbole de richesse et de distinction sociale. Au début de la Monarchie de Juillet, on peut considérer que le piano s'introduit dans une famille bourgeoise sur sept tandis qu'à la fin du règne de Louis-Philippe, il s'en trouve un dans une famille sur quatre.

Les modèles les plus courants sont à l'époque les pianos à queue et les pianos carrés. Les pianos droits seront introduits un peu plus tardivement. Nombreux sont les pianos qui adoptent la forme d'un autre meuble, comme, par exemple, le piano-console, le piano-billard, le piano-bibliothèque, le piano-secrétaire, etc (3). Un soin particulier est donné à l'aspect extérieur de l'instrument qui, devenant un élément indispensable du mobilier bourgeois - même pour ceux qui n'en jouent pas - suit à ce titre les grands styles du mobilier français de l'époque.

Dans le premier tiers du XIX^e siècle, il n'existe pas encore de piano à bon marché. L'instrument reste cher et se vend entre 1.000 F et 2.600 F. A titre comparatif, le salaire moyen d'un ouvrier varie de 400 F à 800 F par an selon les régions, c'est dire si le piano est un objet de luxe réservé à une élite : la noblesse et la haute bourgeoisie. Toutefois, avec le développement de la bourgeoisie qui s'ouvre de plus en plus à des couches sociales de niveaux de fortune plus diversifiés, les facteurs de pianos essaient de démocratiser l'achat de l'instrument. La division du travail qui s'introduit dans les grands ateliers favorise d'ailleurs une production en série de modèles semblables, ce qui en diminue le prix de revient et par conséquent le prix de vente. Prenons le cas de Pleyel par exemple qui, à côté de ses pianos de 1.000 à 2.000 F, propose un piano carré à 750 F, ce que la presse musicale considère comme une performance. D'autre part, c'est également sous la Monarchie de Juillet que s'instaure la location des pianos. Payer 20 F par mois est une dépense nettement plus accessible que les 1.000 F ou 2.000 F nécessaires à son achat. Les facteurs de pianos introduisent aussi au autre pratique commerciale, celle de reprendre un piano usagé à l'achat d'un piano neuf. C'est un moyen d'encourager la vente et de permettre à la clientèle de suivre la mode sans cesse changeante qui régulièrement apporte son contingent de modifications et de perfectionnements divers. Car il ne faut pas oublier que les facteurs d'instruments de musique vivent en pleine fièvre créatrice. Pour s'affirmer parmi les meilleurs facteurs du pays, il ne suffit pas de reproduire fidèlement les modèles existants ; il faut leur apporter des modifications et des perfectionnements nombreux que l'on fait enregistrer officiellement à grands frais. Rien n'est mieux vu que de faire figurer sur le papier à en-tête des ateliers "facteur breveté". Quelque 1.200 brevets et certificats d'invention relatifs aux pianos sont déposés en France au cours du XIX^e siècle, ce qui représente un tiers de l'ensemble des brevets concernant la musique. Sans entrer dans les détails - puisque ce n'est point là le sujet de notre propos - citons les éléments

(3) Pape se fait le champion de ces pianos meubles.

qui sont le plus souvent l'objet de perfectionnements : la mécanique, le clavier et la table d'harmonie. Les pianos combinés avec un autre instrument, notamment avec un orgue ou un harmonium, sont des essais très fréquents au XIX^e siècle (4). Cette fièvre inventive se comprend en partie comme une conséquence de l'abolition des corporations, système dans lequel les artisans étaient tenus de se conformer à certaines directives et dans lequel la liberté d'innovation était très limitée. Pour échapper à la tutelle de la corporation, Erard avait obtenu en 1785 le privilège d'exercer librement son métier.

Les expositions des produits de l'industrie sont un autre élément qui pousse les fabricants à inventer sans cesse de nouveaux détails de construction. Ces expositions sont faites pour stimuler la production et promouvoir les progrès jugés par un jury de personnalités qui distribue des médailles diverses à l'issue de ces grandes fêtes industrielles. Les facteurs de pianos tiennent à y participer en grand nombre et leur ambition est d'y récolter chaque fois une médaille de premier ordre. Dans la première moitié du siècle, ces expositions sont nationales tandis que, à partir de 1851, elles sont universelles, ce qui permet aux fabricants de comparer leurs produits à ceux de l'étranger, mais surtout de nouer des liens commerciaux et d'étendre leur clientèle.

Dans un climat aussi favorable, on ne s'étonne guère dès lors du développement considérable que connaît le métier de facteur de pianos. Cependant, l'accroissement de leur nombre n'est continu que jusque dans les années 1850, période où l'on constate alors une stabilisation provisoire de leur effectif. En 1847, ils sont aussi nombreux que l'ensemble des autres spécialités de la facture instrumentale : 193 facteurs de pianos sur 373 facteurs d'instruments de musique, soit 51 %. Précisons que l'ensemble des facteurs d'instruments de musique forme 0,6 % du total des fabricants parisiens - proportion jamais plus atteinte par la suite -.

(4) Au cours des années 1840, c'est la grande vogue des appareils didactiques pour délier les doigts qui donneront l'illusion, à plus d'un pianiste en herbe, qu'ils pourront ainsi acquérir une technique équivalente à celle des plus grands virtuoses. Cet enthousiasme pour les guide-mains et délie-doigts connaît un regain d'intérêt dans les années 1880. A la fin du siècle, le goût pour les pianos mécaniques ira croissant, modifiant ainsi le goût musical de la bourgeoisie qui adoptera avec empressement, au début du XX^e siècle, les machines parlantes et phonographes de tout genre.

Ce chiffre de quelque 200 facteurs de pianos actifs à Paris comprend à la fois le patron qui emploie un ou plusieurs ouvriers, celui qui travaille seul pour une clientèle bourgeoise et celui qui, n'appartenant à aucun atelier en particulier, travaille à façon pour plusieurs maisons (cette dernière catégorie appartient davantage à la classe des ouvriers qu'à celle des patrons). En outre, il y a aussi près de 3.000 ouvriers employés dans les ateliers et à domicile. Remarquons que cet effectif de 200 facteurs de pianos est imposant par rapport à l'activité actuelle où il ne reste qu'un seul facteur de pianos en activité !

Parmi ces quelque 200 facteurs de pianos sont également comptés les facteurs d'accessoires spécialisés dans une partie seulement de la facture comme par exemple la caisse, le clavier ou la mécanique. Ces nouveaux métiers qui n'existaient pas au début du siècle sont apparus dans les années 1830 et sont issus des grands ateliers. Ceux-ci ont en effet instauré la division du travail et la spécialisation des tâches. Nombreux sont les artisans qui y acquièrent une qualification particulière dans un domaine spécifique et qui quittent un jour ces grands ateliers pour s'installer à leur compte. Hautement qualifiés dans une spécialité déterminée et ne disposant que de fonds limités pour ouvrir un atelier, ces ouvriers devenus patrons n'ont pas l'ambition d'embrasser toutes les phases de la production. C'est là une des conséquences de l'industrialisation et de l'organisation des grandes manufactures : la naissance d'ateliers spécialisés dans une phase limitée de la fabrication. A leur tour, ces ateliers spécialisés vont eux-même engendrer de nouvelles parcellisations des tâches et celles-ci s'intensifient encore dans les années 1850 et 1860. A côté des ateliers fabriquant seulement des caisses, des claviers ou des mécaniques pour pianos se créent également des manufactures de touches, de dièzes, des marteaux, de feutres, de chevilles, de flambeaux ou de pédales.

Apparaît alors un nouveau type de facteurs de pianos, celui qui se contente d'assembler les parties faites par d'autres et d'y appliquer sa propre marque alors qu'il ne participe à aucune phase de la fabrication. Cette pratique est courante et elle est dénoncée dans la presse spécialisée. Mais le système capitaliste s'installe et s'intensifie ; il faut produire abondamment, vite et à bon marché, et surtout, obtenir des gains immédiats - et c'est, à coup sûr, un moyen d'y parvenir !

En 1860, les fabricants d'accessoires de pianos représentent un tiers de l'ensemble des facteurs de pianos. Cette division des métiers connaît à cette époque une parcellisation maximum; c'est ainsi qu'à la fin du siècle, on constate que ces fabricants d'accessoires de pianos sont en nombre plus réduit et qu'il ne forment plus que 20 % de l'ensemble du métier.

Dans ce phénomène des nouveaux métiers qui se greffent sur les grands ateliers, on peut également voir une autre caractéristique particulière au XIX^e siècle, c'est l'ascension sociale, l'accès au patronat pour des ouvriers qualifiés. Jean-Henri Pape est chef d'atelier chez Pleyel pendant sept ans avant d'ouvrir sa propre maison; Nicolas Herrig y est contremaître et marchandeur pendant onze ans avant de s'installer à son compte. Giesler se consacre à la fabrication des claviers et De Rohden à celle des mécaniques après avoir travaillé plusieurs années chez Jean-Henri Pape dans ces spécialités. Le passage du statut d'ouvrier à celui de patron constitue une ascension professionnelle très fréquente, mobilité sociale qui n'était guère possible sous l'Ancien Régime qu'en se conformant à des règles corporatives très strictes.

Mais revenons à l'époque où les facteurs de pianos semblent être au faite de leur expansion (dans les années 1850), au moment où ils connaissent leur première crise économique importante. La crise économique, politique et sociale de 1847-1848 qui entraîne la fin de la Monarchie de Juillet et l'instauration de la II^e République, touche fortement les facteurs de pianos qui - rappelons-le - exercent un métier de luxe qui, pour prospérer, a besoin d'un climat de paix et d'expansion économique. La facture de piano enregistre au cours de cette crise une diminution de 74 % de son chiffre d'affaires et le licenciement de 60 % de ses ouvriers. Dans ces temps difficiles, les facteurs de pianos préfèrent toutefois compresser leurs frais généraux plutôt que de se séparer d'une main d'oeuvre qualifiée. Cette crise, l'une des plus graves du XIX^e siècle, est cependant rapidement surmontée pour l'ensemble de la facture parisienne, sauf peut-être pour le secteur des accordéons.

Entre 1847 et 1860, l'effectif des facteurs de pianos parisiens diminue de 14 unités. Cette légère régression de leur nombre ne correspond pas à l'amorce du déclin de la profession mais plutôt à un certain palier de développement. L'importance du chiffre d'affaires des facteurs de pianos n'a pas diminué au cours de cette période et reste de l'ordre de onze millions de francs, soit une production de 11.000 pianos par an. Notons au passage que, si les facteurs de pianos stabilisent leur production au cours de ces années, d'autres secteurs de la facture instrumentale enregistrent au contraire une expansion considérable; c'est notamment le cas pour le secteur des orgues et des instruments à vent en cuivre, tandis que celui des accordéons accuse au contraire une récession importante. De leur côté, la lutherie et les instruments à vent en bois sont des métiers de type nettement plus artisanal qui sont peu touchés par l'industrialisation et dont l'effectif reste plus réduit (il est vrai, par ailleurs, que ces deux secteurs possèdent chacun en province un centre de fabrication plus développé qu'à Paris).

La production importante de pianos n'est pas uniquement destinée à la consommation nationale. La facture française de pianos a acquis une réputation internationale et le volume des exportations ne cesse de se gonfler. En 1860, les exportations de pianos constituent près de 20 % de la production parisienne et ces pianos partent en direction de l'Angleterre, l'Amérique, la Belgique, l'Italie et la Russie. La politique de libre-échange instaurée par l'Empereur Napoléon III accentue l'importance des livraisons à l'étranger : quelque 2.300 pianos par an quittent le pays dans les années 1850 et ils sont deux fois plus nombreux au cours de la décennie suivante. Inversement, la politique de libre-échange permet aux pianos étrangers d'entrer plus facilement en France; toutefois, leur nombre reste dans des proportions très réduites : de 3 pianos par an dans les années 1850, ils passent à 10 pianos par an de moyenne au cours de la décennie suivante.

Si le nombre des facteurs de pianos s'élève à quelque 200 patrons, il ne faut pas s'imaginer qu'ils dirigent tous de grands ateliers. La majorité d'entre eux occupent au contraire des ateliers de taille moyenne, comprenant 2 à 10 ouvriers. En 1847, un tiers seulement - et c'est déjà considérable - sont à la tête des grandes entreprises de plus de 10 ouvriers et 20 % sont de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Cette situation des facteurs de pianos ne correspond nullement à l'ensemble des ateliers des fabricants parisiens, tous métiers confondus, dont 50 % travaillent seuls ou avec un ouvrier, tandis que 11 % seulement sont à la tête de grandes entreprises (les 39 % restant constituent des ateliers de taille moyenne). Treize ans plus tard, en 1860, la situation s'est inversée en ce qui concerne les facteurs de pianos : il ne reste que 20 % de patrons à la tête de grandes entreprises et plus d'un tiers sont à présent de petits artisans. On constate donc que, contrairement à ce que l'on croit généralement, il n'y a pas de développement linéaire et continu de l'industrialisation et que celle-ci n'a pas complètement écarté l'artisanat. Au contraire, il y a un accroissement du nombre de petits artisans et régression du nombre des grands ateliers. Seuls les ateliers de taille moyenne restent dans les mêmes proportions de 1847 à 1860. Notons toutefois que, si le nombre des grands ateliers de pianos se réduit, la taille de ceux-ci continue à se développer.

Dans ces grands ateliers, la machine à vapeur s'est introduite dans les années 1840 et elle reste pendant un certain temps l'apanage des facteurs de premier plan comme Erard, Pleyel, Pape et Henri Herz. Ces machines à vapeur actionnent un outillage moderne, tels la scie à grume de chez Pleyel qui découpe les troncs d'arbre qui entrent brut dans l'usine, ou encore la raboteuse verticale, ou la scie Perrin qui permet de réaliser les broderies en bois ou en

cuivre qui ornent les pianos. Parmi les fabricants d'accessoires de pianos, Rohden, F. Monti, J. Schwander et Duval se vantent également de diriger " une usine à vapeur ".

Le développement de ces grands ateliers entraîne une modification radicale de l'architecture des bâtiments qui abritent les ateliers et, parallèlement, il s'opère un transfert de leur implantation. Au début du siècle, les ateliers s'organisaient dans les cours intérieures des immeubles d'habitation qui ne laissaient rien paraître des activités de fabrication. Celles-ci se plient à l'architecture en place tandis qu'avec le développement des grands ateliers, l'introduction de la machine à vapeur, des machines-outils et de la division du travail, c'est la production qui conditionne l'architecture des bâtiments, et l'on voit apparaître de véritables usines formées d'un ensemble de bâtiments fonctionnels. La disposition des ateliers est à présent conçue en fonction des phases de fabrication et de la distribution de la force motrice. Actionnés par un arbre vertical mû par la machine à vapeur, les arbres de transmission horizontaux sont à présent familiers dans les grands ateliers; par l'intermédiaire de courroies, ils transmettent leur force motrice aux machines les plus diverses. La cheminée d'usine devient le symbole de la réussite industrielle et ce n'est pas sans fierté que les fabricants indiquent dans leurs annonces publicitaires la puissance de leurs machines.

Ces grands ateliers ne sont plus situés à l'intérieur-même de Paris mais ils sont rejetés dans les arrondissements extérieurs ou, mieux encore, dans la banlieue parisienne où ils échappent ainsi aux droits d'octroi qui frappent fortement les matières premières à l'entrée dans la capitale; par ailleurs, ils bénéficient ainsi de plus grands espaces pour conserver les stocks importants de bois. Les grandes usines de pianos s'installent dans la banlieue nord, à Saint-Denis où se trouve notamment l'usine Pleyel, ou bien à Saint-Ouen où sont installés Bord, H. Herz, Kriegelstein, Anédée Thibout et les frères Mussard. Alors qu'il y avait seulement quatre facteurs de pianos en banlieue parisienne en 1872, ils sont trois fois plus nombreux à la fin du siècle. Les installations premières au centre de Paris ne sont pas complètement abandonnées; elles servent de salon d'exposition et de salle de vente, ou encore de salle de concert. Les premiers facteurs de pianos de la capitale s'assurent le concours d'artistes distingués qui se font entendre dans les salons de la manufacture. Au début des années 1830, les soirées musicales dans les salons Pleyel, Erard, Herz ou Pape rassemblent les personnalités les plus en vue des milieux musicaux, littéraires, politiques et bourgeois. Ces rendez-vous mondains sont abondamment commentés dans la presse, ce qui assure une publicité à la fois aux artistes et aux facteurs de pianos. Nous savons tous que Chopin préférait les

pianos de Pleyel, tandis que Liszt ne touchait que des pianos Erard. Si, dans un premier temps, ces salles de concert résultent de l'aménagement des salons d'exposition, elles sont ensuite spécialement conçues dans le but d'accueillir un public plus nombreux (cf la salle de concert de chez Erard en 1882).

Dans la capitale française elle-même, les facteurs de pianos montrent une nette préférence pour les arrondissements du nord-est de l'ancien Paris, c'est-à-dire celui d'avant l'annexion des faubourgs en 1860, et plus particulièrement les 9^o, 10^o et 11^o arrondissements, là où sont implantées d'autres industries de luxe. Cette concentration résulte de la spécialisation et parcellisation des métiers qui, s'ils désirent entretenir des contacts étroits, doivent se trouver proches les uns des autres.

Rares sont les grands ateliers qui s'occupent encore de toutes les phases de la fabrication. Ceux qui embrassent l'ensemble de la facture ont introduit la division du travail et les diverses étapes de la facture se réalisent dans des ateliers distincts (cf la manufacture Pleyel : atelier des caisses, des tables, des claviers, des mécaniciens, de la scierie).

Après 1860, le recours à la machine à vapeur devient de plus en plus courant et cette force motrice ne reste pas limitée aux seuls grands ateliers; elle s'introduit aussi dans des ateliers de taille moyenne. D'autre part, dans les manufactures qui prennent une grande extension, la puissance des moteurs ne cesse d'augmenter. Mais attention ! Ces machines-outils servent d'équipement d'appoint et non d'outillage de base; il n'y a pas substitution des machines à l'ouvrier dont la qualification reste indispensable. Il n'y a pas non plus discontinuité entre les techniques anciennes de fabrication et le recours à la technologie industrielle; celle-ci ne se substitue pas aux méthodes traditionnelles, elle vient plutôt les seconder en leur apportant soit un gain de temps dans le travail du gros oeuvre, soit une précision stéréotypée dans la reproduction des pièces en série. La part purement artisanale de la fabrication reste très présente et la division des tâches entraîne une spécialisation de plus en plus prononcée. Il s'établit alors une hiérarchie professionnelle très structurée, - et ceci nous amène à parler des ouvriers et de l'aspect social de la facture des pianos. Mais rappelons au préalable une fois encore que cette industrialisation ne touche qu'une minorité des ateliers de pianos. Elle est toutefois spectaculaire (c'est la raison sans doute pour laquelle on oublie parfois que la majorité des facteurs de pianos sont quand même à la tête d'entreprises moyennes et qu'un grand nombre d'entre eux sont de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier).

La facture de pianos est un métier essentiellement masculin; il n'y a pas d'ouvrières occupées dans les pianos, si ce n'est exceptionnellement une femme ou fille de patron; à la fin du siècle cependant, il s'en trouve quelques unes dans les manufactures de mécaniques, là où des tâches de routine non spécialisées n'ont pas besoin d'être assurées par des ouvriers qualifiés.

Il y a aussi des enfants de moins de 16 ans qui y sont exploités et dont la présence ne se justifie pas toujours par un apprentissage. La journée de travail est de 10 heures à Paris et de 11 heures en province mais nombreux sont les ateliers qui ont une journée de travail plus importante encore. Le travail commence à 6 heures du matin en été et à 7 heures en hiver; il est prévu une heure d'interruption pour les repas. La première grève de la facture, survenue en 1864 (au moment où la loi française permet enfin la liberté de coalition) a notamment pour cause de revendiquer la journée de 10 heures de travail dans l'ensemble des ateliers. L'année est généralement comptée en 300 jours mais il n'existe pas de législation appropriée et les abus sont également fréquents. En 1891, on signale encore une manufacture de montage de pianos à Paris qui fait travailler ses ouvriers 345 jours par an.

La hiérarchie professionnelle comporte quatre rangs distincts : les apprentis, les manœuvres, les ouvriers proprement dits et les contremaîtres. Parmi les ouvriers, on distingue les spécialistes suivants : facteurs, finisseurs, égaliseurs, sculpteurs, guillocheurs, mécaniciens, accordeurs, clavetiers, caissiers, ébénistes, tableurs, barragiers, vernisseurs, serruriers, monteurs de cordes, tourneurs, garnisseurs, ajusteurs, doreurs, marqueteurs, polisseurs, emballeurs. La facture de pianos comprend cinq parties principales : la caisse, la mécanique, le clavier, les cordes et le montage. Les ouvriers spécialisés dans la caisse ou le clavier sont susceptibles de gagner davantage que ceux qui s'occupent du vernissage ou de l'accord. Peu à peu, nous l'avons vu, ces métiers spécialisés deviennent des métiers à part entière, notamment lorsque les ouvriers s'installent à leur compte. A leur tour, ces nouveaux métiers organisent la division du travail dans leurs ateliers. Prenons par exemple la fabrication des claviers de pianos qui, à l'origine, s'effectuait dans les ateliers-mêmes du facteur de pianos et qui, dès le milieu du XIX^e siècle, se réalise dans une manufacture particulière. Selon un tarif des différentes opérations, la division du travail s'y organise en sept spécialités différentes : le châssis, le panneau, le tracé et le perçage, le placage, la préparation, la finition et le détail. Chacune de ces spécialisations comprend à son tour une dizaine d'opérations toutes minutieusement tarifées.

La division par spécialité n'est cependant pas généralisée dans tous les ateliers. La maison Bord par exemple conserve jusqu'en 1892 l'ancienne méthode de travail où chaque ouvrier s'occupe de plusieurs stades de la fabrication d'un piano. Lorsque ce patron veut rationaliser le travail et introduire la division du travail, les ouvriers se mettent en grève. La division du travail et sa réorganisation suite à l'achat d'un outillage plus perfectionné ne sont d'ailleurs pas souvent acceptés par les ouvriers qui y voient une menace pour leurs salaires. Ils n'hésitent d'ailleurs pas à faire grève pour montrer leur opposition à la réorganisation du travail.

En ce qui concerne les salaires, les ouvriers en pianos font partie des métiers qui offrent de hauts salaires à leurs ouvriers d'élite. Mais la disparité des niveaux de salaires est très grande; en 1847 par exemple, elle varie de 1,50 F à 20 F par jour, la moyenne se situant entre 3 et 5 F. A titre comparatif, le salaire journalier moyen de la facture instrumentale dans son ensemble est de 4,52 F, ce qui correspond déjà à un salaire élevé à Paris où la moyenne générale se situe plutôt entre 2,50 F et 4,50 F. Les salaires en province sont moins élevés que ceux de la capitale.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les ouvriers facteurs en pianos connaissent une hausse nominale de leurs salaires et non une hausse réelle, ce qui en fait, correspond à une diminution de leur pouvoir d'achat. Un budget d'ouvrier en pianos établi en 1867 prévoit la somme de 2.200 F par an pour pouvoir faire face aux dépenses de première nécessité. Seuls les ouvriers gagnant 7 F par jour arrivent à un salaire annuel de ce niveau, soit un tiers seulement de l'ensemble du métier.

Les ouvriers en pianos sont les mieux organisés de la facture instrumentale; ils ont une conscience de classe plus prononcée et ils apparaissent comme les plus prolétarisés; toutefois, par rapport à l'ensemble des autres métiers parisiens, il faut reconnaître qu'ils le sont nettement moins; ils forment une classe, une élite ouvrière - tout comme les typographes - car ils appartiennent à un métier hautement qualifié.

Lorsqu'ils font grève, leur organisation est fortement structurée; il existe un comité de préparation de grève et un comité d'organisation lors du déroulement de la grève elle-même; des réunions régulières tiennent les ouvriers au courant des tractations avec les patrons; les ouvriers font part de leurs revendications par une circulaire envoyée aux patrons et aux journaux, et ils utilisent une tactique habile pour manifester leur mécontentement en organisant des grèves tournantes qui ne paralysent pas totalement l'ensemble de la production mais qui contribuent néan-

moins à la perturber. De plus, ils ne déclarent la grève qu'après avoir envoyé un préavis aux patrons en leur laissant un temps de réflexion et seulement après avoir récolté suffisamment de fonds pour leur permettre de résister à plusieurs semaines sans salaire (les syndicats n'ont pas encore la force qu'on leur reconnaît aujourd'hui puisque c'est justement l'époque où commencent à s'organiser ces mouvements ouvriers - les syndicats seront officiellement autorisés en 1884 seulement mais leur organisation de fait est antérieure à cette date).

La première chambre syndicale ouvrière de la facture instrumentale se crée d'ailleurs en 1868 et elle rassemble les ouvriers facteurs de pianos et les ouvriers facteurs d'orgues. Cette chambre syndicale a l'ambition de remplir plusieurs rôles : elle veut agir à la fois comme organe de conciliation entre les ouvriers et le patron, comme établissement d'enseignement en organisant des cours professionnels, comme promoteur de concours annuels du travail, comme conseiller et initiateur de sociétés de secours mutuels. Mais rapidement, cette chambre syndicale se confine à défendre les intérêts des travailleurs et à intervenir auprès des patrons. Elle tient un rôle primordial lors des grèves qui éclatent dans la profession mais elle est aussi très militante et très active. Elle envoie des représentants à diverses expositions universelles (Vienne en 1873, Philadelphie en 1876 et Paris en 1878). Suite à leur visite, les ouvriers sont tenus d'écrire des rapports qui sont d'ailleurs riches de renseignements divers. On connaît non seulement leur appréciation sur les pianos exposés par les patrons mais aussi leurs revendications sociales.

La chambre syndicale des ouvriers en pianos participe aussi à de nombreux congrès ouvriers. Des dissensions éclatent au sein de la chambre syndicale entre les partisans des théories collectivistes et les adhérents du réformisme corporatif de tendance plus modérée. Deux membres de la chambre syndicale font une campagne électorale à la fin des années 1880 afin d'obtenir un mandat de conseiller municipal à Paris.

Concrètement, les ouvriers s'organisent pour améliorer leurs conditions de vie. Ils créent des sociétés de secours mutuels en vue de venir en aide aux ouvriers malades, aux accidentés, exceptionnellement aux ouvriers retraités. Moyennant cotisation, ces sociétés agissent comme des établissements d'assurance et elles ne profitent qu'à ceux qui cotisent. Dans certains ateliers, la cotisation est obligatoire car il n'existe pas de société de secours mutuels regroupant l'ensemble des ateliers de pianos - si ce n'est à la fin du siècle, et encore dans des proportions très limitées -. Pleyel semble être la première maison de la facture instrumentale à organiser en 1855 une telle association. Les patrons adoptent souvent une attitude paterna-

liste dans ces sociétés en y apportant leur patronage, forme déguisée pour un certain contrôle. Ces patrons versent aussi une partie des fonds à ces sociétés (c'est là l'origine de notre organisation sociale avec la participation patronale, mais à l'époque, celle-ci n'est nullement obligatoire et elle reste une initiative personnelle des patrons).

La manufacture Pleyel a aussi institué une pension de retraite aux ouvriers âgés et travaillant depuis plus de vingt-cinq ans dans la maison. Les ateliers Gaveau et ceux de Bord ont également organisé des sociétés de secours mutuels dans leurs ateliers. Les modalités de fonctionnement ne sont pas uniformes et témoignent des nombreux cheminements qui ont précédé l'organisation actuelle. Ces organisations ne sont réalisables que dans les grands ateliers. Signalons au passage que la maison Pleyel constitue un véritable modèle de réalisations sociales au sein de la société industrielle parisienne (5). Outre la société de secours mutuels et d'aide aux retraités, cette maison organise également un système de prêt aux ouvriers; elle a créé un refectoire au sein de la maison mais les ouvriers n'en sont guère enthousiastes car ils préfèrent se rendre chez les marchands de vin. Au sein de cette manufacture, il y a une école primaire pour les enfants d'ouvriers et les plus méritants d'entre eux reçoivent comme encouragement un carnet de caisse d'épargne; deux bourses pour l'Ecole du Commerce sont également offertes par les patrons. Ceux-ci ont aussi mis sur pied une bibliothèque de 3.000 livres qui sont à la disposition des ouvriers. C'est en outre la seule manufacture de la facture instrumentale qui a fondé une véritable école d'apprentissage; outre une formation technique, les ouvriers reçoivent aussi des cours de français, d'arithmétique, d'histoire et de dessin.

Mais il est un autre domaine où les ouvriers facteurs de pianos montrent leur maturité et leur aptitude à réagir à l'industrialisation; c'est en organisant des sociétés de production dans lesquelles ils sont leur propre maître. Faisant partie d'une élite ouvrière et gagnant des salaires confortables — du moins, une partie d'entre eux — plusieurs ouvriers décident de former entre eux une société pour la fabrication des pianos ou d'accessoires de pianos. Ces sociétés sont le résultat concret de théories sociales élaborées dans les années 1830 selon lesquelles l'ouvrier doit s'affranchir de sa condition de salarié. Le fonctionnement de ces sociétés repose sur le travail des associés qui abandonnent une partie de leur salaire pour former, et par la suite alimenter, le capital de base. Les bénéfices réalisés par la société sont répartis entre les associés au prorata du travail fourni pendant l'année ou en parties égales (cette formule est

(5) M. HAINÉ, "La manufacture de pianos Pleyel dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un modèle de réalisations sociales" in Revue internationale de musique française, n°13, février 84.

cependant nettement plus rare). Les auxiliaires, c'est-à-dire les ouvriers non associés qui travaillent dans ces sociétés ne participent généralement pas au partage des bénéfices. Différentes formules sont cependant possibles mais la majorité de ces sociétés repose sur le système capitaliste et non sur celui d'un socialisme utopique de type collectiviste. Elles visent au profit et bénéficient à quelques-uns, -encore faut-il qu'ils réussissent dans leur entreprise. Ces associations ouvrières restent le fait d'une minorité : dix associations ouvrières dans la facture instrumentale parisienne ont été dépistées, huit dans le secteur des pianos et deux dans celui des instruments à vent en cuivre - car le handicap principal reste la constitution du capital de départ nécessaire à l'achat de l'outillage, du matériel et des matières premières. De plus, leur réputation d'association ouvrière limite l'éventail de leur clientèle; de telles associations sont souvent amenées à faire des concessions importantes pour vendre, comme notamment de livrer en province des pianos sans marque à un marchand qui, lui, applique la sienne comme s'il en était le facteur.

L'existence de ces associations est précaire. Nombreux sont les changements de raison sociale qui attestent des désistements suite aux difficultés financières. Une seule association ouvrière de pianos, créée en 1849, la Société de Facteurs de Pianos, parvient à s'assurer une prospérité confortable et à trouver place parmi les maisons ordinaires. A l'aube du XX^e siècle, elle fait même disparaître de son papier commercial la mention qui la reconnaît comme association ouvrière; elle tend ainsi à se confondre avec les autres maisons. Une telle réussite est cependant tout à fait exceptionnelle; les autres associations ouvrières de production en pianos n'ont qu'une existence limitée de six mois à une dizaine d'années. Elles font généralement faillite ou se mettent en liquidation car les réserves financières sont réduites et elles ne peuvent faire face à de mauvais payeurs; de plus, elles ont souvent des ambitions trop grandes.

Une expérience intéressante et unique d'association dans laquelle les partages de bénéfices se font entre toutes les catégories d'ouvriers (du concierge aux contre-mâtres) s'organise dans un atelier de pianos; ce n'est pas le résultat d'une association ouvrière mais d'une association entre un patron et ses ouvriers. Il s'agit de la maison d'Antoine Bord établi en 1844 à Paris et qui rapidement se dresse parmi les maisons importantes de la capitale (en 1855, elle occupe 500 ouvriers). Au lendemain de la première grève survenue dans la facture instrumentale, Antoine Bord signe une convention avec ses ouvriers selon laquelle il garde 10% de son capital et il prend une participation de 10% sur les bénéfices; le reste de ceux-ci se répartit entre tous les ouvriers au prorata du travail fourni pendant l'année. Chaque ouvrier se fait ainsi une prime de 20% sur le montant annuel de son salaire. Lorsque la facture de pianos commence à battre de l'aile et à sentir fortement la concurrence étrangère (nous allons en parler), les ouvriers de chez Bord préfèrent

une augmentation de salaire plutôt qu'une participation aux bénéfices. L'entente cordiale entre patron et ouvriers est rompue; elle aura cependant duré près de 30 ans!

Revenons à présent à l'évolution des facteurs de pianos que nous avons abandonnée au moment de leur pleine expansion dans les années 1850, période d'aboutissement d'un mouvement progressif et continu. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'évolution des facteurs de pianos ne se dessine plus selon un schéma unique et linéaire; elle se fait par une succession de poussée, stabilisation, expansion et régression. Après une période de stabilisation quant à leur nombre et leur production au cours des années 1847 à 1860 mais de transformations internes quant à la taille des ateliers, le secteur des pianos connaît alors une certaine relance après 1860, notamment suite à la politique de libre échange et l'ouverture des frontières. A la fin du Second Empire, on constate même que le nombre des facteurs de pianos s'est accru de 40% par rapport à 1860 au profit des petits artisans; d'un autre côté, la taille des grands ateliers s'est encore accentuée tant et si bien qu'on arrive à une situation oligopolistique dans laquelle quelques grands patrons dominent le marché par leur production importante tandis que gravitent autour d'eux une multitude de petits ateliers. (En 1872, Erard occupe 315 ouvriers, Pleyel 231, Bord 168 et Schwander 146). A l'aube du XX^e siècle, cette situation s'accroît encore davantage dans la capitale française : près de la moitié (46%) des patrons sont de petits artisans travaillant seuls ou avec moins de cinq ouvriers et 11% des ateliers sont de grandes manufactures de plus de 50 ouvriers. En province, cette répartition entre les grands ateliers et les petits artisans est même plus prononcée qu'à Paris : 1% seulement des ateliers sont de grande taille tandis que plus des 2/3 des patrons sont de petits artisans; un peu moins d'un tiers des entreprises sont de taille moyenne et font travailler de 5 à 50 ouvriers. (Les grandes manufactures sont situées à Marseille et Lyon).

A partir des années 1880, le secteur des pianos français commence à subir de grandes perturbations, tant sur le plan national qu'à l'étranger. Tout d'abord, une grève importante de plus de six mois affecte considérablement la production parisienne en 1882. Les ouvriers réclament une augmentation de salaire et une réduction du temps de travail - revendications soutenues avec énergie par l'ensemble des ateliers de la profession et qui seront finalement acceptées par les patrons; ceux-ci se voient obligés de céder devant la détermination des ouvriers. Or cette grève se déroule à un moment très peu favorable pour les patrons car ils commencent à être menacés par la concurrence étrangère, principalement allemande. Par ailleurs, l'ensemble de l'Europe occidentale revient progressivement à une politique protectionniste et les droits de douane sont successivement augmentés en Allemagne (1879), Belgique (1887), Suisse et Italie (1888). La France conserve plus longtemps que les autres pays une politique libérale

(un nouveau tarif protecteur n'entre en vigueur qu'en 1892 seulement), ce qui favorise l'entrée en France des produits étrangers.

Le volume des exportations de pianos français n'a pas cessé de se gonfler depuis les années 1820 jusqu'en 1877, année record de tout le siècle. A partir de cette année-là, la baisse des exportations de pianos français ne connaît aucun redressement; de 1877 à 1900, l'importance des pianos français exportés à l'étranger diminue de moitié.

Inversément, on constate une intensification des importations de pianos dont le volume passe de 1 à 5 au cours des décennies 1870 et 1880. C'est au début des années 1880 que l'accélération du mouvement s'intensifie. Les manufactures allemandes profitent de la grève des ouvriers facteurs de pianos pour reprendre à leur compte la clientèle que les facteurs français ne peuvent satisfaire. La situation n'est pas encore dramatique : les exportations en pianos restent nettement plus importantes que les importations, mais le mouvement du commerce extérieur se dessine néanmoins dans la direction suivante : accroissement des importations et diminutions des exportations.

On s'aperçoit que les pianos allemands se vendent à meilleur marché que les pianos français et que leur qualité n'est pas moindre. Les facteurs allemands bénéficient à la fois d'une main d'oeuvre moins coûteuse et de matières premières moins onéreuses. De plus, ils ont su investir dans une nouvelle technologie (mécanisation de certaines tâches) alors que les facteurs français vivent sur une réputation acquise et qu'ils limitent fortement le recours à la mécanisation, croyant aveuglément à la supériorité du travail artisanal de leurs ouvriers qualifiés. Prenons quelques exemples. Le filage des cordes basses s'effectue encore en 1890 en France à l'aide d'une roue simple alors qu'il existe des machines perfectionnées dont on se sert aux Etats-Unis et en Allemagne. De même, c'est par un procédé manuel que les facteurs français recouvrent de peau les marteaux des pianos alors que cette opération est mécanisée dans d'autres pays. La conservation et le séchage des bois se fait encore selon le processus naturel qui nécessite 9 années de stockage, alors que les Américains (bientôt second grand concurrent après les Allemands) utilisent depuis plusieurs années le procédé artificiel des fours.

Les firmes allemandes et américaines se sont lancées dans une production à grande échelle à un moment où la technologie n'en était plus à ses premiers développements. Elles ont pu bénéficier de l'expérience française et s'équiper d'un outillage plus perfectionné; de leur côté, les facteurs français estimaient insuffisants les investissements technologiques des années 1860 qui, pour eux, constituaient déjà un renouvellement des techniques de fabrication.

La facture de pianos français se trouve peu à peu dépassée en ce qui concerne à la fois les instruments de consommation courante et ceux du haut de gamme; or, ce n'est pas le cas pour tous les secteurs de la facture instrumentale. Les facteurs d'instruments à vent notamment parviennent à maintenir leur production car ils justifient la cherté de leurs produits par une qualité supérieure. Toutefois, pour les instruments ordinaires, ils cèdent le pas à la concurrence étrangère.

Pour les facteurs de pianos, ce n'est pas encore la chute fatale et désastreuse mais le phénomène est en gestation en cette fin du XIX^e siècle; c'est l'annonce d'une décadence qui sera définitive au XX^e siècle (après la deuxième guerre mondiale). Plusieurs firmes parviennent encore à se maintenir à la fin du XIX^e siècle mais l'ensemble des patrons est en forte régression avec une diminution de moitié de l'effectif total par rapport au début des années 1870.

Le passé explique clairement le présent : le secteur des pianos n'a pas su s'adapter aux nouvelles exigences économiques de la fin du XIX^e siècle et il s'est laissé peu à peu surpasser par la production étrangère, tant en qualité qu'en quantité. La France a cru que sa suprématie de la première moitié du XIX^e siècle lui resterait acquise, or l'Allemagne et les Etats-Unis ont davantage adhéré à l'industrialisation. L'individualisme et la nature conservatrice propres au caractère français ont joué en faveur du maintien des structures de production plus traditionnelles de petites dimensions, et ont par ailleurs considérablement freiné le renouvellement des techniques de production.

La facture de pianos française s'est trouvée coincée dans ses ambitions : vouloir s'industrialiser et produire des instruments courants tout en maintenant des produits de qualité fabriqués par de petits artisans jaloux de leur indépendance.

A long terme, l'avenir a montré que ce secteur était condamné et c'est en étudiant la situation socio-économique des facteurs de pianos français à la fin du XIX^e siècle qu'on comprend mieux dès lors pourquoi la France importe actuellement la quasi totalité des pianos dont elle a besoin et qu'il ne reste rien de sa belle supériorité du XIX^e siècle.

* * *