
Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles /
Université libre de Bruxelles Institutional Repository
Thèse de doctorat/ PhD Thesis

Citation APA:

Haine, M. M.-L. (1982). *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle: des artisans face à l'industrialisation* (Unpublished doctoral dissertation). Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles.

Disponible à / Available at permalink : <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/213858/2/47b30bcd-c763-46a5-a43c-18f49ea7efb3.txt>

(English version below)

Cette thèse de doctorat a été numérisée par l'Université libre de Bruxelles. L'auteur qui s'opposerait à sa mise en ligne dans DI-fusion est invité à prendre contact avec l'Université (di-fusion@ulb.ac.be).

Dans le cas où une version électronique native de la thèse existe, l'Université ne peut garantir que la présente version numérisée soit identique à la version électronique native, ni qu'elle soit la version officielle définitive de la thèse.

DI-fusion, le Dépôt Institutionnel de l'Université libre de Bruxelles, recueille la production scientifique de l'Université, mise à disposition en libre accès autant que possible. Les œuvres accessibles dans DI-fusion sont protégées par la législation belge relative aux droits d'auteur et aux droits voisins. Toute personne peut, sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur ou de l'ayant-droit, à des fins d'usage privé ou à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique, dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi, lire, télécharger ou reproduire sur papier ou sur tout autre support, les articles ou des fragments d'autres œuvres, disponibles dans DI-fusion, pour autant que :

- Le nom des auteurs, le titre et la référence bibliographique complète soient cités;
- L'identifiant unique attribué aux métadonnées dans DI-fusion (permalink) soit indiqué;
- Le contenu ne soit pas modifié.

L'œuvre ne peut être stockée dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'identifiant unique (permalink) indiqué ci-dessus doit toujours être utilisé pour donner accès à l'œuvre. Toute autre utilisation non mentionnée ci-dessus nécessite l'autorisation de l'auteur de l'œuvre ou de l'ayant droit.

----- English Version -----

This Ph.D. thesis has been digitized by Université libre de Bruxelles. The author who would disagree on its online availability in DI-fusion is invited to contact the University (di-fusion@ulb.ac.be).

If a native electronic version of the thesis exists, the University can guarantee neither that the present digitized version is identical to the native electronic version, nor that it is the definitive official version of the thesis.

DI-fusion is the Institutional Repository of Université libre de Bruxelles; it collects the research output of the University, available on open access as much as possible. The works included in DI-fusion are protected by the Belgian legislation relating to authors' rights and neighbouring rights. Any user may, without prior permission from the authors or copyright owners, for private usage or for educational or scientific research purposes, to the extent justified by the non-profit activity, read, download or reproduce on paper or on any other media, the articles or fragments of other works, available in DI-fusion, provided:

- The authors, title and full bibliographic details are credited in any copy;
- The unique identifier (permalink) for the original metadata page in DI-fusion is indicated;
- The content is not changed in any way.

It is not permitted to store the work in another database in order to provide access to it; the unique identifier (permalink) indicated above must always be used to provide access to the work. Any other use not mentioned above requires the authors' or copyright owners' permission.

UNIVERSITE LIBRE de BRUXELLES

Faculté de Philosophie et Lettres

LES FACTEURS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE A PARIS AU XIX^e SIECLE

Des artisans face à l'industrialisation

4 volumes

Vol. 2 Aspects économiques

Malou HAINE

Année académique 1982-83

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie
Section: MUSICOLOGIE
Directeur: **M. le Professeur Robert WANGERMEE**

UNIVERSITE LIBRE de BRUXELLES

Faculté de Philosophie et Lettres

LES FACTEURS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE A PARIS AU XIX^e SIECLE

Des artisans face à l'industrialisation

S 684.650
v.2

682.482
v.2

4 volumes

Vol. 2 Aspects économiques

Malou HAINE

Année académique 1982-83

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie
Section: MUSICOLOGIE
Directeur: M. le Professeur Robert WANGERMEE

PREMIERE PARTIE
ASPECTS ECONOMIQUES

CHAPITRE I

1800 - 1830 : LES PIANOS MONTRENT L'EXEMPLE ...

Dans le premier tiers du XIXe siècle, la France connaît une croissance économique importante qui se manifeste surtout dans le développement de la petite industrie (1). Au cours de cette période, le retour à la paix après les guerres napoléoniennes favorise la reprise et le développement de l'industrie française dans son ensemble. Cette croissance est interrompue vers la fin des années 1820 par une crise qui suscite l'agitation sociale et qui provoque la Révolution de 1830. D'un point de vue économique, cette crise sociale et politique n'a qu'une faible importance; de courte durée, elle n'affecte pas la croissance lente et régulière que connaît la France jusqu'en 1847 (2).

C'est dans ce contexte économique favorable que se développe la facture instrumentale à Paris. Rappelons que la capitale de cette époque est limitée au mur d'octroi et que les communes limitrophes de Montmartre, La Chapelle, La Villette, Belleville, Charonne, etc. n'en font pas partie et ne sont encore que de petits villages de campagne (cf. critique des sources et méthodologie, voir aussi annexes, graphique I/1).

A. Les secteurs de la facture instrumentale.

La facture instrumentale est un secteur économique qui s'occupe de la fabrication des instruments de musique. Ceux-ci sont de nature très

-
- (1) M. Daumas (sous la direction de), Evolution de la géographie industrielle de Paris et de sa proche banlieue au XIXe siècle, Paris, 1976, vol. 1, p. 39.
- (2) R.E. Cameron, "Profit, croissance et stagnation en France au XIXe siècle", Economie appliquée, avril-septembre 1957, t. X, n° 2-3, pp. 409-444.

variée car ils font appel à des matériaux divers qui nécessitent des techniques différentes de fabrication. Il existe dès lors plusieurs catégories de fabricants.

Les luthiers se consacrent à la fabrication des instruments à cordes pincées (guitare, mandoline) ou frottées (violon, alto, violoncelle, contrebasse). Certains luthiers s'occupent exclusivement de la fabrication des archets ou des cordes. Bien qu'étant un instrument à cordes pincées, la harpe n'est pas construite par les luthiers mais par des facteurs de harpes. Ces derniers se limitent généralement à ce seul instrument, à moins qu'ils ne soient aussi facteurs de pianos. Les facteurs de pianos et les facteurs de clavecins sont une même et seule catégorie de fabricants.

Dans les instruments à vent, on distingue les facteurs d'instruments à vent en bois (flûte, clarinette, hautbois, basson) et les facteurs d'instruments à vent en cuivre (cor, trompette, trombone) (3). Les facteurs d'instruments à vent en cuivre s'occupent aussi parfois de la fabrication des instruments à percussion (cymbales, timbales, grosses caisses), à moins qu'une catégorie spéciale de fabricants ne s'y consacre exclusivement. Dans les orgues, il existe trois secteurs assez différents : les facteurs d'orgues d'église, les facteurs d'orgues expressives, et les facteurs d'orgues mécaniques. Enfin, il y a les fabricants de cloches, et les fabricants de boîtes à musique, ainsi que les facteurs d'accordéons, dont l'existence ne commence qu'après 1830.

On le constate, les facteurs d'instruments de musique se consacrent à l'une ou l'autre catégorie d'instruments, mais aussi de manière plus restrictive à l'un ou l'autre type d'instruments. Par ailleurs, il faut préciser la complexité plus ou moins grande de la fabrication. Un instrument de musique, quel qu'il soit, est formé d'un ensemble de pièces détachées qui requièrent des matériaux et des techniques diverses.

Donnons quelques exemples, sans toutefois entrer dans les détails

(3) D'un point de vue essentiellement organologique, les saxophones et sarrusophones sont des instruments à vent en bois, car ils sont pourvus d'une anche, mais du point de vue de la fabrication, ces instruments se rangent dans la catégorie des instruments à vent en cuivre, de par la nature des matériaux utilisés.

de fabrication. Dans la facture d'un piano, on distingue notamment la fabrication de la caisse, du clavier, de la mécanique, des cordes, de pièces métalliques telles que les pointes et chevilles, les pédales, les flambeaux. Un instrument à vent en cuivre est formé de l'assemblage d'un pavillon et d'un corps principal sur lequel s'adapte un mécanisme de pistons ou un système de clefs; de plus, l'embouchure constitue une part essentielle de l'instrument. Dans les instruments à vent en bois intervient à la fois le travail du bois pour le corps de l'instrument, mais aussi celui du métal pour la fabrication des clefs. La démonstration pourrait ainsi s'étendre à chaque catégorie d'instruments.

Quelle est l'importance de chacun de ces secteurs de la facture instrumentale dans ce premier tiers du XIXe siècle? Pour la période 1800 à 1830, il n'existe pas de recensement démographique ou professionnel qui permette d'évaluer avec précision le nombre de facteurs d'instruments de musique à Paris et en province. Il faut donc avoir recours à des sources indirectes pour estimer l'importance du nombre des facteurs d'instruments de musique à cette époque, et l'évaluation ainsi obtenue ne peut donc être rigoureuse; elle doit être considérée comme très approximative. Cette estimation est d'autant plus limitée qu'elle ne concerne que le nombre de facteurs d'instruments fixés à Paris et cités dans tel ou tel document particulier, et qu'il n'est possible de connaître de manière systématique ni l'importance de leurs affaires, ni la taille de leurs ateliers, ni l'équipement technique de ces derniers.

1. Le début du XIXe siècle

Trois années servent de point de repère pour tenter d'évaluer l'importance des facteurs d'instruments de musique à Paris : 1805, 1820 et 1830. Pour le début du siècle, l'almanach du commerce est le seul document qui permet de dénombrer les facteurs parisiens; or, cette publication n'a pas la prétention d'être un relevé statistique et ne peut donc être utilisée qu'à titre indicatif. Par ailleurs, il faut savoir que de nombreux marchands figurent aussi parmi les fabricants. D'un autre côté, les petits artisans ne sont pas cités dans l'annuaire commercial (cf. critique des sources et méthodologie). Estime-t-on que les marchands sont plus ou moins nombreux que ces artisans? Dans l'une ou l'autre hypothèse

les chiffres ci-dessous seront au-delà ou en deçà de la réalité.

Les facteurs d'instruments de musique mentionnés dans le bottin de 1805 à Paris se répartissent comme suit (4) :

clavecins	2
pianos	24
harpes	1
luthiers	34
vents en bois	8
vents en cuivre	3
orgues	7
instruments mécaniques	3
divers et non identifiés	6
Total	88

La proportion de luthiers est donc plus importante que celle des fabricants d'instruments à clavier. Parmi ceux-ci, il est à noter que les facteurs de clavecins ne sont plus qu'en très petit nombre par rapport au siècle précédent. La vogue du piano a déjà, au début du XIXe siècle, largement supplanté celle du clavecin. Il est vrai que depuis l'installation d'Erard à Paris en 1770, il s'est créé une véritable école française de la facture de pianos. A l'époque de l'apparition des premiers instruments à marteaux en France, dans les années 1760-1770, le clavecin ne perd rien de son rôle primordial et garde une place prédominante dans toute exécution musicale (5). Depuis la première audition publique du piano-forte en 1768 au Concert Spirituel, de nombreux facteurs de clavecins s'intéressent aussi à la fabrication du nouvel instrument. Adélaïde de Place a par ailleurs souligné que lorsque l'instrument commence à se faire connaître à Paris, sa construction reste le fait d'artisans d'origine allemande : Zimmermann, Klein, Hoffmann, Busch, Merchen (6). C'est d'Allemagne que furent d'ailleurs importés les premiers pianos. Ils firent sensation en Angleterre et, de là, furent introduits en France.

(4) S. Bottin, Almanach du Commerce de Paris, année 1805, pp. 58-59.

(5) A. de Place, Le piano-forte en France de 1760 à 1812, 1975, mémoire présenté à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (dactylographié), p. 15.

(6) Ibid., p. 21.

En ce début du XIXe siècle donc, l'impulsion donnée par Erard semble avoir rencontré le goût musical de l'époque puisque dans l'almanach commercial, les facteurs d'instruments à clavier se qualifient de préférence facteurs de pianos plutôt que facteurs de clavecins. Erard n'est pas le seul à s'être installé à Paris à la fin du XVIIIe siècle; à ses côtés se comptent également Charles Lemme, Tobie Schmid, Endrès, Armand Blanchet et Freudenthaler entre autres. De nouvelles maisons se créent : Pfeiffer (1801), Grus (1805), Petzold (1806), et Pleyel (1807).

Les luthiers se consacrent principalement à l'imitation des grands maîtres italiens. Lupot, Collin, Nicolas et Simon jouissent déjà d'une certaine réputation dans la capitale. Jean-Pierre Thibout, en provenance de Caen, vient s'y installer.

Parmi les facteurs d'instruments à vent, un déséquilibre se manifeste entre les bois et les cuivres, car ces derniers n'occupent encore qu'un rôle très secondaire dans les formations instrumentales. Par rapport aux autres secteurs de la facture instrumentale, les vents et les orgues sont d'ailleurs peu représentés. On sait que la Révolution française a porté un coup rude au développement de la facture d'orgues qui, en ce début du siècle, vit en veilleuse. Dallery père et fils et Sommer en sont, pour ainsi dire, les seuls représentants dans la capitale et aucun nouvel atelier ne se crée à ce moment. Honoré Davrainville se distingue dans la fabrication de boîtes à musique et de jeux de flûtes pour pendules, mais en 1799 il éprouve quelques difficultés financières puisqu'il doit faire face à une faillite (7).

S'il y a peu de facteurs d'instruments à vent en bois dans la capitale, c'est qu'il existe un petit village dans l'Eure, La Couture, qui, depuis le milieu du XVIIIe siècle sinon avant, s'est spécialisé dans ce domaine. La lutherie possède également un centre particulier de fabrication en dehors de Paris : Mirecourt dans les Vosges est connu depuis le milieu du XVIIe siècle pour être le berceau de cette spécialité (8). Celle-ci est toutefois très bien représentée dans la capitale. Les quelques instruments à vent en bois parisiens de cette époque sont signés

(7) Archives de la Seine, D 11 U3, dr. 539 du 1er août 1799, faillite de Honoré Davrainville et Elisabeth Masson.

(8) A. Jacquot, La musique en Lorraine, Paris, 1882, p. 185.

Amelingue, Baumann, Porthaux, et Winnen. Mais déjà de nouvelles maisons apparaissent : Janssens en 1805, Laurent en 1806, Triébert en 1809, Clair Godefroy aîné en 1814. Le premier facteur d'instruments à vent en cuivre de la capitale est Raoux dont la maison remonte au XVII^e siècle. Ses collègues sont J.B. Dupont, Courtois, et Asté dit Halary.

Il n'est pas possible de se faire une idée du nombre d'ouvriers travaillant dans la facture instrumentale au début du XIX^e siècle (9) ni dès lors de connaître la taille des ateliers. Sans doute s'agit-il encore dans bien des cas uniquement de petits artisans travaillant seuls ou avec un apprenti ouvrier. Pourtant il existe déjà un atelier important où la division du travail semble être appliquée. A l'aide des récits de voyage du musicien prussien Johann Friedrich Reichardt, Arthur Loesser a montré l'importance des ateliers d'Erard en ce début du siècle (10). Dans une de ses "lettres confidentielles" écrites lors de son passage à Paris au cours de l'hiver 1802-1803, Reichardt décrit combien il fut impressionné par la taille des ateliers de pianos d'Erard et par l'activité de ses ouvriers. Ce musicien précise que des pianos à queue et des pianos carrés sont fabriqués en quantités bien plus importantes que dans n'importe quel atelier allemand. Une centaine de pianos sortent chaque année de ces ateliers où travaillent vraisemblablement une trentaine d'ouvriers. Ceux-ci sont occupés par spécialités, et les instruments sont assemblés sous la direction du patron lui-même. Reichardt s'émerveille devant les réserves importantes de bois gardées dans des hangars spécialement aménagés. Il s'étonne également de voir plusieurs employés occupés à la tenue des livres, de la comptabilité et de l'administration. Erard exporte dans tous les pays d'Europe où les voies d'eau permettent d'acheminer les instruments.

Les ateliers qu'a visités Reichardt sont ceux de la rue du Mail. A cette époque n'existent vraisemblablement que les installations attenantes à l'entrée du n° 13. Les ateliers donnant sur la rue Saint-Pierre-Montmartre et ceux de l'entrée du n° 21 rue du Mail qui figurent sur le

(9) Le comte Chaptal cite bien le chiffre de 1067 ouvriers employés dans cette industrie en 1819 mais il ne précise pas quels secteurs de la facture instrumentale il prend en compte (cf. Chaptal, De l'industrie française (sic), Paris, 1819, t. 2, p. 200).

(10) A. Loesser, Men, women and pianos; a social history, Londres, 1955, pp. 331-335.



ill. 1. Fabrique de pianos d'Erard, rue du Mail, 13, façade extérieure,
extr. *Le piano d'Erard à l'Exposition de 1844*, Paris, 1844



ill. 2. Plan de la fabrique de pianos d'Erard, rue du Mail, 13, rez-de-
chaussée,
extr. *Le piano d'Erard à l'Exposition de 1844*, Paris, 1844

plan d'implantation ci-joint ont été ajoutés au fur et à mesure de l'extension prise par la manufacture (cf. ill. n° 1 et 2).

C'est la maison d'habitation des frères Erard et d'autres locataires qui sert de façade aux ateliers situés dans la cour intérieure de l'immeuble. Cette façade, de grande dimension, est de style néo-classique et respecte l'ordonnancement des fenêtres, de moins en moins hautes selon les étages. Les trois grandes portes du rez-de-chaussée sont surmontées d'embrasures en plein-cintre. Deux portes semblent fictives, la troisième conduit sur la cour intérieure. Au centre de celle-ci se trouve une butte en pan incliné ceinturé d'une clôture et au milieu de laquelle est aménagée une fontaine. A ses côtés, l'arbre symbolise peut-être les privilèges qu'Erard a reçus de Louis XVI le 5 février 1785 d'exercer librement son art et son commerce en France (11) (cf. ill. n° 3 et 4).

A l'avant plan et à droite dans la cour se trouve l'entrée des magasins dont l'ornementation est particulièrement recherchée. L'entrée en ressaute munie d'un auvent aux pourtours festonnés est flanquée de part et d'autre de deux fûts de colonne surmontés d'un buste féminin. Deux lanternes cuivrées ajoutent un éclat supplémentaire à l'entrée. Deux fûts de colonne de même style encadrent l'entrée de la cour qui reprend l'ordonnance de la façade extérieure.

Cette décoration a toute son importance car elle est à l'image de la clientèle qui se présente : ancienne aristocratie et bourgeoisie fortunée se pressent dans les salons d'Erard.

Les ateliers des pianos carrés et droits sont situés au rez-de-chaussée du bâtiment attenant aux magasins. L'architecture de ces ateliers ne diffère guère de celle des maisons d'habitation. Il est vraisemblable que l'aménagement en ateliers s'est effectué dans des lieux d'habitation préexistants. La production se plie à l'implantation traditionnelle de l'architecture urbaine. Ces ateliers s'étendent sur trois maisons qui forment le côté gauche de la cour. Dans le fond de celle-ci s'élèvent des constructions sur cinq étages dans lesquelles sont fabriqués des pianos à queue (bâtiments construits dans les années 1830). Dans le fond gauche de la cour, on entre dans la scierie, contiguë au hangar des bois.

(11) Archives nationales, F 21 - 1307, Conservatoire, matériel, an X - 1870.



ill. 3. Fabrique de pianos d'Erard, vue des ateliers de pianos à queue et du hangar des bois, rue du Mail, 13
extr. *Le piano d'Erard à l'Exposition de 1844*, Paris, 1844



ill. 4. Fabrique de pianos d'Erard, vue des ateliers des pianos carrés et droits, prise du fond de la cour n° 13, rue du Mail
extr. *Le piano d'Erard à l'exposition de 1844*, Paris, 1844

Au début du siècle, on compte 150 ouvriers occupés dans l'ensemble de la facture parisienne de pianos (12). D'après le bottin de 1805, il y a 26 facteurs de pianos et de clavecins. Si Erard à lui seul occupe une trentaine d'ouvriers, les autres ateliers fonctionnent avec une moyenne de quatre ouvriers.

La mécanisation dans le travail du bois ne s'introduit pourtant vraiment en France que vers 1815-1820 par l'emploi de la scie mécanique, de tours à bois mécaniques et de la machine à vapeur qui met en mouvement les outils (13). La facture de pianos, dont les techniques de fabrication sont proches de celles de l'ameublement, bénéficie de ces nouveaux procédés et est la première spécialité de la facture instrumentale à recourir aux machines-outils.

2. Les années 1820

En ce début de siècle, la seule publication musicale permettant de dénombrer les musiciens et les facteurs d'instruments date des années 1819-1820 ; il s'agit des Annales de la Musique publiées par un amateur, César Gardeton (14). A ce sujet, il convient de formuler des réserves semblables à celles émises pour l'utilisation de l'annuaire commercial. Par contre, dans cette publication, à côté des facteurs et des marchands, se trouvent vraisemblablement aussi de petits artisans, voire même des ouvriers façonniers. Les méthodes de sélection des facteurs cités dans les Annales de la Musique de 1820 ne sont pas connues, mais elles sont vraisemblablement différentes de celles de l'annuaire commercial. Des comparaisons d'une année à l'autre seront donc évitées. Le nombre de facteurs d'instruments de musique en 1820 s'élève à 143 - quelques facteurs s'occupent de plusieurs spécialités à la fois - et se répartit comme suit :

(12) Archives nationales, F 12-1966 G, douanes, meubles objets d'art, an V-1821, cf. lettre Erard, an XI.

(13) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 41.

(14) C. Gardeton, op. cit.,

pianos	39
harpes	13
lutherie	14
cordes	11
vents en bois	24
vents en cuivre	11
orgues	4
harmoniums	1
instruments mécaniques	10
divers et non identifiés	23

Plutôt que de s'attarder aux chiffres absolus qui ne peuvent être comparés, examinons les proportions respectives de chaque branche d'activité.

Les pianos sont en plus grand nombre que toute autre spécialité, tout en restant dans le même ordre de grandeur. Des écrits datant de la fin des années 1840 donnent à penser que quelques rares ateliers de pianos occupent déjà à cette époque un grand nombre d'ouvriers, probablement une quarantaine, davantage peut-être. A côté des ateliers d'Erard, il s'agit vraisemblablement entre autres de ceux de Pape.

Viennent ensuite les facteurs d'instruments à vent parmi lesquels la prépondérance des bois est encore très marquée. Ils sont suivis des luthiers dont un grand nombre s'occupe essentiellement de la fabrication ou de la vente de cordes. Millau dirige à Clichy-la-Garenne une fabrique de cordes en boyau où travaillent 60 ouvriers. Les fabricants français rivalisent avec l'Italie et plus particulièrement avec Naples d'où sont importées de grandes quantités de cordes en boyau. Les chanterelles de violon fabriquées à Paris sont particulièrement appréciées pour leur meilleure sonorité (15). Dix ans plus tard, Fétis aura une opinion différente. Quant à la lutherie proprement dite, elle est à présent supérieure à la lutherie étrangère, par les soins de Chanot notamment.

Pourtant le nombre de véritables luthiers a sensiblement diminué depuis le début du siècle car les catégories d'instruments à cordes se limitent à présent aux seuls instruments à archets. La guitare, encore

(15) Costaz (baron Louis), Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française présenté à S.E.M. le comte Decazes, Paris, 1819, p. 192.

considérée dans les années 1800 comme l'instrument d'accompagnement par excellence tombe peu à peu en désuétude.

Enfin, les instruments mécaniques sont aussi peu représentés que les cuivres mais sont néanmoins en plus grand nombre que les orgues. Déjà à la fin du XVIIIe siècle s'était manifesté un certain intérêt pour les instruments mécaniques dont la vogue s'est poursuivie tout au long du XIXe siècle. Un grand nombre de ces instruments est importé en Suisse. Une catégorie de facteurs est absente, tant de l'annuaire commercial de 1805 que des annales musicales de 1820, ce sont les fabricants d'instruments à percussion. A cette époque, les cymbales sont importées de Turquie et les grosses caisses viennent de la Chine et de l'Inde.

A côté des facteurs cités précédemment, de nouveaux ateliers se créent et la réputation de certains d'entre eux ira grandissante au cours du XIXe siècle : Jean-Henri Pape (1815 ou 1817), Cluesman (1823), Henri Herz (1825), Pierre Bernhardt (1825), Roller et Blanchet (1826), Souffleto (1828), et Corbeel (1828) pour les pianos; Challiot, et Dietz pour les harpes; Georges Chanot (1823), Jean-Baptiste Vuillaume (1824), Laprévotte (1825), Auguste-Sébastien Bernardel (1826) pour la lutherie; Buffet-Auger (1825), Coeur (1825), Baudoin, et Gentellet pour les bois; Michaud (1822), Guichard (1827) et Labbaye pour les cuivres; Alexandre (1829) et Chameroy (1829) pour les instruments à anches libres.

3. Situation en 1830

A la fin de ce premier tiers de siècle, on connaît quelques données statistiques relatives aux facteurs d'instruments de musique grâce à deux articles de F.J. Fétis parus dans la Revue Musicale en décembre 1830 et janvier 1831 (16). D'autre part, Adélaïde de Place a, récemment, fait le relevé de toutes les annonces publicitaires de facteurs parues dans quinze journaux parisiens les plus répandus des années 1830 et 1831 (17).

(16) Fétis, "Sur l'industrie musicale", Revue musicale, 2e série, t. 4, 1830, pp. 193-205 (25 décembre 1830), et pp. 217-228 (1er janvier 1831).

(17) A. de Place, Liste des facteurs d'instruments de musique à Paris en 1830 et 1831 d'après les annonces de journaux, Paris (en cours de publication).

Ses recherches sont en cours de publication dans un ouvrage collectif (sous la direction de François Lesure) portant sur la musique à Paris en 1830 et 1831, mais elle nous a aimablement communiqué le résultat de ses travaux. Les fabricants faisant paraître des annonces publicitaires recherchent une clientèle bourgeoise et peuvent être, sans aucun doute, considérés soit comme des marchands, soit comme des facteurs à part entière, même si se comptent parmi eux des petits artisans travaillant seuls ou des faïonniers à la recherche d'une clientèle potentielle. Par contre, les ouvriers faïonniers travaillant pour une ou plusieurs maisons ne font vraisemblablement pas de publicité.

Destiné à attirer l'attention du gouvernement sur l'importance de la musique en France, l'article de Fétis détaille les nombreuses industries qui travaillent dans le domaine musical et qui contribuent à l'épanouissement de cet art. Pour la facture instrumentale proprement dite, Fétis distingue l'industrie musicale directe de l'industrie accessoire. Il dénombre vingt-cinq professions différentes dans la première catégorie, et vingt-deux dans la seconde.

- Industrie musicale directe

1. Fabricants de pianos.
2. Fabricants de caisses de pianos.
3. Fabricants de claviers de pianos.
4. Fabricants de mécaniques de pianos.
5. Fabricants de chevilles d'acier et de clés à accorder.
6. Fabricants de cordes d'acier et de cuivre.
7. Facteurs de harpes.
8. Fabricants de mécaniques de harpes.
9. Doreurs et vernisseurs.
10. Facteurs d'orgues d'église, de chambre, à cylindres et de serinettes.
11. Accordeurs.
12. Luthiers, fabricants de violons, de basses, de contrebasses, de guitares.
13. Luthiers, raccommodeurs d'instruments.
14. Facteurs d'instruments à vent en bois.
15. Fabricants de clés de cuivre et d'argent pour les instruments.
16. Facteurs d'instruments de cuivre.
17. Fabricants et marchands de triangles, crotales ou chapeaux-chinois, cymbales.
18. Fabricants de timbales, caisses roulantes et grosses caisses.
19. Fabricants d'instruments de fantaisie, tels que harmonicas, boîtes à musique, sonneries à cylindres pour les pendules, etc.
20. Fabricants de chevilles, queues et chevalets d'instruments à archet.
21. Fabricants d'archets.
22. Préparateurs de crins pour archets.

23. Fabricants d'étuis de violons, basses, guitares, harpes, etc.
24. Boyaudiers et fabricants de cordes pour les instruments.
25. Fabricants de colophane.

- Industrie musicale indirecte

1. Marchands de bois indigènes et étrangers.
2. Marchands d'ivoire.
3. Scieurs de placage à la mécanique.
4. Peaussiers et maroquiniers.
5. Marchands de drap.
6. Fabricants de colle.
7. Fabricants de fer, acier, cuivre et autres métaux.
8. Batteurs d'or.
9. Fabricants de vernis.
10. Tourneurs pour les pieds d'instruments.
11. Planeurs d'étain pour les tuyaux d'orgues.
12. Parcheminiers pour les peaux préparées de timbales, grosses caisses, etc.
13. Gainiers pour les étuis d'instruments à vent en bois et en cuivre.
14. Emballeurs.
15. Imprimeurs lithographes et dessinateurs.
16. Ebénistes pour les pupitres.
17. Ferblantiers (pour les boîtes à cordes de harpes).
18. Serruriers pour les mécaniques de pédales, pour les serrures de pianos et autres.
19. Tréfileurs en fer et en cuivre pour les pointes de clavier, de chevalet et autres.
20. Tabletiers.
21. Quincailliers pour les charnières, fiches, vis, clous, outils de tous genres.
22. Ornements de bronze pour les pianos.

L'industrie indirecte tire des revenus importants de la fabrication des instruments de musique. Les fabricants de peausserie, par exemple, livrent chaque année huit à neuf mille peaux de daim aux fabricants de pianos. De même, les fabricants de colle leur fournissent plus de cent mille livres de ce produit. Plus de soixante mille charnières de cuivre sont utilisées annuellement dans la fabrication des pianos.

En 1830, Fétis estime que 320 facteurs de pianos sont occupés à Paris et 139 dans les départements. Ces chiffres sont excessifs, mais sans doute Fétis compte-t-il dans cette estimation les ouvriers façonniers et une bonne part des marchands. Adélaïde de Place a compté une centaine de facteurs parisiens, estimation qui nous semble plus conforme à la réalité. Même si le nombre exact de facteurs de pianos n'est pas connu, il faut néanmoins constater un accroissement considérable des fabricants de cette spécialité. Son importance n'est plus, comme dix ans auparavant, du même ordre de grandeur que le nombre de facteurs d'instruments à vent ou d'une

autre branche d'activité; elle est deux fois et demie, voire trois fois supérieure en nombre à toute autre spécialité de la facture instrumentale. Paris est devenu le centre de cette industrie, à côté des villes étrangères comme Londres et Vienne. En 1830, la France a réussi pour ses pianos à s'affranchir complètement de la facture étrangère; sa réputation est à présent internationale et elle poursuit sa course à la conquête des marchés extérieurs. Selon Fétis, il se fabrique huit mille pianos, en France, en 1830, dont plus de la moitié dans la seule ville de Paris.

Le nombre de facteurs de pianos se multiplie et la taille de leurs ateliers ne cesse de croître. Si quatre facteurs parisiens occupent plus de 40 ouvriers en 1827 (Erard 150 ouvriers, Pape 75 ouvriers, Pleyel 65 ouvriers, Wetzels 40 ouvriers), ils sont sept en 1834 (Erard 170 ouvriers, Pleyel 300 ouvriers, Pape 150 ouvriers, Roller et Blanchet 80 ouvriers, H. Herz 70 ouvriers, Wetzels 50 ouvriers, Bernhardt 40 ouvriers) (18). En province, Boisselot débute à Marseille en 1830 avec deux ouvriers. Quatre ans plus tard, il en occupe 45 et produit 150 pianos par an. Au début des années 1840, il en fait travailler plus de soixante-dix.

La fabrication des cordes d'acier pour pianos commence peu à peu à se développer à Paris. Au début du siècle, ce sont les manufactures étrangères qui alimentent les consommateurs français (cf. importations d'instruments de musique en France). Cependant, depuis quelques années, Roussel a ouvert à Paris une manufacture de cordes métalliques dont les produits, selon Fétis, est égale en qualité à ceux de Berlin, mais reste encore cependant inférieure à ceux d'Angleterre. Or les progrès de cette manufacture sont si rapides "qu'il est permis d'espérer que les cordes françaises ne céderont point aux meilleures manufactures étrangères"(19).

La fabrication des cordes à boyau est implantée depuis plus longtemps en France que celle des cordes en acier. Les cordes françaises sont à présent mieux fabriquées que les cordes italiennes et leur prix est moins élevé. Toutefois, Fétis estime que les chanterelles de Paris, "quoique mieux fabriquées que celles de Naples, ne sont pas aussi sonores".

(18) A. de Pontécoulant, op. cit., pp. 560-561.

(19) Fétis, "Sur l'industrie musicale ... op. cit.", p. 220.

Les importations de cordes en boyau ont diminué de 95% depuis 1817 (20).

En 1830, les facteurs de harpes sont une quinzaine à Paris et pas un seul ne s'occupe de cette spécialité en province. Adelaïde de Place dénombre 11 facteurs de harpes et 10 facteurs fabriquant à la fois des pianos et des harpes. Il se vend annuellement deux à trois cents harpes pour un chiffre d'affaires de l'ordre de 500.000 francs.

Les luthiers, les facteurs d'instruments à vent en bois et les facteurs d'orgues à cylindre se trouvent davantage en province qu'à Paris : une trentaine de luthiers à Paris pour une centaine ou davantage en province; une quarantaine de facteurs d'instruments à vent en bois et à peu près autant de facteurs d'orgues, serinettes et boîtes à musique, dans la capitale, pour le double dans les départements. Dans ces branches d'activité, les ateliers de moyenne ou grande taille sont tout à fait exceptionnels. Un petit village de Normandie, La Couture (Eure), occupe près de 40% de sa population à la fabrication des instruments à vent en bois et de nombreux villages voisins s'adonnent également à cette occupation. De même, Mirecourt (Vosges) occupe la moitié de sa population à la fabrication des instruments à cordes : deux mille à trois mille personnes fournissent ainsi plus de douze mille instruments par an, ainsi que sept à huit mille archets dont une grande partie est destinée à l'exportation.

La fabrication des orgues à cylindres et des serinettes occupe également une partie des populations de plusieurs villages des Vosges, notamment Mirecourt, Châtenois, Sauville et les villages des environs de Neufchâteau et Epinal. On y fabrique plus de deux mille serinettes et plus de cinq cents orgues à cylindres appelés orgues de Barbarie. Fétis déplore que la fabrication y soit peu soignée et que ces produits français soient inférieurs aux orgues de Nuremberg, connues sous le nom d'orgues d'Allemagne. Une partie de ces orgues à cylindres est destinée aux églises des petites communes dont les moyens financiers ne les autorisent pas à payer un orgue ordinaire ni à entretenir un organiste.

A Paris, les facteurs d'instruments à vent en bois se consacrent à un type particulier d'instruments et se font une certaine réputation : Bellissent et Godefroy pour leurs flûtes, Simiot pour ses clarinettes,

(20) Compte rendu des produits de l'industrie française, 1827, Paris, 1827, p. 119.

Triebert pour ses hautbois et Adler pour ses bassons.

Paris n'est pas le centre principal de ces spécialités quant à l'importance du nombre de facteurs qui y sont occupés, mais la capitale française est le lieu de la haute qualité et elle reste la première ville de France pour l'ensemble de la facture instrumentale.

Les instruments à vent en cuivre comptent davantage de facteurs à Paris qu'en province. Une bonne quinzaine dans la capitale pour trois ou quatre seulement dans les départements. Au début des années 1830, il y a donc encore prépondérance des bois sur les cuivres. Ce n'est qu'au cours de la décennie suivante que cette dernière spécialité va véritablement se développer.

Enfin, la capitale française compte également deux fabricants de tambours, Cagnon et Faucon fils. Ces instruments sont d'un usage très répandu dans les musiques militaires. Les cymbales continuent d'être importées de Turquie. Par contre, le triangle et le chapeau chinois ne posent aucun problème aux fabricants. Cinq fondeurs de cloches sont installés à Paris : Hildebrand, Osmond-Dubois, Osmond fils, Gallois, et Taury.

On sait que la crise économique et politique du début des années 1830 n'arrête que momentanément la croissance économique et le développement des manufactures. Aucun document ne permet d'en mesurer les effets exacts sur la facture instrumentale. Dans une lettre collective datant de 1848, les facteurs d'instruments de musique précisent toutefois comment ils ont pu traverser la crise de 1830. Les grands ateliers ont obtenu des prêts en rapport avec l'importance de leurs affaires et les petits ateliers ont profité des facilités que leur accordaient les dépôts (21). Ce document ne précise malheureusement pas en quoi consistaient exactement ces facilités.

Par ailleurs, un coup d'oeil sur les faillites survenues dans la facture instrumentale en 1830 confirme les difficultés économiques de cette époque (22). Pour la seule année de 1830, cinq facteurs sont mis en faillite, alors qu'au cours des années précédentes, on n'en a enregistré qu'un ou deux par an. Sur les dix-neuf faillites survenues entre 1800 et 1830, onze concernent des facteurs de pianos : Endrès (1805), Pfeiffer & Cie (1809), les frères Erard (1813), Paruys fils et Auguste Henry (1825),

(21) Archives nationales , F 12-2270, dr. 1, instruments de musique, demandes de prêts, an III-1865.

(22) Archives de la Seine, fichiers de faillites par profession; cf. aussi séries D 10 U3 et D 11 U3.

Cordier (1825), les frères Freudenthaler (1826 et récidives pour un des frères en 1829 et pour les deux en 1830), Zullig (1830), Chrétien Horstmann (1830), Aubron (1830). Un failli fabrique des instruments à vent en bois, Winnen (1811), un autre des orgues, Dallery (1826), et un troisième des harpes, Georges Blaicher (1830). Les cinq autres faillis de cette période concernent des marchands en instruments : Claude Jacquot (1802), Pierre Leduc (1804), Elizabeth Duhan (1817), Sébastien Mathieu (1822), Diezt et Delagrande (1829).

Le bilan de ces faillites atteste l'importance plus ou moins grande de leurs affaires. Malheureusement, les montants de l'actif et du passif de ces faillites ne sont connus que pour onze d'entre elles. Cordier est un petit fabricant à façon, avec un passif inférieur à 10 000 F. Quatre faillis ont un passif de 10 à 20 000 F : Endrès, S. Mathieu, Zullig et Chrétien Horstmann. Trois faillis ont des dettes de 20 à 30 000 F et deux faillis ont des activités plus importantes encore : E. Ducan a 83 000 F de dettes et Freudenthaler près de 100 000 F (cf. annexes, graphiques VII/1 et 2; voir également annexes, tableau n° 91, liste des faillites de la facture instrumentale dans le département de la Seine au XIXe siècle).

B. Une simple émulation

1. Les prix des instruments

Pour ce premier tiers du XIXe siècle, aucun catalogue ou prospectus de vente de facteur d'instruments n'a été retrouvé. D'après les informations tirées de sources diverses, catalogues et rapports d'exposition, articles de la presse spécialisée, documents d'archives, il apparaît cependant qu'il existe cinq à six prix différents pour une même catégorie d'instruments.

Mais avant d'en donner quelques exemples, il est peut-être utile de mentionner les prix moyens des diverses catégories d'instruments sur lesquels se base l'Administration des Douanes pour fixer le montant des taxes (23). L'évaluation la plus élevée concerne les orgues d'église dont le prix moyen est estimé à 2000 F, soit le double d'un piano carré. Un piano à queue est estimé à 1 500 F, une harpe à 350 F, une basse en cuivre à 75 F, une clarinette ou un hautbois à 40 F, tout instrument à archet ou une guitare à 35 F, autant qu'un serpent ou une trompette. Les instruments les moins chers d'après cette évaluation moyenne sont les fifres, galoubets et flageolets cotés 6 F pièce, les flûtes 8 F et les sistres, mandolines et tambours 15 F.

Dans cette estimation des prix moyens des instruments de musique, il faut noter que les prix sont identiques pour toutes les spécialités d'instruments à cordes pincées ou frottées, à l'exception de la harpe. Or, dans la pratique, il y a bien entendu une différence entre le prix d'un violon et celui d'un violoncelle.

Dans ce premier tiers du XIXe siècle, on ne vend pas encore de piano à bon marché. Cet instrument est cher et se vend généralement entre 1 000 F et 2 600 F (24) (l'Administration des Douanes a donc adopté, pour l'évaluation des taxes de pianos, non un prix moyen mais le prix le plus bas). La plupart des facteurs offrent une petite gamme de pianos différents pour les prix intermédiaires. Voici par exemple, les prix de vente chez Roller et Blanchet (25).

piano à cordes, format ordinaire	1 000 F
piano à 2 cordes, grand format	1 200 F
piano droit, 2 cordes	1 500 F
piano 3 cordes, format ordinaire	1 500 F
piano droit, 3 cordes	1 600 F
piano 3 cordes, grand format	1 900 F
piano à queue	2 500 F

(23) Tableau décennal du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, 1827-1836, Paris, 1838, 2 vol.

(24) La somme de 1 000 F est, à l'époque, supérieure au salaire annuel d'un ouvrier dont la moyenne varie de 400 à 800 F suivant les régions (cf. H. Sée, La vie économique de la France sous la Monarchie censitaire, Paris, 1927, p. 95).

(25) Compte rendu des produits de l'industrie française (1827), Paris, 1827, p. 118.

Un piano vendu moins de 1 000 F est un fait assez exceptionnel pour être mentionné dans la presse spécialisée. Klepfer fabrique un piano à deux cordes pour 800 F et Charles Lemmes offre un piano à six octaves pour 580 à 740 F (26). Pour attirer le public, Charles Lemmes garantit ses pianos deux ans, ce qui ne semble pas être une pratique très courante à cette époque. En 1830, les annonces publicitaires parues dans la Revue musicale mentionnent presque toutes une diminution des prix des pianos de l'ordre de 15%. Plutôt qu'une diminution résultant d'une compression du prix de revient, il faut sans doute voir dans cette tactique une manière d'écouler à tout prix la marchandise. Souvenons-nous, en effet, que l'année 1830 est marquée par un ralentissement des affaires provoqué par la crise économique, sociale et politique.

Le prix réel des violons est bien supérieur à l'évaluation moyenne donnée par l'Administration des Douanes. Il faut distinguer les violons fabriqués par des maîtres artisans de la capitale et ceux vendus à Mirecourt. Les uns font des violons de première qualité tandis que les autres s'occupent de fabrication ordinaire. Un violon sorti des mains d'un habile luthier coûte entre 400 F et 600 F. Certains fabriquent cependant d'excellents violons pour des prix inférieurs. Laprévotte propose des violons entre 150 et 200 F, Thibout entre 250 et 300 F, Vuillaume ne vend pas au-delà de 200 F (27). A cette époque, un violon italien d'un maître ancien coûte de 6 000 à 20 000 F. A Mirecourt, par contre, les violons se vendent entre 30 et 40 F (28).

Pour les archets, la différence de prix est également sensible entre ceux fabriqués par un habile luthier parisien qui valent 200 F pièce et ceux que l'on trouve à Mirecourt pour 2 à 10 F (29).

En ce qui concerne les instruments à vent, seuls quelques prix ont pu être relevés. Bellissent propose des flûtes dont les prix varient en fonction du nombre de clefs et du bois utilisé. Une flûte en bois royal à cinq clefs se vend à 300 F. Une clarinette en grenadille à 13 clefs se

(26) A. Payen, Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l'industrie, 1827, pp. 95-97.

(27) Ibid., pp. 398-399.

(28) J.A. Blanqui, Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827, Paris, p. 217.

(29) Fétis, "Sur l'industrie musicale", Revue musicale, 2e série, t. II, p. 205.

vend 600 F, tandis que celle à 6 clefs se vend 1 000 F (30). La clarinette à 13 clefs est un modèle assez courant, ce qui justifie la différence de prix malgré le nombre de clefs plus important. Un basson à 7 ou 8 clefs fait par Adler coûte 400 F (31).

Le prix d'un métronome de Bienamé est de 100 F et cet appareil se vend chez les marchands de musique.

La pratique commerciale de la remise s'est instaurée au début du XIXe siècle. Il y a, en fait, deux sortes de remises : la remise marchande et la remise bourgeoise ou d'artiste. La première consiste à donner un pourcentage sur les prix courants aux marchands qui servent d'intermédiaires entre le facteur et le client. Cette remise est de l'ordre de 20% sur les pianos, et va jusqu'à 35% sur les instruments à vent. Cet usage porte cependant préjudice au fabricant dans la mesure où ses prix sont les prix forts qu'il ne diminue pas, justement pour laisser un bénéfice au marchand. Un piano coté 1 000 F chez le facteur est vendu 800 F au marchand qui à son tour, le fait payer 950 F au client. Ce dernier a donc intérêt à se fournir chez un marchand plutôt que chez le facteur même.

La remise bourgeoise est celle que le facteur consent à l'artiste musicien qui a conseillé l'achat d'un instrument d'une marque déterminée. Il s'agit presque toujours du professeur qui, intervenant auprès de l'élève et de sa famille, suscite le choix du facteur qui livrera l'instrument. Pour certains artistes, le meilleur piano et aussi le meilleur facteur est celui qui offre la plus forte remise. Il y a des professeurs qui exigent 200 à 300 F sur un piano. Cette pratique est dénoncée par Blanqui en 1827 par ces mots : "il appartient aux grands facteurs de donner l'exemple de la modération, et surtout de supprimer ces prétendues remises (...) qui entrent dans la poche des professeurs de musique au détriment des consommateurs (32)."

(30) Compte rendu des produits de l'industrie (1827), Paris, 1827, pp. 106-107.

(31) J.A. Blanqui, op. cit., p 129.

(32) Ibid., p. 213.

2. Compétition par l'innovation

Le nombre de brevets d'invention relatifs à la facture instrumentale au cours de cette période est encore relativement peu important : 116 brevets et 18 certificats d'addition, dont plus des deux tiers pris au cours des seules années 1820 (cf. annexes, graphique VII/4) (33).

Plus des trois quarts des brevets sont pris par des facteurs ou inventeurs parisiens, tandis que 20% seulement sont dûs à des facteurs de province. Enfin, les brevets d'importation, essentiellement en provenance d'Angleterre, correspondent à 4% de l'ensemble.

Les facteurs de province qui font enregistrer leurs découvertes sont dans l'ensemble originaires de l'est de la France. Citons notamment Reinhard & Merlian, Frost père et fils, Kayser, Grucker & Schott de Strasbourg, Silvestre de Mirecourt, Mougnet, Sautermeister, Klepfer-Dufaut et Cote de Lyon, Sulot de Dijon, Theuviot d'Autun et Salomon de Besançon. Quelques-uns habitent aussi le nord de la France : Ledhuy dans l'Aisne, Wagner à Arras, Delavena et Stuckens à Lille, Coeffet dans l'Oise, Fournier et Pinsonnat à Amiens, Crevel à Rouen. Rares sont les facteurs-inventeurs installés dans d'autres régions : Decrugy habite en Charente-Inférieure, Villeroy en Côtes-du-Nord, Letort à Limoges.

a) Les pianos

Un tiers des brevets et certificats d'addition pris au cours de cette période concernent des perfectionnements ou des inventions relatives aux pianos. Citons, entre autres, l'harmomélo de Pfeiffer, inventé en 1806, qui consiste en un piano à cordes verticales en forme de secrétaire, et plusieurs modifications des mécanismes de pianos dont l'invention capitale du double échappement des frères Erard en 1822, le sommier en métal de Roller en 1823, le piano unicorde de Pleyel en 1825, ainsi que diverses

(33) Catalogue des brevets d'invention, années 1791 à 1830, 7 vol.

recherches concernant le sommier, la table d'harmonie, le barrage, les marteaux et les étouffoirs. Il faut aussi mentionner l'appareil didactique de Gallini de Serri, le chiropaste pour la gymnastique des doigts inventé en 1819 (34).

b) Les harpes

La catégorie d'instruments qui vient en second lieu quant au nombre de brevets est celle des harpes. Une part importante (18%) des recherches des facteurs d'instruments de musique portent sur des modifications apportées à la tension ou à l'accord des cordes, aux pédales, ou sur plusieurs essais de production des demis-tons dont celui du double mouvement d'Erard en 1811. En 1814 Dietz & Segond inventent la clavi-harpe, sorte de harpe munie d'un clavier; Brimmeyer & Pfeiffer imaginent la dital-harpe en 1830 (35).

c) La lutherie

La lutherie fait l'objet de 12% des recherches de la facture instrumentale de cette époque. Les perfectionnements portent en général sur les chevilles, l'accord ou la forme des instruments, notamment celle adoptée par Chanot en 1817. Plus nombreuses sont les tentatives pour créer un instrument qui allie des éléments de diverses catégories d'instruments : la lyre-organisée de Ledhuy en 1806, la guitare-lyre de Mougnet en 1811, la guitare-harpe de Levien en 1825, la harpe-lyre de Salomon en 1829. Par ailleurs, Savaresse met au point en 1827 un nouveau procédé de fabrication des cordes harmoniques (36).

(34) Ibid.

(35) Ibid.

(36) Ibid.

d) Les instruments à vent

Les brevets et certificats d'addition relatifs aux instruments à vent interviennent pour 13% de l'ensemble des recherches de la facture instrumentale. Au sein de ce secteur, les efforts sont davantage portés sur les cuivres que sur les bois. Or, les facteurs de cette spécialité sont pourtant moins nombreux. Dupont apporte quelques modifications à la trompette d'harmonie en 1818, Halary invente en 1821 l'ophicléide que Labbaye et Sautermeister perfectionnent en 1821 et 1822. Schmittschneider se penche sur les cors et trompettes en 1821. Stuckens importe en France le cor omnitonique du belge Charles Sax en 1826. Coeffet invente en 1828 l'ophimonocléide, sorte de serpent en cuivre. Parmi les bois, c'est sans doute la flûte en cristal de Laurent, inventée en 1806, qui a le plus grand succès, tandis que les détails de mécanismes de Delavenna, Letort ou Bouveret & Cordier, appliqués à la flûte, s'inscrivent dans un processus plus généralisé d'améliorations qui aboutiront dans les années 1830 à la création de la flûte au système Boehm (37).

e) Autres catégories d'instruments

Les recherches sur d'autres catégories d'instruments de musique sont plus réduites et comptent pour moins de 10% chacune par rapport à l'ensemble des brevets déposés au cours de cette période.

En 1803, les frères Girard inventent un système qui amplifie ou atténue à volonté le son des orgues; en 1810, Grenié apporte une invention capitale en faisant varier l'intensité de l'expression du jeu des orgues, ce qui entraînera la création d'un nouveau secteur de la facture instrumentale : les instruments à anches libres ou orgues expressives. Les frères Erard entreprennent également quelques recherches sur les orgues.

Enfin, quelques inventions hybrides font également l'objet de recherches. En 1805, Pouleau invente un orchestrino, sorte de piano à archet. En 1825, Lemoine imagine le forté-campano, instrument mécanique à tiges métalliques frappées par des marteaux. Cinq ans plus tard Grucker

(37) Ibid.

& Schott font breveter leurs recherches sur un instrument à anches libres, le physharmonica, tandis que Silvestre donne le nom de kallist-organon à un instrument du même principe. Curieusement ces deux brevets sont déposés le même jour, le 23 avril 1830 (38).

La majorité des inventions répondent à des préoccupations concrètes visant à améliorer les mécanismes des divers instruments en usage et la recherche de nouveaux instruments correspond au goût musical de l'époque pour des sonorités nouvelles.

f) Divers

Parmi les brevets d'invention, il y a aussi quelques objets se rattachant à la musique et non directement aux instruments. C'est notamment la méthode monogamme de Degruy brevetée en 1817, l'invention de la langue musicale de Sudre en 1828, le diapason typotone de Pinsonnat en 1829, les systèmes de métronomes de Fournier en 1825 et de Maelzel en 1829, ainsi que le pupitre transposeur musical de Leulier en 1830 (39).

Alors que la moyenne annuelle des brevets relatifs à la facture instrumentale est de deux ou trois par an, un accroissement important se constate en 1825 et 1827. Cette dernière année correspond à une exposition nationale pour laquelle les facteurs d'instruments font des recherches spéciales afin de pouvoir y présenter des nouveautés et attirer l'attention des critiques et surtout du jury. Les expositions nationales sont, en effet, le lieu privilégié de la compétitivité : on s'y fait connaître et remarquer. Si l'on a quelque talent et une industrie en développement, on peut espérer remporter une médaille que l'on fera passer pour un label de qualité aux yeux de la clientèle.

3. Les expositions

Si, au cours de cette période, les données systématiques manquent

(38) Ibid.

(39) Ibid.

pour évaluer le développement des facteurs d'instruments de musique, on peut en apprécier l'importance en étudiant leur participation aux expositions nationales des produits de l'industrie française.

Ces rencontres industrielles sont imaginées pour encourager les fabricants à développer leurs aptitudes à trouver de nouveaux produits, de nouvelles machines et techniques de fabrication. Lieu privilégié de la compétition, les expositions exercent un rôle stimulant auprès des fabricants et elles vont avoir une influence de plus en plus grande sur la vie parisienne même; c'est l'occasion de fêtes et de réjouissances de plus en plus prestigieuses.

a) Expositions nationales à Paris

Au cours de cette première période, sept expositions nationales se sont tenues à Paris. Les trois premières expositions, 1798, 1801 et 1802 durent moins de dix jours et la participation des facteurs d'instruments de musique est extrêmement réduite puisqu'elle ne dépasse pas cinq unités. Il est vrai que les exposants, dans leur ensemble, sont très peu nombreux : 110 en 1798 et 540 en 1802 (40).

Aux deux expositions suivantes, 1806 et 1819, qui se tiennent pendant un mois, la présence des facteurs d'instruments de musique est moins timide. Une vingtaine de facteurs de pianos et de luthiers y exposent leurs produits. Les facteurs d'orgues ne sont que quelques-uns seulement. Si la majorité des facteurs de pianos sont de Paris, les luthiers sont, par contre, originaires des Vosges et de l'Indre-et-Loire. La participation départementale, de quatre à cinq unités, ne variera guère aux deux expositions suivantes, celles de 1823 et 1827. Par contre, c'est l'effectif parisien qui fait gonfler les chiffres de participation : 42 facteurs en 1823 et 72 en 1827. Le nombre total d'exposants français s'élève alors à 1 600 participants (41) et ces expositions se tiennent pendant deux mois. En 1827, les facteurs d'instruments de musique représentent donc 4,5% de l'ensemble des exposants.

(40) E. Monod, L'Exposition Universelle de 1899, Paris, 1890, p. 40.

(41) Ibid.

A l'exception des facteurs d'orgues, toutes les catégories d'instruments se font de plus en plus présentes. L'effectif des facteurs de pianos est celui qui accuse la plus forte poussée; leur participation augmente dans des proportions de 1 à 10, tandis que les luthiers voient leur nombre se multiplier par 7, et les facteurs d'instruments à vent par 6. Dans cette dernière catégorie, ce sont presque essentiellement des facteurs d'instruments à vent en bois qui se présentent. Il y a très peu de facteurs d'instruments à vent en cuivre (cf. annexes, tableaux n° 95 à 99).

A l'exposition nationale de 1827, il se présente 39 facteurs de pianos contre 4 seulement en 1806, 15 luthiers contre 2 en 1802, 12 facteurs d'instruments à vent contre 2 en 1806. Il n'y a pas de facteurs d'orgues à proprement parler qui participent aux expositions de cette période. Seuls un ou deux fabricants de boîtes à musique, d'instruments mécaniques ou de jeux de flûtes pour horlogerie y exposent leurs produits. Le nombre total de facteurs d'instruments de musique passe de 1 en 1798 à 72 en 1827 (cf. annexes, tableau n° 92).

Il faut aussi remarquer que l'inscription aux expositions n'est pas tout à fait libre. Les industriels désireux de participer aux expositions sont soumis à l'examen d'un comité d'admission qui juge du caractère industriel et commercial des activités du candidat, ainsi que des progrès réalisés depuis l'exposition précédente (c'est en principe du moins sa tâche). Une sélection s'effectue donc parmi les candidats. Celle-ci semble plus sévère dans les comités d'admission départementaux que dans ceux de Paris.

De plus, l'inscription comme participant entraîne des frais importants : l'inscription proprement dite, le transport des instruments, la décoration de l'emplacement, les recherches pour de nouvelles inventions qu'on essaye de réaliser juste avant l'exposition, et l'impression de notices publicitaires. Les petits artisans ne peuvent sans doute pas y faire face. Mais l'effort est proportionnel à l'enjeu : décrocher une médaille d'or ou d'argent assure aux bénéficiaires une réputation dont ils tirent des avantages commerciaux importants.

La proportion des facteurs récompensés varie selon les expositions et n'est pas directement dépendante du véritable mérite des exposants. C'est en effet le gouvernement qui détermine le nombre de récompenses à distribuer et le comité organisateur s'occupe sans doute de répartir ces

médailles selon les catégories de fabricants. De plus, le jury d'examen ne comprend pas de spécialistes en matière musicale, sauf Sarette en 1806 (42). Quelle fiabilité peut-on, dès lors, accorder au jugement des membres du jury, qui s'intéressent davantage au développement industriel et à la réussite commerciale d'une manufacture qu'aux qualités de ses produits (cf. critique des sources et méthodologie)?

Plus de la moitié des facteurs participants sont récompensés. En 1827 même, les trois quarts d'entre eux quittent l'exposition avec une médaille ou une mention honorable. Distribuées en grand nombre, ces récompenses perdent de leur valeur, mais le gouvernement tient sans doute à flatter les efforts individuels afin de promouvoir l'ensemble de la production.

Les expositions sont le lieu par excellence où l'on montre au public et aux concurrents les produits de sa fabrication, et surtout ses inventions les plus récentes. On a vu que l'année 1827 enregistre un accroissement important du nombre de brevets relatifs à la facture instrumentale. Nous ne reviendrons pas sur les inventions majeures de cette période évoquées précédemment et qui sont presque toutes présentées lors des expositions nationales.

Citons plutôt les facteurs d'instruments qui s'y font remarquer et qui y remportent les plus hautes récompenses, s'affichant ainsi comme les chefs de file de leur spécialité. Les frères Erard et Pleyel père & fils sont les deux seules maisons de l'ensemble de la facture instrumentale à obtenir une médaille d'or. Toutes deux s'occupent de la fabrication de pianos.

Ceux qui gagnent une médaille d'argent font figure de maisons de première importance : ce sont Dupoirier, Pfeiffer, Pape, Petzold, Roller et Blancher pour les pianos; Cousineau père & fils; Nadermann frères, Dietz, et Domeny pour les harpes; Nicolas, Chanot, Lété, Thibout et Vuillaume pour la lutherie; Laurent, Simiot, Schnittschneider et Labbaye pour les instruments à vent.

Les facteurs de second rang sont ceux qui emportent une médaille de bronze. Il faut citer Mullier, Bernhardt, Endres, Klepfer & Cie, Wetzels pour les pianos; Clément, les Savaresse, Laprévotte pour la lutherie;

(42) L. Costaz, Rapport du jury sur les produits de l'industrie, Paris, 1806 p. XV.

Beckers et Challiot pour les harpes; Boileau fils, Janssen, Godefroid, Lefèvre, Triébert, Sonnier et Halary pour les instruments à vent. Davrainville est la seule personnalité de la facture instrumentale à se distinguer dans les instruments mécaniques.

Enfin, il y a les facteurs qui obtiennent seulement une mention honorable et ceux qui ne sont cités d'aucune manière, ils constituent les facteurs de troisième et quatrième rangs (cf. annexes, tableaux n° 95 à 99).

Au cours de cette période, il n'y a pas encore de comptes rendus systématiques faits par des spécialistes de la musique sur les instruments présentés aux expositions nationales, si ce n'est les articles de Fétis parus en 1827 dans la Revue musicale (43). A côté des rapports officiels parus à l'issue de chaque exposition, des comptes rendus non officiels commencent à apparaître lors de l'exposition de 1827. En nombre encore très limité, ces récits sont l'oeuvre d'hommes d'état ou de science intéressés par les progrès industriels du pays (44) (45).

b) Expositions en province

A l'instar des expositions nationales tenues à Paris, certaines villes de province organisent concours et expositions afin d'encourager les fabricants de leur région. La ville de Caen semble être une des premières à avoir instauré des concours réguliers. Elle est bientôt suivie de Rouen, Metz, Nantes, Toulouse, Cambrai, Bordeaux.

Ce sont essentiellement des facteurs de ces régions qui prennent part à ces manifestations. Ils ne sont jamais très nombreux, un ou deux seulement, quelquefois davantage, mais ne dépassent jamais cinq unités.

(43) Fétis, "Exposition de 1827", Revue musicale, t. 2, pp. 25-252, passim.

(44) Compte rendu des produits de l'industrie française par une société d'artistes et de manufacturiers, Paris, 1827.

(45) J.A. Blanqui, op. cit.

Seuls des facteurs de pianos prennent part aux expositions de Rouen avec Lebreton, Nantes avec Gama, Geiger et Lupperger, tandis qu'à Toulouse, c'est un luthier, Valette, qui présente un violon. A Caen, Metz et Bordeaux, plusieurs secteurs de la facture instrumentale participent aux expositions régionales. A Caen, Guillaume Lebreton expose un piano, Leroy un bec de clarinette, Salles & Thibout des lyres, des harpes et un piano, Frichot une trompette basse. A Metz, Reiter et Langer présentent des pianos, Caye une guitare, Leroy des instruments à vent en bois, Henry des instruments à vent en cuivre, et Thirion un harmonica à touches de pianos. A Bordeaux, Raver montre ses instruments à vent, et Dumoulin un violon.

Il y avait très probablement très peu d'autres facteurs d'instruments de musique dans ces régions que ceux cités ci-dessus. Les expositions régionales veulent imiter la capitale et promouvoir les fabricants de leur contrée qui, dans bien des domaines, sont encore en nombre restreint.

Il faut remarquer qu'à la fin des années 1820, trois facteurs parisiens envoient leurs instruments en province. En 1828, Brod fait parvenir un hautbois à l'exposition de Bordeaux, Biersted un piano à Cambrai. L'année suivante, Vuillaume expédie à Toulouse deux violons et des archets. Pour ces facteurs parisiens, il ne s'agit point de concourir pour obtenir un prix (dans bien des cas d'ailleurs les fabricants étrangers à la région ou au département où se tient l'exposition n'ont pas droit aux mêmes récompenses que les facteurs locaux), mais plutôt de se faire connaître en province pour essayer d'y écouler leurs marchandises.

C. Le Commerce extérieur

La politique douanière des principaux pays européens est caractérisée au cours de cette période par le maintien ou le renforcement d'importants droits d'entrée. La France pratique même la prohibition d'un grand nombre de produits anglais (cf. plus avant, prohibition des instruments de musique anglais). Par contre, en Angleterre, on adopte

graduellement une politique plus libérale, sauf en ce qui concerne les produits de l'agriculture (46).

Au cours de cette période, le mouvement du commerce extérieur en instruments de musique est relativement peu développé.

Les données de la statistique des douanes qui reflètent l'importance de ce commerce ne sont systématiques qu'à partir de l'année 1820 (cf. critique des sources et méthodologie), (47 et 48).

Tout au long du XIXe siècle, les exportations en instruments de musique sont supérieures aux importations, même en période de crise économique et de forte concurrence. C'est là une caractéristique essentielle de la facture instrumentale française au XIXe siècle qui prouve sa vitalité et son rayonnement. La proportion entre le marché des importations et celui des exportations est pour l'ensemble du XIXe siècle de l'ordre de 1 à 20; à certaines époques, cette proportion est même triplée, notamment au cours de la décennie 1870 où elle est de l'ordre de 1 à 65! Par ailleurs, on sait que ces proportions sont, en réalité, vraisemblablement plus accentuées encore puisque les chiffres donnés à l'exportation sont inférieurs à la réalité (cf. critique des sources et méthodologie).

Mais revenons aux années 1820 à 1830. La moyenne annuelle des exportations est de 667 000 F, celle des importations de 74 000 F (49).

1. Les exportations

Le mouvement des exportations au cours de cette décennie se dessine dans le sens d'une augmentation non pas progressive mais en paliers

(46) P. Bairoch, Commerce extérieur et développement économique de l'Europe au XIXe siècle, Moudon, 1976, pp. 40-44.

(47) Douanes royales de France. Tableau des quantités et des valeurs importées en France pour la consommation, et les produits du sol ou de l'industrie française exportés à l'étranger (années 1820 - 1824 Paris, 1820-1825, 5 vol.

(48) Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères (années 1825 - 1830), Paris, 1826-1831, 6 vol.

(49) Pour la commodité de la lecture, toutes les valeurs seront arrondies à la centaine de milliers de francs. Les données exactes se trouvent dans les tableaux annexés n° 74, 75, 82 et 83.

(cf. annexes, graphique VI/2). Pour les années 1825 et 1829, les exportations sont de l'ordre du million et les années intermédiaires avoisinent 700 000 F, alors que les cinq premières années de la décennie plafonnent aux alentours de 513 000 F. Les années les plus basses sont 1820, 1824 et 1830 où les exportations sont à peine de 500 000 F. Or, c'est précisément en 1830 qu'a lieu une crise économique et politique qui culmine avec la Révolution de Juillet.

a) Catégories d'instruments

Le détail des exportations par instruments n'est connu que pour les cinq premières années de la décennie (cf. critique des sources et méthodologie).

D'après le montant moyen des valeurs exportées, la place respective de chaque catégorie d'instruments est la suivante : pianos 144 000 F, soit 27%; lutherie 90 000 F, soit 17%; orgues mécaniques 81 000 F, soit 15%; instruments à vent en bois 75 000 F, soit 14%; instruments à vent en cuivre et serinettes 73 000 F, soit 14%; orgues d'église 35 000 F, soit 5%; harpes 29 000 F, soit 6%; percussions 9 000 F, soit 2% (cf. annexes, graphiques VI/3).

Mais d'un point de vue quantitatif, ce sont les instruments de la lutherie qui sont exportés en plus grand nombre, avec une moyenne annuelle de 3 000 instruments. Sont également exportés annuellement 2 086 cuivres et serinettes, 1 596 bois, 450 orgues mécaniques, 144 pianos, 100 instruments à percussion, 83 harpes, et 17 orgues d'église.

b) Pays de destination

Les pays de destination ne sont mentionnés qu'au cours des quatre dernières années de la décennie. Le marché le plus important se trouve en Amérique latine où sont exportés des instruments de musique pour une valeur annuelle moyenne de 115 000 F, soit 17%. Les Etats-Unis commandent également pour 82 000 F, soit 12%. En Europe, c'est la Belgique et la Hollande qui occupent la première place des exportations

françaises en instruments de musique avec un montant annuel moyen de 99 000 F, soit 15%. Ces pays sont suivis de la Grande-Bretagne (53 000 F, soit 8%), l'Espagne (41 000 F, soit 6%), l'Italie (40 000 F, soit 6%), l'Allemagne (23 000 F, soit 3%). La Turquie achète pour 6 000 F (1%) seulement, l'Autriche pour 3 600 F, et la Russie pour 1 000 F à peine (cf. annexes, graphiques VI/4). Enfin, un certain nombre de pays non spécifiés commandent des instruments français pour un montant total de 152 000 F (soit 24%).

2. Les importations

Jusqu'en 1860, la politique douanière de la France s'inscrit dans un climat hautement protectionniste, alors que le Royaume-Uni adopte progressivement le libre-échange. Il n'est donc pas surprenant que les importations d'instruments de musique se situent à un niveau extrêmement bas, dans la mesure où les facteurs français répondent à la demande du marché intérieur.

Au cours de la décennie 1820-1830, le mouvement des importations des instruments de musique se dessine dans le sens contraire à celui des exportations, c'est-à-dire qu'elles vont en diminuant. Cette régression se marque par deux petits paliers correspondant chacun à une moyenne de 84 000 F et 61 000 F d'importations, valeurs équivalant à près du dixième seulement des valeurs d'exportation. Dans cette diminution des valeurs d'importation, l'année 1825 marque cependant une exception puisqu'elle représente la meilleure année de la décennie avec des importations d'un montant de 107 000 F. L'année la plus basse est 1830 où les instruments importés n'atteignent que 44 000 F (cf. annexes, graphique VI/1).

a) Catégories d'instruments

Le détail des importations par catégorie d'instruments n'est donné que pour les années 1820 à 1824.

Si l'on considère la valeur globale annuelle des importations, ce sont les pianos qui constituent la part la plus importante avec 56 500 F (soit 70% de l'ensemble). Viennent ensuite les harpes pour

12 300 F (15%), la lutherie pour 3 800 F (5%), les orgues mécaniques pour 2 900 F (4%), les cuivres pour 2 300 F (3%), les percussions pour 1 800 F (2%) et les bois pour 800 F (1%) (cf. annexes, graphiques VI/5).

Si de l'optique de la valeur, on passe à celle de la quantité, on constate que ce sont les instruments de la lutherie qui sont les plus nombreux à être importés avec une moyenne annuelle de 126 instruments. Par ordre d'importance annuelle, sont également importés 67 instruments à vent en cuivre, 56 pianos, 35 harpes, 19 instruments à percussion, 18 instruments à vent en bois, 16 orgues mécaniques. Il ne semble pas y avoir d'importations d'orgues d'église.

b) Pays d'origine

Les pays d'origine d'où sont importés les instruments de musique ne sont connus que pour les années 1827 à 1830. Le pays qui domine les importations d'instruments est l'Angleterre avec une moyenne annuelle de 36 000 F, soit 48% de l'ensemble. Les importations annuelles des autres pays sont minimales, 8 450 F pour la Turquie (11%), 5 235 F pour l'Allemagne (7%), 2 730 F pour la Belgique et la Hollande (4%), 1 600 F pour la Suisse (2%), 1 520 F pour l'Autriche (2%) et 1 410 F pour l'Italie (2%). Divers pays comptent également pour 18 000 F soit 24% (cf. annexes, graphiques VI/6).

Pour cette période-ci, les documents de la statistique des douanes ne précisent pas quels sont les instruments vendus par ces pays, aussi faut-il recourir à d'autres sources qui, à défaut d'informations numériques, apportent cependant des renseignements d'ordre qualitatif. Fétis nous apprend que les cordes d'acier pour pianos importées de Nuremberg au début du siècle ont ensuite été achetées à Berlin et en Angleterre (50). Les cordes en boyau viennent de Naples mais leur importation n'a cessé de diminuer au cours des années 1820. De 7 000 paquets importés en 1818, on n'en commande plus que 4 000 en 1821, 1 500 en 1823 et 150 en 1827 (51). L'Italie vend aussi en France de nombreux instruments

(50) Fétis, "Sur l'industrie musicale ... op. cit.", p. 201.

(51) Compte rendu des produits de l'Industrie française, par une société d'artistes et de manufacturiers, Paris, 1827, p. 119.

de lutherie. C'est de Turquie que parviennent les cymbales tant appréciées en France. Enfin, la Suisse fournit la plupart des boîtes à musique qui circulent sur le marché français.

- Prohibition des instruments anglais au début du siècle

Si à la fin des années 1820, l'Angleterre est à peu près le seul pays d'où sont importés des instruments de musique - et encore faut-il souligner que c'est sur une échelle vraiment restreinte -, sa position était loin d'être confortable à la fin du XVIIIe siècle. Bien au contraire, puisque les lois du 9 octobre 1793 et du 10 brumaire an V prévoyaient en effet la prohibition absolue des produits de fabrication anglaise, mesure reconduite par la loi de 1816. Pourtant en 1802, les relations avec l'Angleterre sont rétablies suite à la paix d'Amiens et maintenues jusqu'au blocus continental appliqué quelques années plus tard. Sous la Restauration, sont admises plusieurs licences dont celles des instruments de musique et ce n'est que dans les années 1830, que deux lois adoucissent la fermeté du régime prohibitif (52).

Un petit dossier conservé aux Archives nationales de France (53) témoigne de la rigueur avec laquelle le ministre de l'Intérieur entend faire appliquer le blocus total à l'encontre des instruments de musique venant d'Angleterre dans les années 1797-1802. Il s'agit de demandes de particuliers ou d'artistes qui rentrent au pays après un séjour à l'étranger, ou d'étrangers sur le point de s'installer en France et qui tous désirent emmener avec eux leurs instruments de musique. Ces derniers sont bloqués en douane car il leur manque un certificat d'origine. S'il s'avère que l'instrument est anglais, l'entrée en France lui est interdite, même lorsqu'il fait partie du mobilier de l'intéressé. La marque de fabrique inscrite sur la table d'adresse ne suffit pas pour attester l'origine de l'instrument. Illustrons la fermeté du législateur par quelques exemples tirés du dossier d'archives mentionné ci-dessus.

Charles Richard Vesrote, de Dijon, veut faire rentrer son forte-piano retenu à Calais en l'an IX. Or, son instrument porte le nom d'un facteur (non mentionné) ainsi que le nom d'une ville, Altona. Cette

(52) P. Cauwés, Cours d'économie politique, Paris, 1893, vol. 2, p. 634.

(53) Archives nationales, F 12-1966 G, op.cit.

mention ne suffit pas, précise le fonctionnaire de service, car "les Anglais n'hésiteraient pas à utiliser cette méthode pour introduire leurs produits".

L'Anglais Lestourgeon débarque à Calais en l'an XI pour résider définitivement en France. Dans ses bagages figurent un forte-piano et des musiques ayant appartenu à sa famille. Sans certificat d'origine attestant que l'instrument est autre qu'anglais, le forte-piano reste bloqué à Calais. Le dossier ne précise pas la conclusion de ces démarches mais il est vraisemblable que l'instrument anglais ne fut, en effet, pas admis à entrer en France.

Après s'être inscrit à Londres dans la profession d'ébéniste, le facteur belge de forte-pianos, Lambert Hoeberecht désire se fixer à Bruxelles. Il emmène avec lui deux forte-pianos "de sa façon" et une caisse d'outils. Le préfet du département des Deux-Nèthes envoie au Ministre de l'Intérieur un rapport daté du 16 Fructidor, an VIII. Il n'y a guère de problèmes pour laisser entrer la caisse d'outils qui ne fait pas partie des articles prohibés prévus par la loi, mais les instruments de musique doivent obligatoirement être munis d'un certificat d'origine. Si ces instruments viennent de Hollande, comme le prétend l'intéressé, le certificat d'origine sera facile à obtenir. "Mais s'ils viennent d'Angleterre, la loi ne permet pas de les admettre. En vain dirait-on qu'ils font partie du mobilier. Tout facteur ou marchand de musique pourrait dire de même. Pour prévenir les abus, il faut s'en tenir à la loi".

Après un voyage à Mayence avec une élève dans le but de perfectionner son art, le professeur de piano parisien Mayer, veut rentrer en France. Il emporte avec lui un forte-piano dont la marque est française : "Heinrich Brod/Parisi Fecit 1794/rue de Bussy". Ce dossier comprend aussi une attestation de Savary, facteurs d'instruments de musique, affirmant que cet instrument appartenait à Mayer avant son départ. Une autre attestation prouve que l'instrument est entré à Cologne en l'an IX pour embarquer sur le Rhin à destination de Mayence, Mayer a sans doute l'espoir que ces documents pourront remplacer le certificat d'origine manquant.

Parmi la dizaine de demandes semblables que contient le dossier, seuls deux cas aboutissent à une autorisation de faire entrer des instruments en France sans certificat d'origine. Le premier concerne un sous-commissaire des relations commerciales de la République française.

à Malaga, J.B. Pelieu. Sa santé est défaillante et il est de retour en France. Un forte-piano, un violon, une guitare, et une viole destinés à son usage personnel ainsi qu'à celui de sa femme sont retenus au port de Nantes. Le directeur des douanes propose au Ministre de l'Intérieur de laisser entrer ces instruments car le pétitionnaire est un agent de la République.

Le deuxième cas concerne une Anglaise établie à Boulogne, Mme Parker, qui fait venir un forte piano de sa maison de Londres dans le but d'enseigner la musique à sa fille. "L'instrument est français" précise la demande de l'an XI, sans plus de détails; mais il n'y a pas de certificat d'origine. Le rapport envoyé au Ministre de l'Intérieur propose d'autoriser l'entrée de cet instrument.

A la fin du XVIIIe siècle, à une époque où la majorité des forte-pianos étaient d'origine anglaise ou allemande, il est certain que la prohibition des instruments anglais a fortement contribué au développement considérable de la facture de pianos en France. Nous avons en effet constaté que ce secteur de la facture instrumentale a pris un essor remarquable au cours du premier tiers du XIXe siècle. Soustraits à la concurrence anglaise, les facteurs français et plus particulièrement les parisiens ont profité de la conjoncture pour reprendre à leur compte une clientèle toute faite et pour développer le marché.

Erard entendait bien garder ce privilège, et défendait avec acharnement le maintien de la prohibition des produits anglais. Au tout début du siècle, au moment où il est question de signer la paix d'Amiens et de rétablir les communications avec l'Angleterre, les frères Erard craignent de voir levées la prohibition des instruments de musique et ils écrivent au Ministre de l'Intérieur Lebrun, le 4 Brumaire de l'An XI(54). Ils lui demandent de maintenir la prohibition des instruments de musique anglais ou de fixer les droits d'entrée de ces instruments à des prix qui soient avantageux pour l'industriel français et qui détruisent la concurrence anglaise. Les frères Erard démontrent dans leur lettre que les instruments anglais se vendent meilleur marché que les français du fait que , les matières premières nécessaires à la fabrication sont moins chères, que les manufacturiers anglais ont des facilités de

(54) Archives nationales, F 12-1966 G, op. cit.

crédit qui n'existent pas en France, et enfin, que le gouvernement anglais accorde des primes à la production en faisant vendre quelquefois au-dessous du prix afin d'éliminer la concurrence étrangère. Si les frontières françaises étaient ouvertes aux instruments anglais, ce serait la ruine des facteurs français, car leurs prix ne pourraient être compétitifs. Les frères Erard mettent en évidence le fait qu'ils ont créé en France ce secteur de la facture de pianos et que, depuis la création de leur établissement en 1780, ils ont produit pour trois millions de francs, malgré la concurrence anglaise qui, avant la loi prohibitive, détenait à elle seule tout le marché français. N'ayant encore jamais sollicité l'aide du gouvernement, les frères Erard estiment le moment venu de "réclamer sa sollicitude" et d'attirer son attention sur la menace qui les guette au cas où l'embargo sur les instruments de musique serait levé. Si cette levée devait malgré tout se réaliser, "il serait souhaitable que les droits d'entrée soient portés à 300 F pour les pianos carrés et à 600 F pour les pianos en forme de clavecin", c'est-à-dire les pianos à queue.

La réponse du Ministre est brève mais ferme. La mesure réclamée par Erard n'est point nécessaire puisque les instruments de musique ne peuvent entrer en France qu'avec un certificat d'origine. "S'il apparaît que les instruments sont anglais, ils ne sont point admis à entrer en France". Pourtant, l'on sait que la paix d'Amiens de 1802 rétablira momentanément les communications avec l'Angleterre jusqu'au blocus continental décrété par Napoléon en 1806.

La prospérité des frères Erard n'a certes pas dû se bâtir sans difficulté. En 1810, ils sollicitent du gouvernement un prêt de 400 000 F remboursable en quatre ans (55). On ignore si ce prêt fut accordé, mais leur inconfortable situation se traduisit par une faillite en février 1823, de laquelle ils se remirent rapidement puisque, en juin 1824, ils sont réhabilités (56).

Leur souci de se préserver de la concurrence étrangère se manifeste à nouveau en août 1814 quand ils demandent au Conseil des manufactures une augmentation des droits d'entrée sur les instruments étrangers (57).

(55) Archives nationales, F 12-2270, op. cit.

(56) Archives de la Seine, D 10 U3, n° 825 du 24.2.1823, faillite des frères Erard.

(57) B. Gille, Le Conseil Général des manufactures (inventaire analytique des procès-verbaux) 1810-1829, Paris, 1961, p. 39.

Le Conseil des manufactures est une assemblée consultative chargée de renseigner le gouvernement en matière industrielle et surtout d'examiner les projets de tarifs douaniers (58).

La demande d'Erard est prise en considération dans la loi du 17 décembre 1814. Si l'on compare en effet les tarifs douaniers des années 1814 et 1816 relatifs aux instruments de musique, on constate que les seuls changements intervenus concernent les pianos et les orgues. Le tarif douanier de 1814 (59) prévoit des droits de 36 F sur les forte-pianos et les harpes, de 48 F sur les clavecins et de 12 F sur les orgues d'église. Deux ans plus tard, ces droits ont été multipliés par dix! Ils sont portés à 400 F pour les forte-pianos à queue "ou posés verticalement", c'est-à-dire pour les pianos girafes ou pyramidaux. Les orgues d'église sont taxées à 300 F par la loi du 18 avril 1816 (60). On remarquera que la proposition préconisée par Erard de distinguer les pianos carrés des pianos à queue a été suivie mais que le tarif proposé n'a été appliqué qu'aux pianos carrés taxés à 300 F, tandis que les pianos à queue sont moins taxés qu'il ne l'avait demandé. Les droits sur les autres instruments restent tels qu'ils ont été fixés par la loi du 15 mars 1791. A titre indicatif, précisons les droits d'entrée sur les autres instruments de musique, et mentionnons également l'évaluation moyenne du prix de vente de ces instruments.

(58) Ibid., p. IV.

(59) Tarif des droits de douane à percevoir à l'entrée et à la sortie du Royaume de France, Lille, 1814, pp. 49-50.

(60) Douanes de France. Tarif général des droits d'entrée et de sortie dressé en vertu de la loi du 28 avril 1816, Paris, 1816, p. 63.

	<u>Droits d'entrée</u>	<u>Prix moyen</u>
fifres, flageolets et galoubets	0,63 F	6 F
flûtes	0,75 F	8 F
sistres, mandolines, psaltérions, tambours, tympanons	1,50 F	15 F
altos, violes, violons, bassons, cors de chasse, guitares, serinettes, serpents et trompettes	3 F	30-35 F
clarinettes et hautbois	4 F	40 F
vielles simples	5 F	
basses et contrebasses	7,50 F	75 F
épinettes, orgues portatives et vielles organisées	18 F	180 F
harpes	36 F	350 F
forte-pianos carrés	300 F	1 000 F
forte-pianos à queue	400 F	1 500 F
orgues d'église	400 F	2 000 F

Les instruments non spécifiés sont taxés d'après les instruments similaires. On remarquera que pour la majorité des instruments, les droits d'entrée sont fixés à 10% de leur valeur, alors que pour les pianos ces taxes atteignent 30%; pour les orgues, ils sont de 20%. A la sortie, ces instruments sont taxés à 0,25% de leur valeur. Ces tarifs resteront, pour ainsi dire, inchangés jusqu'à l'époque des traités de commerce des années 1860.

Les pianos utilisés à l'Ecole royale de musique et de déclamation (Conservatoire) dans les classes de solfège, chant, accompagnement et pianos, en 1822, montrent bien que les facteurs français sont en voie de supplanter leurs concurrents étrangers (61). Sur les 18 pianos que Blanchet accorde régulièrement pour cette institution, il y a un nombre égal de pianos français et de pianos étrangers. Huit pianos sont signés Erard et un, Roller. Six pianos sont anglais et viennent d'ateliers londoniens : trois portent la signature de Frédérik Beck, deux de Schene et un de Broadwood. Deux pianos sont allemands, un de Stetter, et l'autre non signé. Quant au huitième piano, il est signé Dehaultre, mais l'origine n'est pas précisée.

(61) Archives nationales, AJ 37-81, dr. 9, fourniture instruments.

Si le blocus continental est favorable au développement de la facture de pianos en France, il provoque également des recherches, infructueuses il est vrai, dans la fabrication des cymbales. Celles-ci sont importées en grand nombre de Turquie mais les chefs de musique des régiments se plaignent de la difficulté qu'ils éprouvent à se les procurer à un prix raisonnable (62). On va même jusqu'à payer 600 F une paire de cymbales vendues pour une vingtaine de francs à Constantinople et pour 36 à 40 F en France en temps de paix. Le gouvernement charge le professeur de chimie Darcet de procéder à des analyses portant sur la composition des métaux utilisés dans les cymbales turques. Ce professeur détermine avec facilité les quantités de cuivre et d'étain intervenant dans la composition de ces instruments à percussion mais il ne peut aboutir à trouver le tour de main qui, lors de la fabrication proprement dite, éviterait que ces cymbales ne cassent dès leur premier choc. Darcet abandonne ses expériences en 1814 lorsque les événements politiques permettent aux cymbales turques de réapparaître à bon marché en France. Ce n'est que quelques années plus tard que Darcet trouve, par hasard, en cherchant à fondre de l'ancienne monnaie faite avec du métal de cloches, la solution à son problème de cymbales. Sa méthode qui consiste à rougir au feu les cymbales sorties de leur moule et à les jeter à la volée dans de l'eau froide est alors suivie par les fabricants de cloches et d'instruments à percussion, tels Hildebrand et Desch.

Il faut croire que les cymbales trempées de Darcet connaissent un certain succès puisque la Turquie continue par la suite à vendre en France ses instruments à percussion, mais dans des proportions qui ne varient guère, même au moment du grand développement des musiques militaires, des harmonies et des fanfares. Cette réussite de Darcet n'est cependant pas totale puisque les fabricants français n'arrivent pas à supprimer la concurrence turque.

(62) J.R. Darcet, "Historique de la fabrication des tamtams et des cymbales en France", Recueil de la Société polytechnique, n° 40, avril 1841, pp. 1-11.

D. Conclusions

Le premier tiers du XIX^e siècle est riche de signes avant-coureurs du développement de la facture instrumentale dans son ensemble : le nombre de facteurs d'instruments de musique parisiens fait plus que doubler et leur participation aux expositions nationales est de plus en plus présente.

Au tout début du siècle, ce sont les luthiers qui sont les plus nombreux mais leur effectif tend à se réduire parce qu'un grand nombre d'instruments à cordes pincées disparaissent, à l'exception de la harpe qui bénéficie quelque temps encore de la grande vogue dont elle jouissait à la fin du XVIII^e siècle.

Dans le secteur des instruments à vent, les facteurs spécialisés dans les bois sont plus nombreux que leurs homologues des cuivres. On se soucie peu des orgues d'église qui ne se sont pas encore remises du coup porté par la Révolution française.

Un secteur de la facture instrumentale décolle véritablement et connaît une expansion rapide : les facteurs de pianos qui se multiplient à Paris et, en 1830, sont trois fois plus nombreux que n'importe quelle autre branche d'activité de la facture instrumentale. La prohibition des pianos anglais à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle a contribué au développement de cette industrie en France. C'est dans la facture de pianos que s'introduisent les premières machines-outils de la facture instrumentale. Les ouvriers y sont les plus nombreux et quatre ateliers au moins occupent déjà plus de quarante ouvriers, ce qui est exceptionnel à l'époque. A la fin des années 1820, on constate le développement de la spécialisation dans une partie déterminée de la fabrication. Cette spécialisation n'en est encore qu'à ses débuts mais elle touche au moins deux secteurs de la facture instrumentale : les pianos et les instruments à vent.

Dans le domaine des inventions, il y a une correspondance entre l'effectif des facteurs d'instruments de musique de chaque branche d'activité et le nombre de brevets enregistrés, sauf en ce qui concerne les instruments à vent en cuivre où la proportion de brevets d'invention par rapport au nombre de facteurs est supérieure à la moyenne de la facture,

Les instruments de lutherie et les instruments à vent connaissent deux catégories de prix dont l'une est dix fois plus élevée que l'autre. La première est destinée aux artistes musiciens qui achètent des instruments de qualité dont la finition est particulièrement soignée. La seconde catégorie de prix concerne les instruments ordinaires destinés à l'exportation. Les instruments de qualité sont fabriqués à Paris tandis que la province se spécialise dans la production d'instruments ordinaires. Deux régions centralisent cette fabrication : l'Eure pour les instruments à vent en bois et les Vosges pour la lutherie et les instruments mécaniques. Les pianos restent des instruments chers et Paris en est le seul centre de fabrication.

La pratique de la remise qui consiste à céder un certain pourcentage aux marchands et aux professeurs touche surtout la facture de pianos et celle des instruments à vent.

Enfin, le mouvement des exportations va dans le sens d'une augmentation tandis que celui des importations régresse. Dès le début du siècle, la France n'est nullement dépendante de l'étranger pour ses instruments de musique (sauf pour les instruments à percussion). Bien au contraire, la France exporte des instruments de musique pour une valeur neuf fois plus importante que celle des instruments importés. Ce sont ses pianos et sa lutherie qui sont les plus demandés. Son commerce avec l'étranger se fait surtout avec l'Amérique Latine, la Belgique & la Hollande, et les Etats-Unis pour ce qui est des ventes, et avec l'Angleterre pour ce qui concerne ses achats.

CHAPITRE II

1830 - 1850 : INDUSTRIALISATION, OUI MAIS...

Avec l'avènement de Louis-Philippe commence une période où la grande industrie va considérablement se développer, parallèlement à la multitude de petites entreprises déjà existantes et dont l'expansion continue de se poursuivre. La machine à vapeur s'introduit dans les ateliers et de nouvelles techniques de fabrication sont appliquées à l'industrie. C'est également l'époque où apparaissent de grandes entreprises dans lesquelles sont réunis un nombre important d'ouvriers et de machines. C'est l'ère de la multiplication et du perfectionnement des machines-outils. Le travail des métaux notamment est l'objet d'une mécanisation progressive qui facilite les opérations de transformation tels le décolletage, l'emboutissage, l'estampage, l'étirage, etc. (1). Il n'est donc pas surprenant que ce soit précisément à cette époque que la facture des instruments à vent en cuivre connaisse une expansion importante. De même, dans le domaine de la chimie, le chlore commence à être préparé de manière industrielle et est utilisé pour le blanchiment de certains produits. Le traitement des boyaux de mouton, utilisés pour la fabrication des cordes harmoniques, bénéficie de cette innovation, et la lutherie réalise des progrès considérables.

Cette période d'expansion, commencée après les guerres napoléoniennes va se poursuivre jusqu'en 1847, époque où une nouvelle crise économique et politique va interrompre momentanément le développement et toucher gravement certains industriels et petits artisans. On connaît les bouleversements politiques qui favorisent la mise en place de la Deuxième République qui tente vainement de concrétiser les idées socialistes et socialisantes de l'époque.

(1) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, pp. 35-40.

A. De grands ateliers dans quelques secteurs

1. Nombre de patrons

Pour le début de cette seconde période, il n'existe pas de statistiques qui dénombrent les facteurs d'instruments de musique à Paris, mais des sources indirectes permettent d'en esquisser une évaluation. D'après l'Agenda Musical de Planque (2), le nombre de facteurs d'instruments de musique installés à Paris en 1835 s'élève à 313 (quelques facteurs s'occupent de plusieurs spécialités); ils se répartissent comme suit :

pianos	112
caisses de pianos	10
claviers de pianos	10
mécaniques de pianos	20
harpes	7
lutherie	29
cordes	23
archets	3
vents en bois	21
anches	14
clefs	10
vents en cuivre	20
orgues	14
instruments mécaniques	5
accordéons	10
harmonicas	6
percussion	3
divers	4

Par rapport à l'estimation faite par Fétis quelques années plus tôt, le nombre de facteurs mentionnés dans l'agenda musical est du même ordre de grandeur pour chaque catégorie d'instruments, sauf pour les pianos dont nous avons souligné l'estimation excessive.

Le bottin de la même année ne mentionne que 226 facteurs d'instruments. En comparant les noms cités dans l'agenda musical et le bottin, on constate que l'annuaire commercial mentionne 46 facteurs oubliés

(2) Planque, op. cit., année 1835.

par Planque mais que d'un autre côté, il en ignore 136 qui figurent dans la publication musicale. Si l'on tient compte des noms cités dans ces deux sources de documentation, il y a 362 facteurs d'instruments de musique à Paris en 1835. Par rapport au nombre de 313 facteurs cités précédemment, les 46 "oubliés" font partie des catégories suivantes :

pianos	+ 20
caisses de pianos	+ 1
claviers de pianos	+ 4
mécaniques de pianos	+ 1
lutherie	+ 8
cordes	+ 5
vent en bois	+ 2
vent en cuivre	+ 3
orgues	+ 2

Cette rectification n'apporte guère de modification dans l'importance respective des catégories en 1835 : pianos et accessoires, lutherie, instruments à vent en bois, instruments à vent en cuivre, orgues, accordéons.

Cette dernière spécialité est une nouvelle branche d'activité au sein de la facture instrumentale. Dans ses deux articles sur l'industrie musicale en France en 1830, Fétis ne mentionne pas les accordéons. L'instrument n'est sans doute pas encore très connu en France. Il vient d'être inventé en 1829 simultanément à Vienne par C. Damian et ses fils sous le nom d'accordion et à Londres par C. Wheatstone sous le nom de concertina. La première apparition des facteurs d'accordéons dans le bottin date de 1836. Les quatre facteurs mentionnés figurent aux côtés des facteurs d'harmonicas, Alexandre, Kanéguissert, Duvernoy aîné et Marix ne consacrent d'ailleurs pas uniquement leur fabrication à l'accordéon. Les deux derniers font également des orgues expressives,

Alexandre fait en outre des harmonicas de bouche, et Kanéguissert des pianos ainsi que des "briquets hydroplatiniques" (?). Le bottin met naturellement un certain temps avant d'être à jour. Par contre, l'agenda musical de Planque de 1835 mentionne seize fabricants d'harmonicas et d'accordéons. Ferdinand Wurtel prétend l'avoir introduit en France. Isoard est, en tout cas, le premier à présenter cet instrument dans une exposition nationale. En 1834, le jury n'a même pas remarqué le nouvel instrument, mais ce qui semble certain, c'est l'immense succès qu'il remporte rapidement en France. C'est surtout à partir de 1840 que l'industrie de l'accordéon prend une certaine importance, notamment grâce à l'introduction de moyens mécaniques dans sa fabrication.

Soulignons que les facteurs de pianos sont les plus nombreux et qu'ils devancent de loin les luthiers et les facteurs d'instruments à vent en bois. Ces derniers sont deux fois plus nombreux que leurs collègues des cuivres. De toute manière, il ne faut considérer les chiffres ci-dessus qu'à titre indicatif car ces deux publications, d'ordre musical ou commercial, n'ont pas la prétention d'effectuer un recensement exhaustif de tous les fabricants s'occupant d'instruments de musique. Mais il faut remarquer un fait important. D'après la nomenclature des professions énoncées, on constate que trois phases appartenant à la production de la facture des pianos sont devenues des secteurs indépendants : caisses, claviers et mécaniques sont fabriqués par des facteurs spécialisés, installés à leur compte. La division du travail introduite dans les grands ateliers de pianos à la fin des années 20 a engendré de nouveaux métiers qui jusqu'alors ne constituaient qu'une opération parmi d'autres à l'intérieur de la profession mère. De même, dans les instruments à vent en bois, il existe des ateliers dans lesquels se fabriquent exclusivement des clefs ou des anches. Par contre, dans la lutherie, la spécialisation de la fabrication de cordes ou d'archets ne résulte pas d'une division du travail effectué au sein d'un même atelier car ces spécialités ne sont pas nouvelles et sont depuis longtemps exercées par des fabricants différents.

Entre 1830 et 1840, de nouveaux facteurs d'instruments apparaissent. On peut notamment mentionner pour les pianos : Sébastien Mercier (1830), Auguste Lainé (1831), Kriegelstein (1830), Bell père et fils (1832), Halzenbühler (1832), Wölfel (1834), Aimé Thibout (1834), Debain (1834), Schoen (1835), J.F. Dussaux (1835); Rosselen frères (1836), Clément Paurelle (1838), Buckhardt (1839), A. Blondel (1839), Amédée Thibout (1840) et les frères Limonaire (1840); pour les accessoires de pianos : G. Chenel (fournitures, 1830), de Rodhen (mécaniques, 1831), Amat-Chantoux (dièses, 1832), Alexandre Mangeard (caisses, 1837); pour la lutherie : Darche (1830), Augière et Calot (1830), Sébastien Paquotte (1830), Remy (1835), et Claude Rambaux (1838); pour les instruments à anches libres : Isoard (1830); G. Kanéguissert (1830), Picard (1831), Mayer-Marix (1834), Jaulin (1839), et Kasriel (1839); pour les anches seules : Barbu (1840), Jean Estève (1840); pour les cuivres : Gustave Besson (1840); pour les orgues : Aristide Cavaillé-Coll (1834).

Par ailleurs, au cours des années 1830, dix-sept facteurs éprouvent des difficultés financières qui entraînent la faillite de leurs affaires (3). Quatorze d'entre eux s'occupent de pianos (cf. annexes, liste des faillites de facteurs et marchands d'instruments de musique dans le département de la Seine de 1792 à 1899). S'y trouvent notamment Alexandre Debain (1836), Jean Jacques Endrès (1837), Jean Andoïne Pfeiffer (1839). Un failli fabrique des serpents, instrument en voie de disparition à cette époque, le célèbre Forveille (1831); un autre des harpes, Roger Blaicher (1834); un troisième des instruments à vent en cuivre, Adrien Philippe (1836). C'est l'année 1839 qui compte le plus de facteurs faillis, cinq contre deux ou trois les autres années.

Trois faillites sont inférieures à 10 000 F et concernent des petits patrons travaillant seuls : Roger Blaicher, Jean Massenot et Louis Bailly (les deux derniers cités s'occupent de pianos). Quatre faillis ont des dettes pour quelque 10 à 15 000 F : Adrien Philippe, J.J. Endrès, J.B. Swanen, Jean Fleig (pianos). Parmi les facteurs au passif plus important, citons Charles Cote (24 000 F), David Richter (46 000 F), Jean A. Pfeiffer (67 000 F), et Alexandre Debain (122 000 F). Remarquons que Debain est à peine installé à son compte depuis deux ans lorsqu'il fait face à ces difficultés financières. Par ailleurs, l'importance de sa faillite témoigne de la rapidité avec laquelle ses affaires se sont développées. Ce facteur obtient d'ailleurs un concordat par lequel il s'engage à rembourser 12% de ses dettes en cinq ans.

Pour évaluer le nombre de facteurs d'instruments de musique à Paris à la fin de la période envisagée, 1830-1850, on dispose d'une enquête rigoureuse menée en 1847 par la Chambre de Commerce de Paris désireuse de recenser tous les fabricants classés par spécialités (4). Cette enquête remarquable permet de dénombrer les patrons de la facture instrumentale à Paris selon six branches d'activité, d'évaluer la taille de leurs entreprises, et de situer leurs implantations.

Mais il convient, avant toute autre chose, de préciser les quatre catégories de fabricants repris sous le vocable de "patron" : Le

(3) Archives de la Seine, cf. séries D 10 U3 et D 11 U3, faillites.

(4) Statistique ... 1847, op. cit. pp. 757-836, passim.

fabricant travaillant pour son compte, le fabricant à façon qui emploie un ou plusieurs ouvriers, le fabricant à façon travaillant seul pour une clientèle bourgeoise, et le fabricant à façon qui, travaillant seul et employé par diverses maisons, ne peut être considéré comme attaché spécialement à l'une d'elles. Les deux dernières catégories de fabricants sont davantage des ouvriers façonniers que de véritables patrons; ils sont comptés parmi ceux-ci car leur situation d'indépendant ne les fait figurer sur aucune déclaration de patron. Ceux-ci ne considèrent comme faisant partie de leur personnel que ceux qui sont attachés à leur établissement soit en travaillant à domicile, soit en travaillant à la journée dans les ateliers. La césure exacte entre patrons et ouvriers est donc difficilement perceptible (cf. critique des sources). D'ailleurs la Chambre de Commerce hésite lorsqu'elle doit désigner les patrons qui s'occupent uniquement de réparer ou de rhabiller les instruments. Dans le cas des pianos par exemple, elle les désigne comme des ouvriers tout en les comptant parmi les patrons.

L'enquête de la Chambre de Commerce cite uniquement des chiffres et se refuse obstinément à illustrer son propos de cas personnalisés. Pas un seul nom de facteurs d'instruments n'est cité dans cette enquête. Un certain nombre de facteurs recensés peuvent être identifiés avec l'aide d'autres documents tels les catalogues, rapports et comptes rendus d'expositions, les dossiers de faillites, les annuaires commerciaux, les brevets d'invention, les annonces publicitaires, les articles de la presse musicale, les archives, etc.(5). Mais il est impossible de les identifier tous et les facteurs dirigeant de grands ateliers sont davantage connus que les petits artisans ou les ouvriers façonniers; d'autre part, certaines branches d'activité n'arrivent à être personnalisées que de manière très fragmentaire. C'est notamment le cas des facteurs d'accordéons qui participent peu aux expositions, qui ne se préoccupent pas de protéger leurs inventions et qui ne font presque jamais faillite.

(5) Pour éviter une multitude de notes en bas de page après chaque nom de facteur cité dans le texte, précisons que les informations personnalisées des facteurs sont toutes tirées des catalogues et rapports d'expositions des années couvrant la période analysée. Ne seront donc nommément citées en bas de page que les autres sources consultées.

Six branches d'activité différentes de la facture instrumentale sont analysées par les enquêteurs de la Chambre de Commerce : pianos, instruments à cordes, instruments à vent en bois, instruments à vent en cuivre, orgues, accordéons. Les patrons de la facture instrumentale représentent 0,6% de l'ensemble des fabricants parisiens, au nombre de 64 153 (6). Le nombre total de facteurs patrons installés à Paris en 1847 s'élève à 373. Les facteurs de pianos sont de loin les plus nombreux. Au nombre de 193, ils représentent 53% de l'ensemble de la facture instrumentale. Les autres branches d'activité forment des secteurs beaucoup plus restreints : 62 facteurs d'accordéons (17%), 40 facteurs d'orgues (11%), 38 facteurs d'instruments à vent en cuivre (10%), 19 luthiers (3%), et 17 facteurs d'instruments à vent en bois (4%).

Par rapport à 1835 dont l'estimation était très approximative, il convient toutefois de souligner quelques changements. La lutherie et les bois qui, d'après le nombre de leurs facteurs se trouvaient en seconde position après les pianos, sont actuellement les moins représentés. Cette situation s'explique davantage par le développement important pris par les autres catégories d'instruments que par une diminution de leur effectif qui, pour sembler évidente, n'est certes pas catastrophique.

En second lieu, il faut souligner que les accordéons, branche d'activité d'une dizaine d'années d'existence, arrivent en seconde position après les facteurs de pianos : l'industrie française des accordéons est en pleine expansion.

Un autre changement est caractéristique de l'époque. Au sein des instruments à vent, la prépondérance ne revient plus aux bois, alors que celle-ci était encore très prononcée en 1830-35, mais bien aux cuivres. Les facteurs d'instruments à vent en cuivre sont deux fois plus nombreux que leurs collègues des bois. Il est vrai que depuis une dizaine d'années ces instruments sont l'objet d'une attention particulière. Au cours des années 1830, trois nouvelles classes d'instruments à vent en cuivre sont ouvertes au Conservatoire de Paris, à côté de la classe de cor existant depuis la création de l'établissement : classe de cor à

(6) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 73.

pistons et classe de trompette créées en 1833 et classe de trombone en 1836 (7). D'autre part, le goût pour de grandioses manifestations de plein air incite les bandes militaires à substituer peu à peu les cuivres aux bois. En 1825, par exemple, une musique d'infanterie se compose de trente-six musiciens dont vingt-deux jouent des instruments à vent en bois et huit seulement des instruments à vent en cuivre. Vingt ans plus tard, la réforme des musiques militaires prévoit un ensemble de cinquante-cinq exécutants dont vingt-deux musiciens seulement jouant des bois, vingt-huit jouant des cuivres et cinq des percussions (8). La proportion des cuivres est passée de 22 à 45%. C'est dans ce mouvement général de la réorganisation des musiques militaires que l'on crée également le Gymnase musical en 1836, institution d'enseignement musical pour musiciens-soldats placée sous la direction du clarinettiste Berr. De plus, les instruments à vent en cuivre viennent d'être l'objet d'améliorations successives par Adolphe Sax qui fait faire à ces instruments plus de progrès en quelques années qu'ils n'en ont connus pendant trente ans (9).

Enfin, le secteur des orgues connaît lui aussi un développement important qui le place après les facteurs d'accordéons, alors qu'à l'époque précédente, c'était encore une branche d'activité en veilleuse. Au début des années 1830, la religion connaît un regain d'intérêt et l'on bâtit de nouvelles églises (10) qui font l'acquisition d'un orgue pour accompagner le chant liturgique. Sous l'influence du courant romantique, la musique d'église se transforme d'ailleurs considérablement par l'introduction de sonorités plus vives et plus variées. Instrument exclusif de l'église par décision de l'archevêque Affre de Paris en 1837 (11), l'orgue subit alors de nombreuses modifications pour répondre aux goûts du jour.

Dans la mesure du possible, précisons dans quelles proportions se répartissent les diverses spécialités au sein de chacune des branches

(7) C. Pierre, Le Conservatoire national de musique et de déclamation, Paris, 1900, pp. 412-422.

(8) G. Kastner, Manuel général de musique militaire, Paris, 1848, pp. 188-273.

(9) M. Haine, op. cit., pp. 100-106.

(10) A. Perris, Music in France during the reign of Louis-Philippe, Northwestern University, Ph. D., 1967, p. 77.

(11) Ibid., pp. 265-274.

d'activité recensées par la Chambre de Commerce.

Les 193 facteurs de pianos comptent également quelques fabricants de caisses ou de claviers, ainsi que les ouvriers qui réparent les pianos. Parmi les fabricants de caisses, qui s'occupent également très souvent de caisses pour orgues, se rangent notamment Weber, Staeglin, Marteau, Mangeard, Vanderbruch, Veyer, François Bailly, Duchaisne. Ces fabricants s'apparentent d'ailleurs davantage aux ébénistes qu'aux facteurs proprement dits. Comme fabricants de claviers, citons Gisseler, Alessandri, Janet, Maubouché. Il est probable que les fabricants de mécaniques soient également comptés parmi les facteurs de pianos bien que les auteurs de l'enquête ne le précisent pas. Il s'agit notamment de de Rohden, Becker, Martin. Dans cette catégorie des facteurs de pianos, sont également pris en compte les quelques facteurs de harpes : Domeny, Challiot, Delacoux.

La harpe, alors qu'elle est encore en grande faveur en Angleterre, est un instrument qui disparaît en France. "La harpe rend les jeunes filles contrefaites", rapporte Jobard dans le compte rendu de l'exposition de 1839 (12), et d'ajouter que "la peur a saisi les mamans, et l'on s'est jeté sur le piano". Jobard précise également qu'une des causes de la disparition de la harpe tient au goût prononcé pour la musique bruyante qui domine à l'époque, et que, d'autre part, le désaccord incessant de ce "treillis de cordes" n'est pas sans provoquer un certain ennui. Gérard de Nerval regrette la disparition de cet instrument tout comme celle de la guitare : "Malheureusement, la guitare est aujourd'hui vaincue par le piano ainsi que la harpe, ce sont là des galanteries et des grâces d'un autre temps (13)".

Parmi les 19 luthiers se trouvent également quelques archetiers. Par contre, les fabricants de cordes ne sont pas installés à l'intérieur même de Paris : ils sont rejetés en dehors et installés à Grenelle pour bénéficier de la proximité de la Seine car les fabriques de boyauderie ont un grand besoin d'eau. Pourtant, afin d'entretenir les relations commerciales, Savarèse-Sara possède des magasins au centre de la capitale.

(12) J.B. Jobard, Industrie française - Rapport sur l'exposition de 1839. Bruxelles, Paris, 1842, vol. 2, p. 151.

(13) G. de Nerval, Promenades et Souvenirs, t. I, p. 461, cité dans D. Pistone, Le piano dans la littérature française, Paris, 1975, p. 95.

Parmi les 17 facteurs d'instruments à vent en bois, il y en a deux qui figurent également comme fabricants d'instruments à vent en cuivre et comme luthiers. Le bottin de 1847 signale un grand nombre de commerçants à la fois luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois, et il n'est pas possible de déterminer quels sont ceux recensés par la Chambre de Commerce. La majorité des fabricants des deux spécialités signalés dans le bottin ne sont vraisemblablement que des marchands. Quant aux facteurs s'occupant à la fois des bois et des cuivres, ils sont encore rares à cette époque; ces spécialités sont fabriquées dans des ateliers bien distincts mais l'on connaît au moins Adolphe Sax, Buffet jeune et Goudot jeune.

Il y a 38 facteurs d'instruments à vent en cuivre installés à Paris : 23 fabriquent des instruments à vent en cuivre dans leur entièreté, 6 sont tourneurs et font des embouchures, 2 sont pavillonners dont Sasie, 2 travaillent les pistons et les clefs (Belorgey et Rodel), 2 s'occupent de soudures et de réparations, 3 sont spécialisés dans les caisses, grosses caisses et tambours (Pottier, Colas, et Coqueval). Depuis la précédente estimation de 1835, le secteur des instruments à vent en cuivre s'est rapidement développé et, à l'instar des facteurs de pianos, des spécialistes de l'une ou l'autre partie de l'instrument sont à présent indépendants et fabriquent exclusivement, l'un des embouchures, l'autre des pavillons, un troisième des pistons, un quatrième des clefs.

Pour déterminer de manière plus exacte la nature des travaux des 40 facteurs d'orgues, on peut les diviser en trois grandes catégories : grandes orgues d'église, orgues expressives et harmoniums, orgues à cylindres et orgues de Barbarie. Cependant la limite exacte entre ces aires de fabrication ne permet pas de répartir les facteurs entre eux car la spécialisation de l'un ne s'arrête pas là où commence celle de l'autre (cf. critique des sources et méthodologie). Néanmoins, la Chambre de Commerce distingue 19 facteurs de grandes orgues et d'orgues expressives, 13 facteurs d'orgues de Barbarie et 8 spécialistes (ébénistes, mécaniciens, fabricants d'anches pour orgues).

Soixante-deux facteurs d'accordéons sont recensés dans l'enquête de 1847. On peut distinguer huit catégories de spécialistes dont les fabricants se répartissent comme suit : 8 fabricants d'accordéons, 21 ébénistes qui ne font que les caisses en acajou ou en palissandre,

12 accordeurs et monteurs qui ajustent les garnitures en cuivre et posent les notes, 7 fabricants de garnitures (jeux d'anches en cuivre, claviers, touches en nacre ou en ivoire), 8 fabricants d'incrustations, 2 fabricants d'accordéons-jouets, 2 fabricants de soufflets et 2 réparateurs d'accordéons. Parmi ces 62 facteurs, quatre s'occupent en outre d'une autre industrie : l'un est ébéniste, l'autre est facteur d'orgues, le troisième est également fabricant de pantoufles et le quatrième s'occupe aussi d'articles de quincaillerie (!).

Sans aucune tradition derrière lui, le secteur des accordéons est très neuf et il s'est rapidement organisé d'après un mode moderne de fabrication, à savoir une parcellisation des spécialités. Toutefois, cette division du travail s'organise non pas à l'intérieur de grands ateliers, mais en une série de petits ateliers spécialisés. La division du travail propre à l'industrialisation s'est ici adaptée à des structures traditionnelles de fabrication.

Parmi les facteurs nouvellement installés au cours de cette période, citons entre autres pour les pianos : Dieffenbacher (1841), Gehrling (1842), Aucher (1843), Antoine Bord (1844), De Prouw et Cie (1846), F. Elké (1846 ou 1848); Gaveau (1847), Scholtus (1848), Houzé & Cie (1849), Focké (1850); pour les bois : Gyssens (1844) et Breton (1844); pour les cuivres : Adolphe Sax (1843), Gautrot qui succède à Guichard (1845), Beaucerf (1849), Roehn & Cie (1850); pour la lutherie : Maucotel (1844), Joseph Henry (1847), Joseph Fissore (1850) et Sanguinède (1842), ainsi que L. Laurent fils (1845) spécialisé dans les cordes harmoniques; pour les orgues : Antoine Suret (1842 ou 1843), Sézerie (1842), J.B. Stolz (1845 ou 1846), Déjardin (1846) et Mary (1848) spécialisé dans les tuyaux d'orgues; enfin pour les accordéons : Alexandre Leroux (1846).

2. Taille des ateliers

Dans la répartition des métiers de la facture instrumentale, on constate une adaptation à l'un des effets de l'industrialisation. Issus de la division du travail, de nouveaux métiers apparaissent dans plusieurs secteurs de la facture instrumentale. Mais il existe aussi de grands ateliers

qui regroupent plusieurs spécialités. Combien sont-ils et quelle est exactement leur taille?

En 1847, la facture instrumentale parisienne occupe 4 216 ouvriers. Ce chiffre comprend à la fois les ouvriers des ateliers et les ouvriers occupés à domicile. Le plus grand nombre d'ouvriers s'occupent de la fabrication des pianos : 2889 ouvriers, soit 68% de l'ensemble de la population ouvrière de la facture instrumentale. Par ordre d'importance décroissante, les ouvriers se répartissent ensuite dans les cuivres (499 ouvriers, soit 12%), les orgues (413 ouvriers, soit 10%), les accordéons (288 ouvriers, soit 7%), les bois (78 ouvriers, soit 2 %), et la lutherie (49 ouvriers, soit 1%) (cf. annexes, tableau n° 1)(14).

Il y a moins d'ouvriers dans les bois et la lutherie car ces métiers sont, à Paris, de haute qualification et les artisans se font aider par quelques ouvriers seulement. Par contre, là où la demande est grande et où la division du travail peut s'introduire, il y a davantage d'ouvriers. L'importance de la population ouvrière par branche d'activité n'est pas proportionnelle au nombre de patrons, ce qui signifie que la taille des entreprises diffère d'une branche d'activité à l'autre.

L'importance des patrons se mesure à la fois d'après le nombre d'ouvriers qu'ils dirigent, c'est-à-dire selon la taille de leurs ateliers, et d'après le niveau de leur chiffre d'affaires.

Si 373 patrons emploient 4 216 ouvriers dans la facture instrumentale, cela équivaut à une moyenne de 11 ouvriers par patron, alors que la moyenne générale pour l'ensemble des fabricants parisiens est seulement de 5 ouvriers par patron. Selon les branches d'activité de la facture instrumentale, les moyennes respectives du nombre d'ouvriers par patron sont les suivantes : 15 pour les pianos, 13 pour les cuivres, 10 pour les orgues, 5 pour les accordéons, 4 pour les bois et 2 pour la lutherie. Mais si l'on exclut les petits patrons travaillant seuls ou avec un ouvrier, il est possible de nuancer davantage la moyenne des ateliers employant plus de deux ouvriers. Pour l'ensemble de la facture

(14) cf. également le chapitre I de la deuxième partie consacré à la vie ouvrière où est analysée la répartition des ouvriers selon le sexe et selon le lieu de travail.

instrumentale, cette moyenne est de 16 ouvriers. Pour chacune des branches d'activité, cette moyenne équivaut alors à 19 ouvriers par facteur de pianos, 18 ouvriers par facteur d'instruments à vent en cuivre, 14 ouvriers par facteur d'orgues, 9 ouvriers par facteur d'accordéons, 8 ouvriers par facteur d'instruments à vent en bois et 4 ouvriers par luthier. La moyenne des ateliers de pianos ou de cuivres est relativement élevée et donne l'impression d'ateliers de mêmes proportions. Prendre des moyennes comme base d'analyse, c'est invariablement réduire à un schéma unique une série de cas individuels dont les caractéristiques sont pour certains très éloignées des valeurs médianes. Dénombrer ces cas extrêmes, c'est davantage percevoir les efforts personnels de certains pour tenter des expériences hors norme, et par là même, mieux connaître la physionomie de l'ensemble. L'enquête de 1847 permet cette approche plus nuancée car elle précise le nombre de patrons dirigeant plus de 10 ouvriers, ceux employant de 2 à 10 ouvriers, les artisans travaillant seuls et ceux qui se font aider d'un ouvrier.

A Paris, les facteurs-patrons occupant 2 à 10 ouvriers sont en majorité (46%). Ceux qui font travailler plus de 10 ouvriers représentent 24% ; 18% travaillent seuls et 12% sont aidés par un seul ouvrier (cf. annexes, graphique II/2).

Si la Chambre de Commerce ne précise pas la taille des entreprises au-delà de 10 ouvriers, c'est probablement que les grandes entreprises parisiennes dans leur ensemble ne sont pas encore suffisamment significatives. Pourtant, par rapport à celles-ci, la facture instrumentale comprend davantage de grandes industries et de facteurs occupant 2 à 10 ouvriers ; par contre, les petits patrons travaillant seuls ou avec un ouvrier sont moins nombreux. La taille de l'ensemble des industries parisiennes se répartit comme suit : 11% seulement emploient plus de 10 ouvriers, 39% occupent de 2 à 10 ouvriers et 50% travaillent seuls ou avec 1 ouvrier (15). Dans le cadre de la facture instrumentale, les facteurs-patrons à la tête de grands ateliers sont pourtant minoritaires bien que leurs proportions soient deux fois supérieures à celles que l'on trouve généralement à Paris. Ce phénomène s'explique par le nombre important de grandes entreprises de pianos.

(15) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 74.

Examinons donc la taille des entreprises selon les branches d'activité. A l'exception des accordéons, les ateliers de 2 à 10 ouvriers sont majoritaires dans chacune des cinq autres branches d'activité. La proportion de grandes entreprises n'est cependant pas semblable dans chacune d'elles (cf. annexes, graphique II/3).

Parmi les 193 facteurs de pianos, 46% (soit 90 facteurs) occupent de 2 à 10 ouvriers, 32% (soit 63 facteurs) font travailler plus de 10 ouvriers et 22% (soit 44 facteurs) travaillent seuls ou avec un ouvrier.

La proportion de grandes entreprises est donc ici trois fois supérieure à celle des entreprises parisiennes dans leur ensemble. Les grandes entreprises de pianos occupent chacune moins de 100 ouvriers à l'exception de trois facteurs, Erard, Pleyel et Pape qui dirigent chacun de très grands ateliers où travaillent plus de 300 ouvriers fabriquant 900 à 1200 pianos par an. Ces trois facteurs, à eux seuls, occupent 30% des ouvriers facteurs de pianos. Parmi ceux qui font travailler plus de 50 ouvriers citons Henri Herz, Bernhardt, Roller & Blanchet, Haltzenbühler, Jean-Guillaume Wetzels, Faure & Roger, Souffleto. De leurs ateliers sortent 200 à 400 pianos par an. Mais le nombre d'ouvriers travaillant dans les grandes entreprises se situe plutôt aux environs de 20 à 50. Parmi les ateliers de cette taille citons notamment Kriegelstein, Wolfel, Jean Baptiste Gibaut, Sébastien Mercier, Schoen, Hesselbein, Rinaldi, ainsi que Rohden, spécialisé dans les mécaniques de pianos, et Giesler, spécialisé dans les claviers. Ces derniers fournissent 900 mécaniques ou claviers par an. A côté de ces grandes entreprises existent quand même 13% (soit 26 facteurs) de petits artisans travaillant seuls et 9% (soit 18 facteurs), se faisant aider d'un seul ouvrier. Il n'est, pour ainsi dire, pas possible de mettre un nom sur les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Ceux-ci sont généralement des ouvriers façonniers, ou, comme les désigne curieusement la Chambre de Commerce, des "ouvriers-patrons". Seuls quelques dossiers de faillites de petites entreprises permettent l'identification de certains d'entre eux : citons notamment François Jacquet, Emery Louis Boulemer et Pierre Bricaire, tous trois fabricants de caisses pour pianos. D'autre part, n'oublions pas que la majorité des facteurs de pianos occupent 2 à 10 ouvriers. Ce sont, entre autres, J. Koska, Gaidon jeune, Jean Busson, Eslinger, Mermet, Montal, Grus, Antoine Limonaire, etc., qui fabriquent annuellement une centaine de pianos.

En province, Boisselot & fils à Marseille emploient quelque 200 ouvriers et fournissent 400 pianos par an dont près de la moitié sont exportés en Italie, en Espagne, au Levant et dans les colonies; Wirth à Lyon occupe une vingtaine d'ouvriers.

La lutherie est, par définition même, un métier artisanal. Il n'y a pas de très grands ateliers de plus de 10 ouvriers, du moins à Paris où se fabriquent les instruments de valeur. Quatre luthiers travaillent seuls dont Chanot, frère de l'inventeur du violon qui porte son nom; trois d'entre eux occupent un ouvrier seulement. Parmi ceux-ci se trouvent un fabricant d'archets et des luthiers-rhabilleurs. Ces derniers s'occupent essentiellement d'effectuer des réparations aux instruments endommagés ou d'entretenir l'état de conservation des instruments à archet. Pour les 12 luthiers parisiens, la moyenne est de 4 ouvriers par atelier. Thibout rue Rameau n° 6 dans le 2e arrondissement, est aidé de 3 ouvriers. En 1839, Vuillaume occupe 8 ouvriers et fait 150 instruments et 600 archets par an. A la même époque, Buthod dans les Vosges fabrique annuellement 900 instruments : 800 violons, 40 altos et 50 basses. C'est-à-dire que les ateliers de Mirecourt sont donc plus importants que ceux de Paris; mais nous manquons de statistiques précises pour la province. La participation des luthiers parisiens aux expositions nationales de 1844 et 1849 permet de mettre un nom sur certains chiffres impersonnels de l'enquête de 1847 : outre Vuillaume, Thibout et Chanot cités plus haut, Bernardel, Rambaux, Lacote, Maucotel, Jean Carolus Henry, Joseph Henry, Duchène et les archetiers Pecatte et Pierre Simon fabriquent des instruments de première qualité.

Godefroy aîné est le seul facteur d'instruments à vent en bois qui occupe plus de 10 ouvriers. Six facteurs travaillent seuls et un seul est aidé par un ouvrier. Parmi ceux qui emploient peu d'ouvriers se trouvent un fabricant d'anches en roseau pour clarinettes et hautbois, ainsi qu'un polisseur de pièces d'ajustage en maillechort, cuivre et argent pour flûtes et clarinettes. Les neuf autres facteurs de bois occupent de 2 à 10 ouvriers, dont Laurent connu pour ses flûtes en cristal, qui, avec 5 ouvriers fait un chiffre d'affaires annuel de 30 000 F. Si les documents complémentaires, essentiellement les rapports et les comptes rendus d'exposition (cf. bibliographie), permettent d'identifier les facteurs recensés par la Chambre de Commerce, ils sont insuffisants pour préciser la taille des ateliers de Tulou, Buffet jeune, Buffet-Crampon,

Breton, Adler, Triebert, Coeur, Gyssens, Thibouville aîné, Lefèvre père, Martin frères, Rémy, Guerre, Winnen. A La Couture (Vosges), les frères Hérouard dirigent en 1839 un atelier de plus de 40 ouvriers.

Les facteurs d'instruments à vent en cuivre sont, après les facteurs de pianos, ceux qui comptent le plus d'ouvriers. En chiffres absolus, ils occupent une moyenne de 18 ouvriers par patron tout comme les facteurs de pianos, si l'on exclut de part et d'autre les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier.

Le nombre de facteurs-patrons qui dirigent des ateliers de plus de 10 ouvriers est sensiblement égal à celui des petits artisans. Dix ateliers d'instruments à vent en cuivre ont plus de 10 ouvriers. Gautrot successeur de Guichard, occupe à lui seul 208 ouvriers, soit 42% de l'ensemble des ouvriers en instruments à vent en cuivre. Adolphe Sax prétend en avoir occupé 200 à cette époque (16) mais les chiffres de l'enquête de 1847 recensent trois facteurs de cuivre occupant ensemble 78 ouvriers dans le deuxième arrondissement où il habite : un patron travaille seul et l'autre n'a pas plus de 10 ouvriers. Adolphe Sax ne peut donc, à cette époque, être à la tête d'un atelier de plus de 68 à 76 ouvriers. Pourtant, le journal L'Illustration du 5 février 1848 (17) consacre un article au facteur belge dans lequel figurent les dessins de deux de ses ateliers (cf. ill. n° 5). Si dans l'atelier du second étage, on peut dénombrer une bonne soixantaine d'ouvriers à l'ouvrage, le dessin donne l'illusion d'un plus grand nombre. Les autres patrons d'instruments à vent en cuivre à la tête de grandes entreprises se comptent vraisemblablement parmi Labbaye, Raoux, Courtois, Halary, Besson, Roehn & Cie. Mais la taille exacte de leurs ateliers n'est pas connue et il est certain que quelques uns d'entre eux n'ont pas plus de 10 ouvriers. N'oublions pas que dans toutes les branches d'activité de la facture instrumentale, la majorité des ateliers se composent de 2 à 10 ouvriers. Il convient aussi d'attirer l'attention sur l'Association Fraternelle de Houzé & Cie formée essentiellement d'ouvriers facteurs en instruments à vent. Huit petits artisans travaillent seuls et trois se font aider par un ouvrier.

(16) Archives nationales, BB 11-651 (3272 x 6 : Sax), Demande de naturalisation, 1855.

(17) L'Illustration du 5 février 1848, n° 258, vol. X, p. 357.



ill. 5. Fabrique d'instruments à vent d'Adolphe Sax, 50 rue Saint-George, vue de l'atelier du second étage,
extr. *L'Illustration*, n° 258, vol. X, du 5 février 1848, p. 358

La taille des entreprises des 40 facteurs d'orgues est sensiblement identique à celle des facteurs d'instruments à vent en cuivre. Le nombre des patrons et le nombre des ouvriers est également du même ordre de grandeur. Dix patrons occupent plus de 10 ouvriers. En 1842, Girard, gérant de la manufacture Daublaine & Callinet dirige 60 ouvriers (18). Cavaillé-Coll, Alexandre père & fils et Debain figurent aussi parmi les grands patrons. Mais la moitié des ateliers d'orgues n'ont pas plus de 10 ouvriers. Enfin, cinq patrons travaillent seuls, cinq autres se font aider par un ouvrier. Ces petits artisans travaillent vraisemblablement pour les plus grands patrons, à moins qu'ils ne s'occupent essentiellement d'orgues expressives ou d'orgues de Barbarie. Dans le Doubs, à Sainte-Suzanne, un facteur de boîtes à musique, Paur, dirige 40 ouvriers avec lesquels il fabrique cinquante quartels par semaine.

La plus forte proportion de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier se trouve parmi les facteurs d'accordéons. Cette branche d'activité est la seule parmi la facture instrumentale qui soit à l'image de l'ensemble des fabricants parisiens quant à la taille de leurs entreprises : 31 facteurs d'accordéons, soit 50% de leur effectif total sont de petits artisans, 25 facteurs, soit 40%, dirigent des ateliers de 2 à 10 ouvriers, et 6 facteurs, soit 10%, sont à la tête d'ateliers plus importants.

L'identification des facteurs de cette branche d'activité n'est pas aisée car nombreux sont les petits artisans. D'autre part les fabricants d'accordéons se consacrent simultanément à la fabrication des orgues expressives et il n'est guère possible de savoir dans quelle branche d'activité les facteurs de ces deux catégories ont été recensés par la Chambre de Commerce. Citons néanmoins Viallet, Busson, Léon Marix,

Ferdinant Wurtel et Wendée dont la taille des ateliers n'est pas connue.

L'industrialisation, dont l'un des effets est l'organisation en grands ateliers, touche donc partiellement la facture instrumentale. Non seulement certains secteurs ne sont pas concernés, mais ceux qui le sont constituent une part réduite de l'ensemble des facteurs de leur spécialité qui préfèrent s'en tenir à de moyennes ou petites unités de production.

(18) Archives de la Seine, V D6-436, n° 6, Situation industrielle du 10e arrondissement, 1826-1878.

3. Importance des affaires

Le chiffre d'affaires de la facture instrumentale parisienne en 1847 s'élève à 16 558 718 F. Celui-ci correspond à 12,8% du chiffre d'affaires de l'ensemble des fabricants d'articles de Paris (19) parmi lesquels sont recensés les facteurs d'instruments de musique. D'après l'importance de leurs affaires, les facteurs d'instruments de musique se classent en tête des fabricants d'articles de Paris. Viennent ensuite les fabricants de ganterie en peau (14 millions), de fleurs artificielles (11 millions), les parfumeurs et horlogers (9 millions), les fabricants de parapluies (7 millions), les monteurs et garnisseurs de chapeaux de paille ainsi que les fabricants de tabletterie (6 millions), etc. Toutefois si l'on considère séparément chacune des branches d'activité de la facture instrumentale, leur position respective parmi les trente-quatre catégories d'articles de Paris se trouve plutôt dans le dernier tiers du classement, à l'exception des facteurs de pianos qui, placés au second rang, justifient la position favorable de l'ensemble de la facture instrumentale : cuivres (22e position), orgues (24e position), accordéons (26e position), bois (29e position), lutherie (30e position).

Dans la facture instrumentale, ce sont en effet les pianos qui assurent 69% de l'ensemble du chiffre d'affaires (cf. annexes, graphique III/1a). Les cuivres, les orgues et les accordéons ont un chiffre d'affaires sept à huit fois moindre que celui des pianos et comptent respectivement seulement pour 9,7%, 8,7 et 8,4%. Quant aux bois et à la lutherie, ils n'entrent que pour une part minime dans le chiffre d'affaires global : 1,9% pour l'un, 1,8% pour l'autre.

Les chiffres d'affaires moyens annuels des différents facteurs d'instruments sont les suivants : pour les pianos, 58 305 F, les 7/10 de cette somme pour les cuivres, les 6/10 pour les orgues, les 4/10 pour les accordéons et les 3/10 pour les bois et la lutherie. Mais si l'on calcule le

(19) Sous l'appellation "d'articles de Paris", la Chambre de Commerce groupe la plupart des industries dont la production est fractionnée et qui contribuent à la réputation de la fabrique parisienne. Ce sont notamment les fabriques de fleurs artificielles, de tabletterie, des nécessaires de toilette, des cannes et parapluies, des éventails, de la bibeloterie (cf. Enquête ... 1847, op. cit., p. 179).

chiffre d'affaires moyen, non plus par patron, mais par personne active, les proportions sont toutes différentes. La lutherie se trouve cette fois en tête de classement avec une moyenne de 4 422 F par personne active. Elle est suivie des accordéons avec une moyenne de 3 976 F. Ce qui signifie que la main-d'oeuvre de ces deux branches d'activité est plus productive que celle des orgues et des cuivres dont les moyennes par personne active sont les plus faibles: 3 183 F pour les uns et 3 018 F pour les autres. Les pianos viennent en troisième position avec une moyenne de 3 722 F suivis des bois avec une moyenne de 3 347 F. Seuls la lutherie, les accordéons et les pianos se situent au-dessus de la moyenne générale de la facture instrumentale.

Examinons à présent les divers niveaux des chiffres d'affaires (cf. annexes, tableau n° 1). Si la moyenne annuelle du chiffre d'affaires par patron de la facture instrumentale est de l'ordre de 44 000 F, près d'un tiers des facteurs (28% toutes catégories confondues) ne font cependant pas des affaires supérieures à 5 000 F, et 20% seulement dépassent les 50 000 F par an. La majorité des facteurs d'instruments, soit 52%, se situe dans la tranche des affaires de 10 à 50 000 F.

Les accordéons sont les seuls à compter des patrons dont les affaires sont inférieures à 1 000 F. Toutes les branches d'activité ont cependant des patrons dont les affaires s'élèvent jusqu'à 50 000 F. La lutherie et les bois n'ont pas de revenus supérieurs, mais les accordéons font des affaires jusqu'à 200 000 F; seuls les pianos, cuivres et orgues vont au-delà de cette somme.

Il y a donc une pluralité des niveaux des affaires dans la facture instrumentale tout comme il y a une diversité dans la taille des ateliers. L'enquête de 1847 ne précise pas de niveaux différents au-delà de 200 000 F, sans doute parce que ceux-ci ne sont pas suffisamment significatifs pour l'ensemble des fabricants parisiens; or pour la facture instrumentale, il y a quand même plusieurs entreprises où le niveau des affaires est bien supérieur.

Analysons maintenant de plus près la répartition des niveaux des affaires par branche d'activité (cf. annexes, graphique III/lb). Le chiffre d'affaires annuel de la facture parisienne de pianos s'élève à quelque 11,5 millions, soit une production de quelque 11 000 pianos. La majorité des facteurs de pianos (42%) font des affaires de l'ordre de 10 à 50 000 F. Il y a 29% de facteurs dont les affaires se situent de part et d'autre de

cette moyenne. Si les affaires les moins importantes ne sont pas inférieures à 5 000 F, par contre à l'autre bout de l'échelle, il y a 5% de patrons dont les affaires dépassent 200 000 F. Erard et Pleyel ont des chiffres d'affaires avoisinant les 2 millions. Les facteurs de pianos dirigeant plus de 50 ouvriers et dont les noms ont été cités précédemment réalisent un chiffre d'affaires de 300 à 800 000 F, 9% des facteurs de pianos font des affaires de 100 à 200 000 F, 15% de 50 à 100 000 F. Enfin, 11% se situent dans la tranche de 5 à 10 000 F.

Le niveau des affaires est moins diversifié dans la lutherie où il n'y a de revenus ni inférieurs à 1 000 F ni supérieurs à 50 000 F. La majorité, soit 53% se situe de 10 à 50 000 F, 26% font des affaires de 1 000 à 5 000 F et 21% de 5 à 10 000 F. Le chiffre global annuel de la lutherie s'élève à 300 000 F, de même que celui des bois dont la situation est assez semblable à celle de la lutherie : pas d'affaires supérieures à 50 000 F, ni inférieures à 1 000 F. La majorité des affaires de 10 à 50 000 F (47%) est légèrement inférieure à celle de la lutherie. Par contre, la répartition dans les niveaux inférieurs est plus différenciée : il y a davantage d'affaires se situant entre 1 000 et 5 000 F (41%). Enfin, 12% des facteurs d'instruments à vent en bois font de 5 à 10 000 F d'affaires.

Le chiffre d'affaires des cuivres atteint un montant global de 1 600 000 F. Pour les affaires ne dépassant pas 10 000 F, les facteurs d'instruments à vent en cuivre ont une situation assez semblable aux luthiers : 29% de facteurs font des affaires de 1 000 à 5 000 F, et 16% de 5 à 10 000 F. Quant à la majorité des affaires de 10 à 50 000 F, elle est ici moins prononcée que dans les autres spécialités; elle ne compte que pour 34% car elle fait place à 18% d'affaires de l'ordre de 50 à 100 000 F et à 3% au-delà de 200 000 F. Gautrot réalise des affaires pour 600 000 F, Halary pour 75 000 F.

Les facteurs d'orgues font annuellement des affaires pour 1 450 000 F dans des proportions semblables aux facteurs de pianos, avec cependant un éventail de répartition un peu plus restreint du côté des revenus importants, et un peu plus large du côté inférieur. La majorité des facteurs d'orgues (47,5%) font des affaires de l'ordre de 10 à 50 000 F, 5% vont au-delà de 200 000 F, 5% se situent de 100 à 200 000 F, 7,5% de 50 à 100 000 F. De l'autre côté de la moyenne, 22% font de 1000 à 5 000 F, et 12,5% de 5 à 10 000 F.

Avec un chiffre d'affaires annuel assez comparable à celui des facteurs d'orgues, les facteurs d'accordéons font des affaires dans des proportions tout à fait dissemblables des autres branches d'activité. C'est parmi ce secteur que l'on remarque la plus grande proportion de petites affaires de 1 000 F à 5 000 F : 60% des facteurs se situent dans ce niveau. Un nombre égal de facteurs (16%) font des affaires de 5 à 10 000 F et de 10 à 50 000 F. Du côté des grosses affaires, 3% réalisent de 50 à 100 000 F et 5% seulement de 100 à 200 000 F.

Si l'on met en parallèle la taille des entreprises et le niveau des affaires dans la facture instrumentale dans son ensemble, on constate que le nombre d'entreprises ayant un certain niveau d'affaires ne correspond pas avec le classement des entreprises selon leur taille. Ainsi trouve-t-on, d'une part, moins de facteurs ayant un niveau d'affaires élevé que d'entreprises de grande taille et, d'autre part, moins de petits artisans que d'entreprises ayant un faible niveau d'affaires. Ce qui signifie notamment qu'un certain nombre de grands ateliers ne font pas nécessairement des affaires supérieures à 50 000 F et que, par ailleurs, les ateliers de deux à dix ouvriers ne se situent pas tous dans la tranche médiane des affaires mais que certains d'entre eux ne dépassent pas le niveau des petites affaires.

Morte-saison

Un ralentissement général des affaires de la facture instrumentale se fait sentir en été, et, dans une moindre mesure, également en hiver. Mais la morte-saison dans chacune des branches d'activité ne se manifeste pas exactement durant les mêmes mois, ni avec une égale intensité.

Les mois de juillet et d'août connaissent le ralentissement le plus prononcé pour les pianos, la lutherie et les cuivres; les mois de juin et juillet pour les bois, le mois de janvier pour les orgues, janvier et février pour les accordéons. L'amorce et la fin du ralentissement des travaux se font sentir dans le mois qui précède ou qui suit la période énoncée ci-dessus. D'une manière générale, les patrons déclarent néanmoins qu'il n'y a pas vraiment de morte-saison dans la facture instrumentale, mais seulement un certain ralentissement.

Quelles sont les causes de ce ralentissement et pour quelles raisons se manifeste-t-il à des époques différentes de l'année selon les branches d'activité? Les commandes d'instruments sont certainement dépendantes des activités de la vie musicale : reprise des concerts, des récitals, de l'enseignement public et privé, etc. D'autre part, les exportations d'instruments n'obéissent-elles pas à des habitudes commerciales qui entraînent de plus nombreuses commandes au cours des mois précédant les grands départs de bateaux pour l'étranger? En l'absence de toute étude en ces domaines, il n'est guère possible d'apporter des réponses satisfaisantes pour le moment en tout cas.

4. Equipement technique

L'équipement technique de la facture instrumentale est très mal connu et seules des informations ponctuelles très limitées éclairent la physionomie de tel ou tel atelier. Les auteurs de l'enquête de 1847 n'ont pas interrogé les fabricants sur les machines qu'ils utilisent, probablement parce que l'emploi de machines à vapeur reste encore tout à fait exceptionnel.

Une équipe de recherche placée sous la direction de M. Daumas a étudié les grandes entreprises parisiennes au XIXe siècle. D'après ces travaux, 41 établissements sur 187 sont équipés de moteurs à vapeur en 1848 (20). Parmi ces derniers, combien y-a-t-il de manufactures d'instruments de musique? Le rapport du jury de l'exposition de 1844 (21) précise que Savarèse fils utilise une machine de 8 cv pour la distribution de l'eau dans les diverses parties de son établissement. Ce fabricant de cordes en boyau occupe une vingtaine d'ouvriers. Dans les ateliers Rohden, "une belle machine à vapeur" de la force de 3 à 4 cv met en mouvement des scies circulaires pour débiter le bois et le cuivre, des tours, des machines à forer, à tarauder, des laminoirs, et des bancs à étirer le

(20) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 103.

(21) Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central, Paris, 1845, vol. 2, p. 568.

fer et le cuivre (22). En 1844, il y a 32 ouvriers produisant chez Rohden, 900 mécaniques de pianos par an dont une grande partie est exportée à l'étranger, surtout en Allemagne. Dans les ateliers d'Adolphe Sax (cf. ill. n° 5), il y a de grandes roues à courroies qui tirent leur force motrice d'une machine à vapeur. Sans doute y a-t-il encore quelques autres facteurs qui utilisent déjà une machine à vapeur avant 1850 mais leurs noms ne sont pas cités dans les documents d'époque.

Par ailleurs, l'outillage propre à la facture instrumentale se développe. Triébert, spécialisé dans la fabrication des hautbois, met au point plusieurs machines pour fabriquer les anches (23). Dans la même spécialité, Brod perfectionne une machine pour raboter les languettes de roseau (24). La fabrication des pianos se dote également d'un outillage perfectionné. A plusieurs reprises, Jean Henri Pape invente des machines dont l'une est très souvent citée comme exemple de perfection : une scie hélicoïde qui permet de débiter l'ivoire et les bois précieux. En 1839, le brevet de cette invention est sur le point de tomber dans le domaine public, aussi Jobard recommande-t-il "à tous les ébénistes de se ruer dessus" (25). Une machine pour tourner les moulures est également signée Pape.

La division du travail s'organise dans ces grands ateliers. La manufacture d'orgues de Girard & Cie qui occupe 50 ouvriers à Paris et tout autant dans sa succursale de Lyon, comprend autant d'ateliers qu'il y a d'orientations à la fabrication : tuyaux de bois, tuyaux d'étain, claviers, soufflerie, mécanismes, montage, embouchage et mise en harmonie (26).

(22) J. Barat, Exposition de l'industrie française année 1844. Description méthodique - Instruments de musique. Extrait du Compte rendu méthodique de l'exposition de l'industrie française 1844, p. 6.

(23) G. Halphen, Rapport sur l'exposition publique des produits de l'industrie française de 1844, Paris, 1845, p. 279.

(24) Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central, Paris, 1839, vol. 2, p. 368.

(25) J.B. Jobard, op. cit., p. 107.

(26) Daublaine-Callinet, Manufacture d'orgues, Ancienne maison Daublaine-Callinet, à Paris et à Lyon - Exposition de 1844, Paris, 1844.

D'après une gravure illustrant les ateliers d'instruments à vent en cuivre d'Adolphe Sax (cf. ill. n° 5), on peut constater que les ouvriers travaillant dans les ateliers du second étage sont répartis sur six rangées d'établis. Certains s'occupent des pavillons d'instruments, d'autres de pistons, d'autres encore polissent ou assemblent les diverses pièces.

5. Localisation des ateliers

a) Localisation générale

L'enquête de 1847 porte sur les fabricants de Paris. Rappelons qu'à cette époque, la capitale française est géographiquement limitée par le mur d'octroi, enceinte des Fermiers généraux. Administrativement, la ville est divisée en douze arrondissements, eux-mêmes subdivisés en quatre quartiers (cf. critique des sources et méthodologie).

Si l'on se réfère à la carte de la répartition géographique des facteurs parisiens (cf. annexes, graphiques II/5), on constate qu'il y a des facteurs d'instruments dans tous les arrondissements, mais que la rive droite regroupe à elle seule 337 facteurs, soit 90% du total. La plus forte concentration se trouve dans les 5e, 2e et 6e arrondissements qui comptent respectivement 57, 53 et 49 facteurs, regroupant 43% de l'ensemble. A l'inverse, les 1er, 4e, 9e, 10e, 11e et 12e arrondissements ne réunissent à eux tous que 86 facteurs, soit 23%. Un ensemble intermédiaire avec les 8e, 3e et 7e arrondissements regroupe 128 facteurs, soit 34%. Le 12e arrondissement est celui où on compte le moins de facteurs d'instruments. Six seulement y sont installés et les spécialités de pianos, vent et lutherie n'y sont pas représentées.

Un déséquilibre apparent se marque également entre l'est qui comprend un très grand nombre d'ateliers et l'ouest de Paris qui forme une zone à faible densité.

Si les mêmes tendances se manifestent en ce qui concerne la taille des ateliers, il convient néanmoins de mettre en évidence les

implantations préférentielles de certains ateliers (cf. annexes, graphique II/4). La proportion de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier est beaucoup plus forte au coeur même de Paris, principalement dans le 7^e arrondissement. Ils se trouvent également en grand nombre dans le 5^e et le 6^e arrondissements et des recherches plus approfondies permettraient de souligner que ces artisans sont vraisemblablement implantés dans les quartiers Montorgueil, Bonne-Nouvelle, Porte-Saint-Denis et Lombards situés davantage vers le centre de la ville. Les très grandes entreprises se situent de préférence dans les quartiers nord-est (2^e et 5^e arrondissements); elles sont peu nombreuses dans les arrondissements du centre, 4^e, 7^e et 9^e. Il n'y a aucune grande entreprise dans le 1^{er} et le 12^e arrondissements. Quant aux ateliers de 2 à 10 ouvriers, ils se concentrent de préférence dans les mêmes arrondissements que la grande entreprise, ainsi que dans les 8^e, 3^e et 6^e. Toutefois, ils sont implantés dans tous les arrondissements.

Cette physionomie de la carte de l'implantation des facteurs d'instruments de musique est assez conforme à l'implantation générale des fabricants parisiens en 1847 : double opposition Est-Ouest d'une part, rive droite-rive gauche d'autre part. L'étude effectuée sous la direction de M. Daumas relative à l'Evolution de la géographie industrielle de Paris (27) précise que, dans l'ensemble des industries parisiennes, une localisation préférentielle des industries de luxe et de dernière transformation se manifeste pour la rive droite, tandis que les arts graphiques, la mécanique de précision et la préparation des peaux ainsi que les industries de première transformation se concentrent sur la rive gauche. La localisation géographique des facteurs d'instruments de musique indique que la facture instrumentale est une industrie de luxe, et les historiens modernes, notamment L. Chevalier, J. Gaillard et M. Daumas, la rangent volontiers dans cette catégorie. Ils n'ont pas tort dans la mesure où les instruments de musique fabriqués à Paris sont des instruments de qualité, donc de prix élevé et par là-même réservés à une élite. La démocratisation des prix n'entraîne nullement la disparition des instruments de haut rang.

Une des conséquences de cette appartenance aux industries de

(27) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 73 , et vol. 3, pl. 10.

luxe est l'extrême vulnérabilité de la facture instrumentale aux crises économiques. On peut néanmoins se demander si chacune des branches d'activité de la facture instrumentale s'apparente vraiment aux industries de luxe. Si cela semble évident pour les pianos, les orgues, la lutherie et les bois, cela l'est beaucoup moins pour les cuivres et les accordéons qui s'adressent à une clientèle dans l'ensemble beaucoup plus populaire.

De toute manière, il faut éviter l'assimilation entre industrie de luxe et industrie d'art qui ne sont nullement synonymes. Aux yeux de la société du XIXe siècle, la facture instrumentale est sans doute une industrie de luxe, mais certainement pas une industrie d'art. Nous avons déjà évoqué l'absence de tout secteur de la facture instrumentale dans l'enquête de 1884 sur les ouvriers d'art (28). Par ailleurs, les contemporains ont surtout retenu le côté industriel de la fabrication dans lequel s'est introduit la division du travail, ce qui semble incompatible avec l'idée d'un travail artistique. Cela n'exclut pas pour autant la haute qualification qui est nécessaire dans l'ensemble du métier, même là où le travail se réalise sur une grande échelle.

b) Localisation par branche d'activité

Les six branches d'activité de la facture instrumentale ne se répartissent pas toutes de manière conforme au schéma général. Certains arrondissements, voire même certains quartiers, sont plus particulièrement le siège de telle ou telle spécialité (cf. annexes, graphique II/5).

Le 2e arrondissement est celui des facteurs de pianos qui y font pour plus de 4,5 millions de chiffre d'affaires.

Le siège des luthiers se trouve au centre de Paris, dans le 4e arrondissement (Vuillaume, Gand, Bernardel, etc.) et plus précisément dans le quartier de la Banque où les affaires se chiffrent à 118 000 F. Les fabricants d'instruments à vent en bois sont installés dans les 3e (Adler, Holzapffel, etc.), 4e (Buffet jeune, Guerre, Collinet, etc.) et 5e arrondissements (Winnen, J. Jaulin, etc.). Dans ce dernier arrondissement, les affaires atteignent annuellement 102 000 F.

(28) Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art, Paris, 1884.

Les cuivres se trouvent en plus grand nombre dans le 5e arrondissement (Antoine Courtois fils, Labbaye, Jahn, etc.), mais c'est le 9e qui a le chiffre d'affaires le plus élevé. Gautrot y est le seul facteur d'instruments à vent en cuivre mais, avec une grande entreprise de 208 ouvriers, son chiffre d'affaires atteint 600 000 F.

Les facteurs d'orgues sont plus nombreux dans le 5e arrondissement, mais c'est dans le 3e que les affaires y sont le plus prospères avec 416 000 F.

Les accordéons sont implantés essentiellement dans les 6e et 7e arrondissements où les affaires s'élèvent respectivement à 446 et 500 000 F. Dans le 9e sont également installés de nombreux ébénistes fabricants de boîtes d'accordéons.

Inversement, il y a des arrondissements où certaines spécialités ne sont absolument pas implantées. Les facteurs d'orgues se retrouvent dans tous les arrondissements, à l'exception du 4e. De même, les facteurs d'instruments à vent en cuivre sont absents du 1er arrondissement, les facteurs de pianos du 12e. Les facteurs d'accordéons sont absents de quatre arrondissements : les 1er, 2e, 4e et 11e. Il n'y a aucun luthier dans les 7e, 9e et 12e arrondissements. Les facteurs d'instruments à vent en bois sont les moins nombreux à Paris et ne sont représentés que dans cinq arrondissements: le 9e et du 2e au 5e.

Comme la fabrication des pianos est la spécialité la plus importante au sein de la facture instrumentale, la Chambre de Commerce a davantage détaillé l'implantation de ces facteurs. S'il est vrai que le 2e arrondissement est véritablement le siège de la facture de pianos avec 45 facteurs qui y font pour plus de 4,5 millions d'affaires, les 5e, 8e et 3e arrondissements en comptent également un grand nombre, avec respectivement 31, 30 et 22 facteurs. Comparativement aux chiffres d'affaires généralement réalisés dans les autres branches d'activité, le montant des affaires est relativement élevé dans ces arrondissements, près d'un million dans le 8e, 1,5 million dans le 5e et 2 millions dans le 3e. Pour les quartiers les plus significatifs, voici la répartition du nombre de facteurs recensés et du montant de leurs chiffres d'affaires. On notera que dans quatre quartiers les affaires y dépassent le million de francs.

-2e arrondissement.

avec notamment Camille Pleyel, Henri Pape, Henri Herz, Haltzenbühler, Bernhardt, Faure & Roger, Cluesman, Kriegelstein, Richter, Wolfel, Amédée Thibout, etc.

Quartier du Faubourg-Montmartre	19 facteurs	1 607 000 F
Quartier de la Chaussée d'Antin	14 facteurs	1 103 000 F
Quartier Feydeau	8 facteurs	949 850 F
Quartier du Palais National	4 facteurs	864 000 F

- 5e arrondissement

avec Souffleto, Aucher, Domeny, Schmidt, etc.

Quartier de la Porte Saint-Martin	18 facteurs	1 019 000 F
-----------------------------------	-------------	-------------

- 3e arrondissement

avec Pierre Erard, Roller & Blanchet, Eslanger, Barbies, Gambaro aîné, etc.

Quartier du Mail	4 facteurs	1 948 000 F
Quartier du Faubourg Poissonnière	13 facteurs	363 200 F

- 8e arrondissement

avec Herce père et fils, Wetzels, Alphonse Grus, Toussaint, etc.

Quartier Popincourt	15 facteurs	507 000 F
Quartier du Marais	11 facteurs	368 000 F

- 6e arrondissement

avec

avec Rinaldi, Systemans frères, Arnould, Klein, Joseph Limonaire, M.H. Mullier, etc.

Quartier du Temple	9 facteurs	396 500 F
--------------------	------------	-----------

Combien y a-t-il d'ateliers de facteurs d'instruments de musique installés à proximité de Paris, dans les communes limitrophes non encore annexées à la capitale? L'enquête de 1847 ne les a pas recensés et seules des informations ponctuelles font connaître certains d'entre eux. Dujariez, facteur d'instruments à vent en cuivre est installé à Petit-Montrouge au sud de Paris; Savaresse, déjà cité, a ses ateliers dans la plaine de Grenelle ; au nord, Montmartre compte Papelard, facteur de

pianos, et Saint-Denis a un facteur d'orgues, Cabillet, parmi ses fabricants; enfin, à l'Est, sont implantés Clément père et fils, facteurs d'orgues à Belleville. Installés hors de Paris, ces facteurs veulent éviter l'octroi. Mais trouvent-ils sur place une clientèle suffisante ou servent-ils de relais aux villes de province plus éloignées?

D'autre part se dessine déjà, à l'intérieur même de Paris, la tendance à dissocier le lieu de fabrication du lieu de vente, notamment pour les entreprises importantes. Toutes n'ont pas l'avantage d'Erard d'occuper des terrains dont l'étendue donne une ouverture sur deux rues différentes permettant de dissocier l'accès aux ateliers de celui des magasins. Les facteurs préfèrent alors un magasin de vente situé au centre de Paris et des ateliers rejetés dans les arrondissements proches du mur d'octroi. Faure & Roger ont leur manufacture dans le 10^e arrondissement et leur magasin dans le 2^e. De même, la manufacture de pianos de Joseph Thomas se situe dans le 8^e et ses magasins au centre. Mais il faut préciser que cette décentralisation est encore relativement rare et qu'elle concerne surtout les entreprises de pianos. Mais il arrive aussi que le lieu de fabrication soit proche du lieu de vente, voire situé dans une même rue. Les ateliers de Halzenbühler sont situés rue Fontaine-Saint-Georges dans le 2^e arrondissement non loin de la rue Laffite où se trouve le magasin de vente de ses pianos. Maigre n'a pas grand chemin à faire entre ses ateliers et son magasin de vente de pianos, tous deux localisés rue Faubourg Poissonnière n° 67 et n° 15. D'autre part, le cas de Pape est intéressant à signaler. La fabrication de ses pianos s'effectue à deux endroits différents : le gros oeuvre se réalise dans les ateliers de la rue Pellée et la finition se fait rue des Bons-Enfants.

Si Paris est la principale ville de l'ensemble de la facture instrumentale en France, toutes les spécialités n'y ont cependant pas leur centre d'activité. La fabrication à bon marché des instruments à cordes, des orgues à cylindre et des orgues de Barbarie est presque exclusivement concentrée dans la région de Mirecourt, dans les Vosges, d'où sont exportés un grand nombre d'instruments. De même, c'est à La Couture et dans les villages voisins, dans le département de l'Eure, que se fabrique la plus grande partie des instruments à vent en bois de consommation courante. Mais la capitale reste néanmoins le lieu où se fabrique la haute qualité de ces catégories d'instruments. Pour les autres secteurs de la facture

instrumentale, pianos, harpes, orgues d'église, orgues expressives, accordéons, et instruments à vent en cuivre, Paris centralise à la fois la production courante et la fabrication de haut rang.

6. Aspect des manufactures

Les façades extérieures des ateliers de l'époque répondent aux mêmes préoccupations que celles de l'époque précédente : s'intégrer le mieux possible à l'environnement. Extérieurement, il n'y a pas de différence entre les maisons d'habitation et les ateliers de construction. Les façades cachent les ateliers qui se trouvent dans les cours intérieures.

C'est à la fin des années 1830 que Camille Pleyel transfère sa manufacture rue Rochechouart n° 20. Tout comme Erard qui a agrandi sa manufacture et dans laquelle on peut accéder par trois entrées différentes, celle de Pleyel débouche également sur deux immeubles différents dans la rue Rochechouart (cf. ill. n° 6). C'est une demeure de la grosse bourgeoisie. La maison d'habitation des Pleyel contient également les magasins, à moins que ceux-ci ne se trouvent dans la cour intérieure; elle se distingue de la fabrique par l'aspect cosu de sa façade. Celle-ci respecte l'ordonnance néo-classique caractéristique de l'époque. L'entrée, en arc surbaissé, est ornée d'un tympan qui supporte une lanterne, et elle est encadrée d'un pilastre de chaque côté. De part et d'autre de l'entrée, un groupe de trois fenêtres ornées d'un fronton constituent l'agencement du rez-de-chaussée.

Avec leur grande façade vitrée du rez-de-chaussée, les ateliers d'Adolphe Sax ont une allure un peu plus commerciale (cf. ill. n° 7); c'est que la clientèle qui s'y présente n'appartient pas aux mêmes milieux que celles de Pleyel ou de Erard. Ceux-ci sont fréquentés par une bourgeoisie fortunée, tandis que celui-là traite avec les chefs de musique et les classes populaires. Cependant, cette façade concilie les nécessités commerciales du rez-de-chaussée avec la finalité culturelle du premier étage où se donnent des concerts. L'ordonnance extérieure de celui-ci est composée d'une alternance d'étroites baies vitrées et de pilastres ornés de sculptures décoratives. Chaque pilastre est surmonté d'un corbeau qui soutient la balustrade.



ill. 6. Fabrique de pianos de Pleyel, rue Rochechouart, 24-26, façade extérieure, extr. Médaille d'Honneur à l'Exposition universelle de 1855. Pleyel, Wolff & Cie, Paris, 1858



ill. 7. Fabrique d'instruments à vent d'Adolphe Sax, 50 rue Saint-George, façade extérieure, extr. non identifié (archives Sax, Musée instrumental de Bruxelles)

7. La crise de 1847-1848

La crise de 1847-1848 a été particulièrement violente pour la facture instrumentale parisienne. Si l'enquête de la Chambre de Commerce porte sur l'année 1847, elle a en fait été menée au cours du second semestre de 1848, époque où les effets de la crise économique et politique se faisaient encore sentir. Les auteurs de l'enquête ont interrogé les fabricants sur ses conséquences tant sur leur production que sur leur personnel.

La crise de 1847-1848 a frappé toutes les industries parisiennes. Nous empruntons à T.J. Markovitch (29) les détails relatifs à l'ensemble de celles-ci. De mars à juin 1848, la moyenne générale des licenciements s'est élevée à 56,5%, mais il y a des variations importantes selon les industries. Le secteur alimentaire est le moins touché avec seulement 19% des ouvriers mis en chômage. La baisse du nombre d'ouvriers est de 40% dans l'industrie des cuirs. Le taux de chômage est encore plus accentué dans les industries du bois (46%), de l'habillement et du textile (50%), des métaux précieux (57%). Markovitch souligne que "la crise atteint son paroxysme" dans les industries du bâtiment et du meuble. Dans la première, le taux s'élève à 64%, dans la seconde à 72%. Enfin cet auteur a aussi relevé "des taux de chômage à proprement parler catastrophiques" dans les métiers à tisser (86%), la fabrication de lanternes de voiture (90%) et chez les peigneurs de laine (92%).

Avec ses 60% de régression de main-d'oeuvre, la facture instrumentale se situe donc parmi les industries fortement touchées par la crise. Le pourcentage de licenciements varie d'ailleurs considérablement d'une branche d'activité à l'autre. Les cuivres sont les moins affectés avec un taux de régression de main-d'oeuvre de 20% seulement. La baisse du nombre des ouvriers est plus accentuée dans les accordéons (32%), les bois (36%) et la lutherie (41%). Elle atteint des taux plus dramatiques encore dans les pianos (68%) et les orgues (74%) (cf. annexes, tableaux 20 et 21). Soulignons au passage que certains arrondissements de Paris sont plus touchés que d'autres par les licenciements d'ouvriers.

(29) T.J. Markovitch, "La crise de 1847-1848 dans les industries parisiennes", Revue d'Histoire économique et sociale, 1965, XLIIIe vol. n° 2, pp. 256-260.

A l'exception des 9e et 6e arrondissements, plus de la moitié des ouvriers de la facture instrumentale sont mis au chômage dans tous les arrondissements. Le 8e arrondissement connaît un taux de 82% d'ouvriers licenciés, les 10e et 7e accusent 73% et 71% de chômage; les licenciements les plus nombreux n'ont pas lieu dans les arrondissements où se trouvent préférentiellement les très grandes entreprises, mais là où sont installés en grand nombre des facteurs dirigeant 2 à 10 ouvriers (8e arrondissement) et des petits artisans (7e arrondissement). Il semble donc que les très grandes entreprises aient mieux résisté à la crise que les autres.

La crise est d'autant plus grave pour les ouvriers qu'à la perte de leur emploi s'ajoute, à cette époque, la montée en flèche des prix des produits alimentaires, ce qui entraîne la réduction de leur pouvoir d'achat, donc l'effondrement total de leur salaire réel (30).

Si l'on étudie les effets de la crise sur le montant des chiffres d'affaires, la situation apparaît sous un éclairage beaucoup plus sombre encore. La facture instrumentale accuse, dans son ensemble une régression de l'ordre de 68%, alors que la baisse moyenne de l'ensemble des industries parisiennes est de 53,6%. La baisse moyenne de l'emploi (56,5%) est donc supérieure à celle du chiffre d'affaires, mais dans la facture instrumentale on enregistre un phénomène inverse : la régression du chiffre d'affaires (68%) est supérieure à celle de l'emploi (60%), ce que Markovitch analyse comme "une contraction plus forte des revenus variables que des revenus fixes". Cette situation s'observe dans quatre branches d'activité : les orgues, la lutherie, les pianos et les cuivres où la régression des affaires est alarmante : 43% dans les cuivres, 74% dans les pianos, 75% dans la lutherie et 86% dans les orgues! Le taux de régression de l'emploi et des affaires est d'un pourcentage quasi identique pour les bois (38% et 37%). Enfin, les accordéons subissent une compression des affaires (24%) moins forte que celle de leur main-d'oeuvre (32%).

Dans les spécialités où la haute qualification est requise, pianos, lutherie et orgues, les patrons ont sans doute fait l'effort de maintenir cette main-d'oeuvre qualifiée tout en ralentissant le rythme des travaux. On cite en exemple l'attitude exceptionnelle de Boisselot

(30) E. Labrousse, Le mouvement ouvrier et les théories sociales en France de 1815 à 1848, Paris, s.d. (Cours de Sorbonne), p. 38.

à Marseille qui a conservé tous ses ouvriers pendant la crise en sacrifiant une partie de sa fortune (31). Par contre, les facteurs d'accordéons licencient plus facilement car ils n'occupent qu'une main-d'oeuvre peu qualifiée dont 20% de femmes. A l'exception des accordéons, les ventes ont donc davantage diminué que la main-d'oeuvre au cours de cette crise qui d'après Markovitch a été "l'une des plus violentes de toutes les crises qui ont secoué le système dit capitaliste au cours de son évolution séculaire" (cf. annexes, graphique III/3).

L'enquête ne précise malheureusement pas les ateliers qui ont dû cesser leurs activités, pour la raison évidente que seules les entreprises existantes dans la seconde moitié de 1848 ont été interrogées sur les activités de l'année précédente. Le nombre de facteurs-patrons de l'enquête correspond donc davantage à ceux en activité en 1848.

Un coup d'oeil dans les fichiers de faillites par professions (32) n'apporte pas une estimation précise des facteurs qui se sont arrêtés de travailler mais souligne néanmoins les difficultés accrues de ces années de crise. Dans la première moitié du siècle, nous avons vu que le nombre annuel moyen de faillites dans la facture instrumentale se cantonnait aux alentours de deux unités seulement sauf pour l'année 1839 où l'on en comptait cinq (cf. annexes, graphique VII/1). D'aussi petites quantités ne permettent pas de tirer des conclusions, mais il est néanmoins significatif que neuf facteurs fassent faillite en 1847, nombre jamais atteint précédemment.

Examinons d'ailleurs les facteurs d'instruments de musique en difficultés financières au cours de cette décennie. De 1841 à 1850, on enregistre 28 facteurs parisiens déclarés en faillite dont neuf, nous l'avons vu, pour la seule année de 1847. La majorité d'entre eux s'occupent de pianos ou de caisses de pianos. Ils sont au nombre de vingt pour seulement trois facteurs d'orgues, deux facteurs d'instruments à vent en cuivre, deux facteurs d'accordéons et un luthier (cf. annexes, tableau n° 91,

(31) H. Blanchard, "Exposition des produits de l'industrie (1849) - 7e article", Revue et Gazette musicale de Paris, n° 16 du 18.11.1849, p. 362.

(32) Archives de la Seine, cf. fichiers de faillites par professions - cf. aussi séries D 10 U3 et D 11 U3.

liste des faillites de facteurs et marchands d'instruments de musique dans le département de la Seine au XIXe siècle).

Plus de la moitié des faillites de cette époque ont un passif inférieur à 20 000 F. Parmi les facteurs d'instruments dont l'importance de la faillite est cependant plus grande, citons Clément Paurelle (59 000 F), Jean Cluesman (62 000 F), Henri Servais (72 000 F), Faure & Roger (93 000 F), Martin Saeglin (102 000 F), Pierre Bernhardt (105 000 F), et Jean Duprat de Tressoz (281 000 F) (cf. annexes, graphique VII/2). Vingt d'entre eux obtiennent un concordat par lequel ils s'engagent à rembourser leurs créanciers au prorata de 15 à 20% de l'ensemble de leurs dettes. Dans les faillites au passif important, le facteur concerné propose souvent 30 à 40% du remboursement prévu généralement sur une période de quatre ans.

L'instauration du Gouvernement Provisoire provoque un enthousiasme débordant parmi la population, qui se tourne vers l'Etat croyant celui-ci capable de répondre à toutes ses aspirations. Les facteurs d'instruments de musique, qu'ils soient patrons ou ouvriers, croient au rôle providentiel que le Gouvernement peut assumer et ils n'hésitent pas, en cette période de crise, à solliciter l'aide du Ministre de l'Intérieur.

En date du 23 mars 1848, les facteurs patrons se plaignent de la crise qui a paralysé la vente d'instruments de musique. Tout leur avoir est constitué, écrivent-ils au Ministre (33), en marchandises et matières premières de diverses espèces, entre autres de bois qui doivent être préparés et séchés longtemps en avance. Ils sollicitent du gouvernement une avance de 600 000 F sur consignation d'instruments terminés mis en dépôt dans un local sec approprié, au Louvre ou ailleurs. Cette avance constituerait la moitié seulement de la valeur des instruments en dépôt, et serait consacrée exclusivement aux salaires des ouvriers. Les 600 000 F seraient répartis entre les diverses branches de la musique au fur et à mesure de leurs besoins et dans les proportions suivantes :

(33) Archives nationales, F 12-2270, dr. 1, op. cit.

- aux facteurs de pianos et orgues	460 000 F
- aux facteurs d'instruments à vent en cuivre	55 000 F
- aux facteurs d'accordéons	50 000 F
- aux facteurs d'instruments à vent en bois	25 000 F
- aux facteurs d'instruments à archet	10 000 F

Le nombre d'ouvriers employés dans chacune des fabriques servirait de base pour la répartition des sommes. Cette lettre est signée par quatre patrons "délégués des facteurs" : Pleyel & Cie, Pape, Kriegelstein et Erard. En annexe sont couchées près de soixante-dix signatures de facteurs d'instruments de toutes catégories qui se considèrent de premier ordre (34). Parmi ces signataires, notons au passage l'absence d'Adolphe Sax, attaché à la famille d'Orléans.

En septembre 1847, Jean-Joseph Stein choisit mal le moment de fonder une société pour la fabrication d'orgues d'église, spécialité particulièrement touchée par la crise. Son père, ouvrier dans cette branche, lui a donné une formation solide, mais "la Révolution a détruit ses espérances". Voulant déposer en 1852 un brevet d'invention relatif à l'application de l'électricité aux orgues, il sollicite une aide financière du Gouvernement car il n'a pas de ressources.

-
- (34) pour les pianos : Angenscheidt, Aucher, Avisseau, Bernhardt, Blondel, Busson, A. Candez, Caspers, Cluesman, Coiffier, Debain (+ harmoniums), Domeny, Dore, Egly, Frank, Gibaut, Grus, Hatzenbühler & Cie, H. Herz, Herux & Mainé, Jelmini, Juvenois, Klee, Knéringer, Lainé, Liégaut, Limonaire jr, S. Mercier, Montal, Niderreither, Paurelle, Riechetti, Richer, Rinaldi, Roz (+ orgues), Souffleto, Tranchant, Aimé Thibout & Cie, H. Vygen, Weber, Wetzl, Wiering, Wolfel;
- pour la lutherie : Bernardel aîné, Darch, Gand, Henry, Lacote, Martin, Maucotel, Vuillaume;
- pour les instruments à vent : Adler, Baillet, Bartsch, Besson, Godefroy, J. Nonon, Raoux, Triébert;
- pour les orgues : Cavallé-Coll père, Suret ;
- pour les accordéons : Busson, Viallet;
- pour les tambours et timbales : Maillot;
- (plus un nom illisible)

L'ouvrier Hulbert, façonnier à domicile travaillant dans les orgues est sans ouvrage depuis le 24 février 1848 et sollicite le 17 avril de la même année un "secours pour travailler". Pour soutenir sa demande, il joint un certificat du capitaine commandant de la sixième compagnie du deuxième bureau de la cinquième légion dont il fait partie attestant de sa bonne conduite en mai et juin de l'année précédente (35).

Christian Rheinlander et Balthazar Schlachter ont tous deux travaillé pendant sept et quinze ans chez Pleyel, mais ont été licenciés en février 1848. Trois mois plus tard, ils déposent conjointement un brevet d'invention pour un nouveau procédé de fabrication de pianos. Ils sont en fait associés et désirent étendre leur fabrication. Un prêt de 15 000 F est demandé au Gouvernement (36). A toutes ces demandes, la réponse est négative, car "il n'y a pas de subsides prévus au budget". Une association d'ouvriers formée en mars 1849 n'a aucune commande pendant deux mois (37). Mais ensuite, la reprise des affaires se fait alors pour tous très rapidement. Les patrons réengagent les ouvriers, étendent même leurs commandes et dépassent le chiffre d'affaires qu'ils faisaient avant la crise. Bientôt, celle-ci n'est plus qu'une parenthèse douloureuse dans le mouvement ascensionnel des facteurs d'instruments de musique.

B. La vraie concurrence

1. Démocratisation des prix

Les pratiques commerciales qui s'organisent au cours de cette

(35) Archives nationales, F 12-2270, dr. 1, op. cit.

(36) Ibid.

(37) Les associations professionnelles ouvrières, Paris, 1894, t. 2, p. 726.

période ont pour objectif de démocratiser l'achat des instruments de musique, et plus particulièrement celui des pianos qui restent des instruments coûteux.

La location d'un piano pour 20 F par mois est une dépense dérisoire à côté des 1 000 F ou 2 000 F de son prix d'achat, et les facteurs de pianos instaurent peu à peu cette pratique, qu'ils soient chefs de file de la spécialité ou facteurs de second plan. La reprise d'un piano usagé à l'achat d'un piano neuf encourage d'autre part les clients à suivre la mode sans cesse changeante qui régulièrement apporte son contingent de modifications et de perfectionnements divers. Enfin, vers 1848, de Prouw-Aubert inaugure la vente des pianos à tempérament, pratique certes la plus populaire qui consiste à répandre le piano dans toutes les classes de la bourgeoisie, et plus particulièrement parmi les moins fortunées. Jusqu'alors, seules l'aristocratie financière et la haute bourgeoisie constituaient la principale clientèle des facteurs de pianos. Mais, le piano s'introduit maintenant dans la moyenne bourgeoisie, également aussi dans la bourgeoisie populaire.

Parallèlement, c'est à cette époque que dans la gamme de pianos offerts par les facteurs apparaît un modèle pour débutant à un prix modique. A côté de ses pianos de 1 000 F à 2 000 F, Pleyel propose un piano carré à deux cordes et six octaves pour le prix de 750 F, ce qui est considéré comme une performance (38). D'autre part, certains facteurs de pianos se contentent d'assembler les diverses parties de l'instrument fabriquées par d'autres. Leurs prix sont modiques, comme chez Bautz où l'on achète un piano droit pour 600 F (39), mais ce sont des instruments de série sans cachet personnel. L'abaissement des prix est rendu possible par la division du travail et la spécialisation dans la fabrication.

Cette démocratisation des prix s'inscrit dans un courant général de popularisation de la musique. Dans le mouvement des idées sociales qui animent la Monarchie de Juillet, on organise des concerts pour les ouvriers, on leur ouvre des écoles de chant. Les orphéons vocaux se multiplient et l'on connaît le rêve du célèbre chanteur Nourrit de créer un grand opéra

(38) B. Gabalde et A. Duret, L'exposant de 1839, Paris, p. 289.

(39) Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l'exposition quinquennale de 1844, Paris, 1844, p. 8.

populaire (40). C'est également à cette époque que circulent abondamment les feuilles de musique à bon marché (41).

Dans la littérature et les écrits de l'époque, les auteurs témoignent de la diffusion rapide des pianos dans les familles bourgeoises. Dans son roman La Grande Ville, Paul de Kock précise que le piano est "maintenant un meuble indispensable chez les personnes qui n'en touchent pas et qui n'aiment point la musique (42)". On sait que l'étude du piano fait partie intégrante de l'éducation de toute jeune fille de la bourgeoisie. "On dirait vraiment que le piano peut tenir lieu de tout dans un ménage, à voir l'ardeur que les jeunes filles mettent à l'étudier", écrit Jobard dans le compte rendu de l'exposition nationale de 1839 (43). Et de poursuivre : "Quand un jeune homme savait le latin, autrefois il était aussi sûr de trouver à vivre qu'une demoiselle qui sait jouer du piano paraît sûre aujourd'hui de trouver à se marier; ce qui prouve que le piano ne sert qu'à cet usage, c'est qu'une fois établies elles n'y touchent plus, à moins qu'on en fasse un article de contrat, comme un de nos amis a eu le bon esprit de le faire".

Mais c'est aussi à cette époque qu'apparaît parmi les premiers facteurs de pianos de la capitale cette émulation ruineuse d'orner luxueusement leurs pianos et d'en faire des objets d'art. C'est comme si le pas franchi vers une certaine démocratisation nécessitait une compensation excessive dans l'autre sens, visant à rappeler à la haute bourgeoisie et aux familles régnantes qu'on peut encore et toujours répondre à leur goût de luxe malgré les contraintes commerciales du moment. A l'exposition nationale de 1834, Erard présente un piano dans le style Louis XIV avec peintures de couleur sur fond d'or, orné de sculptures dorées de même style

(40) J.M. Bailbé, Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet, Paris, 1969, p. 202.

(41) A. Devriès, La musique à bon marché, exposé fait au colloque international de musicologie tenu au Smith College, Northampton, Massachusetts en avril 1982 sur le thème "La Musique à Paris dans les années 1830".

(42) cité par D. Pistone, op. cit., p. 100.

(43) J. Jobard, op. cit., p. 92.

qui fait sensation auprès des critiques (44). A l'exposition suivante quatre ans plus tard, ce même facteur expose un grand piano à queue qui "réunit le luxe et la simplicité". En bois de noyer de couleur naturelle et sans vernis, cet instrument porte sur les côtés de sa caisse, des têtes d'hommes et de femmes sculptées à même le bois, séparées par des panneaux sur lesquels sont peints des motifs décoratifs sur fond doré. Pour cet instrument, Erard s'est associé les talents des peintres Cavelier et Joze, ainsi que celui de Chabreau pour les sculptures (45). En 1844, c'est Boisselot de Marseille qui présente un piano en ébène décoré d'incrustations de corail et de nacre(46). En 1849, Louis Hyppolite Beunon, qui n'est pourtant pas un des premiers facteurs de la capitale, expose un piano sculpté en chêne (47).

La compétitivité des facteurs se marque aussi par leur spécialisation dans la facture d'un type déterminé d'instrument. C'est ainsi que Pleyel se fait le spécialiste des pianos demi-queue, Pape celui des pianos de formes diverses, Roller & Blanchet celui des pianos droits. Dans les instruments à vent en bois, Tulou se consacre à la fabrication des flûtes, Triebert aux hautbois, Adler aux bassons et Buffet-Crampon aux clarinettes.

Alors que dans la fabrication de pianos, les premiers facteurs de la capitale n'hésitent pas à sortir aussi des instruments bon marché, dans les autres spécialités de la facture instrumentale, il semble que ce soient des facteurs différents qui s'adonnent, les uns aux instruments de qualité, les autres aux instruments ordinaires. Dans les instruments à vent, par exemple, Adolphe Sax fabrique des instruments de prix tandis

-
- (44) Exposition de 1834. Notice des produits de l'industrie française. Paris, 1834, p. 107.
- (45) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'industrie. 9e article, Revue et Gazette musicale, n° 30, du 14 juillet 1839, p. 239.
- (46) G. Halphen, Rapport sur l'exposition publique des produits de l'industrie française, Paris, 1844, p. 275.
- (47) Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849, Paris, 1850, t. II, p. 580.

que son concurrent Gautrot commence, à la fin des années 1840, à distribuer des instruments de pacotille. Alors qu'un ophicléide se paie 115 F chez Sax (48), on le trouve à 90 F chez Gautrot, et ce prix peut baisser jusqu'à 45 F si l'ophicléide est pourvu de neuf clefs seulement (49). Les trombones de Sax valent de 80 à 135 F, ceux de Gautrot, de 22 à 60 F. Les cornets à pistons de Sax coûtent 115 F pièce, tandis que ceux de Gautrot se vendent entre 40 et 70 F. Mais il faut préciser que Gautrot est, à cette époque, le seul facteur d'instruments à vent qui se "spécialise" dans la fabrication d'instruments à bon marché.

Dans la fabrication des orgues expressives et des instruments à anches libres, les pratiques commerciales tiennent à la fois de celles appliquées dans la facture de pianos et d'une tendance beaucoup plus générale à la démocratisation des prix, du moins dans les années 1840. Alors qu'en 1834, Muller vend ses instruments entre 2 000 F et 3 000 F (50), on en trouve entre 150 et 450 F chez Fourneaux dix ans plus tard (51). Il est vrai qu'à ces prix très bas correspondent des instruments de petites dimensions. A. Brown propose des mélophones de 75 à 250 F; de plus, il les met aussi en location (52).

Le choix des modèles d'instruments est plus varié qu'à l'époque précédente. Henri Herz propose 13 modèles de pianos différents dont les prix varient de 1 000 F pour un piano droit à cordes verticales, à 3 500 F pour un grand piano à queue de concert, en passant par les pianos droits à cordes obliques, les pianos carrés et les pianos à queue modèle ordinaire. Dans chacune de ces catégories, plusieurs variantes sont disponibles : pianos à deux ou trois cordes, à 6 octaves, 6 octaves et demie, 7 octaves et chacune de ces variantes entraîne elle aussi des choix différents dans le bois utilisé et dans la richesse des ornements et

(48) Nouveau prospectus d'Adolphe Sax, Manufacture d'instruments de musique rue Neuve-Saint-Georges, n° 10, s.d. (1847-1849).

(49) Album catalogue 1850. Manufacture d'instruments de musique. Anc. Maison Guichard. Gautrot aîné.

(50) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'industrie de 1834", Gazette musicale de Paris, 1834, 1ère année, n° 19, du 11 mai 1834, p. 169.

(51) Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l'exposition quinquennale de 1844, Paris 1844, pp. 206-207.

(52) Ibid., p. 26.

embellissements. C'est ainsi qu'entre les prix limites cités plus haut se situe une gamme de prix très étendue. A chaque tranche de 100 F au-dessus de 1 000 F correspond un piano différent (53). De quoi contenter toutes les bourses !

Du côté des instruments bon marché se développe aussi l'usage d'offrir une gamme étendue de prix. Chez Buthod à Mirecourt, on peut se procurer un violon à partir de 5 F (54). L'instrument le plus coûteux chez ce luthier atteint seulement 40 F, alors que chez Vuillaume à Paris, un violon se paie 300 F. Une basse signée du même maître se vend à 600 F (55). Cependant, les instruments faits à Mirecourt souffrent d'une certaine défaveur, sans doute par leur réputation de bon marché, et les marchands parisiens exigent d'acheter ces instruments dépourvus de marque, de manière à y appliquer la leur (56). La clientèle se réjouit alors d'acquérir un instrument à cordes signé soi-disant par un facteur parisien, et le marchand se flatte de se faire passer pour facteur.

Le snobisme apparaît à tous les niveaux; on trouve des violonistes jouant d'une excellente copie réalisée par Vuillaume qui préfèrent laisser croire au public qu'il s'agit d'un ancien instrument italien très coûteux. Le prix payé pour un instrument semble la condition indispensable du succès de l'artiste (57).

La diversité des modèles s'applique aussi aux accessoires pour instruments de musique. Henri Herz vend son dactylion, appareil pour la gymnastique des doigts, au prix de 40 F; mais pourvu d'un perfectionnement supplémentaire, le prix est majoré de 10 F (58). Les métronomes de Maetzel

(53) Exposition de 1839. Instruments de musique. Pianos. M. Henri Herz, Paris, 1839, pp. 3-6.

(54) Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central, Paris, 1839, t. II, p. 351.

(55) N. Boquillon, Etudes techniques sur l'exposition des produits de l'industrie française en 1844, Paris, 1844, p. 422.

(56) A. Blaise, Exposition des produits de l'industrie nationale en 1844. Compte rendu, Paris, 1844, p. 222.

(57) N. Boquillon, Etudes techniques ... op. cit., p. 422.

(58) Exposition de 1839. Instruments de musique. Pianos M. Henri Herz, Paris, 1839, p. 7.

sont au prix de 25 à 40 F selon la grandeur du modèle, le bois utilisé et les suppléments de décoration en ivoire (59).

C'est au cours de cette période que se développe la vogue pour certains facteurs de premier rang de la capitale de s'attacher des artistes célèbres, soit comme conseiller, soit comme associé. Amorcée à la fin des années 1820, cette pratique est surtout en usage parmi les facteurs de pianos. Ne voit-on pas Chopin toucher uniquement les pianos de Pleyel et Liszt ne jouer que les pianos d'Erard? Par ailleurs, Camille Pleyel s'associe avec le pianiste de talent Kalkbrenner qui prend une part active dans l'administration de sa manufacture (60).

Le basson à 15 clefs présenté par Adler à l'exposition nationale de 1827 est recommandé par Gebauer, professeur de basson au Conservatoire (61). Bartch, facteurs d'instruments à vent en cuivre, s'est associé la collaboration de Baneux, corniste de talent au Théâtre de l'Opéra-Comique pour adapter une coulisse d'accord au cor (62). Pour perfectionner les orgues dont elle s'occupe, la maison Daublaine & Callinet prend conseil auprès des principaux organistes de la capitale, Boëly, Dietsch, Fessy, Lefébure, Séjan et Simon (63). Adolphe Sax s'assure pour l'exposition universelle de 1855 le concours de l'artiste Baumann qui joue sur son nouveau basson en métal (64). C'est avec Dizi, Belge installé en Angleterre, et harpiste distingué que Pleyel travaille au perfectionnement de la harpe à double mouvement (65). Dans une notice écrite spécialement pour l'exposition nationale de 1849, Erard souligne combien Isabelle II, Reine d'Espagne, fut ravie d'entendre ses instruments joués par Thalberg (66). Cette vogue

(59) Exposition de 1834. Notice des produits ... op. cit., p. 276.

(60) Archives nationales, F 21-1307, op. cit.

(61) Fétis, "Exposition des produits de l'industrie. Clarinette de M. Janssen, basson à quinze clefs de M. Adler", Revue musicale, t. II (1827), p. 221.

(62) H. Blanchard, "Exposition des produits de l'industrie. 3e article", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XVI, 1849, n° 32 du 12 août 1849, p. 253.

(63) Manufactures d'orgues. Ancienne maison Daublaine-Callinet. Exposition de 1844. Paris, 1844, p. 16.

(64) F.J. Fétis, Exposition universelle de 1855 ... op. cit., p. 8.

(65) Exposition de 1834. Notice des produits ... op. cit., p. 16.

(66) 1849. Exposition des produits de l'industrie. Pianos d'Erard. Paris, 1849, p. 2.

de s'attacher des artistes célèbres se perd dans la seconde moitié du XIXe siècle, ou du moins prendra-t-elle une forme différente. De pratique commerciale exceptionnelle à cette époque-ci, elle va se transformer en une association quasi indispensable qui allie la qualification artisanale du facteur et le talent artistique du musicien. Chaque grande maison aura un artiste attaché à sa maison et qui essaie les instruments avant de les livrer au public.

C'est également dans un but commercial que s'ouvrent des salles de concert attenantes aux ateliers des premiers facteurs de la capitale. Pour s'identifier au virtuose entendu la veille, le meilleur moyen n'est-il pas d'acheter un instrument sur lequel l'artiste a joué? De toute manière, la performance de l'artiste garantit indubitablement la qualité de la marque de l'instrument.

Il y a parfois une telle connivence entre le facteur et l'artiste que celui-ci refuse de jouer sur un instrument signé par un concurrent. Et quel meilleur moyen de s'attacher un artiste que de lui offrir gratuitement un instrument? Cette pratique rejoint, en quelque sorte, celle de la remise qui devient usage courant malgré la tentative de Pleyel à la fin des années 1830 de ne plus vendre qu'à prix fixe, et d'échapper ainsi à la tutelle des professeurs. Malheureusement sa décision n'est guère suivie par les autres maisons de la capitale (67), et cette mauvaise habitude devient un droit acquis. Qu'un facteur refuse de s'y soumettre, et la maison est mise à l'index par le corps professoral. Celui-ci profite même de cette situation privilégiée; il n'est pas rare de voir le professeur conseiller à ses élèves de commencer l'apprentissage du piano sur un instrument dont les touches ont peu de résistance pour ensuite s'exercer sur des claviers de plus en plus durs. Ceci implique bien entendu des changements successifs d'instruments, et des remises aux professeurs à chaque nouvel achat (68)!

Enfin, parmi les pratiques commerciales de cette époque, Girard, qui dirige la manufacture d'orgues Daublaine & Callinet, inaugure le système

(67) J.B. Jobard, op. cit., p. 121.

(68) N. Boquillon, Etudes techniques ... op. cit., pp. 367-391.

d'accord et d'entretien des orgues par abonnement (69), C'est un moyen de garder les contacts avec sa clientèle, d'assurer un service après vente et, bien entendu, de se prémunir contre les concurrents éventuels.

C'est également au début des années 1840 que les principaux ateliers de La Couture ou de Mirecourt ouvrent une maison de vente à Paris dans laquelle les instruments sont terminés par des ouvriers plus qualifiés qu'en province. C'est tenter de concilier la fabrication courante, ordinaire, avec la fabrication artistique, et surtout de se trouver sur la première place de France pour y entretenir des relations commerciales. Ce n'est pas sans fierté que Martin Frères, et Poirot de La Couture occupent quelques ouvriers à Paris.

Parallèlement, un mouvement en sens inverse se dessine. Des facteurs parisiens ont l'ambition de devenir des hommes d'affaires et créent en province, où la main d'oeuvre est meilleure marché, des ateliers où l'on produit des instruments de consommation courante. Husson et Buthod, ainsi que Goudot jeune font travailler de nombreux ouvriers dans les Vosges, et apportent à Paris une partie de la fabrication afin qu'elle y reçoive une finition particulière. De même, Daublaine et Callinet, facteurs d'orgues parisiens, ouvrent une succursale à Lyon.

La compétitivité des facteurs d'instruments de musique se marque sur plusieurs tableaux. D'une part, on s'attire une clientèle d'artistes musiciens par la haute qualité et le cachet particulier appliqués aux instruments de prix, et d'autre part, on atteint une clientèle plus dilettante et moins professionnelle en démocratisant le prix des instruments ordinaires. Enfin, il est possible de capter l'attention de ces deux clientèles en leur proposant des innovations qui constituent des instruments nouveaux ou des améliorations appliquées aux mécanismes de jeu. Les facteurs d'instruments de musique vont attacher un soin particulier à rivaliser sur le plan de l'invention.

(69) Manufactures d'orgues. Ancienne maison Daublaine-Callinet, Paris, 1844, p. 18.

2. Compétition par l'innovation

On a vu que l'outillage propre à la facture instrumentale se répand dans plusieurs secteurs et qu'il est dû aux patrons eux-mêmes. Le domaine des inventions instrumentales va également pleinement se développer. C'est le secteur des instruments à vent qui est le plus spectaculaire. Les facteurs recueillent les progrès réalisés dans le travail des métaux et font preuve de modernisme en utilisant les nouvelles techniques. C'est ainsi qu'en alliant les progrès de la technologie à leur aptitude créatrice - stimulée par le goût musical - les facteurs d'instruments de musique vont inventer une multitude de nouveaux instruments dont certains acquièrent une place de choix tels le saxophone, le saxhorn ou l'harmonium. Ainsi les facteurs d'instruments de musique apparaissent-ils comme des facteurs modernes attentifs aux innovations de leur temps.

Le nombre de brevets d'invention et de certificats d'addition relatifs à la musique est quatre fois plus important qu'au cours des années 1800-1830 : 521 brevets et certificats d'addition pris de 1831 à 1850 contre 134 seulement dans le premier tiers du XIXe siècle (cf. annexes, graphique VII/4).

Plus des deux tiers de ces brevets et certificats d'addition sont pris au cours des années 1840 avec une moyenne annuelle de 35 brevets, contre seulement seize dans les années 1830 (cf. annexes, tableau n° 90). Ce développement des activités créatrices correspond à la multiplication des facteurs d'instruments de musique à Paris.

On retrouve presque la même proportion qu'à l'époque précédente entre les brevets parisiens et les brevets de province : 75% pour les premiers et 19% pour les seconds, auxquels s'ajoutent 6% de brevets d'importation (70). Les facteurs d'instruments de musique de province qui font enregistrer leurs inventions ne sont plus seulement originaires de l'Est mais sont implantés dans toutes les régions de France.

(70) Catalogue des brevets d'invention, années 1831 à 1850, 20 vol.

La part respective de chacun des secteurs de la facture instrumentale pour lesquels sont enregistrés des brevets d'invention et des certificats d'addition s'est sensiblement modifiée par rapport à l'époque précédente.

Au sein de la facture instrumentale, trois nouvelles branches apparaissent comme objet de recherches : les harmoniums comptent pour 11%, les accordéons pour 3% et les percussions pour 3% également. Les recherches relatives aux pianos passent de 30 à 46%, celle des orgues de 4 à 5%, tandis que celles des harpes et de la lutherie tombent de 18 à 1% pour les premières et de 12 à 5% pour les secondes. Seuls les instruments à vent occupent encore la même place, c'est-à-dire 13%.

Mais c'est en précisant les chiffres absolus que l'on se rend mieux compte du développement de telle ou telle branche d'activité.

a) Les pianos

Les pianos font l'objet de 161 brevets d'invention et 76 certificats d'addition, soit 241 enregistrements contre 41 lors de la période précédente. Il y a donc six fois plus d'innovations qui portent sur différents dispositifs. On cherche à améliorer la répartition des tensions des cordes, leur disposition, leur fixation ou leur accord; on modifie la disposition des marteaux ou la matière qui les recouvre; on s'efforce de nuancer la sonorité de l'instrument en inventant des jeux spéciaux qui rappellent ceux du clavecin ou de l'orgue; on modifie la disposition ou la matière de la table d'harmonie, du sommier; on invente des mécanismes transpositeurs, des claviers mobiles, des claviers où les touches des dièzes sont dissociées des touches des bémols, des échappements divers, etc.

C'est aussi la grande vogue des appareils didactiques pour délier les doigts, avec notamment le guide-main de Kalkbrenner en 1831, le dactylion de Henri Herz en 1836, le bracelet de Wagner et le chiro-gymnaste de Casimir-Martin en 1840, le sténochire de Guérin en 1844, l'interprète musical de Guerout et l'appareil orthopédique de Levacher d'Urcle en 1845, le délie-doigts de Reinaud, le clavier de poche de Roeckel et le parfait-préparateur de Zeiger en 1847 (71).

(71) Ibid.

Afin d'attirer plus particulièrement l'attention de la clientèle et des critiques musicaux qui auront à porter un jugement sur la nouvelle invention, les facteurs d'instruments s'ingénient à donner des noms spéciaux aux pianos auxquels ils apportent l'une ou l'autre modification. C'est ainsi que Triquet propose le piano à conducteur en 1831, Einsenmenger le piano-sténographe, Margueron le piano-Clara et Montvoisin le piano-écran en 1836, Wirth le piano à doucine en 1840, Dubois le piano-fortissimo en 1844, Fourny-Hairaud le piano ananchaion, Lacout le piano-diplophone en 1849, et Boisselot et fils le piano clédi-harmonique en 1839, le piano-octavié en 1843, et le piano planicorde en 1849.

La facture de pianos est la seule branche d'activité qui donne lieu à des recherches aussi nombreuses, mais c'est également celle où l'on compte le plus de facteurs en activité.

b) Les harpes

Les inventions consacrées à la harpe ont perdu de leur importance à la fois relative et absolue. Il n'y a que cinq brevets d'invention qui concernent cet instrument, alors qu'on en comptait 24 précédemment. Ici se confirme le désintérêt quasi total dont souffre la harpe à cette époque. Les quelques brevets enregistrés portent sur le réglage et la tension des cordes, ainsi que sur le mécanisme d'attache. Domeny, Dretzen, Challiot fils aîné, Erard, et Delacoux sont les seuls facteurs qui montrent encore un peu d'intérêt pour cet instrument (72).

c) La lutherie

Si l'importance relative des recherches consacrées à la lutherie s'est amoindrie sous la Monarchie de Juillet et la Deuxième République, leur nombre absolu s'est très légèrement accru en passant de 16 à 26.

Plusieurs recherches portent sur la guitare, notamment celles d'Aguado en 1830, de Franck en 1831, de Charpentier en 1832 et de Soudain en 1834. Gand met au point la contrebasse moderne en 1840.

(72) Ibid.

Quelques facteurs apportent des modifications dans les procédés de fabrication des instruments à archet en général : Rambaux en 1838, Lecoupey en 1840, Lapaix en 1841, Chambry en 1844.

Des appareils didactiques, sans doute inspirés de ceux appliqués aux pianos, sont inventés pour développer la technique des violonistes. Ballotteau fabrique un guide-bras gauche en 1844, et Tabuteau invente un appareil destiné à donner plus de souplesse aux bras. Enfin, un seul facteur fait enregistrer des modifications apportées aux archets: il s'agit de Vuillaume en 1836 (73).

d) Les instruments à vent

La catégorie d'instruments venant en seconde place quant au nombre de brevets déposés par les facteurs est celle des instruments à vent, mais leur nombre est cependant trois fois moindre que celui des pianos. On enregistre 70 brevets et certificats d'addition relatifs aux instruments à vent contre 17 à la période précédente.

Plus des deux tiers de ces brevets concernent les instruments à vent en cuivre. Il faut tout d'abord signaler des instruments tout à fait nouveaux comme le piston-basse de Périnet inventé en 1841, l'embolicleve de Coeffet en 1844, le satotromba, le saxhorn et le saxophone d'Adolphe Sax en 1843 et 1846.

La majorité des brevets portent sur des systèmes de pistons ou leur application à des instruments existants. On essaie également de combiner des mécanismes de pistons et de clefs sur un même instrument.

Dans les bois, nombreuses sont les modifications apportées aux clefs fixées sur l'instrument. On tente de fabriquer des instruments qui donnent tous les sons chromatiques et non plus certains seulement. On cherche aussi à améliorer l'intonation des instruments. Les ressorts de fixation des clefs font l'objet de plusieurs brevets. Une des inventions les plus importantes concerne l'introduction en France de la flûte au système Boehm.

(73) Ibid.

e) Les instruments à percussion

On enregistre 17 brevets et certificats d'addition relatifs aux instruments à percussion. Plusieurs brevets concernent des améliorations apportées aux cloches. Ces renseignements sont précieux dans la mesure où les enquêtes de la Chambre de Commerce de Paris n'ont pas recensé cette catégorie de fabricants. Parmi les brevetés, on trouve les noms de Perre-Pierron et fils de Rouen, Bonierbale et Maurel de Marseille, ainsi que Petithomme, Gallois et Louison de Paris.

D'autres améliorations dans cette catégorie d'instruments concernent les caisses ou armatures de tambour, et les timbales d'orchestre. Les facteurs qui s'en occupent sont connus par ailleurs comme facteurs d'instruments à vent en cuivre : Darche et Michaud (74).

f) Les instruments à anches libres

Les instruments à anches libres connaissent une expansion importante au cours de cette période. On a vu le nombre de facteurs se multiplier dans la capitale française. Il n'est donc pas surprenant de constater que les brevets d'invention et les certificats d'addition de cette catégorie d'instruments nouveaux viennent en troisième position après les pianos et les instruments à vent : on en enregistre 59 au cours de cette période.

La disposition sans cesse changeante des soufflets, du clavier, de la forme générale de la boîte extérieure font surgir une multitude de modèles que les facteurs d'instruments de musique baptisent de noms divers : l'harmoniphon inventé par Lecrosnier et Tremblat en 1836, le piano-concertina d'Alexandre en 1838, le piano-lyre de Fischer et l'organino de Legris en 1840, l'orgue-séraphine de Myers, et l'orgue-expressive de Fourneaux en 1840, l'odestrepheon de Reverchon et Merlavaux en 1840, l'harmonium de Debain en 1842, le mélophone de Pellerin en 1843, l'orchestrion de Fourneaux en 1844, le théorgue de Baron, le mélophilon de Piron et le changuion de Changuion en 1846, le violoclave de Morin de

(74) Ibid.

Guérivière en 1847, le claviphone de Letoulat en 1848, et l'euphonium de Vallez en 1850 (75).

g) Les accordéons

Les brevets et certificats d'addition relatifs aux accordéons sont relativement peu nombreux. Aucun n'est pris au cours des années 1830. Par ailleurs les 18 brevets et certificats d'addition sont dûs à cinq facteurs seulement : Douce Wender, Courtier, Alexandre et Filleul. Ici aussi, il s'agit de proposer des modèles divers auxquels on donne un nom nouveau : l'accordéon harmonieux de Douce en 1841, le flutina de Wender en 1842, l'éoli-Courtier de Courtier en 1844 (76).

h) Les orgues d'église

L'importance relative des brevets et certificats d'addition consacrés aux orgues d'église est sensiblement égale à celle de l'époque précédente. En chiffres absolus, ces enregistrements passent de 5 à 26, ce qui est encore relativement peu significatif.

Les perfectionnements enregistrés portent sur le sommier, les tuyaux, le clavier ou l'abrégé. Quelques noms seulement se disputent ces progrès : Erard, Larroque, Daublaine & Callinet, Zeiger, Barker, A. et E. Claude, Nepveu, Masson, Orelle, Leferme, et Moitessier (77).

i) Les instruments mécaniques

Les instruments mécaniques ne font l'objet de presque aucun brevet d'invention : quatre seulement au cours de cette période. Deux

(75) Ibid.

(76) Ibid.

(77) Ibid.

instruments sont nouveaux, le mélochrone de Vallognes inventé en 1839, et l'autopanphone de Seytre en 1842. Les autres brevets portent sur l'application d'un système de jeux automatique sur le piano (Debain en 1848) ou sur l'orgue (Seleric en 1850) (78).

j) Combinaisons d'instruments

Une dizaine de brevets d'invention ont pour objet la combinaison de deux catégories d'instruments. Un orgue uni à un piano est la tentative la plus fréquente qu'essaient notamment Brazil en 1839, Clergeau en 1845, Debain en 1845, Roz en 1847, Blanc en 1849, Pape en 1850. La panorgue-piano de Jaulin de 1846 est l'association d'un harmonium et d'un piano; le claviola de Papelard en 1846 combine un piano à un instrument à percussion. Enfin, Sulot invente en 1841 un instrument où sont associés les instruments d'un quatuor à cordes et d'un piano (79).

k) Divers

Parmi les objets divers relatifs à la musique mais non aux instruments, on trouve les diapasons, métronomes, pupitres, systèmes de tournefeuilles. Il y a également quatre méthodes didactiques, celle de Cabias en 1831 pour interpréter de la musique religieuse sans connaître le solfège, le transpositeur de Carteaux en 1845, le rectificateur musical de Chaton en 1846 et le mélographe de Piel en 1850. Bruet invente une nouvelle notation musicale en 1835 (80).

Une fois de plus, c'est aux expositions nationales que les facteurs d'instruments tiennent à montrer leurs inventions. Un coup d'oeil sur le nombre de brevets pris par année au cours de cette période montre un accroissement très net l'année même d'une exposition nationale, ou

(78) Ibid.

(79) Ibid.

(80) Ibid.

l'année qui précède. Ainsi les accroissements les plus spectaculaires se manifestent en 1834 (+ 250%), 1838 (+ 171%), 1844 (+ 100%), et 1849 (+ 150%). Tout semble se passer comme si les facteurs d'instruments de musique attendaient l'occasion d'une exposition pour valoriser leurs brevets. On se demande d'ailleurs si ces inventions répondent toujours à ces préoccupations spécifiques tendant à perfectionner les instruments existants ou s'il s'agit plutôt d'une émulation vaniteuse qui anime la compétition entre les facteurs d'instruments de musique.

Inversement, les années 1847 et 1848, qui correspondent à une période de crise sont marquées par une chute très sensible du nombre de brevets enregistrés dans le domaine de la facture instrumentale, moins de 13% en 1847 et moins de 75% en 1848.

3. Les expositions

a) Expositions à Paris

Au cours de cette période, les expositions nationales se tiennent à Paris à intervalles réguliers tous les cinq ans : 1834, 1839, 1844, et 1849. Ces manifestations acquièrent une importance de plus en plus grande. Les participants s'y font plus nombreux, de 2 500 en 1834, ils passent à 4 500 en 1849 (81). Les trois premières expositions de cette période se tiennent pendant deux mois, tandis que la durée de l'exposition de 1849 est portée à six mois (82).

Aux trois premières, de 1834 à 1844, la participation des facteurs d'instruments de musique y est en progression continue : ils sont respectivement au nombre de 109, 152 et 179. Mais, en 1849, ils ne sont plus que 162. Cette légère régression est la conséquence des difficultés financières dues à la crise économique et politique de l'année précédente.

(81) E. Monod, L'Exposition universelle de 1889, 1900, Paris, 1900, p. 40.

(82) M. Tamir, Les expositions internationales à travers les âges, thèse de doctorat, Université de Paris, 1939, p. 27.

On constate que les expositions tenues à intervalles réguliers vont en quelque sorte régler la vie des facteurs d'instruments de musique. Ils ne vont vivre qu'en fonction de ces manifestations publiques où l'on peut admirer leurs produits, et où ils peuvent se mesurer à leurs concurrents. L'enregistrement des brevets d'invention est particulièrement significatif à cet égard puisque leur périodicité correspond justement aux années des expositions.

Les facteurs d'instruments de musique qui participent aux expositions de cette période représentent 4,4% de l'ensemble des exposants en 1834 et 1839, 4,8% en 1844 et 3,5% en 1849.

La participation des facteurs de province aux expositions nationales de Paris s'accroît par rapport aux expositions de la période précédente, mais reste cependant inférieure à 20%. Elle se cantonne aux alentours de 15%, sauf pour l'exposition de 1849 où elle tombe à 10%. La crise de 1847-1848 est ici aussi responsable de cette réduction d'effectifs.

C'est surtout dans la lutherie que les facteurs de province sont nombreux : Coffe, Nicolas, Pageot, Anciaume, Buthod, Derazey, Ferry, Thouvenel et Silvestre sont de Mirecourt, dans les Vosges, Savarès de Nevers, dans la Nièvre, Brunot de Passy dans la Seine, Warneck et Jacquot de Nancy dans la Meurthe et Amelot de Lorient dans le Morbihan.

Le secteur des instruments à vent en bois compte lui aussi quelques représentants des provinces. Jean-François Martin, les frères Hérouard et Thibouville sont installés à La Couture dans l'Eure, Cu villier à Saint-Omer dans le Pas-de-Calais, Lefèvre & Cie à Nantes dans la Loire Inférieure, Leroy à Metz. Plus rares sont les facteurs d'instruments à vent en cuivre de province. Mais dans ce cas, ils viennent presque tous des régions de l'est de la France : Finck, Kretschmann, et Roth sont de Strasbourg (Bas-Rhin), Mangeaut de Lyon (Rhône). Seul Coeffet est de Chaumont dans l'Oise.

Alors que la participation des facteurs de Mirecourt ou de La Couture atteste l'existence de centres de facture dans ces régions, celle des facteurs de pianos de province témoigne plutôt de la création de nouvelles installations. Jusqu'au début des années 1830, Paris était le seul centre de la facture de pianos. Peu à peu, des villes de province s'ouvrent à ce secteur de la facture instrumentale et envoient des représentants aux expositions nationales. Boisselot père & fils, Chavan, et

Schulz sont de Marseille, Wirth et Bideller de Lyon, Eder, et Brazil de Rouen, Emile Pfeiffer de Versailles, Lété de Nantes, Loddé d'Orléans, Bonifas de Montpellier, Verany de Clermont-Ferrand, Rousset de Dieu-le-Fit (Drôme).

Rares sont les facteurs d'orgues de province qui participent aux expositions nationales : Lété de Mirecourt et Pancre de Gorzé (Moselle) pour les orgues d'église, et Martin de Provins (Seine et Marne) pour les orgues expressives. Un seul fabricant de boîtes à musique est présent à ces expositions; Paur de Sainte-Suzanne dans le Doubs dont Lépée prend la succession à la fin des années 1840.

Les facteurs de la banlieue parisienne sont très peu nombreux : pas plus de trois représentants par exposition. Il est vrai qu'à cette époque-ci, la plupart des facteurs sont installés à l'intérieur même de Paris et ne commenceront qu'après 1850 à transférer leur manufacture au-delà du mur d'octroi. Citons quelques noms qui ont déjà été évoqués ailleurs en examinant la localisation des facteurs d'instruments de musique en 1847. Pfeffel à Belleville s'occupe de pianos; dans la même localité est installé Mignard-Billingue, spécialisé dans les cordes de pianos; Van Overbergh est facteur de pianos à Batignolles; Savaresse fils, fabricant de cordes, se trouve à Grenelle, et Dujariez, facteur d'instruments à vent en cuivre, travaille à Petit-Montrouge.

Si pour l'année 1849, on fait abstraction des 17 facteurs de province et des 3 facteurs de la banlieue parisienne, on constate que 38% des facteurs parisiens recensés par la Chambre de Commerce en 1847 présentent leurs instruments à cette exposition. Cette proportion de facteurs participants est très considérable comparée à l'ensemble des fabricants parisiens qui n'y sont représentés que par 7%. Ce pourcentage des facteurs d'instruments de musique présents à l'exposition de 1849 s'élève même jusqu'à 54% si l'on exclut de l'estimation les petits artisans travaillant seuls - ou avec un ouvrier - qui ne participent vraisemblablement pas aux expositions puisqu'ils ont très peu de contacts avec le public, mais traitent directement avec des fabricants plus importants.

Mais c'est surtout qualitativement que la participation des facteurs d'instruments de musique est significative. Les facteurs qui occupent toujours le devant de la scène et ceux qui les suivent de près se présentent nécessairement chaque fois.

La sélection s'effectue davantage parmi les facteurs d'un renom plus limité. Toutefois, cette sélection est plus ou moins prononcée selon la branche d'activité. Il semble en effet que les facteurs moins connus sont surtout présents parmi les facteurs de pianos, tandis que dans les autres secteurs, seuls les chefs de file et les facteurs de premier plan prennent part aux expositions.

La participation des facteurs d'instruments de musique aux quatre expositions nationales de cette époque témoigne nettement du développement de la facture instrumentale, et particulièrement de certains secteurs en expansion (cf. annexes, tableau n° 92). Ce sont principalement les facteurs d'orgues d'église et d'orgues expressives qui, de un en 1827 sont au nombre de vingt-sept en 1849, et les facteurs d'instruments à vent en cuivre qui passent de trois à quinze. Cette évolution confirme celle que l'on peut observer grâce au recensement de la Chambre de Commerce de Paris en 1847. Cette source de documentation avait également mis en évidence le "boom" considérable du secteur des accordéons. Or, il n'y a que deux ou trois facteurs de cette catégorie présents aux expositions. Ceci s'explique principalement par le fait que plus de la moitié des facteurs d'accordéons sont de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier dans une partie déterminée de la fabrication : soufflets, touches, caisses, etc. qu'ils fournissent à d'autres fabricants. Les facteurs qui livrent au public les accordéons terminés sont relativement peu nombreux et ce sont eux qui se montrent aux expositions. D'autre part, les facteurs d'accordéons s'adressent à une clientèle plus populaire qui ne fréquente probablement pas les expositions.

La présence des facteurs de pianos est en progression continue au cours de cette période où ils passent de trente-neuf en 1827 à quatre-vingt-douze en 1849. Ils représentent la moitié des facteurs d'instruments participant à cette dernière exposition. Les facteurs d'instruments à vent en bois, ainsi que les luthiers, sont les seuls à avoir un effectif sensiblement identique aux quatre expositions de cette période, ce qui confirme également les données de la Chambre de Commerce. Seule l'exposition de 1834 compte un nombre plus réduit de facteurs récompensés, un tiers seulement contre la moitié aux trois autres expositions.

Les médailles d'or sont distribuées avec moins de parcimonie qu'aux expositions de la période précédente. Dans les années 1830, seules



ill. 8. Exposition nationale des produits de l'industrie en 1844 à Paris. Instruments de musique,
extr. *L'Illustration*, n° 337, vol. XIII, du 11 août 1849, p. 380

les sections de pianos et de lutherie remportent cette haute récompense, tandis que les orgues et les vents y accèdent également dans les années 1840. Les maisons hors ligne de cette époque sont les suivantes : Erard, Pleyel, Pape, Roller & Blanchet, Henri Herz, Boisselot, Kriegelstein, Wölfel & Laurent, François Souffleto pour les pianos; Louis Joseph Domeny pour les harpes; Vuillaume et Bernardel pour la lutherie, Raoux et Adolphe Sax pour les instruments à vent, Cavaillé-Coll et Ducroquet pour les orgues.

Quelques personnalités des plus éminentes sont aussi décorées de la croix de la Légion d'honneur à l'issue de ces expositions : Erard et Pleyel en 1834, Pape en 1839, Roller & Blanchet en 1844, Adolphe Sax, Raoux et Cavaillé-Coll en 1849. Et, afin de se montrer les meilleurs entre tous, certains facteurs pourvus de tous les honneurs se mettent hors concours : c'est le cas d'Erard et de Pleyel en 1849.

Il est évident que des changements de grade interviennent d'une période à l'autre, ou même au cours d'une même période. Un exemple entre tous, Boisselot obtient d'abord une médaille d'argent en 1839 puis une médaille d'or en 1844.

Quant aux facteurs de premier plan qui remportent une médaille d'argent et dont la réputation est presque aussi grande que les chefs de file de leur spécialité, ils sont à présent plus nombreux : Pfeiffer, Mignard-Billingue, Schoen, Giesler, Halzenbühler, Rohden, Gaidon jeune, Sébastien Mercier, Claude Montal, les frères Mullier, Niderreither, Bord, Eslander pour les pianos; Philibert Savaresse, Chanot, Thibout, Rambaux, et Jacquot pour la lutherie; Tulou, Buffet jeune, Godefroy aîné pour les instruments à vent en bois; Guichard auquel Gautrot succède en 1845, Halary, Labbaye et Michaud pour les instruments à vent en cuivre; Girard & Cie (maison Daublaine & Callinet) et Suret pour les orgues d'église; Alexandre père & fils, Debain, et Martin de Provins pour les instruments à anches libres; Husson et Buthold pour les instruments mécaniques (cf. annexes, tableaux n° 100 à 103).

Les facteurs de second plan sont eux aussi en plus grand nombre qu'à l'époque précédente : Wetzels, Busson, Bernhardt, Koska, Mermet, Delacoux, Dussaux, Hesselbein, Issaurat-Leroux, Sanguinède, Aucher, Beunon, Blondel, Elcké, Franche, Gibaut, Herce, Antoine Limonaire, Monniot, Mussard, Rinaldi, Scholtus, Schultz, Vygen, et Ziegler pour les pianos;

Étienne Challiot pour les harpes; Coffe, Nicolas, Buthod, Lacote, Laprévotte, Pécatte, Savarèse fils, les frères Sylvestre, Jean Henry Maucotel, et Pierre Simon pour la lutherie; Jean-François Martin, Winnen, Adler, Brod, Lefèvre père, les frères Martin, Breton, Buffet-Crampon, et Triébert pour les instruments à vent en bois; Bartsch, Roth pour les instruments à vent en cuivre; John Abbey, Poirot, Sergent, et Jaulin pour les orgues expressives; Hildebrand pour les cloches (cf. annexes, tableaux n° 100 à 103).

Cette énumération, un peu longue il est vrai, témoigne de l'extension importante prise dans chacun des secteurs de la facture instrumentale, et encore n'avons-nous pas cité les facteurs de troisième ou quatrième plan qui sont encore plus nombreux à y participer. Pour ces derniers, conscients sans doute de ne pouvoir remporter de distinction, il s'agit plutôt de se faire connaître des chefs de file de leur spécialité qui pourront ainsi faire appel à leurs services. En tout cas, le simple fait de participer à une exposition nationale équivaut pour certains d'entre eux à la reconnaissance d'un certain niveau. Il ne faut pas oublier que l'inscription aux expositions est soumise à l'approbation d'un comité organisateur.

Non contents d'obtenir les plus hautes récompenses les facteurs hors ligne ou de premier plan se présentent aux expositions suivantes afin de se réaffirmer parmi les meilleurs et de remporter une nouvelle fois des médailles d'or, s'ils ne se sont pas mis hors concours. Il ne s'agit plus d'avoir décroché la plus haute récompense, il faut pouvoir proclamer être le bénéficiaire du plus grand nombre d'entre elles.

Ce n'est qu'en 1849 qu'apparaît un facteur d'instruments de musique parmi les membres du jury de l'exposition chargé de juger les instruments de musique: Pierre Erard est le responsable du rapport officiel relatif aux pianos et aux harpes, tandis que Marloye, acousticien, est l'auteur du rapport relatif aux instruments à archet et aux instruments à vent. Aux autres expositions de cette époque, il n'y a ni musicien, ni facteur d'instruments de musique parmi les membres du jury. C'est Savart, le célèbre acousticien, qui est l'auteur du rapport officiel relatif aux instruments de musique aux expositions de 1834, 1839 et 1844.

Les expositions donnent lieu à des publications à la fois nombreuses et aussi plus spécialisées, du moins en 1844 et en 1849. A

côté du rapport officiel apparaissent plusieurs comptes rendus dont les auteurs sont des hommes de science soucieux d'enregistrer les progrès industriels de la France. Gustave Halphen, N. Boquillon, Adolphe Blaise, Jules Barat, Pierre Lens publient le récit de leur visite à l'exposition de 1844; Emile Béres et Félix Audry font de même pour celle de 1849 (83). Leurs témoignages font ainsi l'état du développement de l'industrie dans tous les domaines, et les instruments de musique y font l'objet de notices plus ou moins longues selon les cas. Pour les expositions de 1834 et 1839, de tels récits existent également, mais en nombre plus limité. Ce sont notamment ceux de S. Flachet et de Moléon et Cochaud en 1834, ceux de J.B. Jobard, B. Gaballe & A. Duret, et de Moléon en 1839 (84).

Dans la presse spécialisée, G.E. Anders (85) assure les comptes rendus en six, douze et neuf articles dans la Gazette musicale de 1834 (86) et la Revue et Gazette musicale de 1839 (87) et 1844 (88). En 1849, le critique Blanchard (89) est l'auteur des sept articles consacrés à l'exposition parus dans cette même revue (90). Les jugements de ces

(83) Cf. bibliographie - expositions industrielles.

(84) Cf. bibliographie - expositions industrielles.

(85) Godefroid-Engelbert Enders (1795-1866) est l'auteur d'une série d'écrits sur la musique dont une plaquette sur Beethoven et une étude sur Paganini. D'origine allemande, il s'est installé à Paris en 1829 et fut nommé quatre ans plus tard conservateur de la partie musicale de la Bibliothèque impériale (cf. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens, 1873, vol. 1, pp. 96-97).

(86) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'Industrie", Gazette musicale de Paris, 1834, 6 articles, pp. 165-263, passim.

(87) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'Industrie", Revue et Gazette musicale de Paris, t. VI (1839), 12 articles, pp. 145-324, passim.

(88) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'Industrie", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XI (1844), 9 articles, pp. 197-326, passim.

(89) Henri-Louis Blanchard (1778-1858), violoniste, compositeur, littérateur et critique musical, chef d'orchestre du Théâtre des Variétés de 1818 à 1829. Il collabora à de nombreuses revues musicales, notamment l'Europe littéraire et musicale de Paris, le Monde dramatique, et la Revue et Gazette musicale de Paris (cf. Fétis, Biographie Universelle des Musiciens, 1873, vol. 1, p. 435).

(90) H. Blanchard, "Exposition des produits de l'Industrie", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XVI (1849), 7 articles, pp. 222-362. passim.

critiques musicaux ne s'accordent pas nécessairement entre eux ni avec les rapports officiels (91).

Les facteurs hors ligne et de premier plan font souvent circuler des petites notices décrivant leurs instruments et l'historique de leur firme. Les informations de ces brochures sont largement utilisées par les auteurs des différents comptes rendus qui se répètent les uns les autres, ainsi que le rapporteur officiel de l'exposition chargé de préciser l'appréciation du jury et les récompenses attribuées aux exposants. En province, les expositions ne donnent généralement lieu qu'à une seule publication éditée par la société savante organisatrice de la manifestation.

On commence à dénoncer certains abus qui se pratiquent au cours de ces expositions et qui hélas! ne vont pas cesser au cours des périodes suivantes. Citons-en quelques-uns. Certains facteurs présentent les mêmes instruments que ceux jugés précédemment et pour lesquels ils ont obtenu une récompense; or les expositions, destinées à signaler les progrès réalisés, ne devraient admettre que des nouveautés (92). Plusieurs facteurs inscrits au catalogue ne sont pas prêts lors de l'ouverture de l'exposition et n'apportent leurs instruments que plusieurs jours, voire une, deux semaines ou davantage après les autres (93). Les attaques des critiques sont souvent, il est vrai, à l'encontre du comité organisateur ou du jury.

La salle d'exposition est jugée peu propice à l'audition des instruments. Par ailleurs, les critiques trouvent aberrant que ce soit le même artiste qui essaye les différents pianos. La pratique de cacher les noms des facteurs inscrits sur les barres d'adresse leur semble ridicule dans la mesure où l'on reconnaît facilement les instruments de telle ou telle maison. Le critique musical G.E. Anders qui formule ces remarques regrette en outre qu'il n'y ait pas de véritable spécialiste dans le jury (94). Par crainte de se compromettre, le jury refuse même de juger des nouveautés. En 1839, les flûtes Boehm n'ont pas été admises

(91) L'analyse organologique des instruments est écartée de la présente étude. Aussi n'entrons-nous pas dans le détail des appréciations émises par ces divers auteurs.

(92) G.E. Anders, "Exposition des produits de l'Industrie", Revue et Gazette musicale de Paris, t. VI (1839), n° 23 du 9 juin 1839, 5e article, p. 181.

(93) Ibid., t. XI (1844), n° 23 du 9 juin 1844, p. 197.

(94) Ibid., n° 31 du 4 août 1844, p. 262.

à concourir car le mécanisme était trop neuf (95). Par contre, en 1844, le jury récompense des facteurs qui ne sont pas inscrits au concours : Giesler et de Rohden, fabricants de mécanismes de pianos, obtiennent en effet des médailles (96). En 1849, on oublie de récompenser Vuillaume, le meilleur luthier de la capitale (97)!

On le voit, les jurys ne sont pas à l'abri de reproches. S'ils sont timorés dans leurs jugements, ils n'en sont pas pour autant incompetents. Les membres du jury central qui jugent les instruments de précision et les instruments de musique sont des hommes de science et des professeurs de physique ou de mathématiques du Conservatoire national des Arts et Métiers. Leur qualité d'hommes érudits leur confère une aptitude certaine à pouvoir juger la finition technique des instruments de musique qu'ils examinent plutôt d'un point de vue scientifique que d'un point de vue musical. Le fait que l'on choisisse des professeurs de mathématiques ou de physique comme membres du jury chargés d'examiner les instruments de musique repose sur une conception de la musique qui date du XVIII^e siècle, mais reprise de l'antiquité, selon laquelle la musique est une science mathématique. Le groupement des instruments de précision avec les instruments de musique classés dans une même catégorie de produits et jugés par les mêmes spécialistes est assez significatif à cet égard.

b) Expositions de province

Les expositions en province se multiplient à un rythme effréné. Il ne se passe pas une année sans que soient organisées cinq ou six manifestations de ce genre dans plusieurs villes, chefs-lieux de département ou d'arrondissement. En 1834 par exemple, des expositions ont lieu à Cambrai, Caen, Metz, Nantes, Rouen, Strasbourg. L'année suivante, c'est à Angers, Amiens, Poitiers, Rouen à nouveau, Toulouse et Valenciennes. Ces manifestations de province sont très nombreuses au cours de toute la période mais

(95) Ibid., t. VI (1839), n° 38 du 11 août 1839, p. 303

(96) Ibid., t. XI (1844), n° 31 du 4 août 1844, p. 261.

(97) H. Blanchard, "Exposition des produits de l'Industrie", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XVI (1849), n° 46 du 18 novembre 1849, p. 362.

semblent se ralentir à la fin des années 1840.

Il s'agit presque toujours d'expositions de produits de l'industrie où les fabricants de tous les métiers exposent des pièces de leur fabrication. Mais la double finalité des instruments de musique, à la fois des produits de l'industrie et reflets du goût artistique, se traduit par leur participation à des expositions des Beaux-Arts, où ils figurent aux côtés de tableaux, de sculptures, de peintures, de céramiques, etc.

La participation des facteurs parisiens à ces expositions de province commence à se faire plus importante, du moins dans certaines villes. Les expositions organisées à Angers, Amiens, Besançon, Caen, Metz, Nantes, Niort, Poitiers, Rouen et Strasbourg accueillent essentiellement des facteurs de la région ou de villes plus ou moins proches et elles ne comptent aucun Parisien; par contre, les villes de Bordeaux, Toulouse, Dijon, Cambrai et Valenciennes ouvrent leurs portes aux facteurs parisiens. Pour ceux-ci il est évident que leur participation est fonction de plusieurs critères dont le premier, sans doute, est celui des communications ferroviaires qui sont en pleine expansion à cette époque. Par ailleurs, le choix des villes de province dépend aussi de leur importance démographique et de leur intérêt pour la musique. Enfin, des facteurs parisiens de deuxième ou troisième plan tentent leur chance en province. S'ils y obtiennent une récompense, chose sans doute plus facile en province qu'à Paris, ils pourront l'utiliser à des fins publicitaires. De toute manière leur but est double : chercher à s'implanter en province en trouvant d'éventuels dépositaires, et pouvoir ajouter l'une ou l'autre mention de récompense à leur palmarès de distinctions.

Aux expositions de Cambrai, Bernhardt et Parvy sont les seuls facteurs de la capitale à présenter des pianos. Bernardel expose des instruments de lutherie à l'exposition de Dijon en 1840. Bord envoie deux pianos à l'exposition de Bordeaux en 1847. Toulouse est la ville où la participation des facteurs d'instruments semble la plus importante, non seulement en ce qui concerne les facteurs de cette ville ou d'autres régions, mais surtout eu égard aux facteurs parisiens : Kriegelstein, Souffleto, Pape, Pleyel, Roger, Erard, Aucher y font parvenir des pianos; Challiot envoie des harpes; Vuillaume et Bernardel y présentent des instruments à archet; Gautrot expose plusieurs instruments à vent, et Debain et Alexandre des instruments à anches libres. Enfin, l'exposition

de Valenciennes en 1835 est la seule exposition de province où les facteurs parisiens sont plus nombreux que les facteurs de la région. Ils sont neuf à y exposer leurs instruments : Pape, Bernhardt, Roller & Blanchet, Biersted, Roger, Souffleto pour les pianos; Delacoux pour les harpes, Bernardet pour les instruments à archet, et Muller pour un orgue expressif.

Parmi tous ces facteurs parisiens exposant en province, Parvy est le seul facteur à ne participer à aucune exposition nationale tenue à Paris.

Par ailleurs, il faut constater que la représentation des facteurs de pianos parisiens y est plus importante que celle de n'importe quel autre secteur.

Pour chacune des villes de province où se tiennent régulièrement des expositions, citons les facteurs d'instruments de musique les plus en vue en précisant toutefois qu'il n'est guère possible d'affirmer qu'il s'agit toujours de facteurs proprement dits; sans doute ces exposants sont-ils aussi parfois seulement des marchands mais les documents ne le précisent pas.

A Amiens, ce sont Bienaimé, fabricant de métronomes, Louis Orly luthier, Laséry facteur de pianos, Prosper Marchal facteur d'orgues expressives qui se distinguent.

A Angers, il y a Plumerel, luthier, et Corbin, professeur de dessin qui, en 1835, expose une belle clarinette à 13 clefs de sa fabrication.

A l'exposition de Besançon en 1842, Lypaszewski présente des pianos, et Ehrlich un violon imitation Guarnerius.

Les facteurs de Bordeaux qui obtiennent des récompenses aux expositions organisées dans leur ville dans les années 1840 sont C. Heering, Herding, et Thibout facteurs de pianos, J. Dupont facteur d'instruments à vent en cuivre, et Kanéguissert facteur d'orgues expressives. Ce dernier est mentionné comme habitant à Bordeaux; or il figure aussi parmi les fabricants parisiens. S'agit-il d'un homonyme, d'un membre de la même famille, ou tout simplement d'un dépôt à Bordeaux de la firme parisienne?

A Caen, Bellenger se distingue pour un piano exposé en 1834. Son père s'était fait remarquer précédemment pour des instruments à vent en bois.

Pour la ville de Cambrai, citons Devred qui fabrique des orgues

d'église et présente aussi des instruments à archet.

Pâris et Bader se font remarquer à Dijon, l'un pour ses harmoniphons, instruments à anches libres, l'autre pour ses pianos.

Guillouard facteur d'orgues au Mans remporte une médaille d'argent à l'exposition de 1836 organisée dans sa ville.

La ville de Metz comprend Langer, Caye et Reiter comme facteurs de pianos, Leroy comme facteur d'instruments à vent en bois, Pfeiffer et Dietrich comme facteurs d'instruments à vent en cuivre.

Sicard est occupé à Nantes comme facteur de pianos, et Lété comme facteur d'instruments à vent.

A Niort, se trouvent Hurteau, et Stoepel, facteurs de pianos, ainsi que Bourdeaux, luthier.

Blaisot jeune, luthier, et les frères Gaudonnet, facteurs de pianos gagnent une récompense à Poitiers.

A Rouen, Eder et Gaugain ainsi que Brazil, facteurs de pianos, se font remarquer aux expositions de la ville en 1834 et 1842.

Aux expositions de Toulouse, les facteurs récompensés originaires de cette ville, sont Meissonier père & fils, Martin & Cie, Cropet, Lataste & Cie et Louis Pol, facteurs de pianos, Moitessier, Couturieux, Boulanger et Charles Simonin, luthiers, ainsi que Pertus, facteur d'instruments à vent en cuivre.

Bollée jeune, Denizot et Damase-Lambert se distinguent à l'exposition de Tours en 1841, le premier pour une cloche d'église, le second pour un violon et le troisième pour un métronome. Précisons que Bollée n'est pas originaire de Tours mais de La Flèche.

Enfin à Strasbourg sont occupés Allinger, Stegmüller et Frost facteurs de pianos, les frères Schwartz luthiers et C. Roth facteur d'instruments à vent.

On constate que la majorité des facteurs de province qui participent aux expositions de leur ville sont des facteurs de pianos. Par rapport à la période précédente, on remarque aussi le développement des facteurs d'instruments dans chacune de ces localités.

C. Le commerce extérieur

La politique protectionniste des pays d'Europe continentale se maintient au cours de cette période avec, cependant, deci, delà, quelques réductions tarifaires obtenues grâce à l'influence de groupes de pression favorables au libéralisme. Les diminutions des droits d'entrée ainsi obtenues ne sont guère importantes. Pourtant, à partir de 1846, se crée un climat plus favorable à l'ouverture des barrières douanières qui aboutira à l'instauration d'une véritable politique de libre échange à partir des années 1860 (98).

L'ensemble des exportations françaises est en expansion au cours de toute cette période. Alors qu'elles ne représentent que 13% du produit national brut en 1830, elles atteignent 19% vingt ans plus tard (99).

Au cours de la période 1830-1850, le commerce extérieur des instruments de musique suit le mouvement amorcé à la période précédente : accroissement des exportations après une légère baisse à la suite de la crise économique du début des années 1830 et diminution des importations (100) (101).

1. Les exportations

On se souviendra qu'au cours de la période précédente, l'année 1829 constituait une des meilleures années de la décennie avec des instruments de musique exportés pour plus d'un million. Il faut attendre 1836 pour voir ce chiffre à nouveau atteint et même dépassé, car les cinq

(98) P. Bairoch, Commerce extérieur et développement économique de l'Europe au XIXe siècle, Moudon, 1976, pp. 40-46.

(99) M. Levy-Leboyer, "La Croissance économique en France au XIXe siècle" Annales, juillet-août 1968, pp. 788-807.

(100) Tableau décennal du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 3 vol. 1827-1836, 1837-1846, 1847-1856.

(101) Tableau général du Commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 20 vol., 1831 à 1850.

premières années de la décennie 1830 sont mauvaises, avec un chiffre moyen de 555 000 F, niveau équivalant aux premières années de la décennie précédente. A partir de 1836, les affaires reprennent et les exportations vont augmenter par paliers jusqu'en 1846 où elles atteignent 2 000 000 F pour retomber à 1 500 000 F en 1848. C'est la conséquence de la crise dont nous avons précédemment analysé les effets notamment la régression de la main-d'oeuvre et des chiffres d'affaires. Mais dès l'année 1849, le mouvement ascensionnel reprend. Au cours de la décennie 1830, le chiffre moyen annuel des exportations est de 20% supérieur à celui de la décennie précédente : il est de l'ordre de 785 000 F, chiffre doublé au cours des années 1840 avec une moyenne de 1 657.000 F (cf. annexes, graphique VI/2).

a) Catégories d'instruments

Aucun détail n'est précisé dans la statistique décennale des douanes en ce qui concerne les catégories d'instruments exportés. Par contre, la statistique annuelle donne quelques chiffres relatifs aux pianos, harpes et orgues pour sept années seulement, de 1835 à 1837 et de 1847 à 1850. Ces informations très fragmentaires sont néanmoins suffisantes pour dessiner l'allure générale des courbes d'exportations relatives à ces instruments (cf. annexes, graphiques exportations des pianos, harpes, orgues VI/3).

Alors que les exportations de pianos français étaient de l'ordre de 140 000 F au début des années 1820, elles sont de 479 000 F à la fin des années 1830, soit une augmentation dans des proportions de un à trois et demi. Si 144 pianos par an étaient acheminés à l'étranger, ils sont à présent près de 500. La Belgique à elle seule en commande une centaine chaque année. A la fin des années 1840, les exportations de pianos atteignent près de 900 000 F soit une moyenne de 900 pianos par an. La crise de 1847-1848 a provoqué un ralentissement d'un tiers (cf. annexes, graphique VI/3a).

Les exportations de harpes sont du même ordre de grandeur à la

fin des années 1830 qu'au début des années 1820, avec cependant une légère tendance à la baisse : une moyenne de 24 000 F contre 29 000 F précédemment, ce qui équivaut à une moyenne annuelle de 69 harpes exportées, soit 14 de moins. La Belgique commande une moyenne de 7 harpes françaises par an. A la fin des années 1840, cette baisse des exportations de harpes s'est confirmée puisque le montant annuel moyen est dix fois inférieur à celui des années 1830 (cf. annexes, graphique VI/3a).

Quant aux orgues, leurs exportations restent dans le même ordre de grandeur qu'au cours des années 1820, avec cependant une tendance à la baisse en passant de 35 000 F à 25 000 F, soit une moyenne de 12 orgues exportés par an au lieu de 17.

Si l'on se base sur ces données fragmentaires pour évaluer la place respective de chaque catégorie d'instruments, on constate que dans les années 1830, les pianos représentent 61% des instruments exportés, les harpes 3%, les orgues 3%, et les autres catégories non détaillées 33%. Au cours de la décennie suivante, et bien que le volume des exportations de pianos ait augmenté, cette branche d'activité ne représente plus que 55% des instruments exportés, les orgues 1%, les harpes moins de 1%, et les autres catégories, 44%. Il est regrettable que la statistique des douanes ne donne aucun détail sur les "autres catégories d'instruments" car on pourrait alors se rendre compte quels sont ceux pour lesquels la demande étrangère s'accroît. Sont-ce les instruments de lutherie ou les instruments à vent? Il y a tout lieu de croire que ce sont les instruments à vent car à cette époque, nous l'avons vu, les facteurs de cette spécialité se multiplient à Paris.

Cependant, par rapport à la période 1820-1829, c'est pourtant le secteur des pianos qui reste le plus orienté vers l'étranger avec 58% de l'ensemble, contre 27% dans les années 1820. Proportionnellement, les autres types d'instruments ont régressé de 73 à 42%.

b) Pays de destination

Pour cette période, 1831 à 1850, on est mieux renseigné sur les pays de destination que sur les catégories d'instruments. Tous les pays, sans exception, ont augmenté leurs achats d'instruments de musique

français, principalement au cours de la décennie 1841-1850. La moyenne générale des ventes à l'étranger d'instruments de musique destinés aux pays suivants est de : Etats-Unis (244 000 F), Angleterre (158 000 F), Belgique (141 000 F), Italie (140 000 F), Amérique Latine (115 000 F), Espagne (78 000 F), Suisse (77 000 F), Allemagne (33 000 F), Russie (19 000 F), Turquie (11 000 F) et "pays divers" (641 000 F).

Tous les pays n'ont cependant pas augmenté leurs achats d'instruments de musique dans les mêmes proportions puisque l'importance relative de chacun d'eux a varié depuis la période précédente. Par rapport à l'ensemble des instruments de musique français vendus à l'étranger, seuls quatre pays ont amélioré leur position : les Etats-Unis sont passés de 12 à 15%, l'Angleterre de 8 à 9%, et l'Italie de 6 à 8%; la Suisse, non mentionnée précédemment, représente 5%. Les autres pays, tout en augmentant leurs achats, occupent à présent une position moins importante que précédemment : l'Amérique latine régresse de 17 à 7%, la Belgique de 15 à 8%, l'Espagne de 6 à 5%, l'Allemagne de 3 à 2%, la Turquie de 1 à 0,5%. Par ailleurs, toute une série de pays non étudiés ou non spécifiés passent de 24 à 38%.

Les Etats-Unis sont devenus le principal débouché des instruments français, avec une moyenne annuelle de 244 000 F. Ce marché s'est surtout développé au cours des années 1840 où la moyenne annuelle des exportations se chiffre à 311 000 F contre 177 000 F au cours de la décennie précédente.

Un deuxième groupe de pays achètent des instruments français pour une valeur annuelle moyenne de plus de 100 000 F, ce sont l'Angleterre avec 158 000 F, la Belgique avec 141 000 F, l'Italie avec 140 000 F et l'Amérique latine avec 115 000 F. Dans la plupart de ces pays, le marché s'est aussi considérablement développé au cours des années 1840 pendant lesquelles la valeur des exportations, par rapport aux années 1830, a augmenté de moitié pour la Belgique, plus que doublé pour l'Angleterre et l'Amérique latine, et quadruplé pour l'Italie (cf. annexes, graphiques VI/4b).

Enfin, les instruments de musique français se vendent également dans un groupe de nations dont les achats, plus restreints, n'en constituent pas moins un stimulant pour la production. Ce sont l'Espagne avec 78 000 F la Suisse avec 77 000 F, l'Allemagne avec 33 000 F, la Russie avec 19 000 F et la Turquie avec 11 000 F.

2. Les importations

Par rapport à la décennie 1820-1830, le volume des importations se réduit de moitié au cours des années 1830-1850. Il passe de 74 000 F à 32 000 F. La régression est plus marquée encore au cours des années 1840, où la valeur moyenne annuelle se situe à peine à 27 000 F. Seule l'année 1833 atteint un montant de 56 000 F (cf. annexes, graphique VI/1).

a) Catégories d'instruments

Dans les documents de la statistique décennale, on ne trouve pas de détails concernant les catégories d'instruments importés en France. Il faut recourir aux tables annuelles pour trouver quelques informations, très parcellaires, pour les années 1846, 1848 et 1850. Au cours de ces années, on importe une moyenne de 1 piano, 1 orgue et 6 harpes par an. Ces informations sont très réduites mais elles permettent de constater que les harpes constituent 8% des instruments importés, les orgues 7% et les pianos 5%. La majorité des importations (80%) concernent donc d'autres catégories d'instruments, lutherie et instruments à vent, mais les détails ne sont pas précisés dans les documents de la statistique des douanes.

Par rapport à la période précédente, la diminution des importations touche toutes les catégories d'instruments, sauf les orgues qui ne figuraient pas avant dans le tableau détaillé des instruments importés. La caractéristique la plus marquante concerne les pianos et les harpes dont l'importation est réduite à néant. Ce sont donc des instruments de lutherie ou des instruments à vent qui constituent à présent la majorité des instruments vendus en France.

b) Pays d'origine

Les informations numériques relatives aux pays fournisseurs d'instruments de musique sont heureusement plus détaillées que celles relatives aux catégories d'instruments et elles permettent de constater

que c'est encore l'Angleterre qui se trouve en tête des pays exportateurs avec une moyenne annuelle de 10 000 F. Dans les années 1830, ces exportations anglaises étaient sensiblement plus importantes. Les lois de juin 1834, juillet 1836 et mai 1841 ont légèrement adouci la rigueur des lois prohibitives à l'encontre de l'Angleterre (102). La Turquie exporte des cymbales pour 7 600 F par an, et l'Allemagne envoie des instruments pour une valeur moyenne de 5 200 F. La Belgique, la Suisse et l'Italie fournissent à la France quelques instruments isolés dont le montant annuel ne dépasse pas 5 000 F pour chacun de ces pays. Tous les pays sans exception ont réduit leurs exportations d'instruments de musique en France au cours de cette période (cf. annexes, graphiques VI/6).

Par rapport aux années 1820, les pays étrangers n'ont pas tous diminué leurs ventes d'instruments de musique à la France. Seules la Belgique et l'Angleterre sont dans ce cas. L'Allemagne, la Suisse et l'Italie maintiennent le montant de leurs fournitures. Par contre, la Turquie est le seul pays à augmenter légèrement ses exportations d'instruments de musique à destination de la France. La place respective de ces pays fournisseurs est restée semblable à celle de la fin des années 1820, mais l'importance de leur position s'est néanmoins modifiée : l'Angleterre est passée de 48 à 32%, la Turquie de 11 à 24%, l'Allemagne de 7 à 17%, la Belgique de 4 à 6%, la Suisse de 2 à 6%, l'Italie de 2 à 5% et les "pays divers" de 24 à 10%. Seuls l'Angleterre et le groupe de "pays divers" ont réduit leur importance au sein du marché. Il faut remarquer que la Belgique, tout en réduisant sa part de ventes, a néanmoins amélioré sa position relative.

3. Le marché intérieur

Si les documents conservés permettent de suivre l'évolution du commerce extérieur en instruments de musique, ils sont par contre muets en ce qui concerne les ventes à l'intérieur du pays. Aucune donnée

(102) P. Cauwès, op. cit., vol. 2, p. 634.

statistique ou numérique n'est disponible à ce sujet (cf. critique des sources et méthodologie). A défaut d'informations quantitatives, on peut estimer l'importance des ventes intérieures par des données qualitatives et tenter de cerner de plus près la clientèle.

Nul n'ignore que la Monarchie de Juillet est une époque propice à l'épanouissement de la musique française avec notamment le développement des spectacles lyriques, des salons de musique où se produisent les jeunes pianistes virtuoses (Liszt, Chopin, Thalberg, Kalkbrenner,...), des ensembles de musique de chambre, de la Société des concerts du Conservatoire, etc. De plus, la création musicale est stimulée par les progrès de la facture instrumentale. Inversement, les aspirations des compositeurs incitent les facteurs d'instruments de musique à chercher sans cesse de nouvelles sonorités.

Le nombre de facteurs d'instruments de musique en activité constitue déjà un indice significatif de l'importance de la demande. Le piano vient largement en tête. Dès les années 1825-1830, le piano s'identifie à une classe sociale, la bourgeoisie montante qui se flatte de pouvoir se distinguer et afficher son ascension sociale par ce signe de richesse. Le piano n'est plus seulement un instrument de musique susceptible d'apporter une satisfaction esthétique personnelle, il est un objet indispensable au mobilier. Seules les couches aisées de la bourgeoisie peuvent s'offrir ce luxe. Avec la démocratisation des prix, il est certain que le piano entre dans des milieux moins fortunés. Adeline Daumard estime que les instruments de musique, et plus particulièrement le piano, se trouvent en plus grand nombre chez les négociants, fonctionnaires et titulaires de professions libérales que chez les employés d'Etat, les boutiquiers et employés divers. En 1831, la bourgeoisie représente 17% de la population parisienne et compte quelque 30 000 ménages, effectif augmenté de moitié quinze ans plus tard (103). De 1830 à 1847, la production parisienne de pianos est passée de quatre mille à onze mille par an, c'est dire si l'instrument connaît une expansion considérable. Si au début de la Monarchie de Juillet le piano s'introduit dans une famille bourgeoise sur sept, à la fin du règne de Louis-Philippe, ils'en trouve un dans une famille sur quatre.

(103) A. Daumard, La bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848, Paris, 1963, pp. 16 - 138.

C'est vers 1835 que la facture d'orgues commence à se développer et l'on voit rapidement les grandes églises de la capitale se doter d'orgues nouvelles; Cavaillé-Coll est l'auteur des orgues de Saint-Denis, de Saint-Roch et de la Madeleine tandis que la firme Daublaine & Callinet fabrique celles de Saint-Eustache et de Saint-Sulpice. Il s'agit de grandes orgues que seules des paroisses riches ont les moyens d'acheter, car elles représentent une dépense considérable de l'ordre de 20 à 50 000 F, voire davantage. Aussi construit-on également des orgues de dimensions plus réduites pour des paroisses moins fortunées. Mais l'élan donné par les grandes églises de la capitale est bientôt suivi par chaque paroisse qui désire se doter d'un nouvel orgue. La plupart de ces instruments ont par ailleurs été détruits ou fortement endommagés lors de la Révolution française. Les petits villages de province, qui n'ont guère les moyens de se procurer un grand orgue, se contentent d'acheter un orgue expressif dont le prix se rapproche davantage de celui d'un piano. On réalise aisément le marché intérieur que peut représenter ce secteur lorsqu'on sait que de nombreuses nouvelles églises se construisent à cette époque. Dans cette branche d'activité, il faut aussi inclure les amateurs qui se font construire des orgues de salon.

Les salles publiques où l'on danse et où s'organisent les bals connaissent un succès grandissant avec notamment l'ouverture de La Chaumière, du Tivoli, du Jardin Turc et de la Closerie des Lilas (104). C'est là que s'introduit rapidement l'accordéon.

C'est aussi dans les années 1840 que les musiques militaires connaissent une grande révolution dans leur organisation. Nous avons déjà évoqué ce changement qui se traduit par une utilisation plus importante des cuivres par rapport aux bois et surtout par l'introduction de nouveaux instruments inventés par Adolphe Sax (saxhorns et saxophones). On connaît l'audition mémorable au Champ-de-Mars en 1845 où, devant un auditoire nombreux et attentif, s'affrontèrent les candidats des divers projets de réformes (105). Les musiques militaires constituent un débouché des plus

(104) D. Pistone, La musique en France de la Révolution à 1900, Paris, 1979, p. 21.

(105) M. Haine, op. cit., pp. 99-105.

importants pour les facteurs de cette spécialité. S'il est vrai que se développent aussi des formations instrumentales civiles, celles-ci n'en sont encore qu'à leur début et ne connaîtront leur plein épanouissement que sous le Second Empire. Ce sont les musiques militaires qui sont le plus à l'honneur et l'on assiste au développement considérable des musiques d'infanterie, de cavalerie, d'artillerie, etc. Des auditions publiques et des concours sont organisés. En 1860, Pontécoulant estime à 229 le nombre de régiments pourvus de musiques militaires dont la fourniture équivaut à 1 145 000 F. Cette somme est amortie sur cinq ans puisque c'est la durée moyenne des instruments de musique qui doivent être régulièrement renouvelés (106).

D. Conclusions

Amorcé à la période précédente, l'accroissement du nombre de facteurs d'instruments de musique s'accentue. A eux seuls, les facteurs de pianos sont à présent aussi nombreux que l'ensemble des autres secteurs de la facture instrumentale. Les facteurs de harpes disparaissent peu à peu et, si les luthiers et les facteurs d'instruments à vent en bois ne se sont guère développés, trois secteurs, en plus de celui des pianos, connaissent à présent une expansion rapide : ce sont les accordéons, les orgues, et les instruments à vent en cuivre.

Chacune de ces branches d'activité réalise des affaires d'un niveau différent. Elles sont plus importantes dans les pianos, les cuivres et les orgues. Par contre dans les accordéons, la lutherie et les bois, les chiffres d'affaires sont peu élevés et peu diversifiés; ils reflètent le caractère artisanal de ces secteurs dont les ateliers sont également les plus petits et dans lesquels il n'y a guère de tentative de création de grands ateliers. Dans les pianos, orgues et cuivres, non seulement les

(106) A. de Pontécoulant, Organographie ... op. cit., p. 613.

ateliers sont de taille plus importante, mais encore y a-t-il plusieurs tentatives de création de grands ateliers où se développe la spécialisation des tâches et où commence à s'introduire la machine à vapeur. Un outillage propre aux divers secteurs de la facture instrumentale est mis au point par des patrons qui allient leur savoir-faire à la nouvelle technologie. Certes, l'industrialisation existe dans la facture instrumentale mais elle ne touche que certains secteurs, et seulement de manière partielle.

Les petits artisans sont implantés au centre de Paris, tandis que les grandes entreprises se développent dans le nord-est de la capitale. Certains arrondissements sont d'ailleurs plus particulièrement le siège de certaines branches d'activité de la facture instrumentale. On constate aussi une opposition assez marquée entre la rive droite, où les facteurs d'instruments sont plus nombreux, et la rive gauche, où les facteurs sont rares, presque absents; il y a un même contraste entre l'est et l'ouest de Paris. Les manufactures d'instruments de musique s'organisent dans les cours intérieures des immeubles d'habitation dont les façades extérieures ne laissent rien paraître des activités de production.

Les pratiques commerciales se développent parallèlement à la popularisation de la musique et visent à démocratiser les prix en proposant une gamme variée de modèles différents. Dans la plupart des secteurs de la facture instrumentale, les instruments à bon marché et les instruments de prix sont fabriqués par deux catégories différentes de facteurs, tandis que dans les pianos, les premiers facteurs de la capitale n'hésitent pas à diffuser des instruments à bon marché. Les maisons de premier ordre ouvrent des salles de concert et recherchent la collaboration d'artistes célèbres. Les grandes maisons de la capitale ~~ouvrent des succursales en~~ province afin de bénéficier de la main-d'oeuvre à bon marché et de produire des instruments ordinaires. A l'inverse, des maisons de province ont un dépôt à Paris où une partie des instruments reçoivent une finition particulière par des ouvriers qualifiés.

Les facteurs d'instruments de musique se lancent avec enthousiasme dans la recherche d'inventions nouvelles et de perfectionnements divers qu'ils font breveter. Tous suivent ce mouvement, à l'exception des facteurs d'orgues et des facteurs d'accordéons qui semblent moins soucieux

de faire enregistrer leurs découvertes. Les expositions nationales constituent des étapes obligées où les facteurs d'instruments montrent leurs nouveautés et où ils tentent de remporter des distinctions qui se distribuent assez facilement. Les jurys qui ne comprennent pas de spécialistes en matière musicale ni en facture instrumentale jugent plutôt le développement commercial et industriel des maisons qui se présentent à ces concours périodiques. En province, le nombre des expositions se multiplie et les facteurs parisiens d'instruments de musique commencent à s'y présenter dans le but de trouver des débouchés à leurs produits.

Sur le plan international, la facture instrumentale française se développe et continue d'accroître ses exportations, surtout à destination des Etats-Unis qui constituent son premier client, mais aussi vers des pays européens comme l'Angleterre, la Belgique et l'Italie. Les importations d'instruments de musique sont très minces et elles poursuivent leur mouvement de régression. Les quelques instruments importés viennent surtout d'Angleterre.

Au cours de cette période d'expansion, les facteurs d'instruments de musique ressentent fortement la crise économique, sociale et politique de 1847 et 1848. Leurs chiffres d'affaires sont comprimés de plus des deux-tiers et plus de la moitié des ouvriers sont licenciés. Les pianos, les orgues et la lutherie sont les secteurs les plus touchés. Les effets de la crise se font sentir dans toutes leurs activités. On constate également une régression dans le nombre de brevets enregistrés, dans le montant des exportations et dans le nombre de facteurs d'instruments de musique présents à l'exposition nationale de 1849. Au cours de ces deux années, nombreuses sont les demandes de secours et de prêt adressées au gouvernement provisoire de la Deuxième République.

CHAPITRE III

1850 - 1870 : L'AGE D'OR DE LA FACTURE INSTRUMENTALE

Succédant à la Deuxième République qui a suscité de grands espoirs populaires, le Second Empire connaît une période de croissance économique rapide, interrompue par une crise de courte durée en 1858-59, et par la guerre franco-allemande.

L'expansion industrielle est considérable, les réseaux de chemin de fer se multiplient, et cette époque est marquée par des phénomènes de socialisation importants auxquels la musique n'est guère étrangère. C'est notamment l'apogée de l'orphéon, le succès des cafés-concerts, le développement des fanfares et harmonies dans toutes les villes et villages, ainsi que le renouveau de la musique religieuse.

Cet engouement pour la musique se traduit par un développement considérable de la facture instrumentale sous le Second Empire. On peut le constater dans les données statistiques qui traduisent, dans un premier temps, non pas tant l'accroissement du nombre des facteurs d'instruments qui est plutôt en légère régression, mais l'augmentation de plus d'un tiers de l'importance de leurs affaires. Par contre, au début de la Troisième République que nous étudierons dans le chapitre suivant, les documents témoignent de la prolifération des petits artisans installés dans les années 1860.

Au cours de la période 1851-1870, une seule grande enquête recense les facteurs d'instruments de musique parisiens. C'est l'enquête de 1860 menée par la Chambre de Commerce de Paris qui, tout comme en 1847, est soucieuse de dénombrer tous les fabricants de la capitale. Ses méthodes d'investigation sont semblables à celles de 1847 et elle envoie des enquêteurs dans chaque quartier de la ville. Pour la facture instrumentale, les six branches d'activité analysées sont identiques à celles

de 1847 : pianos, lutherie, instruments à vent en bois, instruments à vent en cuivre, orgues, accordéons . Pour le contenu précis de chaque catégorie, nous renvoyons le lecteur à la période précédente .

Durant cette époque, la capitale française se transforme en une capitale moderne grâce aux travaux d'aménagement de Haussmann. D'autre part les limites du Paris de 1860 ne sont plus ce qu'elles étaient en 1847 . Les communes périphériques de la banlieue viennent d'être annexées à la capitale qui voit sa superficie plus que doublée. Administrativement, la ville est restructurée en vingt arrondissements, eux-mêmes subdivisés en quatre quartiers (cf. annexes, graphique I/2) . Il n'y a aucune correspondance entre les anciens arrondissements et les nouveaux (cf. introduction générale). Tout au plus est-il possible d'estimer l'évolution de l'ancien Paris en considérant les douze premiers arrondissements, encore que le douzième aille jusqu'aux fortifications . Par conséquent, il est également possible d'étudier le rôle des communes annexées en considérant les huit derniers arrondissements, mais il n'est pas permis d'en constater l'évolution car il n'existe pas de statistiques professionnelles avant 1860 pour cette couronne de banlieue . Comme nous l'avons précisé dans la méthodologie, il faut s'en tenir plus aux tendances générales qu'aux chiffres absolus .

A . Situation optimale des ateliers

1. Nombre de patrons

En 1860, les patrons de la facture instrumentale ne représentent plus que 0,4% de l'ensemble des fabricants parisiens qui depuis 1847 ont augmenté de 30% et sont au nombre de 83 692 (2).

(1) Statistique ... 1860, op. cit.

(2) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 127.

La capitale française compte 358 patrons dans la facture instrumentale, soit 15 patrons de moins qu'en 1847. Si l'on considère l'ancien Paris seulement, les facteurs d'instruments sont moins nombreux qu'en 1847, avec une diminution de 73 facteurs, soit 20%. Parmi ceux-ci un grand nombre a probablement transféré ses ateliers dans les communes nouvellement annexées qui comptent alors 58 facteurs. Les facteurs installés dans la couronne de banlieue récemment annexée sont six fois moins nombreux que ceux des douze premiers arrondissements.

C'est la première fois que depuis le début du siècle on constate une régression dans le nombre des facteurs d'instruments parisiens. En fait, la régression n'est qu'apparente et ne touche que les pianos et les accordéons, tandis que les autres branches d'activité de la facture instrumentale connaissent un développement important. Analysons plus en détail chacune de ces spécialités.

Les facteurs de pianos sont encore les plus nombreux en 1860; avec 179 patrons, ils représentent 50% de l'ensemble. Les autres branches d'activité sont moins importantes et comptent 53 facteurs d'orgues (15%), 40 facteurs d'instruments à vent en cuivre (11%), 35 facteurs d'instruments à vent en bois (10%), 30 facteurs d'accordéons (8%) et 21 luthiers (6%).

Si l'on compare les chiffres de l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris avec ceux tirés de sources secondaires, comme par exemple l'annuaire musical de Charles Soullier paru en 1855 (3), on constate que les informations sont du même ordre de grandeur. Dans l'annuaire musical sont nommément cités 313 facteurs et marchands d'instruments de musique, soit 45 de moins que dans l'enquête de 1860. Cette différence s'explique d'un côté par l'écart de cinq ans qui sépare les deux publications (or c'est une époque de pleine expansion), et d'un autre côté par le fait que les faïonniers sont comptés dans l'enquête de la Chambre de Commerce et qu'ils n'apparaissent pas dans l'annuaire musical. C'est ainsi que dans cette dernière publication et bien que soient aussi cités les marchands, il y a, par rapport à l'enquête de 1860, 17 facteurs de pianos, 10 facteurs d'instruments à vent en bois, 10 facteurs d'instruments à vent en cuivre, 13 facteurs d'orgues et 15 facteurs d'accordéons en moins. C'est justement dans le secteur des accordéons, où la proportion de faïonniers est la plus grande, que les "oublis" de l'annuaire musical sont les plus importants. Par contre, dans la lutherie, l'annuaire musical compte 17

(3) C. Soullier, Annuaire musical 1855, Paris, 1855, pp. 37-44.

facteurs de plus que la Chambre de Commerce. Dans cette catégorie sont vraisemblablement cités les luthiers qui ne s'occupent que de la réparation des instruments, alors que la Chambre de Commerce les a probablement écartés car ils ne sont pas fabricants.

Si l'on compare les chiffres des deux enquêtes de la Chambre de Commerce, ceux de 1847 et ceux de 1860 (cf. annexes, graphique II/1), on s'aperçoit que l'importance respective de chaque branche d'activité a changé, à l'exception des pianos qui se situent encore loin en tête du classement. D'après le nombre de patrons, les diverses branches d'activité se classaient de la manière suivante en 1847 : pianos, accordéons, orgues, cuivres, lutherie, et bois. Treize ans plus tard, l'ordre s'est transformé : pianos, orgues, cuivres, bois, accordéons, et lutherie. Les accordéons et les pianos comptent moins de facteurs qu'en 1847, tandis que les bois ont doublé leur effectif, et que celui des orgues a augmenté d'un tiers. La lutherie et les cuivres sont du même ordre de grandeur.

Parmi les 179 patrons de facteurs de pianos se comptent 55 fabricants de fournitures. De nouveaux métiers issus de la division du travail se sont créés : à côté des fabricants de caisses, de claviers et de mécaniques se sont installés des garnisseurs de marteaux, des fabricants de touches, d'ivoire, de dièses, de feutres, de cordes, de chevilles, de flambeaux et de pédales. C'est dans la facture de pianos que l'on trouve la diversité la plus grande dans les ateliers limités à une partie seulement de la fabrication. De plus, cette parcellisation est à présent maximale. Au cours des années ultérieures, il n'y aura plus de nouveaux métiers issus de ce secteur. Au contraire, la tendance va évoluer vers un regroupement de deux ou trois spécialisations. C'est ainsi que certains ateliers se limitent essentiellement à l'une ou l'autre de ces spécialités, tandis que d'autres comprennent la fabrication de deux ou trois éléments de fournitures.

Plusieurs facteurs de pianos fabriquaient encore des harpes quelques années auparavant. A présent, les harpes sont exceptionnelles et ne se fabriquent plus que sur commande spéciale, alors qu'en Angleterre la harpe jouit encore d'une certaine popularité. Cet instrument reste heureusement indispensable à l'orchestre sinon il tomberait définitivement dans l'oubli.

L'ensemble des facteurs de pianos, accessoires y compris, a

diminué de 10% en treize ans. Ce sont donc des facteurs réunissant l'ensemble des opérations de la fabrication qui ont disparu au profit de facteurs spécialisés dans une partie seulement. Néanmoins, il faut constater que pour la première fois depuis le début du siècle, les facteurs de pianos ne sont plus en expansion. La vogue de cet instrument, tout en restant très prononcée, a semble-t-il, dépassé son point culminant.

Les fabricants d'accordéons ont perdu la moitié de leur effectif. Alors que vers 1840 cette industrie avait pris rapidement une certaine importance, elle est à présent moins prospère. Le goût musical a-t-il à ce point changé en si peu de temps? Il semble plutôt que ce soit la concurrence des produits allemands qui ait fait régresser la facture française. Celle-ci n'a pu maintenir la compétitivité des prix et comme elle a misé sur une production abondante et à bon marché, elle n'est pas capable d'imposer les instruments de haute qualité qui pourraient la sauver. Cette régression du nombre de facteurs d'accordéons n'a que légèrement affecté l'importance des affaires qui restent stationnaires. Nous y reviendrons plus loin. Un autre élément entre également en ligne de compte dans cette diminution du nombre des patrons. Plus que toute autre branche de la facture instrumentale, le secteur des accordéons est rapidement devenu une sorte d'oligopole où quelques patrons seulement détiennent la plus grande part du marché, tandis que de petits artisans spécialisés travaillent pour eux. Les facteurs-patrons qui livrent aux acheteurs l'accordéon terminé sont en petit nombre. Il n'est pas simple de les identifier d'autant que certains d'entre eux fabriquent aussi des harmoniums.

Parmi les 30 facteurs-patrons recensés par la Chambre de Commerce sont comptés les façonniers qui ne fabriquent qu'une partie de l'instrument. Les uns se limitent aux garnitures, jeux d'anches en cuivre, claviers; les autres aux touches en nacre et en ivoire, à la soufflerie en carton ou en papier, ou encore aux boîtes en acajou ou en palissandre; certains s'occupent du montage et de l'accord; d'autres ne se consacrent qu'aux réparations.

Les quatre autres branches de la facture instrumentale accusent toutes un accroissement du nombre de leurs facteurs. L'augmentation la plus prononcée concerne les bois où le nombre de facteurs a doublé depuis 1847. Il y a donc demande accrue d'instruments de première qualité,

puisque ceux destinés à la consommation courante et à l'exportation sont fabriqués à La Couture (Eure) et dans les villages avoisinants.

Les facteurs d'orgues sont également en expansion avec un accroissement de 30% de nouveaux patrons. Cette branche d'activité compte 53 fabricants de diverses spécialités : 18 fabricants d'orgues expressives et d'harmoniums, 7 fabricants d'orgues à cylindres, 6 fabricants d'orgues d'église, 12 fabricants de tuyaux, claviers, anches, etc. et 10 fabricants de caisses. La division en ateliers spécialisés dans une partie seulement de l'instrument est moins poussée que dans la facture de pianos. Il y a bien des fabricants de caisses, de claviers, de tuyaux, ou d'anches, mais ils sont à la fois moins diversifiés et proportionnellement moins nombreux. C'est que la facture d'orgues, et plus particulièrement la facture d'orgues d'église, ne se prête pas à la reproduction en séries de mêmes modèles. Au contraire, chaque orgue d'église est conçu individuellement selon le lieu pour lequel il est destiné. Un orgue varie non seulement en dimensions, mais encore en nombre de jeux et de claviers.

L'augmentation du nombre de facteurs d'orgues s'est davantage manifestée parmi les facteurs d'orgues expressives, d'orgues d'église et accessoires que parmi les facteurs d'orgues à cylindre qui sont à présent moins nombreux à Paris. Il est surprenant que les enquêteurs de la Chambre de Commerce soient parvenus à dénombrer les patrons dans chacune des spécialités des orgues. Dans cette branche d'activité, la spécialité de l'un ne s'arrête pourtant pas là où commence celle du voisin. Les fabricants d'orgues d'église s'occupent parfois également d'orgues expressives; les spécialistes d'orgues expressives fabriquent souvent aussi des orgues à cylindre ou des accordéons. Il est probable que ces facteurs n'ont été comptés que dans la catégorie pour laquelle leur production est la plus abondante.

Le nombre des luthiers et des facteurs d'instruments à vent en cuivre est resté plutôt stationnaire, avec seulement deux facteurs de plus dans chacune de ces spécialités. Parmi les 21 luthiers parisiens sont comptés trois fabricants d'archets. La capitale n'est plus le lieu privilégié des instruments à cordes de haute qualité : Mirecourt (Vosges) où se fabriquent les instruments ordinaires commence peu à peu à produire des instruments de prix.

Parmi les 40 facteurs d'instruments à vent en cuivre sont également comptés les fabricants d'embouchures, de clefs, de pavillons, et pistons, ainsi que les fabricants d'instruments à percussion.

La diversité des ateliers spécialisés dans une partie seulement de l'instrument est ici aussi à son stade maximal mais pour des raisons différentes des facteurs de pianos. Pour ces derniers, il s'agit d'un développement propre à l'industrialisation de leur secteur, tandis que pour les instruments à vent en cuivre, cela tient à la nature même des instruments. Si ceux-ci sont composés de nombreuses pièces détachées, leur diversité est moins prononcée que dans les pianos.

Certains facteurs d'instruments à vent en cuivre s'occupent également d'instruments à percussion tels A. Sax, P. Gautrot, et Jules Martin. Rares sont les facteurs qui se limitent uniquement à cette catégorie. M.V.Grégoire se fait pourtant une réputation pour ses taroles ou petits tambours. Grappin, d'Auxerre, s'essaie à fabriquer des cymbales à l'imitation de celles importées depuis toujours de Turquie. Le grand développement des facteurs d'instruments à vent en cuivre constaté en 1847 ne semble pas s'être poursuivi, du moins en ce qui concerne le nombre de facteurs; leur chiffre d'affaires par contre s'est considérablement développé. D'autre part, la concurrence des instruments belges et allemands est forte et les facteurs français ne sont vraisemblablement pas les seuls sur le marché.

Il faut noter qu'au cours des années 1860, le nombre des petits artisans va se multiplier de manière extraordinaire dans toutes les catégories sauf les orgues. Nous en constaterons d'ailleurs le développement au début de la période suivante.

Parmi les maisons nouvellement installées à l'époque du Second Empire, citons entre autres pour les pianos ou accessoires de pianos : Joseph Vygen (1852), Victor Pruvost (1852), Kutt (1852), Franz et fils (1852), Frédéric Kappès (1853), Michel Westermann (1853), Jean Devaquet (1854), Théodule Beaufort (1855), Emile Stein (1856), Alexandre Bataille (1856), Jean Lacape (1857), Emile David (1858), Philippe Hattemer (1859), Focké (1860), Georges Rinaldi (1862), Philippe Henri Herz neveu (1863), Nicolas Erard (1865), Ferdinand Monti (1868); pour la lutherie : Charles Mennegand (1855 ou 1857), Claude-Auguste Miremont (1860), Joseph Louis Germain (1860), Sébastien Vuillaume (1860 ou 1863); pour les instruments

à vent en bois : Jacques Nonon (1853), Louis Lot (1854 ou 1855), Auguste Bonneville (1858), Claude Rive (1868); pour les instruments à vent en cuivre : Alphonse Sax (1855), Arsène Lecomte (1860), Millereau & Cie (1861), l'Association Générale des Ouvriers Facteurs (1865), et Auguste Feuillet (1867) spécialisé dans les saxophones; pour les instruments à anches libres : Jean-Baptiste Maillard (1852), Victor Mustel (1853), Florent Baudet (1853), Alexandre Rousseau (1854), Ernest Kaps (1858), Couty & Liné (1858), Christophe & Etienne (1861), Louis Boutevin (1863).

L'incompatibilité des sources ne permet pas d'évaluer avec précision la place occupée par la capitale française par rapport au reste de la France. Il apparaît pourtant que Paris reste la première ville du pays en ce qui concerne la facture instrumentale dans son ensemble. Pourtant, plusieurs manufactures de pianos se sont ouvertes en province et Paris n'est plus le siège unique de cette spécialité. De plus, il semble bien que les régions des Vosges et de l'Eure continuent à prendre une extension importante dans le développement de la lutherie pour la première et des instruments à vent en bois pour la seconde.

2. Taille des ateliers

Le Paris de 1860 compte 4 773 ouvriers travaillant à l'atelier ou à domicile pour la facture instrumentale (4). Dans les pianos sont occupés 2 101 ouvriers (soit 44%), dans les orgues 1 513 ouvriers (soit 31%), dans les cuivres 725 ouvriers (soit 15%), dans les accordéons 231 ouvriers (soit 5%), dans les bois 121 ouvriers (soit 3%), et dans la lutherie 82 ouvriers (soit 2%). Si les proportions ne sont plus tout à fait les mêmes dans chacune des branches de la facture instrumentale, l'importance relative de chacune de celles-ci est restée identique à celle de 1847.

L'augmentation du nombre des ouvriers ne se manifeste que dans les branches où le nombre de patrons s'est accru : lutherie, bois, cuivres et orgues. Par contre, les pianos et les accordéons comptent moins

(4) Cf. également le chapitre I de la deuxième partie consacré à la vie ouvrière où est analysée la répartition des ouvriers selon le sexe et selon le lieu de travail.

d'ouvriers qu'en 1847. Par rapport à cette année-là, le nombre d'ouvriers a augmenté de 13%, alors que celui des patrons a diminué de 4%. La taille des ateliers s'est donc agrandie en treize ans. Alors que la moyenne était de 11 ouvriers par patron, elle est à présent de 13 ouvriers par patron pour l'ensemble de la facture instrumentale. Dans le détail, les proportions par branche d'activité sont quelque peu différentes.

La moyenne générale du nombre d'ouvriers par patron se situe à 12 pour les pianos, 4 pour la lutherie et les bois, 18 pour les cuivres, 28 pour les orgues et 8 pour les accordéons. Treize ans plus tôt cette moyenne était de 15 pour les pianos, 2 pour la lutherie, 4 pour les bois, 13 pour les cuivres, 10 pour les orgues et 5 pour les accordéons.

Mais si l'on exclut les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier, les moyennes sont encore plus prononcées. Pour l'ensemble de la facture instrumentale, un atelier compte 20 ouvriers en 1860 contre 16 en 1847. Par branche d'activité, cette moyenne des ouvriers par patron équivaut à 17 ouvriers dans les pianos (19 en 1847), 6 ouvriers dans la lutherie (4 en 1847), 8 ouvriers dans les bois (8 en 1847), 27 ouvriers dans les cuivres (18 en 1847), 35 ouvriers dans les orgues (14 en 1847), 13 ouvriers dans les accordéons (9 en 1847). Seule la taille des ateliers des facteurs d'instruments à vent en bois est restée identique alors que, nous l'avons vu, leur nombre a doublé. Les ateliers de pianos sont les seuls à avoir légèrement diminué de taille; ils ont par ailleurs également diminué leur nombre de 10%. Les ateliers des autres spécialités, cuivres, orgues, accordéons et lutherie, se sont tous agrandis. Ce sont les orgues qui ont subi le changement le plus prononcé puisqu'il y a deux fois et demie plus d'ouvriers dans les ateliers qui d'autre part sont 30% plus nombreux. Alors que le nombre des ateliers de lutherie et d'instruments à vent en cuivre n'a augmenté que de deux unités, leur taille par contre a augmenté de 50%. La taille des ateliers d'accordéons a augmenté dans les mêmes proportions, alors que leur nombre a diminué de moitié.

L'enquête de 1860 permet même une analyse plus fine encore car elle distingue trois tailles différentes d'ateliers ; les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier, les ateliers de deux à dix ouvriers et les ateliers de plus de dix ouvriers. Les facteurs-patrons faisant travailler deux à dix ouvriers sont majoritaires (41%). Les petits patrons travaillant seuls ou avec un ouvrier comptent pour 37%, et les grands

ateliers de plus de dix ouvriers pour 22%.

La répartition des ateliers de la facture instrumentale dans son ensemble ne correspond pas du tout à celle des entreprises de l'ensemble de Paris où la majorité est constituée par des petits artisans (62%), plus nombreux encore qu'en 1847. Les grandes entreprises de plus de 10 ouvriers ne participent plus que pour 9% et les entreprises de 2 à 10 ouvriers pour 29% (5).

Si l'on se réfère au graphique comparant la taille des ateliers dans l'ensemble de la facture instrumentale (cf. annexes, graphique II/2), on constate que le nombre de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier a augmenté de 7%. Par contre, le nombre des grands ateliers de plus de 10 ouvriers a diminué de 2%; de même, le nombre des ateliers employant de 2 à 10 ouvriers a perdu 5% de son effectif.

Il s'est donc opéré simultanément une diminution du nombre total de facteurs d'instruments, une augmentation des petits artisans, une légère régression du nombre de très grands ateliers et ateliers de taille moyenne, mais également un développement de la taille de ceux-ci. L'industrialisation ne s'est donc pas accentuée au niveau de la taille des ateliers. Par ailleurs les grands ateliers n'ont pas fait disparaître les petits artisans. Au contraire, certains d'entre eux apparaissent comme une émanation de la division du travail organisée dans de grands ateliers. Après plusieurs années de formation dans la spécialisation d'une partie seulement d'un instrument, plusieurs ouvriers s'installent à leur compte et ouvrent un petit atelier spécialisé. Des liens étroits s'établissent alors entre ces artisans exerçant de nouveaux métiers et les grandes maisons qu'ils ont quittées.

Si d'une vue générale de la facture instrumentale, on passe à celle de chacune des branches d'activité, les tailles respectives des ateliers se présentent tout autrement (cf. annexes, graphique II/3). Les facteurs-patrons faisant travailler deux à dix ouvriers ne sont pas majoritaires dans chacune des branches d'activité alors qu'ils l'étaient en 1847. Ils le restent cependant dans les pianos et les orgues, alors que dans les quatre autres spécialités, ce sont les petits artisans qui dominent, très largement dans la lutherie et les bois, dans une moindre mesure dans les accordéons et dans les cuivres. Si le nombre de grands

(5) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 128.

ateliers de plus de 10 ouvriers a diminué dans les pianos et les accords, il a par contre augmenté dans les autres branches d'activité. Parmi les 179 facteurs de pianos, 77 facteurs (soit 43%) occupent 2 à 10 ouvriers, 61 facteurs (soit 34%) travaillent seuls ou avec un ouvrier, et 41 facteurs (soit 23%) dirigent des ateliers de plus de 10 ouvriers. Le nombre des grands ateliers a diminué de 9% par rapport à 1847 et ils se situent à présent en troisième position alors qu'en 1847 ils étaient plus nombreux que les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Pleyel occupe 400 ouvriers en 1855 et fabrique 1 500 pianos par an. Amédée Thibout dirige 150 ouvriers qui fournissent 500 pianos par an en 1867. Bord est à la tête d'un atelier d'une centaine d'ouvriers. Amédée Wetzels travaille avec 39 ouvriers en 1860. Parmi les petits artisans, citons Alphonse Juvenois, Auguste Maillard fils, Philippe Faust, Nicolas Herrig, Charles Kneip, Joseph Krick, Augustin Ferlin.

Il y a 55 fabricants qui ne s'occupent que de fournitures de pianos et ils travaillent avec 222 ouvriers, soit une moyenne de 4 ouvriers par patron. Les maisons qui se consacrent exclusivement à la fabrication d'une seule partie de l'instrument sont donc à présent plus nombreuses et certaines produisent même sur une grande échelle. D'un autre côté, le nombre de spécialisations s'est également accru. Par exemple, F. de Rohden, J. Schwander, C. Gerling, Kutt & Fechoz, fournissent les mécaniques. Cette spécialité se développe d'ailleurs considérablement. En 1867, les ateliers de mécanique de pianos sont au nombre de vingt-cinq à Paris (6). De leur côté, E. Poillion, Alessandri, V. Barbier, Fortin & Cie préparent les feutres nécessaires pour recouvrir les marteaux. J.F. Monti ne fabrique que les touches d'ivoire, tandis que Monti fils aîné et H. Chaudesson ne s'occupent que des touches d'ébène, des dièses. Les fournitures de chevilles, pointes, agrafes se trouvent chez Duval & fils, ou Rabeuf aîné. Enfin, parmi les fabricants de caisses, citons Berdux, Boll, Kupper, Christine, Bricaire, Vandenbroucke.

En province, les manufactures de pianos se multiplient et Marseille n'est plus le seul centre faisant concurrence à la capitale. En 1867 à Nancy, les frères Mangeot font travailler 60 ouvriers, qui

(6) Archives nationales, F 12-3121 b, Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapport des délégations ouvrières, cf. annexes, mécaniciens pour pianos (2e rapport).

fournissent 360 pianos par an, Martin fils aîné, installé à Toulouse, fabrique 120 pianos par an.

Près de la moitié des luthiers parisiens sont des petits artisans (10 luthiers soit 48%); huit luthiers (soit 38%) font travailler 2 à 10 ouvriers; enfin 3 luthiers (soit 14%) occupent plus de dix ouvriers. Alors qu'en 1847, il n'existait pas d'atelier de lutherie de plus de dix ouvriers, il en existe à présent trois; de même, trois luthiers supplémentaires travaillent seuls ou avec un ouvrier. Mirecourt qui compte 400 ouvriers n'est plus le seul lieu de France où se fabriquent des instruments de consommation courante. A côté de la lutherie de haute qualité, Paris compte à présent aussi des ateliers où l'on produit à bon marché et en grandes quantités. Husson, Buthod & Thibouville en sont les représentants les plus connus.

Bien que leur nombre ait doublé, la physionomie des ateliers des instruments à vent en bois s'est transformée dans la même direction que ceux de la lutherie, avec cependant une prolifération encore plus grande de petits artisans. Ceux-ci représentent en effet 63% des facteurs de cette spécialité, alors qu'en 1847, ils ne comptaient que pour 41%. Les ateliers de 2 à 10 ouvriers n'ont augmenté que d'une unité, mais en pourcentage ils ne représentent plus que 28,5% de l'ensemble des facteurs d'instruments à vent en bois (53% en 1847). Tout comme dans la lutherie, les grands ateliers de plus de dix ouvriers sont peu nombreux. Il n'y en a que trois parmi les bois. Toutes proportions gardées, la taille des ateliers des facteurs d'instruments à vent en bois est conforme à celle de l'ensemble des entreprises parisiennes de 1860. Lecompte, facteur récemment installé, compte 100 ouvriers dans ses ateliers en 1860; sept ans plus tard, il en occupe 150 et a étendu sa fabrication aux cuivres et aux instruments à cordes. Nombreux sont d'ailleurs les facteurs d'instruments à vent qui fabriquent à la fois des bois et des cuivres, même s'ils ont une préférence marquée pour l'une ou l'autre de ces spécialités. Ce sont notamment Louis Lot, Jules Martin, P. Gautrot, Adolphe Sax, J.C. Roth, Thibouville-Lamy, Gentelet.

Les instruments à vent en cuivre sont la seule branche d'activité où le nombre de facteurs est à peu près identique dans chacune des catégories d'ateliers envisagée. Il y a un nombre égal de grands ateliers de plus de dix ouvriers et d'ateliers occupant deux à dix ouvriers

(13 ateliers dans les deux cas); enfin, 14 artisans travaillent seuls ou avec un ouvrier. Avec un nombre à peu près semblable de facteurs-patrons qu'en 1847, la physionomie des ateliers s'est modifiée ; davantage de grands ateliers et de petits artisans au détriment des ateliers de deux à dix ouvriers. En 1862, Gautrot dirige la plus grande manufacture d'instruments à vent en cuivre. Il occupe 700 ouvriers à Paris et autant à Château-Thierry. De plus, il possède également des ateliers d'instruments à vent en bois à La Couture et des ateliers de lutherie à Mirecourt dont l'ensemble regroupe 200 ouvriers.

Si la majorité des ateliers d'orgues (49%) occupe, comme en 1847, 2 à 10 ouvriers, par contre le nombre des ateliers de taille supérieure a augmenté de 7% (de 10 facteurs en 1847 à 17 en 1860). A l'inverse, les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier ne constituent plus que 19% de l'ensemble au lieu de 25%, mais en chiffres absolus, leur nombre s'élève à 10 dans les deux enquêtes. L'enquête de 1860 permet d'esquisser de manière encore plus précise la taille des ateliers selon chacune des spécialités dans les orgues.

Les ateliers les plus importants concernent les orgues expressives où la fabrication est organisée comme dans celle des pianos; la division du travail et la reproduction en série des mêmes modèles rendent possible une production courante à grande échelle. Les 18 fabricants d'orgues expressives occupent 1 167 ouvriers, soit une moyenne de 65 ouvriers par patron. Selon la Chambre de Commerce, on compte à Paris deux maisons principales (Alexandre père & fils, et Debain), et plusieurs ateliers secondaires. Les 6 fabricants d'orgues d'église dirigent 185 ouvriers, soit une moyenne de 31 ouvriers par atelier. Dans les orgues à cylindres, chacun des 7 patrons fait travailler une moyenne de 14 ouvriers. Les fabricants d'accessoires sont plutôt de petits artisans ou des ouvriers à façon dirigeant d'autres ouvriers. Les 10 fabricants de caisses se font aider de 35 ouvriers, les 12 fabricants de tuyaux, claviers, anches, etc. en occupent 29. Voignier père & fils dirigent une petite entreprise familiale de tuyaux d'orgues d'église et d'articles concernant la facture d'orgues (7). En 1860, Cavaillé-Coll occupe 52 ouvriers et Alexandre en fait travailler 300. Les ateliers de Fourneaux comptent 46 ouvriers. Parmi

(7) Archives nationales, F 12-3113, Exposition Universelle de 1867, Rapport des délégations ouvrières, cf. facteurs de pianos et orgues.

les petits artisans, citons Emile Stein, Gadault fils, Florentin Baudet, Pierre Tailleur. En 1867, V. Mustel se range également parmi les petits artisans et se fait connaître par la fabrication artistique d'une vingtaine d'instruments par an. Dans la fabrication des orgues expressives où la reproduction multiple des mêmes modèles alimente une production courante, V. Mustel fait vraiment figure d'exception par la qualité de ses produits.

Si l'effectif des facteurs-patrons en accordéons a diminué de moitié, la taille des ateliers est restée sensiblement la même qu'en 1847 : majorité de petits artisans (47 %), puis des ateliers de 2 à 10 ouvriers (43%) et enfin des ateliers de plus de 10 ouvriers (10%). Les facteurs les plus connus sont Kasriel, Busson, Mayer-Marix, Kanéguissert, Viallet et Leterme.

En treize ans, la tendance générale s'est développée dans le sens d'un accroissement du nombre des petits artisans, qui sont majoritaires dans quatre branches d'activité : lutherie, bois, accordéons et cuivres. Dans la facture de pianos, le nombre de grands ateliers s'est réduit et est devenu minoritaire au sein de ce secteur. Il n'y a qu'une seule branche d'activité qui suit un processus d'industrialisation : les orgues augmentent le nombre de leurs grands ateliers, tandis que celui des petits artisans diminue. Chacun des secteurs a évolué dans une direction qui lui est propre.

3. Importance des affaires

Avec une augmentation de 34% par rapport à 1847, le chiffre d'affaires de la facture instrumentale parisienne s'élève à 22 270 973 F en 1860. La moyenne du chiffre d'affaires par patron est donc supérieure en 1860, d'autant qu'il y a quinze facteurs-patrons en moins : 62 209 F, soit 40% de plus qu'en 1847.

Comment se répartit la part respective de chaque branche d'activité dans ce chiffre d'affaires global? Les pianos participent pour 51%, les orgues pour 24,3%, les cuivre pour 14,3%, les accordéons pour 5,7%, les bois pour 3% et la lutherie pour 1,4% (cf. annexes, graphique III/1a et tableau 22).

En chiffres absolus, les affaires des facteurs de pianos, des facteurs d'accordéons et des luthiers n'ont pas changé de volume par rapport à 1847. Par contre, leur place respective dans l'ensemble de la facture instrumentale a régressé. A l'inverse, la production des facteurs d'instruments à vent en bois, des facteurs d'instruments à vent en cuivre et des facteurs d'orgues s'est développée dans les rapports respectifs de 1 à 2 pour les bois et les cuivres, et de 1 à 4 pour les orgues.

Ce changement dans l'importance relative des affaires de chacune des catégories de la facture instrumentale s'explique par les démarrages successifs de ses divers secteurs, tributaires à la fois du développement des techniques de fabrication et du goût musical.

Les pianos sont les premiers à s'être développés dès les années 1820 parallèlement à l'ascension de la bourgeoisie et ils semblent à présent avoir atteint leur plein épanouissement. En revanche, les cuivres et les orgues n'ont commencé à être en faveur que dans les années 1830 et ils poursuivent leur expansion. Rappelons le développement rapide et extraordinaire des musiques militaires, dont plus de 200 régiments sont pourvus. Napoléon III demande à Adolphe Sax de lui organiser une musique modèle pour le régiment des Guides de la Garde nationale (8). Le succès des musiques militaires conjugué à celui des orphéons vocaux pour les classes populaires contribue à l'élan pris par les sociétés orphéoniques instrumentales pour lesquelles se multiplient concours et festivals. En 1867, on compte 3243 orphéons (vocaux et instrumentaux) groupant quelque 150 000 membres actifs dont les plus nombreux se trouvent dans le nord de la France (9).

De même, le secteur des orgues poursuit l'élan pris précédemment et les commandes continuent à affluer. De nouvelles orgues sont installées dans les églises Sainte-Geneviève, Sainte-Elisabeth, Saint-Vincent-de-Paul, dans la chapelle des Tuileries, à l'Institut des Jeunes Aveugles, etc.

Par rapport à 1847, les pianos semblent avoir régressé de 18%; c'est vrai en ce qui concerne leur place relative dans l'ensemble de la facture instrumentale, mais leur chiffre d'affaires est toujours de l'ordre

(8) M. Haine, op. cit. p. 109.

(9) P. Gerbod, "L'institution orphéonique en France du XIXe au XXe siècle", Ethnologie française, 1980, t. X, n° 1, pp. 27-44.

de 11 millions. Avec 18 facteurs en moins, la moyenne par patron a augmenté de 9%. Au sein de cette spécialité, les 55 fabricants de fournitures participent pour 10% du chiffre d'affaires de l'ensemble des facteurs de pianos (1 291 650 F soit une moyenne de 23 484 F par patron). Considérés isolément, les 124 facteurs-patrons de pianos font chacun une moyenne de 81 358 F. La spécialité des pianos, considérée dans son ensemble, réalise un chiffre d'affaires moyen par patron de 63 575 F, ce qui les place en troisième position, après les orgues et les cuivres. Les pianos restent toutefois en tête de classement en ce qui concerne le chiffre d'affaires moyen par personne active (patrons et ouvriers); la main-d'oeuvre est donc la plus productive de la facture instrumentale. En 1855, Pleyel fait des affaires pour 2 000 000 F.

Les orgues enregistrent la plus forte augmentation de chiffre d'affaires : de 1,4 millions de francs en 1847, la production s'élève à 5,4 millions de francs en 1860. Avec une augmentation de 30% seulement du nombre de patrons, les orgues ont accru leur production de 300%. La moyenne par patron est d'ailleurs la plus élevée de la facture instrumentale, 102 019 F, et est supérieure de 64% à la moyenne générale. Dans l'ensemble de la facture instrumentale, les orgues sont à présent en seconde position en ce qui concerne leur chiffre d'affaires global, alors qu'ils occupaient la troisième place en 1847. Lorsqu'on examine de plus près encore le détail des chiffres d'affaires selon les diverses spécialités au sein des facteurs d'orgues, l'hétérogénéité de l'importance de leurs affaires est encore plus étonnante. Ce sont les fabricants d'orgues expressives qui réalisent les affaires les plus prospères : 3 901 000 F pour 18 patrons, soit une moyenne de 216 722 F (c'est-à-dire trois fois et demie la moyenne générale de la facture instrumentale). Par contre, si l'on considère la moyenne du chiffre d'affaires par personne active (patrons plus ouvriers) celle-ci se situe en dessous de la moyenne générale, c'est-à-dire que la main-d'oeuvre n'y est vraiment pas productive. Alexandre atteint un chiffre d'affaires de 800 000 F, Fourneaux de 300 000 F.

Avec un chiffre d'affaires de près d'un million de francs, les facteurs d'orgues d'église atteignent également un chiffre d'affaires moyen par patron très confortable : 938 000 F pour 6 facteurs, soit 156 333 F par patron (c'est-à-dire deux fois et demie la moyenne générale

de la facture instrumentale). Ici, la productivité de la main-d'oeuvre est nettement plus appréciable puisque la moyenne du chiffre d'affaires par personne active (patrons plus ouvriers) est de 4 911 F. Par exemple, le chiffre d'affaires de Cavaillé-Coll s'élève à 500 000 F.

Au sein de la facture d'orgues, les affaires des autres spécialités sont nettement moins importantes : 341 500 F pour les 7 fabricants d'orgues à cylindre (moyenne de 48 786 F par patron et de 3 284 F par personne active), 115 200 F pour les 10 fabricants de caisses (moyenne de 11 520 F par patron et de 2 560 F par personne active), 111 800 F pour les 12 fabricants de tuyaux, claviers, anches, etc. (moyenne de 9 316 F par patron et de 2 727 F par personne active).

En treize ans, les cuivres ont presque doublé leur chiffre d'affaires, alors que le nombre de patrons est resté stationnaire. La moyenne par patron, 79 740 F, vient après celle des facteurs d'orgues et avant celle des facteurs de pianos.

Par rapport aux autres branches d'activité, les bois correspondent maintenant à 3% de l'ensemble du chiffre d'affaires global de la facture instrumentale, contre 1,9% en 1847. Les facteurs d'instruments à vent en bois ont également doublé leur chiffre d'affaires mais, parallèlement, leur nombre a augmenté dans les mêmes proportions. Le chiffre d'affaires moyen par patron est donc resté stationnaire. Si, en 1847, ce chiffre d'affaires était déjà relativement peu élevé par rapport à la moyenne générale de la facture instrumentale, que dire en 1860, alors qu'il est cette fois inférieur non pas de 58% mais bien de 68%.

Avec une production relativement semblable à celle de 1847, les facteurs d'accordéons arrivent presque à doubler la moyenne de leurs affaires par patron étant donné que leur effectif a diminué de moitié. Mais leur place dans l'ensemble de la facture instrumentale a régressé (de 8,4% à 5,7%).

De même, l'importance relative des affaires des luthiers a légèrement diminué (de 1,8% à 1,4%). Mais en chiffres absolus, le montant de leurs affaires n'a pas changé.

Dans les bois, les accordéons, et la lutherie, le chiffre d'affaires moyen par patron est au-dessous de la moyenne générale de la facture instrumentale. Par contre, le chiffre d'affaires moyen par personne active est supérieur à la moyenne générale dans les accordéons et les

bois. La main-d'oeuvre y fait donc preuve d'une certaine productivité.

S'il était possible en 1847 d'analyser les divers niveaux de chiffres d'affaires dans chacune des branches de la facture instrumentale, ce n'est plus guère faisable en 1860 que pour trois d'entre elles : les pianos, les cuivres et les orgues. D'autre part, l'enquête de 1860 prévoit un poste pour les affaires dont l'importance se situe de 200 à 500 000 F, alors qu'en 1847, les différentes tranches des affaires n'étaient détaillées que jusque 200 000 F. De même, dans le bas de l'échelle, il n'est pas prévu de détail d'analyse pour les affaires de moins de 5 000 F, alors qu'en 1847 l'analyse ne s'arrêtait qu'à 1 000 F. Les affaires dans leur ensemble paraissent donc s'être haussées à des niveaux plus importants.

Pour chaque branche d'activité, examinons les différents niveaux des affaires et voyons dans quelle mesure ceux-ci ont évolué par rapport à 1847 (cf. annexes, graphique III/lb).

On sait que le chiffre d'affaires global des facteurs de pianos n'a pas changé depuis 1847. Les différents niveaux des affaires n'ont pas non plus évolué et présentent une répartition quasi identique, avec cependant 3% de moins du côté des affaires supérieures à 50 000 F et 2% de plus pour les affaires inférieures à 10 000 F. La majorité des facteurs de pianos (43%) font des affaires de l'ordre de 10 à 50 000 F.

En augmentant leur chiffre d'affaires global dans le rapport de 1 à 4, les facteurs d'orgues en ont également transformé les niveaux. La part des affaires inférieures à 10 000 F s'est réduite à 26,5% (contre 35% en 1847) au profit des affaires supérieures à 50 000 F. Ce sont les affaires de niveau extrême de part et d'autre qui se modifient le plus. Le nombre des affaires de moins de 5 000 F diminue de 5,5%, tandis que le nombre des affaires de plus de 200 000 F augmente de 8%. Trois facteurs d'orgues atteignent maintenant plus de 500 000 F de chiffre d'affaires.

Une transformation semblable s'est opérée dans les cuivres où il y a davantage d'affaires supérieures à 50 000 F et, simultanément, moins d'affaires inférieures à 10 000 F. Il n'y a pas de facteur d'instruments à vent en cuivre dont les affaires dépassent 500 000 F, mais le niveau des affaires de cinq d'entre eux se situe de 200 à 500 000 F.

Il y a donc diversité dans l'importance des affaires de chacune de trois branches d'activité pour lesquelles l'enquête de 1860 fournit des

données. La majorité des affaires sont de l'ordre de 10 à 50 000 F.

Si l'on met en parallèle la taille des entreprises et le niveau des affaires, il y a encore davantage d'entreprises où les affaires sont d'un niveau peu élevé que de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Tout comme en 1847, les ateliers de 2 à 10 ouvriers, classe médiane des ateliers, n'occupent pas nécessairement la classe médiane des chiffres d'affaires : plusieurs d'entre eux ne réalisent pas 10 000 F de chiffre d'affaires annuel. Par contre, la situation n'est pas nécessairement inversée à l'autre bout de l'échelle. Le pourcentage de grands ateliers est supérieur à la proportion des affaires importantes seulement dans les orgues; il est identique dans les cuivres et inférieur dans les pianos. En d'autres termes, certains grands ateliers d'orgues ne font pas nécessairement des affaires supérieures à 50 000 F ; dans les pianos, certains ateliers de 2 à 10 ouvriers arrivent à réaliser des affaires importantes.

Parallèlement au développement des affaires des facteurs d'instruments de musique, on constate un plus grand nombre de maisons en difficultés financières (10). Alors que l'on avait enregistré 45 faillites de 1831 à 1850, on en compte près du double au cours du Second Empire. Les 87 faillites de facteurs d'instruments de musique parisiens correspondent à une moyenne de quatre faillites par an. Les années 1856, 1862 et les trois dernières années de la décennie 1860 en comptent davantage. De tout le XIXe siècle, l'année 1868 est d'ailleurs celle qui, avec ses douze faillites, en connaît le plus grand nombre (cf. annexes, graphique VII/1). Il ne faut cependant pas accorder une signification excessive au nombre des faillites, ni en déduire automatiquement que les difficultés financières de l'époque sont plus grandes. Un changement de législation peut très bien provoquer une attitude différente des fabricants en difficulté. C'est le cas notamment en mai 1838 où la loi permet aux commerçants et fabricants de déposer leur bilan sans être automatiquement placés dans une maison d'arrêt, ce qui était précédemment le cas (11).

C'est au cours des années 1860 que l'on enregistre le plus de faillites de facteurs d'instruments de musique. Nombreux sont d'ailleurs

(10) Archives de la Seine, séries D 10 U3 et D 11 U3.

(11) J.C. Martin, "Le commerçant, la faillite et l'historien", Annales 35e année, n° 6, novembre-décembre 1980, p. 1252.

les facteurs de pianos qui cessent leurs activités après deux ou trois ans à peine d'existence. C'est le cas notamment de Ritteman, J.B. Maillard, Nicolas Herrig, Louis Mercier, François Chalot et Charles Sax (cf. annexes, tableau n° 91, liste des faillites de facteurs et marchands d'instruments de musique dans le département de la Seine au XIXe siècle). Plusieurs faillis qui avaient précédemment obtenu un concordat sont récidivistes au cours de cette période. Emile Stein, Charles Sax, Daniel Weber, Nicolas Herrig, Jean Laigre et Philippe Faust font faillite pour la seconde fois. Florentin en est même à sa troisième faillite.

Sur l'ensemble des faillites de facteurs parisiens d'instruments de musique enregistrées à cette époque, ce sont encore les facteurs de pianos qui sont les plus nombreux et qui sont responsables des deux tiers des échecs. D'après leur importance numérique, viennent ensuite les faillites de facteurs d'orgues expressives, suivies de celles de facteurs d'instruments à vent en cuivre. Il y a également deux faillites de fabriques d'accordéons, deux concernant les boîtes à musique et une la lutherie.

Les faillites les plus nombreuses sont, comme précédemment, celles qui ont un passif de l'ordre de 10 à 20 000 F. Elles sont suivies par un nombre à peu près égal de faillites de l'ordre de 30 à 40 000 F et de 5 à 10 000 F. Il y a également trois à quatre faillites dans chaque tranche de dix mille francs jusqu'à 100 000 F. Au-delà de ce niveau, on compte aussi six faillites importantes : ce sont celles de Michel-Ange Masnata (boîtes à musique, 1862), Beauboeuf frères (instruments à vent, 1853), Jean Frédéric Ziegler (pianos, 1859), François Larroque (orgues, 1862), Jean Nestor Fourneaux (orgues expressives, 1866), et Guillaume Kupper (caisses de pianos, 1868). Il y a également trois faillites de facteurs d'instruments de musique supérieures à 200 000 F : Alexandre Rousseau (orgues expressives, 1868, 210 000 F), Ismaël Hucher (négociant en pianos, 1868, 270 000 F), Alexandre Soualle (boîtes à musique, 1861, 369 000 F), et la faillite colossale d'Alexandre père & fils en 1868 (orgues expressives) dont le passif s'élève à 20 millions de francs (cf. annexes, graphique VII/2). Mais il faut souligner qu'Alexandre est entraîné dans une faillite, non pas à cause de la gestion de sa manufacture d'orgues, mais à la suite des difficultés de la Société des Magasins

Réunis qu'il a créée en 1864 et pour laquelle sa maison d'instruments de musique sert de garantie.

Morte-saison

En 1860, 67% des facteurs d'instruments de musique déclarent qu'ils ne connaissent pas de morte-saison. Pour les autres, un ralentissement des affaires se fait sentir soit en été, soit en hiver. Les mois de juin à septembre touchent plus particulièrement les facteurs de pianos et les luthiers. C'est également en été, de juin à août, que les facteurs d'instruments à vent en bois enregistrent le moins de commandes. Par contre, pour les facteurs d'instruments à vent en cuivre et les facteurs d'accordéons, le ralentissement des affaires se situe au début de l'année, de janvier à mars. Les facteurs d'orgues enregistrent une diminution des affaires en décembre, janvier et février ainsi qu'au mois de juillet. Par rapport à 1847, le ralentissement des affaires se fait sentir aux mêmes périodes pour chaque branche d'activité, sauf pour les cuivres dont la morte-saison se situe à présent au début de l'année et non en été.

4. Equipement technique et organisation du travail

Contrairement à l'enquête de 1847 qui ne fournissait aucun renseignement concernant les machines utilisées par les industriels, on connaît à présent le nombre et la puissance des machines à vapeur utilisées dans chaque profession.

Dans la facture instrumentale, seules trois branches d'activité ont recours à la machine à vapeur : les pianos, les cuivres et les orgues. Le nombre et la puissance des machines sont plus importants dans les pianos que dans les orgues et les cuivres. Les facteurs de pianos utilisent quatre machines d'une puissance totale de 42 CV soit une moyenne de 10,5 CV. Quels sont ces quatre facteurs recensés par la Chambre de Commerce? Certainement Erard, Pleyel et Rohden. Quant au quatrième, il doit s'agir probablement de Pape ou de H. Herz. En 1864, le bottin mentionne également Ferdinand Monti, Jean Schwander, Duval & fils, tous trois fabricants

d'accessoires de pianos qui utilisent une machine à vapeur pour leur production à grande échelle. Sur les neuf exposants de mécaniques de pianos à l'exposition universelle de 1867, quatre facteurs travaillent encore manuellement (12).

De toute manière, le recours à la machine à vapeur devient de plus en plus courant et les facteurs d'instruments dont la manufacture prend une grande extension augmentent sans cesse la puissance de leurs machines. En 1865 par exemple, Pleyel se sert d'une machine de 60 CV qui actionne plusieurs machines-outils (13). A elle seule, la puissance de cette machine dépasse déjà le montant total évalué dans cette spécialité cinq ans plus tôt par la Chambre de Commerce. Mais il est vrai que l'enquête de la Chambre de Commerce ne s'intéresse qu'aux fabricants installés à l'intérieur de Paris; or, quelques facteurs de première importance transfèrent leur manufacture en dehors des fortifications, justement parce qu'ils ont recours à la machine à vapeur et qu'ils veulent construire de grandes usines. Malheureusement, ces facteurs échappent à ce recensement.

Les facteurs d'instruments à vent en cuivre disposent de trois machines à vapeur d'une puissance de 22 CV soit une moyenne de 7,3 CV. Adolphe Sax utilise une machine à vapeur depuis 1847 environ. Le compte rendu de C. Robin sur l'exposition universelle de 1855 rapporte que Gautrot fait usage d'une machine à vapeur dans ses vastes ateliers de 400 ouvriers (14). A l'exposition suivante, Pontécoulant signale Lecomte (15).

Trois machines à vapeur sont également employées par les facteurs d'orgues. Ces machines ont une puissance de 29 CV soit 9,6 CV de moyenne. Alexandre et Debain dirigent de grands ateliers et ont recours à la machine à vapeur. Cavallié-Coll est-il le possesseur de la troisième machine ou est-ce quelqu'un d'autre?

L'enquête de 1860 ne mentionne l'utilisation d'aucune machine à vapeur parmi les luthiers. Or, nous avons pourtant mentionné Savaresse fils qui emploie en 1844 une machine de 8 CV pour la distribution d'eau

(12) Archives nationales, F 12-3121 b, op. cit.,

(13) Turgan, op. cit., t. II, 1865, p. 295.

(14) C. Robin, Histoire illustrée de l'Exposition universelle par catégorie d'industries avec notice sur les exposants, 1855, Paris, P. 97.

(15) A. de Pontécoulant, 12 jours à Londres - Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition universelle, Paris, 1862, p. 258.

dans sa fabrique de cordes harmoniques (16).

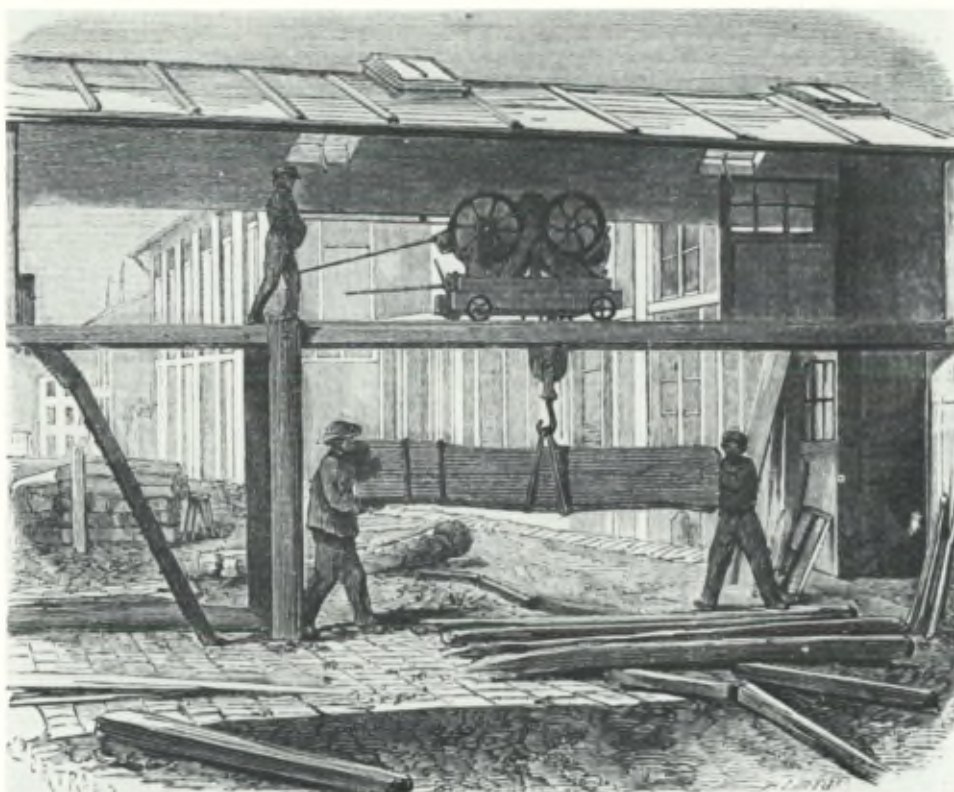
C'est bien entendu lorsque l'on utilise des machines-outils que l'on a recours à la machine à vapeur. Aussi voit-on se multiplier le nombre de ces machines dans les grands ateliers. Pour le travail du bois, les outils ordinairement employés sont ceux de l'ébéniste et du menuisier. Mais un usage intensifié de la machine à profiler se répand dans la fabrication des panneaux, de même que celui des scies circulaires et des tours à percer.

Dans la manufacture de Pleyel, Wolff & Cie, nombreuses sont les machines-outils utilisées tant pour la fabrication que pour le transport des pièces. C'est un chariot qui fait circuler les billes de bois à l'intérieur des ateliers (cf. ill. n° 9). La scie à grume y découpe les troncs d'arbres qui entrent bruts dans l'usine (cf. ill. n° 10). La raboteuse verticale permet d'aplanir les planches de bois, fixées sur une roue pleine en fonte qui tourne avec rapidité, ces planches rencontrent le burin d'un outil qui les travaille avec régularité (cf. ill. n° 12). Turgan, qui nous donne ces explications, précise également combien cette machine est dangereuse car les planches s'échappent parfois de la roue et viennent frapper violemment le mur. La scie Perrin à lame continue sert à effectuer les broderies et découpages en bois ou en cuivre qui ornent les pianos (17) (cf. ill. n° 11). Transportée à Saint-Denis, l'usine Pleyel prend des proportions encore plus grandes et l'atelier de la scierie ressemble tout à la fois à une fabrique de bois et à une salle d'exposition pour machines mécaniques (cf. ill. n° 20). Entrons-y avec Comettant qui a laissé un témoignage de sa visite (18) : "quelle vigueur étonnante et quelle action terrible ont ces scies mécaniques qui partagent des arbres énormes comme les marchands de beurre divisent leurs mottes avec un fil de fer (...). De ce côté on débite des grumes; plus loin des plateaux, plus loin encore des planches et le placage aux feuilles de bois parfois aussi minces que des feuilles de papier. J'ai vu dans une autre partie de la scierie qui couvre une surface de six cent soixante mètres carrés, des planches coupées en morceaux, comme de la galette, avec une précision

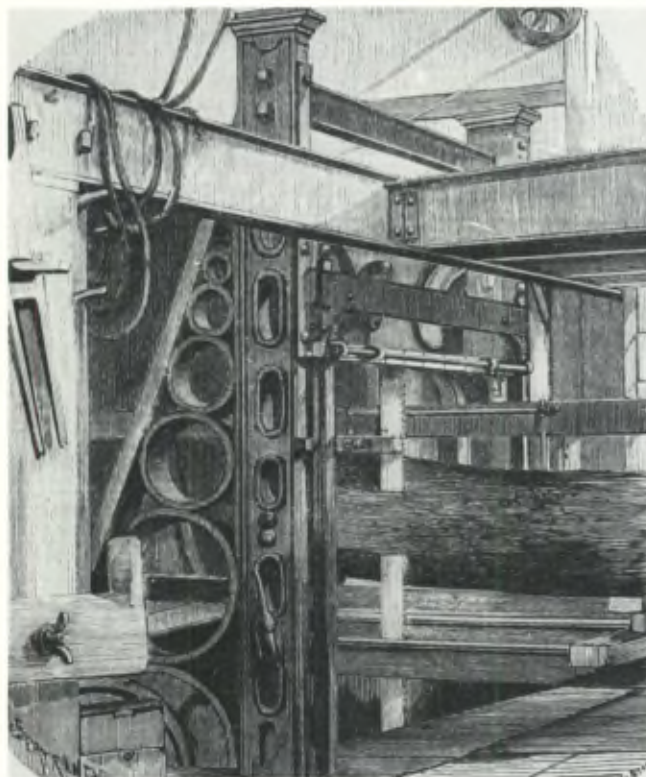
(16) Exposition des produits de l'Industrie française en 1844. Rapport du jury central, Paris, 1845; t. II, p. 568.

(17) Turgan, op. cit., t. II, 1865, p. 295.

(18) O. Comettant, Histoire de cent mille pianos et d'une salle de concert, Paris, 1890, pp. 22-24.



ill. 9. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, Chariot portant les billes de bois à la scie, extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 285



ill. 10. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, Scie à grume,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 288



ill. 11. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, Scie-Perrin,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 297



ill. 12. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, la
raboteuse verticale,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 288

mathématique et une volubilité vertigineuse. J'ai contemplé pendant un quart d'heure sans pouvoir détacher mes yeux de ce spectacle étrange, effrayant quand on n'est pas habitué, le débit des grumes en plateaux sur quartiers qui se fait par le moyen d'une scie verticale à plusieurs lames".

Des perces spéciales en acier sont utilisées pour la fabrication des instruments à vent en bois. Un outillage plus particulier, propre à telle ou telle catégorie d'instruments, est inventé par les spécialistes des diverses branches d'activité. On doit à Erard et Pape, les outils de précision pour la mécanique de pianos. Debain met au point un outillage spécial pour creuser mécaniquement les cases sonores des harmoniums. Dans la manufacture d'orgues expressives d'Alexandre, on se sert d'une machine à tailler les touches (cf. ill. n° 13). Jaulin fabrique des outils pour découper et estamper les porte-lames pour anches libres.

Le travail des métaux s'effectue au moyen des techniques propres à la chaudronnerie, mais des instruments de précision, comme les mandrins ou les machines à cintrer sont plus particulièrement utilisés. Gustave Besson est l'auteur des prototypes de mandrins en acier pour l'étirage au blanc dont se servent la majorité des facteurs de cette spécialité.

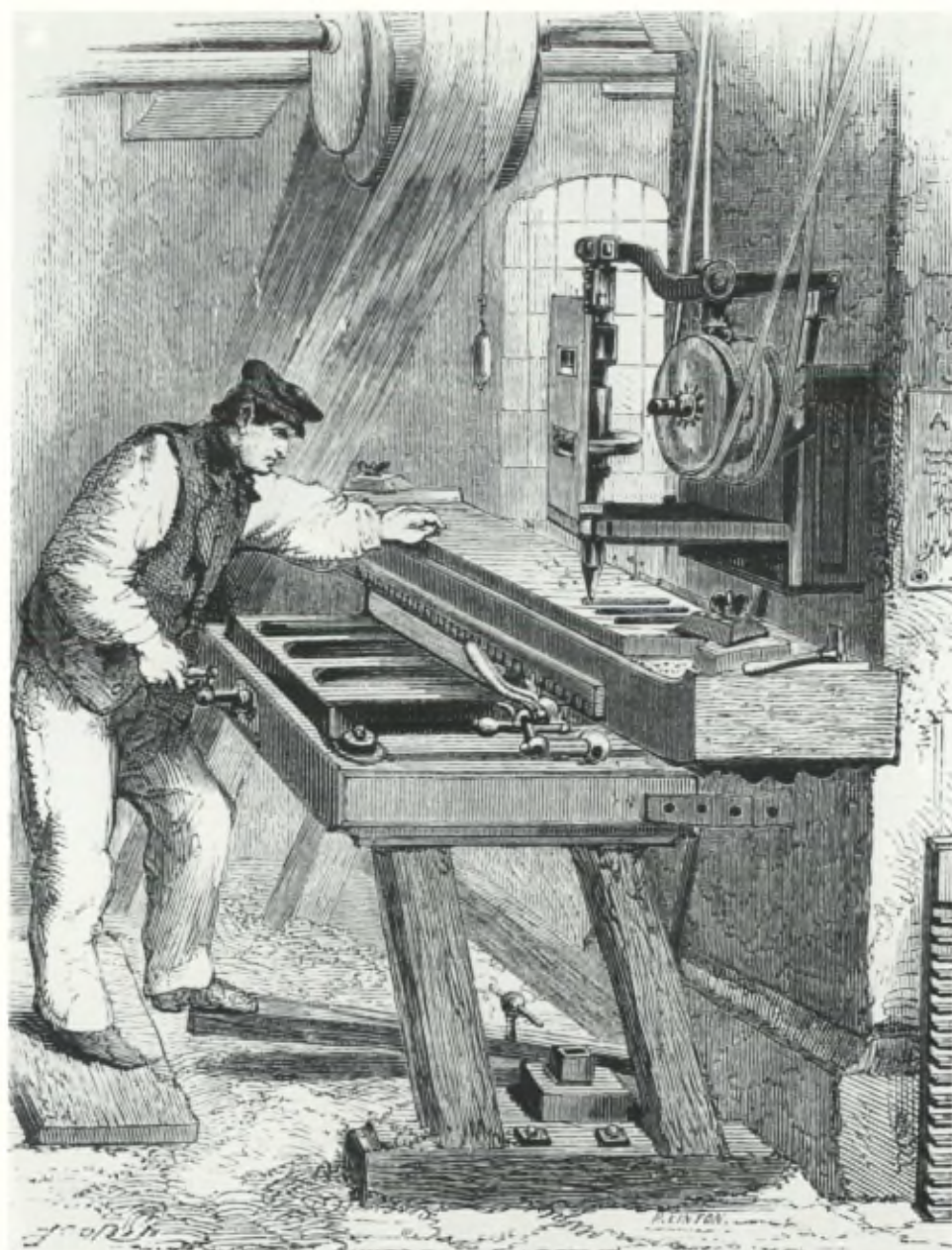
Dans la fabrication des cordes harmoniques, les rouets à filer les cordes sont d'un usage plus répandu qu'à l'époque précédente. Thibouville-Lamy invente un couteau spécial pour diviser les boyaux de mouton lors de leur préparation. Il met également au point un nouveau procédé de dégraissage de ces boyaux (19).

En fait, il n'y a pas de discontinuité entre les techniques anciennes de fabrication et le recours à la technologie industrielle (20); 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 de pièces en série. La part purement artisanale de la fabrication reste très étendue dans chacune des branches de la facture instrumentale.

Il est d'ailleurs significatif que la plupart des facteurs d'instruments cités ci-dessus comme auteurs d'inventions relatives aux techniques de fabrication aient d'abord connu et appliqué les méthodes traditionnelles du siècle précédent. On assiste à l'alliance de leur

(19) cf. brevets français relatifs à la facture instrumentale.

(20) F. Caron, Histoire économique de la France, XIXe et XXe siècles, Paris, 1981, p. 44.



ill. 13. Manufacture d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils à Ivry-sur-Seine, machine à tailler les touches, extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. IV, 1864, p. 157

savoir-faire et de la nouvelle technologie. Il est par ailleurs suffisamment caractéristique que tous les patrons de la facture instrumentale, presque sans aucune exception tout au long du XIXe siècle, soient encore des artisans au sens propre du terme, c'est-à-dire des hommes qui travaillent de leurs mains et qui prennent une part active à la production, et non des hommes d'entreprise qui se limitent à la gestion ou à l'administration.

Plusieurs grandes entreprises de la facture instrumentale font une application aussi grande que possible de la division du travail (21). Dans le cas des pianos, l'enquête de la Chambre de Commerce précise qu'il n'y a plus que trois maisons à Paris qui exécutent encore toutes les phases de la fabrication d'un piano, sciage, rabotage à la vapeur, filage, travail de la caisse, barrage et autres opérations (cf. ill. n° 20, 21, 43 à 46). La majorité des facteurs s'est spécialisée dans la fabrication d'une partie déterminée de l'instrument : caisse, clavier, mécanique, feutres, goupilles, dièses, pointes et chevilles, cordes, etc. Nombreux sont les facteurs (ils ne méritent d'ailleurs plus guère ce nom) qui se contentent d'assembler dans leurs ateliers les parties d'instruments fabriquées à l'extérieur. La qualité du produit fini et la recherche d'améliorations éventuelles ne sont plus le fait que d'un nombre restreint de facteurs consciencieux. Cette situation provient en partie du fait que les nombreux ouvriers qui s'installent à leur compte n'ont pas les capitaux suffisants pour se permettre de s'adonner à la réalisation de toutes les phases de la fabrication. D'autre part, il s'agit de produire vite, en grandes quantités et à bon marché, et ces maisons spécialisées répondent aux nécessités du jour.

Le travail à façon des diverses parties des grandes orgues, des orgues expressives et des accordéons est organisé comme dans les pianos. La plupart des facteurs ne s'occupent que d'une partie seulement des travaux dans leurs ateliers : sommiers, tuyaux en bois, tuyaux en métal, mécanique, anches libres, soufflets, touches, caisses, etc. La fabrication des anches libres d'harmoniums, par exemple, devient une spécialité importante et, en 1867, l'on compte quelques 160 ouvriers occupés chez Estève, Alexandre père & fils, Lamouche & Cie, Debain, Gouverneur, Prévost,

(21) Cf. le chapitre I de la deuxième partie sur la condition ouvrière où il est question également de la division du travail et de la spécialisation ouvrière.

Maugé, Charles Challiot, Sézerie et Fromentin (22).

Dans les grandes manufactures, le travail est réparti dans plusieurs ateliers; prenons l'exemple de la manufacture d'Alexandre à Ivry-sur-Seine, où les matériaux arrivent à l'état brut dans les ateliers et sont entièrement manufacturés dans les dix ateliers de l'usine (cf. ill. n° 24). Chaque atelier est dirigé par un contremaître qui agit comme un négociant vis-à-vis du magasin de la manufacture. "Il prend en compte des marchandises du magasin qui l'en débite, il livre les parties de l'orgue dont la construction lui a été confiée au magasin qui l'en crédite (23)". Un contremaître dans la facture instrumentale agit souvent comme un entrepreneur, non seulement au niveau des marchandises comme l'illustre le cas de la maison Alexandre, mais aussi au niveau de la main-d'oeuvre. Le contremaître traite à forfait des tâches avec le patron et s'adjoit des auxiliaires avec lesquels il marchande le temps et le travail (24). Dans la maison Alexandre, le contremaître se trouve hiérarchiquement en dessous du maître de fabrication et du maître d'accord. Cette organisation est à l'époque considérée comme un modèle et ne doit certes pas être d'application courante, même dans les grandes manufactures.

Dans la lutherie, la spécialisation n'est pas très répandue car ce métier reste de haute qualification à Paris. Par contre, à Mirecourt, centre de fabrication à bon marché de cette spécialité, la division du travail est de plus en plus appliquée.

Dans la fabrication des instruments en cuivre, les pavillonneurs s'occupent du gros oeuvre, ils préparent les pavillons, les cônes, les culasses et les tubes tandis que les pistonniers s'appliquent essentiellement aux corps des pistons et à leur mécanisme. C'est le facteur qui réunit les parties et les soude. Quand la fabrication des instruments à vent en bois n'est pas du ressort d'artisans très qualifiés, elle se divise également en tourneurs chargés de préparer le corps de l'instrument.

(22) Archives nationales, F 12-3112, op. cit.

(23) A. Cerfberr de Médelsheim, Les orgues expressives. Extrait des Etudes industrielles sur l'exposition universelle de 1867, Paris, 1867, p. 9.

(24) R. Gossez, Les ouvriers de Paris, Livre Ier, L'organisation 1848-1851, Paris, 1967, p. 14.



ill. 14. Manufacture d'instruments à vent de Gautrot, 60 rue Saint-Louis, au Marais, ateliers des soudeurs et des pavillonneurs, extr. *L'Illustration*, n° 647, vol. XXVI, du 21 juillet 1855, p. 44



ill. 15. Manufacture d'instruments à vent de Gautrot, 60 rue Saint-Louis, au Marais, ateliers des facteurs, extr. *L'Illustration*, n° 647, vol. XXVI, du 21 juillet 1855, p. 44

cleftiers spécialisés dans les clefs, et finisseurs qui assemblent et terminent l'instrument (25). D'autre part, les anches sont faites par des spécialistes, tels Barbu, Kroll et Massabo. Alors que les deux premiers ont recours à la mécanique, le dernier confectionne ses anches de manière artisanale.

Cette division du travail et le recours aux machines-outils s'applique d'une manière générale à l'ensemble des grandes manufactures seulement. Or, les grands ateliers de plus de 10 ouvriers ne représentent que 22% de l'ensemble des ateliers de la facture instrumentale. Combien sont-ils à occuper plusieurs centaines d'ouvriers? Quelques uns seulement qui représentent sans doute à peine 10% de l'ensemble. Par rapport à 1847 on a vu que le nombre des grandes entreprises, tout comme celui des ateliers de 2 à 10 ouvriers, a diminué au profit des petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Même si l'industrialisation est spectaculaire, elle ne touche dans la facture instrumentale qu'une minorité de très grandes manufactures.

D'ailleurs l'inventaire du mobilier industriel de la plupart des faillites de facteurs d'instruments de musique ne mentionne que des outils courants et pas de machines-outils nécessitant le recours à une machine à vapeur. Varlopes, rabots, guillaumes, bouvets, scies, presses à main, ciseaux, gouges, tourets, et trusquins de diverses formes sont les outils généralement utilisés par la majorité des artisans en pianos et orgues, tandis que les petits facteurs d'instruments à vent en cuivre utilisent des bigorneaux, chalumeaux, bancs à étirer, enclumes, cisailles, tenailles, tasseaux, bouterolles, fraises, forets, vilebrequins, pointes, poinçons, pinces, tours, etc.(26).

N'est-il d'ailleurs pas significatif que l'exposition universelle de 1867, qui range les exposants en différentes classes selon la nature des produits qu'ils fabriquent, prévoit une classe spéciale pour les "travaux manuels qui ont le mieux résisté à la concurrence de la machine"(27). Si cette classe est surtout réservée aux ouvriers et chefs

(25) Archives nationales, F 12-3106, Délégations ouvrières à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, Listes électorales pianos, bois, cuivres.

(26) Archives de la Seine, série D 11 U3, cf. faillites des facteurs d'instruments de musique.

(27) Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue général, Paris, 1867, vol. 2, classe 94.

de métier, elle valorise en tout cas les métiers d'art et les petits artisans qui ont fait preuve "d'excellence, de dextérité, de goût et d'intelligence". Cinq artisans de la facture instrumentale font partie de cette catégorie qui regroupe des travaux relevant de la sculpture de meubles, de la gravure, de la broderie, de la chapellerie, des bijoux, des fleurs artificielles, etc. Barbier y expose des flûtes, Grapin des cymbales, Panon un violon, Juvenois une table d'harmonie, et Kneip & fils une garniture de piano. D'après la nomenclature du catalogue, ces cinq artisans sont des ouvriers ou des facteurs. Il est probable qu'ils se situent dans cette frange indéfinissable des ouvriers-patrons, c'est-à-dire des petits indépendants travaillant tantôt pour leur compte propre, tantôt à façon pour des patrons, mais dirigeant dans tous les cas un ou deux aides, voire davantage.

5. Localisation des ateliers

a) Localisation générale

Si l'on se réfère à la carte de la répartition géographique des facteurs parisiens en 1860 (cf. annexes, graphique II/7), on constate que s'il y a des facteurs d'instruments de musique dans tous les arrondissements, ils ne s'y répartissent pas uniformément. L'ancien Paris compte 73 facteurs de moins qu'en 1847, mais concentre quand même 84% de l'ensemble des facteurs d'instruments. L'opposition observée en 1847 entre la rive droite et la rive gauche d'une part et entre l'est de l'ouest d'autre part, se maintient en 1860.

La rive droite regroupe 321 facteurs soit 90% de l'ensemble. La plus forte concentration se remarque, dans l'ordre, dans les 11e, 10e, 2e, 9e, 3e et 1er arrondissements réunissant chacun plus de vingt facteurs et totalisant 70% de l'ensemble; à l'inverse, les 5e, 7e, 8e, 12e à 17e et 19e arrondissements regroupent moins de dix facteurs chacun; un ensemble intermédiaire groupant les 4e, 6e, 18e et 20e arrondissements compte chacun une quinzaine de facteurs. Les 15e, 16e, 17e, 5e, 7e et 13e.

arrondissements sont ceux où se comptent le moins de facteurs d'instruments. Moins de cinq facteurs par arrondissement y sont installés et certaines spécialités n'y sont pas représentées.

Si l'on se réfère maintenant à la localisation des patrons de la facture instrumentale d'après la taille de leurs ateliers (cf. annexes, graphique II/6), l'ancien Paris a perdu 20% de son effectif de facteurs d'instruments dont le plus grand nombre occupait 2 à 10 ouvriers. Une vingtaine de grandes entreprises de plus de dix ouvriers a également déserté l'ancien Paris. La moitié seulement se retrouve dans la banlieue annexée. Seul le nombre de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier est resté quasi identique avec seulement cinq facteurs en moins.

Quelle est la taille des ateliers dans les communes limitrophes récemment annexées? Sur les 58 facteurs qui y sont installés, la majorité se compose de petits artisans (26 facteurs, soit 45%). Ils sont suivis des ateliers groupant de deux à dix ouvriers (21 facteurs, soit 36%). Cette dimension d'ateliers était majoritaire dans l'ancien Paris de 1847, et elle l'est encore dans les douze premiers arrondissements, ainsi que sur l'ensemble de la capitale. Enfin, les grandes entreprises de plus de 10 ouvriers sont au nombre de 11 et comptent pour 19% des facteurs installés dans les communes annexées.

L'évolution du nombre de facteurs d'instruments de musique, d'une part, et leur implantation respective dans l'ancien Paris et les communes annexées, d'autre part, ne sont pas conformes à l'évolution générale des fabricants parisiens. Dans leur ensemble, ceux-ci ont augmenté de 30% en treize ans et les huit derniers arrondissements comptent pour les trois quarts de l'augmentation. De plus, dans la périphérie, les fabricants récemment installés comptent 68% de petits artisans, 6,5% d'entreprises de plus de 10 ouvriers et 25,5% d'ateliers de taille moyenne (28).

b) Localisation par branche d'activité

Tout comme en 1847, certains arrondissements sont plus

(28) M. Daumas (sous la direction de), op. cit., vol. 1, p. 127.

particulièrement le siège de telle ou telle spécialité (cf. annexes, graphique II/7).

Les facteurs de pianos sont surtout concentrés dans les 9e, 10e et 11e arrondissements qui regroupent 60% de l'ensemble des manufacturiers de pianos. Six quartiers font des affaires particulièrement prospères (cf. annexes, graphique III/4) :

quartier Rochechouart (9e)	2 552 200 F
quartier Porte Saint-Martin (10e)	1 140 200 F
quartier Saint-Vincent-de-Paul (10e)	1 071 000 F
quartier Chaussée d'Antin (9e)	954 500 F
quartier Folie Méricourt (11e)	831 350 F
quartier Porte Saint-Denis (10e)	551 600 F

Dans le 9e arrondissement sont installés, entre autres, H. Herz, Pleyel, Kriegelstein, Bernhardt, Philippi frères, Cluesman, Blondel, Gilson, Rinaldi; Amédée Thibout, Scholtus, Bardies, Joseph Vygen, Richter, etc. Le 10e arrondissement regroupe notamment A. Bord, Blanchet fils, Gaveau & Cie, Systeman jeune, Pape neveu, Souffleto, Domeny, Aucher frères, Mullier, et pour les accessoires F. Monti, E. Billion, Duval jeune, Kutt, Bertin etc. Dans le 11e arrondissement se trouvent Pape, H. Pruvost, N. Zell, Janus, Herce, A. Juvenois, et pour les accessoires, Alessandri & fils aîné, Gehrling, Rohden, Gieseler, Minvielle, etc.

Les arrondissements d'un groupe intermédiaire (2e, 3e, 6e, 18e et 20e) comptent chacun une dizaine de facteurs de pianos. Parmi les facteurs les plus connus citons notamment, Erard, Yot-Schreck & Cie, Montal, Van Overberg dans le 2e arrondissement, Musard, Systeman aîné, De Prouw-Auber & Cie, Lecape dans le 3e arrondissement, G. Wetzels, Gaidon jeune, Klemmer, Frincken, Pierre et A. Gaudonnet, dans le 6e arrondissement, Monti & fils et Rabeuf aîné dans le 20e arrondissement.

Les luthiers sont très peu nombreux et ne se trouvent que dans cinq arrondissements : les 1er, 2e, 6e, 9e et 18e. Ils sont surtout localisés dans le 2e, mais c'est dans le 1er que les affaires sont les plus prospères : 176 000 F de chiffre d'affaires alors que le 2e arrondissement ne réalise pas la moitié de ce chiffre. Gand frères, Bernardel père et fils sont installés dans le 1er arrondissement. Les ateliers de Vuillaume sont situés dans le 2e arrondissement et ceux de Chanot et de Laprevotte dans le 6e arrondissement.

Les facteurs d'instruments à vent en bois sont principalement établis dans les 2^e et 1^{er} arrondissements. Leurs chiffres d'affaires s'y montent respectivement à 278 000 et 170 000 F. Breton, Gentelet Prestreau, Louis Lot, Buffet jeune sont groupés dans le 1^{er} arrondissement ainsi que Massabo, spécialisé dans les anches. Le 2^e arrondissement rassemble Martin frères, Triebert & Cie, Clair Godefroy, Gyssens, Belorgey, F. Tournier et P. Goumas.

Les 3^e et 10^e arrondissements sont plus particulièrement le fief des facteurs d'instruments à vent en cuivre. Les quartiers des Arts et Métiers, des Archives, de la Porte Saint-Martin et de Bonne-Nouvelle en regroupent près de la moitié. Le 3^e arrondissement réalise un chiffre d'affaires (1 645 000 F) quatre fois plus élevé que le 10^e. Il est vrai qu'il regroupe également plus de la moitié des ouvriers. A. Lecomte & Cie, Gautrot, Husson-Buthod & Thibouville sont installés dans le 3^e arrondissement. Le 10^e arrondissement regroupe Drouelle, Louis David, Alphonse Sax, Roehn, etc.

Les facteurs d'orgues sont en plus grand nombre dans les 10^e et 11^e arrondissements. Les quartiers de la Porte Saint-Martin, Saint - Ambroise et Picpus en regroupent le quart. Les affaires sont les plus importantes dans le 11^e arrondissement où la production se chiffre à près de deux millions. Alexandre père & fils sont seuls facteurs d'orgues dans le 3^e arrondissement et ont un chiffre d'affaires de 800 000 F. Cavaillé-Coll dans le 6^e arrondissement atteint un chiffre d'affaires d'un demi-million avec seulement 52 ouvriers alors qu'Alexandre en occupe 300. Le 10^e arrondissement rassemble Debain, Fourneaux, Kelsen, A. Soualle. Le 11^e arrondissement regroupe Mustel, A. Rodolphe, Baudet, etc.

Les facteurs d'accordéons sont plus particulièrement implantés à l'Est, dans les 11^e et 20^e arrondissements qui en regroupent plus de la moitié. Cependant le 4^e arrondissement est celui où les affaires ont le plus d'importance, avec un montant de l'ordre de 800 000 F. Kasriel, Fiala, Petithuguenin sont groupés dans le 11^e arrondissement; Belligard et Bertrand sont installés dans le 20^e arrondissement.

Inversement, il y a des arrondissements où certaines spécialités ne sont pas implantées. Les arrondissements les moins peuplés en facteurs d'instruments se situent à l'Ouest, les 7^e, 8^e, 15^e, 16^e, ainsi que les arrondissements sud de la banlieue annexée, les 12^e et 13^e. Les

facteurs de pianos se retrouvent dans presque tous les arrondissements, sauf les 12e et 16e. Ils ne sont que quelques-uns seulement dans les 5e, 7e, 13e, 14e, 15e, 17e et 19e.

Plusieurs arrondissements ne comptent aucun facteur d'instruments à vent en bois (5e, 7e, 8e, 15e et 17e, 19e et 20e) et ceux qui ne sont pas le siège principal de cette industrie n'en groupent que quelques-uns. Cette situation est identique pour les trois autres branches d'activité, cuivres, orgues et accordéons où, à l'exception d'une concentration plus importante dans l'un ou l'autre arrondissement, l'implantation est très clairsemée dans la plupart d'entre eux.

Amorcée à l'époque précédente, la tendance à dissocier le lieu de fabrication et le lieu de vente s'accroît et ne se manifeste plus seulement parmi les manufactures de pianos. Parallèlement, au sein d'une même maison de grande importance, la fabrication spécialisée des diverses parties d'un instrument s'effectue dans plusieurs lieux différents et les grandes usines sont rejetées en dehors de Paris.

A côté de ses ateliers de la rue du Mail qui ont pris une grande extension, Erard fait construire, au début des années 1860, une fabrique rue de Flandre dans le 19e où se trouvent les chantiers et réserves de bois et où s'effectue le gros oeuvre (cf. ill. n° 18).

En 1855, Pleyel réalise les essais de construction de ses pianos rue des Récollets, il les fabrique en grandes quantités dans son usine de Clignancourt où sont installées les réserves de bois et la scierie. Ses salons d'essai ainsi que ses deux salles de concert sont situés rue Rochechouart; enfin, une succursale avec de nombreux salons d'exposition se trouve rue Richelieu (29). Dix ans plus tard, sa production prenant plus d'extension encore, Pleyel transporte son usine en dehors de Paris, à Saint-Denis (cf. ill. n° 16 et 17).

De même, Alexandre déménage rue Meslay en 1851 et quatre ans plus tard, développe considérablement une usine d'orgues expressives rue Pierre Levée. En 1859, il achète les terrains et le château d'Ivry où il construit une usine gigantesque (30).

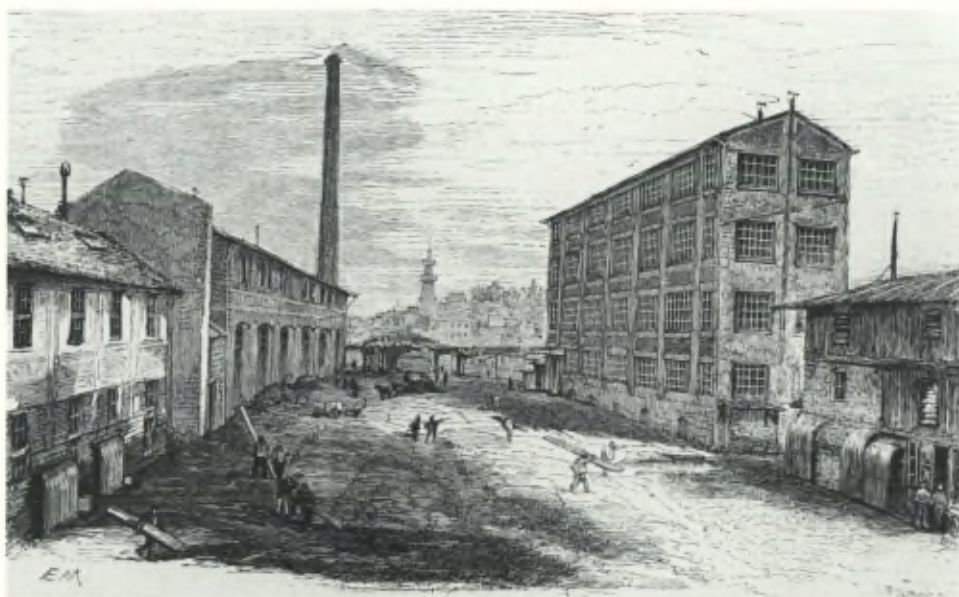
Les magasins de pianos de Kriegelstein sont situés rue Laffitte tandis que ses ateliers de la rue Laval sont transférés à Saint-Ouen, là

(29) Charles Robin, Histoire illustrée de l'Exposition Universelle par catégories d'industries avec notices sur les exposants, Paris 1855, p.27.

(30) Turgan, op. cit., vol. 4, p. 148.



ill. 16. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, Chantier,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 280



ill. 17. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, Grande cour,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. II, 1865, p. 280

où Debain fait également construire une usine pour la fabrication des harmoniums.

C'est pour échapper aux droits d'octroi dont sont frappés, à leur entrée dans la capitale, les bois et les matières premières, que les industriels installent leurs usines en dehors de Paris. Ils choisissent de préférence, la proche banlieue dont l'accès est à une demi-heure seulement de la capitale. En transplantant son usine de la Place de La Fayette à Saint-Ouen, Debain avoue faire une économie de 15 à 20 000 F par an en ne payant plus l'octroi (31). Mais c'est aussi pour disposer de plus vastes espaces destinés à la conservation et au séchage des bois que les facteurs de pianos et d'harmoniums transfèrent leurs manufactures au-delà des fortifications. En 1865 par exemple, le stock de bois de chez Pleyel destiné à habiller dix-huit cents pianos par an (cf. ill. n° 16) représente plus de 800 000 F (32).

Quelques facteurs d'instruments de musique n'hésitent pas à transporter leur nouvelle usine au-delà de la banlieue parisienne, et à créer ainsi de nouveaux centres de fabrication en province. Gautrot, dont le siège se trouvait encore dans la cité Notre-Dame en 1849, transfère son entreprise rue Saint-Louis et ouvre en 1855 une seconde manufacture aux vastes ateliers pour la construction d'instruments à vent en cuivre à Château-Thierry dans l'Aisne (33). Installé dans le Passage du Grand Cerf depuis la fin des années 1830, Buffet-Crampon fonde une manufacture d'instruments à vent en bois à Mantes, en Seine-et-Oise. Ces deux villes de Mantes et Château-Thierry sont encore actuellement, en 1983, des centres importants de la facture instrumentale française.

Précisons que ces transferts de manufactures en dehors de Paris constituent le stade ultime de développement des facteurs d'instruments de musique qui deviennent ainsi des industriels accomplis. Ils possèdent de grandes usines, emploient plusieurs centaines d'ouvriers et utilisent

(31) Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot aîné, Paris, 1867, p. 246 (publicité relative à la maison Debain).

(32) Turgan, op. cit., t. II, 1865, p. 290.

(33) A. de Pontécoulant, Douze jours à Londres, op. cit., p. 235.



ill. 18. Usine de pianos Erard, 112 rue de Flandre, ateliers et chantiers,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. XVIII, 1882, p. 73



ill. 19. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Clignancourt,
extr. Médaille d'Honneur à l'Exposition universelle de 1855. Pleyel, Wolff
& Cie, Paris, 1858

plusieurs machines-outils. Remarquons cependant que leur outillage sert d'auxiliaire au travail manuel mais qu'il ne le remplace pas. Les machines de la facture instrumentale ne sont en aucun cas concurrentes du travail des ouvriers qualifiés. Par la suite, c'est-à-dire dans les années 1860-1870, ces industriels ne vont plus étendre leur manufacture; ils fonctionneront selon le potentiel prévu par leur usine de banlieue. Il ne semble pas qu'ils améliorent encore beaucoup leur outillage. La presse spécialisée et les brevets n'en font plus état.

Ces industriels vont s'en tenir à ce stade de développement dont ils sont pleinement satisfaits, et leur production va également plafonner. Leurs investissements concerneront alors des achats immobiliers plutôt qu'un renouvellement d'outillage. Cette stagnation des facteurs français coïncide malheureusement avec le développement des manufactures étrangères. Celles-ci se lancent dans une expansion beaucoup plus importante et elles vont bientôt rattraper puis dépasser la productivité des industriels français.

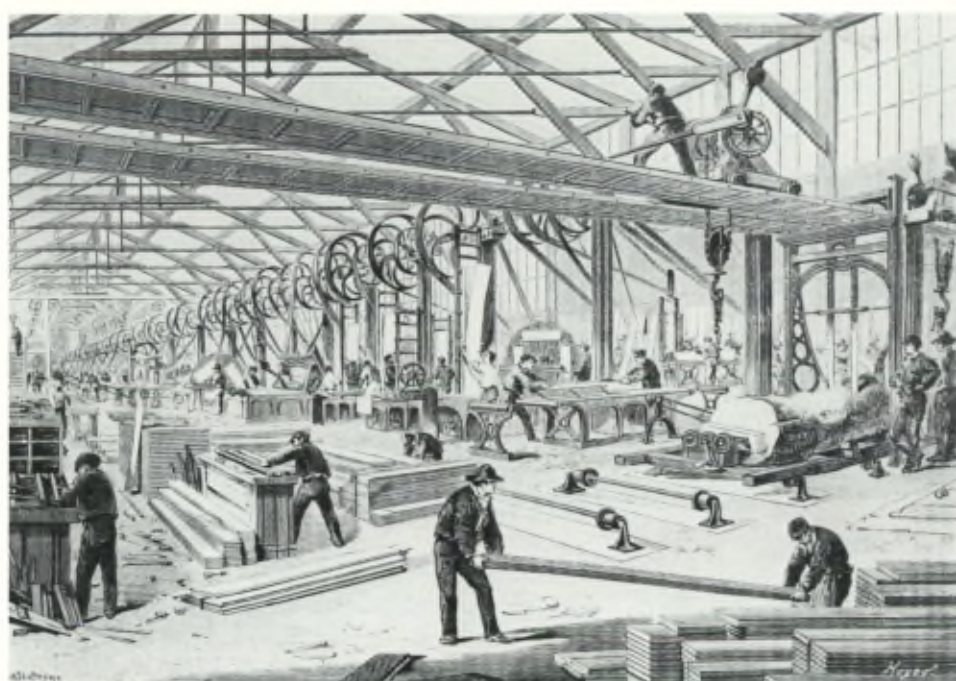
6. Aspect des manufactures

Le recours à la machine à vapeur transforme l'aspect des manufactures, tant dans leur allure extérieure que dans la disposition des ateliers. Comme magasins de vente, salles d'exposition et ateliers de finition, on conserve les anciens bâtiments dont l'architecture s'intègre aux immeubles d'habitation, tandis que les nouvelles installations prennent un caractère plus usinier (34). La disposition des ateliers est conçue en fonction des phases de fabrication et de la distribution de la force motrice. Actionné 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 aux machines les plus diverses (35) (cf. ill. n° 20 et 21).

A présent, ce sont les exigences de la production qui déterminent

(34) M. Daumas, L'archéologie industrielle en France, Paris, 1980, pp. 17-pp. 17-20.

(35) J. Payen (sous la direction de), Les bâtiments à usage industriel aux XVIIIe et XIXe siècles en France, Paris, 1978, pp. 39-50.



ill. 20. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Saint-Denis, vue intérieure de la scierie,
 extr. *Rapport des délégations ouvrières à l'Exposition universelle de Paris en 1867.*
Rapport des facteurs de pianos, accordéons et orgues-harmoniums, Paris, 1868, p. 3



ill. 21. Usine de pianos Pleyel, Wolff & Cie à Clignancourt, ateliers des mécaniciens,
extr. Médaille d'Honneur à l'Exposition universelle de 1855, Pleyel, Wolff & Cie, Paris,
1858

l'implantation des immeubles, alors qu'aux époques précédentes, c'était la production qui se pliait à l'architecture traditionnelle en place.

Comme les clients continuent de s'adresser à la maison de vente principale située au centre de Paris, on ne se soucie plus de donner un caractère bourgeois à l'aspect extérieur des nouvelles constructions qui s'élèvent soit sur les communes annexées en 1860, soit dans la proche banlieue. Le fonctionnalisme et les contraintes techniques imposées par l'emploi des machines-outils sont les seuls éléments pris en considération en dehors de tout souci esthétique ou urbanistique. Il y a même une certaine fierté, voire un certain défi, à se poser comme industriel et non plus comme artisan. L'iconographie et les textes de l'époque sont d'ailleurs assez révélateurs de cette ambition affichée. Seules les vastes usines à vapeur ont droit aux articles de la grande presse et à des illustrations de leurs installations. Dans les notices publicitaires, l'industriel ne manque pas de mentionner qu'il possède une machine à vapeur; il en précise même souvent la puissance. Par contre, la situation inverse n'est jamais mise en évidence : pas d'articles ni d'illustrations spéciales pour les petits artisans qui travaillent seuls ou avec quelques ouvriers seulement, ni pour les ateliers de taille moyenne.

La cheminée d'usine, "emblème du démarrage industriel (36)", s'impose dans le paysage des manufactures et implique presque automatiquement à la fois la division du travail, un lieu où sont occupés un grand nombre d'ouvriers, et une production massive.

Quel contraste n'y-a-t-il pas entre l'établissement principal de Pleyel rue Rochechouart (cf. ill. n° 6) et son usine à vapeur de Clignancourt (cf. ill. n° 19), entre la fabrique de Erard rue du Mail (cf. ill. n° 1) et son usine rue de Flandre (cf. ill. n° 18)! Le passage de la production artisanale à une production industrialisée pourrait se déduire du seul aspect des façades de ces deux séries d'établissements.

Les extensions successives de la maison Alexandre, fabricant d'orgues expressives, illustrent bien cette transformation progressive d'une architecture de représentation en une architecture fonctionnelle. De plus, il faut souligner dans le cas d'Alexandre, que l'expansion de sa manufacture s'effectue sur une dizaine d'années seulement, ce qui prouve la vitalité de ce secteur de la facture instrumentale. Enfin, chacune

(36) M. Daumas, L'archéologie industrielle ... op. cit., p. 58.

de ses nouvelles constructions correspond à un stade de développement de ses affaires; celui-ci peut être considéré comme le cheminement type de tout facteur d'instruments de musique d'une certaine importance. Par conséquent, il est aisé d'imaginer l'aspect de la plupart des ateliers des facteurs d'instruments, les uns se cantonnant dans des affaires de moyenne importance, les autres voulant instaurer la division du travail et faisant usage de la machine à vapeur, et d'autres enfin développant leur manufacture en une vaste usine de plusieurs bâtiments.

Au premier stade correspond la maison de la rue Meslay qui, comme celles de Erard, Pleyel ou Sax ne diffère en rien des maisons d'habitation du voisinage (cf. ill. n° 22). S'adressant à une clientèle de bourgeois moins fortunés que ceux qui fréquentent les magasins de Pleyel et d'Erard, l'immeuble d'Alexandre est de dimensions réduites; l'extérieur est moins imposant et l'aspect est plus simple, quoique non dépourvu d'une certaine recherche dans la décoration. Les fenêtres des deux premiers étages sont enveloppées dans un arc en plein cintre décoré d'un amortissement en forme de masque féminin. Les deux étages supérieurs ont leurs fenêtres surmontées d'un arc surbaissé où l'amortissement rappelle celui du bas mais qui, d'étage en étage, est de plus en plus simple, en forme d'écusson d'abord, et en forme de goutte ensuite soutenant la gouttière. Les ateliers se trouvent dans la cour intérieure de l'immeuble.

Au second stade du développement des affaires correspond la façade des ateliers de la rue Pierre Levée (cf. ill. n° 23). La grande bâtisse ne cherche plus à cacher ses activités de production qui sont visibles au travers des grandes fenêtres derrière lesquelles on imagine de vastes espaces aménagés en ateliers. On aperçoit même la cheminée de la machine à vapeur dans le fond de la cour. Cette cour est délimitée par deux bâtiments perpendiculaires à l'immeuble central de la façade. Une coupe transversale permet d'entrevoir les ateliers spécialisés dans une partie déterminée de la fabrication (cf. ill. n° 24). Sur deux niveaux, le bâtiment de gauche comprend les ateliers où l'on travaille le fer et le cuivre d'une part, et ceux où l'on s'occupe des sommiers et des châssis de l'autre. Dans le bâtiment qui lui fait face, et dans lequel se trouve un étage supplémentaire, on aperçoit les ateliers d'ébénisterie pour les petites caisses au rez-de-chaussée, les ateliers des soufflets au premier étage, et les ateliers d'ébénisterie pour les grandes caisses au second.



ill. 22. Manufacture d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils, rue Meslay, 39, façade
extérieure,
extr. A. Adam et Frélon, *Les orgues-mélodiums d'Alexandre Père et Fils. Exposition
universelle de 1855*, Paris, 1855



ill. 23. Manufacture d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils, rue Pierre Levée, 9, façade extérieure,
extr. A. Adam et Frélon, *Les orgues-mélodiums d'Alexandre Père et Fils*.
Exposition universelle de 1855, Paris, 1855



ill. 24. Manufacture d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils, rue Pierre Levée, 9, vue d'une partie des ateliers et de la machine à vapeur,
extr. A. Adam et Frélon, *Les orgues-mélodiums d'Alexandre Père et Fils*.
Exposition universelle de 1855, Paris, 1855

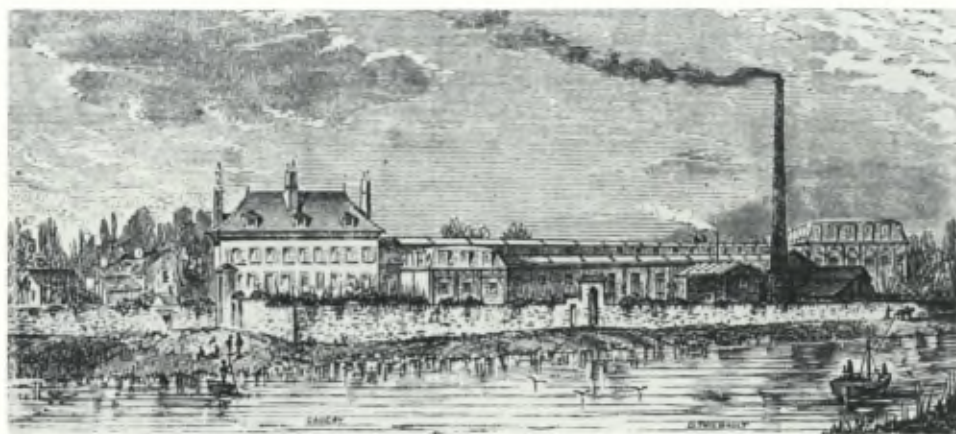
Enfin, au dernier stade de l'extension, l'usine n'est plus à Paris mais dans la banlieue. L'ensemble des immeubles construits par Alexandre à Ivry ressemblent à de grands bâtiments que l'on pourrait voir à l'intérieur de Paris et ne présentent pas ce caractère essentiellement industriel que prennent certaines manufactures (cf. ill. n° 25). Dans la mesure où Alexandre occupe également cette demeure, et où les clients sont susceptibles d'accéder, il faut garder un aspect de confort et d'aisance aux installations qui, toutes, ont plusieurs étages. Le grand bâtiment central présente même l'aspect d'une demeure nobiliaire.

L'usine d'instruments à vent en cuivre de Gautrot à Château-Thierry dans l'Aisne se compose de bâtiments plus fonctionnels encore que ceux d'Alexandre (cf. ill. n° 26). Une grande maison d'habitation est accolée aux ateliers construits en forme de hangars sans étage. Le caractère décoratif de l'architecture a été sacrifié aux nécessités fonctionnelles de la production. Remarquons au passage l'implantation de l'usine au bord même de la Marne, voie d'eau qui achemine les produits finis.

Enfin, certains facteurs arrivent à concilier dans un même lieu et à l'intérieur de Paris, l'aspect bourgeois et confortable d'une maison qui sert de magasins de vente et de bureaux avec, en arrière-plan ou dans le voisinage immédiat, une usine à vapeur. C'est le cas notamment de la manufacture d'harmoniums de Debain, installée Place de La Fayette depuis le début des années 1860 (cf. ill. n° 27), et de celle de Rousseau qui, vers 1867, occupe l'ancien collège Stanislas, rue Notre-Dame-des Champs (cf. ill. n° 28).



ill. 25. Usine d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils à Ivry-sur-Seine,
extr. Turgan, *Les grandes usines*, t. IV, 1864, p. 153



ill. 26. Usine d'instruments à vent de Gautrot à Château-Thierry, Aisne,
extr. *Exposition universelle de 1862 à Londres. Catalogue officiel*. Cf. renseignements, p. 120



ill. 27. Manufacture d'orgues-harmoniums et de pianos de Debain, Place de Lafayette, 24-26,
extr. *Exposition universelle de 1862 à Londres. Catalogue officiel. Cf. renseignements*, p. 108



ill. 28. Manufacture d'harmoniums d'Alexandre Rousseau, 50 rue Notre-Dame des Champs,
extr. *L'Illustration*, n° 1175, vol. XLVI, du 2 septembre 1864, p. 159

B. La concurrence s'intensifie

1. Gammes étendues de prix

Au cours du Second Empire les pratiques commerciales instaurées à l'époque précédente se développent considérablement. Location d'instruments, ventes à tempérament, reprise de l'instrument usagé à l'achat d'un nouveau sont autant d'habitudes entrées dans les moeurs, du moins en ce qui concerne les pianos. Cependant, avec le développement des pianos à bon marché évoqué plus avant, la location d'instruments tend à se réduire à la fin des années 1850, après une exploitation intensive de cette pratique.

L'apparition d'une grande variété de modèles couvrant une gamme étendue de prix y compris les plus démocratiques, de même que la spécialisation dans la fabrication se répandent dans toutes les catégories d'instruments et ont même tendance à s'intensifier. Au lieu des quelque dix prix correspondant à quinze modèles différents pour un même instrument, choix déjà assez appréciable, c'est à présent vingt, trente modèles ou davantage qui sont proposés au public. Il est vrai que cet assortiment se trouve généralement auprès des facteurs qui sont spécialisés dans la fabrication à bon marché.

Dans le catalogue de vente de Jérôme Thibouville-Lamy en 1867 (37), on trouve 28 sortes différentes d'archets de violon dont les prix varient de 9 à 48 F la douzaine et de 5 à 70 F la pièce. Les qualités de bois utilisées et les garnitures justifient les différents prix. Ce sont également ces nombreuses variantes auxquelles s'ajoutent la couleur du vernis et le type de modèle ancien copié qui permettent de présenter quarante-huit violons différents dont les prix s'étendent de 5 à 200 F. Les violoncelles de cette manufacture se paient entre 32 et 300 F et sont de 21 modèles différents. Du côté des guitares, le choix est encore plus grand : 31 guitares, du modèle ordinaire à 8 F à la guitare d'artiste à 200 F dont l'ouïe et le tour de table sont garnis d'ivoire et de nacre.

(37) Manufacture de cordes harmoniques et d'instruments de musique.
Jérôme Thibouville-Lamy (Catalogue de vente), 1867.

Mais le domaine où la profusion est absolument sans mesure, c'est celui des instruments à anches libres et les instruments mécaniques à cylindres. Selon le nombre de touches, de jeux, de cylindre, d'airs divers, selon le bois utilisé (noyer, acajou, palissandre, chêne), selon la décoration, le prix d'un orgue de salon à manivelle varie de 10 à 1 200 F et le catalogue de Thibouville-Lamy mentionne 57 modèles différents. Le choix est aussi étendu dans les accordéons, flutinas et concertinas dont les prix s'étendent de 3 à 120 F.

Alexandre s'est fait le champion de "l'orgue à 100 F", orgue à un seul jeu d'anches libres, à quatre octaves, meuble en chêne dépourvu de tout luxe superflu (38). C'est aussi des orgues expressives à 250 F fabriquées par Alexandre que recommande le Ministère de l'Instruction publique à toute commune de France pour l'enseignement du chant et le déroulement de l'office religieux. Alexandre imagine d'ailleurs une combinaison financière selon laquelle chaque commune devient propriétaire de son orgue en payant seulement 15 F par an, somme inférieure au prix de location mensuelle, pendant une durée de deux à quarante-cinq ans, selon l'époque où l'obligation attenante à l'achat est tirée au sort (39). C'est là, bien sûr, une pratique commerciale dont Alexandre espère tirer profit. Une commune dont l'obligation ne sort pas aura, en définitive, payé près de trois fois le prix de son instrument.

Mais il faut dire qu'Alexandre est un spéculateur. En plus de son importante manufacture d'orgues implantée à Ivry, Alexandre crée en 1864 la Société des Magasins Réunis qui s'élève sur la place du Château d'Eau (actuelle Place de la République), à côté de la caserne Prince-Eugène (40). Il accueille commerçants et artisans qui désirent participer à l'entreprise et leur loue des comptoirs de vente en prélevant 18 à 25% des bénéfices réalisés sur les ventes (41). Il attire la clientèle en distribuant des obligations de la valeur du montant de leurs achats émises par tranche de 100 F, obligations qui, par tirage au sort sont intégralement

(38) Turgan, op. cit., t. 4, 1864, p. 148.

(39) A. Cerfberr de Médelsheim, op. cit., pp. 15-16.

(40) Ibid., p. 14.

(41) J. Gaillard, Paris. La Ville ... op. cit., p. 545.

remboursées. Les fonds de roulement insuffisants, associés au manque de soin dans la sélection des commerçants et artisans qui entrent dans la société des Magasins Réunis entraînent sa faillite, puis celle de son aval, la manufacture d'orgues d'Alexandre (42).

Dans la catégorie des instruments à vent, Thibouville-Lamy propose deux types de fabrication (43) : la production ordinaire et la confection artisanale qui comprennent l'une et l'autre quinze à vingt modèles différents. C'est ainsi que pour une flûte ordinaire, il faut dépenser entre 5 et 140 F, tandis que pour un modèle de qualité supérieure, le choix s'étend de 25 à 230 F. Un cornet à pistons ordinaire se paie entre 18 et 70 F, un cornet à pistons de qualité supérieure vaut de 60 à 90 F. Une telle variété de prix et de modèles se rencontre aussi dans le catalogue de la maison Gautrot qui ne comprend pas moins de 240 pages de modèles et prix divers (44).

Une des caractéristiques de ces facteurs d'instruments à bon marché, c'est qu'ils essayent d'embraser plusieurs spécialités de la facture instrumentale et qu'ils se veulent les grands magasins en instruments de musique. L'un d'entre eux s'affiche d'ailleurs comme tel en intitulant la première page de son catalogue "Aux Grands Magasins d'instruments" (45). Gautrot, Thibouville-Lamy, Jules Martin et Lecomte fabriquent à la fois des instruments à vent en bois et en cuivre, ainsi que des instruments à cordes. De plus, nous venons de voir que Thibouville-Lamy fabrique aussi des orgues à cylindre, orgues expressives et accordéons. Jules Martin s'occupe aussi d'orgues expressives. Précisons néanmoins que ces manufactures, qui fabriquent plusieurs catégories d'instruments de musique sont assez rares. Leurs instruments de pacotille ne sont d'ailleurs pas bien considérés par les critiques de la presse spécialisée qui adoptent un ton hautain et assez dédaigneux à leur égard.

Les facteurs qui réalisent ainsi une concentration horizontale

(42) Archives de la Seine, D 11 U3, dr. 9615 du 19 mai 1868, faillite d'Alexandre père & fils.

(43) Manufacture de cordes harmoniques ... Thibouville-Lamy, op. cit.

(44) Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot aîné, Paris, 1867.

(45) Husson, Buthod & Thibouville, fabricants de cordes et d'instruments de musique, s.d. (catalogue de vente).

de la fabrication dans diverses spécialités possèdent une ou plusieurs manufactures en province où les travaux sont exécutés par des ouvriers à façon dont les tarifs sont inférieurs à ceux habituellement pratiqués à Paris. Les ateliers qu'ils dirigent dans la capitale servent à faire terminer les instruments de qualité par des ouvriers qualifiés. Cette pratique s'était amorcée à l'époque précédente mais ne concernait qu'un certain secteur de la facture instrumentale tandis qu'à présent, elle touche à plusieurs branches d'activité, sauf peut-être les pianos. C'est ainsi par exemple, que Thibouville-Lamy est à la tête d'une manufacture d'instruments à vent en cuivre à Paris, d'une fabrique de cordes à Grenelle, d'une manufacture d'instruments à cordes à Mirecourt et d'une autre manufacture de vents en bois à La Couture. A côté de Gautrot, ce cas est tout à fait unique dans la facture instrumentale, du moins sur une aussi grande échelle.

Ces facteurs d'instruments de pacotille sont les seuls capables de concurrencer les firmes étrangères qui commencent à répandre leurs produits à bon marché en France. Le but de ces hommes d'affaires de la facture instrumentale, c'est de fournir des instruments ordinaires à la portée des bourses les plus défavorisées.

Si l'on arrive à proposer des instruments extrêmement bon marché, c'est suite aux transformations des techniques de fabrication : la spécialisation dans une partie seulement d'un instrument permet de réduire le coût de production, tant au niveau de l'approvisionnement en matières premières, qu'à celui de l'équipement industriel. Les facteurs qui livrent un instrument fini au client n'ont bien souvent participé qu'à une partie seulement de sa fabrication ou, alors, ils ont introduit dans leurs ateliers la division du travail.

A l'inverse, les facteurs qui ne fabriquent que des instruments de qualité font tout eux-mêmes et donnent un cachet personnel à l'instrument qui sort de leurs mains. Ils sont d'ailleurs spécialisés dans une seule catégorie. Clair Godefroy, Leroux, Isidore Lot, Auguste Buffet ne fabriquent que des instruments à vent en bois, tandis que Besson, Antoine Courtois, Millereau se bornent aux instruments à vent en cuivre. Dans certains cas, nous l'avons vu à l'époque précédente, des facteurs se spécialisent même dans un seul type d'instruments comme Triébert pour les hautbois ou Adler pour les bassons. Une flûte en cristal à cinq clefs en

argent se paie 1 500 F chez Breton (46). On mesure ici le fossé énorme qui sépare les instruments de haute finition des instruments ordinaires faits en série.

Une telle disparité dans les prix ne se rencontre pas dans les pianos, même si cette catégorie offre plusieurs modèles de prix différents. L'écart entre le prix le plus élevé et le prix le plus bas n'atteint jamais les proportions que l'on a constatées parmi les bois, cuivres et cordes, orgues expressives et orgues à cylindre.

Examinons quelques prix de pianos dans les cinq principales maisons de Paris : Erard, Pleyel, Pape, Henri Herz et Kriegelstein (47). Un piano à queue se paie entre 1 600 et 4 000 F selon qu'il s'agit d'un piano à queue petit modèle ou d'un piano de concert. Un piano droit se vend entre 900 et 2 600 F, selon les trois dimensions : petit, moyen et grand modèle . Le prix d'un piano carré varie entre 1 000 F et 2 800 F. C'est chez Erard que les prix sont les plus élevés où la moyenne est de 2 542 F par piano, tandis que chez Herz, les prix sont les plus bas, avec une moyenne de 1 576 F. Après Erard, Pape pratique les prix les plus élevés avec une moyenne générale de 2 189 F par piano. Il est suivi de Pleyel, avec 1 954 F et de Kriegelstein avec 1 915 F.

Bord a la réputation de "réunir le fini au bon marché" (48). Ses pianos à queue sont encore moins chers que chez Herz. Un grand format se paie 1 900 F et un petit modèle 1 300 F. A l'instar des instruments à vent, à cordes, ou à anches libres à très bon marché se répand le piano "Bibi" fait de l'assemblage de plusieurs pièces fabriquées par diverses maisons spécialisées. Ces pianos se vendent entre 325 et 400 F (49).

Il existe en fait trois catégories de facteurs de pianos. Les premiers sont les chefs de file de la spécialité; ils jouissent d'une réputation acquise et s'adonnent à des recherches diverses dans le choix des bois, des mécaniques, etc. Les seconds fabriquent les pianos avec soin mais n'ont pas le mérite des premiers. Enfin, les autres assemblent des

(46) A. de la Fage, Quinze visites musicales... op. cit., p. 118.

(47) A. de Pontécoulant, Organographie ... op. cit., p. 575.

(48) Exposition Universelle de Londres 1862. Rapports des membres de la section française du jury international, cf. classe 16, instruments de musique, p. 210.

(49) A. de Pontécoulant, La musique à l'exposition universelle de 1867, Paris, 1868, p. XXXVIII.

parties qu'ils ne fabriquent pas eux-mêmes; dépourvus de toute préoccupation artistique, ils produisent en grand nombre et au prix le plus bas (50). Ces facteurs ont la satisfaction d'apposer leur marque sur des instruments dont ils n'ont, en fait, construit aucune partie. Certains marchands de pianos prennent aussi l'habitude de faire livrer des instruments sans marque, afin d'y mettre leur signature et de se faire passer pour facteurs (51). Ces marchands ont parfois même l'audace de s'inscrire aux expositions industrielles pour y décrocher une médaille de fabricant.

Parmi les premiers facteurs se poursuit la pratique de présenter aux expositions industrielles des instruments luxueusement décorés. En 1851, Erard expose un grand piano à queue en bois de rose avec des ornements en bronze d'une valeur de 25 000 F (52). En 1867, trois pianos d'un luxe particulièrement recherché font l'admiration des visiteurs de l'exposition de Paris. Deux de ces instruments sont signés Erard, le troisième sort des ateliers d'Henri Herz. Le premier est un piano à queue avec des sujets et paysages en camaïeu. Trois artistes au moins se sont penchés sur cet instrument : Guichard pour l'architecture, Burette pour le dessus, et Klagman pour les sculptures. Le second piano est droit à cordes obliques décoré de motifs en marqueterie d'essences de bois diverses. Le piano de Henri Herz, de style Louis XV, est orné de peintures et de sculptures.

Du côté des instruments à vent, Courtois expose un cornet de luxe, enrichi de pierreries destiné à un prince de la famille impériale russe (53).

La pratique des remises est poussée à l'extrême de sorte que les facteurs qui avaient instauré le système commencent à s'en plaindre. Les chefs de musique exigent une remise de 30%. De son côté, le commissionnaire d'instruments de musique devient un personnage de plus en plus présent dans la chaîne commerciale. Ses bénéfices viennent de trois sources : tout

(50) G. d'Ax, Les mystères du piano, Paris, 1869, p. 50.

(51) Enquête de la Commission extra-parlementaire des associations ouvrières, Paris, 1883, t. 1, p. 73.

(52) Fétis père, "Exposition universelle de Londres, 3e Lettre", Revue et Gazette musicale de Paris, n° 37 du 14 septembre 1851, p. 300.

(53) A. de Pontécoulant, La musique à l'exposition ... op. cit., pp. 77-159.

d'abord la remise d'usage due par le facteur au marchand, ensuite la prime accordée sur le prix de l'instrument et, enfin, les intérêts gagnés en se faisant payer comptant par le client mais en ne remboursant le facteur qu'à terme (54). Pontécoulant attaque violemment cette pratique qu'il n'hésite pas à décrire comme "infâme" et équivalant à un "vol", une fraude ou un gain illicite (55)".

Les marchands de province font des bénéfices énormes car ils revendent aux particuliers des instruments dont ils ont triplé, voire quadruplé le prix d'achat. C'est vrai notamment pour certains marchands d'instruments à vent. Kretzschmann, facteur de Strasbourg, avoue vendre à 80 et 90 F les trombones et les cornets qu'il achète à Gautrot pour 22 F et 30 F (56). Dès lors, il lui est aisé de consentir 25 à 30% de remise aux professeurs ou aux chefs de musique. A Paris pourtant, ce genre de pratique est impensable car les facteurs sont plus nombreux et trop soucieux de se concurrencer les uns les autres et d'emporter le marché des musiques militaires par exemple.

Prix de revient des instruments

Quel est exactement le prix de revient d'un instrument de musique et la part de bénéfice réalisée par le facteur? Selon Pontécoulant, le prix de revient d'un piano en 1820 était majoré de 75% de bénéfices partagés entre le facteur, le marchand et l'artiste musicien (57). Dans les années 1850, on majore le prix de revient de 100% pour accorder des remises substantielles. Toujours selon cet auteur, voici le détail du prix de revient d'un piano à cordes verticales (58) :

(54) A. de Pontécoulant, Organographie ... op. cit., p. 608.

(55) Ibid., p. 609.

(56) Ibid., p. 613.

(57) Ibid., p. 574.

(58) Ibid., pp. 565-566.

bois	80 F
barrage	40 F
caisse grand modèle	85 F
mécanique	75 F
clavier et chevilles	60 F
marteaux	18 F
cordes	30 F
tringles des pédales, crosses,	
roulettes, flambeaux	30 F
drap, feutre et taffetas	4 F
colle et vernis, papier de verre	30 F
tablage	25 F
montage et filage des cordes	5 F
vernissage	15 F
égalisation	15 F
serrure, vis, etc	40 F
	<hr/>
	552 F
frais divers	48 F
	<hr/>
	600 F
majoration pour remise et bénéfice	600 F
	<hr/>
prix de vente	1 200 F

Le bénéfice net se situe finalement aux environs de 40%. On remarque que le coût des matières premières est plus élevé que celui de la main-d'oeuvre qui n'atteint que 20 ou 30%. Dans la fabrication d'un piano, les matières premières sont en effet de nature très diverses : bois d'essences différentes, ivoire, pointes de fer, cordes en acier, cuivre, plomb, peaux de mouton, veau, daim, feutres de drap, papier à dessin, poignées, pédales et flambeaux en cuivre (59).

Du côté des instruments à vent, voici le prix de revient d'un saxhorn basse vendu chez Adolphe Sax à 200 F (60) :

(59) Archives de la Seine, VD 6-486, n° 6, op. cit.

(60) (signé) Sax, Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot, Paris, juin 1856, p. 21.

cuiivre	15	F
jeu de cylindres	12	F
pavillon	2	F
façon de l'ouvrier facteur	20	F
polissage	8	F
charbon, chiffon, soudures, accessoires, etc.	15	F
frais généraux	12,50	F
mauvaises créances	2,50	F
fabrication perdue, essais infructueux	2,75	F
	<hr/>	
	89,75	F
remise à certains acheteurs	55	F
	<hr/>	
	144,75	F
bénéfice net	55,25	F
	<hr/>	
prix de vente	200,00	F

Le coût des matières premières est ici du même ordre de grandeur que la main-d'oeuvre. Le bénéfice net est moindre que dans les pianos et se situe vers les 30%.

Le prix de revient d'un violon ordinaire vendu à 5 F par Thibouville-Lamy se décompense comme suit (61) :

bois de fond	0,20	F
bois de table	0,20	F
bois du manche	0,05	F
façon du manche	0,15	F
touche bois blanc noirci	0,20	F
façon du fond et de la table	0,15	F
découpage à la scie	0,15	F
montage sur moule de la table et du fond	1,25	F
vernîs	1,00	F
montage cordes, chevalet, cordier	0,75	F
	<hr/>	
	4,10	F
5% sur frais généraux	0,25	F
	<hr/>	
	4,35	F
15% bénéfice	0,70	F
	<hr/>	
prix de vente	5,05	F

Comme le précise Turgan qui donne ces renseignements, à l'achat de ce "violon du pauvre", il ne faut pas se montrer trop exigeant quant aux "qualités d'ampleur et de distinction de son que recherche tout instrumentiste (62)". Ce violon répond à la préoccupation majeure de l'époque, rendre

(61) Turgan, op. cit., t. II (1878), cf. établissements Thibouville-Lamy, p. 20.

(62) Ibid.

accessible à tous, même et peut-être surtout aux classes populaires, l'acquisition d'un instrument de musique.

Aspect des magasins et salons d'exposition

L'aspect des magasins et salles d'exposition est en rapport direct avec celui de la façade extérieure de la manufacture qui, comme nous l'avons vu, répond au niveau de la clientèle qui se présente.

Les salons de pianos d'Erard adoptent le style néo-classique de la façade et en comprennent plusieurs éléments : colonnes, pilastres, et cimaises ornés de figures antiques. Quelques instruments seulement sont exposés dans ces salles immenses richement décorées, ce qui donne l'impression d'élégance et de luxe, et l'illusion que les instruments présentés sont des pièces uniques (cf. ill. n° 29).

La façade de la manufacture Pleyel rue Richelieu, n° 95, ne nous est pas connue, mais gageons à coup sûr qu'elle présente une classe et une distinction semblables à la façade extérieure de la maison Erard rue du Mail, son concurrent. Le salon principal de cette succursale répond aux exigences de la mode qui, au milieu du XIXe siècle, avait renoué avec la tradition médiévale. Les arcatures trilobées, les pinacles et les croisillons du plafond devaient plaire à la clientèle aristocratique et bourgeoise fortunée qui fréquentait ces salons (cf. ill. n° 30).

Les salons d'exposition d'Alexandre, facteurs d'orgues expressives, sont d'un aspect classique et bourgeois, mais dépourvus d'ornements luxueux. C'est davantage à la moyenne bourgeoisie qu'à la haute bourgeoisie que sont destinés ses instruments. La façade de la rue Meslay présente elle aussi, nous l'avons vu, cet aspect de confort simple non affecté de faste superflu. Quel contraste entre ces salons de la rue Meslay (cf. ill. n° 31) et les salons d'exposition de son usine implantée à Ivry (cf. ill. n° 32)! Ce n'est plus dans un salon que l'on se trouve mais assurément dans une usine. On ne cache pas la production massive qui s'y réalise puisque ici, les instruments sont rangés côte à côte. Première maison de la facture d'orgues expressives en France, Alexandre veut afficher son ascension sociale et sa réussite professionnelle. De simple artisan, il s'est transformé en un industriel accompli.



ill. 29. Fabrique de pianos d'Erard, rue du Mail, 13, vue des magasins du 1^{er} étage, extr. *Le piano d'Erard à l'Exposition de 1844, Paris, 1844*



ill. 30. Fabrique de pianos de Pleyel, Wolff & Cie, rue de Richelieu, 95, salon principal, extr. *Médaille d'Honneur à l'Exposition universelle de 1855. Pleyel, Wolff & Cie, Paris, 1858*



ill. 31. Manufacture d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils, Rue Meslay, 39, intérieur des salons pour la vente des instruments d'artistes, extr. A. Adam et Frélon, *Les orgues-mélodiums d'Alexandre Père et Fils. Exposition universelle de 1855*, Paris, 1855



ill. 32. Usine d'orgues expressives d'Alexandre Père et Fils à Ivry-sur-Seine, salle d'exposition, extr. *L'Illustration*, n° 941, vol. XXXVII, du 9 mars 1861, p. 152



ill. 33. Manufacture d'instruments à vent de Gautrot, 60 rue Saint-Louis, au Marais, vue d'une partie des magasins, extr. *L'Illustration*, n° 647, vol. XXVI, du 21 juillet 1855, p. 44

Enfin, dans les magasins de Gautrot, il n'y a aucune recherche décorative. A l'extérieur comme à l'intérieur, l'aspect des ateliers de ce facteur d'instruments à vent répond au souci d'épouser les goûts d'une clientèle plus modeste. De là l'aspect plus fonctionnel des magasins, avec cependant la préoccupation essentielle d'exposer le plus grand nombre possible de modèles différents (cf. ill. n° 33).

2. La maturité de l'invention

Sous le Second Empire, le nombre de brevets d'invention et de certificats d'addition relatifs à la musique continue de s'accroître fortement mais dans des proportions moindres qu'à l'époque précédente (63). Il y en a quand même deux fois et demie plus : 1209 brevets et certificats d'addition enregistrés de 1851 à 1870 contre 521 de 1831 à 1850 (cf. annexes, graphique VII/4). L'augmentation est d'ailleurs plus accentuée au cours des années 1850 (469 brevets et 255 certificats d'addition) que pendant les années 1860 (392 brevets et 93 certificats d'addition) ce qui correspond à une moyenne annuelle de 72 enregistrements dans les années 1850 et de 48 enregistrements dans les années 1860.

Après s'être lancé avec frénésie dans des recherches plus ou moins fructueuses au cours des années 1840 à 1860, les facteurs d'instruments de musique semblent légèrement s'essouffler. Au recul de l'invention correspond également une régression dans l'expansion des grands ateliers. On a l'impression qu'à une phase enthousiaste non réfléchie d'expansion industrielle succède à présent une période de maturité.

Il n'est plus guère possible d'évaluer la proportion de brevetés parisiens par rapport aux brevetés de province car les catalogues des brevets ne précisent plus de manière systématique la ville d'origine des inventeurs. D'après les noms des brevetés, il apparaît cependant clairement que la grande majorité des inventeurs en matière musicale restent d'origine parisienne. Les brevets d'importation sont très peu nombreux, ils comptent

(63) Catalogue des brevets d'invention, années 1851 à 1870, 20 vol.

pour seulement 4% et les trois quarts d'entre eux viennent d'Angleterre. Il y a bien aussi quelques brevets d'importation italiens, américains, belges et autrichiens.

Au sein de la facture instrumentale, la proportion des brevets d'invention et de certificats d'addition pris dans chacun de ses secteurs est beaucoup plus équilibrée que précédemment. Les pianos occupent 25% des recherches, les vents 21%, les harmoniums 11%, les inventions diverses 10%, les orgues 6%, les instruments mécaniques 6%, les combinaisons d'instruments 5%, les percussions 4%, les claviers 4%, les accordéons 3%, et la lutherie 3% (cf. annexes, tableau n° 90). Plusieurs secteurs ont donc amélioré leur position : vents, instruments mécaniques, inventions diverses, orgues, combinaisons d'instruments, et percussions. Par contre, les pianos et la lutherie régressent. Seuls les harmoniums et les accordéons maintiennent leur position relative (cf. annexes, tableau n° 90). Si on met en parallèle le nombre de facteurs de chaque catégorie avec celui des brevets d'invention, on constate que deux secteurs seulement, les vents et les orgues, sont proportionnellement plus inventifs. A l'inverse, les pianos, la lutherie et les accordéons, font enregistrer moins d'inventions.

a) Les pianos

Certes, les recherches relatives aux pianos sont encore les plus abondantes, 251 brevets d'invention et 54 certificats d'addition, soit 305 enregistrements contre 241 à l'époque précédente. Mais leur proportion relative diminue presque d'un quart. L'expansion considérable des facteurs de pianos, stabilisée dans les années 1850, se transforme ici par une certaine régression dans le nombre de brevets enregistrés dans ce domaine.

Les recherches sont très variées et portent sur l'une ou l'autre des parties qui entrent dans la construction d'un piano : marteaux, touches, clavier, pédales, table d'harmonie, mécaniques diverses, systèmes d'accord et plus particulièrement les inventions de clefs d'accord. Il y a encore quelques appareils didactiques pour développer l'agilité des doigts, mais la grande vogue de ces instruments de torture est passée, du moins momentanément. Citons néanmoins l'appareil de Prangeley ou celui de Barrois en 1856, le baguier de Lemoine et le guide-doigts de Mager en 1864, le guide-mains à rayons de Hamilton en 1865, le veloce-mano de Faivre et l'appareil

didactique de Vincent en 1866. On commence aussi à voir apparaître petit à petit des perfectionnements qui touchent aux chaises et tabourets de pianos, ainsi qu'aux porte-lampes adaptables à ces instruments. Il y a aussi quelques brevets consacrés aux cordes métalliques de pianos : Horsfall en 1854, Barbier en 1858, Bigourat en 1862, et Dalaudie en 1868.

La vogue des appellations particulières pour un piano muni d'un perfectionnement déterminé reste encore assez présente. Il y a le piano-scandé de Lenzt en 1853, le piano demi incliné d'Eisenmenger en 1856, le piano Clément fait par Clément et le piano parisien de Bord en 1858, le piano rustique des jardins de Bordas en 1859, le piano sans cordes de Bachmann et le piano-orphéon de Roz en 1864, le mélodipiano de Caldera en 1865, le piano à cloches de Williams & Freudenreich en 1865, le piano staticophone de Marchisio en 1866, le piano mantello de Horst en 1867 et le piano-cabine de Lambert en 1868 (64).

b) Les harpes

Au cours de cette période, il n'y a pas un seul brevet d'invention consacré à la harpe, ce qui n'est guère surprenant lorsque l'on sait par ailleurs qu'il ne reste qu'un ou deux facteurs de cette spécialité à Paris.

c) La lutherie

Les recherches consacrées à la lutherie tendent à occuper une place de moins en moins grande parmi les brevets d'invention et les certificats d'addition relatifs à la musique. En chiffres absolus pourtant, leur nombre s'est légèrement accru, passant de 26 à 40. Il n'y a aucune recherche relative aux guitares. Toutes concernent uniquement les instruments à archet, et plus particulièrement le violon. Les améliorations diverses portent sur une partie déterminée du violon : âme, cordier, chevalet, chevilles. Certains brevets concernent plus précisément la

(64) Ibid.

forme du violon comme Laprévotte qui propose en 1858 un violon à voûte cylindrique. Plusieurs recherches portent essentiellement sur les cordes : de Tillancourt en 1854, Baudet en 1861, Thibouville en 1865 et 1867, Bock en 1870.

Des instruments nouveaux apparaissent : la vielle expressive de Cruchet en 1857, le tympanocorde de Bernard en 1861, l'octavison de Padovani en 1862 et le tribochorde de Duvergier & Lacollonge en 1869. Citons encore le guide-archet ou appareil didactique de Guthmann-Capron & Gaut inventé en 1855.

Enfin, deux facteurs seulement s'occupent de modifier et de perfectionner les archets : Moat en 1851, et Grappin en 1868 (65).

d) Les instruments à vent

La catégorie d'instruments de musique classée en deuxième position quant au nombre de brevets d'invention et de certificats d'addition est celle des instruments à vent. D'une période à l'autre, leur nombre a plus que triplé en passant de 70 à 254. Dans ce secteur, l'augmentation est plus importante que celle enregistrée pour les pianos. Les trois quarts de ces recherches concernent les instruments à vent en cuivre.

La préoccupation majeure des facteurs de cette spécialité est d'inventer sans cesse de nouveaux systèmes de pistons. Chacun veut avoir un système qui lui soit propre. Citons notamment le système de pistons à lame brillante de Danays et les cylindres pistons de Tassine en 1851, les pistons en spirale de Daniel en 1852, les pistons sans vis de Deschamps & Cie en 1853, les pistons et cylindres à rotation conique de Gautrot en 1856, les pistons à mouvement horizontal de Kretschmann et le système saxalphomnitonique d'Alphonse Sax en 1856, les cylindres rodiques de Desmet-Sean en 1859, les pistons jumelés de Derette en 1861, les cylindres à colonne d'air aplanie de Guignot en 1863, les pistons à perce cylindrique progressive de Marzoli et les pistons à double boîte de Schuler en 1864.

(65) Ibid.

Plusieurs brevets d'invention concernent également la forme à donner aux pavillons de ces instruments. On commence également à voir quelques recherches sur les embouchures : Hoyoux, Jobard, et Marchal s'en occupent en 1855, Michoudet et Breton en 1858, Antoine & Poux en 1859, Testu et Rabut en 1862, & Ray en 1869.

Enfin, il faut citer plusieurs instruments nouveaux : le meloni-cor de Meloni en 1853, le duplex ou gemelli de Pelitti en 1855, le sarrussophone de Gautrot en 1856, le ferryphone de Ferry en 1858, le cornet à pistons transpositeur de Thibouville en 1862, le cornet-solo de Halary en 1863, la trompette-rappel de Gajaud en 1864, le tube-Dumas de Dumas en 1865, la trompe de Lorraine de Grégoire en 1867, le cor bivalve de Richard en 1868, le crieur harmonique de Carred en 1870 (66).

En ce qui concerne les inventions apportées aux instruments à vent en bois, elles portent souvent sur des améliorations de détail apportées à telle ou telle clé de clarinette, flûte ou hautbois, notamment les perfectionnements dûs à Gyssens en 1852, ceux de Lefèvre et Remusat en 1853, de Nonon en 1854, de Gautrot en 1857, de Flamant en 1859, de Soualle en 1860, de Tyler en 1861, de Thibouville et de Bie & Romero en 1862, de Fumo en 1863, de Marzoli en 1864, de Goumas en 1865, de Castegnier en 1866, de Sax en 1867, de Steckel en 1868, de Buffet en 1859, 1862 et 1863.

Dans ce secteur, il apparaît également quelques instruments nouveaux : la cassi-flûte de Cassi & Meloni en 1857, la claviflûte de Simon en 1862, le rappel-du-chasseur de Soule en 1868, et la flûte cylindro-plane de Barbier en 1869 (67).

e) Les instruments à percussion

Dans la catégorie des instruments à percussion, il y a à présent davantage d'inventions et de perfectionnements divers : 49 brevets et certificats d'addition contre 17 précédemment. Plusieurs inventions portent

(66) Ibid.

(67) Ibid.

sur les timbales : celles de Gautrot en 1854, de Lorenzi en 1855, de Lambert en 1856 et de Sax en 1862.

Quelques facteurs s'intéressent aux tambours : Gautrot en 1854, Jourdan et Touzellier en 1860, Azemar en 1861, Favier en 1864, Doury en 1865 et Grégoire en 1866. En 1863, Adolphe Sax et Collin-Lefèvre s'occupent plus spécialement de la peau utilisée dans les instruments à percussion. Deux brevets concernent les cloches, ceux des frères Hainaut en 1860 et de Dutot en 1861 (68).

f) Les instruments à anches libres

Si elles occupent encore la même place relative au sein des recherches de la facture instrumentale, les inventions à anches libres sont deux fois et demie plus nombreuses que précédemment et passent de 59 à 139.

Les perfectionnements apportés aux instruments à anches libres concernent le plus souvent les jeux disponibles sur les instruments. La plupart de ces modifications entraînent les facteurs à baptiser leur instrument d'un nom nouveau. C'est ainsi qu'apparaissent l'orchestrium de Merklin, Schütze & Cie en 1853, le mélophonorgue de Leterme en 1854, le mullerphone de Muller, le mélodina de Fourneaux & Lazard, l'harmonista de l'abbé Guichené et le clavi-accords de Gavioli en 1855, l'harmoniflûte de Marix en 1856, l'orgue philharmonique de Bruni & Jalbert, l'harmoniphone de Soualle et l'organo-table de Fourneaux en 1857, la marmotine de Debras et l'organine de Kasriel en 1859, le clariflûte de Gavioli en 1860, l'organi-flûte de Depuy en 1860, le symphonium mélodique de Gromard en 1861, le triolodéon de Van Oeckelen en 1861, l'orphei de Ligier en 1862, le piano-pliant de Combrexelle en 1862, l'orphea de Dupland en 1863, le piano-flûte de Duvivier en 1868, l'orphonium de Gavioli et le phonéorgue de Baron en 1869, l'aspirophone de Debain en 1870 (69).

(68) Ibid.

(69) Ibid.

g) Les accordéons

Alors que le nombre de facteurs d'accordéons installés à Paris augmente considérablement à l'époque du Second Empire, les brevets d'invention relatifs à ce secteur de la facture instrumentale sont relativement peu abondants. C'est la seule branche d'activité où il n'y a pas de développement parallèle entre le nombre des facteurs installés à Paris et le nombre de brevets enregistrés. Mais ceci confirme justement que la grande majorité des facteurs de ce secteur sont de petits faconniers qui exécutent à domicile les travaux commandés par les quelques patrons qui sont en contact avec le public. Il est vrai que cette situation ne devrait pas les dispenser de développer leurs facultés créatrices comme s'y adonnent les petits facteurs de pianos. En tout cas, les recherches de perfectionnements et de modifications diverses ne font pas partie de leurs préoccupations. De plus, comme leurs chiffres d'affaires ne sont pas très élevés, ils hésitent sans doute davantage à investir dans des inventions coûteuses qui ne sont pas nécessairement commercialisables.

Les brevets d'invention et certificats d'addition relatifs aux accordéons comptent encore pour 3% des recherches de la facture instrumentale mais leur nombre passe de 18 à 42, soit plus du double. Comme dans les instruments à anches libres du type harmonium, les modifications apportées à ces instruments concernent principalement les jeux utilisés. Des noms spéciaux sont ici aussi utilisés pour désigner des instruments munis de l'une ou l'autre modification. Busson met au point un flutina-polka en 1851, Kanéguissert en flûtina à jeu simple en 1856, Rouet un symphonica en 1857, Leterme un flûtina-harmonique en 1859, Kasriel un harmonium-flûte en 1862, et Neveux un transpose-accord en 1867 (70).

h) Les orgues d'église

Les inventions relatives aux orgues d'église sont deux fois et demie plus nombreuses que précédemment en passant de 26 à 70 brevets ou certificats d'addition enregistrés à l'époque du Second Empire. Cependant,

(70) Ibid.

la proportion relative de ces recherches n'est guère très importante puisqu'elle ne correspond qu'à 6% seulement de l'ensemble des recherches de la facture instrumentale.

Les recherches enregistrées portent sur des modifications de détail appliquées à l'une ou l'autre partie de l'orgue : claviers, tuyaux, registres, sommiers, soufflets, leviers. C'est à cette époque qu'on fait les premières applications de l'électricité à cet instrument, notamment en 1862 par Guillemot d'une part, et par Clair & Ferat d'autre part, l'année suivante par Péchard et en 1868 par Bryceson & Morten. En 1870, Benay fait enregistrer l'application de commandes électromagnétiques à l'orgue. La vogue des noms spéciaux semble moins toucher ce secteur de la facture instrumentale qui n'est cependant pas tout à fait épargné. Ducci invente le baristate en 1851, Rousseau l'organiphone en 1859, et de Corteuil l'orgue magique en 1863 (71).

i) Les instruments mécaniques

Les brevets d'invention et certificats d'addition se rapportant aux instruments mécaniques sont en très nette progression à cette époque : 70 au lieu de 4 seulement précédemment. Il y a autant de perfectionnements appliqués à ces instruments qu'aux orgues d'église.

Si l'on compte seulement 7 fabricants d'instruments mécaniques à Paris en 1860, il ne faut pas oublier que le principe de faire jouer automatiquement un instrument de musique est recherché par plusieurs facteurs dans chacune de leur spécialité. C'est d'ailleurs plus vraisemblablement un facteur de pianos qui s'occupera d'inventer un piano mécanique ou un luthier qui se chargera de créer un violon automatique. Ceci se confirme par les noms des brevetés.

Ce sont surtout les instruments à clavier que l'on cherche à automatiser. Pianos, orgues et instruments à anches libres font l'objet de la majorité des recherches. Rares sont celles visant à rendre mécaniques

(71) Ibid.

les instruments à cordes, mais les tentatives existent néanmoins, telles celles de Gavioli en 1854, et de Ferry en 1868. C'est l'époque où l'on substitue les cartons perforés aux cylindres notés avec notamment Testé, en 1861, et les recherches de Thomasson en 1864.

On s'essaie également à capter automatiquement les improvisations d'un compositeur sur un instrument à clavier avec, notamment, l'orgue-imprimant de Marzolo en 1855, ou le sténographe de Dubois & Romand en 1868.

Ici aussi les noms spéciaux abondent pour particulariser une invention : l'organophone de Soualle en 1856, le clavi-accords de Lebeau d'Aubel en 1857, l'orgue-automate de Theroude & Kelsen, et l'auto-accordéon-orgue de Gallet en 1858, le kaléidoscope musical d'Agnelli, le cartonium à tuyaux de Testé, le piano-orchestre de Schalkenbach, le clavi-accords de Gavioli en 1861, le polycorde transpositeur universel de Durand & Thiry en 1862, le piano électro-sténographe de Jaume, le pianista pneumatique de Fourneaux en 1863, le volumen musical de Morel en 1866, et la mandoline mécanique de Ferry en 1868 (72).

j) Les combinaisons d'instruments

L'intérêt pour les inventions qui combinent plusieurs instruments en un seul s'est accru au cours de cette période puisque les facteurs de tels instruments font enregistrer 59 brevets et certificats d'addition, c'est-à-dire quatre fois plus qu'à l'époque précédente. Ce secteur fait l'objet de presque autant de recherches que celui des orgues ou des instruments mécaniques.

Les combinaisons les plus fréquentes sont celles d'un piano avec un orgue, ou d'un orgue avec un harmonium. Il y a également quelques tentatives d'unir un piano avec un instrument à percussion, ou un piano avec des instruments à archet. Plus rares sont les essais d'unir un piano à un harmonium, ou un piano à une harpe, ou encore un accordéon à un orgue. Dans tous les cas, il s'agit d'associer un instrument à clavier avec un autre.

(72) Ibid.

L'imagination de noms nouveaux appliqués à ces inventions est tout à fait nulle dans ce secteur, tout au plus utilise-t-on un mot composé qui reprend le nom des deux instruments que l'on associe, l'accordéon-orgue de Titeux & Rousseau en 1853, l'orgue-piano de Maillard & Cie en 1854 ou de Jaulin en 1855, le piano-harpe de Cassi-Meloni en 1859, et le piano-archet de Darrou en 1866. Il y a bien, le piano-mélodium de Fummo en 1863 et le typophone de Mustel en 1868 (73).

k) Divers

Les accessoires musicaux non instrumentaux inventés à cette époque sont très nombreux : 127 brevets d'invention et certificats d'addition contre 32 seulement à l'époque précédente (cf. annexes, tableau n° 90).

Un grand nombre d'entre eux concerne des méthodes didactiques pour apprendre la musique, comme celle de Thomas inventée en 1853 qui porte sur la notation musicale, ou encore la règle à transposer de Stein en 1856, l'abécédaire musical de Fitton en 1857, le tableau de Frelon en 1858, le loto pour enregistrer la musique d'Oberthur en 1861, l'enseignement mécanique des principes de la musique de Nessler en 1861, l'aide-mémoire musical de Baufre en 1866, l'appareil didactique pour noter la musique vocale de Kugge-Dederpt et les tablettes musicales de Branique inventées en 1869.

Plusieurs perfectionnements concernent aussi les métronomes ou autres appareils pour marquer la mesure, les diapasons, les pupitres à musique, et les systèmes de tourne-pages. Enfin, l'impression musicale enregistre également quelques perfectionnements dont les auteurs sont Striby en 1855, Adorno en 1856, Cherpantieri en 1857, Remond en 1860, Dantier en 1862, Couillet en 1863, Lapart & Berges en 1866, Depierre en 1867 et 1869, et Seymat en 1870 (74).

(73) Ibid.

(74) Ibid.

Nous avons précédemment mis en évidence le fait que les facteurs d'instruments de musique faisaient enregistrer leurs inventions avec une certaine périodicité qui correspondait aux années des expositions nationales. Sous le Second Empire, cette périodicité est encore assez régulière mais les accroissements enregistrés lors des années d'expositions se marquent surtout lors d'expositions organisées dans la capitale française. Par ailleurs, les augmentations de ces années-là sont nettement moins spectaculaires que précédemment. C'est comme si le phénomène particulier de l'invention était devenu une pratique intrinsèque aux facteurs d'instruments (75).

3. Les expositions

L'enthousiasme considérable que suscitent les expositions industrielles entraîne leur organisation à l'échelon international. Le développement rapide des voies de communication et l'existence d'un courant d'idées libérales en favorisent la réalisation.

Ce n'est plus seulement sur le plan national que l'on va confronter les progrès réalisés mais les produits français vont dorénavant être comparés à leurs homologues étrangers.

a) Expositions universelles

Sous le Second Empire, quatre grandes expositions universelles se sont tenues alternativement à Londres et à Paris : 1851 et 1862 dans la capitale anglaise, et 1855 et 1867 dans la capitale française. Il s'organise également des expositions universelles de moindre importance tant en France qu'à l'étranger. A l'intérieur des frontières ont lieu des expositions universelles à Besançon en 1861, à Metz l'année suivante, ainsi qu'une exposition franco-espagnole à Bayonne en 1864, et des expositions nationales en dehors de Paris comme celle de Nantes en 1861 par exemple. A l'étranger,

(75) cf. le chapitre IV, 2e partie consacré aux traits caractéristiques des patrons de la facture instrumentale.

une exposition universelle d'un intérêt plus restreint est organisée à New York en 1853."

Selon qu'elles se tiennent en France ou à l'étranger, il faut considérer séparément chacune de ces expositions et aussi tenir compte de leur prestige respectif avant d'en comparer les effectifs.

La participation des facteurs d'instruments de musique répond d'ailleurs à des préoccupations différentes. Etre présent à des expositions universelles tenues à l'étranger, c'est bien sûr vouloir s'imposer sur le marché international et tenter de trouver de nouveaux débouchés. Cet intérêt anime également les facteurs d'instruments de musique qui montrent leur fabrication aux expositions universelles tenues à Paris, mais cette fois, la majorité des exposants visent surtout à se mesurer à leurs concurrents nationaux et à se faire connaître sur le plan national en même temps qu'à entrer en contact avec les premières maisons de la capitale. C'est pourquoi le nombre de facteurs présents aux expositions universelles est plus important lorsque celles-ci ont lieu à Paris. Pour celles tenues à l'étranger s'ajoute également l'élément financier du transport et des frais de séjour qui doivent freiner la plupart des candidats. C'est ainsi qu'à part quelques exceptions, seules les maisons hors ligne ou de première importance participent aux expositions tenues à l'étranger.

Si l'on en croit Adolphe Sax, les frais sont considérables. Ce facteur d'instruments à vent en cuivre précise que les expositions universelles de cette période lui ont respectivement coûté 43 000 F en 1851, 45 000 F en 1855, 52 000 F en 1862, et 25 000 F en 1867 (76). Malheureusement Adolphe Sax ne donne aucun détail des postes de dépenses qui interviennent dans ce compte. Sans doute faut-il y inclure, à côté des frais mêmes d'inscription et d'installation, des dépenses relatives à des recherches spéciales sur de nouveaux instruments dont les frais d'enregistrement de brevets, de publicité, frais de vitrine d'exposition, de composition et gravure musicale, les frais de dessinateur, les frais d'audition, etc. Ces chiffres semblent en tous cas bien excessifs si l'on sait que chaque exposant paie plus ou moins 226 F par mètre carré occupé. Exposer un seul piano droit revient à payer 150 F pendant la durée de l'exposition (77).

(76) Archives nationales, F 21-4597, dr. 2, Conservatoire, Instruments de musique.

(77) O. Comettant, La musique ... 1867, op. cit., p. 115.

La durée des expositions et surtout le nombre des exposants témoignent de l'intérêt croissant pris par ces manifestations. Ces expositions universelles se tiennent pendant six à sept mois. La première exposition universelle tenue à Londres en 1851 accueille 17 000 exposants dont 1740 Français. La deuxième exposition organisée à Paris en 1855 comprend 25 000 exposants dont 12 000 Français. L'exposition de 1862 à Londres compte 28 000 participants dont 5 500 Français. Enfin, l'exposition de 1867 à Paris compte 52 000 exposants dont 16 000 Français (78).

La participation des facteurs d'instruments de musique atteint son point culminant à l'exposition de 1855 à Paris : 243 facteurs d'instruments de musique, soit 2% de l'ensemble des exposants français, pourcentage inférieur au taux de participation à l'exposition nationale de 1849, tandis que le nombre de facteurs s'est élevé de 50%. Au cours des expositions suivantes, la participation des facteurs d'instruments de musique ne sera jamais plus aussi considérable. En 1867, ils sont au nombre de 188, soit 1,1% seulement de l'ensemble des exposants français (cf. annexes, tableau n° 92).

Le taux de participation des facteurs de province diminue sensiblement aux expositions universelles tenues à Paris. Alors qu'il était aux alentours de 15% aux expositions nationales tenues sous la Monarchie de Juillet, il tombe à 8% en 1855 et à 3% en 1867. C'est que le prestige des expositions universelles de Paris dépasse l'ambition des facteurs de province. Seuls quelques-uns d'entre eux ont une plus ou moins grande partie de leur production axée vers l'exportation, et ce sont eux justement qui maintenant participent aux expositions de la capitale. Ils seront encore moins nombreux à se joindre aux facteurs parisiens qui se rendent aux expositions universelles à l'étranger. La majorité des facteurs de province se contentent du marché local; dans le meilleur des cas, ils sont dépositaires des grandes maisons de Paris.

Mentionnons néanmoins quelques-unes des maisons de province qui participent aux expositions universelles tenues à l'étranger. Ce sont pour les pianos : Boisselot père & fils de Marseille, Cropet de Toulouse, Hardeng d'Angers, Zeiger de Lyon; pour les instruments à vent : Roth de Strasbourg; pour les harmoniums : Trémaux de Bourg-Neuf (Saône et Loire);

(78) P. Dufays, Vie prestigieuse des expositions, Paris, 1939, pp. 21-31.

pour les cloches : Bollée de Sainte-Croix-lez-Mans (Sarthe). Remarquons qu'il n'y a aucun luthier. Pourtant l'on sait par ailleurs que la région de Mirecourt produit abondamment pour l'étranger. Sans doute les facteurs de cette région vivent-ils sur leur réputation et n'ont-ils pas besoin d'adhérer au système publicitaire que sont les expositions pour garder leurs clients.

Aux facteurs de province cités ci-dessus viennent s'en substituer d'autres lorsqu'il s'agit de se présenter à Paris. G. Backmann de Tours, Allinger et Prestel de Strasbourg, Ambroise de Toulouse ainsi que P. Martin fils aîné de la même ville, Knapp de Bayonne, N. Gaudonnet de Poitiers, et Quantin de Bourges exposent leurs pianos aux expositions de Paris, tandis que N. Vuillaume, B. Simon, J. Thérèse de Mirecourt, ainsi que Pajot fils de Yenzat (Allier) et C. Remy de Limoges y présentent leurs instruments à archet. Müller, et Couturier de Lyon ainsi que Obry d'Amiens y montrent leurs instruments à vent. Enfin, l'abbé Guichené de Mont-de-Marsan (Landes) présente son symphonista, sorte d'orgue portatif, et les frères Arnould de Poussay (Vosges) exposent un orgue d'église. Seuls les noms de Boisselot et Roth se retrouvent dans les expositions universelles tenues à Paris aussi bien qu'à l'étranger.

Si l'on met en parallèle le nombre de facteurs parisiens présents présents à l'exposition de 1855 et ceux recensés par la Chambre de Commerce en 1860, on s'aperçoit que plus des deux tiers des facteurs de la capitale se rencontrent à cette manifestation. Si l'on exclut de l'estimation les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier, c'est alors l'ensemble des facteurs d'instruments parisiens qui sont présents.

A l'exposition de 1855, toutes les catégories d'instruments ont augmenté le nombre de leurs représentants. C'est la lutherie et les orgues qui ont le plus gonflé leurs effectifs, mais les pianos continuent à représenter la moitié de l'ensemble des facteurs présents. En 1867, alors que les facteurs sont moins nombreux dans chacune des catégories, ce sont les vents qui ont le moins réduit l'effectif de leurs représentants. Les pianos ne comptent plus que pour 40% de l'ensemble. Les orgues et les vents représentent chacun près de 20%, et la lutherie près de 10%. Le secteur des accordéons ne s'est pas plus étendu qu'aux expositions précédentes, alors que leur nombre s'est considérablement accru à Paris. Il y a six facteurs d'accordéons à l'exposition de 1855 et trois seulement en

1867. Ceci confirme une fois de plus ce qui a été vu par ailleurs : ce sont les petits façonniers qui se multiplient et ceux-ci travaillant pour quelques patrons seulement, ils ne participent guère aux expositions, tout comme ils ne prennent que peu de brevets d'invention. Les petits patrons qui ne possèdent pas de boutique accessible au public n'ont en fait rien à faire aux expositions. Ils écoulent le produit de leur travail auprès des patrons et non auprès du public.

Or, dans certains cas, même si l'on est spécialisé dans une partie seulement de la fabrication et que l'on traite avec d'autres fabricants et non avec des clients, on désire parfois participer aux expositions. Ceci concerne uniquement les fabricants dont la manufacture a pris une certaine extension, comme par exemple les firmes spécialisées dans la fourniture d'accessoires pour pianos, claviers, mécaniques, feutres, dièses, ou autres pièces détachées, ou encore les tuyaux d'orgues.

Alors que les chiffres de participation des facteurs d'instruments diminuent aux expositions universelles tenues à Paris, ils augmentent en ce qui concerne les expositions universelles tenues à l'étranger. Cependant par rapport à l'ensemble des exposants français, leur proportion est plutôt en régression : il y a 54 facteurs d'instruments de musique à la première exposition universelle de Londres en 1851 soit 3% des exposants français, et 69 à celle de 1862 soit 1,2% de l'ensemble des participants français.

Seuls les chefs de file et les facteurs de premier plan de chacune des spécialités de la facture instrumentale se présentent aux expositions universelles tenues à l'étranger. Il y a bien quelques facteurs de moins grande réputation parmi les facteurs de pianos, mais ils sont en nombre limité.

A l'exposition universelle de New York en 1853, il n'y a que sept facteurs d'instruments français dont cinq présentent des pianos et les deux autres des instruments à anches libres de type orgues expressives. Il est étonnant d'y voir figurer aux côtés des premières maisons de Paris, une association ouvrière créée en 1849, l'association Detir & Cie, qui a dû certainement faire un effort particulier pour se rendre à cette exposition.

b) Récompenses

Les récompenses sont encore et toujours distribuées avec prodigalité : la moitié des facteurs présents aux expositions tenues à Paris en reçoivent une; aux expositions tenues à l'étranger, la proportion est plus grande encore car les deux tiers des facteurs d'instruments français quittent le pays avec une médaille en poche.

A l'issue de ces manifestations, plusieurs facteurs d'instruments de musique sont décorés de la croix de la Légion d'honneur. Ils sont en plus grand nombre qu'à l'époque précédente. En 1851, Erard, déjà Chevalier de la Légion d'honneur depuis 1834, reçoit la Croix d'Officier. Montal, Vuillaume, et Ducroquet sont nommés Chevaliers à cette même exposition. Quatre ans plus tard, c'est au tour de Blanchet & fils, Boisselot, Barker, et Alexandre Martin de Provins. En 1862, Henri Herz est promu Officier, tandis que Wolff de chez Pleyel obtient la Croix de Chevalier. En 1867, seul Merklin-Schütze & Cie est décoré de la Croix de Chevalier.

Plutôt que de reprendre les noms des maisons hors ligne de cette période qui sont pour la plupart semblables à ceux de l'époque précédente, citons plutôt les derniers venus dans le peloton de tête de la facture instrumentale. Seules les sections des vents et des orgues voient l'ascension de nouvelles firmes : Triebert & Cie pour l'un, Debain, et Alexandre père & fils pour l'autre. Cette consécration de nouveaux chefs de file correspond à la période de maturité des secteurs auxquels ils appartiennent. La facture de pianos et la lutherie se sont dotés plus tôt de personnalités de premier plan qui vont maintenir leur position tout au long du XIXe siècle. A présent, le retard avec lequel les vents et les orgues avaient commencé leur développement est ainsi rattrapé. Ce phénomène se confirme par les récompenses les plus hautes obtenues dans ces secteurs.

D'ailleurs, plus nombreuses sont les maisons de premier plan qui se mettent hors concours lors des expositions tout en présentant leurs nouveautés. Cette mise hors compétition résulte d'une décision individuelle de s'afficher comme supérieur à tous les autres concurrents. C'est le cas d'Erard, Pleyel, Henri Herz, Debain, J.B. Vuillaume, et Cavaillé-Coll à l'exposition universelle de 1867 à Paris.

De nouvelles personnalités apparaissent parmi les facteurs dont



ill. 34. Face et revers de la médaille d'exposition de Londres en 1851, extr. *Exposition franco-britannique de 1908. Catalogue officiel de la section française*, Paris, 1908

ill. 35. Face et revers de la médaille d'exposition de Londres en 1862, extr. *Exposition franco-britannique de 1908. Catalogue officiel de la section française*, Paris, 1908

réputation se situe juste après celle de ces maisons hors ligne. Pour les pianos, mentionnons Franche, Delsarte, A. Limonaire, Rinaldi, les frères Mangeot, Gaveau, J. Schwander, et Amédée Thibout; pour la lutherie, de Tillancourt, Derazey, les frères Gand, Grandjon, Miremont, et Husson-Buthod & Thibouville; pour les bois, Breton, L. Lot, Buffet-Crampon, J. Martin; pour les cuivres : Besson, A. Courtois, Gautrot, et Millereau; pour les orgues d'église: Barker, les frères Claude, T. Nizard; pour les instruments à anches libres : Jaulin, Mustel; enfin, pour les instruments mécaniques, Kelsen assure la succession de Davrainville. Ces facteurs nouvellement promus parmi les meilleurs de leur spécialité assurent la continuité de la réputation française quant à la qualité de sa facture instrumentale. Nombreux sont par ailleurs les facteurs nommés à ce rang à l'époque précédente qui exercent encore leurs activités.

c) Les jurys et rapports d'expositions

On peut cette fois accorder un plus grand crédit aux médailles que remportent les participants car parmi les membres du jury officiel chargés de juger les instruments de musique se trouvent à présent chaque fois des musiciens compétents, capables de porter un jugement de spécialiste.

Hector Berlioz est le représentant français du jury international de 1851 et c'est lui qui assure le compte rendu officiel succinct de cette exposition (79). En 1855, l'auteur de la Symphonie Fantastique se retrouve aux côtés de Fétis et Roller (ancien facteur de pianos) pour juger la XXVIIe classe qui regroupe tous les instruments de musique. C'est le directeur du Conservatoire de Bruxelles qui se charge du rapport officiel, véritable monographie sur le développement des instruments de musique dans la première moitié du XIXe siècle (80). En 1862, Fétis est vice-président du jury international de la XVIe classe et c'est Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, qui rédige le rapport officiel

(79) H. Berlioz, Rapport sur les instruments de musique fait à la commission française du jury international de l'Exposition Universelle de Londres, 1851, Paris, 1854.

(80) F.J. Fétis, Exposition Universelle de 1855. Fabrication des instruments de musique. Exposé historique, Paris, 1856.

français (81). Cinq ans plus tard à Paris, Ambroise Thomas assure les fonctions de vice-président au sein du jury international de la Xe classe et c'est à nouveau Fétis qui est l'auteur du rapport officiel (82).

Tout comme à l'époque précédente, on voit apparaître, à côté des rapports officiels, des comptes rendus de plus en plus nombreux dont les auteurs ne sont plus exclusivement des hommes intéressés par le progrès industriel en général, mais des érudits ou amateurs en matière musicale. Le nombre et l'importance de ces publications témoignent de l'intérêt porté à la facture instrumentale à cette époque. Dans les récits qui concernent l'ensemble des industries, la part réservée à la facture instrumentale est nettement plus considérable que précédemment.

Les articles d'Adrien de La Fage écrits dans la Revue et Gazette musicale de Paris sont rassemblés en un volume de 230 pages et paraissent sous le titre de Quinze visites à l'Exposition Universelle de 1855 (83). Un groupe de spécialistes attachés au Conservatoire impérial des Arts et Métiers publie un volume consacré aux diverses industries présentes à cette exposition. Le bibliothécaire de cette institution, Boquillon, se charge de rédiger 20 pages sur les instruments de musique (84). Un travail collectif de ce genre est mené sous la direction de J.J. Arnoux, dans lequel H. De Livran décrit les instruments à clavier et le capitaine-musicien C. Raynaud les instruments à vent (85). Dans son Histoire

(81) Lissajous, "Instruments de musique", Rapports des membres de la section française du jury international. Exposition Universelle de Londres en 1862, Paris, 1862, t. IV, pp. 205-230.

(82) F.J. Fétis, Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury international, Paris, 1867, t. II, pp. 237-318.

(83) A. de La Fage, Quinze visites ... 1855 ... op. cit.

(84) Boquillon, "Classe XXVII. Instruments de musique", M. Tresca, Visite à l'Exposition Universelle de Paris en 1855, Paris, 1855.

(85) H. De Livran et C. Raynaud, "Classe XXVII. Fabrication des instruments de musique", Le travail universel. Revue complète des oeuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855, sous la direction de J.J. Arnoux, Paris, 1856.

illustrée de l'Exposition Universelle de 1855, Charles Robin consacre une cinquantaine de pages aux instruments de musique (86).

Le Comte de Pontécoulant, amateur éclairé auquel on doit un des essais les plus complets sur la facture instrumentale (87), est également l'auteur d'un gros volume de 300 pages sur les instruments de musique à l'exposition universelle de 1862 (88). Le responsable du compte rendu de cette exposition dans la Revue et Gazette musicale de Paris n'est autre que Fétis qui rédige une dizaine de lettres assez détaillées (89). L'équipe du Conservatoire des Arts et Métiers qui en 1855 avait assuré une analyse des diverses industries présentées à l'exposition effectue le même travail en 1862. C'est encore une fois Boquillon qui se charge d'analyser les instruments de musique (90).

L'étude consacrée par Pontécoulant aux instruments de musique présentés à l'exposition de 1862 remporta vraisemblablement un certain succès puisque ce même auteur se charge d'un travail identique en 1867 (91). Sur plus de 200 pages, Pontécoulant décrit minutieusement les progrès réalisés dans chacune des branches de la facture instrumentale. Le critique musical Oscar Comettant entreprend de décrire, non seulement les instruments de musique mais aussi toutes les manifestations musicales, concerts, auditions, commémorations, etc., tenues au cours de cette grandiose exposition. C'est dans un volume de plus de 700 pages qu'il consigne tous ces événements (92). Une équipe d'hommes de science, dans laquelle on retrouve Boquillon, publie également un volume de 150 pages consacré à la musique (93). Enfin Mathieu de Monter se charge de tenir le public spécialisé au courant de ses visites à l'exposition par une

-
- (86) C. Robin, Histoire illustrée de l'Exposition Universelle, Paris, 1855.
- (87) A. de Pontécoulant, Organographie ... op. cit.
- (88) A. de Pontécoulant, Douze jours à Londres ... op. cit.
- (89) Fétis, "Exposition Universelle de Londres", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XXIX, 1862, 10 lettres, pp. 193-348, passim.
- (90) Boquillon, "Classe 16. Instruments de musique", Etudes sur l'Exposition Universelle de Londres en 1862, Paris, 1863, pp. 209-233.
- (91) A. de Pontécoulant, La musique ... 1867 ... op. cit.
- (92) O. Comettant, La musique, les musiciens ... op. cit.
- (93) F. Baudoin, A. Hervé T. Du Moncel, et Boquillon, La musique historique, méthodes et instruments, Paris, 1866.

quinzaine d'articles parus dans la Revue et Gazette musicale de Paris (94).

Il faut remarquer que ces chroniqueurs indépendants n'adoptent presque jamais une attitude impartiale. Bien au contraire, leurs sympathies ou leurs antipathies se manifestent clairement à l'égard de tel ou tel facteur d'instruments. Le ton de l'appréciation va des éloges les plus enthousiastes et les plus chaleureux aux critiques les plus acerbes et les plus virulentes, à moins que l'absence totale de mention ne marque le mépris le plus total. Charles Robin défend ardemment Alexandre mais ne cite même pas Debain, son concurrent direct; de même, il vante les qualités innombrables des instruments de Gautrot et Besson mais ne dit pas un mot de ceux d'Adolphe Sax. Boquillon parle avec ardeur de Pleyel mais mentionne à peine le nom d'Erard. De même, il s'étend longuement sur Debain et ne consacre que quelques lignes à Alexandre. Enfin, Pontécoulant est un des admirateurs inconditionnels d'Adolphe Sax et il condamne sévèrement tous ses adversaires (95).

Mais ces auteurs s'entendent quand même sur plusieurs points, notamment celui qui consiste à dénoncer les abus qui se poursuivent dans ces expositions. Citons-en rapidement quelques uns. Le rythme auquel se succèdent ces diverses expositions ne permet plus aux facteurs d'instruments de musique d'être jugés correctement (l'ont-ils jamais été?). Faute de pouvoir présenter chaque fois de nouvelles découvertes, les participants exposent des instruments qui ont déjà été jugés. Les critiques condamnent également sévèrement les marchands non fabricants qui se présentent aux expositions ou ceux qui appliquent leurs marques sur des instruments faits par d'autres (96). Le jury n'est pas non plus épargné par les remarques. On lui reproche d'attribuer des récompenses rétrogrades

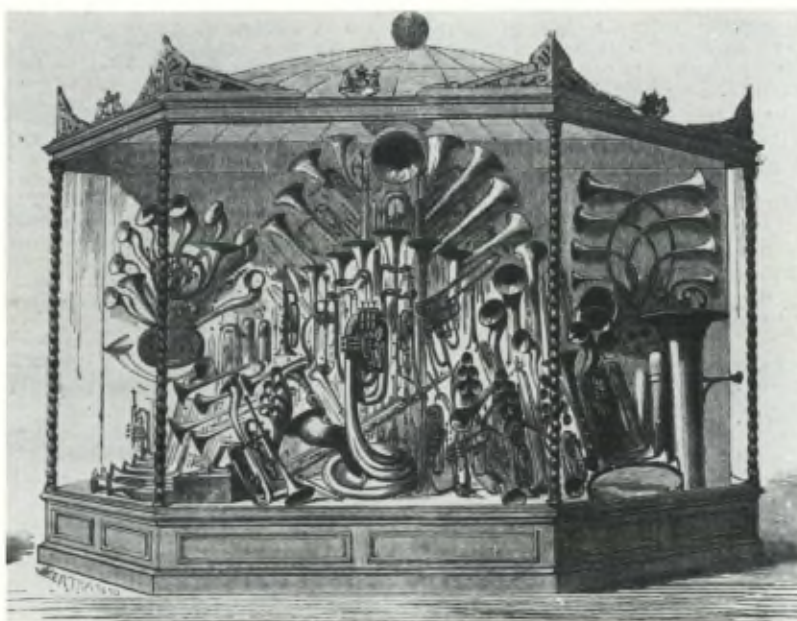
(94) M. de Monter, "Exposition universelle de 1867", Revue et Gazette musicale de Paris, t. XXXIV, 1867, 15 articles, pp. 121-391, passim.

(95) Rappelons que ces rapports sont riches de renseignements divers sur les instruments exposés. L'aspect organologique des instruments n'est pas retenu dans notre travail, aussi n'avons-nous pas exploité les commentaires qui les concernent (cf. critique des sources et méthodologie).

(96) A. de Pontécoulant, Douze jours à Londres ... op. cit., p. 120.



ill. 36. Vitrines d'exposition de Gautrot, facteur d'instruments à vent,
à l'exposition universelle de 1867,
extr. *Le Monde Illustré*, n° 543, du 7 septembre 1867, p. 156



ill. 37. Vitrines d'exposition d'Adolphe Sax, facteur d'instruments à vent,
à l'exposition universelle de 1867,
extr. non identifié (archives Sax, Musée instrumental de Bruxelles)

à des exposants ayant précédemment emporté un meilleur classement (97), ou de n'encourager que les grandes maisons au détriment de l'inventeur isolé ou de l'artisan qualifié (98).

d) Expositions en province

Les expositions universelles et nationales tenues en France dans d'autres villes que Paris sont à considérer conjointement avec les expositions régionales car leur importance et leur rayonnement semblent être du même ordre de grandeur; d'autre part, la participation des facteurs d'instruments de musique se présente dans les mêmes proportions. Ces expositions en province ont lieu tout aussi fréquemment qu'à l'époque précédente.

Les expositions organisées à Blois, Clermond-Ferrand, Le Mans, Limoges, Niort et Poitiers accueillent essentiellement des facteurs d'instruments de leur région ou de villes plus ou moins proches; elles ne comptent aucun facteur parisien. Par contre, dans les autres villes, les facteurs parisiens sont plus présents que sous la Monarchie de Juillet et la Deuxième République, mais ils y restent cependant en nombre limité. Seuls les grands centres comme Bordeaux et Dijon vont compter jusqu'à une vingtaine de facteurs d'instruments parisiens présents aux expositions tenues en leurs murs.

Plutôt qu'une véritable participation, il s'agit à présent davantage de maisons de province dépositaires d'instruments parisiens. Les efforts précédents de participation directe ont donc été concluants. Il se peut d'ailleurs que ces arrangements commerciaux soient le résultat de contacts pris lors d'expositions tenues à Paris même. S'il est avantageux pour des facteurs parisiens de s'implanter en province, il est tout aussi intéressant pour certains facteurs et marchands de province de servir de dépôt aux grandes maisons de la capitale.

L'inscription aux catalogues d'exposition est d'ailleurs significative à ce propos. Tantôt c'est le nom du facteur parisien qui est cité,

(97) A. de Pontécoulant, La musique à l'Exposition ... 1867 ... op. cit., p. 214.

(98) A. de La Fage, Quinze visites ... op. cit., p. 70.

accompagné du nom de son correspondant en province, tantôt c'est le nom du dépositaire qui apparaît en premier lieu suivi des noms des différentes maisons qu'il représente. Dans l'un ou l'autre cas, il s'agit très vraisemblablement de marchands installés en province, mais il se peut que de petits facteurs tiennent aussi à vendre des grandes marques ou des modèles qu'ils ne produisent pas eux-mêmes. Il est d'ailleurs assez surprenant que ces expositions, organisées pour mettre en évidence les fabricants, soient ouvertes aux marchands.

Dans toutes ces expositions tenues en province, ce sont presque toujours les mêmes maisons parisiennes que l'on rencontre, que ce soit en participation directe ou par l'intermédiaire d'un dépositaire. Au nombre de dix environ, ce sont les facteurs hors ligne qui participent : Erard, Pleyel, H. Herz, Bord, Pape, Alexandre, Debain, Vuillaume, Raoux, Besson, Sax, Gautrot. Des facteurs de premier plan se joignent à eux lorsque la représentation s'étend à une vingtaine de facteurs parisiens. Curieusement il se trouve toujours çà et là un facteur parisien de réputation moins affirmée parmi eux et dont le nom n'apparaît même pas aux grandes expositions tenues à Paris. Citons par exemple Gombois, facteur d'orgues, qui participe à l'exposition de Troyes en 1860, ou encore Kulerich, facteur d'orgues et de pianos qui se présente à Beauvais en 1869 ou Preiss, Gradé, Lesvesque, Caspers, Bourdin, Vauquelin, facteurs de pianos, ou encore Gouverneur et Hass, facteurs d'orgues expressives, ainsi que Clergeau qui présente un mécanisme transpositeur pour l'orgue à l'exposition d'Auxerre en 1858. Dans la plupart des cas, il s'agit de facteurs nouvellement installés qui tentent d'abord leur chance en province et que l'on retrouve par la suite aux expositions de Paris, mais d'autres n'apparaissent que dans ces circonstances éphémères.

La majorité des expositions de province accueillent un plus grand nombre de facteurs de leur ville ou de régions plus ou moins proches que de facteurs parisiens. Pourtant, quelques-unes d'entre elles, organisées dans des centres importants, ont un effectif parisien de facteurs d'instruments de musique supérieur à celui de la province. C'est notamment le cas de celles de Dijon en 1858, de Troyes en 1860, de Nantes en 1861, de Bayonne en 1864, du Havre en 1868, de Beauvais en 1869, et de Bordeaux en 1854, 1859 et 1865 (cf. annexes, tableau n° 93).

Pour chacune de ces villes de province où se tiennent plus ou moins régulièrement des expositions, citons les facteurs d'instruments de musique les plus en vue.

A Angers, se trouvent Bachmann, Bresseau & Gilet, et Gand jeune comme facteurs de pianos. Viollet, facteurs de pianos, et Grapin, facteur d'instruments à vent, sont occupés à Auxerre. Pestrelles est facteur de pianos à Blois.

A Bordeaux, ce sont C.J. Heering, E. Bergeret, J.B. Lacouture et L. Thibout facteurs de pianos, ainsi que J.J. Cauderès, facteur d'harmoniums, Jules Depuydt et François Genet, facteurs d'instruments à vent, qui se distinguent.

Seuls des facteurs de pianos se présentent à l'exposition de Caen en 1855 : Bellanger, Vordier, et Mériel. Mayeur, du même secteur, est occupé à Châlon-sur-Marne. A Chartres se trouvent Britsch, facteur de pianos, et Grin-Dagnet, facteur d'instruments à vent en cuivre. Ce dernier représente aussi la maison Gautrot de Paris. Clermon-Ferrand abrite Verani et Bonnenfant facteurs de pianos, ainsi que Ligier, facteur d'instruments à vent.

Dijon compte un assez grand nombre de marchands qui représentent des firmes parisiennes de pianos et d'harmoniums. Chavat, Hustache, Moreau Richert, Rothé n'exposent aucun instrument de leur fabrication. Par contre, Henry Lapostel, luthier, présente deux violons en 1858 et assure les fonctions de correspondant de Besson, Gautrot, Henry et Martin pour leurs instruments à vent en cuivre, et d'Alexandre Leroux pour ses accordéons.

Au Havre sont occupés les facteurs de pianos G. Lambert, S. Lebourg, et le luthier Jean Otto. Marseille compte dans ses murs Frédéric Schulz, facteur de pianos, ainsi que Casimir Bonnet, et Edmond Danie, facteurs d'instruments à vent.

Metz groupe plusieurs facteurs : Alzinger-Brice, Michel Caye, J.B. Frantz, Mathieu Laenger, Louis Léonard, et Reiter comme facteurs de pianos, ainsi que Nicolas Simoutre comme luthier et Antoine Sauvage comme facteur d'orgues.

A Nantes, Lété et Roux se distinguent par leurs pianos, Lelogeais par ses orgues d'église, et Testé par ses cartoniums. Nîmes compte surtout des facteurs de pianos : Maury & Dumas, Alexandre Paris, et Charles Weber. A Niort, Hurteau, Norès & Ohlig, et Stoepel présentent des pianos.

Le dernier cité expose aussi un petit orgue d'église en 1853.

Gaudonnet jeune et Alliaume, tous deux facteurs de pianos, sont installés à Poitiers, de même que le luthier Blaisot. Rouen voit plus de luthiers se présenter à ses expositions que de facteurs de pianos : Jeandel, Demarne, Bonnel, et Mette dans la première catégorie et Antoine Blanchard, Charles-Isidore Darré, et son neveu Henri Darré dans la seconde catégorie. Gustave-Louis Saint-Rezeau s'occupe d'instruments à vent, tandis que Auguste-Frédéric Briens ainsi que François Léonard Hubert fabriquent des harmoniflûtes et des accordéons.

Enfin, Toulouse est une grande ville qui compte également quelques facteurs d'instruments dans plusieurs secteurs : Paul Martin, Philibert Cropet, Paul Ambroise, Koenigs, Gracien et Paulinié, facteurs de pianos, ainsi que Charles Simonin, luthier, Bertrand Fuga, Poirié & Lieberknecht, facteurs d'orgues.

On constate que la majorité des facteurs de province sont des facteurs de pianos mais qu'il y a à présent un plus grand nombre de facteurs occupés dans les autres secteurs de la facture instrumentale. D'ailleurs il est vraisemblable que, contrairement aux autres époques, il y ait encore d'autres facteurs d'instruments de musique installés dans ces régions mais qu'ils ne tiennent pas à participer aux expositions.

C. Le commerce

Au développement considérable des facteurs d'instruments de musique parisiens sous le Second Empire correspond une expansion extraordinaire des débouchés à l'étranger. Indépendamment de la supériorité des instruments de musique français, reconnue dans le monde entier, trois éléments ont favorisé cet épanouissement.

Tout d'abord les expositions universelles, tenues alternativement à Londres et à Paris depuis 1851, facilitent les contacts entre les fabricants et contribuent au développement des débouchés extérieurs. En second lieu, ces marchés potentiels s'ouvrent d'autant plus facilement

que le développement considérable des chemins de fer à cette époque accélère l'acheminement des marchandises. Enfin et surtout, la politique de libre-échange imposée par l'Empereur en 1860 se concrétise par la signature d'une série de traités de commerce avec l'Angleterre (1860), la Belgique (1861), le Zollverein (1862), l'Italie (1863), la Suisse (1864), la Suède et la Norvège (1865), les Pays-Bas (1865), l'Espagne (1865), le Portugal (1866), l'Autriche (1866) (99). Ces traités ont pour conséquence la réduction des droits d'entrée dans ces pays; à titre de réciprocité, la France leur accorde les mêmes facilités. C'est ainsi que le traité avec l'Angleterre lève les prohibitions qui sont remplacées par des taxes ne pouvant dépasser 30% de la valeur des produits, taux réduit à 25% après 1864. En ce qui concerne les instruments de musique, le tarif conventionnel impose une taxe ad valorem de 10%, et le tarif général (pour les pays n'ayant pas signé de convention) reste celui en vigueur précédemment.

Cette politique libérale a aussi pour effet d'ouvrir les frontières françaises et c'est au cours de cette période que les importations en instruments de musique vont commencer à légèrement augmenter. Elles restent toutefois confinées à un volume extrêmement réduit (100)(101).

L'ensemble des exportations françaises (toutes catégories de produits) poursuit son expansion au cours de cette période. Alors que le commerce avec l'étranger représente 19% du produit national brut en 1850, il passe à 29% en 1860 et à 41% en 1870 (102).

1. L'étranger : une voie royale

La courbe des exportations en instruments de musique
(cf. annexes, graphique VI/2) montre à la fois l'expansion des débouchés

(99) Tarif officiel des douanes de France, Année 1877, Paris, 1877.

(100) Tableau décennal du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 3 vol., 1847-1856, 1857-1866, 1867-1868.

(101) Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, Paris, 20 vol., 1851 à 1870.

(102) M. Levy-Leboyer, "La croissance économique en France au XIXe siècle", Annales, juillet-août 1968, pp. 788-807.

extérieurs et l'accélération de ce développement au cours des années 1851-1869. Si le volume des exportations a mis trente ans pour augmenter de deux fois et demie sa valeur, il ne lui faut que vingt ans pour quadrupler et atteindre ainsi les 10 millions de francs. A partir d'un montant de 2 640 000 F en 1851, les exportations en instruments de musique vont augmenter constamment jusqu'en 1869, avec cependant une année 1855 égale à 1853 et une petite période stationnaire de 1858 à 1862. L'expansion se fait ensuite plus rapide d'année en année, sauf en 1868 où les exportations sont légèrement en régression. En 1870, année de la guerre franco-allemande, le volume des exportations chute de 10 à 6 millions et se retrouve au niveau de l'année 1863. La moyenne annuelle au cours de ces deux décennies est de 4 330 000 F pour la période 1851-1860, et 7 401 000 F pour la période 1861-1870.

a) Catégories d'instruments

Les seules catégories d'instruments pour lesquelles la statistique des douanes fournit des détails concernent les pianos, les harpes et les orgues. Mais, contrairement à l'époque précédente où ces données portaient sur quelques années seulement, on peut cette fois suivre année par année, le développement de chacune de ces trois catégories.

La place respective de chaque catégorie d'instruments de musique s'est légèrement modifiée au cours de cette période et également par rapport aux années 1840. Les ventes de pianos français à l'étranger qui représentaient 55% de l'ensemble des instruments de musique exportés dans les années 1840, comptent pour 53 et 60% au cours des années 1850 et 1860. Les harpes qui occupaient 1% des ventes dans les années 1840 n'atteignent même plus cette position au cours du Second Empire. Les orgues, de 1% dans les années 1840, passent à 2% puis à 9%. Enfin, les autres instruments (dont les catégories ne sont pas spécifiées) occupaient 44% et interviennent à présent pour 45 et 31%. Au cours du Second Empire, les orgues et les pianos améliorent leur position relative au sein de l'ensemble des instruments exportés. Pourtant, en ce qui concerne le montant des valeurs, toutes les catégories d'instruments, à l'exception des harpes, sont surtout achetées à l'étranger.

La courbe des exportations des pianos (cf. annexes, graphique VI/3a) présente une allure assez semblable à celle des instruments de musique en général : ascension importante et constante avec un petit palier stationnaire en 1853-1855 et un second un peu plus prolongé de 1858 à 1862. Le volume des exportations de pianos correspond, grosso modo, à une moyenne annuelle de 2 285 pianos envoyés à l'étranger de 1851 à 1860, et de 4 452 pianos de 1861 à 1870. Rappelons toutefois qu'une telle estimation est loin de refléter la réalité, d'une part parce que l'importance réelle des exportations est bien supérieure aux chiffres de la statistique des douanes (cf. critique des sources et méthodologie) et que d'autre part le prix de vente moyen d'un piano (1 000 F) est ici appliqué uniformément à l'ensemble du volume des exportations.

Contrairement aux ventes à l'étranger de pianos et d'orgues qui sont en forte expansion au cours de Second Empire, les harpes ont une moyenne annuelle d'exportation six fois inférieure à celle des années 1820. De 1851 à 1860, on exporte une moyenne de 11 harpes par an, niveau qui descend à 7 harpes par an au cours de la décennie suivante. Cette situation n'est guère étonnante puisque les facteurs de cette spécialité, nous l'avons vu, ont tendance à disparaître (cf. annexes, graphique VI/3a).

Les orgues, qui au cours de la première moitié du XIX^e siècle n'avaient guère été exportés, connaissent un essor considérable au cours du Second Empire. Il faut considérer que sous le terme d'orgues d'église utilisé dans la nomenclature de la statistique des douanes sont vraisemblablement aussi comptés les orgues expressives et harmoniums. Avec un montant de 25 000 F d'exportations en 1851, le marché va s'ouvrir dans des proportions extraordinaires, puisqu'au faite de son ascension au cours de cette période, en 1869, la valeur des exportations est de l'ordre de 1 346 000 F. La moyenne annuelle passe de 85 000 F en 1851-1860 (avec une année exceptionnelle de 283 000 F en 1854) à 647 000 F au cours de 1861-1870. En 1870, les orgues connaissent eux aussi une régression en tombant à 480 000 F d'exportations. Il est encore plus difficile d'estimer le nombre d'orgues exportés à l'étranger que le nombre de pianos dans la mesure où le prix moyen d'un orgue est quasi impossible à déterminer tant est grande la diversité des modèles. La statistique des douanes évalue à 2 000 F le prix moyen d'un orgue. Sur cette base arbitraire, on peut estimer l'exportation des orgues français à 42 instruments par an de 1851 à 1860 et à 324 de 1861 à 1870; c'est-à-dire l'explosion qu'a pris ce secteur

de la facture instrumentale (cf. annexes, graphique VI/3a).

Quant aux autres instruments de musique non spécifiés qui interviennent pour 45% du total des exportations en 1851-1860 et pour 31% au cours de la décennie suivante, il est impossible de savoir à quelles catégories précises ils se rapportent en utilisant les chiffres de la statistique des douanes. On peut supposer qu'une grande part revient aux instruments à vent en cuivre dont le développement a été constaté par ailleurs. Mais l'analyse ne peut malheureusement pas être poussée plus avant, faute de données détaillées.

b) Débouchés des instruments parisiens en 1860

Pour l'année 1860, et uniquement pour cette année-là, une autre source de documentation apporte un éclairage plus précis en ce qui concerne les ventes à l'étranger d'instruments de musique parisiens. L'enquête de 1860 de la Chambre de Commerce de Paris, effectuée au lendemain du traité de commerce avec l'Angleterre s'est intéressée à la production réalisée par les fabricants parisiens et à la part réservée aux exportations (103). Des détails sont donnés pour six catégories d'instruments : pianos & harpes, lutherie, instruments à vent en bois, instruments à vent en cuivre, orgues, accordéons. Si cette deuxième source fournit des informations complémentaires, elle n'en reste pas moins problématique dans la mesure où le montant total des instruments exportés en 1860 (et qui ne concerne que Paris) est de 40% plus élevé que le montant relatif à l'ensemble de la France exprimé dans la statistique des douanes (cf. critique des sources et méthodologie).

Si d'après l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris, on considère l'ensemble des exportations d'instruments de musique fabriqués à Paris en 1860, les orgues comptent pour 40,4% et les pianos pour 30%. La part des autres catégories est plus réduite : 16% pour les instruments à vent en cuivre, 8% pour les accordéons, 5% pour les instruments à vent en bois, et 0,6% pour les instruments à cordes et à archet.

Les facteurs d'instruments de musique parisiens exportent 31% de leurs produits à l'étranger. Cependant, par rapport à la production de chacune des branches d'activité, la quantité des instruments exportés à

(103) Statistique ... 1860, op. cit., vol. 2, pp. 735-770.

l'étranger n'est pas identique. Elle équivaut pour plus de la moitié dans les orgues, plus du tiers dans les bois, les accordéons et les cuivres, et pour moins d'un cinquième dans les pianos et la lutherie. Le catalogue de l'exposition universelle de Londres de 1862 donne pour la plupart des exposants français de la facture instrumentale une estimation de leurs exportations exprimée en pourcentage de leur chiffre d'affaires (104). La moyenne des exportations, calculée d'après les renseignements donnés par trente-deux exposants, se chiffre à 46% de leur production. L'estimation fournie par chaque facteur est probablement forcée dans la mesure où ils savent qu'elle est destinée aux visiteurs de l'exposition, c'est-à-dire à des clients potentiels. Rien ne prouve d'ailleurs que les chiffres donnés par la Chambre de Commerce soient plus exacts. Les facteurs de pianos exportent 18% de leur production en Angleterre, en Amérique, en Belgique et dans toute l'Europe; par contre, l'introduction en France d'un piano étranger est un fait extrêmement rare. A. Bord et Elcké exportent 50% de leurs pianos; Pleyel, Wolff & Cie, 45%; Henri Herz, Kriegelstein et Rohden, 40%; Gehrling 30%; Blanchet fils 25% et Wolfel 20%. En province, Mangeot frères à Nancy exportent 33% et P. Martin à Toulouse 30%.

Dans la lutherie, la plupart des instruments ordinaires ou destinés à l'exportation se fabriquent à Mirecourt (Vosges). A Paris, les luthiers ne font que des instruments de haute qualité et d'un prix assez élevé; une grande partie de leur travail consiste d'ailleurs à exécuter avec soin les réparations d'instruments de maîtres. Seulement 12% de la production parisienne est destinée à l'étranger. L'enquête de 1860 ne précise pas les pays de destination. Vuillaume, maître de la lutherie artistique, dit exporter 75% de sa fabrication, de même que H. Savaresse spécialisé dans les cordes harmoniques. A Mirecourt, ville réputée pour ses instruments à bon marché destinés à l'exportation, Derazey et Grandjon trouvent à l'étranger un débouché pour les 3/4 de leurs produits. D. Poirot exporte jusqu'à 80%. A Lyon, J. Favre écoule 12% de ses cordes harmoniques à l'étranger.

Les instruments à vent en bois destinés à la consommation courante et à l'exportation sont fabriqués à La Couture (Eure) où les ouvriers

(104) Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue officiel publié par ordre de la Commission impériale, Paris, 1862, Classe 16, pp. 121-124.

travaillent à façon pour le compte d'entrepreneurs. A Paris ne se fabriquent que des instruments de prix, dont près de la moitié (47%) pour l'étranger. Pour cette catégorie d'instruments, l'enquête de 1860 ne mentionne pas les pays de destination. J.D. Breton, spécialisé dans la fabrication de becs et d'embouchures pour instruments à vent ainsi que dans les bois, exporte 90% de sa fabrication. L. Lot écoule à l'étranger 50% de ses flûtes, alors que C. Godefroy n'en exporte que 20%. Le quart des hautbois, bassons et clarinettes de Triebert est exporté à l'étranger.

En ce qui concerne les instruments à vent en cuivre, Paris fabrique aussi bien des instruments de consommation courante que des instruments de prix. Quelque 36% de la production est destinée à l'exportation, dont plus de la moitié pour l'Amérique et 20% pour l'Angleterre. La demande américaine et mexicaine était plus importante encore avant les événements politiques survenus dans ces deux pays. La Russie achète en France des instruments à vent en cuivre pour ses conservatoires et ses artistes; l'Angleterre fait de même, mais a considérablement amélioré ses instruments au cours des dernières années; l'Espagne et l'Italie deviennent à leur tour des débouchés importants. Par contre, en ce qui concerne les instruments ordinaires, la concurrence belge et allemande est "redoutable" - tel est le terme utilisé dans l'enquête de la Chambre de Commerce - car ces produits commencent à se vendre à des prix inférieurs à ceux pratiqués en France. J.C. Labbaye vend encore 75% de sa fabrication à l'étranger, Gautrot 70%, et L. David 20%. Tous trois produisent des instruments à vent en cuivre et Gautrot est plus particulièrement tourné vers la fabrication d'instruments ordinaires. Pendant combien de temps encore pourra-t-il se maintenir sur les marchés étrangers face à la concurrence grandissante?

Si les facteurs d'orgues dans leur ensemble destinent la moitié de leur production à l'étranger, il faut cependant nuancer cette exportation selon les spécialités au sein de cette industrie. Nous avons vu que le chiffre d'affaires des orgues expressives équivaut à 72% du chiffre d'affaires global des orgues. La moitié de leur production (représentant 71% de l'ensemble des exportations d'orgues) est destinée aux marchés étrangers et plus particulièrement à l'Angleterre, la Russie, et l'Espagne. Par contre, les exportations de grandes orgues est peu importante avec seulement 10% de sa production tournée vers les ventes extérieures (soit

4% seulement de l'ensemble des exportations d'orgues). L'Espagne et l'Amérique du Sud sont les principaux importateurs de ces instruments. Les orgues d'églises exportées par Cavaillé-Coll correspondent à 25% seulement de sa production totale. Les deux tiers des orgues expressives d'Alexandre sont envoyées à l'étranger, et plus particulièrement en Angleterre où elles connaissent un succès retentissant. Rodolphe exporte le tiers de sa fabrication et Beaucourt 15% seulement.

Quant aux orgues mécaniques, dont la fabrication à bon marché s'exécute principalement dans les Vosges et la plus estimée à Paris, il n'existe pas d'évaluation numérique de la valeur de leurs exportations; celles-ci peuvent être estimées comme inférieures à celles des orgues expressives, c'est-à-dire de l'ordre de 30 à 40% (soit à peine 4 à 5% de l'ensemble des exportations d'orgues) (105).

Les accordéons destinés à l'étranger constituent 42% de la production parisienne. Ces instruments sont exportés vers l'Espagne, l'Italie, la Russie et l'Australie. Busson a une production d'accordéons et d'harmoniflûtes exclusivement tournée vers l'exportation puisque 95% de ses produits sont destinés à l'étranger. Mayer-Marix exporte 66% de ses produits.

Si de l'analyse par branches d'activité on passe à celle des pays concernés, on constate que c'est l'Amérique qui importe le plus d'instruments français; ce pays est suivi par l'Angleterre, puis par la Belgique, l'Espagne, la Russie, l'Italie et l'Allemagne.

En comparant les deux sources de documentation qui fournissent des données relatives aux exportations, la statistique des douanes et l'enquête de la Chambre de Commerce, nous avons constaté une discordance assez étonnante dans le montant des valeurs exprimées (cf. critique des sources et méthodologie). Toutefois, en se limitant essentiellement aux proportions que représentent chacune des catégories d'instruments dans l'une et l'autre sources, la comparaison de ces deux sources de documentation apporte une information qualitative intéressante. Voici le

(105) Les données de la Chambre de Commerce répartissent le chiffre global des exportations d'orgues comme suit : 71% d'orgues expressives, 4% de grandes orgues et 4 à 5% pour les orgues mécaniques. A quoi correspondent les 20% manquant de l'estimation? Sans doute y-a-t-il sous-évaluation pour chacun de ces secteurs, mais il n'est guère possible d'apporter un correctif.

pourcentage respectif des exportations d'instruments d'après la statistique des douanes (basée sur la valeur annuelle moyenne de la décennie 1861-1870), et d'après la Chambre de Commerce en 1860.

	statistique des douanes	Chambre de Commerce
pianos	60%	30 %
orgues	9%	40,4%
autres	31%	
cuivres		16 %
bois		5 %
accordéons		8 %
lutherie		0,6%

Si l'on postule une certaine fiabilité dans ces proportions (ce qui à notre avis n'est pas du tout évident), on peut en déduire que Paris, qui est le centre principal de la facture de pianos, contribue pour une part moins grande que la province à l'exportation de pianos vers l'étranger; en revanche les départements, dont l'importance est beaucoup plus réduite en ce qui concerne la facture de pianos, exercent probablement une activité plus grande que Paris à l'égard de ces exportations. En d'autres termes, Paris servirait davantage à la consommation locale, et la province, proportionnellement parlant, aurait ses activités essentiellement tournées vers les ventes à l'étranger.

La situation est tout à fait différente en ce qui concerne les orgues, et principalement les orgues expressives. C'est Paris qui serait le premier fournisseur de l'étranger.

Quant aux autres catégories d'instruments représentant quelque 30% dans l'une et l'autre source de documentation, la part respective de Paris et de la province ne peut être déterminée. Pourtant, on sait qu'en ce qui concerne les bois et la lutherie, la province joue un rôle primordial dans ces exportations d'instruments. Par contre, Paris centralise la facture des cuivres et des accordéons tant pour la haute qualité que pour le bon marché destiné à l'exportation; la capitale devrait donc logiquement jouer un rôle plus important que la province en ce qui concerne l'exportation de ces instruments.

c) Les pays de destination

Au cours du Second Empire, tous les pays ont accru leurs commandes d'instruments de musique français, à l'exception des Etats-Unis et de la Russie. Si au cours des années 1850, les exportations vers ces pays ont encore fortement augmenté par rapport à la décennie précédente, par contre, au cours des années 1861-1870, la diminution des exportations est de l'ordre de 23% pour la Russie et de 70% pour les Etats-Unis (cf. annexes, graphiques VI/4).

Malgré la perte importante que représente le marché américain qui était le premier pays importateur d'instruments français, au cours de la période précédente, les exportations françaises d'instruments de musique n'ont jamais été aussi florissantes que sous le Second Empire, avec un accroissement de 80% par rapport à la période précédente. Ce bond en avant s'est surtout réalisé après la signature des traités de commerce.

Au cours du Second Empire, le premier client de France est l'Angleterre, surtout à partir de 1855, avec une moyenne annuelle de 1 647 000 F calculée sur toute la période envisagée; considérées séparément, les années 1861-1870 enregistrent des commandes de l'ordre de 2 607 000 F par an. Les catégories d'instruments les plus demandés sont celles des instruments à vent et des orgues expressives. On sait que les saxhorns et saxophones d'Adolphe Sax firent grande impression au Crystal Palace de Londres lors de la première exposition universelle de 1851, et qu'une des conséquences immédiate fut la multiplication des brass bands en Angleterre (106). La courbe des exportations d'instruments de musique à destination de l'Angleterre (cf. annexes, graphique VI/4a) reflète une ascension constante et accélérée dont le seul accroc est l'année 1870 où le volume des exportations diminue de moitié par rapport à l'année précédente.

Trois pays passent des commandes pour une valeur moyenne annuelle de plus de 500 000 F : l'Amérique Latine (714 000 F), la Belgique (562 000 F), et l'Italie (510 000 F).

Les ventes d'instruments de musique français à l'Amérique Latine ne présentent pas un accroissement constant d'année en année comme pour

(106) V. et G. Brand, Brass bands in the 20th century, Egon, 1979, p. 11.

l'Angleterre; elles augmentent en deux périodes caractérisées chacune par des montants variables mais se situant à deux niveaux différents. Après un accroissement important en 1851, les valeurs se situent aux alentours de 600 000 F jusqu'en 1864; pour les six dernières années de la période envisagée, la moyenne annuelle est de l'ordre de 847 000 F.

Les exportations vers la Belgique s'effectuent dans le sens d'un accroissement relativement constant au cours des années 1850-1870, avec une moyenne annuelle de 424 000 F pour la première décennie, et de 699 000 F pour la seconde. Une petite régression se manifeste cependant en 1855, rapidement résorbée et dépassée l'année suivante; de même, le mouvement ascensionnel est stationnaire de 1858 à 1862; enfin, l'année 1870 souffre, ici aussi, de la guerre franco-allemande où la valeur des exportations retombe au niveau de l'année 1862 (cf. annexes, graphique VI/4a). La majorité des instruments exportés vers la Belgique sont des pianos qui représentent 60% de l'ensemble des exportations dans les années 1850 et 80% dans les années 1860.

La courbe des exportations vers l'Italie reflète également une poussée importante provoquée par la signature du traité de commerce avec ce pays en 1863. Si le montant annuel moyen des exportations se situe à 312 000 F de 1851 à 1860, il passe à 708 000 F au cours de la décennie suivante avec un maximum de un million en 1869, année record de tout le siècle pour ce pays.

Un deuxième groupe de pays clients achète annuellement entre 100 000 F et 500 000 F d'instruments français au cours des années 1850-1870. Ce sont les Etats-Unis (408 000 F), l'Espagne (222 000 F), l'Allemagne (184 000 F) et la Suisse (168 000 F).

Alors que les commandes d'instruments de musique français passées par les Etats-Unis ont doublé au cours des années 1850 où elles atteignent 626 000 F de moyenne, elles dégringolent à 190 000 F dans les années 1860. Dans ce pays, la guerre de Sécession (1861-1865) est la cause première de cette récession d'autant plus que le client de choix est installé dans le sud. Mais c'est également l'époque où les manufactures américaines d'instruments de musique implantées dans le nord-est du pays prennent une extension considérable, ce qui permet aux classes moins fortunées de se fournir sur place. Alfred Dolge mentionne les noms d'une cinquantaine de nouveaux facteurs de pianos installés principalement à

New York, Philadelphie et Boston au cours des années 1850 et 1860, dont la fameuse firme Steinway & Sons (1853) qui connaîtra une renommée mondiale (107). De même, en ce qui concerne les instruments à vent, les manufactures se multiplient à un rythme accéléré dès 1840 dans ces mêmes villes (108). C'est le cas notamment de E.G. Wright (1841), Graves & Co (1852), J. Lathrop Allen (1853), A.G. Badger (1853), W. Schulze (1855) etc. (109). Après la guerre de Sécession, le marché américain va à nouveau s'ouvrir aux instruments français mais dans des proportions moins importantes qu'au cours des années 1850. Avec une moyenne de 285 000 F de 1866 à 1870, les exportations vers l'Amérique sont du même ordre de grandeur qu'au cours des années 1830-1850.

Depuis 1840, les exportations vers l'Espagne vont dans le sens d'une augmentation qui se réalise non de manière constante mais par à-coup. Il n'y a d'ailleurs aucun changement spectaculaire dans l'allure générale des valeurs après la signature du traité de commerce en 1865.

Par contre, après le traité avec le Zollverein en 1862, les exportations vers l'Allemagne qui avaient commencé à se développer deux ans plus tôt vont augmenter jusqu'en 1868 dans des proportions relativement modestes tout de même puisqu'elles ne représentent que le dixième des exportations vers l'Angleterre.

De même, les exportations vers la Suisse sont en hausse jusqu'en 1868 et régressent ensuite en 1869 et 1870. Avec une valeur moyenne annuelle de 161 000 F au cours des années 1850, elles se montent à peine à 176 000 F au cours de la décennie suivante.

Enfin, deux pays passent des commandes pour moins de 100 000 F : la Turquie (97 000 F) et la Russie (87 000 F). Si la Russie réduit ses commandes dans les années 1860, elle les avait pourtant bien augmentées dans les années 1850 où le montant des achats avait triplé par rapport aux années 1840.

L'augmentation des commandes étrangères d'instruments de musique ne s'est pourtant pas réalisée de manière identique dans chacun de ces pays puisque leur position relative de client n'est plus la même que celle

(107) A. Dolge, Pianos and their makers, New York, 1972, pp. 459-466.

(108) R.E. Eliason, Early American Brass makers, Nashville, 1979, p. 3.

(109) M. Krivin, A century of wind instrument manufacturing in the United States 1860-1960, State University of Iowa, Ph. D., 1961, pp. 224-265.

occupée au cours de la période précédente au sein du marché. L'Angleterre compte pour 28% contre 9% au cours des années 1831-1850, l'Amérique compte pour 12% contre 7%, la Belgique 9% contre 8,5%, l'Italie 9% contre 8%, les Etats-Unis 7% contre 15%, l'Espagne 4% contre 5%, l'Allemagne 3% contre 2%, la Suisse 3% contre 5%, la Turquie 2% contre 0,5%, la Russie 1% contre 1% et "pays divers" 22% contre 28%. L'ensemble de ces pays ont donc amélioré leur position par rapport aux autres, sauf les Etats-Unis, l'Espagne et la Suisse qui ont régressé, ainsi qu'une série de "pays divers" qui enregistrent la plus forte compression. Seule la participation de la Russie reste égale à elle-même (cf. annexes, graphiques VI/4b).

Si l'on met en parallèle les données de la statistique des douanes pour l'année 1860, avec les résultats de l'enquête de la Chambre de Commerce de cette même année, on constate qu'il y a incompatibilité apparemment totale entre ces deux sources de documentation. Dans tous les cas, sauf pour l'Allemagne et la Suisse, les valeurs de la Chambre de Commerce, valables seulement pour les instruments de musique fabriqués à Paris sont supérieures à celles de la statistique des douanes qui sont censées concerner l'ensemble de la France. Voici dans le détail pour l'année 1860 les valeurs des exportations selon ces deux sources de documentation :

	Statistiques des Douanes	Chambre de Commerce
Angleterre	1 160 000	1 242 000
Etats-Unis	560 000	1 612 000
Belgique	471 000	660 000
Espagne	204 000	600 000
Russie	100 000	533 000
Italie	365 000	482 000
Allemagne	278 000	270 000
Suisse	175 000	128 000
Australie	?	112 000
Hollande	?	75 000
Colonies	?	57 000
Suède	?	45 000
Amérique Latine	620 000	
Autres pays	1 033 000	1 154 000
Total	4 966 000	6 970 000

Au vu de ces données, il est impossible d'évaluer la part respective de Paris et des départements dans le montant des exportations d'instruments de musique vers les différents pays de destination. En effet, les valeurs concernant Paris seul sont supérieures aux autres valeurs et, de plus, dans des proportions qui ne sont guère uniformes de pays à pays.

2. Les importations

L'évolution des importations en instruments de musique au cours du Second Empire se dessine en deux mouvements. Le premier, qui prend place de 1851 à 1860, n'est guère différent de la décennie précédente : les importations sont extrêmement réduites et varient peu d'une année à l'autre. La moyenne annuelle des valeurs est restée identique, au niveau très bas de 27 000 F à peine. Le second débute en 1861 et se poursuit jusqu'en 1870. Il s'agit d'une augmentation importante : la part moyenne ou annuelle des importations pendant cette période est approximativement quatre fois supérieure à celle de la période précédente ; elle se situe à 113 000 F. Cet accroissement s'est réalisé progressivement d'année en année sauf en 1869 où le volume des importations en instruments de musique retombe à son niveau de 1866. Mais l'année 1870 est la meilleure de la période avec 186 000 F. Il convient cependant de rappeler que ces importations sont négligeables comparées aux exportations de la même période. Au cours du Second Empire, les valeurs des unes et des autres se trouvent dans les proportions de 1 à 60, et ce n'est là qu'une sous-estimation puisque l'on sait que les chiffres à l'exportation sont en réalité bien supérieurs aux données de la statistique des douanes (cf. critique des sources et méthodologie). Même si elles ne sont pas très importantes, les importations de musique au cours des années 1860-1870 marquent cependant un tournant dans l'allure générale de la courbe qui illustre leur évolution (cf. annexes, graphique VI/1). C'est en effet la première fois depuis le début du siècle que les importations en instruments de musique amorcent une phase d'accroissement alors que jusque là leur développement s'était manifesté dans le sens opposé.

a) Catégories d'instruments

Les augmentations des importations d'instruments de musique se réalisent après la signature des traités de commerce au début des années 1860, mais elles portent principalement sur des catégories d'instruments qui ne sont pas précisées dans les documents de la statistique des douanes. Les détails tirés de cette source concernent seulement les pianos et les orgues.

Au cours des deux décennies de cette période, les importations de pianos passent de 3 à 10 instruments par an, celles des orgues de 1 à 5 instruments, avec une valeur moyenne annuelle de 6 500 F pour les uns et de 6 000 F pour les autres. Les autres types d'instruments de musique, lutherie, accordéons et instruments à vent, passent de 22 000 F à 92 000 F. En ce qui concerne les instruments à vent en cuivre, la concurrence belge et allemande commence peu à peu à se faire sentir. Les accordéons allemands entrent eux aussi sur le marché français (110). Les instruments qui viennent de l'étranger sont ordinaires, bon marché. Or, en France, les tentatives de créer des vastes ateliers où l'on produit en grandes quantités des instruments vendus à des prix peu élevés restent réduites et un certain mépris se manifeste même à leur égard. Pourtant il aurait fallu davantage encourager des chefs d'entreprise comme Gautrot pour les cuivres, Alexandre pour les harmoniums, et Thibouville-Lamy pour la lutherie et les bois car, produisant massivement et à bon marché, ils pouvaient prétendre tenir tête à la concurrence étrangère; malheureusement pour eux, ils ne furent pas assez nombreux.

Sous le Second Empire, ce sont plutôt les petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier qui se sont multipliés. Les grands ateliers sont même en légère régression. A une époque où l'on est déjà conscient de la concurrence étrangère, il eût fallu, pour la contrer, multiplier les grands ateliers. Mais la tradition artisanale est fortement ancrée dans ce métier et la haute qualification de sa main-d'oeuvre contribue au renom international que la France, trop sûre d'elle, croit pouvoir maintenir. De toute manière, la conquête des marchés extérieurs est trop belle en ce moment pour que l'on s'inquiète vraiment de la concurrence

(110) Statistique ... 1860 ... op. cit., p. 753.

naissante, même si, çà et là, certains observateurs lancent quelques avertissements. Pontécoulant fait partie de ces hommes clairvoyants qui déjà en 1860 écrit : "Si la France a su conquérir une des premières places dans l'industrie de la facture instrumentale, si jusqu'à ce jour elle ne craint aucune rivalité des nations européennes, elle ne doit pas s'endormir sur ses succès, car il est un peuple qui pourra peut-être un jour lui faire une concurrence terrible sur les marchés étrangers; ce peuple est celui des Etats-Unis. L'Américain aujourd'hui construit, il fait bien et beaucoup (111)". Cet auteur mentionne également les centres allemands où se développent des manufactures où l'on produit à bon marché : Neukerke pour la lutherie et les bois, Nuremberg pour les orgues à cylindre, et Klingenthal pour la lutherie seule. Lors de l'exposition universelle de 1867, Fétis avise ses lecteurs dans le même sens : "l'Amérique menace l'industrie européenne des pianos d'une rivalité redoutable (112)".

Les ouvriers en instruments à vent en cuivre, de retour de leur visite à l'exposition universelle de Londres en 1862, soulignent que les facteurs anglais disposent d'un outillage perfectionné et plus approprié que celui utilisé en France. Secondés par une main-d'oeuvre qualifiée, comme c'est le cas en France, les facteurs anglais deviendraient vite de véritables concurrents (113).

Si les importations augmentent au cours des années 1860, les proportions d'instruments étrangers vendus en France restent sensiblement les mêmes. Les pianos participent pour 9%, les orgues pour 8%, et les autres catégories pour 83%. Par rapport à la période précédente, toutes les catégories d'instruments ont légèrement amélioré leur position à l'exception des harpes dont on ne connaît pas les détails d'évolution mais qui pourraient bien apparemment ne plus être importées en France.

(111) A. de Pontécoulant, Organographie ... op. cit., p. 567.

(112) F.J. Fétis, Exposition universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury international, publiés sous la direction de M. Michel Chevalier, instruments de musique, Paris, 1867, p. 487.

(113) Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'Exposition de Londres en 1862, Paris, 1862-64, p. 876.

b) Pays d'origine

Par suite de l'ouverture des frontières douanières après les traités de commerce de 1860, les importations d'instruments de musique commencent légèrement à se multiplier. Mais au cours des années 1850, les importations restent encore tout à fait stationnaires et ne dépassent pas les 5 000 F annuels sauf dans le cas de la Turquie qui continue à vendre ses cymbales à la France pour une valeur moyenne de 15 000 F (cf. annexes, graphiques VI/6).

Au cours des années 1860, c'est l'Allemagne qui est le premier pays importateur d'instruments de musique en France avec une moyenne annuelle de 29 000 F, soit sept fois plus qu'au cours de la décennie précédente. Cette belle expansion est cependant arrêtée par la guerre franco-allemande qui stoppe net et pour deux ans la vente d'instruments allemands en France.

Avec une moyenne annuelle de 24 000 F, la Belgique est le second pays fournisseur d'instruments de musique. Ce pays a également considérablement augmenté ses ventes vers la France, qui sont huit fois supérieures à celles de la décennie précédente.

Par ordre d'importance suivent alors trois pays qui fournissent à la France entre 10 000 F et 20 000 F par an d'instruments de musique. Ce sont la Turquie (19 000 F), l'Angleterre (14 000 F) et l'Italie (12 000 F). De ces trois pays, seule la Turquie n'a pas fait l'objet de traité de commerce spécial; ses importations sont d'ailleurs du même ordre de grandeur qu'au cours des années 1850, avec toutefois une légère tendance à l'augmentation. Les effets du traité de commerce signé avec l'Italie en 1863 ne se font sentir qu'en 1870, année où la somme des valeurs importées s'élève à 70 000 F, alors que les années précédentes, elle ne dépassait pas 5 000 F. Cette année-là, l'Italie s'est probablement substituée à l'Allemagne et la Belgique dont les exportations à destination de la France se sont réduites en raison de la guerre.

Quant aux importations d'instruments suisses, l'effet du traité de commerce signé en 1864 ne se fait sentir que deux ans plus tard, époque où les valeurs importées s'élèvent à 7 500 F. Toutefois, pour l'ensemble de la décennie, le niveau moyen des importations ne dépasse pas 5 000 F.

Si l'ensemble des importations d'instruments de musique s'accroît au cours des années 1860, elles n'en restent pas moins dans des proportions très réduites par rapport aux exportations.

Par rapport à la période précédente, tous ces pays ont augmenté leurs ventes d'instruments de musique à la France mais dans des proportions diverses qui modifient leurs places respectives dans la hiérarchie des importateurs et l'importance du marché qu'ils représentent. L'Allemagne passe de 17 à 25%, la Belgique de 6 à 21%, la Turquie de 24 à 17%, l'Angleterre de 32 à 13%, l'Italie de 5 à 11%, la Suisse de 6 à 4%, et l'ensemble des autres pays de 10 à 9%. Seules l'Allemagne, la Belgique et l'Italie ont amélioré leur position. Les autres pays, tout en vendant davantage d'instruments de musique à la France, ont malgré tout réduit leur place relative de pays fournisseur.

3. Le marché intérieur

L'enquête de 1860 faite par la Chambre de Commerce de Paris permet d'estimer l'importance des ventes faites à l'intérieur du pays puisqu'elle précise le chiffre d'affaires destiné à l'exportation (114).

Sur les 22 millions de chiffre d'affaires réalisés par les facteurs parisiens d'instruments de musique, 15 millions soit 69% de leur production, correspondent aux ventes faites à l'intérieur du pays. Cependant, par rapport à la production de chacune des branches d'activité, la proportion des chiffres d'affaires relatifs aux ventes intérieures n'est pas identique. C'est la lutherie parisienne qui destine la plus grande partie de sa production, soit 88%, à la consommation nationale. En chiffres absolus, c'est naturellement ce secteur qui est le moins représentatif puisque son chiffre d'affaires global (ventes intérieures et extérieures) ne correspond qu'à 1,4% de l'ensemble du chiffre d'affaires de la facture instrumentale parisienne.

(114) Statistique ... 1860 ... op. cit., pp. 735-770.

Proportionnellement, les luthiers sont suivis par les facteurs de pianos qui consacrent 81% de leur production aux ventes intérieures (ceci confirme l'hypothèse émise précédemment selon laquelle la capitale française est plus tournée vers la consommation intérieure que vers l'exportation, du moins en ce qui concerne ses pianos).

Les facteurs parisiens d'instruments à vent en cuivre destinent 64% de leur fabrication au marché national. Les autres secteurs y consacrent moins des deux tiers de leur production : les accordéons 57%, les bois 53%. Les facteurs d'orgues sont les seuls à vendre à peu près autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays : 48% de leur fabrication est pour la consommation nationale. Mais il faut distinguer les diverses branches d'activité au sein de ce secteur. Les orgues d'église ont une production dont les 90% sont destinés au marché national. Les orgues mécaniques y consacrent 60 à 70%, et les orgues expressives 50% seulement.

Selon les fabricants, il existe bien entendu de grandes variations. Certains ont une fabrication tournée vers la consommation locale tandis que d'autres écoulent leurs produits sur des marchés étrangers.

Parmi les facteurs de pianos, la production de Wolfel et de Blanchet fils est assez conforme au schéma de leur secteur avec respectivement 80 et 75% destinés au marché intérieur. Gehrling y consacre 70%, Rohden, Henri Herz et Kriegelstein 60%, Pleyel 55%, et Elcké et Bord 50% seulement (115).

D'après le catalogue officiel de l'exposition universelle de Londres de 1862 (116), Vuillaume ne destine que 25% de sa production au marché national, ce qui est très éloigné de l'estimation générale de ce secteur. Parmi les facteurs d'instruments à vent en bois, Godefroy écoule 80% de sa production sur le marché intérieur, Triébert 75%, L. Lot 50% et Breton 10% seulement. Dans le secteur des cuivres, L. David fabrique 80% de sa production pour les ventes intérieures, Gautrot 30%, et Labbaye 25% seulement. Parmi les facteurs d'orgues, Cavaillé-Coll écoule 75% de sa production sur le marché intérieur, tandis que les ventes d'orgues expressives à l'intérieur du pays ne correspondent qu'à 35% de la production d'Alexandre. Debain y consacre 60%, Rodolphe 70% et Beaucourt 85%. Enfin, dans le secteur des accordéons, Mayer-Marix destine 34% de sa fabrication au marché intérieur et Busson 5% seulement.

(115) Exposition ... 1862 ... Catalogue officiel ... op. cit., classe 16, pp. 121-124.

(116) Ibid.

D. Conclusions

La période du Second Empire est assurément l'âge d'or de la facture instrumentale française. Celle-ci atteint son plein épanouissement tant à l'intérieur des frontières que sur les marchés étrangers.

C'est également la période où les ateliers atteignent leur taille optimale, du moins dans la plupart des secteurs. Amorcé à l'époque précédente, le phénomène d'extension ne se poursuit pas dans toutes les branches d'activité. Les pianos qui, les premiers, ont commencé à se lancer dans de grands ateliers reviennent à des entreprises moins gigantesques. Seules quelques grandes manufactures se donnent des structures modernes de production, avec notamment l'emploi de la force motrice qui actionne quelques machines-outils, et la division du travail qui assure une production plus importante. Cette division du travail donne naissance à de nouveaux métiers qui sortent de l'atelier principal pour devenir une profession à part entière qui ne survit d'ailleurs que dans les secteurs où il y a de très grands ateliers. Ces nouveaux facteurs d'instruments de musique sont spécialisés dans une partie seulement de la fabrication.

La tendance générale évolue vers une augmentation du nombre de petits artisans travaillant seuls ou avec un ouvrier. Mais chaque secteur de la facture instrumentale connaît un développement qui lui est propre. Il y a des similitudes entre les facteurs de pianos et les facteurs d'orgues plus fortement industrialisés; il en va de même entre les luthiers et les facteurs d'instruments à vent en bois qui ne le sont pas. Quant aux facteurs d'instruments à vent en cuivre, ils occupent une position intermédiaire. Les facteurs d'accordéons forment une branche d'activité tout à fait à part car à côté d'un très petit nombre de grands patrons, plusieurs petits artisans travaillent en indépendants.

D'une manière générale - et pour la première fois depuis le début du siècle - le nombre de facteurs parisiens d'instruments de musique est en régression mais le développement de leurs affaires s'est considérablement accru, surtout dans les instruments à vent et les orgues. C'est sous le Second Empire que se dessine définitivement la structure oligopolistique de la facture instrumentale ; quelques gros industriels dominent

le marché et produisent la majorité des instruments, tandis que gravitent autour d'eux plusieurs ateliers de taille petite ou moyenne.

Les grandes manufactures dissocient à présent le lieu de fabrication et celui de la vente. Ce dernier se trouve à l'intérieur de Paris dans les anciens bâtiments de la manufacture, tandis que de grandes usines s'élèvent dans les arrondissements périphériques ou dans la proche banlieue. Ces transferts de manufactures sont effectués pour éviter les droits d'octroi et pour bénéficier d'espaces plus importants. L'aspect des manufactures se transforme considérablement et l'on assiste au passage d'une architecture de représentation à une architecture fonctionnelle où les exigences de la production déterminent non seulement l'endroit d'implantation mais aussi l'organisation des immeubles.

Les facteurs d'instruments de musique intensifient les pratiques commerciales instaurées précédemment qui visent à multiplier les modèles et à démocratiser les prix. Les inventions sont très nombreuses et particulièrement développées dans le secteur des instruments à vent et des orgues expressives. C'est du reste là qu'apparaissent quelques inventions majeures comme le saxophone ou l'harmonium.

Le lieu privilégié de la compétition est toujours celui des expositions qui s'organisent à l'échelon international. Des personnalités du monde musical font à présent partie des membres du jury. L'importance et le nombre des rapports spécialisés consacrés aux instruments de musique témoignent de l'intérêt porté à la facture instrumentale sous le Second Empire. Les expositions universelles tenues alternativement à Londres et à Paris favorisent les contacts entre nations et, conséquence des différents traités de commerce, la France étend considérablement ses ventes à l'étranger. Son premier client n'est plus les Etats-Unis, qui réduisent fortement leurs commandes à cause de la guerre de Sécession et du développement des manufactures américaines d'instruments de musique. Les exportations françaises d'instruments de musique s'acheminent principalement vers l'Angleterre, et les instruments les plus demandés sont les orgues expressives, les pianos et les instruments à vent en cuivre. Inversement, les instruments de lutherie, les instruments à vent en bois et les accordéons sont en majorité destinés au marché intérieur. De leur côté, les instruments de musique d'importation commencent doucement à envahir le marché français : l'Allemagne se classe au premier rang de ces importations.

CHAPITRE IV

1870 - 1900 : REMOIS INTERNES ET CONCURRENCE ETRANGERE

Après une interruption due à la guerre franco-allemande, la croissance de l'économie française reprend et se poursuit jusqu'en 1882. Mais les vingt-cinq années qui suivent sont marquées par une stagnation que n'avaient pas connue les périodes antérieures traversées seulement par des crises de courte durée. Ce n'est qu'à partir de 1896 que l'expansion va reprendre (1).

Pour ce dernier quart de siècle, deux enquêtes dénombrent les facteurs d'instruments de musique à des moments-clefs de l'économie. La première est menée en 1872 (2), époque où la France, bien qu'au lendemain de la guerre franco-allemande, se trouve encore dans le mouvement ascensionnel de l'époque précédente. D'après E. Labrousse, la France des années 1850-1870 connaît une hausse considérable du profit industriel, de l'ordre du quadruplement (3). La seconde enquête date de 1896 (4) au moment où la France est au plus bas de la crise de stagnation et de régression commencée en 1882.

L'évolution de la banlieue parisienne au cours de ce dernier quart de siècle peut également être suivie grâce aux données de ces deux enquêtes de 1872 et 1896. De plus, la place occupée par la capitale française peut se mesurer avec précision pour l'année 1896 car les informations sont fournies pour chaque département.

(1) R.E. Cameron, "Profit, croissance et stagnation en France au XIXe siècle", Economie appliquée, avril-septembre 1977, t. X, n° 2-3, pp. 409-444.


(2) Enquête sur les conditions de travail ... 1872 ... op. cit.

(3) E. Labrousse, op. cit., p. 9.

(4) Résultats statistiques ... 1896 ... op. cit.

L'enquête de 1872, menée par la Chambre de Commerce de Paris, enregistre des progrès économiques dont l'importance est variable selon les secteurs industriels. Certes, de 1860 à 1872, Paris connaît une baisse de 8,5% du nombre de ses fabricants, mais par contre, le nombre de ses ouvriers a augmenté de 17,7%. D'autre part, la régression du nombre de fabricants ne touche que certains secteurs, tels la mécanique industrielle ou la chimie lourde. Nombreux sont les secteurs où l'augmentation est importante, comme par exemple les industries de consommation, et les industries liées au développement urbain et démographique. L'ameublement connaît une augmentation de 20% dans le nombre de ses entreprises et de 12% de ses ouvriers. Mais le développement le plus spectaculaire se produit dans les produits de luxe où les entreprises sont en général de petites tailles : le nombre des parfumeurs droguistes augmente de 75%, celui des miroitiers de 120% et celui des fabricants de porcelaine de 176% (5).

A. Prolifération des artisans

 Les facteurs d'instruments s'inscrivent dans ce développement spectaculaire puisqu'il y a croissance de 90% des patrons et de 69% des ouvriers. Selon la branche d'activité, nous allons voir que l'augmentation est encore plus prononcée. Si l'augmentation du nombre des ouvriers est moindre que celle des patrons, cela signifie clairement que les nouveaux ateliers qui se créent sont de petites tailles.

1. Nombre de patrons

En 1872, les patrons de la facture instrumentale représentent

(5) M. Daumas (sous la direction de), Evolution de la géographie industrielle ... op. cit., vol. 1, pp. 213-216.

0,8% de l'ensemble des fabricants parisiens qui depuis 1860 ont diminué de 8,5%. Paris compte 679 facteurs-patrons, soit 321 de plus qu'en 1860, ce qui représente une augmentation de 90%. La banlieue parisienne abrite 20 facteurs d'instruments.

Les facteurs de pianos sont encore les plus nombreux avec 250 patrons, soit 37% de l'ensemble de la facture instrumentale; ils sont suivis de 131 luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois (19%) comptés en une seule catégorie, 125 facteurs d'accordéons (18,4%), 120 facteurs d'instruments à vent en cuivre (17,6%), et enfin 53 facteurs d'orgues (8%) (cf. annexes, graphique II/8).

Si l'on compare les chiffres de l'enquête de 1872 avec ceux tirés de sources secondaires, comme par exemple l'annuaire musical de Coyon et Bettinger de 1875 (6), on constate que les ordres de grandeur ne sont pas du tout les mêmes. Les facteurs et marchands cités nommément dans l'annuaire musical sont au nombre de 407, soit 272 de moins que dans l'enquête de la Chambre de Commerce. C'est surtout dans les accordéons et les cuivres que les différences sont les plus marquées : 125 facteurs d'accordéons recensés par la Chambre de Commerce contre 22 seulement cités dans l'annuaire musical, 120 facteurs d'instruments à vent en cuivre contre 28. C'est probablement encore une fois les petits façonniers qui travaillent pour plusieurs maisons différentes mais qui ne dirigent pas de manufacture qui sont écartés de l'annuaire musical. Dans les autres secteurs, les différences sont moins prononcées mais cependant significatives de la prolifération des façonniers indépendants au cours de cette période : 250 facteurs de pianos recensés dans l'enquête de 1872 contre 208 cités dans l'annuaire musical, 131 luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois contre 92. Seuls les nombres de facteurs d'orgues et d'harmoniums sont tout à fait du même ordre de grandeur. Est-ce parce que dans ce secteur il n'y a pas de façonniers indépendants? Cela peut se concevoir aisément pour les facteurs d'orgues d'église, mais pour les harmoniums, la situation est semblable à celle des pianos.

De même, il y a aussi une grande discordance entre les données de la Chambre de Commerce et celles du bottin de la même année. Dans le bottin, les facteurs d'instruments de musique et les marchands sont au

(6) E. Coyon et Bettinger, Annuaire musical et orphéonique de France, année 1875, pp. 66-72.

nombre de 505. L'écart est pour la première fois à l'avantage du recensement alors que précédemment, il y avait plus de facteurs et marchands inscrits au bottin que de fabricants et faconniers recensés par les enquêtes statistiques.

Examinons à présent les changements qui se sont opérés depuis 1860, en mettant en parallèle les chiffres des deux enquêtes de la Chambre de Commerce, 1860 et 1872. Si les pianos occupent toujours la place la plus importante, ils ne représentent plus que 37% de l'ensemble de la facture, alors que douze ans plus tôt, ils occupaient encore 50%. Depuis 1860, ils n'ont augmenté que de 40%.

Le classement des orgues et des accordéons s'est modifié depuis 1860. Alors qu'une régression de moitié par rapport à 1847 du nombre de facteurs d'accordéons avait placé ceux-ci en fin de classement, ils se retrouvent en troisième position après les pianos, la lutherie et les bois. De leur troisième place par ordre d'importance en 1860, les facteurs d'orgues ont régressé et sont à présent les moins représentés au sein de la facture instrumentale. C'est la seule spécialité où le nombre de facteurs n'a pas changé depuis 1860. Cette stagnation n'est en fait que relative car le nombre d'ouvriers de cette branche d'activité a augmenté de 44%.

Les augmentations les plus remarquables se manifestent dans trois branches : la lutherie et les bois (+ 133%), les cuivres (+ 200%), les accordéons (+ 316%). C'est dans ces secteurs que la prolifération de petits artisans est la plus prononcée. La facture instrumentale affirme donc sa volonté de ne pas s'étendre de manière industrielle.

Ce développement est l'aboutissement de la période de démocratisation de la musique amorcée sous la Monarchie de Juillet et concrétisée au cours du Second Empire. Celui-ci a connu un développement considérable des fanfares, des musiques d'harmonies et des musiques militaires, qui s'est traduit par l'organisation de nombreux concours et festivals auxquels étaient associés des ensembles orphéoniques vocaux. D'ailleurs les orphéons ne représentent-ils pas le délassement par excellence des classes populaires (7)? Pour la seule année de 1864, par exemple 55

(7) J. Fulcher, "The orpheon societies : Music for the workers in Second-Empire France", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1979, X/1, pp. 47-56.

concours et festivals sont organisés en France, soit un par semaine (8). Le festival de musiques civiles organisé lors de l'exposition universelle en juillet 1867 réunit 38 sociétés de fanfares et 34 sociétés d'harmonies rassemblant 3 319 musiciens de tous les coins de France (9). D'autre part, c'est également l'époque où les bals populaires, animés par les accordéons connaissent une grande vogue.

Si, pour évaluer le développement de la facture instrumentale de 1860 à 1872, on considère la population active (patrons et ouvriers) et non plus seulement les patrons, on constate les évolutions suivantes : + 131% dans les accordéons, + 98% dans les pianos, + 68% dans la lutherie et les bois, + 42% dans les orgues, et + 25% dans les cuivres. Pour l'ensemble de la facture, la population active a augmenté de 70%. On voit donc nettement que l'augmentation du nombre de facteurs d'instruments est essentiellement due à l'installation de petits artisans travaillant seuls.

Dans les arrondissements de Saint-Denis et Sceaux sont installés 4 facteurs de pianos, 1 facteur d'orgues et 15 luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois (cf. annexes, tableau n° 42). Pleyel, Wolff & Cie, et Billion (fabricant de fournitures de pianos) ont chacun une usine à Saint-Denis, tandis que Debain et Kriegelstein ont récemment ouvert une manufacture à Saint-Ouen. La grande usine modèle d'Alexandre s'élève sur les terrains de l'ancien château d'Ivry dans l'arrondissement de Sceaux. D'autres documents mentionnent cependant un plus grand nombre de manufactures d'instruments en banlieue que ne semble l'indiquer l'enquête statistique (9a). Dans l'arrondissement de Sceaux sont également installés H. Klein, facteur de pianos à Montreuil et Ferdinand Monti, spécialisé dans les fournitures de pianos à Champigny-sur-Marne. Les documents consultés n'ont pas permis d'identifier les luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois dénombrés par la Chambre de Commerce dans les arrondissements de Saint-Denis et de Sceaux.

(8) H.A. Simon, L'institution orphéonique française, Paris, 1909, p. 235.

(9) O. Comettant, La musique, les musiciens, ... op. cit., pp. 92-104.

(9a) Institut de la Propriété industrielle de Paris, registres manuscrits non cotés relatifs aux marques de fabrique.

2. Taille des entreprises en 1872

D'après l'enquête de 1872 à Paris, 8 072 ouvriers travaillent dans la facture instrumentale, soit 69% de plus qu'en 1860. Cette population se répartit comme suit ; 53% sont occupés dans les pianos (4 277 ouvriers), 27% dans les orgues (2 177 ouvriers), 10% dans les cuivres (834 ouvriers), 6% dans les accordéons (479 ouvriers), et 4% dans la lutherie et instruments à vent en bois (305 ouvriers).

L'importance relative des ouvriers dans chacune des branches d'activité est restée inchangée depuis 1860, mais l'augmentation la plus forte du nombre d'ouvriers s'est réalisée dans les pianos et les orgues. Dans les pianos, le nombre d'ouvriers s'est accru de 103%, alors que celui des patrons n'a augmenté que de 40%. La taille des ateliers s'est donc davantage développée. Il en est de même dans les orgues où le nombre de patrons est resté le même, les ateliers se sont agrandis puisque les ouvriers sont plus nombreux (+ 44%) qu'en 1860 .

Par contre, dans les trois autres branches d'activité, lutherie et bois, cuivres et accordéons, il y a une augmentation plus forte du nombre des patrons que de celui des ouvriers. Ces spécialités comptent à présent plus de petits artisans. Le nombre des ouvriers de la lutherie et des bois est d'ailleurs plus bas, alors que leurs patrons viennent en seconde place après ceux des pianos. Dans la lutherie, il y a toujours eu de nombreux petits patrons travaillant avec quelques aides seulement. A l'inverse, les ouvriers de la facture d'orgues sont les plus nombreux après ceux des pianos, alors que leurs patrons constituent l'ensemble le moins représentatif de la facture instrumentale.

Les arrondissements de Saint-Denis et Sceaux comptent 1 410 ouvriers dans la facture instrumentale dont 71% (1 004 ouvriers) sont occupés dans les pianos; 26% travaillent dans les orgues (362 ouvriers) et 3% (44 ouvriers) dans la lutherie et les bois.

Si la taille moyenne des ateliers de la facture instrumentale parisienne est de 13 ouvriers par patron, elle varie sensiblement selon la catégorie envisagée ; 41 ouvriers par facteur d'orgues, 17 ouvriers par facteur de pianos, 7 ouvriers par facteur d'instruments à vent en cuivre, 4 ouvriers par facteur d'accordéons, et 2 ouvriers par luthier ou facteur d'instruments à vent en bois. Par rapport à 1860,

ce sont encore les ateliers d'orgues qui comptent la moyenne la plus importante; celle-ci a d'ailleurs augmenté de 13 unités. La taille moyenne des ateliers de pianos s'est également développée, passant de 12 à 17 ouvriers. Dans les autres branches d'activité, la taille moyenne s'est plutôt réduite : de 8 à 4 ouvriers dans les accordéons, de 18 à 7 ouvriers dans les cuivres, et de 4 à 2 ouvriers dans la lutherie et les bois.

La taille des ateliers de pianos situés hors de Paris mais dans le département de la Seine, est nettement plus importante; la moyenne y est de 251 ouvriers par patron. C'est d'ailleurs précisément la taille de ces ateliers qui a incité les patrons à s'installer en dehors de Paris. La seule manufacture d'orgues recensée, celle d'Alexandre, compte 362 ouvriers. La moyenne de la population des ateliers de luthiers et de facteurs d'instruments à vent en bois est de 3 ouvriers, nombre à peine supérieur d'une unité par rapport aux ateliers de la même catégorie situés à l'intérieur de Paris. L'enquête de 1872 ne permet pas d'évaluer les tailles diverses des ateliers de la facture instrumentale. Seule la taille moyenne de chaque catégorie peut être calculée; or, nous avons constaté dans les enquêtes précédentes à quel point la moyenne d'un fait analysé peut laisser dans l'ombre des particularités et des disparités étonnantes.

En comparant les augmentations respectives du nombre des patrons et des ouvriers, nous avons cependant pu constater que nombreux sont les petits artisans travaillant seuls qui se sont installés depuis 1860, particulièrement dans les accordéons, les bois et la lutherie, ainsi que les cuivres. D'ailleurs, le nombre de facteurs d'instruments inscrits au bottin n'a augmenté que de 18% de 1860 à 1872, ce qui tend à confirmer que les petits patrons indépendants - dont l'accroissement avait déjà été remarqué de 1847 à 1860 - n'ont fait que se multiplier. Malheureusement, l'enquête de 1872 ne permet pas d'en évaluer le nombre exact, ni d'estimer le développement du chiffre d'affaires de la facture instrumentale.

Par contre, nous disposons pour cette même année d'une enquête complémentaire précisant quelques noms d'industriels et le nombre précis d'ouvriers travaillant dans leurs ateliers. Il s'agit d'une enquête non publiée portant sur le travail des enfants dans l'industrie et conservée aux Archives nationales (10). Cette enquête concerne d'une part les

(10) Archives nationales, F 12-4726, Travail des enfants en 1872.

industriels occupant plus de 20 ouvriers, et d'autre part, ceux qui utilisent des moteurs mécaniques ou des feux continus, quel que soit le nombre d'ouvriers.

Tous les facteurs d'instruments de musique occupés à Paris ne sont pas répertoriés dans cette enquête qui ne tient compte que des industriels qui font travailler des enfants dans leurs ateliers.

Faute d'informations plus complètes, les trente-six noms cités ne peuvent malheureusement pas être considérés comme un échantillonnage suffisamment représentatif de l'ensemble de la profession. Pourtant, ils concernent des ateliers de tailles diverses dans les six spécialités de la facture instrumentale et en offrent une image instructive, quoique partielle. En effet, la majorité des ateliers cités occupent de 21 à 50 ouvriers, parmi lesquels sont également comptés les apprentis et les enfants.

Pour les pianos, citons Souffleto et Hemmerdin, avec chacun 32 ouvriers, Kriegelstein avec 42 ouvriers; pour les accessoires de pianos, Boll, fabricant de caisses et Roger & Beaucerf, fabricants d'articles pour pianos, dirigent chacun 31 ouvriers. Dans la lutherie, Grandjon est à la tête d'un atelier de 31 ouvriers. Dans les bois, Esteves, facteur d'anches, fait travailler 44 ouvriers. Dans les cuivres, Sudre occupe 42 ouvriers, Halary 35 et Sax 24. Enfin, dans les orgues, Gavioli, avenue Taillebourg, dirige 41 ouvriers.

Classés selon l'importance de leur nombre, viennent ensuite les ateliers de 51 à 100 ouvriers qui ne comprennent que des facteurs de pianos et d'orgues, ainsi qu'un facteur d'accordéons. Dans la première catégorie se trouvent Aucher frères avec 57 ouvriers, Thibout avec 71 ouvriers, Gaveau avec 73 ouvriers, Herz neveu avec 79 ouvriers, auxquels s'ajoutent deux fabricants de mécaniques : Gehrling occupe 52 ouvriers et Rohden 83. Dans la seconde catégorie, Christophe, facteur d'harmoniums, fait travailler 51 ouvriers et Cavaillé-Coll, facteur d'orgues d'église, en dirige 71. Enfin, Busson, facteur d'accordéons, occupe 63 ouvriers.

Les ateliers de moins de 20 ouvriers où travaillent des enfants sont au nombre de sept. Mertens, facteur de pianos, dirige une petite équipe de 13 ouvriers; Amat-Chantoux, fabricant de touches de pianos, en occupe 19, de même que Barker & Verschneider, fabricants d'orgues. Gavioli, rue des Charbonniers, se fait aider par 10 ouvriers, pour la fabrication d'harmoniums. Seigle, fabricant de claviers, travaille avec

4 ouvriers. Enfin, dans les instruments à vent en bois, Godefroy et Lot occupent respectivement 7 et 6 ouvriers.

Parmi les neuf très grandes manufactures de plus de 100 ouvriers, cinq facteurs dirigent des ateliers de 101 à 200 ouvriers, et quatre facteurs sont à la tête d'usines de plus de 200 ouvriers. Pour les pianos, Bord dirige 169 ouvriers; Schwander, spécialiste des mécaniques de pianos, en fait travailler 146; Pleyel, Wolff & Cie occupent 231 ouvriers dans leurs ateliers de Saint-Denis et Erard dirige la manufacture de pianos la plus importante avec 315 ouvriers. Trois facteurs d'instruments à vent en cuivre sont également à la tête de très grands ateliers : Lecomte occupe 151 ouvriers, Gautrot en dirige 190 et Thibouville-Lamy en fait travailler 240. Ce dernier facteur s'occupe également de la fabrication d'instruments d'autres spécialités tels les bois, les cordes, les harmoniums et orgues mécaniques. Enfin, les facteurs d'harmoniums comptent deux grandes manufactures, celle de Debain où sont occupés 105 ouvriers et celle d'Alexandre, à Ivry, où travaillent 400 ouvriers.

Il semble que dans cette enquête relative au travail des enfants, seuls les ouvriers occupés dans les ateliers aient été recensés, à l'exclusion de ceux travaillant à domicile. Les documents d'archives mentionnent en effet la date de la visite effectuée dans chaque atelier par le représentant officiel du Gouvernement, ce qui donne à penser que les chiffres énoncés n'ont pas été fournis par le patron mais ont été établis par l'enquêteur.

Neuf ans plus tard, le nombre d'ouvriers occupés dans six de ces manufactures de pianos a sensiblement augmenté, alors qu'il a diminué dans deux manufactures d'instruments à vent en cuivre. Mertens occupe 60 ouvriers, Aucher 90, Gehrling 100, Rohden 100, Gaveau 150, Schwander 250. Thibouville-Lamy n'en compte plus que 80 et Lecomte 115.

Recueillis par le Préfet de Police (11) enquêtant sur les grèves survenues dans la fabrication des pianos, les chiffres sont, cette fois, probablement fournis par les patrons. Dans ces documents apparaissent également le nom de petits patrons-artisans travaillant avec l'aide d'une dizaine d'ouvriers. Citons entre autres parmi les facteurs de pianos Flaxand, aidé de 5 ouvriers, Viard de 6 ouvriers; Zell, Cresner, Volter occupent chacun 10 ouvriers; Leguerinais, Saury, V. Pruvost, Chussard, Souffleto, Schwander fils, Philippi, Kneip ont chacun 15 ouvriers. Parmi

(11) Archives de la Préfecture de Police de Paris, B A/181-180, Grèves des ouvriers facteurs de pianos, 1881 à 1890.

les grands ateliers non cités dans l'enquête de 1872, se trouvent Foquet avec 100 ouvriers, et Gouttière (ancienne maison Elké) avec 175 ouvriers.

A la même époque, des grèves sont également organisées par les ouvriers en instruments à vent en cuivre. Les documents conservés (12) mentionnent le nombre d'ouvriers habituellement occupés dans quelques manufactures où éclatent les grèves. Lecomte dirige 115 ouvriers, Thibouville-Lamy compte 80 ouvriers spécialisés dans les cuivres, Besson en fait travailler 62 et Millereau 58, François Maître occupe 36 ouvriers. Parmi les ateliers de moindre importance, citons Gardet qui travaille avec 22 ouvriers, Jary avec 11 ouvriers; Gandillon se fait aider par 7 ouvriers et Tournier par 6 ouvriers.

Il convient de rappeler que le nombre d'ouvriers occupés dans une manufacture du XIXe siècle ne doit pas être considéré comme une estimation absolue et fixe. La main-d'oeuvre est essentiellement variable et son effectif se modifie en fonction des commandes et de la morte-saison. Les chiffres avancés ne sont valables que pour le moment où l'enquête est menée. Effectuée quinze jours plus tôt ou quinze jours plus tard, elle aurait pu produire des chiffres sensiblement différents. Cette fluctuation de personnel peut être constatée à l'examen des comptes rendus périodiques envoyés au Ministre de l'Intérieur par le Préfet de Police de Paris concernant la situation industrielle et commerciale de la capitale de 1885 à 1890 (13).

Les ouvriers de chez Pleyel, Wolff & Cie sont au nombre de 385 dans la première quinzaine de janvier 1885, et seulement de 285 au début mars de cette même année; à la fin du même mois, l'effectif ouvrier est à nouveau de 385; de mai à novembre 1887, les chiffres extrêmes varient entre 210 et 332 ouvriers. Au début janvier 1885, 325 ouvriers travaillent chez Erard; ils sont 255 à la fin de février et 200 à la fin mai. Au cours de l'année 1890, l'effectif ouvrier oscille de 370 à 395. Chez Aucher, le nombre d'ouvriers varie encore plus : 60 dans la première quinzaine de janvier 1885, 85 dans la seconde quinzaine du même mois,

(12) Archives de la Préfecture de Police de Paris, B A/181-187, Grèves des ouvriers en instruments de musique en cuivre, 1881-1882.

(13) Archives nationales, F 12-4550, F 12-6172 à 6175, Situation industrielle et commerciale 1885-1886, 1887-1890.

25 à la fin de février, 45 au début mars et 50 à la fin mai. Dans le courant de 1890, le nombre d'ouvriers est compris entre 30 et 65 personnes. Chez Bord, le nombre d'ouvriers reste constant au cours de toute l'année 1885 : 200 ouvriers y sont occupés. Deux ans plus tard, l'effectif varie entre 210 et 300 ouvriers au cours de la même année. Au début de l'année 1885, il y a 70 ouvriers dans les ateliers de Cavaillé-Coll, il en reste 40 à partir d'avril de la même année. En 1887, ils ne sont plus que 20.

3. Paris et sa banlieue

Le recensement professionnel de 1896 (14) est le premier dénombrement systématique pour chaque département français dans lequel sont comptés les facteurs d'instruments de musique et leurs ouvriers. Contrairement aux époques précédentes où seule une estimation qualitative permettait de saisir le rôle et l'importance de la capitale française par rapport au reste de la France, des données statistiques décrivent à présent la place exacte de Paris. D'autre part, les chiffres relatifs à la capitale et sa banlieue peuvent, dans une certaine mesure, être comparés à ceux de 1872, si des regroupements de catégories sont effectués : le recensement de 1896 donne des détails pour huit branches d'activité, alors que l'enquête de 1872 n'en comptait que cinq. Toutefois, les comparaisons doivent être envisagées dans leur aspect indicatif et qualitatif et non pas dans le rapport de leurs chiffres absolus car le contenu des diverses branches d'activité envisagées varie d'une enquête à l'autre (cf. critique des sources et méthodologie).

a) Nombre de patrons

En 1896, les patrons de la facture instrumentale à Paris ne sont plus qu'au nombre de 224. Dans cette estimation sont également comptés

(14) Résultats statistiques ... 1896 ... op. cit.

les 50 "petits patrons travaillant seuls et ouvriers à façon ou sans place fixe". M. Daumas décrit cette catégorie comme des "travailleurs isolés"(15) qu'il assimile plutôt à des ouvriers. Pour notre part, nous préférons le terme de "patrons isolés" car cette catégorie d'artisans était comptée parmi les patrons dans les enquêtes de 1847, 1860 et 1872.

Si dans les recensements statistiques précédents, le nombre d'entreprises était assimilé au nombre de patrons, la distinction est à présent apparente. S'il y a en effet 224 patrons dans la facture instrumentale parisienne, on ne compte que 151 entreprises. Si l'on exclut les patrons isolés, il y a 174 patrons pour 151 entreprises c'est-à-dire que 23 entreprises sont dirigées par deux patrons à la fois.

Dans l'ensemble des entreprises parisiennes, la facture instrumentale ne représente plus que 0,2%. S'ils ne peuvent être mis en parallèle de manière absolue, les chiffres relatifs aux nombres de patrons sont néanmoins indicatifs. En vingt-quatre ans, de 1872 à 1896, les patrons de la facture instrumentale sont passés de 679 à 224, soit une disparition de 455 facteurs, c'est-à-dire une réduction de 67%. La diminution du nombre des facteurs d'instruments de musique est supérieure à 50% dans chaque branche d'activité. La lutherie et les bois ont perdu 52% de leurs patrons, les pianos 58%, les orgues 60 %, les cuivres 79% et les accordéons 99%. Mais il faut souligner que les millésimes de 1872 et 1896 correspondent justement à des moments extrêmes de l'économie; le premier correspond à l'aboutissement d'une période de croissance alors que le second se situe au plus bas d'une crise dont la durée est la plus longue du XIXe siècle.

En banlieue parisienne sont installés 21 facteurs-patrons dont 5 patrons isolés, soit dix-sept entreprises, mais il n'y a qu'un seul facteur de plus qu'en 1872. A Paris, les marchands d'instruments de musique, loueurs, accordeurs et réparateurs sont au nombre de 185, soit 82% de l'effectif des facteurs. Mais ils ne représentent que 74 entreprises car 104 d'entre eux sont des patrons isolés. Il y a deux entreprises de

(15) M. Daumas (sous la direction de), Evolution de la géographie ...
op. cit., vol. 2, p. 343.

location et vente d'instruments de musique situées en banlieue, ainsi qu'un patron isolé.

Le recensement de 1896 a prévu huit catégories de fabricants d'instruments dont le contenu a été mentionné dans la critique des sources et la méthodologie. En regroupant certaines catégories, il se dessine quatre branches d'activité principales dans la facture instrumentale : pianos d'abord, lutherie et instruments à vent en bois ensuite, puis viennent les instruments à vent en cuivre, et enfin les orgues et harmoniums. Les accordéons sont comptés séparément mais leur rôle est insignifiant car il ne reste qu'un seul facteur à Paris. Le classement de ces catégories par importance numérique est le suivant : 105 facteurs de pianos et accessoires de pianos (47%), 62 luthiers et facteurs d'instruments à vent en bois (28%), 31 facteurs d'orgues (14%), 25 facteurs d'instruments à vent en cuivre (11%). L'importance relative des catégories a peu changé depuis 1872, si ce n'est les accordéons qui ont disparu et les orgues qui se retrouvent en troisième position, alors qu'ils étaient les moins nombreux vingt-quatre ans plus tôt.

La catégorie des pianos est la plus importante avec 86 entreprises dont 70 sont consacrées à la fabrication des pianos eux-mêmes et 16 à celle des accessoires. La répartition entre les entreprises de pianos et les manufactures d'accessoires a considérablement changé depuis 1860. La spécialisation en fournitures de pianos correspond à 19% contre 31% en 1860, tandis que la fabrication des pianos mêmes est passée de 69% à 81%. Un patron isolé s'occupe également de la fabrication de fournitures de pianos. Si la place des entreprises de pianos occupe toujours plus de la moitié de l'ensemble de la facture instrumentale, il convient de souligner que le nombre de facteurs-patrons a considérablement diminué et est passé de 250 à 105 patrons au cours du dernier tiers du XIXe siècle, soit une diminution de 58%. Alors qu'elle n'en comptait que quatre en 1872, la banlieue parisienne regroupe 13 entreprises de pianos, notamment celles de Pleyel-Wolff & Cie à Saint-Denis, Bord, Hansen, Henri Herz et Amédée Thibout, Mussard frères, Kriegelstein à Saint-Ouen, Henri Klein à Montreuil-sous-Bois, et Gaveau à Fontenay-sous-Bois.

Le recensement de 1896 ne dénombre aucun fabricant d'accessoires de pianos en banlieue parisienne ni aucun patron isolé; or, nous connaissons au moins Ferdinand Monti à Champigny-sur-Marne, Boudon jeune à Saint-Mandé, Chauvel à Vincennes et E. Rolle (successeur de Billion) à

Saint-Denis.

La lutherie, les harpes et instruments à vent en bois comptent 25 entreprises auxquelles s'ajoutent 35 patrons isolés. La place de cette spécialité au sein de la facture instrumentale s'est toujours située après celle des pianos depuis plus de trente ans. En banlieue est installée une petite entreprise, ainsi que 5 patrons isolés.

La facture d'orgues se réalise dans 20 entreprises dirigées par 23 patrons, auxquels s'ajoutent 7 patrons isolés. L'aspect de cette branche d'activité ne peut être cerné avec précision car les facteurs de jeux d'orgues sont comptés parmi les facteurs d'instruments à vent en cuivre.

En banlieue parisienne se trouvent recensées deux entreprises, la grande usine d'Alexandre à Ivry, et celle de Rodolphe (successeur de Debain) à Saint-Ouen. Ces patrons sont distincts car ces manufactures ne sont pas associées; or l'enquête statistique de 1896 ne recense qu'un seul patron.

Les manufactures d'instruments à vent en cuivre et percussion sont au nombre de 19, dont 3 consacrées exclusivement à la fabrication de tambours et grosses caisses. Parmi les facteurs d'instruments à vent en cuivre, il faut ajouter 6 patrons isolés. Les facteurs de tuyaux d'orgues sont également comptés parmi les cuivres sans qu'il soit possible d'en évaluer le nombre exact. Dans la banlieue se trouve une entreprise d'instruments à vent en cuivre et un petit patron isolé, tous deux non identifiés.

Une seule entreprise d'accordéons est recensée à Paris, probablement la maison Alexandre Leroux. Cette branche d'activité ne compte ni patrons isolés ni entreprises dans la banlieue parisienne. Cette spécialité, dont la vogue s'est développée considérablement à Paris dès la fin des années 1830 et qui avait même atteint des proportions importantes en 1872, est à présent pour ainsi dire éteinte. Si le recensement de 1896 ne compte qu'un seul fabricant d'accordéons, le bottin de la même année en mentionne quand même 23. Mais la majorité ne sont probablement que des marchands; en tout cas, ils indiquent presque tous qu'ils fournissent des accordéons allemands ou autrichiens. La fabrication française est en effet dépassée par la concurrence étrangère (cf. importations d'instruments).

Le recensement de 1896 ne permet malheureusement pas d'évaluer les chiffres d'affaires de la facture instrumentale, ni par conséquent de préciser dans quelle mesure exactement la régression s'est produite. Il se

peut que, comme en 1860, il y ait régression du nombre des patrons mais développement de l'importance de leurs affaires. Il faut se demander si les chiffres donnés par ce recensement sont tout à fait conformes à la réalité. Personnellement, il nous semble qu'ils sont en deçà de la réalité, sans toutefois que nous puissions préciser dans quelles proportions. Si l'on compare ces données à celles relatives aux exportations et aux brevets d'invention, on constate qu'il n'y a plus cette similitude de développement entre ces secteurs. Certes, il y a bien une certaine stagnation dans le domaine des exportations mais pas dans celui des inventions où on constate même une augmentation continue que l'on peut difficilement attribuer au seul développement des facteurs de province.

Par ailleurs, en rapprochant les chiffres de ce recensement et le nombre de facteurs et de marchands inscrits au bottin de la même année, on constate une grande différence dont l'écart est à nouveau à l'avantage du bottin. Dans ce dernier, on compte 483 facteurs et marchands inscrits contre 224 fabricants et façonniers indépendants dans le recensement. Précédemment, lorsque l'écart se faisait à l'avantage du bottin, la proportion se cantonnait vers les 30 ou 40%. Il est à présent de 100%, ce qui nous semble assez excessif et nous incite à croire qu'il y avait davantage de facteurs d'instruments de musique dans la capitale française que ne semblent l'indiquer les chiffres du recensement. En résumé, nous retiendrons qu'il y a régression du nombre des patrons et petits façonniers par rapport à 1872 mais qu'elle est moindre que celle indiquée par les chiffres du recensement professionnel.

Citons quelques facteurs qui sont apparus au cours de ce dernier tiers de siècle. Pour les pianos ou accessoires de pianos : Jules Lary (1871), Brulé & Oudot (1873), Charles Vloebergh (1876), Lafontaine (1878), Georges Michel père & fils (1881), l'Union des Facteurs de Pianos (1882), et L. Martin (1895); pour la lutherie : Prosper Colas (1871), Nicolas Emile Cherpitel (1871), Eugène Girodon (1876), Chartier (1876), Gustave Cunault (1882), Sébastien Deroux (1884), Silvestre neveu (1884), Nicolas Eugène Simoutre (1890), et Paul Jombar (1892); pour les bois : Félix Paris succède à Triebert en 1878, Dolnet, Lefèvre & Pigis (1880), et François Lorée (1881); pour les cuivres : P. Goumas succède à Buffet-Crampon (1870) et devient Evette & Schaffer en 1888, Sudre succède à Halary en 1878, Auguste Mille succède à Courtois vers 1883; Henri Selmer (1885), Coyesnon & Cie succède à Gautrot vers 1887, Pettez-Muffat rachète

le fonds de Périnet vers 1887, H. Schoenraers succède à Millereau en 1897; pour les orgues : Bildé (1890), Gabriel Cavaillé-Coll (1892).

Malgré le grand nombre de facteurs d'instruments qui ont disparu au cours de cette période, il y a moins de faillites qu'au cours des années 1860 où pourtant l'expansion était considérable. C'est que la période de crise qu'ils traversent à ce moment ne les incite pas comme auparavant à faire des investissements importants, qu'ils ne pourraient sans doute d'ailleurs pas supporter.

Il y a respectivement 32, 38 et 24 faillites dans la facture instrumentale du département de la Seine au cours des trois dernières décennies du siècle, contre 51 dans les années 1860. Ce sont les années 1873 et 1883 qui, avec neuf et huit facteurs en difficulté, sont les plus touchées. Les faillites de 1873 sont principalement dues aux effets de la guerre franco-allemande et aux événements de la Commune, tandis que celles de 1883 s'expliquent par les grèves importantes qui paralysent la production à cette époque (cf. annexes, graphique VII/1).

Cette fois encore, plus des deux tiers des faillites concernent des facteurs de pianos ou d'accessoires de pianos; 20% des faillites sont dues à des facteurs d'orgues expressives. Il y a aussi quelques facteurs d'instruments à vent en cuivre, des facteurs d'accordéons, un facteur de boîtes à musique, un facteur de tambours et un fabricant de métronomes (16).

Alors qu'au cours des périodes précédentes, la majorité des faillites avaient un passif compris entre 10 à 20 000 F, les faillites de cette époque-ci sont en nombre à peu près égal à trois niveaux : de 10 à 20 000 F, de 60 à 70 000 F et de 100 à 200 000 F (cf. annexes, graphique graphique VII/2). Trois très grosses faillites dépassent le million de francs : celle de Busson (accordéons, 1872), celle d'Alexandre, récidiviste (orgues expressives, 1877) et celle de son beau-fils qui sert de prête-nom en 1882.

Plusieurs facteurs font face à la faillite pour la deuxième ou troisième fois : Alexandre déjà cité, Adolphe Sax, Jean Lacape, Constant Busson, François Rebourg et Systeman.

(16) Conformément aux accords pris avec les Archives de la Seine, nous ne mentionnerons pas les noms des faillis qui ont fait face à l'échec financier après 1882 (cf. critique des sources et méthodologie).

b) Taille des ateliers

En 1896, la population ouvrière de la facture instrumentale à Paris compte 3 459 ouvriers et employés (17). Les 2 362 ouvriers en pianos correspondent à 66% du total, les 511 ouvriers en instruments à vent en cuivre à 14%, les 444 ouvriers de la facture d'orgues à 13%, les 141 ouvriers de la lutherie et des instruments à vent en bois à 5%. Un seul ouvrier est occupé dans les accordéons.

Si l'on exclut la catégorie des accordéons, moribonde, l'importance numérique relative des catégories d'ouvriers de la facture instrumentale a peu varié depuis 1872 mais leur effectif a diminué de 57%. Les plus nombreux sont toujours occupés dans les pianos et les moins nombreux dans la lutherie et les bois.

En cette fin de siècle, les documents disponibles ne permettent guère d'illustrer par des cas concrets la taille des entreprises de la facture instrumentale à Paris. Seuls quelques cas isolés dans la banlieue sont mentionnés, notamment Pleyel à Saint-Denis où sont occupés 600 ouvriers; à Fontenay-sous-Bois Gaveau en fait travailler 350; Henri Klein à Montreuil dirige une centaine d'ouvriers; Bord, installé à Saint-Ouen, occupe de 130 à 150 ouvriers; Ferdinand Monti, spécialisé dans les touches de pianos, travaille avec 16 ouvriers dans sa manufacture de Champigny-sur-Seine (18).

Dans la banlieue parisienne, 669 ouvriers sont occupés dans la facture instrumentale, 88% d'entre eux travaillant dans la facture de pianos, 11% dans les orgues et 1% dans la lutherie et les bois. Il n'y a pas d'ouvriers occupés dans les cuivres alors qu'une industrie y est cependant recensée.

A Paris, il y a peu d'ouvriers (19 seulement) travaillant pour des accordeurs ou réparateurs d'instruments; ces derniers sont souvent des petits patrons indépendants. Les entreprises ne sont d'ailleurs qu'au nombre de 10, auxquelles il faut ajouter 85 patrons isolés. Par contre, 129 ouvriers et employés sont occupés chez les marchands et loueurs d'instruments.

(17) Cf. le chapitre I de la deuxième partie consacré aux ouvriers, où sont détaillés la répartition selon le sexe et le nombre d'ouvriers sans emploi.

(18) Etat des Communes ... op. cit.

En banlieue, on ne compte que deux ouvriers vivant de l'accord et de la réparation d'instruments, et cinq ouvriers travaillant pour des marchands ou des loueurs d'instruments.

Si l'on tient compte à la fois du nombre d'entreprises et des petits patrons isolés, la taille moyenne d'un atelier est passée de 13 à 17 ouvriers dans la facture instrumentale, en général de 1872 à 1896.

Dans le détail, les proportions par branche d'activité sont différentes et les écarts entre elles sont plus prononcés qu'en 1872. La population moyenne d'un atelier de pianos est de 27 ouvriers, celle des cuivres de 20 ouvriers, celle des orgues de 16 ouvriers, et celle de la lutherie et des bois de 2 ouvriers. En 1872, cette moyenne se situait à 17 ouvriers dans les pianos, 7 ouvriers dans les cuivres, 41 ouvriers dans les orgues et 2 ouvriers dans la lutherie et les bois. Les ateliers de pianos et de cuivres ont continué de s'agrandir tandis que ceux des orgues se sont réduits. Les ateliers des luthiers sont de taille identique depuis 1872. Les ateliers d'accordéons ont, pour ainsi dire, disparu puisqu'il ne reste qu'une seule entreprise travaillant avec moins de 4 ouvriers et un patron isolé.

Si l'on exclut les petits patrons travaillant seuls, les moyennes par entreprise sont également plus prononcées. Mais il n'est pas possible de faire des comparaisons avec 1872, année pour laquelle on ne connaît ni le nombre de petits patrons, ni les tailles diverses des ateliers. Par contre, il est loisible de mettre en parallèle la taille des ateliers de 1896 avec ceux de 1860 et d'en constater l'évolution après trente-six ans. Pour l'ensemble de la facture instrumentale, une entreprise compte 23 ouvriers en 1896 contre 20 en 1860. Par branche d'activité, cette moyenne par entreprise se situe à 27 ouvriers dans les pianos (17 en 1860), 26 ouvriers dans les cuivres (27 en 1860), 22 ouvriers dans les orgues (35 en 1860) et 6 ouvriers dans la lutherie et les bois (8 en 1860). A part les entreprises de pianos, chaque branche d'activité a réduit la taille moyenne de ses entreprises. Le recensement de 1896 distingue neuf tailles différentes d'ateliers alors que l'enquête de 1860 ne s'attache qu'à trois catégories diverses, c'est dire que les ateliers se sont considérablement agrandis.

Les données statistiques de cette enquête se présentent différemment des autres et nous avons procédé à certaines modifications pour

permettre des comparaisons avec les périodes antérieures, d'une part, et une appréciation plus fidèle de la taille des entreprises de 1896 de l'autre. Les pourcentages respectifs des différentes tailles d'entreprises sont donc calculés par rapport à l'ensemble des entreprises recensées auxquelles s'ajoutent les patrons isolés qui travaillent généralement seuls. Mais il n'a pas été tenu compte des entreprises au nombre inconnu d'ouvriers qui n'ont pu trouver place dans notre estimation. Sont considérées comme grandes, les entreprises qui groupent plus de 50 ouvriers; un artisan peut occuper jusqu'à 4 ouvriers (cf. critique des sources et méthodologie).

La majorité des entreprises parisiennes de la facture instrumentale (59%) occupent moins de 5 ouvriers. Un tiers (33%) fait travailler de 5 à 50 ouvriers et 8% seulement sont de grandes entreprises de plus de 50 ouvriers. Parmi celles-ci, 3% ont plus de 100 ouvriers. Cette répartition de la taille des ateliers de la facture instrumentale est assez semblable dans chacune des catégories, sauf dans les orgues. La transformation de la taille des ateliers effectuée entre 1847 et 1860 ne fait que s'accroître au cours des trente années suivantes : diminution du nombre de grandes entreprises, développement important de l'artisanat et accroissement de la taille des moyennes entreprises.

Dans les manufactures de pianos, 46% sont de petits artisans et 11% seulement des grandes entreprises. Cette branche d'activité est pourtant celle qui a connu la tentative la plus importante d'industrialisation. Cette expérience s'était d'ailleurs réalisée très tôt, dès les années 1820-1830, pour atteindre un point culminant aux alentours de 1850. Si l'on dissocie la fabrication des accessoires de celle des pianos proprement dite, les grands ateliers sont plus nombreux dans la première citée (19%) que dans la seconde (9%). A l'inverse, les petits artisans sont en plus grand nombre dans la fabrication des pianos (50%) que dans celle des fournitures (31%). Les ateliers de taille moyenne de 5 à 50 ouvriers, comptent pour 50% dans les accessoires de pianos et pour 40% dans les pianos mêmes.

Dans la lutherie et les bois, les petits artisans sont toujours en plus grand nombre (88%) que les ateliers de taille moyenne (12%). Il n'y a pas de grands ateliers de plus de 50 ouvriers dans la lutherie parisienne. Les grands ateliers recensés en 1860 ont, ou bien émigré en

province, ou bien disparu.

Alors qu'en 1860, il y avait, parmi les manufactures d'instruments à vent en cuivre un nombre à peu près égal d'ateliers selon leur différence de taille (artisans 35%, ateliers de 2 à 10 ouvriers 32,5%, et grands ateliers 32,5%), la situation est à présent nettement tranchée : 50% sont de petits artisans travaillant avec moins de 5 ouvriers, 32% occupent 5 à 50 ouvriers, et 18% ont plus de 50 ouvriers.

La majorité des manufactures d'orgues ne se situe pas, comme dans les autres spécialités, parmi les petits artisans mais regroupe des ateliers de 5 à 50 ouvriers (52%), alors que les petits artisans ne sont que 40% et les grandes entreprises 8%.

En banlieue parisienne sont recensées 13 manufactures de pianos proprement dites dont 6 (soit 46%) occupent moins de 5 ouvriers; 4 (soit 31%) font travailler de 5 à 50 ouvriers et 3 (soit 23%) en emploient plus de 50. Une manufacture d'orgues occupe 51 à 100 ouvriers et une autre, de petite taille, n'en compte pas plus de 5.

Les accordeurs et les réparateurs parisiens d'instruments de musique n'occupent pas plus de 5 ouvriers chacun. Une forte proportion de petits patrons (91%) se retrouve également parmi les marchands et loueurs d'instruments; 9% seulement occupent de 5 à 20 ouvriers.

4. Paris et le reste de la France

Si l'on ne tient compte que du nombre des entreprises, Paris et sa banlieue représentent 42% de l'ensemble de la facture instrumentale en France. Mais si les petits patrons isolés interviennent dans l'estimation, la part prise par la capitale est plus réduite puisqu'elle passe alors de 42% à 29%.

Paris et sa banlieue sont la région de France où sont concentrées le plus grand nombre d'entreprises : 174 manufactures d'instruments de musique contre 243 dispersées dans le reste de la France. A l'inverse, il y a peu de petits patrons isolés qui y sont installés : 55 à Paris, banlieue comprise, contre 327 dans le reste de la France.

La position avantageuse de Paris et sa banlieue n'est cependant pas identique pour chaque branche d'activité. En effet, Paris occupe une place plus privilégiée encore en ce qui concerne les cuivres, les pianos, et les orgues. Mais pour la lutherie et les bois, la capitale et sa banlieue ne constituent pas le centre de la fabrication. Rappelons que cette décentralisation de la lutherie et de la facture des instruments à vent en bois trouve son origine dès avant le début du siècle.

Les entreprises de pianos implantées à Paris et en banlieue représentent 49% de l'ensemble de la France, et 48% si l'on tient compte des patrons isolés. Mais la totalité de la fabrication des accessoires de pianos se réalise à Paris. Ce sont des entreprises parisiennes qui assurent 62% de la fabrication des instruments à vent en cuivre, des jeux d'orgues et percussion et 42% seulement si on tient compte dans l'évaluation des artisans travaillant seuls. Les orgues d'église et harmoniums se fabriquent à raison de 45% dans des entreprises parisiennes et à raison de 47% si les petits patrons sont également pris en considération. La lutherie et les bois fabriqués à Paris n'interviennent qu'à raison de 14% de l'ensemble de la lutherie française, patrons isolés compris et à raison de 18% en ne prenant en considération que les entreprises (cf. annexes, graphique II/9).

Dans l'ensemble de la facture instrumentale, 14% des petits patrons travaillant seuls habitent Paris ou la banlieue. Mais le pourcentage varie selon la branche d'activité. Par rapport à l'ensemble de la France, ces patrons isolés installés à Paris et en banlieue correspondent à 58% dans les orgues et harmoniums, à 25% dans les pianos, à 23% dans les cuivres et jeux d'orgues et à 12% dans la lutherie et les bois. Les petits patrons isolés sont plus nombreux en province que dans la capitale pour chaque spécialité de la facture instrumentale. Les réparateurs et accordeurs d'instruments sont plus nombreux en province (70%) qu'à Paris (30%). De même, 38% des marchands et loueurs d'instruments sont installés dans la capitale, 62% dans le reste de la France.

a) Nombre d'ouvriers et taille des entreprises en province

La France entière occupe 6 234 ouvriers dans la facture instrumentale; Paris et la banlieue parisienne en abritent 66. Selon

l'effectif de chaque branche d'activité on constate que sont installés à Paris et en banlieue 85% des ouvriers en pianos, 80% des ouvriers en instruments à vent en cuivre, jeux d'orgues et percussion, 66% des ouvriers en orgues et harmoniums, et 15% seulement des ouvriers en lutherie et instruments à vent en bois. Il n'y a pas d'ouvriers de boîtes à musique à Paris; par contre il s'en trouve 400 dans une manufacture du Doubs.

Si l'on considère les entreprises et les petits patrons isolés comme formant chacun un atelier de fabrication, la taille moyenne des ateliers en province est de 4 ouvriers, alors qu'elle est de 17 à Paris. Par branche d'activité, la taille moyenne d'un atelier en province est de 6 ouvriers dans les pianos (27 à Paris), 21 ouvriers dans les orgues (16 à Paris), 4 ouvriers dans les cuivres (20 à Paris), 2 ouvriers dans la lutherie et les bois (2 à Paris).

Mais examinons de plus près la taille des ateliers de province. Dans l'ensemble de la facture instrumentale, 85% des ateliers occupent moins de 5 ouvriers, 14% font travailler de 5 à 50 ouvriers, et 1% seulement sont de grands ateliers de plus de 50 ouvriers. Ce profil de la taille des ateliers est assez semblable dans chacune des branches d'activité sauf pour les orgues. Dans la facture de pianos, 71% des ateliers occupent moins de 5 ouvriers, 28% en font travailler 5 à 50 et 1% seulement regroupe plus de 50 ouvriers. Dans la fabrication des cuivres, 90% des ateliers ont moins de 5 ouvriers, 7% sont des ateliers de taille moyenne et 3% constituent des grands ateliers. Dans la lutherie et les bois, le pourcentage de petits artisans est encore plus grand : 91% des ateliers sont formés de petits artisans occupant moins de 5 ouvriers, 8% en font travailler 5 à 50 et 1% seulement représente de grands ateliers. Par contre, dans les orgues, il y a un nombre égal (43%) de petits artisans et d'ateliers de 5 à 50 ouvriers; les 14% restants sont constitués par de grands ateliers de plus de 50 ouvriers.

Les réparateurs, accordeurs, marchands et loueurs d'instruments de musique sont, dans l'ensemble, de petits artisans travaillant seuls ou avec moins de cinq ouvriers. Cinq ateliers seulement sont de taille moyenne et il n'y a aucune grande entreprise, pas même à Paris.

Si, dans l'ensemble de la facture instrumentale, les grandes entreprises sont davantage implantées là où se situe le centre principal de chaque branche d'activité, on constate néanmoins que les ateliers

d'orgues et d'harmoniums sont plus grands en province qu'à Paris. Les petits ateliers sont, par contre, beaucoup plus nombreux en province que dans la capitale. Les ateliers de taille moyenne sont mieux représentés à Paris qu'en province. D'autre part, les ateliers de lutherie et bois sont plus nombreux en province mais de taille identique à ceux de Paris, et les ateliers de pianos et de cuivres sont à la fois plus nombreux et plus importants dans la capitale.

b) Localisation des facteurs d'instruments de musique en province

La répartition géographique des 840 facteurs d'instruments de musique dans les départements de France (cf. annexes, graphique II/10a) montre la prépondérance du nord et du nord-est de la France. Depuis le début du siècle, on a pu constater la présence de deux centres importants de la facture instrumentale en dehors de Paris : les Vosges pour la lutherie et l'Eure pour les instruments à vent en bois. Dans les années 1830, un centre de fabrication de boîtes à musique s'est également développé dans le Doubs. Une concentration de plus de 200 facteurs ne se trouve que dans la Seine (245 facteurs) et dans les Vosges (209 facteurs). L'Eure regroupe 62 facteurs, et les autres régions de densité importante, de 11 à 50 facteurs, ne sont qu'au nombre de sept, dont trois situées dans le Nord. Quatre autres départements comprennent les villes les plus importantes de France : Lyon (Rhône), Marseille (Bouches-du-Rhône), Toulouse (Haute-Garonne), Bordeaux (Gironde). Quarante-huit départements regroupent moins de 10 facteurs chacun et 29 départements n'ont pas un seul facteur sur leur territoire. Ces régions à densité nulle se situent au sud-ouest de la région parisienne, dans la Massif central, dans le Dauphiné, la Haute-Provence et dans les Pyrénées.

- Localisation des facteurs selon la taille de leur entreprise

En dehors de Paris et sa banlieue, seules huit grandes manufactures d'instruments de musique de plus de 50 ouvriers sont implantées en province (cf. annexes, graphique II/10b) : une manufacture de pianos dans les Bouches-du-Rhône, une manufacture de boîtes à musique dans le Doubs, une usine d'instruments à vent en cuivre dans le Rhône, trois grandes

manufactures d'instruments à vent en bois, l'une dans l'Eure, l'autre en Seine-et-Oise et la troisième dans l'Aisne, un grand atelier de lutherie dans les Vosges, et enfin une grande manufacture d'orgues à cylindres dans l'Eure.

En 1896, on compte 76 ateliers de taille moyenne (c'est-à-dire de 5 à 50 ouvriers) répartis dans 23 départements différents. En plus des départements à forte densité de facteurs d'instruments (cf. ci-dessus), ces ateliers se situent généralement dans les départements qui leur sont avoisinants : Calvados et Seine-Inférieure, voisins de l'Eure; Somme, Aisne, Marne proches du Nord; Meurthe-et-Moselle au nord des Vosges; Gard et Hérault près des Bouches-du-Rhône. De plus, sept ateliers de taille moyenne sont regroupés dans le nord-ouest de la France, dans les départements d'Ille-et-Vilaine, de Loire-Inférieure, de Maine-et-Loire. Le phénomène d'attraction est très reconnaissable : les grandes villes favorisent l'implantation de facteurs d'instruments de musique; certains d'entre eux, en nombre réduit, donnent une grande extension à leur industrie, tandis qu'une multitude d'ateliers de taille moyenne et de petits patrons isolés gravitent autour d'eux.

Cependant, il faut aussi reconnaître que 43 petits ateliers de moins de 5 ouvriers sont implantés dans les départements où il n'y a pas d'ateliers de taille supérieure, où ils ne sont concurrencés que par des petits patrons isolés. Géographiquement, ces petits patrons se trouvent néanmoins toujours dans la zone d'influence la plus éloignée d'une grande ville, c'est-à-dire que plus on est proche d'un centre de facture instrumentale et plus on rencontre de grands et moyens ateliers; à mesure qu'on s'en écarte, on ne trouve plus que des petits artisans ou patrons isolés.

- Localisation des facteurs d'instruments selon leur spécialité

Selon la spécialité exercée, les facteurs d'instruments de musique ne se répartissent pas de manière identique dans chacune des régions envisagées pour l'ensemble de la facture (cf. annexes, graphique II/II).

Les facteurs d'instruments à vent en cuivre et les facteurs d'orgues et d'harmoniums sont implantés dans un nombre plus limité de régions que les facteurs de pianos et les luthiers qui, eux, sont répartis sur l'ensemble de la France, à l'exception des régions à densité nulle mentionnées ci-dessus.

Nous avons vu que d'après le recensement de 1896, la fabrication des accessoires de pianos se réalise uniquement à Paris, mais que quelques facteurs de cette spécialité avaient également été repérés dans la banlieue parisienne. Cependant, d'autres documents (19) mentionnent que deux facteurs au moins sont installés en Seine-et-Marne : D. Rossero, spécialiste des peaux pour marteaux de pianos, qui dirige une usine à Combs-la-Ville, et Renaudin & Cie qui se consacre à la fabrication de claviers à Provins. De même, Robert & Thory dirigent une usine à Bornel (Oise) pour la fabrication de dièses, et Eugène Fortin est à la tête d'une manufacture de feutres pour pianos à Clermont (Oise).

Quant à la facture de pianos, concentrée pour 49% à Paris même, elle s'effectue aussi dans plusieurs villes de province. Cependant, seules Marseille et Lyon rivalisent avec la capitale et sont considérées comme des centres parallèles (cf. annexes, graphiques II/11a + 12a). La ville de Marseille (Bouches-du-Rhône) compte en effet cinq entreprises de pianos dont la célèbre maison Boisselot, créée en 1830 et qui occupe une centaine d'ouvriers. C'est la seule grande manufacture de pianos implantée en province. Les départements avoisinants regroupent deux manufactures et six petits artisans, notamment Bonifas à Montpellier (Hérault); Pol, Dumas et Paris à Nîmes (Gard), Payan à Avignon (Vaucluse), Alphonse Meissonier à Orange (Vaucluse), et Rousset à Dieulefit (Drôme).

A Lyon se trouvent huit manufactures de pianos dont quatre de taille moyenne, notamment les firmes Aurand-Wirth & Cie, François Baruth et Etienne Rey.

Les aciéries de Firminy sont implantées dans la Loire et fabriquent des cordes pour piano. Emile Grunig, petit artisan, travaille à Grenoble. Toulouse (Haute-Garonne) compte une manufacture moyenne, la maison Baron, et deux petits ateliers, Puget et Roucolle. La dernière ville du sud de la France à réunir quelques facteurs de pianos est Bordeaux (Gironde) où sont installés les frères Delmouly, Albert Bermont et Jacques Pisa.

Dans l'ouest de la France sont groupées cinq manufactures de pianos de taille moyenne et deux petits artisans : Louis Didion et G. Roux

(19) Institut de la Propriété industrielle de Paris, registres manuscrits non cotés relatifs aux marques de fabrique.

à Nantes (Loire-Inférieure), Charles Morice et Schoenewerk à Rennes (Ille-et-Vilaine), Bresseau & Gillet à Angers (Maine-et-Loire). De petits artisans travaillent dans le nord-ouest : Meriel à Caen (Calvados), A. Klein, Auguste Haussemer & Cie, Ferdinand Triboust, et la maison Darré à Rouen (Seine-Inférieure).

Quelques manufactures de taille moyenne sont situées dans le nord et le nord-est : Burgard & Delacroix, Léopold Dinauard, et Alfred Leblanc à Amiens (Somme); Mayeur & fils à Châlons-sur-Marne (Marne), Emile Mennesson (qui s'occupe aussi de lutherie) à Reims (Marne); Didion, et Staub à Nancy (Meurthe et Moselle). D'une manière générale, les manufactures de taille moyenne sont implantées auprès de voies de transport, et l'accès aux voies d'eau est particulièrement recherché, notamment par les industriels dont la majeure partie de la production est destinée à l'exportation.

Si l'on observe la carte de répartition des luthiers et des facteurs d'instruments à vent en bois (cf. annexes, graphiques II/11b + 12b), les Vosges s'imposent comme le foyer de la lutherie française, bien que deux autres régions aient aussi quelque importance : Paris et sa banlieue d'une part, et le département de l'Eure, d'autre part. Les Vosges comptent 201 facteurs d'instruments à cordes, dont 167 petits patrons isolés, et représentent 42% de l'ensemble de la lutherie française; Paris et sa banlieue ne comptent que pour 15%, le département de l'Eure pour 10%, et le reste de la France pour 33%.

Le département de l'Eure est plus particulièrement le centre de la facture des instruments à vent en bois. La lutherie est la seule spécialité de la facture instrumentale qui soit présente dans un très grand nombre de départements, couvrant l'ensemble de la France, à l'exception des régions à densité nulle.

La lutherie est un métier essentiellement artisanal et les grandes manufactures sont peu nombreuses. Il n'y en a que quatre en France qui produisent en grandes quantités et à bon marché : la maison de Jérôme Thibouville-Lamy possède deux usines, l'une dans les Vosges pour la fabrication d'instruments à cordes, l'autre dans l'Eure pour la fabrication d'instruments à vent en bois; Couesnon & Cie, successeur de Gautrot, font travailler plus de 200 personnes dans leur usine de Château-Thierry (Aisne) où se fabriquent à la fois des instruments à vent en bois et des instruments à vent en cuivre; Dolnet & Lefèvre ont fondé

en 1880 à Mantes-la-Ville (Seine-et-Oise), une manufacture d'instruments à vent en bois et de saxophones qui occupe 50 à 100 ouvriers.

Les Vosges comptent également 14 ateliers de taille moyenne de 5 à 50 ouvriers, et près de deux cents petits artisans travaillant seuls ou avec quelques ouvriers. A Mirecourt, plusieurs maisons sont connues mais il n'est guère possible de préciser la taille de leurs ateliers. Citons entre autres, Louis Bazin, Laberte-Humbert, J. Vautrin, Magnié, Gustave et Louis Bazin, Joseph et Victor Cherpitel, Charles Drouin, Auguste et Louis Mougenot, Louis et Emile Langonet, Chipot-Vuillaume, Joseph Maucotel, Louis Hury.

Le département de l'Eure rassemble 12 manufactures de taille moyenne et une quarantaine de petits ateliers situés en grande partie dans les villages de La Couture - Boussey et de Ivry-La-Bataille. Tout comme pour Mirecourt, de nombreuses maisons sont connues, mais on ignore la taille précise de leurs ateliers. Mentionnons notamment Eugène Chapelain, Djalma-Julliot, Laube (successeur de Hérouard frères), Thibouville-Martin aîné, Thibouville-Coudevillain (successeur de Isidore Lot) tous situés à La Couture; Eugène Thibouville à Ivry-la-Bataille, et Thibouville-Labart à Ezy. On notera au passage que la famille des Thibouville a compté plusieurs facteurs d'instruments à vent qui ont fondé des ateliers distincts à La Couture et dans les villages voisins; certains membres de la famille occupent également des ouvriers à Paris, d'autres ont ouvert soit un atelier, soit un dépôt dans la capitale.

S'il y a des luthiers dans de nombreux départements, ce sont généralement de petits artisans solitaires. Il existe néanmoins des petits ateliers de moins de cinq ouvriers dans les départements du Rhône, des Bouches-du-Rhône et de la Gironde, ainsi que dans les régions voisines des deux centres principaux de cette spécialité, les Vosges et l'Eure. Les sept ateliers de taille moyenne recensés en 1896 sont également implantés dans ces régions. Parmi les luthiers installés en province en dehors des centres cités précédemment notons, entre autres, Joseph Hel à Lille (Nord), Albert Jacquot à Nancy, Louis Orth à Pont-à-Mousson, tous deux en Meurthe-et-Moselle, Emile Mennesson & fils à Reims (Marne), Perny frères à Tours (Indre-et-Loire, Paul Blanchard et Poirson, tous deux de Lyon (Rhône), René Béalé à Bordeaux (Gironde).

Parmi les facteurs d'instruments à vent en bois de la province

autres que ceux habitant l'Eure, mentionnons Palley à Notre-Dame de Langonnet (Morbihan), Barbier à Billancourt (Seine), Martel frères à Mantes (Seine-et-Oise), C. Georges à Toulon (Var), et Etienne Raymond spécialisé dans les anches à Lyon (Rhône).

La carte de la répartition des facteurs d'instruments à vent en cuivre et jeux d'orgues (cf. annexes, graphiques II/11c et 12c) montre qu'il y a peu de facteurs de cette spécialité en France. Il faut néanmoins noter que plusieurs maisons fabriquent à la fois des bois et des cuivres et qu'elles n'ont probablement été recensées que dans l'une ou l'autre de ces spécialités. Rappelons que la firme de Couesnon & Cie, installée à Château-Thierry (Aisne), est répertoriée dans les manufactures d'instruments à vent en bois alors que logiquement, sa place devrait se trouver parmi les cuivres.

Le centre principal de cette branche d'activité se trouve à Paris où 43% des facteurs sont installés. Lyon regroupe 30% des facteurs de province et constitue un second foyer pour la fabrication des instruments de cette spécialité. Une grande usine d'une centaine d'ouvriers, la maison Pélisson frères & Cie (successeurs de Couturier) y est d'ailleurs implantée. Deux autres maisons de taille moyenne dont celle de Léon Cousin, sont également situées à Lyon. En dehors de ces deux villes, la facture des instruments à vent en cuivre en province est exceptionnelle et seuls huit départements ont des facteurs de cette spécialité. Gautié & fils à Toulouse (Haute-Garonne) sont les seuls, en dehors de Paris et Lyon, à diriger une manufacture de taille moyenne. Les autres facteurs travaillent seuls ou sont à la tête de petits ateliers de moins de cinq ouvriers. Citons notamment Guerin, Bosio & Piollenc tous deux à Marseille (Bouches-du-Rhône), B. Verdeau & fils à Bordeaux (Gironde), Martel frères à Nantes (Loire-Inférieure), Bournier à Reims (Marne).

Le seul centre de la facture d'orgues et d'harmoniums est Paris. En province, cette spécialité est une exception. Toutefois, les Vosges comptent quelques facteurs d'orgues à cylindres. On se rappellera qu'au début du siècle cette région était renommée pour ce genre d'instruments. Une seule manufacture de plus de 50 ouvriers est installée dans l'Eure : la maison Thibouville-Lamy y dirige une usine d'orgues mécaniques. Il faut souligner que Jérôme Thibouville-Lamy est le seul facteur à posséder trois usines qui se consacrent à la fabrication d'instruments de musique, couvrant ainsi toutes les catégories d'instruments. Dans le Doubs, la

maison Lepée occupe 253 ouvriers en 1891 (20) pour la fabrication de boîtes à musique. Cette spécialité ne compte pas de facteurs dans d'autres régions si ce n'est un petit patron travaillant seul à Paris. Une quinzaine d'ateliers de taille moyenne s'occupant d'orgues et/ou d'harmoniums sont installés en province, principalement dans le nord et l'est, ainsi qu'aux alentours de Lyon, Marseille, et Toulouse (cf. annexes, graphiques II/11d + 12d). Mentionnons Joseph & Eugène Abbey à Versailles, et C. Bildé à Orly (Seine-et-Oise), Dumont-Lelièvre & Cie aux Andelys, J. Richard & Cie à Etrepagny, tous deux dans l'Eure, Bernard à Rouen (Seine-Inférieure), A. Brisset à Reims (Marne) L.F. Debierre à Nantes (Loire-Inférieure), A. Pilverdier à Héry (Yonne), et P. Chazelle à Avallon (Yonne), Rivoire à Orléans (Loiret), Dallery à Montaignet (Allier), Bruneau à Bourges (Cher), Gaston Maille et Auguste Commaille à Bordeaux (Gironde).

5. Équipement technique

Le recensement professionnel de 1896 ne donne aucune information concernant l'équipement technique des manufactures mais deux enquêtes complémentaires effectuées en 1899 (21) et 1906 (22) fournissent ces renseignements par branche d'activité. L'enquête de 1899 est certainement très incomplète et les chiffres énoncés doivent être considérés comme bien en deçà de la réalité (23).

Dans l'ensemble de la facture instrumentale à Paris en 1899, il y a 16 machines à vapeur d'une puissance totale de 372 CV, soit une

(20) Salaires et durée du travail ... op. cit., vol. 3, p. 208.

(21) Répartition des forces motrices ... 1899 ... op. cit.

(22) Statistique des forces motrices en 1906 ... op. cit.

(23) En ce qui concerne les données relatives à la province, nous avons préféré utiliser l'enquête de 1906 car celle de 1899 est manifestement incomplète. Seules les informations concernant Paris peuvent être prises en considération et néanmoins avec une grande prudence (cf. critique des sources et méthodologie).

moyenne de 23 CV par machine. Par rapport à 1860, seule année antérieure pour laquelle il existe des informations similaires, le nombre de machines est passé de 10 à 16 alors que la puissance des machines s'est accrue de 300%. De plus, nous l'avons souligné, la situation réelle est sans doute supérieure à cette estimation. Le nombre d'entreprises parisiennes de la facture instrumentale qui utilisent des machines à vapeur est encore relativement restreint; par contre, ces entreprises n'ont cessé d'accroître leur puissance. Le phénomène d'industrialisation ne touche qu'une minorité tout comme en 1860. D'ailleurs, proportionnellement au nombre de patrons, il y a même moins de machines en 1896 que trente ans plus tôt.

Les 16 machines à vapeur de la facture instrumentale parisienne se répartissent comme suit dans les différentes spécialités : quatre machines d'une puissance moyenne de 43 CV dans la facture de pianos, quatre machines d'une puissance moyenne de 29 CV dans la fabrication d'accessoires de pianos, quatre machines d'une puissance moyenne de 8 CV dans la facture d'orgues, deux machines d'une puissance moyenne de 21 CV dans la fabrication de cordes harmoniques, une machine de 6 CV dans la facture d'instruments à vent en cuivre, et une machine de 2 CV dans la facture d'instruments à vent en bois (cf. annexes, tableau n° 71).

La puissance la plus importante est celle de la facture de pianos. C'est la seule spécialité qui utilise deux machines supérieures à 50 CV. La fabrication des accessoires de pianos et celle des cordes harmoniques semblent nécessiter des machines d'une puissance de 11 à 50 CV. Dans les autres branches d'activité, les machines utilisées ne sont guère puissantes puisqu'elles ne dépassent pas 10 CV.

Dans la banlieue parisienne, l'enquête de 1899 recense dans la facture instrumentale neuf machines à vapeur d'une puissance moyenne de 23 CV, sept machines d'une puissance moyenne de 25 CV dans la facture de pianos, une machine de 15 CV dans la fabrication des accessoires de pianos et une machine de 15 CV dans la facture d'orgues. Alors que l'enquête de 1899 totalise seulement 205 CV pour les neuf machines recensées, l'étude sur l'état des communes de la Seine à la fin du XIXe siècle (24) mentionne au moins huit manufactures d'instruments de musique utilisant des machines à vapeur dont la puissance totale s'élève à 815 CV.

(24) Etat des Communes ... op. cit.

Pour l'arrondissement de Sceaux, Ferdinand Monti fabrique 7 000 jeux de touches de pianos en 1905 dans son usine de Champigny-sur-Marne, à l'aide d'une machine de 10 CV qui met en mouvement trois scies circulaires et une pompe à eau. En 1902, Gaveau utilise une machine de 300 CV et occupe 350 ouvriers dans sa fabrique de Fontenay-sous-Bois d'où sortent 2 000 pianos par an; Henri Klein a recours à une machine de 40 CV qui actionne scies à ruban, toupies, scies, etc. dans l'usine de Montreuil où 100 ouvriers fabriquent 1 500 pianos par an; la manufacture d'orgues d'Alexandre située à Ivry possède une machine à vapeur de 50 CV.

Dans l'arrondissement de Saint-Denis, l'usine de Pleyel à Saint-Denis est la plus importante avec une machine de 300 CV qui actionne 120 machines-outils dont 70 pour le travail du bois, 30 pour le travail du fer et 20 pour celui du cuivre. Focké, dont les ateliers sont transférés en 1903 à Pré -Saint-Gervais, fabrique 800 pianos par an à l'aide de 70 ouvriers et d'une machine de 70 CV; à Saint-Ouen sont installées trois manufactures de pianos : Bord, Debain et P. Hansen, qui utilisent chacune une machine de 15 CV.

Quel est l'équipement technique de la facture instrumentale dans l'ensemble de la France au tournant du siècle? En 1906, il y a 156 manufactures d'instruments de musique équipées d'une machine à vapeur hydraulique ou autre force motrice dont la puissance totale est de 3 264 CV, soit une moyenne de 21 CV par machine (25).

Dans le détail par branche d'activité, le nombre le plus important de machines se trouve dans la fabrication des bois (70 machines), ensuite dans la lutherie (30 machines), les pianos et accessoires de pianos (27 machines), les cuivres (16 machines), et enfin dans les orgues (13 machines). Cependant, la puissance moyenne des machines place les pianos en première position (34 CV), suivis des cuivres (25 CV), des accessoires de pianos (21 CV), des bois (20 CV), des orgues (17 CV) et enfin de la lutherie (14 CV) (cf. annexes, graphiques VII/3). Il semble bien que l'estimation relative aux pianos et accessoires de pianos est largement en deçà de la réalité puisque pour la seule région parisienne (nous l'avons déjà signalé) des informations ponctuelles mentionnent l'usage de huit machines à vapeur dont la puissance moyenne s'élève déjà à 127 CV.

(25) Statistiques ... forces motrices 1906 ... op. cit.

Il apparaît clairement au début du XXe siècle que dans la facture instrumentale la mécanisation reste marginale; d'autre part, la faible puissance des machines utilisées ne modifie guère l'image d'un métier essentiellement artisanal, dont les exigences excluent le recours systématique à la machine.

La force motrice la plus souvent utilisée est la machine à vapeur à laquelle on a recours dans 75% des cas; la force hydraulique n'est utilisée que pour 10% et le recours à une autre force motrice, gaz ou électricité, ne se produit que dans 15% des cas (cf. annexes, tableau n° 73).

Par rapport à l'ensemble des entreprises et des petits patrons isolés de la facture instrumentale, il n'y a que 18% de patrons qui ont recours à la force motrice, et l'on serait tenté d'imaginer que seuls ceux qui dirigent une grande entreprise y ont recours. Or, parmi les patrons équipés d'une machine, la majorité d'entre eux, soit 36% dirigent des ateliers dont la taille se situe de 21 à 100 ouvriers, 31% n'occupent que 6 à 20 ouvriers, 20% seulement sont à la tête de manufactures de plus de 100 ouvriers, et 13% travaillent avec moins de 6 ouvriers.

Il est vrai que si l'on met en parallèle la taille des entreprises, le nombre et la puissance des machines utilisées; on constate que plus un atelier est de petite taille, plus la puissance de ses machines est réduite et inversement. La puissance moyenne des machines utilisées par les 20 petits patrons occupant moins de 6 ouvriers est de 3 CV par machine, celle des 48 patrons dirigeant 6 à 20 ouvriers est de 11 CV par machine, celle des 57 patrons à la tête de manufactures de 21 à 100 ouvriers est de 22 CV et, enfin la puissance moyenne des machines utilisées dans les grands ateliers est de 46 CV. D'une manière générale, le recours à la machine n'est guère répandu dans la facture instrumentale et, lorsqu' on l'utilise néanmoins, la puissance est peu élevée. On a cependant constaté que certaines entreprises de pianos et d'accessoires de pianos employaient des machines d'une puissance allant jusqu'à 300 CV. Sans doute faut-il considérer ces cas-là comme tout à fait exceptionnels.

Mais analysons de plus près la taille des ateliers qui ont recours à la force motrice dans chacune des catégories de la facture instrumentale (cf. annexes, tableau n° 73).

Dans la facture de pianos, on a rarement recours à la machine dans les ateliers de moins de 20 ouvriers : deux cas seulement sont recensés.

Par contre, 10 ateliers de 21 à 100 ouvriers emploient des machines d'une force moyenne de 22 CV. Sept grandes entreprises de plus de 100 ouvriers utilisent des machines de 57 CV en moyenne. La puissance moyenne des machines utilisées dans la facture de pianos est de 34 CV. Quant à la nature de la force motrice, 79% des entreprises ont recours à la vapeur, 11% à la force hydraulique et 10% au gaz ou à l'électricité.

Seules huit manufactures d'accessoires de pianos utilisent des machines dont la puissance moyenne est de 20 CV. Quatre entreprises de 6 à 20 ouvriers ont des machines d'une puissance moyenne de 7,5 CV, trois manufactures de 21 à 100 ouvriers ont besoin de 31 CV et une seule grande entreprise possède une machine de 40 CV. La machine à vapeur est utilisée dans 90% des cas, la force hydraulique dans 7% et le gaz ou l'électricité dans 3%.

Dans la lutherie, il y a autant de machines chez les petits artisans travaillant avec moins de six ouvriers que dans les ateliers de 6 à 20 ouvriers ou de 21 à 100 ouvriers. Mais la puissance de leurs machines n'est pas la même; elle se développe proportionnellement à la taille des ateliers. Dans le premier cas, la puissance moyenne est de 3 CV, dans le second de 12 CV, dans le troisième de 21 CV. Enfin, deux grandes entreprises de plus de 100 ouvriers se servent d'une machine de 35 CV de moyenne. C'est dans la lutherie que la puissance moyenne des machines utilisées est la plus faible de toutes les spécialités de la facture instrumentale. La nature de la force motrice utilisée dans la lutherie est également la plus éloignée de l'image générale de l'ensemble de la facture. C'est dans cette spécialité que la force hydraulique est la plus répandue : 20% contre à peine 10% dans les autres activités. Les luthiers s'occupant aussi de la fabrication des cordes ont un grand besoin d'eau pour nettoyer les boyaux nécessaires à leur préparation et il est avantageux pour le luthier implanté près des cours d'eau de tirer également parti de cette force pour actionner des petites machines-outils. Cependant, dans la lutherie, on recourt néanmoins à la machine à vapeur dans la majorité des cas, soit 55%. Enfin, d'autres forces motrices sont utilisées pour 25%.

C'est dans la facture des instruments à vent en bois que l'on emploie le plus grand nombre de machines, mais leur puissance est assez faible. Tout comme dans la lutherie, la machine est utilisée aussi bien

par les petits artisans que dans les grandes entreprises; la puissance des machines, du même ordre de grandeur que celle utilisée dans la lutherie, est proportionnelle à la taille des ateliers. Toutefois, dans les grands ateliers, la puissance moyenne des machines est supérieure à celle des machines des grands ateliers de la lutherie. Les machines à vapeur sont davantage utilisées que les machines hydrauliques. Par contre, le recours au gaz ou à l'électricité est plus répandu que l'emploi des machines hydrauliques.

Les petits artisans de la fabrication des instruments à vent en cuivre n'ont pas recours à la machine et, d'une manière générale, il y a peu de machines dans cette spécialité. Dans les ateliers de 6 à 20 ouvriers, 4 machines d'une puissance moyenne de 2 CV sont utilisées; dans les ateliers de taille supérieure, de 21 à 100 ouvriers, il y a 5 machines d'une puissance moyenne de 13 CV; enfin, dans les grands ateliers de plus de 100 personnes, on a recours à 7 machines d'une puissance moyenne de 46 CV. La force motrice utilisée est la vapeur dans 97% des cas.

Le nombre de machines utilisées dans la facture d'orgues est le moins important de toute la facture instrumentale et leur puissance n'est guère élevée. Les petits artisans n'utilisent pas de machines et, dans les grands ateliers de plus de 100 ouvriers, il n'y a que deux machines d'une puissance moyenne de 23 CV. Les ateliers de 6 à 21 ouvriers utilisent 7 machines de 10 CV, ceux de 21 à 100 ouvriers en emploient 4 de 24 CV. Il n'y a pas de force hydraulique utilisée dans la facture d'orgues. Par contre, c'est dans cette spécialité que le gaz et l'électricité sont le plus répandus (33%); les machines à vapeur y représentent 67% de l'ensemble.

B. Une concurrence assidue

1. Pratiques commerciales

Il n'y a pas de pratiques commerciales particulières à cette époque-ci. On se borne plutôt à suivre le système mis en place précédemment. Deux faits saillants se dégagent cependant : d'une part le mode de fabrication semble ne plus reposer sur une partie seulement de l'instrument, et d'autre part, la diversité des prix proposés au public entraîne une révision des évaluations moyennes en usage dans l'Administration des Douanes. Il est vrai qu'en général les évaluations dataient du début du siècle et que, par ailleurs, il n'existait aucune évaluation pour les nouveaux instruments inventés au cours du XIXe siècle. Les taxes étaient alors calculées d'après des instruments similaires.

Les prix de base des instruments exportés à l'étranger sont fixés par le nouveau tarif de 1892. En voici le détail (26) :

Claviers et instruments mécaniques

piano droit	600	F
piano à queue	1 800	F
orgue d'église	3,50	F le kilo
orgue de Barbarie	500	F
serinette	12	F

Instruments à anches libres

orgue, harmonium	250	F
accordéon, concertina	15	F
harmonica de bouche et guimbarde	15	F le kilo

Instruments à cordes

vielle	20	F
harpe	800	F
violon, alto, cythare	40	F
violoncelle	65	F
contrebasse en bois	65	F
guitare et mandoline	50	F

Bois

flageolet, ocarina, musette	7	F la douzaine
petite flûte	15	F
grande flûte	20	F
hautbois, clarinette	40	F
cor anglais, basson, cornemuse	40	F

(26) Tableau décennal du Commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, 1887-1896, Paris, 1897.

Cuivres et percussions

ophicléide, contrebasse en cuivre	90	F
bombardon, hélicon, saxophone	90	F
sarrusophone, instruments à 6 pistons	90	F
clairon d'ordonnance	8	F
corne, cornet d'appel	3	F
cor, trompette de chasse	12	F
cornet à 3 pistons, cor à clef et à pistons	30	F
néocor, trompette d'harmonie	30	F
saxhorn, trombone, buccin, bugle	30	F
chapeau chinois, grosse caisse	30	F
carillon, timbale	30	F
triangle, tambour de basque, métalophone	5	F
castagnette	1	F la paire
cymbales	35	F
tamtam, gong chinois	60	F

Accessoires et pièces détachées

métronome	6,50	F
appareil pour jouer mécaniquement de l'harmonium ou du piano	500	F
pédalier	200	F
archet	3	F
anches simples	9	F le cent
anches doubles	12	F la douzaine
mécanique de guitare ou mandoline	12	F la douzaine
pièces détachées d'orgues à manivelle	3	F le kilo
tuyaux d'orgues	4,50	F le kilo
pièces détachées en cuivre	15	F le kilo
pièces détachées en bois	45	F le kilo
cartons et papiers perforés	12	F le kilo
cordes harmoniques	100	F le kilo

La diversité des postes dans chacune des catégories de la facture instrumentale établit une certaine hiérarchie des instruments entre eux. Certains instruments sont évalués au kilo; ce sont notamment les instruments dont les prix offrent des écarts trop importants, et ceux dont le prix unitaire est trop mince. Dans le premier cas se rangent notamment les orgues d'église et les tuyaux d'orgues, dans le second se comptent les harmonicas de bouche, les guimbardes, les pièces détachées pour instruments à vent, les cartons et papiers perforés, et les cordes harmoniques.

Les pianos et les harpes restent les instruments les plus coûteux; à l'autre bout de l'échelle des prix, ce sont les accordéons, serinettes, trompettes et clairons qui sont aux prix les plus bas. Il y a un phénomène d'interaction entre prix et clientèle et celle-ci influence à son tour le répertoire musical qui reflète le goût musical de telle ou telle catégorie

sociale tant et si bien qu'on peut parler de fonction sociale ou de finalité sociale des instruments de musique. Tel était déjà le cas au moyen âge où les "hauts instruments" et les "bas instruments" restaient liés à certaines fonctions et à certaines classes de la société.

Si le piano est l'instrument par excellence de la bourgeoisie au XIXe siècle, ce n'est pas dû au hasard. Au début du siècle, nous l'avons vu, son acquisition ne pouvait être faite que par les classes fortunées. Avec le processus de démocratisation, le piano s'introduit auprès des classes moins fortunées mais ne devient jamais vraiment accessible aux classes populaires. Celles-ci se tournent plutôt vers les instruments à vent dont les prix sont plus abordables et dont la pratique se fait en groupe et non individuellement comme le piano. Ce n'est pas sans raison que c'est justement dans ce secteur des instruments à vent que les facteurs offrent une grande variété de modèles et de prix différents. De même, les harmoniums sont destinés aux classes intermédiaires entre la bourgeoisie fortunée et les classes populaires. Ils représentent plutôt l'instrument même de celui qui accède au statut de bourgeois par mobilité sociale. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier le répertoire destiné à telle ou telle catégorie d'instruments, donc apprécié par telle ou telle classe sociale. Enfin, certains instruments sont essentiellement liés à une tradition populaire. Flageolets, ocarinas, et serinettes sont les instruments les moins chers.

Les facteurs d'instruments de musique de cette fin du siècle n'abandonnent pas les pratiques abusives tentant à duper la clientèle. Dans un compte rendu de l'exposition de 1889 à Paris, Constant Pierre dénonce toutes ces "manoeuvres charlatanesques et ridicules dont le naïf seul peut être dupe" (27). Écoutons-le évoquer ces pratiques dont les critiques musicaux n'ont cessé de se moquer tout au long du XIXe siècle. "Comprendre dans le nombre de ses médailles celles des facteurs dont on a acheté le matériel, qualifier de la "plus haute récompense" une simple mention ou médaille ou bien se dire seul récompensé en passant sous silence les circonstances qui expliquent le fait et le réduire à sa juste valeur, équivoquer (sic) sur le sens de la distinction obtenue, tronquer les rapports du jury, mentionner une croix de la Légion d'honneur décernée

(27) C. Pierre, La facture instrumentale à l'exposition universelle de 1889, Paris, 1890, p. 8.

à autrui sans indiquer clairement sa véritable origine, s'intituler fournisseur de tel ou tel établissement quand on ne livre pas ou que l'un des prédécesseurs a livré une partie seulement du matériel, affirmer qu'un instrument est adopté par un artiste ou une école lorsque l'on s'est borné à l'envoyer et que l'on n'ignore pas qu'on ne s'en sert point, vendre certains instruments comme sortant de ses ateliers et y apposer sa marque alors qu'on ne les fabrique pas, tout cela nous paraît une supercherie coupable qui dénote une conscience peu scrupuleuse. Et dire que les auteurs de ces incorrections sont les plus honnêtes gens du monde. Ô concurrence, que de choses dont tu es responsable! "

2. Une nécessité : invention encore et encore ...

Au cours de ce dernier tiers de siècle, l'activité créatrice des facteurs d'instruments de musique est, jusque vers 1885 aussi vive que sous le Second Empire. A partir de cette année-là, leurs activités redoublent d'intensité et s'accroissent même encore à l'aube du XXe siècle (cf. annexes, graphique VII/4).

Cette croissance est assez paradoxale puisque les facteurs parisiens sont à présent moins nombreux que précédemment.

D'après le nom des brevetés, il semble qu'il y ait plus de 20% de facteurs de province qui fassent enregistrer leurs inventions en matière musicale. Les facteurs parisiens ne sont plus les seuls à assurer la création. Les facteurs de province ont à présent acquis une maturité qui se traduit d'un côté par un plus grand nombre de brevets d'invention, et d'un autre côté, par une participation plus abondante aux expositions.

Au sein de la facture instrumentale, la proportion des brevets d'invention et certificats d'addition pris dans chacun des secteurs a quelque peu changé par rapport à l'époque précédente. Trois branches d'activité sont en forte expansion, celui de la lutherie qui occupe 10% des recherches, celui des instruments mécaniques dont les inventions et perfectionnements constituent 16% de l'ensemble, et enfin celui des inventions diverses non instrumentales qui atteint 18%. Le secteur des harpes réapparaît timidement comme objet de perfectionnement avec 0,6% des

recherches de la facture instrumentale. Les autres secteurs d'activité sont tous en régression. Les pianos passent de 25 à 22%, les instruments à anches libres de 11 à 4%, les instruments à vent de 21 à 12%, les percussions de 4 à 2%, les accordéons de 3 à 0,6%, et les combinaisons d'instruments de 5 à 3%.

En chiffres absolus, il n'est guère possible de comparer ce dernier tiers de siècle avec la période précédente car le nombre d'années que comprend chacune de ces périodes n'est pas le même. Aussi procéderons-nous à des comparaisons portant sur une évaluation annuelle moyenne (28).

a) Les pianos

Si les recherches des facteurs de pianos occupent une place un peu moins importante que précédemment au sein de la facture instrumentale, les activités créatrices sont pourtant légèrement en progression avec une moyenne annuelle de 17 brevets et certificats d'addition par an, contre 15 sous le Second Empire. Leur nombre s'accroît d'ailleurs au cours de la dernière décennie du siècle avec une moyenne de 18,4 enregistrements par an.

Les modifications apportées aux pianos portent sur un plus grand nombre de pièces que précédemment : chevalet, chevilles, marteaux, clavier, touches, étouffoirs, barrage, table d'harmonie, sommier, mécaniques, pédales. Nombreux sont les perfectionnements qui visent à modifier la sonorité de l'instrument. Citons les recherches de Exben & Zielinski, de Zacharial en 1876, de Lebourg en 1877, de Kriegelstein & Pellin en 1878, de Pilverdier & Duvivier en 1881, de Squire en 1882, de Vigier en 1885, de Thompson & Schackele ou de Marqua en 1889, de Laurent en 1894, et de Beder en 1897.

Dans les années 1880, on invente à nouveau de nombreux appareils didactiques pour délier les doigts ou les assouplir. La mode semble revenir sur ces appareils de l'époque romantique. Mentionnons le guide-main de Bohrer en 1876 ou celui de Walty en 1890, le guide-doigts de Wallis en 1886, les instruments de gymnastique des doigts de Moller en 1881, de

(28) Pour les chiffres absolus, cf. annexes, tableau n° 90.

Debuysère en 1884, de Thein en 1885, de von Wedelstaeldt en 1887, de Guillard & Catherinet en 1892, l'excelsior de Billeter en 1893, le Lassa de Mennes, ou encore le délie-doigts de Marchisto en 1900. Quelques recherches concernent également les chaises et tabourets de pianos, ainsi que les lampes adaptables à cet instrument.

Les appellations particulières données pour désigner un instrument nouveau ou un piano muni d'un perfectionnement quelconque semblent moins fréquentes que précédemment, mais cette pratique n'a cependant pas tout à fait disparu. Il y a le piano à queue à jalousies de Lacape en 1872, le digitorium-piano de Mead, le piano-pédalier de Puget, et le mélopiano de Caldera en 1875, le marteau-revolver de Pellegrin en 1877, le scalonom de Krings en 1878, le piano-diphone de Rousseau en 1881, le piano Gontard inventé par Gontard en 1888, le piano-carillon de Capdeville en 1889, le piano-orchestrophone de Geraki en 1891, le piano-double d'Arencibia et le piano achromatique de Behrens-Senegalden en 1892, le panophone de Bozza en 1894, le piano à frottement de Krotoschin et le critérium musical de Binet & Courtier en 1895, le piano unicorde de Mantovani en 1896, le piano lumineux de Beau & Bertrand-Taillet en 1897, le piano chanteur de Bruneau et l'inaltérable de Laffite en 1899 (29).

b) Les harpes

La harpe qui avait été complètement délaissée depuis le début des années 1830 fait à nouveau l'objet de quelques perfectionnements. Quatorze brevets et certificats d'addition sont enregistrés au cours du dernier tiers de siècle. La plus célèbre de ces inventions est sans conteste la harpe chromatique sans pédale de Lyon brevetée en 1894. Les autres brevets portent sur des perfectionnements de détail. Leurs auteurs sont Durke, Saint-John, Stark, Mayer, Lyon, Raffael et Weigel (30).

(29) Catalogue des brevets d'invention, années 1871 à 1882, 12 vol.
Bulletin de la Propriété industrielle et commerciale, années 1883 à 1900, 43 vol.

(30) Ibid.

c) La lutherie

La lutherie est également un secteur de la facture instrumentale qui, à la fin du XIXe siècle est l'objet d'un regain d'intérêt de la part des inventeurs. Alors que sous le Second Empire on enregistre une moyenne de 2 brevets et certificats d'addition par an, on en compte 8 sous la Troisième République de cette fin du siècle; pour la seule décennie de 1890, le nombre moyen annuel s'élève même à 14. D'après leur nombre, les inventions relatives à la lutherie viennent en cinquième position après les pianos, les inventions musicales non instrumentales, les instruments mécaniques et les instruments à vent. Les instruments à cordes connaissent donc un regain d'intérêt en cette fin de siècle, alors qu'ils avaient plutôt été négligés auparavant.

Jusqu'à la fin des années 1880, on s'occupe encore essentiellement du violon, et quelquefois des autres membres de la famille, alto, violoncelle ou contrebasse. La majorité des inventions enregistrées portent sur des perfectionnements qui concernent l'accord de l'instrument, le chevalet, la table d'harmonie ou les chevilles. Il y a également plusieurs luthiers qui s'occupent de la sourdine : André en 1874, Thibouville en 1877, Desforges et Mennesson en 1879, Auger-Combannair en 1881, Botto en 1892, Kun et Laplaiche en 1897, Bode en 1900. Plusieurs systèmes de "porte menton" ou mentonnières sont brevetés : ceux de Upton en 1884, Lowenthal en 1885, Barbet & Granier en 1887, Strong en 1895, Coffron et Code en 1900.

Plus nombreux sont également les luthiers qui perfectionnent les archets : Villefon & Arrion en 1872, Duprey en 1877, Latchmore, Bohmann et Delaunay en 1888, Kessler en 1889, Chanot en 1890, Stark en 1892, Dumas en 1893, et Muller en 1899. Les recherches relatives aux archets entraînent aussi celles qui portent sur la collophane. Desforges s'en occupe en 1879, Hill & Hoyer, et Chassevent en 1888, Menneson en 1891, Aurès en 1894.

Il s'invente encore plusieurs appareils didactiques pour développer l'agilité des doigts de la main gauche ou la souplesse du bras droit. Gley & Lande inventent un guide-archet en 1880, de même que Placek & Ambrosy en 1893. Peracchio et Chantron créent en 1891 un appareil didactique pour contrebassistes, Weis fait enregistrer en 1893 un régulateur de positions, Dumas applique des haltères aux archets en 1893,

Gunkel imagine un appareil didactique pour le doigté du violon en 1898, Altermann invente un appui-bras et Scarano le gammier qui porte son nom en 1900.

Dans les années 1890, on assiste à une véritable renaissance des autres instruments à cordes qui étaient tout à fait tombés dans l'oubli : la guitare, la lyre, la mandoline, le banjo et la cithare font l'objet de très nombreux brevets d'invention ou de perfectionnements.

Des instruments nouveaux apparaissent, à moins que ce ne soient des instruments traditionnels munis de l'une ou l'autre amélioration. Le violon sourd est inventé par Wolff en 1879, le pléniphone par Zavala en 1881, la cithare parisienne par Schultz & Schermann en 1882, la lyre sonore par Domergue en 1888, le violon métallique par Tétrel et le violon vaillant par Vaillant en 1889, la cithare à pédales par Schomig en 1891, la harpe-guitare par Abelspies et le mélotétraphone par Vlaminc & Limonier en 1892, la cithare à clavier par Minder en 1894, le violon de cristal par Beauvais en 1894, la guitare-zither par Rosenberger en 1895, la lyre autoréversible par Leloir en 1896, la guitare Jacomini et la guitare-cithare par Menzenhauer & Schmidt, l'altermann par Thibouville-Lamy & Cie et la mandoline-violon par Michelin en 1897, la cithare-lyre par Eckhardt en 1898, la mandolharpe par Gargault & Ripault en 1899, le baryton-violon par Paroche, et la guitare-orchestre par Petitjean en 1900.

La plupart de ces noms suggèrent par ailleurs un instrument formé de deux instruments à cordes différents. Sans doute la plupart de ces instruments nouveaux résultent-ils en effet de la combinaison de plusieurs instruments (31).

d) Les instruments à vent

En ce qui concerne le nombre de brevets d'invention et certificats d'addition, les instruments à vent ont depuis les années 1830 gardé la seconde position après les pianos. A présent, ils cèdent cette place aux instruments mécaniques et se retrouvent à la troisième place. Pourtant, la baisse moyenne est assez faible : de 13 brevets par an sous le Second Empire, elle passe à 10 dans le dernier tiers de siècle. Ici aussi, on constate une hausse plus importante dans les années 1890, avec une moyenne

(31) Ibid.

de 13 brevets par an.

La part des instruments à vent en cuivre est encore la plus importante mais se réduit pourtant par rapport à la période précédente en passant de 75 à 60% de l'ensemble des recherches relatives aux instruments à vent. Il semble que les facteurs de cette spécialité soient à présent un peu moins soucieux de mettre au point un système de piston particulier, quoique cette préoccupation reste encore assez présente. Ils sont davantage absorbés par des perfectionnements de détail : corrections de clés, soupapes à écoulement d'eau, positions diverses pour les potences, coudes et cintres, systèmes de transposition, dispositions multiples pour faciliter l'émission de tel ou tel son, ou pour obtenir certains coups de langue. Nombreuses sont à présent les recherches qui concernent les embouchures : Alaux propose en 1874 des embouchures en caoutchouc durci, Bailbac des embouchures aux bords souples en 1878, Leflot des embouchures pour tremolo en 1882, Flamm des embouchures artificielles en 1887, Guilbaut des embouchures rayées en 1889, Lecomte & Cie des embouchures intraspirales et Marie des embouchures triangulaires en 1892, Canet des embouchures qui portent son nom en 1893, Franc des embouchures en noyer avec plaque de métal, Sudre des embouchures articulées en 1894, Ruegg & Gubelmann inventent la même année un anneau protecteur pour des embouchures en cuivre à double bassin en 1896, Sax fils crée une embouchure saxogénophone en 1897, et Low fabrique une embouchure démontable en 1899.

Les facteurs d'instruments à vent en cuivre continuent à inventer des instruments nouveaux : Lecomte crée un clairon-trompette en 1873, Monterrubio le mélocor en 1879, Heidrich le cor de chasse soprano en 1883, Millereau un nouveau clairon en 1883, et la même année Arban un cornet à pistons qui porte son nom, Dommartin un trombone à coulisse doublée en 1885, Benard un clairon-fanfare en 1886, Bezuchet le duophone en 1890, Sudre le sudrophone et Petitjean le langerophone en 1892, Quinard le quinardophone et Lambricot le larynx en 1893, Boidier le bordicor en 1900.

Les inventeurs se tournent aussi vers les instruments à vent en bois. Leurs recherches consistent plutôt à perfectionner les instruments existants, en leur apportant des modifications qui portent sur les clés, la perce de l'instrument, ou encore sur les anches. Il y a davantage de brevets qui concernent les flûtes et les clarinettes que les bassons et les hautbois. Un nouvel instrument apparaît : l'ocarina, inventé par

Weiser, Talbot et Neumann en 1877 qui suscite de nombreuses recherches par la suite. D'autres instruments nouveaux sont créés : la chouette par Jarrein en 1877, la flûte-favorite par Mathieu en 1882, la clarinette-contrebasse en si b par Evette & Schaeffer en 1891, la clarinette Gallardo, la flûte à perce carrée par Barbier, Couesnon & Cie, et la flûte en celluloid par Ullmann en 1895, la clarinette mendeville par Demendeville et la multifiûte d'Ullmann en 1896, le martinophone de Martin en 1898 (32).

e) Les instruments à percussion

Les brevets d'invention et certificats d'addition enregistrés dans la catégorie des instruments à percussion sont au nombre de 54 dans ce dernier tiers de siècle, soit une moyenne annuelle de 1,8 contre 2,4 à l'époque précédente.

Parmi les instruments nouveaux, il faut tout d'abord citer le célesta inventé par Mustel en 1886 qui est à peu près le seul instrument de cette spécialité à avoir survécu aux autres tentatives de l'époque : le score d' Eisenmenger inventé en 1873, la michaudière de Michaud et la caisse pliante de Sudre en 1889, la timbale chromatique de Lyon en 1897, et l'hosanna de Sève en 1898.

Plusieurs inventions portent sur les tambours et grosses caisses notamment celles de Basquit en 1871, de Pourquie en 1878, de Lehnert en 1886, de Vanzandt, de Tétrel et de Michaud en 1888, de Husson ou de Honer en 1892, de Dommartin-Niermont en 1893, de Meissner et d'Andréani en 1895, d'Osmanek en 1898, de Sapp & Stuart en 1899. En 1880, Santucci s'occupe plus spécialement des peaux utilisées dans les instruments à percussion, de même que Quillet en 1887, Lestable en 1889, Sevette en 1891, ou Schilling & Koeth en 1893.

Quelques inventeurs s'occupent de cloches ou carillons : Thibonnet en 1872, Schleicher en 1874, Foutrel en 1876, Jones et Smulders en 1878, et Gavioli en 1882. D'autres s'intéressent aux castagnettes : Lancelot et Distin en 1876, Ponson en 1891, Stoecklin & Bloch en 1893.

Enfin, Schuster porte son attention aux cymbales en 1885. Reicher

& Friedberg inventent une timbale à répercussion interne en 1893 (33).

f) Les instruments à anches libres

Les brevets d'invention et certificats d'addition relatifs aux instruments à anches libres sont moins nombreux au cours de cette période. D'une moyenne annuelle de 7 enregistrements à l'époque précédente, il n'y en a plus que 3 actuellement, et la réduction constante de ces recherches s'accroît de décennie en décennie au cours de ce dernier tiers de siècle en passant d'une moyenne de 4 enregistrements par an dans les années 1870, à 3 enregistrements annuels dans les années 1880, et à 2 seulement dans les années 1890. L'intérêt pour ces instruments va en s'amenuisant.

Les recherches concernent l'expression et l'invention de nouveaux jeux. Plusieurs instruments nouveaux apparaissent encore : l'harmoniflûte-Cecilia de Ledan & L'Huillier en 1873, le chanteur de Baudet en 1875, la flûte-harmonique de Baduel et le métaphone de Mustel en 1876, l'orgue-indexical de Sheridan en 1878, le cécilium de Gromard et l'orgue-violiphone de Fourneaux en 1879, l'harmonium-miniature de Hering en 1885, le cécilium-flûte de Roger en 1887, le mélodium de Pietri en 1888, le linardion de Buschek en 1889, l'orchestron à flûtes de Glass en 1890, l'angelophone de Christophe & Etienne, et l'harmoniphone de Rodolphe en 1891, l'harmoniton de Muller & Kabelac en 1892, et le violoncellum de Gavelle en 1896 (34).

g) Les accordéons

Les recherches inventives portant sur les accordéons sont parmi les moins importantes de la facture instrumentale : 93 brevets et certificats d'addition dans ce dernier tiers du siècle, c'est-à-dire une moyenne de 0,5 enregistrement par an contre 2 à l'époque précédente.

En cette fin du XIX^e siècle, il semble bien qu'il n'y ait presque plus de facteurs d'accordéons parisiens. Les inventeurs qui font enregistrer leurs recherches sont soucieux de modifier les jeux ou les soufflets.

(33) Ibid.

(34) Ibid.

Brende & Klosse inventent l'accordéon à pédales en 1894, Meinel crée l'harmonie à soufflet en 1897, et Simanok met au point l'accordéon Wint en 1898 (35).

h) Les orgues d'église

Dans leurs recherches, les facteurs d'instruments de musique accordent le même intérêt que précédemment aux orgues d'église, avec une moyenne de 3 brevets et certificats d'addition par an.

Les perfectionnements et modifications diverses concernent les jeux et les registres, les tuyaux, les sommiers, les mécanismes et moteurs pneumatiques. Peu de noms spéciaux sont donnés à ces nouvelles inventions. Mentionnons l'orgue électrique de Thibault en 1880, l'organophone de Reuchsel et l'électro-organiste de Bommelaer en 1881, l'omni-harmonie-orgue de Pointe en 1882, les tuyaux isothermes de Fermis en 1883, le choriphone-contrebasse de Dumont en 1887, et le pianistophile de Morat en 1900 (36).

i) Les instruments mécaniques

Les recherches concernant les instruments mécaniques occupent la troisième place au sein de la facture instrumentale après les pianos et inventions musicales non instrumentales. En cette fin de siècle, et surtout à partir des années 1880, ce secteur de la facture instrumentale prend une extension considérable. D'une moyenne annuelle de 3 brevets et certificats d'addition à l'époque du Second Empire, on enregistre 4 brevets par an dans les années 1870, 17 dans les années 1880 et 16 dans les années 1890, soit une moyenne de 13 par an au cours de cette dernière période.

Ce sont presque exclusivement les instruments à clavier que l'on tend à rendre automatiques : pianos, orgues et instruments à anches libres. C'est l'époque où l'on applique l'électricité et l'électromagnétisme pour faire jouer ces instruments, avec notamment les recherches de Smith en 1880,

(35) Ibid.

(36) Ibid.

de Schmoele & Mols ou de Karrer en 1881, de Wallis en 1882, de Boyle en 1884, de Hatt en 1886, de Clémenton en 1887, de Feldkamp & Schoenhaar, de Singer et de Vose en 1892, de Mugnier et de Davis en 1895, de Strand & Caritte en 1896.

On poursuit aussi les essais tendant à enregistrer automatiquement les improvisations du compositeur. Quelques inventeurs s'y appliquent tout particulièrement. Ce sont Schmoele en 1883, Boehm & Juliusberger en 1885, Vitajewski en 1887, et Fohr en 1891.

Nombreux sont les instruments mécaniques nouveaux qui apparaissent à cette époque. Citons ceux qui sont pourvus d'un nom particulier : l'automate-joueur de Levy & Lanscelin inventé en 1871, le bussophone de Busson en 1873, les oiseaux chanteurs de Borel en 1875, le piano-mécanique de Thibouville et le séraphon de Pietschmann en 1876, le cristallophone électrique de Dieppe et le dallerium de Dallery en 1877, le feuillistum accompagnateur de Testé en 1878, l'automélos de Bommelaer en 1879, le pédalophone de Lacape en 1880, le pianina de Boussuge et le mélotrope de Carpentier en 1880, le méloca de Chatelard & L'Epine et le pianista électrique de Schmoele & Mols en 1881, le piano-exécutant de Fourneaux en 1883, le pianista de Gavioli en 1884, la manivelle de Ullmann et le mélographe de Carpentier en 1886, l'organina de Thibouville, l'automulti-phone de Ullmann, l'harmoniphone de Derondel & Rocacher et l'autopianiste de Ledan en 1887, le manopan de Pietschmann, l'orchestrion automatique de Matons & Wyss en 1888, l'harmonieux de Binder & Morhange et l'hermione de Calbā en 1889, l'auto-liseuse de Wolff en 1890, le concertino d'Allasia, le pentophone de L'Epée, et le libellion de Thost & Richten en 1891, le musicographe de Harriman en 1892, le dynaphone de Vaclaw Novohradsky en 1893, l'enregistreur musical Rivoire de l'inventeur du même nom, l'harmonigraphe de Decuie et le pianoline de Massif en 1894, le distributeur automatique de Kendall en 1898 et le ludo de Carpentier en 1900 (37).

j) Les combinaisons d'instruments

L'intérêt pour les combinaisons n'est plus aussi vif que précédemment et la moyenne annuelle de brevets enregistrés dans ce secteur tombe

de 3 à 2 en cette fin de siècle.

Les recherches de cette période-ci vont tout à fait dans le même sens qu'à l'époque précédente, c'est-à-dire tenter de combiner deux instruments à clavier, un piano à un orgue, un piano à un harmonium, un orgue et un harmonium. Il y a aussi un plus grand nombre d'essais combinant un piano et des instruments à archet, ou un piano et une harpe.

Comme précédemment également, peu de noms nouveaux spéciaux sont attribués à ces nouvelles inventions. Mentionnons le piano-quatuor de Baudet en 1873, le médiophone de Dumon en 1874, le piano-harpe de Erard en 1879, celui de Leibner en 1896 et de Marchal en 1898, le stictophone de Dumont en 1879 et le piano à archets de Pauwels en 1897 (38).

k) Divers

Les inventions musicales non instrumentales n'ont jamais été aussi nombreuses qu'à cette époque-ci. Elles occupent la seconde place des recherches musicales après celles des pianos et atteignent une moyenne de 14 brevets et certificats d'addition enregistrés annuellement contre 5 seulement à la période précédente.

La grande préoccupation des inventeurs est de trouver un tourne-pages idéal. Plus de 100 brevets concernant cet engin sont enregistrés au cours de ces trente dernières années, soit près du tiers de l'ensemble des brevets de cette catégorie.

Les pupitres à musique font aussi l'objet de plusieurs brevets d'invention. Les inventeurs sont moins absorbés que précédemment par les métronomes et diapasons mais il y a quand-même quelques brevets les concernant.

Les inventeurs se sont encore fortement préoccupés de proposer des méthodes didactiques pour apprendre la notation, la théorie ou l'harmonie musicale, ainsi que le chant. Citons notamment le guide-mémoire musical de Dassonville inventé en 1872, le poleudactyle de Saint-Pern de 1874, le synoptique des principes musicaux de Nessler et le rapporteur musical de Richard en 1875, le transpositeur de Josset en 1876, les appareils didactiques pour le chant de Carrozi inventés en 1876 et 1883,

(38) Ibid.

le guide pour la transposition de Mercier et celui de Josset datant tous deux de 1877, le jeu musical pour école maternelle de Gavrand et le vademecum pour chœur et serpentiste de Decasteau ainsi que l'appareil pour l'analyse musicale de Maitland inventés en 1883, le tableau-solfège automatique de Dumont en 1885, la méthode didactique pour écrire les mélodies de Oehme en 1887, celle pour analyser les sons d'Anderson et le jeu pour apprendre les notes de Hanke de 1892, l'appareil didactique pour la notation musicale de Coppinger en 1892, celui pour chanteurs de Walhorn inventé en 1896, et les signes mobiles de Menneson et fils en 1900.

Enfin, l'impression musicale enregistre également quelques brevets d'invention dont les auteurs sont Rey en 1872, Lefman & Lourdel en 1873, Seymat, Lourdel, Landrier en 1874, Anquez en 1877, Levasseur en 1878, Merguet et Dragoumis en 1879, Monn, Leibner en 1880, Pigot en 1884, Greiner en 1885, Erede en 1895, Hommey en 1896, Vonheinrich et Guilford en 1897, et Krause en 1900 (39).

La périodicité avec laquelle les inventeurs d'instruments de musique font enregistrer leurs inventions est encore perceptible au cours de cette période. Les accroissements d'enregistrements de brevets se marquent plus particulièrement tous les trois ans. Le rôle stimulateur des expositions ne semble plus être le seul mobile qui pousse les facteurs d'instruments à chercher sans cesse de nouvelles inventions. Comme nous l'avons remarqué pour la période précédente, la pratique de l'invention est devenue une activité ordinaire et indispensable du métier de facteur d'instruments de musique au XIX^e siècle.

3. Les expositions

L'attrait des expositions continue à drainer avec un égal intérêt à la fois le public, toujours plus nombreux, et les fabricants, qui vont y chercher une sorte d'homologation de leurs activités.

L'excès de ces manifestations est à présent absolument sans mesure. Ces expositions universelles ne se limitent plus aux capitales

(39) Ibid.

française et anglaise mais se tiennent dans toutes les grandes villes du monde. Elles se succèdent tous les deux ans, quand ce n'est pas tous les ans, voire même parfois deux au cours d'une même année.

a) Expositions universelles tenues à Paris

Trois expositions universelles se tiennent à Paris au cours de ce dernier tiers de siècle : en 1878, 1889 et 1900. Toutes trois ont un prestige fabuleux. Sur l'ensemble de toutes les expositions universelles organisées dans le monde à cette époque, ce sont celles de Paris qui réunissent le plus grand nombre d'exposants : 53 000 en 1878 dont 26 000 Français, 56 000 en 1889 dont 30 000 Français, et 83 000 en 1900 dont 38 000 Français (40).

La participation des facteurs d'instruments de musique y est en régression, bien que le nombre de participants en 1878 soit de 25% supérieur à la participation de 1867. Les facteurs d'instruments de musique sont respectivement au nombre de 226 en 1878, 161 en 1889, et 137 en 1900. Sur l'ensemble des participants français, les facteurs d'instruments de musique représentent maintenant moins de 1%, à savoir, exactement 0,9% en 1878, 0,5% en 1889, et 0,4% en 1900.

Les facteurs de province qui se sont montrés de moins en moins nombreux aux expositions universelles tenues à Paris sous le Second Empire ont à présent un taux de participation qui dépasse celui atteint sous la Monarchie de Juillet. Le pourcentage, de 15% en 1878 et 1889, s'élève à 20% en 1900. Ceci s'explique très vraisemblablement par le développement pris par la facture instrumentale dans certaines villes de province où il se trouve des facteurs qui peuvent aisément rivaliser avec les premières maisons de la capitale. Révolu est le temps où Paris seul centralisait la facture de haut rang.

A côté de Boisselot à Marseille et des frères Mangeot de Nancy, facteurs de pianos déjà cités précédemment, il faut aussi compter parmi les meilleures maisons de province, Aurand-Wirth et Baruth à Lyon, Eugène Fortin à Clermond-Ferrand, Louis Didion à Nantes, Martin & Cie à Toulouse, Staub à Nancy, et les Aciéries de Firminy spécialisées dans les cordes en acier pour pianos.

(40) P. Dupays, op. cit., pp. 55-108.

Dès avant le XIX^e siècle, on a vu que la lutherie a toujours eu des luthiers en province, notamment dans les régions de l'Est. A présent, ces régions ont également des artisans qualifiés. Il y a aussi à Lille, Joseph Hel qui acquiert une grande réputation. Albert Jacquot de Nancy, et Paul Blanchard de Lyon sont reconnus comme des artisans de premier plan.

Les instruments à vent ont aussi des facteurs de premier plan installés en province. Le village de La Couture-Boussey s'est distingué depuis longtemps dans la fabrication des instruments à vent en bois. Mais alors que le début et le milieu du XIX^e siècle comptaient presque exclusivement des facteurs spécialisés dans la facture courante, il y a maintenant des artisans qualifiés qui y sont également installés et qui se classent très honorablement parmi leurs collègues parisiens : Laubé-Drauxin et Eugène Julliot-Djalma. Non loin de là, à Mantes-la-Ville se trouve Dolnet-Lefèvre dont l'installation en province résulte plutôt d'une décentralisation parisienne puisque leur prédécesseur, la firme parisienne Buffet, est à l'origine de leur création.

La ville de Lyon qui a toujours été un centre secondaire par rapport à Paris pour ses instruments à vent en cuivre, envoie Léon Cousin et Etienne Raymond aux expositions de la capitale où ils s'y font remarquer.

Enfin, dans la section des orgues, Dumont & Lelièvre aux Andelys (Eure), ainsi que Richard & Cie à Etrepagny (Eure) se mesurent eux aussi aux facteurs de la capitale.

La localisation des manufactures d'instruments de musique dans les différents départements souligne d'ailleurs le développement important pris par certaines régions de France dans tel ou tel secteur de la facture instrumentale. Il n'est donc pas surprenant que des facteurs de ces régions viennent se mesurer à leurs concurrents parisiens à l'occasion des expositions universelles tenues à Paris.

Lorsqu'il s'agit de se présenter à l'étranger et de tenter de nouer des relations commerciales internationales, ce sont les mêmes noms de facteurs de province qui participent aux côtés de leurs homologues parisiens. Un glissement d'attitude s'est produit par rapport à l'époque précédente. Parmi les facteurs de province, il y avait assez distinctement ceux qui participaient aux expositions universelles tenues à Paris et ceux qui se rendaient à l'étranger. A présent ceux qui vont à l'étranger sont nécessairement sur la place de Paris.

Ainsi, quelques facteurs de province se sont hissés aux premières lignes de la facture instrumentale et ils entendent bien défendre leur réputation tant sur le plan national que sur le plan international. Le fait de participer à des expositions tenues à l'étranger témoigne par ailleurs de l'importance de leurs affaires, car seules des firmes solides peuvent faire face aux frais considérables qu'impliquent ces déplacements à l'étranger. Ce sont toujours les mêmes quatre ou cinq firmes qui se joignent à leurs collègues parisiens : Fortin de Clermont, Hel de Lille, O. Bing de Mirecourt, Dumont-Lelièvre & Cie des Andelys, Richard d'Etrepagny, et les Aciéries de Firminy.

Si l'on compare le nombre de facteurs parisiens participant à l'exposition universelle de Paris en 1900 avec les chiffres tirés de l'enquête statistique de 1896, on constate que plus de la moitié des facteurs de la capitale tiennent à être présents. Si l'on exclut de cette estimation les petits patrons isolés travaillant seuls, ce sont alors les deux tiers des facteurs parisiens qui y montrent leurs instruments.

Aux trois expositions universelles tenues à Paris au cours de cette période, les effectifs de chaque secteur de la facture instrumentale ne varient pas tous dans les mêmes directions. Cependant, entre l'exposition de 1867 et celle de 1878, il n'y a guère de changements. Mais de 1878 à 1900, les facteurs de pianos sont de moins en moins nombreux à se présenter aux expositions. Par rapport à l'ensemble des secteurs, les facteurs de pianos tombent de 40 à 32% de représentants. Tous les autres secteurs ont par contre tendance à augmenter leurs effectifs (cf. annexes, tableau n° 92).

La lutherie passe de 9 à 21%, les vents de 14 à 25%, et les orgues de 20 à 25%. Dans cette dernière branche d'activité, ce sont surtout les instruments mécaniques et les instruments à anches libres qui se maintiennent et non les orgues d'église. Le secteur des accordéons a presque disparu avec seulement deux facteurs présents en 1889.

On constate donc qu'il n'y a plus ce parallélisme constant entre le développement des effectifs de chacun des secteurs de la facture instrumentale présents aux expositions tenues à Paris, l'évolution de ces mêmes secteurs vus au travers des recensements industriels, et le nombre de brevets d'invention enregistrés.

b) Expositions universelles à l'étranger

Ouvertes pendant six mois comme celles organisées à Paris, les expositions universelles tenues à l'étranger accueillent cependant un nombre moins considérable d'exposants. Leur rayonnement est nettement plus faible que celui des expositions tenues dans la capitale française. De plus, l'importance relative de chacune de ces expositions à l'étranger est aussi très variable si l'on s'en tient au nombre total des exposants : 42 000 à Vienne en 1873, 27 000 à Philadelphie en 1876, 6 900 à Amsterdam en 1883, 15 000 à Anvers en 1885, et 12 000 à Bruxelles en 1897 (41).

Par rapport au nombre d'exposants français dans chacune de ces expositions, la participation des facteurs d'instruments de musique est assez constante et est de l'ordre de 1%. La proportion des facteurs d'instruments de musique qui participent aux expositions universelles à l'étranger est donc légèrement plus élevée que celle des facteurs d'instruments présents aux expositions tenues à Paris. Mais en nombres absolus, leur participation est nettement moindre et dépasse rarement les 50 représentants (cf. annexes, tableau n° 92).

Outre les facteurs de province cités précédemment, ce sont également presque toujours les mêmes firmes parisiennes que l'on rencontre à ces expositions universelles à l'étranger. L'effectif n'est pas tellement fonction du lieu où se tient l'exposition mais est sans doute plus en rapport avec le rayonnement même de telle ou telle exposition, lui-même fonction des éventuels liens commerciaux que l'on peut y nouer. C'est ainsi qu'à Philadelphie en 1876, il y a 20 facteurs d'instruments français; à Amsterdam en 1883, ils sont au nombre de 43. A Chicago en 1893, on en compte 39 et à Anvers en 1895, ils sont 44.

c) Récompenses

Les médailles et mentions honorables qu'obtiennent les facteurs d'instruments de musique aux expositions universelles tenues tant en France

(41) P. Dupays, op. cit., pp. 55-108.

qu'à l'étranger sont sans commune mesure avec les périodes précédentes pourtant peu économes dans leur distribution. Ce ne sont plus seulement la moitié ou les deux tiers des facteurs participants qui reçoivent des récompenses, mais la quasi-totalité. Les récompenses distribuées concernent 79% des participants en 1878, 92% en 1889 et 99% en 1900, à croire que l'inscription aux expositions implique automatiquement une reconnaissance de qualité (?) par les autorités officielles.

A l'étranger, les facteurs d'instruments de musique récompensés avoisinent eux aussi chaque fois les 90%. Précisons cependant qu'à l'exposition de Londres en 1872 il n'y eut pas de distribution de récompenses. Curieusement, il n'y avait que 15 facteurs d'instruments français inscrits. Est-ce là la preuve que les fabricants de ce secteur participent aux expositions étrangères davantage pour les titres honorifiques qu'ils peuvent en retirer que pour les relations commerciales qu'ils peuvent y nouer? Il est vrai aussi que cette exposition se tenait au lendemain de la guerre franco-allemande et des événements de la Commune, ce qui explique sans doute en partie le faible taux de participation. Mais en ce qui concerne le nombre même de facteurs parisiens, l'enquête statistique de la Chambre de Commerce menée au cours de cette même année a montré la vitalité de l'ensemble des secteurs de la facture instrumentale malgré la crise politique.

A l'exposition universelle de Chicago en 1893, il n'y eut pas non plus de distribution de récompenses mais uniquement pour la section française suite au refus de la France de participer aux délibérations du jury international(42).

Pour chaque secteur de la facture instrumentale, examinons quelles sont les maisons qui accèdent aux plus hautes récompenses et qui ne figuraient pas à ce rang à la période précédente. D'une manière générale, on assiste à la montée d'une nouvelle génération de facteurs d'instruments qui, installés pour la plupart dans les années 1840 ou 1850 ont à présent atteint leur plein épanouissement après s'être déjà distingués parmi les maisons de premier plan. Ce sont notamment Gaveau, les frères Mangeot, de Rohden, Schwander & Herrburger, Georges Chevrel, Focké fils, Gehrling fils, Edmond Gouttière, Louis Didion, Jacques Ruch, Amédée Thibout, Kriegelstein & Cie, et les Aciéries de Firminy comme facteurs de pianos

(42) F.D. Abbott, Musical instruments at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, p. 218.

ou d'accessoires de pianos.

Dans la lutherie, Gand & Bernardel, P. Joseph Hel, Hippolyte Silvestre, Jérôme Thibouville-Lamy, Albert Jacquot, Collin-Mézin sont reconnus comme des chefs de file de leur spécialité.

Pour les instruments à vent, on compte Goumas & Cie, François Millereau, Evette & Schaeffer, A. Lecomte & Cie, Mille, et Laube-Draussin.

Dans la catégorie des grandes orgues se distinguent J. Merklin, E. & J. Abbey, et Charles Mutin successeur de Cavaillé-Coll.

Parmi les facteurs d'harmoniums, Victor Mustel, et Rodolphe successeur de Debain sont les deux plus grandes figures de ce secteur.

Enfin, dans les instruments mécaniques, Lépée & Cie domine incontestablement toute la production.

Il faut encore citer Léon Pinet et Poudra spécialistes d'anches libres pour harmoniums. Enfin, Alexandre Rousseau est pour ainsi dire le seul facteur d'accordéons de la capitale.

A côté de ces maisons hors ligne se trouvent à présent un plus grand nombre de personnalités, dont la réputation est bien assise et que l'on considère comme des facteurs de premier plan. Pour les pianos et accessoires, mentionnons, sans toutefois être exhaustifs : Blondel, Duval, Charles Monti, Ferdinand Monti, Victor Pruvost, les frères Angensteidt, les frères Aucher, François Baruth, Charles Souffleto, Henri Klein, Pierre Hansen, Alfred Kneip; pour la lutherie : Paul Blanchard, Jean-Pierre Alibert, S. Auguste Deroux, Alfred Lamy, Charles Pecatte, Paul Serdet, Emile Germain; pour les instruments à vent : Barbier, Cousin, C. Rive, François Lorée, Auguste Bonneville, André Thibouville, Thibouville-Cabart, Thibouville-Martin; pour les orgues expressives : C. Busson, Noël Chaperon, Edouard Muller, et Kasriel; pour les instruments mécaniques : Gavioli et les frères Limonaire.

Alors qu'aux périodes précédentes, les maisons qualifiées hors ligne ou de tout premier plan n'étaient qu'une bonne dizaine, leurs rangs se sont gonflés de plusieurs nouveaux élus. Mais ces derniers méritent-ils vraiment tous pareille promotion?

d) Les jurys et rapports d'exposition

Pourtant, dans la composition des jurys, la compétence des membres spécialisés est de plus en plus grande. C'est un changement par rapport aux périodes précédentes. Alors que les jurys ne comprenaient qu'un ou deux musiciens ou facteurs d'instruments, presque tous les membres sont maintenant des personnalités du monde musical.

En 1878 et 1889, le président du jury est Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire national de musique de Paris. En 1900, c'est Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, Wolff & Cie. En 1878, le jury de la classe 13 (instruments de musique) comprend cinq facteurs d'instruments français : Cavaillé-Coll, Gautrot, Schaeffer, Thibouville-Lamy, et Auguste Wolff. Gustave Chouquet, directeur du Musée instrumental de Paris et qui fait partie de la même commission est chargé du rapport officiel (43).

En 1889, la composition du jury de la classe 13 comprend huit facteurs d'instruments sur ses seize membres : Gand, Gavioli fils, Cavaillé-Coll, A. Lecomte, Ruch, Didion, Victor Mahillon (de Bruxelles), et Thibouville-Lamy responsable du rapport du jury international (44). Un rapport plus général est également publié par Alfred Picard (45).

En 1900, onze membres sur quinze sont facteurs d'instruments de musique. Quatre d'entre eux représentent des pays étrangers : Mermod, fabricant suisse de boîtes à musique, Rönisch, facteur allemand de pianos, Schunda facteur hongrois d'instruments de musique (à vent), et Ehrbar, facteur autrichien de pianos. Outre le président déjà nommé, les facteurs français sont A. Acoulon de la maison Thibouville-Lamy, Gustave Bernardel, A. Couesnon, G. Dutreich, G. Gaveau, et Schoenaers. C'est Eugène Bricqueville, organiste, qui rédige le rapport officiel (46).

(43) G. Chouquet, Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. Classe 13. Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales, Paris, 1880.

(44) J. Thibouville-Lamy, Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international. Classe 13. Instruments de musique, Paris, 1891.

(45) A. Picard, Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapport général, Paris, 1891, t. IV, pp. 493-521.

(46) E. Bricqueville, Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Instruments de musique, Paris, 1900.

Les comptes rendus non officiels consacrés à la musique sont peut-être un peu moins nombreux mais tout aussi volumineux qu'à l'époque précédente. Par contre, il y a moins de publications générales sur les différentes industries qui parlent encore aussi abondamment que précédemment des instruments de musique. Il y a bien, il est vrai, en 1878, le rapport de Hervé extrait de l'étude plus générale de Lacroix dont le titre à lui seul précise bien l'ambition de son auteur, Annales et archives de l'Industrie au XIXe siècle (47). Constant Pierre fait paraître un volume important sur les instruments de musique à l'exposition universelle de 1889 (48). Enfin, Albert Jacquot est l'auteur du rapport consacré au musée rétrospectif des instruments de musique à l'exposition universelle de 1900 (49).

C'est semble-t-il depuis l'exposition internationale de Londres en 1872 que se sont régulièrement organisées, parallèlement aux expositions des produits contemporains, des expositions consacrées aux anciens instruments de musique. Ces expositions rétrospectives organisées en 1872, 1878, 1889 et 1900 témoignent de l'audience dont jouit la facture instrumentale à cette époque.

Les expositions universelles organisées à l'étranger ne donnent généralement lieu qu'à un rapport officiel et non à des comptes rendus spécialisés, si ce n'est bien sûr les articles propres à la presse musicale (50).

e) Expositions en province

Au cours de ce dernier tiers de siècle, il semble que les expositions organisées en province soient nettement moins nombreuses qu'aux périodes précédentes, en tous cas celles auxquelles participent les facteurs

(47) Hervé, "La musique, les méthodes et les instruments", E. Lacroix, Etudes sur l'Exposition de 1878. Annales et archives de l'Industrie au XIXe siècle, Paris, s.d., vol. VII, pp. 29-67.

(48) C. Pierre, La facture instrumentale ... 1889, ... op. cit.

(49) A. Jacquot, Musée rétrospectif de la classe 17. Instruments de musique à l'Exposition Internationale de 1900 à Paris, Paris, 1900.

(50) cf. bibliographie - expositions industrielles.

d'instruments de musique (51).

Ce sont encore bien sûr les expositions organisées dans les grandes villes qui comptent le plus de facteurs d'instruments de musique; le nombre de participants aux expositions de province reste cependant très inférieur à celui des expositions tenues à Paris.

Il y a encore quelques villes où ne se présente aucun facteur parisien : Alençon, Amiens, Bourges, Caen, Clermont-Ferrand, Poitiers, Rouen.

C'est presque exclusivement dans les grandes villes que les facteurs d'instruments parisiens se présentent : Bordeaux, Toulouse, Lyon, Lille. En ce qui concerne les facteurs de pianos parisiens, il semble que leur participation au cours de ce dernier tiers de siècle ne se limite plus uniquement aux maisons hors ligne ou de première importance. Au contraire, il apparaît que ces maisons sont plutôt en minorité et que ce sont davantage des facteurs de deuxième ou troisième plan qui tiennent à se présenter en province. C'est le cas notamment des facteurs de pianos Girard, Levêque, Couty-Liné & Klein, Jeanpert, Gervex, Jules Lary, Félix Barrouin, Jacques Pisa, Jacques Ullmann. Dans les autres catégories par contre, les facteurs parisiens sont très peu nombreux et ce sont encore les premières maisons de la capitale qui se présentent.

On reconnaît l'importance de telle ou telle exposition de province justement par le nombre de facteurs parisiens présents qui excèdent celui des facteurs de la région où se tient l'exposition. C'est le cas notamment des expositions de Lyon en 1872, Blois en 1875, Lille en 1882, et Bordeaux en 1892 et 1895.

Quelles sont les maisons de province qui se distinguent? A Auxerre sont installés les facteurs de pianos Lécuyer et Morillon. Joseph Huron s'occupe de pianos à Blois. Bordeaux rassemble Exben & Zielinsky, Jean-Baptiste Lacouture, Jean-Jules Cauderès, Etienne Caussé, Jean Bernardeaux, Albert Bermond, tous facteurs de pianos, Alexandre Delanoy, et Verdeau luthiers, les frères Depuyt, facteurs d'instruments à vent en cuivre, Auguste Commaille, facteur d'orgues d'église et Gaston Maille, facteur d'orgues expressives.

(51) Il faut toutefois rappeler que notre documentation n'est pas exhaustive dans ce domaine (cf. critique des sources et méthodologie).

A Bourges sont installés Bruneau, fabricant de tuyaux d'orgues, et Kochly qui présente toutes sortes d'instruments en 1897. Caen compte Mériel père & fils et Alphonse Gauvin, luthiers. A Clermont-Ferrand, ce sont Bonnenfant et Laussedat qui montrent leurs pianos en 1880.

A Lille, nombreuses sont les maisons qui représentent des facteurs parisiens : Martin, L. Hury, L. Mancel, Deplantay, Ed. François qui sont vraisemblablement plus marchands que facteurs. Mentionnons le grand luthier Pierre Joseph Hel qui est installé dans cette ville. Emile-Jean Laigre y fabrique aussi des instruments mécaniques.

Lyon est un centre important où sont occupés Beaucourt, Baruth, Gruner, facteurs de pianos, Silvestre luthier, Cousin, Molleron, et Couturier, facteurs d'instruments à vent. Poitiers compte Emile Alliaume, facteur de pianos et Emile Bonnin luthier.

L'exposition de Rouen de 1884 rassemble uniquement des facteurs de la région. A Klein & Cie, Auguste Haussemer, Ferdinand Tribout y présentent leurs pianos, Léonce-Pierre Pérette ses violons. Enfin, à Toulouse, Baron, Martin & Cie, Raucolle & Cie y fabriquent des pianos.

Il apparaît que ce sont encore les facteurs de pianos qui participent en plus grand nombre aux expositions de province. Or nous l'avons vu, il y a à présent plusieurs catégories de facteurs d'instruments de musique installés en province.

C. Perturbation des échanges

La politique française de libre-échange instaurée sous le Second Empire reste en vigueur jusqu'au début de 1892, lorsqu'est voté un nouveau tarif douanier protecteur. Ce dernier comprend deux sortes de taxes, l'une se rapportant au tarif général et l'autre au tarif minimum, le premier étant en moyenne de 15% supérieur au second. Le tarif minimum est appliqué seulement aux pays avec lesquels le gouvernement français a passé des conventions (52). Mais c'est surtout le nouveau tarif allemand de 1879 qui

(52) A. Algoud, Histoire des droits de douane (de leur origine romaine à 1939) et de la politique commerciale de la France, Paris, 1978, p. 126.

marque le retour progressif du protectionnisme dans l'ensemble de l'Europe continentale. Les droits de douane sont successivement augmentés en Belgique (1887), Suisse et Italie (1888). En 1891, la plupart des pays renforcent encore leur nouvelle législation. La France poursuit donc plus longtemps que les autres pays une politique libérale. Un nouveau tarif douanier est bien appliqué en France dès 1881 mais il est destiné à reviser et à harmoniser les différents articles dont la législation n'avait guère été modifiée depuis 1791 (53).

Ces modifications dans l'orientation des différentes politiques douanières vont sensiblement modifier la production des facteurs d'instruments de musique français qui rencontrent moins de facilités qu'auparavant pour écouler leurs produits à l'étranger. De plus, au moment où les barrières douanières étrangères se referment, la France poursuit sa politique libérale qui favorise l'entrée des produits étrangers, justement à l'époque où les facteurs français n'arrivent plus à maintenir la compétitivité de leurs instruments, même sur le plan national. Car c'est le moment où l'on s'aperçoit que les techniques de fabrication sont restées très traditionnalistes dans la facture instrumentale française et qu'il n'y a quasiment plus de renouvellement dans l'outillage.

Par ailleurs nous avons vu que l'économie française poursuit la croissance amorcée à l'époque précédente, jusqu'en 1882, moment où commence une longue stagnation à tendance plutôt négative. Après 1896 seulement, s'amorce une nouvelle reprise économique. Le mouvement général des exportations françaises, toutes catégories de produits confondus, continue à se développer dans le sens d'une expansion, mais à un rythme relativement plus lent qu'au cours des périodes précédentes. Le volume des importations suit lui aussi un mouvement ascensionnel (54).

Au cours de ce dernier tiers de siècle, le commerce extérieur en instruments de musique va être considérablement perturbé, du moins en

(53) P. Bairoch, Commerce extérieur et développement économique de l'Europe au XIXe siècle, Moudon, 1976, pp. 48-50.

(54) M. Levy-Leboyer, "La croissance économique en France au XIXe siècle", Annales, juillet-août 1968, pp. 788-807.

ce qui concerne les exportations, qui subissent des fluctuations en sens divers. Quant aux importations, elles connaissent la poussée la plus forte de tout le XIXe siècle (55). C'est au cours de cette période que se transforme le rôle de la facture instrumentale française, tant sur les marchés extérieurs que sur le plan national. C'est en analysant les phénomènes en mutation à cette époque que l'on comprend mieux la faible position actuelle (années 1980) de la facture instrumentale française sur les marchés internationaux et la part primordiale occupée par les produits étrangers, du moins dans le domaine du quantitatif. Rappelons que dans la facture instrumentale actuelle (années 1980), les valeurs des importations sont trois fois supérieures à celles des exportations. De plus, ces dernières constituent essentiellement en instruments de qualité (cf. introduction générale).

1. Réduction des ventes à l'étranger

La courbe des exportations en instruments de musique au cours de ces trente dernières années du XIXe siècle n'est pas du tout conforme à l'allure générale de l'ensemble des exportations françaises. Elle se présente en effet sous la forme d'une alternance de poussées et de régressions (cf. annexes, graphiques VI/2).

Le premier mouvement se situe dans la continuation de l'expansion des périodes précédentes. Amorcée en 1836, la demande extérieure d'instruments français s'est accrue d'année en année avec une accélération plus prononcée à partir de 1863 et avec pour seul accroc important les années de guerre de 1870-1871. Mais dès 1872, le niveau des exportations est supérieur à celui de l'année 1869 et il continue de s'élever jusqu'à l'année 1875 où il atteint le niveau record du siècle avec une valeur de 13 000 000 F.

Le deuxième mouvement est descendant et s'effectue sur une période de dix ans, de 1876 à 1885, année où le montant des exportations en instruments de musique a été ramené à 7 000 000 F. Cette chute des exportations s'est réalisée progressivement, avec toutefois une petite période de

(55) - Tableau décennal du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, années 1867-1876, 1877-1886, 1887-1896, Paris, 3 vol.

- Tableau général du commerce de la France avec ses colonies et les puissances étrangères, 1867 à 1900, Paris, 34 vol.

pose de 1878 à 1882 où le niveau se situe à 10 400 000 F, et une légère reprise avec un chiffre de 11 500 000 F en 1880. C'est la première fois depuis le début du siècle que la courbe des exportations se dessine dans le sens d'une régression sur une période aussi longue. Le début de ce mouvement correspond à l'époque où l'on relève les droits d'entréc dans les pays européens et surtout au moment où la concurrence étrangère commence à se faire sentir de plus en plus. Enfin, la chute s'accroît à partir de 1882, année où est organisée dans la facture de pianos une grève d'usure de six mois qui touche l'ensemble des ateliers parisiens et qui ne contribue certes pas à la relance dont aurait besoin ce secteur d'activités (cf. grève des ouvriers facteurs de pianos en 1881-1882).

C'est à partir de 1886 que reprend la progression et elle se poursuit sur une dizaine d'années; mais la récupération des marchés perdus ne se réalise pas totalement et le montant maximum des exportations au cours de cette période de hausse ne s'élève qu'à 12 500 000 F en 1896. Il ne dépasse donc pas le niveau précédemment atteint.

Cette phase ascensionnelle est suivie d'une nouvelle régression au cours des dernières années du XIXe siècle.

Les moyennes décennales des exportations françaises en instruments de musique au cours de ces trente dernières années du siècle se situent respectivement à 11 169 000 F, 8 158 000 F et 11 070 000 F.

a) Catégories d'instruments

La nouvelle législation douanière de 1892 multiplie les catégories d'instruments de musique dans la nomenclature du tarif des droits à payer. On a vu que les catégories jusqu'alors en vigueur correspondaient à la spécification établie par la loi de 1791. Tout instrument non mentionné dans cette loi était taxé d'après des instruments similaires. Or le XIXe siècle a multiplié, nous l'avons vu, le choix des catégories d'instruments et un nombre important d'inventions nouvelles n'apparaissent pas dans la tarification. Si pour cette période du XIXe siècle, on regrette le manque de détails donnés par la statistique des douanes, on est par contre submergé de catégories à partir de 1892. En tout, 47 postes de taxation différents pour tous les types d'instruments de musique prévus par la nouvelle législation de 1892.

Pour l'analyse, ces différents instruments et accessoires de musique sont regroupés selon les catégories d'instruments les plus courantes (cf. critique des sources et méthodologie).

La place respective de chacune des catégories d'instruments vendus à l'étranger varie considérablement au cours de ces trente dernières années. Les exportations de pianos représentent successivement 62, 61 et 31% de l'ensemble des instruments de musique vendus à l'étranger alors qu'ils occupaient 60% dans les années 1860. Les ventes d'orgues qui représentaient alors 9% se sont gonflées jusqu'à 13% dans les années 1870 pour ensuite chuter à 2 et 1%. Quant aux autres catégories, lutherie, vents, percussions et instruments mécaniques qui dans les années 1860 n'intervenaient que pour 31% seulement dans l'ensemble des ventes, elles prennent une place de plus en plus importante en passant successivement à 25, 37 et 68%.

Si l'on considère à présent le montant des valeurs exportées par chacune des catégories d'instruments, l'évolution des ventes à l'étranger s'est faite dans le même sens. Les exportations d'orgues sont de plus en plus réduites et tendent même à ne plus être représentées au sein de la facture instrumentale. La catégorie des pianos évolue également vers une diminution de ses ventes à l'étranger qui ne représentent plus, au cours de la dernière décennie du siècle, que le tiers de l'ensemble des exportations françaises en instruments de musique. Cette compression se réalise à l'avantage des autres catégories d'instruments qui, à la même époque, occupent plus des deux tiers du volume des instruments exportés. A l'intérieur de cet ensemble "autres instruments", la place respective de chaque catégorie est la suivante : harmoniums et orgues mécaniques (25% chacun), lutherie et instruments à vent en cuivre (20% chacun), instruments à vent en bois (7%), accordéons (1,6%), harpes (1%), percussions (0,4%).

La courbe des exportations en pianos (cf. annexes, graphique VI/3a) est semblable à la courbe générale de l'ensemble des instruments de musique uniquement pour les deux premiers mouvements de celle-ci, à savoir un redressement après la guerre franco-allemande dont le maximum se réalise en 1877 avec une valeur globale de 7 500 000 F, suivi d'une chute progressive. Alors que pour le mouvement général des instruments de musique cette régression s'arrêtait en 1885 pour remonter progressivement

et récupérer une partie des marchés perdus, la baisse des exportations de pianos ne s'arrête guère et s'effectue en deux paliers, le premier de 1885 à 1891 avec un niveau de 4 650 000 F et le second à partir de 1892 jusqu'à la fin du siècle, au niveau de 3 200 000 F. Les moyennes décennales des exportations françaises de pianos au cours de ce dernier tiers de siècle sont respectivement de 6 930 000 F, 5 182 000 F et 3 377 000 F.

Les exportations d'orgues dessinent une évolution beaucoup plus proche du schéma général : redressement après la guerre franco-allemande jusqu'à un niveau qui atteint le record plafond du siècle en 1875 (2 381 000 F), suivi d'une chute progressive jusqu'en 1886 (44 000 F), à laquelle succède une légère reprise mais qui n'atteint plus les niveaux précédents (cf. annexes, graphique VI/3a). Les moyennes décennales se situent respectivement à 1 416 000 F, 183 000 F et 129 000 F.

Le mouvement des exportations de harpes ne peut s'observer qu'à partir de 1892. Par rapport à la dernière période où l'on disposait de détails pour cette catégorie d'instruments (2 600 F au cours de 1861-1870), le niveau des exportations est plus important puisqu'il est de l'ordre de 87 000 F. La tendance générale est même à la hausse au cours des huit dernières années du siècle avec un record de 127 000 F pour l'année 1900.

Pour les autres catégories d'instruments également, l'évolution ne peut être suivie qu'à partir de 1892, et il n'y a guère de repère antérieur qui puisse donner une allure générale des exportations au cours du siècle. Seuls quelques détails parcellaires dans les années 1820 situent le niveau des valeurs exportées à cette époque. A la fin du siècle, trois spécialités marquent une tendance à la hausse de leurs exportations, ce sont la lutherie, les bois et les percussions; leur niveau moyen annuel de 1892 à 1900 se situe respectivement à 1 586 000 F, 577 000 F et 37 000 F. Dans les autres catégories, orgues mécaniques, harmoniums, instruments à vent en cuivre et accordéons, l'évolution de leurs exportations se dessine dans le sens d'une régression; leur niveau moyen annuel au cours de cette période atteint respectivement 1 958 000 F, 1 953 000 F, 1 624 000 F, et 133 181 F (cf. annexes, graphiques VI/3b).

A la fin du siècle, et malgré leur régression, ce sont toujours les pianos qui interviennent pour le montant le plus important des valeurs

exportées en instruments de musique. Suivent ensuite les orgues mécaniques, les harmoniums, les instruments à vent en cuivre, la lutherie, les instruments à vent en bois, les accordéons, les orgues, les harpes et les percussions.

Si de l'optique des valeurs on passe à celle des quantités en se basant sur une valeur moyenne évaluée par la statistique des douanes, on obtient une répartition tout à fait différente. Les instruments à vent en cuivre viennent en tête du classement avec une moyenne annuelle de 48 000 instruments exportés; ils sont suivis de 33 000 instruments de lutherie, 23 000 instruments à vent en bois, 8 900 accordéons, 7 800 harmoniums, 3 900 orgues mécaniques, 2 800 pianos, 1 100 instruments à percussion, et 109 harpes (les orgues ne peuvent être classées ici car l'unité d'évaluation est le kilogramme et non l'instrument).

b) Pays de destination

On a vu que les exportations françaises d'instruments de musique au cours de ces trente dernières années ne suivent pas une direction continue mais sont l'objet de hausses et régressions successives. Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait diversité dans les mouvements du commerce extérieur selon les pays de destination. Les uns augmentent progressivement leurs commandes tels les Etats-Unis et l'Allemagne, les autres au contraire les compriment davantage de décennie en décennie après une première période de développement tels la Suisse, l'Italie, le Portugal, l'Amérique Latine et la Turquie. D'autres enfin connaissent des mouvements divers tels la Belgique et l'Angleterre qui dans un premier temps accroissent leurs demandes, les réduisent ensuite pour finalement les augmenter. Enfin, un pays, l'Espagne, déroge à ces schémas en gonflant plus longtemps que d'autres ses importations françaises d'instruments de musique avant de les réduire au cours de la dernière décennie seulement.

Ces mouvements divers modifient également la place respective des pays clients de la France en instruments de musique. D'une manière générale, les pays qui augmentent leurs achats améliorent leur position respective sur le marché et inversement. Or ce phénomène ne se constatait pas aux périodes précédentes. Par rapport au Second Empire où l'Angleterre, premier client de France commandait pour 28% de l'ensemble des instruments de musique

vendus à l'étranger, les achats de ce pays se montent à présent à 36%. La Belgique passe de 9 à 10%, les Etats-Unis de 7 à 8%, l'Amérique Latine de 12 à 6%, l'Italie de 9 à 5%, l'Espagne de 4 à 5%, la Turquie de 2 à 1%, la Suisse de 3 à 2%, les "autres pays" de 23 à 24%, et l'Allemagne maintient ses 3%.

Il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'oeil sur les droits d'entrée pratiqués dans divers pays à un moment où une politique protectionniste est presque partout appliquée (56).

	Unité	Tarif général	Tarif conventionnel
<u>Allemagne</u>			
pianos	100 kg	37,50 F	en franchise
autres instruments	100 kg	37,50 F	25 F
<u>Angleterre</u>			
		entrée en franchise	
<u>Autriche-Hongrie</u>			
instruments à clavier (sauf orgues)	100 kg	100 F	50 F
autres instruments	100 kg	25 F	25 F
<u>Belgique</u>			
		10% ad valorem	
<u>Canada</u>			
instruments en cuivre + pièces détachées pour pianos et orgues		25% ad valorem	
autres instruments, pianos, orgues		30% ad valorem	
<u>Espagne</u>			
pianos	pièce	422 F	325 F
autres instruments	100 kg	104 F	80 F
bois ordinaires	100 kg	65 F	50 F
bois luxes	1 kg	1,95 F	1,50 F
cuivres ordinaires	100 kg	165 F	125 F
cuivres dorés, argentés, nickelés	1 kg	3,75 F	2,50 F

(56) Y. Guyot et A. Raffalovich, Annuaire du Commerce, de l'Industrie et de la Banque, année 1896, Paris, 1896, pp. 509-510.

Etats-Unis

40% ad valorem

Italie

orgues église	100 kg	16	F	en franchise
orgues mécaniques	pièce	5	F	en franchise
pianos droits, orgues de salon	pièce	90	F	90 F
pianos à queue	pièce	180	F	180 F
harmoniums	pièce	40	F	en franchise
autres				
- de moins de 400 gr	pièce	2	F	1,50 F
- de plus de 400 gr	pièce	4	F	1,50 F
pièces détachées	100 kg	100	F	100 F
cordes harmoniques	100 kg	80	F	en franchise

Mexique

tous genres d'instruments	1 kg			2,50 F
---------------------------	------	--	--	--------

Pays-Bas

5% ad valorem

Indes Néerlandaises

10% ad valorem

Portugal

harpes	pièce	140	F	
pianos	pièce	280	F	
autres				40% ad valorem

Suisse

pianos, harmoniums	100 kg	35	F	30 F
autres instruments	100 kg	35	F	25 F
pièces détachées	100 kg	16	F	16 F

En 1896, les produits français sont admis aux tarifs conventionnels en Allemagne, Autriche-Hongrie, et Italie. Ce sont les Etats-Unis, le Portugal, le Canada, l'Allemagne et l'Espagne qui pratiquent les droits d'entrée les plus élevés protégeant ainsi leur fabrication nationale. Notons également que certains pays prennent comme unité de taxation non la pièce individuelle mais le kilo ou les 100 kilos ce qui, dans le cas des instruments à clavier incite à "fabriquer léger" plutôt que de

s'attacher à la solidité des produits manufacturés. D'une manière générale, on constate que les pianos sont, proportionnellement parlant, plus fortement taxés que les autres instruments. Les tarifs douaniers dans ces pays contribuent sans doute partiellement à expliquer pourquoi les exportations françaises sont plus abondantes dans certains pays.

L'Angleterre est le seul pays où tous les instruments français entrent en franchise; il n'est donc pas surprenant que ce pays reste client de la France tout au long de ces trente dernières années du XIX^e siècle, avec des moyennes décennales de 4 147 000 F, 2 942 000 F et 4 112 000 F. Après une chute des exportations vers ce pays en 1870-71, la demande reprend et dépasse le niveau atteint précédemment. En 1874, il culmine à 6 204 000 F, plafond le plus élevé de tous les pays importateurs d'instruments de musique au cours du XIX^e siècle. La demande reste stationnaire à ce niveau pendant quatre ans avant de se restreindre par paliers jusqu'à 1 819 000 F en 1884 où elle se cantonne pendant quatre ans; les exportations reprennent ensuite et atteignent 5 836 000 F en 1896; une légère tendance à la baisse s'amorce alors au cours des quatre dernières années du siècle (cf. annexes, graphique VI/4a). Les instruments les plus demandés sont les pianos au cours des années 1871-1890 où ils représentent un peu plus de 50%, pourcentage ramené à 31% pendant les années 1891-1900, principalement au profit des harmoniums (40%) et de la lutherie (11%). Au cours de ces trente dernières années, l'Angleterre est le seul pays dont la moyenne générale des importations françaises d'instruments de musique dépasse les trois millions et demi de francs. Tous les autres pays ont une moyenne générale inférieure au million de francs, même si celui-ci est atteint au cours de l'une ou l'autre décennie.

La Belgique applique encore un tarif douanier très libéral; elle constitue le deuxième client de la France et commande des instruments de musique pour 1 100 000 F dans les années 1870, 706 000 F dans les années 1880 et 1 114 000 F dans les années 1890. L'instrument le plus demandé reste le piano qui représente un peu plus de 75% des commandes de 1871 à 1890, mais qui se réduit à 65% au cours de la dernière décennie. Les cuivres interviennent alors pour 6% des exportations, les instruments mécaniques pour 3%, les bois pour 2% et les autres catégories pour moins de 1% chacune.

Bien que les droits d'entrée aux Etats-Unis soient assez élevés, ce pays est, par ordre d'importance, le troisième importateur d'instruments

français au cours de cette période. Pourtant ses commandes dans les années 1870 sont encore relativement peu importantes puisque, avec une moyenne annuelle de 346 000 F, elles se situent après celles de l'Angleterre, la Belgique, l'Amérique Latine, l'Italie, l'Espagne et le Portugal. Par contre, dans les années 1880 elles occupent la seconde place avec une moyenne annuelle de 734 000 F. Enfin, au cours de la dernière décennie, ce niveau atteint 1 268 000 F, avec toutefois une poussée de 2 582 000 F en 1891, alors que l'année précédente il dépassait à peine les 500 000 F. Ces dix dernières années connaissent des fluctuations importantes dont la tendance générale est pourtant à la baisse, avec cependant une légère reprise en 1900 (cf. annexes, graphique VI/4a). Les détails par instrument ne sont pas précisés.

Les ventes d'instruments de musique français à l'Amérique Latine poursuivent leur expansion, amorcée à la période précédente; jusqu'en 1873 seulement, avec un niveau record de près de deux millions de francs. A partir de l'année suivante débute une longue période de régression qui aboutit en 1885 au niveau de 334 000 F. Vient ensuite une légère reprise suivie d'une période de stagnation, à l'exception de l'année 1896 qui atteint le million de francs (cf. annexes, graphiques VI/4a).

L'Italie est un des rares pays avec la Russie dont l'année la plus intéressante du point de vue de ses achats en instruments de musique français ne se situe pas au cours de ces trente dernières années. En effet, l'année record est celle de 1869 avec un peu plus d'un million de chiffre d'affaires. Les années qui suivent se cantonnent aux alentours de 700 000 F avec, cependant, des écarts importants. Seule l'année 1884 atteint encore un peu moins du million de francs. La régression se fait ensuite de plus en plus prononcée d'année en année et les exportations se réduisent à néant à l'aube du XXe siècle où le niveau ne dépasse pas 40 000 F. La moyenne décennale a en effet dégringolé de 709 000 F à 157 000 F en passant par 619 000 F dans les années 1880 (cf. annexes, graphique VI/4b). Au cours de la dernière décennie, il semble que ce soit les harpes qui soient les plus demandées.

De 1860 à 1880, l'Espagne a presque doublé le montant de ses commandes d'instruments de musique français en passant de 268 000 F à 484 000 F de moyenne. Cette expansion se poursuit même au début des années 1880, pour rapidement se comprimer jusqu'à la fin du siècle. Dans les

années 1880, les pianos comptent pour 68% de l'ensemble des instruments français exportés vers ce pays.

Au cours des années 1880, le Portugal diminue ses commandes de moitié par rapport à la décennie précédente en passant de 432 000 F à 222 000 F.

Même si la tendance est à la baisse, la Suisse par contre se cantonne plus dans un même niveau d'importations françaises d'instruments de musique. De 182 000 F dans les années 1870, elle se trouve encore à 147 000 F dans les années 1880.

Tout en restant dans des proportions relativement modestes, l'Allemagne est un des rares pays à n'avoir pas restreint ses commandes d'instruments de musique français avec une moyenne annuelle de 300 000 F. Certes, lorsqu'on observe la courbe des exportations à destination de ce pays (cf. annexes, graphique VI/4b), on constate qu'après une période de stagnation jusqu'en 1860, les commandes tombent en flèche en trois années au niveau ridiculement bas de 25 000 F pour, en aussi peu de temps, regagner à 800 000 F en 1896, année record du siècle.

La Turquie, enfin, reste elle aussi dans des proportions modestes qui n'ont guère varié depuis les années 1860, à un niveau de 250 000 F de moyenne. La tendance générale des commandes se dessine plutôt vers un ralentissement, avec 203 000 F dans les années 1870 et 117 000 F dans les années 1890.

Les clients que la France est en train de perdre sont ceux à qui elle livrait des instruments à bon marché. Les instruments ordinaires sont à présent mieux faits et moins chers par des concurrents redoutables dont nous allons à présent étudier le développement sur le marché français.

2. Intensification des importations

C'est au cours de cette période-ci que le mouvement des importations est le plus considérablement modifié. Nous avons vu que la signature des traités de commerce des années 1860 avait eu pour effet non seulement de multiplier les ventes françaises à l'étranger, mais aussi d'ouvrir les

frontières françaises aux importateurs étrangers. Les importations d'instruments de musique, tout en restant dans des proportions relativement modestes ont alors commencé à se multiplier. Est ensuite venu se greffer sur cette conjoncture favorable le problème de la compétitivité des produits étrangers.

Au cours du dernier tiers du XIXe siècle, les importations vont continuer à augmenter tout d'abord à un rythme lent mais soutenu jusqu'en 1881, puis à partir de 1882, année où les importations sont multipliées par trois et demi par rapport à l'année précédente, à un rythme beaucoup plus accéléré. Cette année 1882 est assez exceptionnelle dans le développement général des importations en instruments de musique (cf. annexes, graphique VI/2). De 382 000 F en 1881, les importations s'élèvent à 1 381 000 F en 1882, soit une augmentation de 250%! Sur le plan national, les commandes sont pourtant importantes en cette fin d'année 1881, et c'est justement parce que la conjoncture est favorable que les ouvriers en pianos et en instruments à vent en cuivre déclenchent une grève en vue d'obtenir une augmentation de salaires (cf. plus avant chapitre consacré aux grèves dans la facture instrumentale). La grève des ouvriers en instruments à vent en cuivre ne dure que 25 jours, ce qui est déjà relativement préjudiciable à la profession, mais celle des ouvriers facteurs de pianos va se tenir pendant six mois! Certes, cette grève n'est pas générale et touche alternativement cinq ou six ateliers, mais ses répercussions économiques sont désastreuses, d'autant plus que la concurrence étrangère était déjà ressentie comme très menaçante depuis un ou deux ans.

Ne pouvant répondre dans les délais aux commandes en cours, les facteurs français perdent leurs clients qui s'approvisionnent à l'étranger. L'année suivante, en 1883, les importations retombent à un niveau intermédiaire entre celui de 1881 et celui de 1882, c'est-à-dire à 681 000 F, soit quand même près du double des valeurs importées en 1881. Le mouvement des importations stagne alors à ce niveau jusqu'en 1890, avec toutefois une petite régression en 1887 et 1888. A partir de 1890, les importations d'instruments de musique ne vont plus cesser d'augmenter jusqu'à la fin du siècle, et cette fois sans aucune période de pose ni de régression (cf. annexes, graphique VI/1). Les moyennes décennales sont respectivement de 179 000 F, 671 000 F et 1 346 000 F. La première année du XXe siècle débute avec un montant total d'importations en

instruments de musique de 1 857 000 F. Rappelons néanmoins que les importations, même si elles se développent considérablement, restent de l'ordre du million de francs alors que les exportations sont malgré tout encore dix fois supérieures à ce montant.

a) Catégories d'instruments

On a vu que la nouvelle législation douanière française de 1892 applique une subdivision des catégories d'instruments de musique beaucoup plus étendue que la législation précédente. Pour notre analyse, l'avantage de cette nomenclature détaillée réside dans la possibilité de constater quelles sont les catégories d'instruments qui entrent en France. Malheureusement ces détails ne concernent que la dernière décennie, et d'un autre côté, il a fallu procéder au regroupement des différents postes de la nomenclature douanière en quelques branches d'activité. Mais avant d'entrer dans les détails de l'analyse, il semble intéressant de se pencher sur les droits d'entrée des instruments de musique en France et de voir dans quelle mesure le tarif douanier français est plus ou moins protecteur par rapport aux tarifs exposés précédemment.

D'après le tarif douanier publié dans l'annuaire du commerce de 1896 (57), on constate que les pianos sont très peu taxés, à moins de 10% de leur valeur. Les orgues, harmoniums et autres instruments à anches libres sont taxés à la pièce, à des taux proportionnels au poids de l'instrument, alors que dans d'autres pays, le taux est fixé par tranche de 100 kg. Les droits français, même selon le tarif général, sont dans la plupart des cas moins élevés que dans d'autres pays. Les buffets d'orgues importés séparément sont admis au régime des "pièces de menuiserie". On taxe cependant comme pièces détachées les boîtes en bois destinées à faire corps avec les instruments. D'un autre côté, les mécaniques complètes pour harmoniums et pianos auxquelles il ne manque que quelques accessoires tels que manivelles ou boîtes sont considérées comme instruments complets. Les boîtes à musique rentrent dans la classe de l'horlogerie et n'apparaissent donc pas dans les valeurs importées relatives aux instruments de musique. Bien que les détails par types d'instruments ne soient pas semblables dans les tarifs douaniers des autres pays, le tarif douanier français relatif

(57) Y. Guyot et A. Raffalovich, op. cit. pp. 508-509.

aux instruments de musique apparaît beaucoup plus libéral que protectionniste sauf peut-être en ce qui concerne les cordes harmoniques.

De nombreux instruments étrangers arrivent à être compétitifs avec les produits français dès le début des années 1880. De plus, ne trouvant pas de barrières douanières solides, ils n'ont aucune difficulté à se répandre sur le marché français, d'autant plus que les exportateurs étrangers accordent aux marchands français non seulement des remises plus importantes que celles laissées par les facteurs français mais ils les autorisent à poser leur marque de fabrique; les revendeurs ont donc tendance à mettre en avant les instruments étrangers tout en faisant croire qu'ils sont français.

Si au cours des périodes précédentes, les importations de pianos étaient relativement réduites, elles vont à présent prendre des proportions importantes en passant d'un montant moyen de 39 000 F dans les années 1870 à 190 000 F dans les années 1880, pour retomber ensuite légèrement à 161 000 F au cours de la dernière décennie. C'est progressivement que les importations augmentent au cours des années 1870; par contre, au début des années 1880, l'accélération se fait rapidement et en 1882, le montant des valeurs grimpe jusqu'à 286 000 F, quadruplant ainsi les valeurs importées trois ans auparavant. Il faut en effet reconnaître que du point de vue de la conjoncture économique, le moment choisi par les ouvriers facteurs de pianos pour organiser leur grève tombe à une époque vraiment peu favorable. Par contre, du point de vue des ouvriers, c'est la période idéale. Les patrons ont certes eu tort de résister, mais avaient-ils vraiment le choix, en cette période de dure concurrence? Les importations de pianos régressent ensuite légèrement au cours des six années qui suivent la "grande grève" mais elles restent néanmoins supérieures à 100 000 F. Elles varient quelque temps entre 110 000 F et 140 000 F pour finalement regagner au-delà de 200 000 F à l'aube du XXe siècle. Par rapport aux autres catégories d'instruments de musique importés au cours de ce dernier tiers de siècle, les pianos comptent respectivement pour 22, 28 et 12%, alors que sous le Second Empire, la place des pianos étrangers vendus en France n'était que de 9%.

Ces pourcentages laissent entendre qu'au cours de la dernière décennie, d'autres catégories d'instruments sont vendus en France dans des proportions plus importantes.

C'est notamment le cas des accordéons qui, avec un montant annuel moyen de 540 000 F, représentent 40% de l'ensemble des instruments achetés à l'étranger. Cette importation massive correspond à la diminution, voire à la disparition des facteurs d'accordéons français à la fin du XIXe siècle.

Les instruments de lutherie, violons, altos, violoncelles, contrebasses, guitares et mandolines sont importés pour un montant moyen annuel de 248 000 F, soit 18% de l'ensemble des instruments étrangers vendus en France.

Les instruments mécaniques occupent également une place confortable parmi les instruments importés puisque, avec une moyenne annuelle de 220 000 F, ils représentent 17% du total des instruments étrangers.

Les importations des autres catégories d'instruments sont plus réduites : orgues et percussions comptent chacun pour 4% de l'ensemble, les harpes pour 2,5%, les cuivres et les harmoniums chacun pour 1%, et les bois pour 0,5%.

Lorsqu'on observe les courbes respectives des importations de ces divers instruments (cf. annexes, graphique VI/5), on constate que chacune d'elles, à l'exception des percussions qui piétinent, se développe dans le sens d'un accroissement.

b) Pays d'origine

Si les effets des traités de commerce signés dans les années 1860 se font encore sentir au cours des années 1870, c'est à une tout autre cause qu'il faut attribuer les augmentations importantes des ventes étrangères d'instruments de musique en France à partir des années 1880. A cette époque, ce sont des phénomènes propres à la facture instrumentale qui influencent les mouvements de son commerce extérieur. La concurrence des produits étrangers commence à se faire sentir et sera de plus en plus présente; elle se concrétise par la vente d'instruments ordinaires à des prix inférieurs à ceux pratiqués en France. Mais la demande continue-t-elle à se développer? En l'absence de toute évaluation concernant les ventes intérieures, il est bien difficile d'apporter une réponse définitive. Les documents de cette époque, et notamment les rapports et comptes rendus

d'expositions, ainsi que les enquêtes sur les associations professionnelles ne mentionnent pas de réduction dans la consommation, si ce n'est dans un seul secteur. Les facteurs d'instruments à vent en cuivre souffrent de la suppression des musiques militaires dans les régiments de cavalerie décrétée en 1867 (58). Les musiques militaires sont en effet un de leurs principaux clients. A la suite de cette mesure déplorable, une trentaine de personnalités du monde musical et militaire signèrent une pétition demandant au moins le maintien de la musique des Guides. De plus, Adolphe Sax n'hésita pas écrire une petite plaquette sur la nécessité des musiques militaires (59). Ces protestations ne furent sans doute pas inutiles car on ne modifia pas les musiques d'infanterie qui furent maintenues.

Dans les autres branches de la facture instrumentale, on ne mentionne jamais une réduction des commandes. Le marché semble tout aussi prospère que précédemment, mais on ne cache cependant pas ses inquiétudes à l'égard de la facture étrangère. Dans bien des pays, cette industrie s'est développée et a réussi non seulement à ne plus dépendre de la France mais à répandre ses produits sur le marché français.

Tous les pays, à l'exception de la Turquie, augmentent le montant de leurs ventes d'instruments de musique en France. C'est l'Allemagne qui reste le premier pays fournisseur d'instruments de musique en France. Ses ventes augmentent dans des proportions très importantes, passant successivement de 71 000 F de moyenne dans les années 1870, à 430 000 F dans les années 1880, et à 979 000 F dans les années 1890. Cette augmentation s'est d'abord produite en flèche sur trois années, 1880-1882, où les ventes grimpent à 960 000 F en partant de 140 000 F. De 1883 à 1890, les valeurs allemandes importées stagnent aux alentours de 420 000 F pour ensuite s'accroître à nouveau sans le moindre arrêt cette fois et atteindre plus d'un million de francs dès 1897. Dans les années 1880, les pianos représentent 41% des instruments allemands importés en France. Au cours de la décennie suivante, les pianos ne représentent plus que 8% de l'ensemble des instruments allemands importés alors que le montant total des valeurs a plus que doublé; c'est dire à quel point les autres catégories d'instruments ont envahi le marché français. Ce sont les accordéons qui, avec une

(58) M. Haine, Adolphe Sax... op. cit., p. 114.

(59) A. Sax, De la nécessité des musiques militaires, Paris, 1867.

moyenne annuelle de 497 000 F, constituent 51% des instruments allemands vendus en France. Les instruments mécaniques comptent pour 18% et la lutherie pour 11%. Enfin, le reste des autres catégories, vents, percussions et orgues d'église forment un ensemble qui n'intervient que pour 12% du total des instruments allemands.

Dans l'ensemble, l'Allemagne occupe 75% du marché des importations en instruments de musique en France, alors que sous le Second Empire où elle était déjà premier pays fournisseur de France, cette proportion n'était que de 25%. Ce pays n'a pas seulement envahi le marché français mais également le marché anglais où le montant des valeurs importées en instruments de musique est quatre fois supérieur aux valeurs américaines. Après vingt ans d'efforts, l'Allemagne a réussi à supplanter l'Angleterre en Australie, et à la fin du XIXe siècle, elle détient le monopole de ce commerce dans le continent océanien (60). Sur le marché américain, l'Allemagne s'est également substituée en partie à la France dans les ventes d'instruments à vent en cuivre. L'Allemagne produit à bon marché et fabrique des modèles plus conformes à la demande qui préfère le système de cylindres à rotation plutôt que celui des pistons en usage en France. On pressentait déjà la concurrence allemande à la période précédente. Souvenons-nous des avertissements de Pontécoulant ... Maintenant on n'ignore plus que des centres de fabrication se sont multipliés en Allemagne et en Autriche. Les pianos notamment, sont signés Bechstein de Berlin, Bluthner de Leipzig, Streicher ou Bösendorfer de Vienne et ne cessent d'affluer sur la place de Paris. La ville de Stuttgart envoie de nombreux harmoniums.

Pour quelles raisons l'Allemagne arrive-t-elle à vendre à meilleur prix que la France? Tout d'abord, la main-d'œuvre allemande est beaucoup moins chère qu'en France, de même que les matières premières. Ensuite, les instruments allemands sont au besoin livrés sans marque, ce qui autorise les marchands à y appliquer la leur. En 1883, une société d'ouvriers en pianos reçoit d'une maison allemande la proposition de livrer ses modèles de moulure pour qu'ils soient reproduits en Allemagne à un prix de 20% moins élevé qu'à Paris (61). On ignore la réponse de ces facteurs parisiens.

(60) J. Guyot et A. Raffalovich, op. cit., p. 508.

(61) Enquête... Commission extra-parlementaire ... op. cit., t. 1, p. 73.

Dans la facture des instruments à vent en cuivre, par contre, on sait que certaines maisons parisiennes font fabriquer à l'étranger et notamment en Italie et qu'elles livrent ensuite ces instruments à l'armée française après y avoir appliqué une marque de fabrique qui ne laisse rien transparaître du trafic (62). Les clairons et trompettes reviennent à 6,25 F en Italie, mais ils coûtent 2 F de plus aux facteurs parisiens.

La Belgique conserve sa place de second pays exportateur d'instruments de musique au cours des années 1871 à 1890, puis elle cède cette position à l'Italie au cours de la dernière décennie du siècle. Les valeurs italiennes importées sont alors tellement importantes que, si l'on calcule le montant moyen annuel des instruments importés au cours des trente dernières années, l'Italie supplante la Belgique.

La Belgique n'augmente en effet ses ventes d'instruments de musique vers la France que jusqu'au milieu des années 1880 et elle maintient alors le niveau atteint jusqu'à la fin du siècle. La moyenne annuelle d'importations d'instruments de musique belges se situe respectivement au cours des trois décennies à 26 000 F, 75 000 F et 82 000 F, un maximum de 170 000 F étant atteint pendant les années 1890-92 (cf. annexes, graphique VI/6a). Les catégories d'instruments le plus souvent acheminées en France au cours de ces dernières années du XIXe siècle sont les orgues (32%), les pianos (18%) et les instruments à vent (13%). La Belgique n'occupe plus alors que 6% du marché français des importations en instruments de musique contre 21% sous le Second Empire.

Jusqu'à la fin des années 1880, l'Italie vend ses instruments à la France dans des proportions qui ne dépassent guère 50 000 F, sauf en 1870, où l'on avait constaté une hausse subite atteignant 70 000 F et l'année 1882 où les importations montent jusqu'à 100 000 F. Ce n'est vraiment qu'à partir de 1890 que ce pays accélère ses ventes d'instruments de musique à destination de la France. En 1900, elles ont dépassé 250 000 F. Les moyennes décennales sont d'ailleurs assez éloquentes : 11 000 F, 75 000 F, et 147 000 F. Les catégories d'instruments italiens les plus répandus sur le marché français au cours des dix dernières années du XIXe siècle sont les suivantes : lutherie (35%), percussions (16%), accordéons (12%), pianos (8%), instruments à vent (2%), divers (27%).

(62) Ibid., p. 217.

Par ses ventes d'instruments de musique, l'Italie participe au marché français des importations dans ce secteur pour 11%, position qui était déjà la sienne sous le Second Empire.

Deux autres pays fournisseurs d'instruments de musique en France occupent une place plus restreinte sur le marché en vendant pour moins de 100 000 F par an : Angleterre (5%) et Suisse (2%). Alors que sous le Second Empire ces pays vendaient leurs instruments en France pour un montant bien inférieur encore, leur position était cependant plus favorable puisque l'un représentait 13% et l'autre 4% des instruments étrangers sur le marché.

L'Angleterre arrive à peine à dépasser le niveau qu'elle occupait dans les années 1830 à un moment où le régime prohibitif à son égard n'avait été que très légèrement adouci. Le traité de commerce de 1860 a en effet rendu possible des ventes qui jusqu'alors s'étaient pour ainsi dire réduites à néant, mais l'expansion ne décolle pas comme pour l'Allemagne ou l'Italie, et les exportations d'instruments de musique vers la France restent confinées à de petites sommes. Les moyennes décennales sont 19 000 F, 30 000 F, et 65 000 F. Au cours de la dernière décennie, les catégories d'instruments venus d'Angleterre comprennent 28% de harpes, 5% d'harmoniums et 2% d'instruments de lutherie.

A partir de 1860, la Suisse présente à peu près le même développement dans ses exportations d'instruments de musique que l'Angleterre mais dans des proportions deux fois moindres (cf. annexes, graphique VI/6b). D'une moyenne de 7 000 F dans les années 1860, ces exportations passent à 27 000 F au cours de la dernière décennie. Un tiers de ces exportations concernent des pianos et des boîtes à musique.

Enfin, les importations venant de Turquie ne dépassent pas les 20 000 F de moyenne. Celles-ci constituées principalement de cymbales et autres instruments à percussion, restent jusqu'en 1877 légèrement inférieures à ce qu'elles étaient à la période précédente. A partir de 1878, la courbe des importations tombe en chute libre sur une période de cinq ans pour remonter presque aussi vite, à un niveau cependant légèrement inférieur. Les moyennes décennales se situent à 17 000 F, 5 000 F, et 12 000 F. Au cours de la dernière décennie, la Turquie n'occupe plus que 1% du marché contre 17% sous le Second Empire; le montant des valeurs importées a baissé de 40% entre ces deux époques.

Après avoir constaté de quelle manière le commerce extérieur en instruments de musique s'est modifié en cette fin du XIXe siècle, on comprend mieux les raisons de la disparition d'un grand nombre de facteurs parisiens. Mais il convient pourtant de s'interroger sur la nature des produits fabriqués par ceux qui ont réussi à affronter et à surmonter le double obstacle de la crise économique et de la concurrence étrangère. Car ceux qui se maintiennent continuent à exporter leurs produits. Les ventes à l'étranger, si elles sont en régression, ne tombent quand même pas en chute libre, du moins pas encore à l'époque où nous limitons l'analyse, et elles sont, répétons-le, encore dix fois au moins, supérieures aux instruments étrangers qui entrent dans le pays.

Interrogés par la commission extra-parlementaire en 1883 sur la manière dont ils font face à la concurrence étrangère, les facteurs d'instruments de musique donnent des réponses différentes selon le secteur qu'ils occupent (63). Les facteurs de pianos sont embarrassés devant la concurrence étrangère chaque jour plus présente sur le marché : les uns tendent à diminuer leurs prix au détriment des salaires ce qui a provoqué des grèves, les autres licencient des ouvriers, d'autres enfin diminuent la durée du travail journalier et occupent leurs ouvriers un ou deux jours en moins par semaine. Par contre les facteurs d'instruments à vent ne se sentent pas menacés par la concurrence, même si celle-ci est envahissante. Les produits français se maintiennent sur le marché international par le fini et la beauté du travail exécuté. La main-d'oeuvre qualifiée française produit des instruments supérieurs alors que ce sont des produits ordinaires qui viennent de l'étranger.

C'est ainsi que les pays qui fournissent à la France ne renoncent pourtant pas à lui acheter des instruments de musique. Prenons notamment le cas de l'Allemagne qui est le concurrent le plus redoutable de la France. Si ce pays livre annuellement pour près d'un million de francs d'instruments au cours de la dernière décennie, il est intéressant de souligner que simultanément l'Allemagne se procure pour 300 000 F d'instruments français. En fait, si le trafic dans le sens Allemagne - France est du domaine du quantitatif, il est par contre qualitatif dans le sens contraire. L'étranger fournit à la France des instruments courants à bon marché, mais la France en revanche, livre des instruments de haute qualité, à prix élevés, du moins dans certains secteurs de la facture instrumentale. Et

(63) Ibid., t. 1, pp. 70-218; t. 2, pp. 219-548.

c'est précisément dans le domaine de la qualité, qu'à la fin du XIX^e siècle se dessine l'avenir de la facture instrumentale française actuellement orientée vers des instruments de choix.

Depuis le début du siècle, on a pu constater que c'est à deux niveaux que ce métier s'est développé : d'un côté des instruments de prix fabriqués à Paris par des artisans hautement qualifiés, et d'un autre côté, des instruments ordinaires fabriqués en province dans de grands ateliers. Cette différenciation dans le lieu de fabrication s'est surtout marquée pour les instruments à vent et pour les instruments de lutherie. Par contre, les pianos ont toujours eu leur centre principal à Paris, qu'ils soient de fabrication courante, ou artistique. Mais il faut noter que, contrairement à la lutherie et aux instruments à vent où la fabrication artistique est restée le secteur le plus développé par rapport à celui de la fabrication ordinaire, les pianos ont, par contre depuis la fin des années 1830, ces deux secteurs tout aussi développés. Mais la différence essentielle est la suivante : les facteurs de pianos de premier plan, c'est-à-dire ceux qui fabriquent des instruments de haute qualité, se sont plus occupés de fabriquer des pianos à queue que des pianos droits; or ces derniers sont plus appropriés à la consommation courante.

Or, nous avons vu que les instruments étrangers qui envahissent le marché français sont des produits ordinaires. Les facteurs français capables de faire face à la concurrence étrangère sont ceux qui parviennent à justifier la cherté de leurs produits par la qualité supérieure de ceux-ci. La lutte se fait donc sur des terrains différents. Tout d'abord réservés uniquement à la fabrication artistique, le fini et la beauté du travail s'imposent de plus en plus à l'ensemble des produits comme leur seule chance de salut face à la concurrence étrangère. Les branches d'activité qui ont le mieux réussi à s'adapter à cette nouvelle politique de fabrication sont celles qui, au cours du XIX^e siècle, ont maintenu plus longtemps que d'autres des structures artisanales justement orientées vers la haute qualification. C'est ainsi que la lutherie et les instruments à vent vont traverser de manière positive cette période tumultueuse. Certes, cette adaptation ne se réalise pas sans difficultés puisque bon nombre de facteurs disparaissent. En cette fin de siècle, on n'assiste d'ailleurs qu'à l'amorce de ce mouvement qui va de plus en plus se marquer au début du XX^e siècle.

Les facteurs de pianos sont ceux qui sont le plus perturbés par l'invasion des produits étrangers car leur secteur artisanal de haute qualité ne s'est pas appliqué aux pianos pourvus des perfectionnements techniques les plus modernes. Par contre, la survie de cette branche d'activité se joue sur le terrain des instruments ordinaires fabriqués en grandes quantités dans de vastes ateliers. Seules arrivent à se maintenir les manufactures qui, pourvues d'un outillage moderne, s'orientent vers les nouvelles techniques de fabrication (cadre métallique et cordes croisées). Or la majorité des facteurs français de pianos sont très conservateurs. Cyril Ehrlich l'a bien montré dans son ouvrage consacré à la production des pianos dans le monde (64). Les facteurs français s'accrochent à leurs traditions et renouvellent peu leurs modèles; de plus, par rapport aux manufactures étrangères, ils limitent fortement le recours à la mécanisation. C. Ehrlich met en évidence le fait que dans les années 1850, à un moment où l'on constate une stagnation dans les chiffres d'affaires des facteurs de pianos français, leurs homologues allemands se développent considérablement. Les ateliers allemands s'organisent sur une grande échelle, tandis que la taille des ateliers français leur est nettement inférieure. C. Ehrlich précise que les chefs de file de la facture française de pianos qui font fortune, tels Erard, Pape, Kriegelstein et Henri Herz, préfèrent investir dans des valeurs immobilières plutôt que de renouveler leur outillage. En 1890 par exemple, la conservation et le séchage des bois se fait encore selon le processus naturel qui nécessite neuf années de stockage, alors que les Américains utilisent depuis plusieurs années un procédé artificiel qui recourt aux fours. De même, le filage des cordes basses s'effectue encore à l'aide d'une roue simple alors qu'il existe des machines perfectionnées. C'est encore par un procédé manuel que l'on recouvre les marteaux de pianos de peau alors que des machines appropriées sont utilisées par les Américains et les Allemands. De plus, les premières firmes françaises de pianos s'occupent davantage des pianos à queue que des pianos droits; dès lors ils n'offrent pas de modèle de piano droit moderne qui répond au goût du jour. Les efforts des facteurs français de pianos tendent depuis toujours à mettre en valeur un toucher délicat et raffiné alors que dans la seconde moitié du XIXe siècle, le goût musical s'oriente davantage vers la recherche d'une sonorité

(64) C. Ehrlich, op. cit., pp. 108-142.

importante et robuste, qualité que présentent notamment les pianos allemands. A court terme, un certain nombre de manufactures françaises se maintiennent et limitent plutôt leur production à la consommation locale. A long terme, l'avenir a prouvé que ce secteur était condamné.

Il n'existe malheureusement pas d'études semblables à celle de C. Ehrlich pour les autres secteurs de la facture instrumentale grâce auxquelles on pourrait mettre en parallèle le développement de firmes en France et dans d'autres pays. Sans doute constaterait-on qu'au moment où les autres pays se sont équipés d'un outillage moderne, recueillant et profitant néanmoins de l'expérience française, la structure artisanale adoptée par la facture instrumentale française est responsable de la perte de son hégémonie dans le monde. L'industrialisation s'est beaucoup plus marquée en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis où les ateliers ont rapidement pris une extension beaucoup plus grande et où les machines se sont introduites dans un plus grand nombre de phases de la fabrication.

Si le démarrage de la facture instrumentale française s'était produit 20 à 30 ans plus tardivement, les nouveaux patrons se seraient très probablement mieux équipés puisqu'ils se seraient installés à un moment où la technologie n'en était plus à ses premières expériences. Mais là n'est justement pas la caractéristique française de la facture instrumentale, (à part quelques exceptions comme Gautrot ou Alexandre); celle-ci se repose sur une connaissance et une pratique traditionnelles, ouverte cependant à la modernité mais préférant, nous l'avons vu, de petites unités de production. La facture instrumentale, comme bien d'autres secteurs français sans doute, n'a pas surmonté cette ambiguïté de vouloir s'industrialiser tout en maintenant des produits de qualité fabriqués par des petits artisans jaloux de leur indépendance. C'est ainsi que s'est développée en France une production de type oligopolistique marquée par la domination de quelques grands patrons qui fabriquent la majorité des instruments de musique mais autour desquels gravitent une multitude de petits artisans avec lesquels ils entretiennent d'étroites relations.

D. Conclusions

Au cours des trentes dernières années du XIXe siècle, la facture instrumentale française est fortement perturbée car elle connaît deux phases de développement contradictoires. Tout d'abord le début de la Troisième République est marqué par une poussée spectaculaire de petits artisans dans tous ses secteurs sauf les orgues. Deux catégories de facteurs continuent d'accroître la taille de leurs ateliers : les facteurs de pianos et surtout les facteurs d'orgues, tandis que les autres diminuent la taille de leurs ateliers. Les très grands ateliers se trouvent essentiellement dans la proche banlieue parisienne.

A cette poussée spectaculaire de petits artisans succède une phase critique qui voit la disparition d'un très grand nombre de facteurs d'instruments de musique à Paris. Le secteur des accordéons a du reste presque totalement disparu. Dans l'ensemble, il y a réduction du nombre de grandes entreprises, développement de l'artisanat, et augmentation de la taille moyenne des manufactures. Paris et sa banlieue concentrent 40% des entreprises moyennes ou grandes, qui augmentent la puissance de leurs machines plutôt que d'en multiplier le nombre. En province, les ateliers situés surtout dans le nord et nord-est de la France sont de petite taille. Les facteurs de pianos et les luthiers sont les plus dispersés sur tout le territoire tandis que les facteurs de cuivre et les facteurs d'orgues se cantonnent dans certaines régions seulement et utilisent des machines de très faible puissance.

Les facteurs de province sont plus présents aux expositions et déposent plus de brevets d'invention que précédemment. Le nombre d'inventions est encore très important et il y a même un accroissement du nombre de brevets déposés dans les années 1890 malgré la disparition d'un grand nombre de facteurs. Les perfectionnements portent surtout sur des améliorations de telle ou telle pièce essentielle d'un instrument de musique et non plus sur l'ensemble d'un instrument comme précédemment. Ce sont les instruments mécaniques et la lutherie qui font l'objet d'un grand nombre de recherches. Devant la concurrence croissante des instruments étrangers, les facteurs français redoublent d'activité créatrice comme s'ils étaient à la recherche d'une invention miracle susceptibles de maintenir leur

compétitivité. Or ce n'est justement pas sur ce plan-là que la facture instrumentale française se distingue, mais plutôt dans le domaine de la qualité.

Les échanges sont en effet fortement entravés au cours de ce dernier tiers de siècle. Le retour progressif à une politique protectionniste dans de nombreux pays, alors que la France maintient plus longtemps une politique libérale, favorise l'entrée en France d'instruments de musique étrangers. Ces derniers sont de fabrication courante et se vendent à meilleur marché que les produits français. Les facteurs français parviennent à maintenir leurs prix plus élevés s'ils justifient une qualité supérieure. Les instruments importés, principalement des accordéons mais aussi des instruments de lutherie, des instruments mécaniques et des pianos, viennent presque exclusivement d'Allemagne. Les importations d'instruments connaissent la poussée la plus importante de tout le XIXe siècle mais restent cependant dix fois inférieures aux exportations.

Sur les marchés étrangers, la facture instrumentale française connaît pour la première fois depuis le début du siècle, des perturbations importantes. Ses exportations connaissent une alternance de poussées et de régressions qui attestent les difficultés auxquelles elle doit faire face. C'est à présent des instruments de lutherie et des instruments à vent en bois qui commencent à être le plus demandés à l'étranger, c'est-à-dire des instruments de premier choix qui bénéficient d'une finition particulière. A l'opposé, les pianos qui se fabriquent en série dans de grands ateliers sont moins vendus à l'étranger. L'Angleterre reste le premier client de la France pour ses instruments de musique.

C'est en cette fin du XIXe siècle qu'un bilan se dessine et que l'on constate l'importance capitale des développements distincts qu'ont connus les différents secteurs de la facture instrumentale au cours du XIXe siècle. Les secteurs qui se sont le plus industrialisés notamment celui des pianos, n'ont su se doter ni d'un outillage suffisamment renouvelé ni d'une production suffisamment abondante, ni de modèles modernes pour concurrencer les manufactures étrangères. Par contre, les secteurs qui sont restés le plus réactionnaires, la lutherie et les bois, et qui se sont maintenus dans une production artisanale essentiellement tournée vers des instruments de choix, ont acquis une réputation internationale que les autres pays n'ont pu lui ravir.

