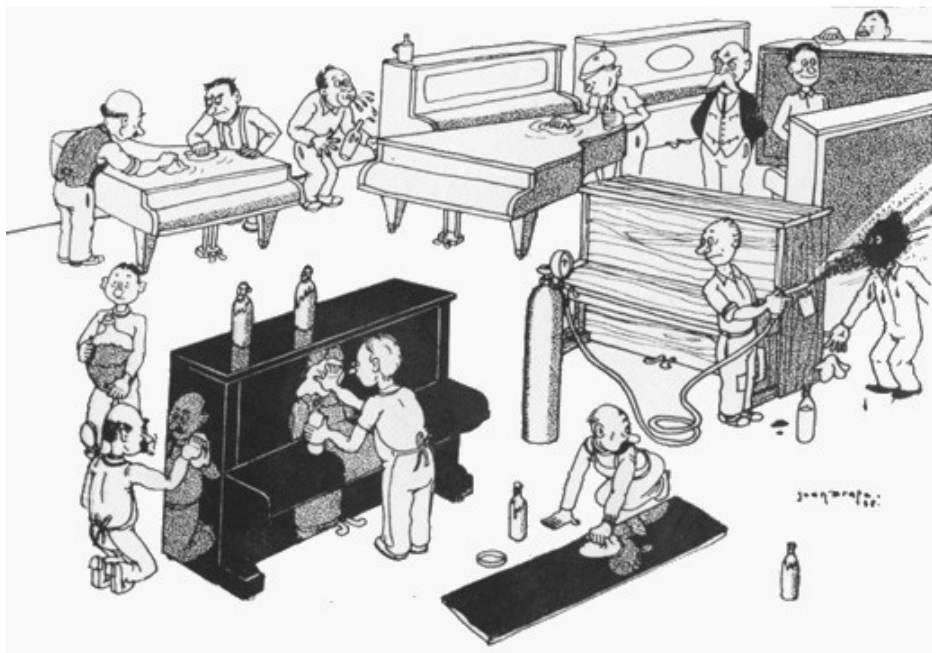


Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques
Histoire de l'Art, Archéologie et Muséologie

Le meuble de piano (1860-2005)



Mémoire présenté par

Carl-Frédéric Esther en vue de l'obtention
du grade de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie

Promoteur : Jean-Patrick Duchesne

Année académique 2005-2006

Table des matières

1.	Avant-propos	5
2.	Introduction	6
3.	Qu'est-ce que le meuble de piano ?.....	11
4.	Evaluation esthétique de la production de meubles de piano	15
5.	Analyse des parties constitutives du meuble de piano.....	21
5.1.	Meuble de piano droit	21
5.2.	Meuble de piano à queue	23
5.3.	Le cadre en fonte : partie à la fois cachée et montrée.....	25
5.4.	Le clavier	26
5.5.	L'arrière du piano droit.....	30
5.6.	Les appliques diverses	31
5.7.	Les barres d'adresse.....	31
5.8.	Les bois et placages	31
6.	Conditions de réalisation des meubles de piano.....	32
7.	Liaison entre la conception des meubles de piano et les conditions de réalisation de ceux-ci	42
8.	Géographie de la production des meubles de piano	51
9.	Description de meubles de différents styles	52
9.1.	Styles historiques	53
9.1.1.	Style néo-Empire.....	53
9.1.1.1.	Pianos droits R. Hupfer & Co., modèle 20, Zeitz, Allemagne, c. 1910, et Ed. Westermayer, modèle 14, Berlin, Allemagne, c. 1910.....	53
9.1.2.	Style néogothique.....	53
9.1.2.1.	Piano droit Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1894.....	54
9.1.2.2.	Piano droit H. Kohl, Hambourg, Allemagne, c. 1898.....	55
9.1.3.	Style néo-Renaissance.....	55
9.1.3.1.	Piano droit Balthasar-Florence, Namur, Belgique, c. 1900.....	56
9.1.3.2.	Pianos droits Van Hyfte, Gand, Belgique, c. 1905.....	58
9.1.4.	Style néo-rococo	60
9.1.4.1.	Piano droit Steingraeber und Söhne, modèle 57, Bayreuth, Allemagne, c. 1895	60
9.1.4.2.	Piano droit H. Kohl, modèle Rococo, Hambourg, Allemagne, c. 1898.....	61
9.1.4.3.	Piano à queue August Förster, Modèle Rococo, Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 2006.....	61
9.2.	L'Art nouveau.....	61
9.2.1.	Style Arts and Crafts	64
9.2.1.1.	Piano droit Bechstein, dessiné par Walter Cave, Berlin, Allemagne, 1894.....	64
9.2.1.2.	Piano droit John Broadwood & Sons, dessiné par M. H. Baillie Scott, Londres, Angleterre, c. 1902	64
9.2.2.	Style Art nouveau.....	65
9.2.2.1.	Piano droit Pleyel, modèle 9, Paris, France, c. 1905	65
9.2.2.2.	Piano droit Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1906	66
9.2.2.3.	Piano droit Seiler, Liegnitz, Allemagne, c. 1907.....	67
9.2.2.4.	Piano droit Dièzer, modèle G, Marseille, France, c. 1910.....	67
9.2.2.5.	Piano droit Weissbrod, Eisenberg, Allemagne, c. 1910	67
9.2.2.6.	Piano droit Zimmermann, Leipzig-Mölkau, Allemagne, c. 1910.....	68
9.3.	De l'Art déco aux années 40.....	68
9.3.1.	Piano droit Gaveau, modèle D, Paris, France, c. 1925.....	71
9.3.2.	Piano droit Schiedmayer & Söhne, Stuttgart, Allemagne, c. 1929	71
9.3.3.	Piano droit Ibach, Barmen, Allemagne, c. 1929	71

9.3.4.	Piano droit Pleyel à clavier rentrant, modèle <i>ST Studio</i> , Paris, France, 1933	72
9.3.5.	Piano droit Feurich intégré à un ensemble mural, modèle 265, Leipzig, Allemagne, c. 1936	73
9.3.6.	Piano droit August Förster intégré à un ensemble mural, modèle <i>Kombination</i> , Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 1937	73
9.4.	La production de 1940 aux années soixante	73
9.4.1.	Piano droit August Förster, modèle <i>Antik</i> , Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 1937	75
9.4.2.	Piano à queue Schimmel en plexiglas, Braunschweig, Allemagne, 1951	75
9.4.3.	Piano droit Grotrian-Steinweg, Braunschweig, Allemagne, 1952	75
9.4.4.	Piano droit Rippen, modèle <i>Sheherezade</i> , Ede, Pays-Bas, c. 1952	76
9.4.5.	Piano droit Schimmel, Braunschweig, Allemagne, 1956	76
9.4.6.	Piano droit Schimmel, modèle <i>97 RS Capriccio</i> , Braunschweig, Allemagne, c. 1956	76
9.4.7.	Piano droit Gaveau, modèle Menuet, Paris, France, c. 1960	77
9.4.8.	Piano droit Schimmel, modèle 108 TYP 8, Fortissimo, Braunschweig, Allemagne, c. 1960	77
9.5.	Le cas de la République démocratique allemande (ex-Allemagne de l'Est) : un style fonctionnel	77
9.5.1.	Piano droit Hupfeld, modèle Carmen 108, Böhlitz-Ehrenberg, Allemagne de l'Est, c. 1973	79
9.6.	La production contemporaine : le style contemporain	80
9.6.1.	Piano droit <i>UP-120S</i> de Pearl River Piano Group, Guangzhou, Chine, c. 2005	81
9.6.2.	Piano droit Buuas – <i>132 GXTH</i> , de Fujian Aiyue Piano Co., Fujian, Chine, c. 2005	81
9.6.3.	Piano droit Petrof, modèle <i>118/II</i> , Hradec Králové, Tchéquie, c. 2001	81
9.6.4.	Piano droit Kawai, modèle <i>Professional KS-2F</i> , Hamamatsu, Japon, c. 1998	82
9.6.5.	Piano droit Sauter, modèle <i>Vista 122</i> , Spaichingen, Allemagne, c. 2001	82
9.6.6.	Piano droit Rönisch, modèle <i>KDS Blue Rhapsody 121</i> , Leipzig, Allemagne, 2004	82
10.	Meubles de réalisation particulière ou spéciale	83
10.1.	Les meubles exceptionnels réalisés à l'unité ou par commande spéciale	87
10.1.1.	Piano à queue Bösendorfer dit de l'Impératrice, Vienne, Autriche, 1867	87
10.1.2.	Piano à queue Erard, numéro 81.042, Paris, France, 1900-1902, collections de la Ville de Nice	87
10.1.3.	Piano à queue Pleyel, numéro 127.945, habillé par Gustave Serrurier-Bovy, Paris, France, 1902	89
10.1.4.	Piano à queue Gaveau dessiné par Ruhlmann, Paris, France, 1925	91
10.1.5.	Piano droit décoré par Auguste Herbin, c. 1925	91
10.1.6.	Piano droit Renson, Liège, Belgique, c. 1925	92
10.1.7.	Piano à queue Blüthner, modèle 10/166, en aluminium, Leipzig, Allemagne, 1936	92
10.1.8.	Piano à queue Pleyel dit monopode, dessiné par Paul Follot, Paris, France, 1937	92
10.1.9.	Piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939	93
10.1.10.	Prototype de Frank Weschenfelder à partir d'un piano Yamaha, 1992	94
10.1.11.	Piano à queue Ibach, dessiné par Richard Meier, F-III 215, modèle Richard Strauss, Schwelm, Allemagne, 1997	94
10.1.12.	Piano à queue pour le XXI ^e siècle, du cabinet d'architecture Alexander Gorlin, New York, U.S.A (Pianova, Großefehn, 2002)	95
10.1.13.	Piano à queue Steinway, dessiné par Karl Lagerfeld, modèle A-188, Hambourg, Allemagne, 2003	95
10.1.14.	Piano à queue Petrof III, Tchéquie, n° 595.000, modèle Jubilé, 2005	96

10.2.	Meubles et brevets	96
10.2.1.	Brevets d'invention pour le dos et la caisse d'un piano droit, 1896 et 1897.....	96
10.2.2.	Brevet d'invention pour l'aménagement d'un meuble de piano droit avec étagères et casiers pour partitions, 1909	97
10.2.3.	Brevet d'invention de charnière de couvercle, 1912.....	97
10.2.4.	Brevet d'invention pour un système de pied unique pour piano à queue, 1929...	97
10.2.5.	Brevets d'invention pour un meuble de mini-piano, 1935, 1936 et 1937.....	98
10.2.6.	Brevets d'invention pour un meuble de piano à queue, 1939	98
10.2.7.	Brevet d'invention pour un clavier incurvé, 1965.....	98
10.2.8.	Brevet d'invention pour le design d'un piano à queue, 1990.....	99
11.	Conclusions et perspectives	100
12.	Bibliographie.....	104
12.1.	Ouvrages généraux	104
12.2.	Monographies	106
12.3.	Catalogues et prospectus de manufactures de pianos	106
12.4.	Revue et journaux	111
12.5.	Sites Internet de manufactures de pianos.....	111
13.	Table des illustrations	112

1. Avant-propos

Ce mémoire est le fruit d'une longue fréquentation de son objet : je suis né au milieu de pianos. Etant le dernier représentant d'une famille de facteurs et de marchands de pianos, j'ai passé mon enfance et grandi au contact des meubles de ces instruments mélodieux.¹

Cette imprégnation personnelle joue sans doute un rôle dans la manière d'aborder le sujet de cette étude : les aspects esthétiques du meuble de piano de 1860 à nos jours. Au départ, il importe, d'après mon expérience, de bien définir ce qu'est le meuble de piano. Je consacrerai donc les premiers chapitres de mon travail à cette définition et à l'analyse des parties qui le constituent (et à leurs exactes dénominations et fonctions), et à sa production. Je m'attacherai ensuite à la description d'une série de meubles qui récapitule l'évolution des formes et des styles qui prévalurent lors de leur fabrication.

Je me suis aussi efforcé de bien séparer, dans l'évolution du meuble de piano, les courants principaux des manifestations périphériques. Comme dans le cas d'un arbre généalogique, la méthode est de bien suivre les embranchements, du tronc vers les brindilles extérieures, mais en portant aussi attention aux cas spéciaux, aux développements décalés ou sans suite. J'ai aussi pris soin de garder une place pour les meubles particuliers ou d'exception.

Il m'a semblé également indispensable de toujours garder à l'esprit les trois éléments-clefs qui concourent à la facture d'un meuble de piano :

- 1) le rôle de protection que le meuble a pour l'instrument et qui est fondamental pour sa conception et son esthétique.
- 2) l'évolution des goûts qui va faire varier le choix des styles avec leurs diverses nuances.
- 3) l'évolution technologique de l'industrie du meuble liée aux pressions purement économiques.

¹ Les notions de facteurs de pianos et de marchands, souvent mêlées à juste titre, sont abordées par Malou Haine et Nicolas Meeùs dans le *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du IX^e siècle à nos jours*, Pierre Mardaga, Liège, 1985, p. 13.

2. Introduction

Un objet universellement répandu.

Le piano s'est propagé partout. L'extension de son aire d'utilisation s'est faite de proche en proche. Sa diffusion se marque dès sa naissance à partir de la Saxe et de l'Italie du Nord vers l'Autriche, Paris et toute l'Europe, puis l'Amérique et le reste du monde. Elle se poursuit aujourd'hui avec la multiplication des pianistes – et des pianos – en Chine, qui est en passe de devenir la région où l'on en joue le plus. Cette propagation géographique s'accompagne aussi d'une large diffusion sociale et culturelle touchant tous les milieux de la société et n'a eu de cesse d'entraîner le piano dans les situations les plus diversifiées. On touche ici à une raison majeure de l'intérêt de l'étude de son meuble, qui lui donne son apparence extérieure. Si la musique qu'il émet est son interface sonore, le meuble est son interface visuel. Excellent comédien, pour reprendre la formule de l'enfant prodige au piano Ferruccio Busoni, le piano s'adapte à toutes les situations. Il a aussi l'étoffe du héros puisqu'il conquiert le monde entier. Il se répand dans tous les milieux. Le café populaire, avant l'arrivée de la radio ou du juke-box, ne pouvait se passer de disposer d'un piano pour sa clientèle, ce qui n'empêcha pas Max Weber, le sociologue de l'avènement du capitalisme et du passage à la modernité, d'affirmer a contrario que "le piano est par essence un instrument domestique bourgeois". On touche aux mêmes ambivalences en contemplant les tableaux remplis de bonheur familial d'Auguste Renoir représentant des *Jeunes Filles au piano* et en s'aventurant ensuite dans le Far West avec Lucky Luke, les Dalton et les aventuriers les plus hardis, où le piano est un attribut essentiel des saloons, ces bars mal famés. On peut multiplier les exemples. Ainsi, en 2005, au cours des dernières émissions télévisées de la Star Ac' sur TF1, l'objet le plus précieux, icône de la culture au centre de la scène populacière, est le piano à queue monopode, produit par la nouvelle société Pleyel. Dans le même temps, une série de concert organisée par l'Orchestre philharmonique de Liège, à l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Mozart, est annoncée par une affiche montrant l'enfant Amadeus devant un grand piano à queue de concert du plus grand conformisme culturel. Art Tatum, swinguant à l'ère de la ségrégation raciale aux Etats-Unis, fait tout aussi bien corps avec son piano que Rachmaninov, compositeur russe soviétique, parcourant les mêmes régions.

Dans la *Gazette musicale*, en 1837, Franz Liszt écrit : "Le piano est pour moi ce que le navire est pour le marin et le cheval pour l'Arabe. Plus encore, ma langue, ma vie, mon *moi*. Micro-cosme (sic), *micro-deus*. Le piano a, plus qu'aucun autre instrument, la possibilité de participer à la vie de l'homme."² Voilà pour la diversité.

Cette *participation* tous azimuts fera du piano, selon la définition de Dieter Hildebrandt³, le plus démocratique des instruments. "Le piano n'est pas plus un instrument – c'en est une centaine" disait Anton Rubinstein parlant de l'instrument en lui-même. Si on le considère sous l'angle de son meuble, c'en est des milliers, adaptés et adaptables à toutes les situations possibles. Entre le piano chargé d'ors et de bois précieux que Sissi offre à l'impératrice Eugénie et le piano sous-bas de gamme chinois, habillé du plus élémentaire costume Mao, il n'y a, somme toute, qu'une différence : le meuble. Le chinois sonne d'ailleurs mieux que ne devait sonner le Bösendorfer princier. La fonction technique et musicale reste identique, la présentation change selon les circonstances. C'est cette apparence multiple et diverse du piano, qui ressort des meubles qui le vêtent comme un habit chaque fois renouvelé, que ce mémoire propose d'approcher.

L'histoire du meuble en général a donné lieu à de nombreuses et vastes études. La formation et l'évolution des styles sont l'objet d'ouvrages qui vont du *Petit guide illustré* à l'usage de l'amateur à de savantes monographies. Le meuble de piano est un enfant perdu dans ce labyrinthe. C'est dans un volume très mince que prend place la littérature sur le meuble de piano de 1860 à nos jours. En fait quasi inexistante, elle se découvre sous forme de remarques complémentaires, d'addenda toujours tournés sur des notions périphériques par rapport à une histoire du meuble proprement dite. Sur ce plan, le meuble de piano est un oublié de la vaste période de temps sur laquelle nous nous penchons. Il a cependant bien souvent une présence qui va au-delà de l'évocation et de la simple représentation. Dans bien des gravures ou vues d'ensembles mobiliers, le piano apparaît comme un objet au repos mais prêt à vivre, à jouer et à animer dès lors la salle, le salon ou le séjour. Bref, lorsqu'il apparaît, le *meuble-piano* est prompt à s'affirmer, prêt à irradier l'espace qui le contient. On peut s'étendre sur cet aspect en ce qu'il paraît nodal car c'est bien à partir de cette *présence* affirmée que le meuble de piano relie à une

² Cité par Alfredo Casella dans *Le piano*, La Revue internationale de Musique, vol. 1, n° 5-6, Bruxelles, 1939, p. 786.

³ HILDEBRANDT, Dieter, *Le roman du piano du XIX^e au XX^e siècle*, Actes Sud, Arles, 2003, p. 12.

esthétique, à une histoire avec ses liens sociaux, politiques et culturels. Voici quelques exemples pour étayer cette orientation :

- 1) Une bande dessinée évoquant le Far West de Lucky Luke avec Calamity Jane, l'entraîneuse ou les Dalton (fig. 1). Ou une autre : Tintin avec la Castafiore, au château de Moulinsart, chantant l'air de Marguerite (fig. 2). Le piano apparaît ici par son meuble (faut-il le dire) et imprègne chaque vignette d'un parfum culturel spécifique.
- 2) Sortant de l'époque de notre étude, l'œuvre de François-Louis Dejuinne *Madame Récamier à l'Abbaye-aux-bois*⁴ (1826) nous montre un piano carré qui fait jeu avec la jeune femme étendue (fig. 3). Si on enlève le contrepoids que représente le piano, la typique retraite paisible de la Restauration perd toute sa densité.
- 3) Un living modèle de la République démocratique allemande (ex-Allemagne de l'Est) sorti d'un catalogue d'Alexander Herrmann de Sangerhausen datant de 1971 (fig. 4). C'est la représentation iconique d'un bien-être communiste petit-bourgeois.
- 4) Une salle de concert avec un grand piano à queue de concert au centre de la scène (salle Pleyel, Paris, 2006, fig. 5). C'est l'image projetée de la haute culture occidentale.

Avec ces exemples sont abordés deux faits dominants. D'une part, le meuble de piano est bien comme tel intégré à l'histoire générale des styles, complètement soumis à l'action des influences de l'époque, du lieu, de l'activité des hommes, bref, pourrait-on dire, enchaîné aux phases successives des périodes où il évolue. D'autre part, le volet décoratif, – l'ornementation des éléments fonctionnels comme les pieds, les consoles, les pédales, les pupitres, etc. et l'ornementation des éléments non utilitaires comme les pilastres, les marques sur la barre d'adresse, les panneaux de fermeture etc. – est particulièrement riche d'enseignements. Chargé de tous les traits et fantaisies élaborés en dehors de l'utilitaire, le meuble de piano présente une parure. Sous réserve de quelques évolutions que nous aborderons par après, cette parure est un ensemble, chaque fois renouvelé et adapté, que l'instrument lui-même, intériorisé en dehors du clavier, offre comme la fleur ses pétales et endosse pour paraître en société, chaque fois dans un rôle bien repérable.

⁴ Musée du Louvre, Paris, inv. n° R.F. 2004-6.

Bien sûr, comme le relève J. Stany Gauthier⁵, "entre la théorie et la pratique, il y a souvent un monde, le théoricien énonce sur le papier les plus magnifiques préceptes [...]. Voilà ce qu'on devrait faire, dit-il, [...] or, l'artisan qui le plus souvent n'est pas un créateur [...] reproduit dans la matière qu'il travaille les ornements caractéristiques à la mode [...]." En scrutant la production des meubles de piano de 1860 à nos jours, cette remarque prend tout son sens et c'est toujours sous son éclairage qu'il faut analyser les composantes tant de la menuiserie que de l'ébénisterie.⁶

"Lorsqu'on s'enrhume à Paris, on éternue à Bruxelles"⁷ et, à Liège, on frissonne. Et les frissons peuvent n'en être pas moins ardents et très spécifiques. C'est avec cette gradation, transposée dans son contexte, qu'on peut dire que le meuble du piano sera toujours en quelque sorte à la traîne des styles et des modes, mais que, une fois engagé dans le mouvement, il développera des qualités propres parfois très marquées. Au point de pouvoir devenir emblématique d'un style (et au-delà) : ainsi le piano à queue dit de l'impératrice Elisabeth d'Autriche dont le style néo-Renaissance est particulièrement affirmé. Le même phénomène marquant apparaît avec le piano à queue Gaveau dessiné par Emile Jacques Ruhlmann (1879-1933) pour l'Exposition des Arts décoratifs de Paris (1925) dont l'essence Art déco s'exhale avec une vigueur particulière ; ou encore avec les productions de la République démocratique allemande où le style *KistKasten* va être poussé vers un dépouillement extrême où les uns auront vu l'expression d'une uniformité triste et d'une certaine pauvreté tandis que les autres y auront apprécié le design d'une modernité dépourvue de tout artifice. Et le récent *KDS Blue Rhapsody* de Rönisch ne représente-t-il pas mieux que quelque autre objet la contemporanéité artistique de ce début de troisième millénaire ?⁸

C'est sur ces larges bases introductives qu'il semble cohérent de développer une étude des différents aspects propres au meuble de piano et de consacrer aussi quelque attention à des aspects plus périphériques. Il en sera ainsi avec un chapitre portant sur les couleurs du piano : le clavier blanc/noir ou les placages de bois et les traitements de surface traversent l'histoire du meuble du piano avec des implications intéressantes. Il semble aussi nécessaire de relier, dans la mesure du pertinent, tous ces aspects épars

⁵ GAUTHIER, J. Stany, *La connaissance des styles dans le mobilier*, Paris, 1947, p. VI.

⁶ Par ébénisterie de piano, on entendra ce qui relève de la fabrication de meuble de qualité, voire de luxe, utilisant notamment la technique du placage.

⁷ GOVAERT S., *Mai 68 : c'était au temps où Bruxelles contestait*, Bruxelles, 1990, p. 9.

⁸ Les instruments mentionnés sont répertoriés, décrits et illustrés aux chapitres 9 et 10.

car ils sont réunis dans chaque piano, à chaque époque, à chaque type d'utilisation et avec chaque utilisateur.

Une étude qui tenterait d'analyser l'évolution du meuble de piano sur le plan social apporterait sans doute beaucoup pour comprendre la place prise par cet instrument dans l'univers mental des différentes époques et ses interactions avec la sensibilité affichée envers l'*objet-piano*. Aujourd'hui, on peut voir une marque automobile prestigieuse (Mercedes) promouvoir sa très haute technologie en utilisant l'image d'un piano à queue pour sa publicité ; on surprend, en plein centre ville de Liège, sur un vaste affichage, la société de distribution d'électricité étaler son dynamisme et sa force par une même instrumentalisation. Sans doute, la perfection technique, liée à la combinaison ébouriffante de l'activité proprement physique du pianiste en concert avec le résultat de sa prestation artistique, n'est-elle pas étrangère aux prises de rôle de ce comédien hors-pair qu'est le piano en son meuble !

3. Qu'est-ce que le meuble de piano ?

A l'origine, les instruments à clavier tels que les épinettes et les clavecins pouvaient être déposés dans une caisse qui avait un rôle de protection. Cette véritable boîte de rangement de l'instrument s'est progressivement couverte de décorations. De la simple application d'un enduit coloré à une recherche d'ébénisterie, on passa à des décorations de scènes peintes (pastorales, mythologiques etc.)

L'instrument n'était plus nécessairement retiré de son coffret de protection pour être joué. Plus encore, la protection devint meuble, lié à l'instrument *organiquement*. Ainsi, pour prendre un exemple concret, les côtés de l'instrument et le couvercle s'identifièrent complètement à la boîte de protection. Désormais l'instrument avait un meuble qui n'était pas détachable ou duquel l'instrument ne pouvait être extrait. Le meuble comportait aussi des éléments nécessaires à la stabilité et à l'utilisation de l'instrument et donc lui devenait inséparable sur le plan fonctionnel. Les pupitres, les flambeaux⁹, etc. s'insèrent dans ce cadre.

Le meuble de piano est dans la ligne de cette évolution. Relevons que dans les ateliers parisiens, mais aussi à Bruxelles et en Wallonie, le meuble de piano était appelé la caisse. En Allemagne, le terme *Kiste* (caisse, boîte) est toujours utilisé¹⁰.

Dans *The Musical Instruments in the 1851 Exhibition*¹¹, un article énonce les différents métiers des ouvriers spécialisés qui interviennent dans l'élaboration d'un piano. Cette liste montre combien, d'une part, la fabrication du meuble est l'objet d'activités spécialisées et combien, d'autre part, ces activités sont reliées ou non aux autres interventions de la production. Les interactions sont présentes du début à la fin du processus de fabrication.

Lorsque la boîte devient meuble, le style s'en saisit et la mode aussi. "Car, en matière de décor, toutes les manifestations d'une époque sont solidaires ; elles jouissent du pareil esprit, du même air de famille ; au surplus, ne fallait-il pas que les

⁹ Le terme chandelier ou bougeoir est aussi utilisé. Léon Pinet, dans ses dessins et modèles, parle de flambeaux et de flambeaux électrifiés. Mentionnons aussi bras de lumière, vieilli.

¹⁰ Citons *Le Petit Larousse illustré* : "Caisse (...) 2. Boîte qui renferme un mécanisme ou protège un ensemble délicat. Caisse de piano."

¹¹ MACTAGGART, Peter et Ann, *The Musical Instruments in the 1851 Exhibition : A Transcription of the Entries of Musical Interest from the Official Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Art and Industry of All Nations, with Additional Material from Contemporary Sources*, Mac & Me, Welwyn, 1986, p. 16-17.

meubles s'harmonisassent avec leur décor ?"¹² Le meuble de piano se conçoit comme un vrai petit monument d'architecture. Et, à ce propos, si l'on ne peut séparer l'architecture du mobilier, le meuble du piano est particulièrement empreint d'un geste architectural et de toutes les contraintes et les manifestations décoratives qui s'y rattachent.

La question "qu'est-ce que le meuble de piano ?" peut paraître impertinente car le concept de meuble de piano semble aller de soi. En fait l'interrogation posée mène à un questionnement plus complexe qu'une réponse immédiate escamoterait. Le meuble de piano n'est pas une évidence.

Le meuble de piano, comme quelques autres meubles, peut se circonscrire par des analogies négatives. Ainsi le violon est aussi un instrument de musique mais le meuble de violon est un concept vide. À l'autre extrémité des analogies négatives, parle-t-on de meuble de table ou de meuble de chaise, d'armoire... tellement l'objet est en lui-même le meuble ? Le meuble de piano se présente d'abord certes comme un assemblage de l'*instrument-piano*. Quelles sont les fonctions de cet emballage qui est une structure qu'on peut appréhender comme une boîte contenant l'instrument même ? Bref, à quoi sert le meuble ?

Plusieurs fonctions peuvent être distinguées.

1) La fonction, première, de protection

Le meuble protège les parties musicales de l'instrument des coups, de la poussière, des variations de température. On *ferme* un piano en soustrayant son clavier aux agressions extérieures. Le meuble participe aussi au déplacement du piano et à son transport.

2) Les fonctions techniques telles que

- a) celles qui mettent à disposition de l'utilisateur un clavier, un pédalier, un pupitre pour les partitions, etc.

Parlant ironiquement du piano, Beethoven propose le nom bien allemand de : *Schwachstarktastenkasten* ! Cet amalgame difficilement prononçable se compose des mots *schwach* (doux), *stark* (fort), *Tasten* (touches) et *Kasten* (caisse). Le piano est

¹² ÉMILE-BAYARD, *L'art de reconnaître les styles*, éditions Garnier Frères, Paris, 1948, p. 21-22.

clairement défini ici comme une caisse présentant des touches permettant de jouer du pianissimo au fortissimo... Le meuble permet aussi que le pianiste accède aux pédales et qu'il dispose d'un pupitre. Il porte aussi la marque du fabricant souvent en lettres de cuivre.

b) celle qui assure la stabilité de l'instrument

C'est une fonction du meuble dont le piano ne pourrait se passer. Sans le meuble et l'écart qu'il permet pour les pieds (ou roulettes), le piano tomberait vers l'avant ou l'arrière. Cette fonction qui s'impose dans toute interprétation du meuble, particulièrement du piano à queue.

c) celles qui ont trait à la diffusion du son

Elles sont beaucoup plus présentes dans le meuble de piano à queue avec l'ouverture du couvercle pour rabattre le son vers l'auditoire. La libération de la table d'harmonie, vers l'arrière pour le piano droit, vers le bas pour le piano à queue influe sur la conception du meuble.

d) celles qui permettent l'entretien et l'accord de l'instrument

Elles influent sur la conformation de diverses parties du meuble par nécessité de ménager des accès techniques (retrait de la mécanique ou des touches, pose de la clef d'accord sur les chevilles, etc.)

3) La fonction décorative liée à l'usage artistique

Le meuble sera porteur des traces et des ornements de tous les styles imaginables : du néogothique au psychédélique, de l'Art nouveau au pop art en passant par le modernisme, l'Art déco, le constructivisme, le style international...

4) La fonction sociale

On rappellera ici le célèbre aphorisme de Flaubert : "Piano : Indispensable dans un salon"¹³. Adorno déclare que le piano est le prototype musical de la bourgeoisie révolutionnaire. Max Weber qu'il est par essence un instrument bourgeois. Des autodafés de pianos, aux Etats-Unis, ont pu représenter la quintessence de l'opposition à la bourgeoisie dominante. À l'opposé, les publicités d'intérieurs ouvriers vivant dans le paradis du communisme en Allemagne de l'Est montrent une parfaite intégration du piano aux intérieurs des habitations. Une image emblématique de Mai 68, à Paris, est ce piano à queue tiré dans la cour de la Sorbonne pour un concert perpétuel. Sur les camions d'une firme de transport international de pianos est écrit "Klavier bringt Freunde und Freude ins Haus"¹⁴ Lorsque *La Libre Belgique* veut faire découvrir les nouvelles tendances de la mode avec Paul Dejardin, directeur du Palais des Beaux-Arts, celui-ci pose en jean blanc et t-shirt chemise Martin Marziela en faisant semblant de jouer sur un queue de concert Steinway tout ouvert.¹⁵ Le meuble de piano, où qu'il apparaisse, a toujours un rôle social. C'est un acteur.

A ces diverses fonctions vient s'agréger une dimension magique qui fait que tout piano dégage une atmosphère particulière :

- la *boîte* fermée peut subitement s'ouvrir, en faisant pivoter le cylindre, et un vaste clavier – fait de *dents* blanches et noires – apparaît... C'est la colombe du magicien.
- la *boîte* muette peut subitement résonner de sons divers : l'index enfonce doucement une touche ou le poing tape sur le clavier et tout résonne... C'est inattendu, c'est une surprise miraculeuse.
- la *boîte* fermée peut aussi se démonter et laisser apparaître en son for intérieur l'instrument avec ses aciers étincelants, ses ors, les couleurs vives et riches des feutres, les marteaux de laine blanche... Il faut ouvrir la caisse d'un piano devant un enfant pour voir dans ses yeux toute la magie qu'il ressent de ce *découvrement*.

¹³ FLAUBERT, Gustave, *Les Pensées suivies du Dictionnaire des idées reçues*, Paris, 1993, p. 190.

¹⁴ Kraus und Pabst – Lichtenfels, Allemagne. Traduction : le piano apporte amis et joie au foyer.

¹⁵ In *La Libre Essentielle*, supplément n° 19, mars 2006.

4. Evaluation esthétique de la production de meubles de piano

Pour apprécier à sa juste valeur la production des meubles de piano, de 1860 à nos jours, il est bon de toujours avoir à l'esprit qu'à côté des pièces d'exception il y a place pour la production la plus courante. Entre le meuble rare, fabriqué sur demande ou sur commande par un artiste, confié aux mains des meilleurs artisans d'une fabrique voire d'un atelier d'ébénistes indépendants, et souvent bien conservé par le musée ou la collection privée, et le modeste meuble du piano le plus fabriqué en quantité, souvent très joué, et qui, en conséquence d'une utilisation intense, a moins résisté à l'usure et au temps au point d'avoir disparu, il y a toute la gamme des intermédiaires. Ceux-ci comportent des meubles qui se rapprochent des œuvres dominantes, ou s'en inspirent pour le meilleur, mais aussi des réalisations qui ont été faites sur des plans très faibles, eu égard au style, et se retrouveront chargées, voire surchargées de décorations diverses : moulures rapidement appliquées, ornements surajoutés, et souvent quincaillerie appariée à partir d'un catalogue de fournitures décoratives.

Il est de fait que les meubles de pianos conservés, autant que les gravures ou photographies des catalogues d'époque et les meubles reproduits dans les monographies de manufactures de pianos, font la part la plus belle aux réalisations de prestige.

L'évaluation esthétique du meuble dépendra aussi, parfois dans une large mesure, de l'endroit et de la région où il est fabriqué ou destiné à la vente. Ainsi, par exemple, l'inspiration Renaissance dans les meubles de pianos néo-Renaissance sera très diverse selon le lieu, qu'il s'agisse de ce piano présenté par une manufacture française dans un traitement alliant sobriété et classicisme extrême, qu'il s'agisse de la réalisation d'un meuble totalement représentatif d'une Renaissance allemande richement chargée (et même liée à un style *Altdeutsch*) ou bien qu'il s'agisse de ce modèle pour lequel se devine l'intervention rapide d'une fabrique de meuble populaire "à têtes de lion", style bien connu dans les contrées flamandes sous la dénomination "meuble de Malines".

Il faudra donc bien tenir le gouvernail : avoir une préoccupation distincte pour les réalisations somptueuses, mais ne pas sous-estimer les plus simples, les plus humbles, les plus pittoresques qui formèrent les cohortes les plus nombreuses. Ne pas ignorer non plus les diversités locales.

Quelques cas particuliers peuvent, de façon exemplaire, montrer la variété des situations dans lesquelles se développe la fabrication des meubles de piano.

1) Cas du catalogue Gaspard Schultz, Liège, 1910

Ce rare catalogue de la fabrique liégeoise présente les photographies de huit pianos droits répartis sur deux modèles (l'un à cordes obliques, l'autre à cordes croisées). Si les meubles de base sont fabriqués dans la fabrique même, il n'en est rien du modèle *Style Renaissance*, luxueux petit monument avec des montants à cariatide, des panneaux de bois sculptés, des feuillages, des trophées, des figurations humaines en pied, des pattes de griffons, une galerie avec clochetons et tête de méduse... Il recouvre une offre particulière, proposée par une fabrique spécialisée de meuble, et qui, selon l'avis de gens de la profession, n'a jamais été livrée par la manufacture liégeoise. Considérer ce modèle comme un piano qui se vendait et s'achetait à Liège vers 1910 ne repose donc sur aucun autre indice matériel que la photographie du catalogue. Le catalogue précise sur sa dernière page que "les pianos figurant dans ce catalogue peuvent être établis en toute nuance de bois et styles sur commande. Des galeries peuvent être adaptées, moyennant un supplément, à tous les pianos."¹⁶

2) Cas de la monographie de Florian Speer sur Rudolph Ibach, à Barmen¹⁷

Il s'agit d'un ouvrage de Florian Speer intitulé *Ibach und die Anderen*, contribution à l'histoire de la facture du piano au XIX^{ème} siècle dans la région du Rhin-Berg et centré, en bonne part, sur la maison Ibach. Cette somme offre 25 gravures et photos qui représentent des pianos. Sur les quatorze gravures, 10 montrent des meubles complexes et luxueux. Sur les 11 photographies, cinq ont trait à des meubles sophistiqués, œuvres d'architectes ou de lauréats de concours de modèles. Si l'on s'en tient à ces proportions, on décale la production largement majoritaire vers la production luxueuse et particulièrement élaborée, voire vers des modèles dessinés qui n'ont jamais été réalisés. Des situations comparables se retrouvent aujourd'hui lorsqu'une manufacture

¹⁶ Gaspard Schultz, *manufacture de pianos*, Liège, s. d. [c. 1910].

¹⁷ SPEER, Florian, *Ibach und die Anderen. Rheinisch-Bergischer Klavierbau im 19. Jahrhundert*, Wuppertal, 2002.

présente dans un catalogue une *série spéciale* de modèles de piano dont l'un ou l'autre ne seront jamais que des prototypes¹⁸.

3) Cas des meubles de piano signés Serrurier-Bovy, ensemblier, Liège, Paris

Ici, il s'agit d'intérieurs de maisons, commandés à l'architecte et décorateur Gustave Serrurier-Bovy, dans lesquels devait prendre place un piano. Il apparaît que l'atelier de Serrurier-Bovy est en contact avec une fabrique de pianos (souvent Pleyel, Paris), pour établir le meuble selon les plans et dessins de l'architecte. Cas très particuliers, qu'il s'agit dès lors de traiter comme tels puisque ces instruments n'ont jamais pris une valeur de modèle de catalogue ou de référence. Nous nous trouvons ici en présence d'un art du bois et de la décoration servi par des ébénistes d'expérience. Nous sommes en quelque sorte dans des réalisations de bout de course sur lesquelles l'atelier même de Serrurier-Bovy apportait sa participation, parfois très importante, avec des modifications ou des travaux de raccord.

A propos de l'évolution de l'aspect extérieur du meuble de piano, il faut se garder de voir dans les exemplaires les plus récents un aboutissement quasi définitif. Cette conception finaliste ne doit cependant pas être rejetée complètement. Elle a une part de vérité. Ainsi, en 1939, Ernest Closson fait une analyse intéressante.

"En ce qui concerne l'aspect extérieur de l'instrument, on constate ici le même processus de simplification que celui qui, depuis deux siècles, a uniformisé les archets, où l'on avait renoncé à l'ornementation somptueuse, aux éclisses lamées d'ivoire, à la marqueterie qui firent la gloire des Duiffoprugcar et des Tielke. Il en fut de même du piano, mais avec un décalage résultant de sa modernité par rapport aux archets et comme si l'imagination des décorateurs devait s'attarder plus complaisamment sur cet instrument, qui offrait plus de surface à leur fantaisie décorative. Les ors et les cuivres, les draperies et les plumets, tout le clinquant des pianos pyramidaux et girafe disparurent avec eux, mais le piano à queue et le piano droit ne furent pas épargnés. On fit des pianos à queue de luxe, ornés de nacre, de jaspe, de malachite, d'albâtre et de marbre (!) ; Erard exposa un piano entièrement doré. Pape construisit, pour la duchesse de Berri, un piano couvert de plaques d'ivoire grandes comme des mouchoirs, obtenues au moyen d'une

¹⁸ Voir catalogue *Irmeler Pianoforte – Art Design*, s. l. s. d. [c. 2005].

scie circulaire « pelant » la pointe d'ivoire comme on pèle une pomme. Des pianos votifs, offerts à de hauts personnages, atteignirent de la sorte des prix énormes. Des instruments destinés aux expositions reçurent des décors raffinés, peints sur fond tendre. Les erreurs les plus criantes consistèrent ici dans l'anachronisme des caisses d'un style déterminé antérieur à l'instrument (un piano en style Louis XIV étant, en somme, aussi anachronique que le seraient une auto ou une locomotive en style Renaissance). La facture américaine recula ici les limites de l'extravagance avec des pianos en style gothique. Plus récent que le piano à queue, le piano droit devait échapper plus ou moins à cette orgie décorative, mais une recherche de mauvais goût s'y manifestait, il y a peu d'années encore, dans des girandoles tordues en cuivre doré, des profils de musiciens et autres ornements en appliques."¹⁹ Ernest Closson concluait son analyse dans un texte repris dans la Revue internationale de Musique : "mais aujourd'hui, ces ornements disparaissent et la caisse, réduite à elle-même, prend la sobriété de lignes dont l'ascétisme voulu du mobilier moderne n'a fait qu'augmenter la sévérité. En même temps, le format se réduisait. Le modèle encombrant, peu pratique, du piano à queue de concert fut adapté aux nécessités domestiques par la création des claviers dit (sic) *demi*, *quarts de queue* et *crapeau* (sic), moyennant raccourcissement des cordes graves, avec augmentation proportionnelle du filage. Le piano droit, moins encombrant cependant, suivit la même loi, sa profondeur fut diminuée, la caisse abaissée. Dans la période la plus récente, les facteurs sont allés plus loin. A la fois pour des raisons économiques et tenant compte de la surface de plus en plus réduite des appartements modernes, ils se sont ingénies à la création d'un piano droit de format réduit aux dernières limites²⁰. La principale difficulté était, ici, de concilier cette réduction à l'extrême avec les qualités sonores de l'instrument. On y a généralement réussi."²¹

Cette philosophie générale du meuble de piano fait de la mode *fin années trente* l'aboutissement parfait et définitif du meuble, alors qu'il s'agit en grande partie du produit de courants stylistiques passagers. Avec le recul de vision que nous avons, soixante ans plus tard, cela peut être affirmé. Très intéressantes sont les assertions sur la réduction du format du meuble pour des raisons économiques et liées aux nouvelles manières de vivre. C'est à la fois exact pour une bonne part, essentiellement pratique,

¹⁹ CLOSSON, Ernest, *Histoire du piano*, éditions universitaires – Les Presses de Belgique, Bruxelles, 1944, p. 131-132.

²⁰ Il s'agit ici de toute cette gamme de mini-pianos (environ 90 cm de hauteur) qui n'est plus fabriquée aujourd'hui.

²¹ CLOSSON, Ernest, *Histoire du piano* in *Le piano*, La Revue internationale de Musique, Bruxelles, vol. 1, n° 5-6, 1939, p. 798-799.

quand la demande de meilleur marché et de moindre encombrement va dans le sens d'une simplification des apparences extérieures et de la réduction des dimensions. Mais c'est un jugement inexact lorsqu'on considère – et ici on se situe sur le plan esthétique – que cela relève d'une évolution de simplification et de standardisation, puisque l'offre aujourd'hui de meubles particuliers et divers, ainsi que d'instruments de dimensions et de volumes variés, n'a jamais été aussi grande.

Une réflexion doit aussi se faire sur la persistance des chefs-d'œuvre comme référence et l'inversion de ce processus dans la fabrication contemporaine des meubles de piano. Emile-Bayard rappelle que "les chefs-d'œuvre seuls persistent à travers le culte de la beauté séculaire, et (qu') il serait injuste de ne pas supposer, à côté des plus rares pièces d'ébénisterie, des pièces plus humbles qui personnifieraient le mobilier du peuple [...]"²². Ainsi, alors que le piano à queue Steinway d'Eric Gugler de 1938 trône à la résidence du président des Etats-Unis sur ses trois aigles en or massif et est l'objet de tous les soins et de multiples reproductions, que reste-t-il des dizaines de milliers de pianos qui concouraient à l'animation et au pittoresque de chaque petit village ou relais d'écurie du Far West américain ?

Emile-Bayard, certes toujours à propos des meubles de la Renaissance authentique, poursuit "les donjons mornes comme les riants châteaux, seuls demeurent en témoignage du passé, tandis que la chaumière paysanne n'a pas survécu [...] Il en est de même des beaux meubles [...] et néanmoins, répétons-le, il y a place dans notre imagination pour un meuble simple. [...] Gardons-lui une place distincte parmi (les) pièces les plus somptueuses [...] ses lignes et volumes, mais sa silhouette, se réclame impérieusement du style luxueux dont il est simplement l'ombre rationnelle."

Le problème se pose tel quel avec des meubles néos, éclectiques et aussi Art nouveau et Art déco pour lesquels des exemplaires de références ont existé pour toute la production. Il n'en est sans doute pas de même avec les réalisations plus contemporaines. La production plus massive, et surtout plus démocratisée, n'aurait-elle pas inversé le processus ? Le meuble de base, répandu et iconique, n'est-il pas le modèle, le creuset, sur lequel l'artiste ou l'esthète plus pointu se penche pour exalter forme et décoration ?

²² EMILE-BAYARD, *L'Art de reconnaître les styles, le style Renaissance*, Paris, éditions Librairie Garnier Frères, 1920, p.173-175.

Quand le même Emile-Bayard avance l'idée que "la solidarité du meuble avec l'architecture à travers les siècles est flagrante", on peut penser évidemment à ces meubles de pianos néos, éclectiques ou modernes qui se montrent comme de vrais petits monuments qui récapitulent le geste architectural d'une époque. Mais encore ici, l'évolution de la société vers plus de massification, la culture portée par un plus grand nombre, une forme d'extension de la démocratie même la plus formelle conduit peut-être moins à un *meuble-monument* qu'à un *meuble-objet* intégré, passe-partout dans un ensemble donné. Le meuble de piano minimaliste, épuré et ramené à l'essence de ses formes, typique de la production de l'Allemagne communiste de l'Est (1949-1989), s'intègre parfaitement au Palais de la République de Berlin (1976). Quelle allure aurait eu un piano néo-Renaissance ou *Altdeutsch* dans ses salons ? Quel air y aurait pris un meuble réalisé comme œuvre d'art contemporaine sinon celui d'une *installation* ? N'est-on pas dans une situation identique avec le grand piano à queue de nos salles de concert ?

5. Analyse des parties constitutives du meuble de piano

Il y a lieu de différencier le meuble de piano droit du meuble de piano à queue.

5.1. Meuble de piano droit (fig. 6)

Les parties du piano qui relèvent de l'instrument sont :

- 1) l'ensemble acoustique constitué de la table d'harmonie, du sommier, des cordes et du cadre en fonte.
- 2) le clavier avec son châssis, constitué de l'ensemble des touches.
- 3) la mécanique avec les pièces articulant les marteaux et les étouffoirs.
- 4) le système de levier des pédales.

Toutes ces parties sont marquées du sceau du rectangle. Toutes forment ou s'insèrent dans un volume parallélépipédique. Ces volumes sont caractérisés par ce qu'ils présentent quasiment tous la même longueur.

Le facteur de piano va dès lors devoir agencer ces parties les unes avec les autres et bien sûr tenir compte des contraintes très fortes des volumes. Ainsi, par exemple, le clavier devra se situer, dans son horizontalité, à une hauteur déterminée du sol (environ 70 cm) ; la ligne de frappe des marteaux sur les cordes se situe dans un rapport de proportion très stricte à la longueur de la partie vibrante des cordes. La hauteur de l'instrument et également les rapports d'horizontalité des éléments du meuble dépendent dès lors de ces contraintes.

Ces diverses obligations aboutissent à ce que les volumes et la forme brute de l'instrument proprement dit dépendent quasiment des mêmes canons pour tous les instruments²³. Pour prendre une image, disons que, si l'on tendait un tissu sur les parties agencées, on obtiendrait en gros le même volume. Les quatre volumes des parties principales de l'instrument s'emboîtent.

²³ Sauf les pianos bahuts (moins d'un mètre de hauteur) dont le mécanisme est placé sous le clavier et relié à celui-ci par un système de tringle.

Le meuble est ce qui va recouvrir ces volumes. Mais, en gros et en fait, le concepteur du meuble se retrouve pour tous les pianos droits devant le même volume différencié.

Deux attitudes vont résulter de cette situation :

- 1) celle de coller au plus près de ces volumes premiers. Des pieds avec consoles peuvent être ajoutés notamment pour la stabilité de l'instrument. On peut se reporter au petit piano droit fabriqué par Erard²⁴ (fig. 7).
- 2) celle de s'affranchir de ces volumes, du moins dans la mesure du possible, pour réaliser un meuble plus particulier. On peut se reporter au modèle décrit au point 9.3.4²⁵.

La dictature du rectangle et du parallélepède rectangle est en fait très grande. Les panneaux du bas et du haut sont sur le même modèle rectangulaire car ils doivent ménager les ouvertures maximales pour l'entretien du piano. Le couvercle du haut, de même. Le cylindre, qui ferme le clavier, malgré son nom est souvent strictement composé de formes rectangulaires, et les arrondis, lorsqu'ils apparaissent, tiennent plus d'angles arrondis que de surfaces courbes. Les côtés deviennent toujours de larges rectangles posés sur la hauteur. Les autres parties du meuble, à savoir la barre de serrure, le fond de clavier, les oreilles, la barre de dièse ou d'adresse, le fond de pédale sont des lattes ou des pièces de bois rectangulaires ou travaillées avec des arrondis à partir de pièces rectangulaires. Les pieds, au bas vers l'avant, le sont aussi.

Les consoles qui relient le fond de clavier aux pieds ont plus de souplesse dans leur conception. Leur fonction première est de soutien : elles seront soit cylindriques, usinées au tour, soit de forme rectangulaire, soit encore prendront toutes les courbures possibles, du pied de biche à la console fin de siècle en forme de volute ou en S plus ou moins sculptée.

La décoration prendra place sur ces bases anguleuses et droites. Soit elle s'y adaptera parfaitement en renforçant encore, par exemple par la décoration des panneaux, des couvercles et des côtés, l'aspect rectangulaire et un peu figé comme dans les exemplaires Art déco. Soit elle adoucira les formes par l'emploi de panneaux aux découpes intérieures arrondies comme dans l'Art nouveau. Mais les volumes premiers

²⁴ Ce piano fut fabriqué jusque dans les années 1890 par la fabrique Erard, Paris, sur un canevas qui remonte aux années 1850. La légende dit qu'il fut conçu dans ses dimensions pour être facilement livré par les cages d'escalier des immeubles parisiens. Son format compact a pour dimensions : hauteur : 112 cm, profondeur : 57 cm, longueur : 147 cm. Le meuble de ces pianos laisse bien apparaître les divers volumes constitutifs.

²⁵ Piano droit Pleyel à clavier rentrant, modèle *ST Studio*.

(des parallélépipèdes emboîtés) seront toujours bien discernables. Sur eux viendront se placer toutes formes de décoration plus ou moins pures, plus ou moins sophistiquées, parfois ampoulées : Henri II, Renaissance, Louis XVI, Second Empire, Restauration, etc. Une tendance contemporaine est de laisser ces panneaux en surface dégagée de toute décoration.

5.2. Meuble de piano à queue (fig. 8)

Le meuble de piano à queue a ses propres proportions. Tout d'abord, il provient directement du meuble du grand clavecin. Celui-ci, quasi comme tel, a abrité les premiers pianoforte (voir l'exemple de Taskin²⁶). Progressivement, en s'agrandissant et en s'alourdissant, le meuble du pianoforte donne le meuble des premiers pianos à queue. Cette évolution aboutit au modèle, moderne, standard du piano à queue des années 1860.

Le meuble du piano à queue, dès le départ de sa conception et dans son développement de manière encore plus affirmée, a privilégié les fonctions nécessaires liées à l'instrument musical. C'est un meuble fonctionnel :

- 1) Le grand couvercle, rabattant le son vers les auditeurs, a un rôle acoustique et également protecteur.
- 2) L'imposant porte-partition, très apte à recevoir des éléments décoratifs, est d'abord un pupitre entouré de tablettes pouvant porter un éclairage (bougies) pour les partitions et le clavier.
- 3) Le pédalier, de même très marqué par les styles, est d'abord le support des pédales.
- 4) Les pieds sont de fait réduits à leur fonction de soutien même s'ils portent à nouveau les signes des goûts des époques (pieds ronds, carrés, etc.)
- 5) Le cylindre protège le clavier, lorsqu'il est fermé.
- 6) Pour les meilleurs instruments, la ceinture (la partie qui forme la queue de l'instrument, l'entoure et le limite) est une partie à fonction acoustique²⁷.

De cette fonctionnalité des parties a découlé une adéquation quasi parfaite du meuble du piano à queue à l'instrument lui-même à tel point que, très tôt, dans le cas du piano à queue, le meuble et l'instrument ne font qu'un. On n'est donc pas dans la même situation que celle du piano droit.

²⁶ Pascal Taskin (Theux 1723 – Paris 1793) fabrique des clavecins, procède au ravalement de nombreux instruments et produit sans doute le premier pianoforte en France.

²⁷ Chez Blüthner et Steinway & Sons, par exemple, la ceinture est constituée en fonction de son rendu acoustique.

Mutatis mutandis, tout ce qui concerne le meuble du piano droit peut s'appliquer au piano à queue à quelques exceptions près. Les deux situations peuvent être comparées si l'on tient compte du changement de la forme des instruments. Il est indiqué, dans la partie 5.1. relative à la forme du piano droit, combien le meuble de ce type de piano résultait de l'agencement des volumes parallélépipédiques qui comprenaient les différentes parties majeures de l'instrument : le fond de l'instrument avec le barrage, le cadre, la table d'harmonie et l'encordage, la mécanique, le clavier avec son fond et le fond de pédales avec les pieds.

Le volume du piano à queue, en tant qu'instrument, se présente tout différemment du piano droit sous la forme d'une aile d'oiseau. Le terme allemand utilisé pour nommer le piano à queue signifie l'aile : *die Flügel*²⁸. Cette aile, le corps du piano à queue, a une épaisseur d'environ quarante centimètres. Le clavier et la mécanique sont logés dans le corps de l'aile. L'aile est couverte d'un couvercle qui renforce l'impression de la membrane mobile du vol des oiseaux ou des insectes. La forme périphérique du corps est habituellement constituée d'une partie droite rectiligne et d'un décours concave et convexe en quasi demi arc de cercle. Parfois ces lignes incurvées se font plus rigides jusqu'à prendre un aspect anguleux.

Ce corps est supporté par trois pieds qui peuvent parfois se dédoubler ou s'unifier. Un pédalier reprend le système des pédales sous la forme d'une lyre plus ou moins stylisée accrochée sous le centre du clavier. Un large pupitre coulissant horizontalement sur toute la largeur du piano accueille les partitions. Le clavier est protégé par un couvercle généralement cylindrique qui pivote sur son axe pour libérer les touches. S'ajoute un bâton qui a pour fonction, lorsqu'il est déployé, de maintenir l'ouverture du grand couvercle.

Le corps de l'instrument se développe comme une ceinture, bande enroulée de plus de trois cents centimètres sur quarante centimètres, qui recevra diverses décorations : peintures, marqueteries, sculptures, appliques, etc. Tous les éléments annexes (pieds, lyre, cylindre, pupitre, bâton...) seront à même de recevoir un traitement stylistique. A ces éléments, il faut ajouter le cadre en fonte d'acier, généralement doré et orné de motifs coulés dans la masse et peints, qui est bien visible lorsque le piano est grand ouvert.

²⁸ A propos de ces termes animaliers, rappelons la boutade de Gounod qui qualifia le petit modèle de Pleyel de crapaud, expression qui est passée dans le langage courant.

Tout ce qui a pu être fait avec le meuble de piano droit en tant qu'habillage a été fait avec celui du piano à queue. Ce dernier, vu son statut plus luxueux, a cependant pu recevoir une décoration particulièrement précieuse et fastueuse. Il s'est aussi prêté, suite aux possibilités qu'offrait sa forme, à des réalisations artistiques plus sophistiquées que celles appliquées aux pianos droits.

De par sa forme de base, le piano à queue va être confronté rapidement à un problème stylistique assez simple et passionnant. Le problème se pose de façon récurrente dans le temps. Les formes de l'instrument, et notamment la ceinture qui fait d'abord partie intégrante de l'instrument et puis seulement secondairement du meuble, se prête particulièrement bien à un traitement fonctionnaliste. En quelque sorte l'instrument avec ses attributs de fonction peut être fabriqué et présenté sans y adjoindre de décoration et sans lui donner *un style*. Dans le cas de l'instrument *piano à queue* un traitement hyperfonctionnalisé du meuble aboutit presque naturellement à un objet complet, beau et fonctionnel à la fois qui n'a point besoin de recevoir des ajouts de style ou de décoration : c'est une forme idéale. Tout ajout force la réalité et perturbe la vérité de la forme. L'ornement est abandonné : un dénuement anti-décoratif l'emporte et recrée sans fin le dessin idéal du piano à queue.

5.3. Le cadre en fonte : partie à la fois cachée et montrée

Le cadre en fonte ne fait pas partie du meuble de piano. Et pourtant il se présente d'une manière surprenante : il va être apprêté, recevoir des ornements, être peint, doré ou bronzé, porter des inscriptions (médailles, références de lieux de fabrication et de livraison, maxims latines, armoiries sur un écu, etc.) Cette décoration, mise sur une partie non directement visible, se présente en général somptueusement. Mais ce n'est que lorsqu'on ouvre le piano pour des réglages ou son accord que le cadre est visible. Ceci est vrai pour les pianos droits, non pour les pianos à queue quand l'ouverture du grand couvercle s'impose pour les concerts et laisse apparaître le cadre.

Le cadre en fer coulé ne devait pas montrer sa matière irrégulière, granuleuse et soumise à la rouille. La dorure faisait passer cet objet de fer pour un objet noble en bronze (encore aujourd'hui beaucoup de personnes parleront du cadre en bronze de leur piano).

L'ornementation est soit directement coulée dans la masse métallique (feuilles de vignes (fig. 9), etc.), soit placée en pièce rapportée. Les peintures colorées sont appliquées sur la dorure. Une évolution très nette s'est produite dans les années cinquante, notamment avec Grotrian-Steinweg, qui utilisa un cadre très simple, sans décoration ni nervure, unique produit des études d'ingénieurs. Curieusement, ce type de cadre qui paraissait intemporel révèle aujourd'hui son époque de conception.

5.4. Le clavier

Le meuble de piano a la fonction structurelle et essentielle de présenter le clavier. Cette mise à disposition pour les mains et cette mise en vue pour les yeux s'organisent en une vraie mise en scène. Caché par le couvercle, appelé cylindre, lui-même fermé par une serrure, le clavier se découvre lorsque le cylindre pivote. Apparaît alors subitement et dans toute son étendue l'entièreté du clavier avec les touches blanches, en bande continue, ponctué des touches noires, en retrait, disjointes. Jusqu'en 1930 environ (mais la coutume revit aujourd'hui) le clavier est recouvert d'une bande de tissu, feutrine ou velours, qui protège l'ivoire de la poussière et des chocs et porte le beau nom de chemin de clavier. La broderie portée sur ces pièces pouvait être luxueuse ou relever de l'art de la maîtresse de maison. Des chemins portent des motifs Art nouveau ou Art déco de la meilleure veine.

Le clavier est revêtu d'ivoire²⁹ et d'ébène³⁰. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle que certaines fabrications ont remplacé, pour des raisons

²⁹ L'ivoire est le produit de la substance dure qui constitue les défenses de l'éléphant. Il s'agit d'un mélange unique de dentine, de cartilage et de sels de calcium. Dans la fabrication des touches blanches, il a supplanté l'os, les dents de morse, etc. car il offrait une dureté, une résistance et un toucher supérieurs. Le terme ivoire vient du latin *ebur, oris*. Des matières synthétiques utilisées pour le remplacer ont porté le nom d'ivoirine. Le mot allemand pour l'ivoire est *Elfenbein* qui se rattache à *Bein* pour os et au grec *ἐλέφας, αἶνος* pour la matière et aussi l'animal. L'ivoire naturel a été progressivement remplacé dès la fin du XIX^e siècle et intensément au XX^e siècle par des matières de remplacement : ivoirine, galalithe, celluloïde, piacryl... Ce mouvement ressortit du prix grandissant de l'ivoire et, à partir de 1989, de l'embargo sur les importations d'ivoire pour protéger l'espèce éléphantine africaine. Aujourd'hui, des options luxueuses sont proposées avec l'emploi de défense de mammoth de Sibérie.

³⁰ L'ébène est un bois noir, lourd, très dur fourni par une dizaine d'espèces de la famille des ébénacées. Les ébènes de l'espèce *diospyros* sont les plus recherchées et seule une dizaine d'entre elles donne un bois uniformément noir, à grains fins, qui prend un extraordinaire poli et offre un toucher doux et net. Les ébènes sont de petits arbres ou grands arbustes qui se rencontrent en général à l'état très dispersé dans des forêts denses intertropicales. Elles proviennent de contrées diverses : les Célèbes, Madagascar, l'Afrique centrale, les Mascareignes, Ceylan (Sri Lanka) entre autres. La couleur noire de ce bois est due à l'action de certains champignons (gommose). Une exploitation intensive en plusieurs régions a restreint considérablement, voire tari complètement pour la meilleure qualité, les possibilités d'approvisionnement. Ceci explique que les notes noires de presque tous les pianos fabriqués aujourd'hui sont en matière synthétique.

d'économie et de pénurie, l'ébène par des bois indigènes noircis (poirier étuvé, etc.), puis à partir des années 1930 par de la matière synthétique. L'ivoire, quant à lui, s'est maintenu de façon permanente jusqu'à l'embargo sur les importations de défenses d'éléphant (1989) même si rapidement dès l'apparition des ersatz (fin du XIX^e siècle), il a été remplacé par économie (dents de morse, matières plastiques synthétiques tels que galalithe, cellulose, ivoirine, bakélite et autres succédanés).

Louis Grodecki écrit qu'il "nous est aujourd'hui difficile d'imaginer l'attrait que l'ivoire exerçait sur les esprits [...], d'éprouver le même sentiment d'admiration (des générations passées) pour cette matière si belle. Depuis que chaque café de province possède un billard aux boules d'ivoire, que nos couteaux à dessert en sont garnis, et que l'on tourne en série des poudriers en ivoire vendus dans des magasins d'articles de Paris, depuis surtout que des matières plastiques [...] en ont imité à s'y méprendre les effets, l'ivoire est à peine, pour nous, une matière de luxe."³¹ Cette introduction à la matière de l'ivoire date de 1947. Depuis les constats seraient encore plus nets : l'ivoire est devenu une matière absente de la vie quotidienne, voire prohibée. En outre, l'aspect irrégulier de la fibre, les reflets laiteux offrant toute les variétés du jaune, le rendent, du moins à une partie de la population, aujourd'hui étrangement rebutant, voire sale... Cette évolution ne doit pas nous cacher qu'autour de 1900 l'ivoire est une matière précieuse empreinte de rareté et de mystère. La défense d'éléphant, débitée sur le clavier du piano, faisait encore rêver des vastes espaces sauvages de la savane africaine les jeunes générations d'Occidentaux. Le halo mystérieux et émerveillant de la matière éburnéenne jouit, autour de 1900, d'un privilège et d'une distinction qu'on peut difficilement comprendre aujourd'hui.

Le meuble de piano s'octroie la fonction de présenter le clavier, comme un coffret à bijoux offre l'or et les pierres précieuses qu'il renferme. Le clavier est en ivoire... "...c'est que la surface de l'ivoire est naturellement brillante, réfléchissant la lumière avec une grande vivacité ; jamais elle n'est aussi belle que lustrée au chiffon [...]. Ce lustre naturel, comparable à un épiderme lisse, que semble sécréter cette matière étonnante, [...] pour accrocher l'ombre et la lumière, et produisant des effets de demi-teinte. [...] La lumière qui frappe l[...]ivoire est réfléchi³² dans une très large proportion [...] ; mais une partie appréciable des rayons pénètre à l'intérieur et revient,

³¹ GRODECKI, Louis, *Ivoires français*, Paris, 1947, p.1.

³² On notera que pour renforcer ce phénomène, l'ivoire est collé sur le clavier avec une colle à base de craie blanche qui forme donc une sous-couche réfléchissant la lumière qui a pénétré l'ivoire.

réfléchi, après avoir subi des déviations consécutives à la différence de densité entre le milieu ambiant et la matière compacte de l'ivoire. Il en résulte un prodigieux enrichissement de l'effet, comparable à celui que détermine, sur un tableau peint à l'huile, l'application d'un glacis, couche transparente que la lumière traverse avant de se faire réfléchir par des « dessous » opaques. [...] l'ivoire vibre et joue à la lumière, exaltée par elle."³³ A cette description de la vision de l'ivoire qui en dit long sur ce qu'un esthète pouvait éprouver, on peut ajouter son toucher doux, soyeux, précis, son absorptivité de l'humidité des doigts et sa lissidité qui gardent leur prix auprès des pianistes.³⁴ Son évocation aujourd'hui s'entend souvent comme la nostalgie d'un rêve perdu et d'une qualité supérieure qu'on ne pourrait plus atteindre.

Les notes noires en ébène posent des problèmes semblables, pour ce qui est de la relation à des matières rares provenant de contrées exotiques, mais aussi différents car le remplacement de cette essence³⁵ par des matières synthétiques s'est fait plus insensiblement.

Avec les succédanés de l'ivoire, lui-même encore objet de luxe et d'admiration esthétique (donc aussi de position sociale) autour de 1900, une dérive est intervenue. Les matières de synthèse, qui prenaient la place de l'ivoire, ont pu dans un premier temps (vers 1910-1930) apparaître comme des produits de la modernité. Elles ont ensuite dégringolé dans l'univers du "plastique" considéré comme une matière de remplacement, un ersatz, de moindre sinon de piètre qualité. Enfin, au cours des dernières décennies du XX^e siècle, la nécessité jouant à fond, les revêtements en matière acrylique parfaitement uniformes et lisses se sont imposés comme le modèle standard, sans alternative.

On entrevoit que peut être abordée une esthétique du clavier de piano avec des implications – ou des racines – sociales et culturelles. On sait que les sculpteurs grecs ont utilisé l'ivoire dans les célèbres assemblages chryséléphantins. Dans la statuaire de petites dimensions l'ivoire était associé à l'ébène et à la feuille d'or. La barre d'adresse qui clôt le clavier du piano vers l'arrière était souvent noire, imitant le bois d'ébène poli et la marque était incrustée en cuivre jaune. On retrouve ici cette triade : blanc ivoire, noir ébène, cuivre doré. On notera aussi la production, au cours des années

³³ GRODECKI, Louis, op. cit., p. 9-10.

³⁴ On notera qu'aujourd'hui des instruments de concert sont encore proposés avec clavier ivoire.

³⁵ L'ébène de qualité, très dense, très noire et très dure a quasiment disparu du marché.

soixante, à l'âge du psychédélique, du pop et du design scandinave, des claviers bicolores : rouge/noir, bleu/jaune etc. Ils ne firent que passer.

La tradition tricolore, bien ancrée vers 1880 et qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui, est déterminée par les matières certes, par les métiers certainement³⁶, par un contexte social où la distinction bourgeoise et le savoir forment un arrière-fond et la tradition. Mais il y a le rôle essentiel et évident du clavier de piano : permettre de jouer du piano. Cette fonction première qui, comme un raz-de-marée remontant tout le siècle, va s'imposer ou plutôt imposer son diktat : le clavier est fait pour la main du pianiste qui joue de la musique : netteté, propreté, constance, standardisation et normalisation, facilité et prix de revient bas l'emportent sur les autres considérations³⁷.

Dans un autre ordre d'idées, le clavier du piano peut se voir conférer un rôle dans la publicité. Ainsi avec ces deux réclames. L'une de la firme Knabe de Baltimore, de 1916, montre un salon bourgeois où la maîtresse de maison trône autour d'un clavier de piano étincelant de distinction sociale (on n'est pas à la Nouvelle-Orléans dans un cabanon de noirs s'évertuant à la *blue note*). L'autre de la société Electrabel : le clavier apparaît comme un instrument complexe, net et précis que le pianiste contrôle à la perfection pour permettre à la société de mieux fonctionner. De Knabe à Electrabel, en un siècle, on passe d'une publicité de société de classes à une de société de consommation ordonnée par la maîtrise technique et la sécurité.

L'opposition blanc/noir du clavier, qui a un intérêt majeur pour la visibilité des touches, a aussi été continuellement promue, favorisée et prisée pour des raisons connexes à la nature même de l'ivoire et de l'ébène. Ces raisons s'entremêlent avec le temps et les modes, comme avec les influences sociales, mais c'est toujours l'opposition noir/blanc qui sort renforcée ou confirmée. Il en va ainsi du prix des matériaux. L'instrument est noble, son clavier, qui est l'ouverture de l'instrument sur

³⁶ Ainsi les fabricants de clavier. À Paris, dès le début du XIX^e siècle, il y a des ateliers qui ne font que les touches blanches (travail de l'ivoire) ; d'autres que les noires (travail de l'ébène). Le rôle des métiers avec leur diversité et leur conservatisme est bien établi par Oscar Comettant in *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, 1869, p.717-718 : "Beaucoup de facteurs de pianos prennent ce titre, qui ne sont en réalité que des *assembleurs* de pièces et de morceaux fabriqués par des maisons spéciales. Ces maisons sont devenues assez nombreuses et importantes à Paris. Les mécaniques sont faites, et très-bien (sic) faites, par MM. Rohden et Schwander. Puis viennent les maisons Gerling et Kutt et Féchon. D'autres fabriquent les claviers, ou, pour parler plus exactement, des parties du clavier ; car M. Monti fils aîné, par exemple, ne taille à Paris que les touches d'ivoire, c'est-à-dire les touches blanches, pendant que M. J.-F. Monti ne s'occupe que des touches noires, celles en bois d'ébène." Les changements ou évolutions dans ce type de situation peuvent être freinés et lents...

³⁷ Rappelons que lorsque l'architecte Meier propose à Ibach pour un modèle de jubilé un clavier entièrement blanc (donc dièses compris), la firme de Schwelm y met le holà.

le monde, comme un écrin à bijoux présente ses richesses, requiert des matières précieuses. Mais le noir, que la fréquentation du blanc renforce, est aussi une couleur de l'austère et du sérieux qui s'oppose aux tons égaillés. Dans les temps de la naissance et du développement du piano, c'est le ton des princes, des ecclésiastiques et des professeurs. C'est souvent une des couleurs de l'autorité (magistrats, policiers, douaniers..., l'arbitre des matchs de football est l'homme en noir). Sans parler des frocs, des habits de soirée, de gala... jusqu'à la petite robe noire parée de toutes les vertus pour sa classe.

L'Occident associe le noir au blanc pour former un couple qui devient indissociable. Aussi comme le rappelle Michel Pastoureau³⁸ le jeu d'échec est introduit de l'Inde où les pièces noires s'opposent à des pièces rouges et les Européens changent la donne en passant au duo noir/blanc.

L'imprimerie, qui se développe considérablement, impose tant par l'image gravée que par le jeu des polices l'attelage blanc/noir. Dès lors, les couleurs de la partition de musique s'accordent parfaitement avec le clavier.

La science elle-même, après la découverte de la composition du spectre de l'arc-en-ciel, exclut en quelque sorte le noir et le blanc des couleurs et ceux-ci acquièrent comme une neutralité qui les lie dans un monde à part.

La mode des meubles de piano privilégiant l'acajou poli puis le poli noir favorise à nouveau le total leadership des touches blanches et noires : quelles autres couleurs se marieraient si bien à ces ensembles ? Puis revient la photographie et le cinématographe qui renforcent la représentation du monde en bichromie, en noir et blanc. Le code ne cesse de se renforcer car même le développement de la photo et du cinéma couleur mène à revaloriser le couple noir/blanc vêtu du chic, de la classe, du sérieux et du rêve. Ne rêve-t-on pas en noir et blanc ? Et aujourd'hui, comme le dit Pastoureau, "que la couleur est omniprésente, c'est le noir et blanc qui devient révolutionnaire". Le clavier noir/blanc a semble-t-il de beaux jours devant lui et c'est le meuble de piano qui le sertit.

5.5. L'arrière du piano droit

Loin de l'excentricité des exemples de traitement repris avec les brevets décrits au chapitre 10 (voir 10.2.6. et 10.2.7.), l'arrière présente d'abord une ébénisterie soignée

³⁸ PASTOUREAU, Michel, *Le petit livre des couleurs*, éditions du Panama, Paris, 2005.

avec un tissu tendu sur un cadre qui cache la table d'harmonie. Puis, sans doute pour des motifs économiques, il ne jouit plus de traitement particulier et se présente sans apprêts particuliers en libérant la table d'harmonie.

5.6. Les appliques diverses

Avec les flambeaux, à chandelles puis électrifiés, les poignées, les entrées de serrures, réalisés en alliage divers de cuivre, d'étain, de zinc, d'aluminium, chromés ou dorés, c'est le vaste programme des appliques, plus ou moins luxueuses, relevant bien souvent de la quincaillerie, qui défile. Les fabricants sont innombrables, les artistes également. Des appliques délicates et étudiées d'un Majorelle jusqu'au catalogue courant, ces éléments sont très mal documentés³⁹.

5.7. Les barres d'adresse

Ces inscriptions avec leur incrustation, leur matière, leur décor et leur calligraphie mériteraient une étude qui déborde de l'approche du meuble menée dans ce mémoire.

5.8. Les bois et placages

La période des années 1860-2005 est caractérisée par :

- 1) une très grande richesse et variété des matières premières utilisées : les bois, les colorants, les vernis, etc.
- 2) de même, une très grande diversité des procédés techniques utilisés : du fin déroulé des placages apportés par la machine à vapeur aux techniques modernes de collage...

Ici aussi, cette abondance mériterait une étude spécifique.

³⁹ Citons la marque Léon Pinet, Paris, qui fut renommée. Aujourd'hui des firmes de pièces détachées et matériels pour piano offrent dans leur catalogue des choix d'appliques dont certaines relèvent d'une belle facture.

6. Conditions de réalisation des meubles de piano

L'approfondissement de la connaissance du meuble de piano peut revêtir une part de témérité. Peut-être parce qu'il n'est qu'un élément bien particulier dans tout le processus de fabrication d'un instrument de musique particulièrement complexe, et qu'effleurant la musicologie, le sujet ne touchera pas à la théorie musicale, mais se rattachera essentiellement à l'analyse de ces objets, liés au plaisir esthétique, toujours, mais souvent œuvres d'art muettes, que sont les meubles de piano.

Parmi les difficultés rencontrées, il y a les conditions très diverses dans lesquelles les meubles de piano seront fabriqués dans la période 1860-2005. Si l'on peut suivre une évolution de celles-ci, on est néanmoins étonné par ces faits qu'il faut garder à l'esprit dans le décours des chapitres 6, 7 et 8, à savoir :

- 1) des tendances très conservatrices qui font perdurer des processus de fabrication désuets mais également les implications esthétiques qu'ils imposent. Un exemple typique est le poli noir brillant. Dans le même temps, la fabrication des meubles de piano ne se tient pas à l'écart des progrès considérables faits dans le secteur du traitement des bois et de leur mise en œuvre. On pense au séchage du bois, aux comprimés, à la fabrication des panneaux, aux colles, aux revêtements de surface, etc.
- 2) la coexistence, aux diverses périodes, de fabriques dont la relation aux meubles est très différenciée. On ne peut négliger qu'à toutes les époques, mais encore aujourd'hui, à côté de la mise en place de processus de fabrication performants sur les plans techniques, économiques et écologiques⁴⁰ dans des unités modernes, subsistent, se développent ou se mettent nouvellement en place des unités très diverses. Tel atelier, au Luxembourg, produisant un piano par mois, a une relation au meuble du piano semblable, mutatis mutandis, à celle d'un petit atelier de 1880 !

En ayant à l'esprit ces dernières remarques, on peut néanmoins s'engager dans le domaine des meubles de piano tel qu'abordé par les intitulés des chapitres 6, 7 et 8.

⁴⁰ Ainsi la nouvelle fabrique Bechstein, édifiée en l'an 2000, à Seifhennersdorf (Saxe) se présente comme parfaitement écologique.

Une vaste étude a été réalisée par Malou Haine sur les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle avec le sous-titre : des artisans face à l'industrialisation⁴¹.

Ce travail s'étend sur la période de 1840 à 1900, plutôt limitée vers 1880. L'aire géographique parisienne, étendue en partie à la France, limite toute généralisation à l'Europe et ne peut faire oublier qu'à la fin du XIX^e siècle l'artisanat et l'industrie français sont largement dominés par la production allemande en matière de piano. Plus de soixante-quinze pour cent du marché français sont pris par l'Allemagne aux environs de 1880. Néanmoins le travail de Malou Haine permet de saisir dans les situations décrites et analysées – et la richesse des documents annexés – les conditions à partir desquelles l'industrie du piano va se développer à partir de 1880 pour parvenir au stade de développement de l'âge d'or des années 1900-1930 et annoncer l'industrie de la deuxième partie du XX^e siècle.

Ainsi pour le travail de la fabrication des touches noires et blanches, il existait, dès le début du XIX^e siècle, de petits ateliers très spécialisés, au point de ne s'occuper, les uns, que des revêtements d'ébène et, les autres, de ceux en ivoire⁴². Malou Haine mentionne qu'en 1847, des enquêtes de la Chambre du Commerce⁴³ font apparaître que sur 179 patrons de la région parisienne dont l'activité est la facture de pianos, il y a 55 fabricants de fournitures. Vers 1860, seules trois fabriques sur l'ensemble réalisent en leur sein toutes les étapes de la fabrication. Sur les neuf exposants français de mécaniques de piano à l'Exposition universelle de 1867, seuls cinq disposent d'une force motrice à machine à vapeur, les autres travaillent encore manuellement⁴⁴. L'iconographie montre combien vers 1870 (fig. 10 et 11) la mécanisation est prononcée au sein des unités de production les plus importantes. L'usine stocke ses grumes, les débite... (fig. 12). "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. La scie à grume y découpe les troncs d'arbres qui entrent bruts dans l'usine (fig. 13). La raboteuse verticale (fig. 14) permet d'aplanir les planches de bois fixées sur une roue pleine en fonte qui tourne avec

⁴¹ HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985.

⁴² COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, 1869, p. 717-718.

⁴³ HAINE, Malou, op. cit., p. 433.

⁴⁴ HAINE, Malou, op. cit., p. 114.

rapidité ; ces planches rencontrent le burin d'un outil qui les travaille avec régularité."⁴⁵ 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 (fig. 15) à lame continue sert à effectuer les broderies et découpages en bois ou en cuivre qui ornent les pianos. 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. Comettant⁴⁶ a laissé un témoignage de sa visite : "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 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."⁴⁷ Comme le souligne François Caron⁴⁸, les techniques industrielles modernes sont en complète harmonie et liaison avec les manières artisanales. Ainsi Malou Haine peut poursuivre : "(la technologie industrielle) 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 œuvre, 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."⁴⁹

Il suffit par ailleurs de voir combien l'*investissement-capital* pouvait prendre des proportions importantes (fig. 16), pour se rendre compte qu'à partir du moment où l'industriel, facteur de pianos, entrait dans les conditions d'une production basée sur la division du travail, un amoindrissement des prix et une offre plus massive, il devenait inévitable que la fabrication des parties de l'instrument soit de plus en plus spécialisée.

⁴⁵ HAINE, Malou, op. cit., p. 116.

⁴⁶ COMETTANT, Oscar, *Histoire de cent mille pianos et d'une salle de concert*, Librairie Fischbacher, Paris, 1890, p. 22-24.

⁴⁷ HAINE, Malou, op. cit., p. 116.

⁴⁸ François CARON est l'auteur d'une *Histoire économique de France. XIX^e- XX^e siècles*, Armand Colin, Paris, 1981.

⁴⁹ HAINE, Malou, op. cit., p. 116.

L'industrie présente cependant des situations contrastées. Ainsi, alors que se développait cette spécialisation, et que des fabriques indépendantes se consacraient uniquement à la fabrication de clavier ou de têtes de marteaux ou encore des pièces constituant la mécanique de l'instrument, quelques grandes fabriques évoluaient en regroupant en elles-mêmes le plus de tâches possibles. Ceci peut s'expliquer par une résistance à l'évolution économique⁵⁰. Car, en définitive, ces entreprises généralistes se déferont progressivement de leurs ateliers spécialisés pour en confier les tâches à des entreprises indépendantes extérieures. Le mouvement fut général, parfois lent. Encore très récemment (2000) cette tendance a évolué radicalement au point que le groupe Bechstein travaille par appel d'offre pour des sous-ensembles constituant ses instruments.

Ainsi, à côté de quelques manufactures maîtrisant encore l'essentiel des tâches de production – et c'était ici un retard dans l'organisation économique – la grande majorité des facteurs étaient compétents et compétitifs dans un domaine déterminé, dans un travail particulier ou une production spécifique : clavier, mécanique, cordes filées, tissus et feutres, barrages, tables d'harmonie et aussi meubles et ornements. On peut citer Malou Haine : "Si l'on connaît un certain nombre de spécialisations dans chacune des branches de la facture instrumentale, en revanche il n'est malheureusement pas possible de connaître avec précision et certitude la hiérarchie de ces spécialisations, même si leur existence est établie (cf. montant des salaires). D'autre part, il faut préciser que la désignation professionnelle ne suffit pas à délimiter la catégorie d'ouvriers ; nombre de professions désignées sous une certaine appellation dans un atelier donné se décomposent, dans d'autres, en plusieurs spécialités comportant de nouvelles dénominations dont l'une d'elles peut parfois être identique à celle de la profession mère. C'est le cas notamment du terme *facteur* qui est utilisé à la fois pour l'appellation générique du métier, réservée par ailleurs au patron, mais que l'on retrouve comme profession spécialisée parmi les ouvriers sans qu'il soit possible de préciser ce qu'elle représente exactement. Mais il apparaît assez clairement qu'il s'agit d'un ouvrier hautement qualifié. On distingue bien, il est vrai, quatre catégories d'ouvriers qui déterminent la hiérarchie professionnelle : contremaîtres, ouvriers proprement dits, manœuvres et apprentis. Mais dans la facture instrumentale, certains ouvriers gagnent plus que leur contremaître et les tâches des ouvriers sont tellement diversifiées et donc

⁵⁰ Mais l'explication peut être plus complexe. Ainsi, à Bruxelles, vers 1925, la fabrique Lucien Oor se modernise en évoluant dans l'optique de fabriquer quasiment tout en interne, considérant que, ce faisant, le profit serait supérieur. Ce choix économique délibéré conduit l'entreprise à la faillite en 1933.

rémunérées à des niveaux différents qu'il s'établit une élite ouvrière importante."⁵¹
 On voit combien la situation est complexe dans le processus de fabrication d'un piano aux abords de ce dernier quart du XIX^e siècle. La part du meuble dans ce fouillis s'apparente à déterminer la part des anges en cuisine. Certaines études font apparaître ce qui pourrait revenir au meuble. Néanmoins une impression de pêle-mêle et de confusion persiste. Comment répartir par exemple la valeur du bois dans l'exemple qui suit ?

Ainsi, la répartition du prix de revient d'un piano simple, à ces époques, se ferait selon ces proportions⁵² :

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
Égalisage	15 f
Serrure, vis, etc.	40 f
Frais divers	48 f

	600 f
Majoration pour remise et bénéfice	600 f

Prix de vente	1 200 f

⁵¹ HAINE, Malou, op. cit., p. 228.

⁵² DE PONTECOULANT, Adolphe, *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, Castel, Paris, 1861, p. 565-566.

Le prix de revient du meuble, si l'on y ajoute en proportion les frais de bois, d'ivoire, de vernissage, de flambeaux, serrure, roulettes, etc. se monte à 25-30 % du total. Si le meuble devient un modèle spécial (placage de bois précieux, décors divers, dorures, voire dessin de décorateur, d'ensemblier), la proportion monte en flèche. Ce qui ressort en tout cas de ces dernières considérations, c'est l'importance économique que peut prendre le meuble et l'intrication de sa fabrication dans le processus global de la production.

Un autre aspect propre au meuble est la façon dont il est indéfini ou négligé. Dans son Histoire du piano⁵³, Ernest Closson consacre au meuble de piano une page sur cent soixante-dix-sept. Et encore s'agit-il d'un plaidoyer pour que les caisses échappent à "l'orgie décorative" et soient "réduites à elles-mêmes". Lorsqu'il revient ça et là à la notion de meuble même du piano, c'est toujours pour digresser sur des avatars plus techniques ou anecdotiques (le piano à double clavier de Pierre Hans ou le *piano-bureau* de François Féty, premier directeur du Conservatoire de Bruxelles...) On constate de même que le meuble n'est jamais abordé sui generis dans l'étude de Malou Haine. Si les documents nombreux fournissent beaucoup d'éléments d'information, on remarque combien séparer le seul élément meuble *sensu stricto* est délicat dans l'étude de Malou Haine où le problème est *élégamment* réglé lorsque l'illustration pleine page, qui précède les conclusions générales, montre un atelier où quatre ouvriers s'affairent à la fabrication de barrages de piano. La notice indique : atelier de construction des caisses⁵⁴... Caisse, meuble, bâti, barrage sont confondus à tort puisque *caisse d'un piano* est bien l'exemple que Larousse accole à l'acceptation "boîte qui renferme un mécanisme ou protège un ensemble délicat"⁵⁵. Caisse et barrage ne peuvent se confondre.

Sur la fin du XIX^e siècle, l'industrie du piano va poursuivre son organisation en accroissant son intégration et la concentration de la fabrication des différentes parties nécessaires à la fabrication. Ces mouvements vont se produire avec beaucoup de variété selon les pays et le niveau d'importance (en grandeur et renommée) des manufactures. Des mouvements en sens contraire de la concentration attendue de la production vont aussi apparaître, mais l'ensemble du processus de concentration suivra en définitive une même direction pour arriver à une même situation d'arrivée. Un nombre considérable de manufactures petites et grandes, fermera ses portes. Celles qui survivront auront

⁵³ CLOSSON, Ernest, op. cit., p. 131-132.

⁵⁴ HAINE, Malou, op. cit., p. 229 et 324. On notera, à la décharge de Malou Haine, que cette confusion semble être reprise telle quelle de Turgan.

⁵⁵ Voir note 10.

procédé à de lourdes adaptations, toujours au prix d'un renouvellement important de l'organisation de leur fabrication, celle du meuble jouant un rôle important.

Quelles influences ces mouvements ont-ils sur la conception des meubles ? A nouveau au cœur de notre sujet, on peut faire la liste des situations qui se sont présentées et de celles qui aujourd'hui sont la règle en la matière.

1) Cas des petites manufactures

Les petites manufactures ne survivront pratiquement pas à la crise des années trente. Elles se seront divisées en deux sortes : d'une part de réels fabricants et d'autre part des assembleurs. Les petites manufactures fabriquent leur meuble de base. Quelques menuisiers et polisseurs suffisent à la tâche. Pour les meubles plus élaborés, soit l'atelier prend en charge la réalisation s'il dispose d'un bon menuisier ou d'un ébéniste. Si ce n'est pas le cas, la petite manufacture se limite à un ou deux meubles de base. L'offre de meubles plus diversifiés peut se faire aussi à partir de fabriques spécialisées de meubles de piano qui fournissent les diverses pièces ou les différents modèles. L'exemple type est donné avec le catalogue de la fabrique berlinoise de meubles de piano Van der Kruk (c. 1910). L'usine est vaste (fig. 17). Elle propose outre une série de meubles, pouvant être montés à la demande avec le barrage, des panneaux, des consoles, des oreilles, des couvercles et des ornements divers. Toutes sortes de possibilités sont offertes : meubles plus ou moins montés et plus ou moins finis (placage, style, polissage au choix). Les livraisons peuvent se faire avec les dimensions, croquis, photos, plans et esquisses fournis par la fabrique qui commande (fig. 18 et 19). Dans ce cadre de production, il y a place pour une variété infinie de modèles déclinés sur les différents styles à la mode. De petites manufactures pourront, par exemple, offrir un meuble Art déco, de qualité variable certes mais élaboré pour une part plus ou moins importante en leur sein. Ainsi se retrouve aujourd'hui, dans le catalogue d'une maison spécialisée⁵⁶ dans des objets rares de ce style, un piano droit Renson fabriqué à Liège (fig. 108). La manufacture liégeoise Gaspard Schultz propose, en 1910, plusieurs modèles très élaborés alors que son atelier ne produit en fait que les meubles les plus simples.

⁵⁶ *Galerie De Vries*, Maastrichtersteenweg n° 213, 3770 Riemst, Belgique.

2) Cas des moyennes manufactures

Les moyennes manufactures auront souvent des accords de collaboration entre elles et avec des fournisseurs de meubles ou de parties de meuble. Une fabrique telle Gevaert à Gand agit comme un *centre de distribution*. Elle reçoit de fabriques de meubles des parties plus ou moins élaborées. Elle les assemble au gré d'autres petites fabriques, le plus souvent de marchands qui mettent leur nom sur la barre d'adresse et se présentent à leur clientèle en tant que fabricant. Une autre fabrique, wallonne, De Heug de Charleroi, verra sa production de pianos s'étioler à la fin des années 20 et elle se recyclera en fabrique générale de meubles. En fait, la fabrique de pianos disparaît et l'atelier de menuiserie/ébénisterie prend la relève.

3) Cas des grandes manufactures

Les grandes manufactures quant à elles vont développer leur capacité de production du meuble pour être autonomes. Cela se passe à un point tel que l'organisation et le développement de cette partie de leur activité deviennent considérables. Vaste entrepôt de stockage et de séchage du bois, scierie, débitage fin, atelier de placage, de polissage, etc. Dans ce cadre, et avec une production importante d'instruments, des réalisations de meubles peuvent se faire avec variété, recherche, travail en commun avec des décorateurs, des ensembliers ou des architectes.

Les bilans catastrophiques de la Seconde Guerre mondiale donnent plusieurs exemples touchant à l'excellence de ce secteur mobilier qui éclairent son importance et ses imbrications dans la vie d'une entreprise.

- la maîtrise et le savoir de la fabrique Hupfeld de Leipzig sont tels qu'elle se voit réquisitionnée par les forces de l'Axe pour construire des avions. Steinway, à New York devra fournir des ailes d'avion pour l'armée américaine...
- l'incendie des zones de stockage et traitement des bois de Pleyel à Saint-Denis, Paris, en 1944, ne permettra plus à la firme de se relever durablement.
- après 1945 et les dégâts de la guerre, la prestigieuse fabrique Blüthner fera des meubles de cuisine, d'habitation, des portes et des réparations diverses de menuiserie pour survivre. Il faudra près de cinq ans avant que ne sorte à nouveau de ses murs un piano...

L'évolution de ces plus grandes manufactures aboutira en fait aujourd'hui, à trois situations caractéristiques :

- 1) celle de manufactures à petit nombre d'instruments produits qui fonctionnent sur base de quelques modèles dont toute la fabrication et l'assemblage sont maîtrisés. Une certaine simplicité des modèles de meuble et un grand conservatisme dans leur aspect esthétique sont souvent la règle, par souci d'économie.
- 2) celle de manufactures qui déterminent leur besoin précis en meubles et les sous-treatent au plus offrant. Dans ce cas, la variété des meubles va souvent de pair avec beaucoup de conformisme esthétique et d'uniformisation.
- 3) celle de manufactures combinant les situations 1 et 2 et proposant, avec la collaboration d'ateliers d'art, des meubles de commande ou d'artiste en sus de leur programme propre. C'est dans ce cas qu'on trouve le plus de créativité.

L'évolution de l'organisation des entreprises a favorisé une certaine homogénéisation, voire une stérilisation, de l'offre de modèles de meuble : blanc, noir, acajou, noyer... avec ou sans pieds (colonnes ou jambes de devant). Cette situation aboutit à propulser à l'avant-plan deux formes de meubles qui disposent de quasiment 90 % du marché : meuble moderne noir avec pieds et noyer ciré sans pieds.

En contrepartie, concurrence oblige, des offres de meubles spéciaux tendent à devenir la règle pour tous les fabricants de haut niveau sur les créneaux de prix élevés. Aux alentours de l'an 2000, on retrouve les frémissements d'une production mobilière créative comme dans les années 20. Cette offre peut prendre divers aspects.

Lors des dernières Musikmessen de Francfort⁵⁷, l'évolution de l'offre était perceptible. Sans doute préfigure-t-elle ce que cette offre sera pour les années à venir.

- 1) D'une part, des meubles *bas de gamme* simples et économiques pour ne pas dire économes sur tous les plans. On peut se demander si, ici, il faut encore parler de meuble et de références artistiques, alors que l'on est en présence d'un simple habillage qui pourrait presque relever de la boîte en carton (fig. 20).

⁵⁷ La Foire internationale de la Musique de Francfort (Frankfurter Musik Messe) est l'évènement mondial annuel où se retrouvent, pour le secteur professionnel, la plupart des fabricants d'instruments et d'éditeurs de musique.

- 2) Ensuite des pianos avec un meuble classique, bien bâti, bien dessiné, mais un peu lourd, manquant de grâce et qui semble ressortir d'un relevé de normes internationales (fig. 21 et 22).
- 3) Ensuite, surpassant ces derniers meubles, des évolutions bien maîtrisées, très classiques qui peuvent prendre très belle allure (fig. 23 et 24).
- 4) Enfin, au-dessus de ces derniers types de meuble, déjà souvent œuvre d'un bureau de design de qualité, prennent place des réalisations plus particulières dont la qualité et l'intemporalité relèvent de l'art de l'architecte ou de l'ébéniste-décorateur à qui elles sont demandées. Ainsi, par exemple, ce meuble de Sauter avec un jeu subtil des raccords des jambes et des oreilles sur une touche Art déco très contemporaine (fig. 25). Le Rönisch bleu laqué avec des jambes en inox trouve aussi sa place ici (fig. 26).

7. Liaison entre la conception des meubles de piano et les conditions de réalisation de ceux-ci

Les données ou les documents relatifs, au sens large, aux conditions de fabrication des meubles sont fragmentaires et parcimonieux. Les domaines dont dépend cette fabrication sont nombreux. Les implications peuvent avoir des influences fortes, solides et précises ou, au contraire, faibles, lâches et parfois incertaines. Pourtant, le meuble comme *produit fini*, avec son apparence, avec son style, avec sa destination est le résultat tout autant de la culture de ceux qui l'ont réalisé que du mode de production dans lequel travaillaient ceux qui l'ont mis en œuvre, sans négliger de purs effets de mode, la demande de la clientèle, les limites de l'offre...

Pour la période qui nous occupe, à ma connaissance, aucun travail n'a été réalisé sur les ateliers de fabrication. Pour la période antérieure, l'étude de Malou Haine⁵⁸ fournit une mine d'informations. Cependant elle porte sur le XIX^e siècle, en fait plus particulièrement sur la partie centrale de ce siècle, et elle ne s'articule ni sur le début du XX^e siècle ni surtout sur la charnière que constitue la Première Guerre mondiale. Elle est largement circonscrite à la seule région de Paris et porte "sur la manière dont les facteurs d'instruments de musique ont réagi à l'industrialisation et comment certains ateliers se sont transformés en grandes entreprises."⁵⁹ Ses travaux sont sous-titrés "des artisans à l'industrialisation", nous sommes bien ici dans une problématique dix-neuvième siècle. Il faut donc être très prudent pour articuler les données de la période étudiée ici à celles mises en évidence par Malou Haine. D'autant qu'il faut aussi tenir compte d'erreur d'interprétation dans cette étude. Ainsi, l'ouvrage de Malou Haine prétend qu'"à sa lecture [...] on comprend mieux pourquoi certains secteurs de la facture instrumentale ont aujourd'hui quasiment disparu (notamment les pianos), alors que d'autres se sont maintenus avec panache."⁶⁰ La problématique soulevée est française. La thèse consiste en ce que, en France, sur la fin du XIX^e siècle, les secteurs qui se sont les plus industrialisés (surtout celui des pianos) n'ont pas investi suffisamment pour se pourvoir d'un appareil de production moderne et compétitif. La quantité de pièces

⁵⁸ HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

⁵⁹ HAINE, Malou, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ HAINE, Malou, *op. cit.*, p. 4 de couverture.

fabriquées et les modèles offerts à la clientèle ne pouvaient concurrencer les manufactures étrangères. Or les choses ne se sont pas passées ainsi. A la période étudiée par Malou Haine succèdent les véritables âges d'or de la facture française du piano. Les grandes fabriques françaises, autour de 1900, rayonnent dans le monde même si leurs fabrications présentent quelques retards techniques et les années 20 sont reconnues comme le climax de la production française avec Pleyel pour étendard. C'est après cette période que l'industrie française du piano a souffert : la crise des années 30, les dégâts de Seconde Guerre mondiale, un manque d'investissement après 1945 dans le renouvellement d'un outil de production de plus en plus dépassé. Après plusieurs réorganisations et concentrations de sociétés, le déclin fut achevé en 1972 avec le refus du Crédit Lyonnais, banque française, de fournir les capitaux nécessaires à la poursuite et au développement d'une activité qui redevenait porteuse en Europe. Tout ceci montre, en gros, que l'industrie du piano a pu connaître, selon les régions et les époques, des situations très variables. Les années qui tournent autour de 1900, puis celles qui engagent après 1914 tout le court XX^e siècle, pour reprendre la chronologie d'Hobsbawm⁶¹, et viennent buter sur l'ère de la mondialisation, présentent de tous autres aspects de l'artisanat et l'industrialisation. Il suffit pour saisir les différences de comparer les gravures et photographies des différentes époques. Il y aurait ici matière à une étude parallèle à celle de Malou Haine qui porterait sur la période récente et s'étendrait géographiquement à l'Europe et au monde. Pour le présent travail, l'attention s'est portée sur les spécificités particulières des différents types d'ateliers et de modes de production des meubles de piano. Ceci avec toutes les restrictions qui s'imposaient car les thèmes de recherches soulevés sont extrêmement vastes et les études diverses qui pourraient s'y rattacher relèveraient d'une tâche qui dépasse le présent cadre. C'est donc un peu à la manière d'un pointilliste que sera abordée la description des diverses sortes d'ateliers de fabrication de meubles de piano qui ont couvert la période de 1860-2005. Et ceci avec le souci d'éclairer des pistes, avec la modestie requise devant de si diverses situations et avec la crainte d'avoir à en juger sans avoir eu accès à toute la documentation nécessaire. Mais Verlaine interpellait ainsi "Qui peut juger sans frémir sur terre ?" Qu'il soit donc permis de s'avancer dans cette étude.

Six formes d'ateliers de fabrication de meubles de piano peuvent se retrouver au long du XX^e siècle. Il ne s'agit pas de formes figées ; les formes de transition et

⁶¹ HOBBSAWM, Eric J., L'âge des extrêmes. Le court vingtième siècle. 1914-1991, éditions Complexe, Paris, 1999, p.10.

les interpénétrations sont la règle. Entre le très petit atelier où sont occupés 1, 2 ou 3 ouvriers et l'atelier qui emploie une dizaine de travailleurs, les différences peuvent être importantes. Elles peuvent aussi être de faible valeur. De même pour la fabrique qui emploie plusieurs centaines d'ouvriers et pour celle qui se limite à quelques dizaines. Chaque cas particulier d'atelier a des implications matérielles sur le processus de fabrication et sur le produit fini.

1) Les premiers ateliers de fabrication :

Il s'agit du très petit atelier. En général, un ouvrier ou un artisan formé à la facture du piano dans une fabrique de moyenne importance ouvre son propre atelier. Il est d'abord un constructeur de l'instrument. Le meuble, qui entoure son instrument, est secondaire. Il représente en fait une charge dont il se passerait volontiers. Certes le meuble permet de mettre en valeur l'instrument, mais cette partie d'habillage n'est pas ce qui est au centre des préoccupations de l'artisan-ouvrier, facteur de pianos, à son compte. La réalisation du meuble est dès lors une tâche accessoire qui est rarement très bien maîtrisée. Quasi toutes les manufactures de pianos débutent de la sorte. Les documents manquent pour illustrer ces premiers ateliers, primitifs peut-on dire, sauf si l'on se réfère aux histoires racontées (monographie des grandes marques) ou si l'on lorgne vers la deuxième forme d'ateliers qui naît forcément de la première (fig. 27). Dans le catalogue que la firme Julius Blüthner édite en 1894, on trouve le récit d'un tel commencement et de son évolution rapide : "Le fournisseur royal et conseiller de commerce de Saxe, fournisseur de S. M. le roi de Grèce, fondateur et possesseur d'une des plus grandes fabriques de pianos du monde, porteur de nombreux prix d'honneur et d'ordres célèbres, est actuellement âgé de 70 ans. Il est originaire de Falkenhayn près de Mersebourg et travailla d'abord comme ouvrier dans l'atelier d'ébénisterie de son père ; il fit preuve dès son enfance, de rare intelligence et de dispositions extraordinaires ! Après de dures années d'apprentissage, fort d'expériences et de créations personnelles, le jeune maître, aidé de 3 ouvriers, posa le 7 novembre 1853, les premières fondations de sa fabrique actuelle. Les instruments sortis de ses mains, pourvus de tous les perfectionnements modernes et fabriqués de la manière la plus exacte, attirèrent bientôt sur eux l'attention des gens du métier ; les commandes s'augmentèrent, la fabrique s'agrandit en conséquence et au bout de 4 ans Maître Blüthner travailla déjà avec 14 ouvriers. – En 1858, il devint propriétaire de sa

maison et commença à faire des pianos droits, car pendant les premières années il n'avait construit que des pianos à queue. Dès lors, la fabrique s'agrandit avec rapidité, une annexe pouvant contenir 100 ouvriers fut bâtie, et alors seulement commença la fabrication sur une véritablement grande échelle."⁶² On remarquera que rien n'est dit à propos du meuble.

2) Les ateliers de deuxième génération :

L'atelier reste petit mais plusieurs ouvriers s'y affairant. La confection des meubles prend de l'importance. Il y a nécessité d'un stockage de bois. Du matériel moderne de sciage, de collage et de ponçage est utilisé sous une forme mécanisée (force motrice à vapeur ou électrique). En ce qui concerne le meuble, les ouvriers sont charpentiers-menuisiers. Ceux-ci feront les barrages et en partie le gros des caisses. Des ébénistes sont nécessaires pour les parties les plus délicates, voire des sculpteurs pour les consoles, les ornements simples, les moulures. Le polisseur a un rôle spécialisé dans tous ces types d'ateliers. Ces ateliers fonctionnent avec un contremaître qui seconde le *patron* et s'occupe de la finition des instruments (fig. 28 et 29).

Cette deuxième structure d'atelier peut être documentée de diverses façons. Un premier exemple, tiré de la facture liégeoise, peut montrer combien de petites manufactures pouvaient maîtriser la réalisation du meuble de l'instrument et combien en fait le meuble livré dépendait de la demande et du coût. L'exemple montre aussi qu'en 1930, le processus de fabrication, pour des cas de ce genre, est proche de celui relevant du siècle précédent (1850) ; il montre aussi qu'aujourd'hui même rien n'empêche économiquement le fonctionnement d'un même processus de fabrication. En 1930, un mouvement se forme à Liège pour la découverte et la promotion de la musique ancienne. L'A.M.C.⁶³ a besoin d'un clavecin⁶⁴. Wanda Landowska donne un concert au Conservatoire royal de Liège. Elle amène avec elle un clavecin Pleyel. L'A.M.C. a passé commande d'un clavecin⁶⁵ à la manufacture Renson, boulevard d'Avroy à Liège sur le modèle Pleyel. Pendant la nuit, le contremaître de Renson va sur la scène du

⁶² *Julius Blüthner – Manufacture royale de Pianos*, Leipzig, F. A. Barthel, 1894, p. 9-10.

⁶³ A.M.C. : *Association pour la Musique de Chambre*. Elle comportait notamment parmi ses membres : Joseph Beck, Charles Van Lancker, Jean Rogister, Lydie Rogister, Gérard Libert et Henry Styvoort.

⁶⁴ Il n'y a alors aucun clavecin qui puisse fonctionner à Liège pour des concerts. Wanda Landowska (1879-1959) se consacra au renouveau du clavecin.

⁶⁵ Ce clavecin appartient actuellement à la famille Van Lancker. Jean Servais parle des rapports de l'A.M.C. avec le clavecin Renson dans son opus : *Jean Rogister, un musicien du cœur*, éditions Arts et Voyages, Bruxelles, 1972.

Conservatoire prendre les différentes mesures du clavecin Pleyel... La fabrication, en partie modifiée, se fera dans les ateliers Renson sous la conduite du contremaître. Pour ce qui est du meuble, il sera, pour cette unique pièce, fait entièrement dans les ateliers Renson. De style Louis XVI, assez simple, avec pieds en fuseaux et cannelures, il est peint en gris perle (fig. 30 et 31). Les commanditaires auraient pu imposer des spécifications différentes. La maison Renson aurait pu proposer une autre finition. Celle qui fut réalisée correspondait à la mode de l'époque pour l'utilisation en concert. Ceci montre, en tout état de cause, la capacité et les potentialités d'un atelier de fabrication de pianos dans la réalisation d'un meuble particulier très proche, dans ce cas, de celui d'un piano. Le problème n'était pas particulièrement difficile à surmonter. Il entrerait dans l'activité habituelle de l'atelier.

Le second exemple pour documenter cette deuxième structure d'atelier est la manufacture liégeoise Gaspard Schultz. Parti d'un tout petit atelier de petits pianos droits sur lesquels est collé un rectangle de papier où se lit : "G. Schultz, ex-ouvrier de la maison Günther de Bruxelles", l'*entreprise* se développe petitement. Une carte publicitaire montre quelques photos de l'atelier de fabrication sis dans une cour sur le début du boulevard d'Avroy⁶⁶. On peut déduire des vues des lieux qu'il n'y a ni stock de bois important ni scierie. Un seul atelier est dispersé sur plusieurs salles, petites, anciennes et pas très fonctionnelles. Tous les éléments se montent à peu près dans le même endroit. On tient d'un ancien ouvrier qu'un instrument, sur le point d'être fini, était transféré dans une petite place à l'abri de tout regard et que le patron venait y procéder aux derniers réglages et à l'harmonisation, pratique *magique* qui mettait en valeur le son de l'instrument et ne devait être vue ou espionnée de personne... Les meubles, dans ce contexte, se limitaient à quelques formes simples, souvent cirés ou polis noirs (ce qui simplifiait les problèmes des bois de placage et de leur traitement). Un catalogue de 1910 propose un choix de meubles. Pour les commandes spéciales, ils étaient fournis par des ateliers extérieurs et plus ou moins assemblés *intra muros*. Mais le nombre de ces assemblages de meubles plus sophistiqués est resté réduit et certains modèles n'ont sans doute jamais été réalisés.

⁶⁶ Gaspard Schultz fonda en 1882 un atelier en Féronstrée n° 93. Il le transféra rapidement dans une cour du Boulevard d'Avroy n°36. Vers 1910, la maison Schultz s'installa rue Saint-Remy n°17. Le petit-fils de Gaspard Schultz, Léon Swennen, lui succéda après sa mort en 1939. Cette maison renommée ferma ses portes dans le courant des années 1990 lorsque Léon Swennen prit sa retraite.

3) Les ateliers de fabrication de grandeur moyenne :

Il s'agit d'ateliers, disposant de tous les éléments des plus grands ateliers mais de façon parcimonieuse et très limitée pour certains secteurs. Ainsi le stock de bois peut être réduit et l'approvisionnement se fait chez des marchands de bois. Il ressort aussi de ces moyens limités, un programme réduit de modèle de meubles. Parfois ce type d'atelier peut très bien vivre avec un seul modèle décliné en diverses versions par le jeu de quelques simples appliques. L'instrument lui-même peut être génialement conçu. De Heug, à Charleroi, établit, dans les années 20, un modèle polyvalent sur base d'un cadre en fonte perfectionné et important. Le meuble est assez lourd et sans grande qualité. Sa fortune le conduira à bâtir un prestigieux bâtiment de fabrication et d'exposition⁶⁷, mais la fabrication de pianos s'éteindra peu après la Seconde Guerre mondiale et la maison ne subsistera qu'en fabriquant des *cuisines américaines*.

4) Les ateliers de fabrication complets :

C'est la grande usine qui s'étend sur une superficie importante (fig. 32, 33, 34 et 35). Tout y est traité. Mieux qu'une description, une suite de vues permet de juger de l'importance et du large potentiel de ces fabriques. L'assemblage des meubles dispose de ses propres ateliers très vastes. On imagine aisément que, dans ce cadre, la réalisation de meubles spéciaux ou d'apparat pouvait s'envisager facilement et que la disponibilité complète d'un atelier *à part* pour ces réalisations était monnaie courante.

5) Les ateliers de fabrication évolués :

Cette forme résulte de l'évolution moderne de la quatrième forme (fig. 36 et 37). La sous-traitance prend de l'importance. La fabrique peut quasiment se défaire totalement de la fabrication des meubles qui sont produits dans des usines spécialisées. Seul l'assemblage reste aux mains de la fabrique. C'était le cas de la nouvelle fabrique Alexander Herrmann à Sangerhausen, vers 1976. Les instruments étaient montés sur une chaîne. Les pièces du meuble étaient fournies, finies, par une usine de panneaux et de mobilier. Elles étaient accolées au corps du piano dans l'usine par quelques ouvriers

⁶⁷ C'est la maison De Heug, quai de Brabant, n° 17, à Charleroi, aujourd'hui classée.

assembleurs. Dans cette évolution, on voit que la maîtrise du meuble échappe au fabricant pour se réfugier chez le fabricant des meubles. L'atelier des meubles devient, en quelque sorte, indépendant. Les conséquences de cette évolution sur le meuble de piano ne sont pas aisément identifiables. Si le fabricant des meubles est créatif et si la fabrique est réceptive ou demandeuse de créativité, la relation peut être très riche. De toute manière, dans cette évolution, les meubles plus particuliers sont rares et ressortent plutôt d'une prise en charge par un atelier indépendant, certes parfois *annexe*, ou intégré à la fabrique principale.

6) Les ateliers de fabrication de masse actuels :

C'est l'atelier de la mondialisation. Le Japon, puis la Chine, la Malaisie y excellent. Le hall de fabrication a les mêmes allures qu'une chaîne d'assemblage d'automobiles. D'ici ne peuvent sortir que des meubles banalisés (fig. 38).

La fabrication des meubles de piano s'inscrit dans l'évolution de l'offre et de la demande. La production du meuble de piano à la fin du XIX^e siècle est l'aboutissement de ce que, déjà dès le milieu du XIX^e siècle, les conditions de l'industrie et la demande accrue imposaient : une fabrication à la fois de plus en plus bon marché et maîtrisée. Des techniques sophistiquées de séchage du bois, de placage fin, de contreplacage, de bois lamellé ou comprimé apportent chacune des innovations et de réelles possibilités de qualité et de création accrues, mais, au départ, ces avancées techniques trouvent leurs sources dans la diminution des coûts et la maîtrise d'une production de masse.

Un très bon exemple est celui du passage du poli à la gomme laque aux polis synthétiques divers. L'économie est énorme et la finition gagne fortement en homogénéité. Cette évolution technique s'accompagne pourtant d'une perte esthétique : les polis à l'alcool au tampon offrent une profondeur et un jeu avec la lumière infiniment plus doux et subtils que les surfaces synthétiques plus dures avec les reflets et avec la lumière.

Autre exemple, si nous comparons l'organisation d'un petit atelier en plein essor et activité vers 1900 (Atelier Schultz à Liège), celle des importantes usines Pleyel à Saint-Denis (Paris) vers 1920 et celle d'une usine moderne comme Bechstein à Seifhennersdorf (2000), on voit bien combien les aspects coût/maîtrise sont devenus dominants.

Portées par les mêmes considérations, les formes se banalisent et les petits ornements et détails divers se perdent dans une production de masse commune. Un bon exemple de ceci se voit dans les documents, d'une part, d'un catalogue de modèles offerts par la firme Schultz à Liège (vers 1910) et, d'autre part, d'une fabrique de meubles pour piano (J. Van der Kruk, Berlin) pouvant livrer à tout fabricant de pianos une vaste gamme de modèles. En croisant ces documents on constate que :

- 1) la fabrique de pianos a établi et fabrique elle-même un meuble de base. Très simple, c'est une masse assez impersonnelle pour laquelle les meilleurs artisans et de bons dessinateurs ou concepteurs n'ont pas travaillé. Le modèle de base ainsi produit est un type commun de meuble plus ou moins mal copié sur un canevas courant. C'est à partir de là que la clientèle, avec surcoût, peut commander à la pièce et avec le temps nécessaire de réalisation, des modèles de meuble plus sophistiqués qui eux proviennent en pièce détachée d'une fabrique spécialisée. Dans le cas qui nous occupe ici, soit une petite fabrique de caractère local, on constate que les livraisons se sont pratiquement limitées au modèle de base : en effet, alors que des témoins de ce modèle de base existent encore çà et là, seuls de rares témoins de meubles plus sophistiqués ont pu être identifiés, d'après des informations recueillies auprès de gens du métier.
- 2) la fabrique de meubles, quant à elle, s'adapte manifestement à un marché vaste, dans ses modèles et dans sa géographie. Les modèles proposés sont conçus et dessinés avec plus de rigueur esthétique.

Les évolutions qui vont porter sur la modification de l'apprentissage professionnel (ou sa suppression comme telle), les progrès de la productivité par l'emploi de machine, l'emploi généralisé de machines (quel ouvrier utilise encore un ciseau de sculpteur dans une usine moderne de pianos?), une production de série de plus en plus affirmée et contraignante vont concourir à une moindre diversité mais aussi jouer pleinement sur les évolutions artistiques.

La transformation graduelle et continue du meuble de piano va aussi dépendre d'autres facteurs. Citons :

- 1) La liaison entre les créateurs, les artistes et les designers d'une part, et, d'autre part, l'atelier, les artisans ou l'usine qui est déficiente ou, au contraire, fortifiée. Ainsi

la firme August Förster de Löbau, après avoir été très créatrice au cours des années 20-30 sous l'impulsion de Manfred Förster⁶⁸, voit son inventivité baissée sans doute à la suite de la guerre, de son inclusion dans le bloc de l'Est et de l'absence de débouchés. Elle produit les deux/trois mêmes meubles de pianos droits depuis cinquante ans.

- 2) Un pastiche affirmé des styles anciens ou modèles déjà reproduits.
- 3) Un goût *majoritaire* ou mondialisé qui dirige tant la production que l'offre et n'est pas enrichissant. Ainsi la société Yamaha impose un catalogue avec des modèles de meubles stéréotypés.
- 4) Enfin un marchandisage accru mène à un produit dont le meuble n'a plus vraiment à voir avec des considérations d'art. C'est le cas des fabrications qui sortent de beaucoup de chaînes de production massive de Chine ou d'ailleurs.

⁶⁸ Förster présente alors son piano réduit, ses ensembles muraux, son piano à queue Electrochord, dont aujourd'hui un exemplaire restauré est exposé au Musée instrumental de Munich, etc.

8. Géographie de la production des meubles de piano

Dans la période relative à mon étude (1860-2005), des pianos ont été fabriqués dans de multiples régions du monde. Europe, Etats-Unis, Japon, Chine, Corée et aujourd'hui Malaisie... Mais l'Europe fut à l'origine de cette production, de l'Allemagne à l'Autriche, de la Russie à l'Angleterre, en passant par la France, la Suisse, les Pays-Bas, l'Italie, les pays scandinaves, l'ancienne Europe de l'Est où s'étaient établies beaucoup d'usines allemandes, et la Belgique, qui exporta un nombre considérable de pianos vers le Chili et l'Amérique du Sud vers les années 1900⁶⁹. L'Europe reste un centre important de fabrication de pianos de haute qualité et une référence pour l'esthétique du meuble. Au cœur de ce centre, la production allemande fut au départ des premiers développements avant d'être un acteur essentiel. Aujourd'hui, elle est une référence incontournable. Sans exception, toute la production mondiale a été marquée du sceau de l'industrie allemande de la facture du piano⁷⁰. Les fabrications qui se maintiennent aujourd'hui en Europe hors d'Allemagne peuvent être rangées de fait, au point de vue des pièces qui les composent, des accords de partenariat et de la philosophie de leur construction, comme des pianos d'influence allemande.

Il n'en reste pas moins qu'une production avec un mobilier original a été fabriquée en nombre aux Etats-Unis. Cette production n'est pas prise en compte ici. De même pour le Japon où le mobilier copiait cependant fortement les productions européennes. La mondialisation actuelle fait une large place à la Chine et à d'autres contrées d'Asie ; mais jusqu'à présent, leurs productions s'alignent sur les critères esthétiques de base européens. Pour d'autres fabrications où le lieu d'origine a joué un rôle sur la composition des meubles, le retrait a été observé : ainsi, par exemple, une étude particulière pourrait être faite sur les meubles produits en Angleterre au moins jusqu'à 1960 quand l'industrie anglaise du piano a quasiment fermé ses portes. C'est donc surtout des fabrications allemandes, françaises et belges qu'il s'agit ici. Lorsque cela était possible, la présence de fabricants locaux a été favorisée.

⁶⁹ A titre indicatif, vers 1914, la production mondiale de pianos est évaluée à 650 000 unités, dont la moitié fabriquée aux Etats-Unis, 170 000 en Allemagne, 75 000 en Angleterre, 25 000 en France, etc. (cf. CLOSSON, Ernest, op. cit., p. 118).

⁷⁰ Pour être très simple, rappelons que les plus grands facteurs français ont une origine germanique : Erard, Pleyel... De même pour la Belgique : Günther, Hanlet qui provient de Verviers mais est apprenti près de Cologne, Schultz... Les fondateurs des fabriques japonaises Kawai et Yamaha font leur école en parcourant l'Europe. Steinway à New York est fondé en 1853 par un Steinweg allemand qui traverse l'Atlantique.

9. Description de meubles de différents styles

Le meuble de piano a revêtu tous les styles. De la manière la plus simple à la plus sophistiquée. Produits artisanalement ou industriellement, décorés par l'amateur ou l'artiste renommé, créés par l'ébéniste ou le bureau d'études ad hoc, les programmes de meubles sont quasi infinis dans leur diversité. A côté du meuble à usage particulier, le plus répandu, il y a le piano dont le meuble est conçu pour émerveiller les passagers du Normandie ou du France et puis qui est livré en série plus ou moins grande. Il y a le meuble colonial, tropicalisé, celui pour salle de danse, pour les répétitions de ballet ou la fosse d'orchestre... mais qui se retrouve aussi en production courante. Devant ces légions de modèles, émergent les plus significatifs dans le décours des modes et des arts. Cela permet de les classer et de les présenter à la suite les uns des autres et de voir les évolutions.

Il y a aussi sur la période de la deuxième partie du XIX^e siècle des survivances de styles. Cela d'autant que beaucoup de fabriques de pianos avaient un développement régional et qu'un conservatisme provincial pouvait favoriser les adaptations du passé. Le goût des polissures noires brillantes et des boiseries en acajou persista en s'adaptant parfaitement aux nouvelles époques. Incidemment, on peut faire l'hypothèse que le piano moderne noir poli, comme type de référence, trouve son origine dans ce lointain substrat d'adaptation des styles du passé et des techniques. Des emprunts au style Empire tardif, revigoré sous Napoléon III, se maintiennent tout au long de la fabrication des meubles de piano. L'aspect confortable et riche⁷¹ correspondait aux demandes et à l'image des nouvelles classes bourgeoises et ceci sur une longue durée de temps. On peut de même considérer le caractère de perpétuation des influences Biedermeier. Le Rococo, du rocaille français au Rococo du sud de l'Allemagne, et la vague de l'historicisme fournissent de vastes matières à recyclage continu. Il y a matière à mettre dans la liste qui suit beaucoup de cas plus ou moins particuliers : citons le récurrent Louis-Philippe dans ses divers avatars ; les styles exotiques orientalisants mais aussi, dans la production belge, les fabrications connotant un certain africanisme avec des meubles en teck du Congo ; les influences victoriennes ; les apports particuliers d'un Louis Majorelle, d'un Mackay Hugh Baillie Scott, d'un Charles Rennie Mackintosh,

⁷¹ Le catalogue de la manufacture Pleyel présente un modèle qualifié ainsi : *Modèle riche*.

d'un Joseph Hoffmann... ; les projets du groupe de Darmstadt avec ses valeurs identiques à celles des Arts and Crafts ; les multiples courants de l'Art déco ; les laquages d'ateliers divers comme celui de Dunnand ; les boîtiers pour postes de radio de R. D. Russel, 1930 ; et tous les courants contemporains. Les exemples, en nombre limité, qui sont repris ci-après fournissent une bonne idée d'ensemble du traitement esthétique et artistique du meuble de piano.

9.1. Styles historiques

Les styles historiques donnent des applications très riches pour la décoration des pianos. On relèvera un jeu d'anachronismes puisque le style historique d'un meuble de piano est antérieur à l'instrument lui-même. Il ne s'agit donc jamais de reconstitution mais d'invention à partir d'un langage déterminé.

9.1.1. Style néo-Empire

9.1.1.1. Pianos droits R. Hupfer & Co., modèle 20, Zeitz, Allemagne, c. 1910, fig. 39 et Ed. Westermayer, modèle 14, Berlin, Allemagne, c. 1910, fig. 40

Le néo-Empire s'est aussi répandu sur la caisse du piano avec des bonheurs divers mais en général souvent plus sobres et plus ténus. Cette qualité est sans doute due aux possibilités même du style qui empêchent ou limitent les épanchements ou les surcharges grossières.

Sans doute aussi, l'acheteur potentiel de ce type de meuble était-il socialement et culturellement bien défini. On remarque, dans un cas, l'utilisation de toute l'ornementation Empire et, dans l'autre, un usage plus parcimonieux qui conduit à un grand respect de la forme de base du piano droit avec consoles rectangulaires propres aux années vingt.

9.1.2. Style néogothique

Plus que pour les autres styles, l'emploi des références gothiques dans l'ornementation de meubles de piano apparaît comme un vrai habillage. Le corps

du piano fournit les plus parfaites bases à une présentation mobilière inspirée du gothique. En effet les meubles les plus représentatifs de l'art gothique sont le coffre (fig. 41), meuble parallélépipédique fondamental appelé aussi bahut, l'armoire toujours aussi très rectangulaire, le buffet et le dressoir (fig. 42) comportant souvent un corps inférieur dégagé en porche, avec des piliers avancés et un panneau de fond. On peut adjoindre la table avec ses patins et ses ais massifs et le retable déployant panneaux et frises. Ces meubles divers, s'ils étaient projetés les uns sur les autres, donneraient le volume du piano néogothique sur lequel ne font que s'ajouter, avec retenue ou profusion, avec science affirmée ou folle ignorance, toutes les ornementsations *ad hoc* ou *ad libitum* : bras de lumière, colonnettes, pinacles et fleurons, serviettes, rosaces, arcs brisés... Flore et faune viennent aussi enrichir *le plat*.

9.1.2.1. Piano droit Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1894, fig. 43

Le meuble de ce piano est un remarquable petit monument. Le panneau supérieur est constitué de fenestrages aveugles présentant la forme de l'arc brisé qui signe le style gothique. Les quatre panneaux centraux sont séparés par trois demi-colonnettes et les deux extérieurs sont entourés de demi-colonnes plaquées qui sont formées sur le modèle des colonnes des consoles. La hauteur des panneaux correspond au déroulé du cylindre complet et aux découpages du panneau du bas qui présente trois tableaux entourés chacun d'une large frise. Le tableau central a une largeur qui reprend celle de trois panneaux du haut. Un jeu sur le double et le triple s'affirme. Le bas du piano est entouré d'une frise en dentelures, trois sur l'avant-pied et quatre sur le bas-côté, tandis que le sommet du meuble est pourvu d'une frise refouillée de huit segments séparés au centre par trois demi-colonnettes appliquées et sur les bords par deux ressauts correspondant aux demi-colonnettes du panneau. Les consoles en colonne sont montées sur une base triangulaire et développent un trilobe dans la partie supérieure qui rejoint le corps du piano. Les colonnes avec un léger relief en hélice sont annelées ; leur chapiteau a un abaque fin et circulaire. Les oreilles sont sculptées de feuillages d'une exécution originale soulignant ici aussi une caractéristique de l'art ogival. Les flambeaux empruntent à la flore dans toutes leurs parties.

9.1.2.2. Piano droit H. Kohl, Hambourg, Allemagne, c. 1898, fig. 44

La prolifération des citations mal maîtrisées fournit une pièce mal montée. Souvent les meubles d'inspiration néogothiques offrent une ornementation simplifiée, ce qui leur permet de s'introduire sans trop de falbalas dans les nouvelles habitations bourgeoises où la décoration d'un salon est souvent d'inspiration néogothique et où prévaut un certain éclectisme.

9.1.3. Style néo-Renaissance

La vogue du style néo-Renaissance se développe en France après les derniers feux des goûts à la mode Louis-Philippe, mais elle envahit aussi toute l'Europe et s'achève sur la fin du XIX^e. Elle suscitera de multiples modèles de meubles de pianos. Tous sont marqués par l'art ou le savoir-faire de l'artisan, ou de l'industriel, qui les réalise et par leur lieu d'origine. Si telle réalisation peut laisser pantois par l'absence de maîtrise stylistique, telle autre devient un exemple remarquable d'une approche néo-Renaissance locale comme le piano en chêne massif de la fabrique namuroise Balthasar-Florence que nous décrivons ci-après.

D'autres facteurs ont joué fortement, au nombre desquels le commanditaire pour des pièces à l'unité.

Le style Renaissance, débordant sur des emprunts au style Louis XIII (également Henri II et de transition vers le Louis XIII) est certes assez souple pour laisser s'exprimer, voire susciter, l'originalité et la fantaisie. L'influence des styles architecturaux d'époque et leur représentation graphique, comme la diffusion de multiples planches d'ornemanistes, tant d'époque que contemporaines des exécutions, ont eu beaucoup de prégnance. Pris dans une multitudes de réalisation, il ressort ainsi tel beau meuble néo-Renaissance classique français de la manufacture parisienne Pleyel (fig. 45) ou tel autre étonnant petit monument mobilier reprenant toutes les charges et les surcharges d'un néo-Renaissance *germanique* (fig. 46).

L'influence du style flamand fut aussi marquante particulièrement dans nos régions.

9.1.3.1. Piano droit Balthasar-Florence, Namur, Belgique, c. 1900, fig. 47

Voici une production d'intérêt local qui peut aussi s'envisager comme un cas d'école. Il s'agit d'un modèle de piano droit fabriqué par la manufacture namuroise Balthasar-Florence. Deux éléments particuliers vont concourir à la réalisation de ce type de meuble :

- 1) La vie d'Henry-Mathieu Balthasar dit Balthasar-Florence (Arlon, 1844 – Paris, 1915) a un contenu assez riche. Il reçoit une formation musicale approfondie au Conservatoire royal de Bruxelles. Il devient maître de chapelle de la Cathédrale de Namur, fonde le Cercle musical de Namur et popularise l'œuvre de Richard Wagner dont il est un ardent propagateur. Il compose également quelques chants religieux. Il épouse la fille du facteur de pianos Jean-Joseph Florence (Namur, 1838 – 1924). Parallèlement à sa carrière de compositeur virtuose et de chef d'orchestre, il devient facteur de pianos et *d'harmoniums d'art*. Sa fabrique ne cessera d'évoluer, recevant plusieurs distinctions aux Expositions universelles de Liège (1905), de Bruxelles (1910), etc. après avoir été membre du jury de l'Exposition de Bruxelles de 1888. Il collabore aussi à des recherches d'acoustique et est honoré de commandes d'appareils d'acoustique pour l'Université de Louvain. Son corps sera inhumé à Namur après la Première Guerre mondiale et une rue portera son nom. Son buste, œuvre du sculpteur Désiré Hubain, se trouve au foyer du Théâtre de Namur.⁷² Ceci montre que l'industriel, initiateur et responsable de la fabrication des meubles, est baigné de la culture de son époque à un haut niveau. Le produit qui sort de sa fabrique, marqué de son nom, porte cette trace socio-culturelle.
- 2) La manufacture de pianos Balthasar-Florence reste relativement petite mais elle fabrique entièrement seule les meubles de ses pianos. Pas de pièces rapportées, ni de pauvres économies : tout le meuble est dans un beau bois de chêne doré massif. On ressent une prise en charge unifiée de sa fabrication.

Sur base du canevas classique de l'instrument, la composition des formes intègre des éléments Renaissance qui vont rapprocher le meuble d'une armoire et d'un cabinet Renaissance. Il est curieux de comparer, sur la seule forme, l'ensemble avec deux

⁷² HAINE, Malou, et MEEÛS, Nicolas (dir.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du IX^e siècle à nos jours*, Pierre Mardaga, Liège, 1985, p. 37-38.

meubles d'époque tenus pour être des types : un cabinet flamand en ébène et l'armoire à deux corps des Hospices Civils de Liège⁷³. Pieds à patin rectangulaire, proportions, sculpture et ornementation point débordante ou rehaussée... on a ici une influence sinon une imitation.

Le meuble du piano est en bois de chêne massif. Le couvercle supérieur est bordé d'une moulure assez retenue d'assez faible saillie proche de la forme en échine.

Le panneau du haut présente trois panonceaux sculptés dans la masse. Le central, rectangulaire, présente un cartouche allongé, laissé nu, entouré latéralement de rinceaux de feuillages et surmonté d'une palmette. Il est entouré de deux panonceaux carrés présentant une surface plate en forme de bouclier destiné à recevoir l'accroche des bras de lumière entourée d'un cercle décoré de feuillages. Les trois panonceaux sont limités angulairement par des moulures surajoutées. Les bords latéraux du panneau présentent, en guirlande, une chute de fruits qui ne tombent pas lourdement (noix de noyer, cônes de houblon, pommes de pins qui rappellent les espèces floristiques indigènes). Le haut présente un mufler de lion tenant un anneau sculpté dans le chêne qui tient la guirlande. Le bas est agrémenté d'une rosace à quatre pétales dérivée d'un tracé géométrique de forme végétale. Le panneau du bas présente deux faux vantaux, chacun avec une fine sculpture de feuillages en faisceau entourés de deux grotesques en forme de poissons à bouche acérée.

Reliant les panneaux du haut et du bas, l'ensemble du cylindre non courbé, présente deux larges cartouches simplement ciselés en écusson avec des besants aux quatre extrémités. La sculpture est ici très modeste avec une apparente humilité. Par contre le battant qui ferme vers l'avant le couvercle du clavier est une pièce massive qui se déverse sur toute la longueur du piano. Il est sculpté d'un petit cartouche, qui récapitule ceux des parties horizontales du cylindre, entouré d'une suite de godrons bien marqués qui se terminent de chaque côté par un feuillage et un mufler de lion dans la gueule duquel prend place un anneau de cuivre qui rappelle les heurtoirs de portails et offre ici un rôle symbolique de poignée. Ces *têtes de lion*, avec celles plus petites qui ornent le haut des pilastres, affirment l'influence de la Renaissance flamande sur le ciseau du sculpteur.

Les pieds sont assez carrés, robustes, en forme de patin bien représentatif du style. Ils sont découpés des côtés latéraux par une grosse moulure. Les côtés, eux, présentent en

⁷³ JANNEAU, Les meubles, Paris, p.41 et pl. V.

leur centre une poignée de cuivre avec coquilles, fleurs et résilles ; au-dessus et en-dessous de la poignée, deux appareils rectangulaires à la sculpture peu profonde dont les traits rappellent un filet réticulé avec, aux intersections, des étoiles en forme de rose des vents. Les appareils sont bornés par une découpe arrondie aux angles concavement et laissant se disposer, dans les coins, des besants.

Deux consoles sans abaque soutiennent l'ensemble. Elles sont finement tournées sans *rectangulation* avec base en cloche. Le fût est galbé avec anneau et bulbe, à profil audacieux puisque le diamètre ne dépasse pas deux centimètres dans la plus grande minceur.

L'ensemble n'est pas surchargé. Il offre des connotations Renaissance flamande et Louis XIII. C'est une œuvre originale, néo-Renaissance, wallonno-brabançonne.

9.1.3.2. Pianos droits Van Hyfte, Gand, Belgique, c. 1905

Aux alentours de 1905, la Maison gantoise Van Hyfte est représentative d'une fabrique de pianos de moyenne importance (à l'échelle de la fabrication européenne). Cette usine produit 6 modèles de pianos droits (n° 1-A, 1 bis A, Mod. A, A-B, B et C). Les modèles A, A-B, B et C se différencient par leur hauteur 130, 132, 138 et 143 cm. Ils se déclinent par ailleurs sous plusieurs types, qui évoquent des styles différents qui n'ont trait qu'aux meubles apparents. Des adaptations de style peuvent être réalisées à la demande des clients sur les modèles de base.

Le même instrument pourra ainsi se présenter dans un meuble de style Louis XV, de style Renaissance, moderne, etc.

Voici la description de deux pianos présentés dans le catalogue Van Hyfte : l'un Louis XV (fig. 48) et l'autre Renaissance (fig. 49).

Dans le premier cas, l'ensemble de la caisse est plaqué de bois de noyer frisé qui sera satiné à la cire. L'instrument est surmonté d'une galerie sculptée et ajourée en noyer massif d'Amérique présentant un motif rocailleux plutôt tourmenté soutenu par des lignes plus rigides qui se retrouvent avec les moulures en gorge, appliquées, des panneaux du haut et bas. Le panneau du haut présente trois encadrements contorsionnés et formés chacun de quatre moulures surajoutées en noyer d'Amérique. Ces moulures, sortant d'une production de série, sont ciselées avec réserve. L'encadrement central est deux fois plus étendu que les latéraux. La moulure inférieure de l'encadrement central rejoint la ligne droite, tandis que la supérieure dispose un petit motif central qui s'épanouit en

palmette d'influence Louis XIV. Les flambeaux de bronze dorés fixés et centrés sur les panneaux distaux présentent une tête de faune entourée de pampres et ont une allure plus tarabiscotée. Le panneau du bas présente un seul encadrement avec ses moulures surajoutées dont la supérieure proche de la ligne droite s'étend sur toute la longueur.

On remarquera l'économie rigoureuse de cette décoration en constatant que, sur les douze moulures du panneau du haut, dix sont identiques. Pour le panneau du bas, sur un ensemble de sept moulures, six sont identiques. Le jeu subtil de leur disposition laisse croire à une sculpture plus élaborée. Les pilastres, qui terminent latéralement le panneau du haut et poursuivent le mouvement des oreilles, ainsi que les consoles (ornées de feuilles d'acanthé sur leur partie frontale) qui reposent sur des pieds semblables au modèle de base, présentent des décorations qui signent un style Louis XV assez retenu : apparence fuselée des lignes latérales montantes, feuilles d'acanthé à peine ciselées, chapiteaux simplifiés... point de masques, de guirlandes, de perles ou de trophées dont la réalisation eût alourdi la décoration du meuble et la note !

On peut évidemment juger sévèrement l'ensemble ainsi réalisé : parcimonie, jeu d'appliques grossier, maintien d'éléments du meuble de base inopportuns, contradiction entre les lignes dures de la caisse et la mollesse des éléments ajoutés qui se marquent davantage sur le panneau du haut où le jeu rectangulaire des placages au lignage uniforme s'oppose à la douceur, à la grâce et à la frivolité des lignes Louis XV. Par contre, une certaine retenue et un agencement ingénieux des décorations dénotent, somme toute au vu de l'économie des moyens mis en œuvre, un art certain dans l'obtention d'un style déterminé. Cela est à mettre sur le compte des réalisateurs de ce type de meuble qui fut répandu dans les classes de la moyenne bourgeoisie car il pouvait s'intégrer aisément dans les salons ou salles à manger de styles Louis.

Dans le deuxième cas, à savoir celui du piano Renaissance, le traitement des placages donne au bois une apparence plus massive. Le piano peut être livré en bois de chêne. Il peut aussi être livré en noir poli. Une galerie surmonte l'ensemble du meuble. Elle est très architecturée. Curieusement, sa partition ne correspond pas à celle du panneau de la partie supérieure du piano. Cela produit l'effet d'une pièce rapportée, issue d'un catalogue d'éléments décoratifs limités. Toute la décoration, qui emprunte à l'imagerie de la Renaissance, semble d'ailleurs faite de pièces rapportées. Les colonnettes des consoles sont insérées dans un dispositif alourdissant ; à l'abaque répond un double pied qui déforce le balustre. Le petit monument Renaissance est écrasé par sa galerie.

Au centre du panneau supérieur, un Beethoven anachronique apparaît dans un surprenant profil empâté de bois moulé. On remarque aussi que les flambeaux présentent de curieuses formes qui font un rappel à la ligne en coup de fouet de l'Art nouveau. Si cette inspiration a le don de rajeunir ou de moderniser l'ensemble (le catalogue et l'offre sont début de siècle), la raison est peut-être à trouver dans la difficulté de s'approvisionner en vrais-faux flambeaux Renaissance. Ce type de meuble, souvent encore simplifié, a fait florès auprès d'une clientèle sans doute sous l'influence de la construction de monument néo-Renaissance flamande et vraisemblablement aussi pour répondre au style néo-Renaissance des salons des maisons éclectiques bâties à cette époque. Mais ici encore, comme dans le premier cas du piano de style Louis XV, on peut être généreux et avec une propension à la largeur d'esprit, considérer tout de même, qu'avec des moyens réduits, a été réalisé ce qu'on ne peut appeler autrement qu'un ouvrage mobilier d'inspiration Renaissance.

Des comportements commerciaux identiques, en vue de disposer d'une offre stylistique élargie, se retrouvent avec des réalisations d'inspiration Empire, gothique, Art nouveau ou s'orientant vers l'Art déco avec, par exemple, ce meuble, type S (fig. 50), sur lequel la galerie courbe présente, avec un rappel à la ligne en coup de fouet de l'Art nouveau, un médaillon à l'effigie de Ludwig van Beethoven, inséré sur une espèce de pupitre à partitions avec portée de musique, surmonté d'un édicule fascié entouré de petites salamandres (?) et coiffé d'une couronne de laurier ! Cette demande valut pour toute production qui était adaptée au goût d'une clientèle relativement aisée de l'époque. En cela, cette production est significative des conditions culturelles du début du XIX^e siècle.

9.1.4. Style néo-rococo

9.1.4.1. Piano droit Steingraeber und Söhne, modèle 57, Bayreuth, Allemagne, c. 1895, fig. 51

C'est le type même du meuble de piano historiciste, inspiré à la fois du baroque italien et du décor rocaille français, choyé de toute l'Allemagne du Sud, avec des extravagances et des tarabiscotages plus ou moins exprimés. Les consoles présentent ici

des têtes différentes : c'est le sommet d'une recherche d'asymétrie. Une peinture remplit le centre du panneau supérieur.

9.1.4.2. Piano droit H. Kohl, modèle Rococo, Hambourg, Allemagne, c. 1898, fig. 52

Modèle moins riche que le précédent, il est d'une finition de placage de bois de noyer satiné avec des décorations dorées. La manufacture hambourgeoise peut fabriquer des modèles rococo divers d'après les dessins proposés selon le désir du client.

9.1.4.3. Piano à queue August Förster, Modèle Rococo, Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 2006, fig. 53

L'offre de style rococo se poursuit aujourd'hui encore avec, au catalogue de la manufacture saxonne, cet instrument blanc et or, au charme étrangement démodé, mais qui répond parfaitement aux canons épurés du style. Il a cinq pieds. Le banc est assorti. La décoration fit l'objet d'un dépôt de brevet en 1866 !

9.2. L'Art nouveau

Une période particulièrement faste pour l'élaboration de meubles de piano en Europe s'ouvre vers 1900. Elle s'achèvera vers la fin des années vingt, avec, bien sûr, la césure de la Première Guerre mondiale. Cette période débute avec l'abandon progressif de la vaste production de sensibilité historiciste. Elle correspond à un âge d'or d'une fabrication ouverte aux influences modernes. En fait, c'est tout un ensemble de courants esthétiques nouveaux qui vont influencer sur la conception des meubles des pianos. Le piano sera présenté dans les catalogues des modèles d'alors sous la qualification *moderne*⁷⁴. "Par une sorte de fièvre ailée, des hommes en tous lieux se levaient pour combattre les vieilleries."⁷⁵

Dans une partie des cas, l'empreinte stylistique est profonde et distinctive : c'est la situation du piano droit que le décorateur liégeois Serrurier-Bovy intégrera dans le salon de musique que lui commande le violoniste Eugène Ysaÿe (fig. 54).

⁷⁴ Ainsi dans le catalogue Pleyel de 1905, les modèles 5 et 9 sont qualifiés précisément de style moderne.

⁷⁵ MUSIL, Robert, *L'homme sans qualité*, éd. du Seuil, Paris, 1969.

D'autres fois, l'empreinte est tout aussi signée, mais moins marquante et moins ostentatoire : c'est le cas du modèle 9 de Pleyel. Son cachet Art nouveau atteint un tel équilibre classique qu'il restera au catalogue jusqu'au-delà de 1930 (fig. 58) ! Dans d'autres cas, la trace Art nouveau est très atténuée et *se réfugie* dans un petit mouvement de ligne en coup de fouet sur la console ou le candélabre.

Une quantité d'autres meubles de piano fleurit dans la mouvance des écoles à tendance plus géométrique. Des jeux de placages, de divisions des panneaux et de petits ornements sont utilisés pour obtenir un effet plus rigide, à l'opposé des lignes souples, molles, asymétriques et inspirées du répertoire végétal de l'Art nouveau de France et de Belgique. C'est une évolution générale chez les fabricants dans l'Europe entière. Des désirs de géométrisation des formes et un goût marqué pour la sobriété des éléments décoratifs, voire la nudité des surfaces, sont liés à une volonté maîtrisée de monumentalité et de verticalité. Tout ceci amène le meuble sur un rythme orthogonal, dans lequel l'angle droit certes, mais aussi les formes élémentaires de la géométrie (carré, cercle, triangle), sont privilégiés. Voilà ce qui va conduire le meuble de piano à un mariage réussi avec l'Art déco.

Nous sommes au cœur d'une période de grand foisonnement de création. Point de pendule qui réglerait par sa loi l'extinction d'un style et la venue d'un autre. Point d'abandon ou de mise aux oubliettes d'un meuble particulier ou magnifique pour s'attacher à un successeur. On se prend à rêver de la simplicité de l'interprétation du meuble de piano aux alentours des années vingt qui s'apparenterait à la comparaison d'un mascarons de Versailles en 1780 et d'un du Trianon une vingtaine d'année plus tard ! L'efflorescence de meubles de pianos autour des années vingt appartient pourtant à une même époque. L'époque est à l'effervescence, à l'abondance : le passé se maintient, le futur a déjà germé et l'époque au présent produit avec une grande diversité. Il n'est pas possible de présenter les choses dans un cadre rigide. Il semble qu'il estomperait la volupté créatrice du temps.

Devant les ramifications et les embranchements touffus de l'arbre généalogique, si l'on peut dire, du meuble de piano à cette époque, on s'interroge sur ce qui a conduit à ces efforts créatifs démultipliés et comme empilés les uns sur les autres. On voudrait procéder à un examen quasi géologique des couches qui se sont succédées suite à ces changements et à ces propositions nouvelles. Peut-être que, le nez sur l'époque, avec un objet (le meuble de piano) rémanent, nous oublions qu'"en bien des cas les révolutions stylistiques se sont effectuées sans heurts, et que le style postérieur était

installé bien avant qu'on eût pris soin de noter les légers changements qui devaient déterminer la transformation totale des formules antérieures."⁷⁶

Avec le mouvement Art nouveau, le meuble de piano se dévêt de toutes les accumulations du passé. Foin des redites, ces assemblages du passé. Mais, dès lors, le *meublier* se trouve rapidement face à une *peau* vide, comme le peintre devant sa toile blanche et qui s'engage à ne pas copier, à ne pas redire, à ne pas faire montre d'éclectisme.

Le courant est européen, généralisé, et le meuble de piano pourrait n'entrer dans ce cortège novateur, qui surprend l'art et l'architecture au moindre recoin des choses de la vie quotidienne, qu'en tant qu'épiphénomène. Le meuble de piano comme objet d'art secondaire, qui va s'ajouter à la liste de tous ces objets soumis à tour de rôle à l'*art moderne*, sans réagir sur lui, sans importance primordiale, périphériquement somme toute. Cette analyse est rapide et peut-être trop historiciste. Car, il semble que le piano va à nouveau sortir son grand jeu. Aux artistes modernes qui se tournent vers lui, il dit : "Venez ! Je suis un instrument universel et je mets mon apparence à votre disposition. Prenez mon corps, habillez-le, soyez couturier, parfumeur, visionnaire. Comportez-vous avec moi en artistes généreux, pensez à Erasme : *Spartam nactus es, hanc orna*"⁷⁷.

Et voici qu'une efflorescence s'épanouit dans une efflorescence d'une richesse et d'une diversité sans pareilles. Le sujet est peut-être envahissant et son importance exagérée. A voir les divers traitements que l'art moderne applique au meuble de piano, ne peut-on pourtant penser que, plus que d'autres mobiliers ou objets, le piano se présentait nu à l'artisan, dépourvu, nettoyé de toutes traces, de ces empreintes marquant le passage des modes et styles précédents. Point de vestiges, point de cicatrices dont l'artiste devrait tenir compte. Pas de porte de service, de rampe d'escalier, de fenêtre d'éclairage ou d'autres obligations à remplir. Le meuble de piano est une pâte à pétrir, une peau à confectionner. Le clavier en ivoire/ébène – blanc/noir –, avec le jeu de ses 88 touches, les pédales métalliques, tout comme la possibilité de jouer avec des consoles et d'éventuelles branches de lumière, sont le contraire d'une contrainte, c'est une chance pour le décorateur, c'est la fleur donnée au jardinier, le bijou à l'orfèvre.

⁷⁶ DUCHER, Robert, *Caractéristique des styles*, Flammarion, Paris, 2001, p. 11

⁷⁷ Erasme, adage 1401 : le sort t'a donné une Sparte, orne-la.

9.2.1. Style Arts and Crafts

Un mouvement qui précéda l'Art nouveau se manifesta en Angleterre avec William Morris et John Ruskin. A partir de 1880, il regroupe des artisans dans le mouvement Arts and Crafts.

9.2.1.1. Piano droit Bechstein, dessiné par Walter Cave, Berlin, Allemagne, 1894, fig. 55

L'architecte Walter Cave (1863-1939) dépose, en 1894, aux Etats-Unis d'Amérique, le brevet d'un meuble de piano⁷⁸ pour la fabrique berlinoise Carl Bechstein. Il s'agit d'un *piano-case* relevant du mouvement *Arts and Crafts*. Les caractéristiques explicitées sont des pieds de section rectangulaire qui sont effilés vers le haut où ils se terminent par un bougeoir avec un réceptacle arrondi. Le porte-partition repose sur une fine étagère fixée en équerre sur la face antérieure du piano par trois tasseaux. Le couvercle du clavier est à angle droit. Les lignes verticales, les bougeoirs surélevés, les angulations à l'équerre combinées à des formes simples et naturelles, sans surcharge ornementale, offrent un exemple mobilier anguleux et dénudé qui préfigure une évolution esthétique fonctionnaliste. On sent qu'ici l'acte dominant se porte sur la structure, tant d'un point de vue esthétique que fonctionnel, plutôt que sur la décoration, ce qui signe le courant *Arts and Crafts*. Les charnières découpées qui débordent du couvercle relèvent de l'intérêt pour un artisanat simple et constructif.

9.2.1.2. Piano droit John Broadwood & Sons, dessiné par M. H. Baillie Scott, Londres, Angleterre, c. 1902, fig. 56 et 57

Le *cottage piano Manxman* de John Broadwood & Sons, 1902, dessiné par Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1945), représente encore plus nettement le goût de l'artisanat. Ici prévaut également le goût des bois indigènes simplement traités (chêne). Les décorations peintes, marquetées et émaillées trouvent leur originalité dans une stylisation qui fait la part belle à une connaissance approfondie de la flore. Le même

⁷⁸ Brevet d'invention n° D24805, déposé le 15 décembre 1894 aux Etats-Unis d'Amérique par Walter Cave.

modèle pouvait porter une paire de branche de lumière en forme de tulipe stylisée. A l'époque, des critiques acerbes pouvaient s'exercer sur des réalisations de ce type. Ce qui montre, pour le moins, que des meubles de piano, jugés sur leur style, peuvent être portés aux nues par les uns, traînés aux gémonies par les autres. Ainsi avec cet extrait d'un article de G. M. Jacques paru dans *L'Art décoratif*⁷⁹ : "M. Baillie Scott, un architecte dont certaines œuvres me plaisent infiniment par le naturel dans lequel l'auteur s'est retrempé, et dont un de nos rédacteurs parle longuement dans ce numéro, en a fait un tout bonnement abominable : on croirait un garde-manger. Le clavier et la caisse du mécanisme sont enfermés dans une grande armoire, dont on ouvre la porte à deux battants pour jouer ; le pianiste s'assied entre ceux-ci. Celà (sic) doit lui faire l'effet de jouer dans un placard."

9.2.2. Style Art nouveau

9.2.2.1. Piano droit Pleyel, modèle 9, Paris, France, c. 1905, fig. 58

Cet instrument d'une hauteur de 1,26 m apparaît dans le catalogue de la maison Pleyel en 1905. Il sera largement diffusé. Il restera disponible à la vente dans une finition Art nouveau jusqu'en 1933 environ. Le meuble, présenté comme moderne dans un catalogue de 1905 et décoré de dessins Art nouveau, est en bois de placage de noyer satiné avec des moulures massives. Poignées et pédales sont en cuivre, l'adresse en ivoirite, le clavier en ivoire et ébène. Les bras de lumière peuvent être montés à la demande. L'ensemble constitue un petit monument Art nouveau où le bon goût, la discrétion et l'élégance l'emportent. Point ici de lignes tarabiscotées ou "de recherche d'un squelette sur lequel viendraient s'insérer des motifs ornementaux" pour reprendre la démarche d'un Henri van de Velde⁸⁰. Point d'enchevêtrements, de volutes asymétriques ou d'arabesques : la sensation de classicisme l'emporte ; l'intégration d'un style – l'Art nouveau – à un meuble – le piano – semble parfaite et dégage un sentiment de douce harmonie. On ne peut s'empêcher de se rappeler les conseils de Siegfried Bing, promoteur de l'Art nouveau à Paris aux alentours des années 1900 : "Toute l'œuvre de nos pères se dresse en exemple à nos yeux, non certes pour être imitée

⁷⁹ JACQUES, G. M., *Fantaisie pour piano* in *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et de décoration*, octobre 1899, p. 7.

⁸⁰ La renaissance actuelle de l'architecture et des métiers d'art, conférence, 1901.

dans une basse et servile contrefaçon des formes, mais pour servir de modèle par l'esprit qui les animait [...]. Nous devons nous retremper dans la vieille tradition française, chercher à reprendre le cours de cette tradition avec tout ce qu'elle eut de grâce, d'élégance, de saine logique et de pureté [...]. Enrichir le vieux patrimoine d'un vivant esprit de modernité."⁸¹

Le bois de placage forme sur le couvercle du haut et l'ensemble du cylindre un jeu de marqueterie simple qui fait apparaître des losanges grandissants. Le placage, déroulé sur quartier, laisse voir une madrure bien lignée, ondulant irrégulièrement et qui varie d'un jaune doré à un brun miellé avec des veines noirâtres. Le choix délicat des feuilles de bois donne à la suite de quadrilatères enchâssés un effet de vaguelettes naissantes qui se propagent du centre vers la périphérie. L'impression de tremblement varie selon l'axe de la lumière. Nous sommes au cœur d'un traitement typique du bois dans l'Art nouveau.

Les panneaux du bas et du haut sont plaqués du même noyer légèrement frisé avec une mouluration qui reprend un motif élargi de ligne en léger coup de fouet, très doux. L'imagination peut laisser percevoir ce dessin mélodieux comme les ailes de larges papillons vibrant avec les cordes du piano. La bordure centrale du panneau supérieur découpe un emblème féminin auquel répond discrètement, en contrepoint, sur la bordure du bas du panneau inférieur, un motif masculin.

Les pilastres et les consoles se dégagent du corps de la caisse avec un même élan très sobre par des moulurations en gorge variable. Les oreilles, arrondies sans effet de coup de fouet, plates et sans sculptures, les séparent insensiblement en atténuant l'effet de verticalité.

Il y a aussi les lignes horizontales : les pieds, l'avant du fond de pédales et le bas des côtés forment une bande de même calibre ; le fond de clavier présente une bande aplatie légèrement moulurée et le couvercle du haut une moulure qui combine deux courbures. Ces trois éléments horizontaux différents se superposent avec beaucoup d'harmonie.

9.2.2.2. Piano droit Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1906, fig. 59

Cette production de la prestigieuse firme de la ville de Leipzig, alors un des centres mondiaux de l'édition et de l'impression, dégage une sensation certaine

⁸¹BING, Siegfried, cité dans *Le mobilier du XVIII^e siècle à l'Art déco*, éd. Taschen, 2000, p. 645.

d'académisme. Tout y est très correctement bâti, sans audace ni modernisme affiché. Les ornements empruntent au monde végétal fleurs et feuilles, et les lignes sont souples et arrondies. Il y a beaucoup de retenue dans ce qui est un meuble néanmoins d'abord imposant. On remarquera l'élégance des candélabres pour lesquels les surfaces d'application ont été particulièrement étudiées.

9.2.2.3. Piano droit Seiler, Liegnitz, Allemagne, c. 1907, fig. 60

Belle représentation de l'Art nouveau floral dans l'est de l'Europe. Liegnitz, aujourd'hui en territoire polonais, était aux marches des centres de production allemands. On peut ressentir ici un manque de vivacité, ainsi avec les étrépillons des consoles et les contre-consoles qui joignent les oreilles aux pilastres qui apparaissent lourdement arrimés à leur base et *contreforter* on ne sait quoi. La décoration du panneau et de la galerie fait apparaître un côté *campagnard*. L'accumulation des triples fleurs, groupées aussi en sextuplées, concourt à produire une richesse un peu lourde.

9.2.2.4. Piano droit Dièzer, modèle G, Marseille, France, c. 1910, fig. 61

Voilà bien ici l'exemple de ces meubles rapportés dans le sens où sur un meuble de base, on a apposé et adapté les décorations à la mode. Le meuble de base reste parfaitement discernable. Des parties entières sont conservées : couvercle du haut avec sa moulure, fond des panneaux, cylindre, pieds... Les moulures des panneaux inférieur et supérieur ont un dessin complexe mais un peu mou. La décoration florale qu'elles développent sur les parties latérales du panneau du haut est perturbée par les candélabres dont, de plus, le style est moins *nouille*. Les consoles ont un dessin proche de celui des meubles Pleyel de Paris, mais elles laissent à désirer dans leur copie. Au total, l'ensemble pêche par un air de modernisme rajouté pour être à la mode Art nouveau.

9.2.2.5. Piano droit Weissbrod, Eisenberg, Allemagne, c. 1910, fig. 62

Un équilibre parfait est offert par cette structure faisant la part belle au rectangle. Des résonances géométriques sont discrètement présentes partout. Il en va ainsi :

- du plan du clavier qui divise en deux parties égales le panneau de la face frontale

- du volume des consoles complètement apparenté à celui des pilastres (fait exceptionnel pour un meuble de piano !)
- des motifs centraux des panneaux : sur une suite $\frac{1}{2} 1 1 1 \frac{1}{2}$ qui offre un jeu de miroir horizontal et qui, lorsqu'on fixe la garniture de serrure, crée un effet de balayage de la vision.
- du rectangle qu'induit la disposition des quatre décorations latérales. On remarque que le motif décoratif apposé à la face frontale des consoles correspond à la partition du motif des pilastres.
- du grand triangle équilatéral formé par le jeu de la garniture du pédalier et des chandeliers, et dont la garniture de l'entrée de serrure est le centre équidistant.

Enfin il y a une subtile harmonie entre le lignage du bois de placage et les zones décorées en légers demis ronds.

9.2.2.6. Piano droit Zimmermann, Leipzig-Mölkau, Allemagne, c. 1910, fig. 63

Modèle parfaitement représentatif de l'Art nouveau géométrique à la mode dans les contrées allemandes aux alentours des années 1910. Le dessin du meuble est impeccablement maîtrisé. La partition du panneau du haut, avec la triple ornementation en incision, est remarquablement supportée par les deux sobres bandeaux verticaux du bas.

Les volumes sont asservis à l'ensemble : ainsi les côtés sont déportés en un léger dépassement, d'une part, pour bien assurer la verticalité de la suite console - oreille - pilastre et, d'autre part, pour donner à l'ensemble du clavier son volume avancé indépendant du corps du piano. Cette conception ramène au canevas de base. La galerie, mais aussi les appliques des bougeoirs, sont parfaitement dessinés comme partie intégrée (et non ajoutée !) au meuble. On remarquera aussi la légère surélévation du meuble (voir la latte sous le couvercle du haut) qui permet le meilleur positionnement de la décoration des pilastres.

9.3. De l'Art déco aux années 40

Des années qui précèdent la Première Guerre mondiale jusqu'aux années trente, le meuble de piano composa avec une foule d'idées. Il en résulta un torrent de propositions qui conduisit à des conceptions du meuble très différenciées :

de l'instrument porteur de la signature de l'Art déco à l'instrument intégré ou dissimulé dans un ensemble mural en passant par le meuble du Pleyel modèle ST *Studio* dont la demande de brevet est ainsi formulée : "L'invention concerne des perfectionnements apportés au meuble [...] qui, dans son ensemble comme dans ses détails, ne rappelle en aucune façon un instrument de musique tout en donnant la possibilité de faire apparaître instantanément [...] un piano [...]."

Avec des bonheurs divers, le meuble de piano se prête, à cette époque, à être un papier buvard propre à absorber les faits et gestes de tous les faiseurs d'art et d'architecture de l'époque. La classification devient un exercice délicat. Les réalisations de meuble de piano Art déco posent déjà problème : de s'étendre – si on les regarde avec recul – d'un Art nouveau géométrique qui se dépouille de ses décorations floristiques vers des apparences plus fonctionnalistes. On voit aussi tel piano se parer des couleurs du constructivisme (fig. 107) ; tel autre dessiné par Hoffmann est *Jugendstil*, influencé de cubisme géométrique (fig. 64) ; De Heug, à Charleroi, plaque sur ses pianos des rosaces Art déco et le tour est joué (fig. 65).

Dans un texte, écrit en 1925, à propos des nouvelles conceptions de meubles de pianos, le problème d'une vision *moderne*⁸² de ces meubles est lumineusement exposé. C'est dans la *Revue Pleyel*⁸³ qui donne le ton de la participation de la fabrique de Saint-Denis à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Paris, 1925). Dans quatre pavillons différents et à la boutique Pleyel sur le Pont Alexandre III sont exposés pas moins de huit instruments dont les meubles sont signés Paul Follot, Maurice Dufrene, René Herbst, Joubert, Ruhlmann, Sue et Mare (décoré par Bernard Naudin).

Dans sa présentation des Pleyel à l'Exposition de 1925, la revue argumente : "Le but et le programme de cette manifestation à laquelle plus de vingt nations vont participer, ont été longuement commentés. On sait qu'elle nous proposera, dans tous les domaines, des œuvres dont l'exécution doit comporter, avec une parfaite adaptation à la destination de l'objet et aux conditions de la vie moderne des qualités certaines d'art et d'originalité. (...) Le piano, meuble essentiel, meuble imposant, mais dont l'architecture propre et les formes extérieures sont étroitement liées – géométriquement, scientifiquement – aux exigences de sa structure interne, a depuis longtemps tenté

⁸² Le qualificatif *moderne* est utilisé assez systématiquement à cette époque pour signifier ce qui rompt avec le passé. Ainsi une cuisine montée dans un nouvel immeuble devient *moderne*. De la quincaillerie qui ne rappelle pas les styles du passé se nomme de même *moderne*.

⁸³ Revue Pleyel, mars 1925, n°18, p. 22-24.

le génie des constructeurs modernes. Les premiers essais n'ont pas été heureux. Il était malaisé de substituer brusquement au parti architectural traditionnel, à la somptueuse ornementation qui nous a valu les prestigieux chefs-d'œuvre de la fin du XVIII^e siècle et du commencement du XIX^e, des lignes d'une indigente sécheresse, répudiant l'ornement, adoptant une volumétrie dont la masse de l'objet accusait la lourdeur."

Nous sommes bien ici sur une conception moderne du meuble de piano parfaitement perçue comme devant répondre à la structure interne qu'est l'instrument lui-même. La rupture avec les habillages du passé est clairement énoncée.

Dans la même veine de ce qu'on pourrait appeler un manifeste pour un meuble *moderne* de piano, on peut méditer cette déclaration de la firme Schimmel : "Il n'est pas accordé à tous de concevoir de jolies formes intemporelles qui restent à la mode durant des générations. (La firme Schimmel) a réussi, à maintes reprises au cours de sa carrière, à créer des *classiques* de par leur présentation aussi, qui ont marqué de leur empreinte et transformé l'apparence du piano allemand. Le meilleur exemple en est donné par le modèle 112/9 (fig. 66), un instrument qui est encore construit l'année du centenaire de la Wilhelm Schimmel Pianofortefabrik, alors que sa ligne et sa forme ont été conçues en 1936. Au début des années 40 ont lieu les premiers essais tendant à donner aux pianos une forme aux lignes modernes sur lesquelles le temps n'aura pas d'influence."⁸⁴

On voit ici comment on passe insensiblement à un meuble standard classique qui pourra perdurer tel quel, à travers modes et temps, plus de cinquante ans. Le phénomène est depuis lors répétitif. Le modèle 108-5 (fig. 67) est créé en 1953 – il est encore en production trente-cinq ans plus tard. L'explication tient probablement en ce que les années de vives effervescences ont en quelque sorte permis de décanter, de mettre au net, bref d'épurer pour arriver à des lignes moyennes, largement reconnues et acceptables par le plus grand nombre. Le processus ne cesse depuis de se confirmer comme s'il y avait une cristallisation sur la ligne standard. Le reste se développe en marge et à partir de cette ligne basique.

De cette époque ressort un pattern, un modèle de structure idéal, qui s'imposera dans la deuxième partie du siècle et qui hante, comme un canevas de référence obligée, la fabrication contemporaine. C'est le plan du piano droit à consoles simples, rectangulaires, sans décoration particulière, d'environ 120/130 centimètres de haut. Les surfaces sont traitées sans ornement. Les éléments de verticalité et d'horizontalité

⁸⁴ SCHIMMEL, Nikolaus, La facture du piano – un artisanat d'art. De la cithare tubulaire au piano-forte. Une entreprise se présente, Braunschweig, 1990, p. 49, extrait cité tel quel.

sont dans des rapports harmonieux. Voilà peut-être le modèle de base du piano qui tend vers la perfection avec toutes les qualités de l'équilibre des volumes et de la simplicité des formes (fig. 68 et 69).

9.3.1. Piano droit Gaveau, modèle *D*, Paris, France, c. 1925, fig. 70

Le meuble est d'un grand classicisme de forme avec une décoration très réservée. L'acajou *sapelli*, brun-rougeâtre et ligné, participe à l'aspect hiératique et élancé de l'ensemble. La ceinture du fond de clavier présente un revêtement de ronce de noyer auquel répond le large bandeau plat de même essence mais entouré de fins filets d'érable sycomore clair. Les colonnettes rectangulaires légèrement fuselées avec de fines plinthes et abagues assoient bien le clavier. On remarque le coin biseauté des oreilles et, dans leur prolongement, les languettes des pilastres, dépourvus de base et de chapiteau, qui interrompent par leur passage le bandeau.

9.3.2. Piano droit Schiedmayer & Söhne, Stuttgart, Allemagne, c. 1929, fig. 71

Bel exemplaire de combinaison d'un Art nouveau encore souple (voir les consoles courbes aux pieds gracieux) avec les tendances géométriques les plus exclusives de toutes les formes de décorations. La partie supérieure du meuble présente une composition cubiste, en damier, et fait ressentir combien cette expression est liée aux arts africains. Ici, lorsque le cylindre laisse apparaître le clavier, l'ivoire et l'ébène peuvent particulièrement bien se marier au jeu décoratif du panneau du haut.

9.3.3. Piano droit Ibach, Barmen, Allemagne, c. 1929, fig. 72

Cet instrument fabriqué par Ibach est également d'un style Art déco dépouillé mais son affirmation est bien différente du modèle Gaveau décrit ci-dessus (9.3.1.). Les connotations l'éloignent d'un traitement classique des formes : les hauts sabots où s'engagent les pans faisant office de consoles, le large arrondi latéral du couvercle supérieur, la languette frontale de ce même couvercle, la séparation du couvercle du haut par un compartiment foncé, en ressaut, formant une croix de Saint-Antoine. Cette dernière figure, ce tau d'héraldiste lui confère un mystérieux symbole.

A l'apparence sacrée du hiératique Gaveau classique, l'Ibach offre un contrepoint à la charge plus chevaleresque et médiévale.

9.3.4. Piano droit Pleyel à clavier rentrant, modèle *ST Studio*, Paris, France, 1933, fig. 73, 74, 75 et 76

Ce meuble a un intérêt majeur. Ses caractéristiques en font un cas d'école. Conçu vers 1933, il est toujours au catalogue de Pleyel en 1961. Plus d'un millier d'exemplaires ont été fabriqués. Le meuble de ce piano fait l'objet, le 12 mai 1937, d'un dépôt de brevet (addition au brevet d'invention du 13 novembre 1933⁸⁵). Avec ce modèle, on se trouve à la croisée de plusieurs courants stylistiques, mais ceux-ci sont si parfaitement imbriqués les uns dans les autres que le meuble de ce piano semble relever d'une unique et forte pensée.

D'une part, le choix et les jeux des placages, les poignées appliquées et les pédales en métal blanc, ainsi que la forme en arc de cercle de plusieurs parties du meuble, renvoient à l'Art déco. Le jeu des volumes, selon que le clavier est abaissé ou relevé, le côté *machine*, la géométrie progressive du système d'ouverture qui s'enclenche avec un accent d'ingénieurs, l'inclinaison du panneau supérieur, utile pour disposer les partitions, qui est en fruit inversé pour l'inférieur et dégage les pédales, voilà l'apport constructiviste.

Moderne⁸⁶, le texte d'addition du brevet de 1933 l'explique : "Le meuble se présente (...) de façon analogue à celle d'un meuble moderne que l'on est habitué à rencontrer dans les salons et studios modernes ainsi que dans les salles à manger ou chambres à coucher de même style."

Enfin, et manifestement, ce meuble est fonctionnel. Il fait penser à toutes les qualités de la cuisine du directeur du Bauhaus, Walter Gropius. Il est marqué de l'empreinte du fonctionnalisme : intégration parfaite des éléments, commodité d'emploi... Cependant ce meuble cache aussi, paradoxalement, ce qu'il est : "L'invention concerne des perfectionnements apportés au meuble moderne décrit dans le brevet principal et qui, dans son ensemble comme dans ses détails, ne rappelle en aucune façon un instrument de musique (...)." Cette description du brevet est à l'opposé de

⁸⁵ Brevet n° FR763737, déposé le 12 mai 1937 en France par la S.A. Pleyel.

⁸⁶ Rappelons que le qualificatif moderne est bien employé alors (1933) pour ce qui appartient au temps présent et qui est fait selon les techniques et le goût contemporains.

la philosophie architecturale fonctionnaliste qui refuse tout artifice ou cachotterie... On rejoint presque une posture surréaliste ("Ceci n'est pas une pipe, un piano").

L'art du concepteur de ce meuble a consisté à lui faire jouer, sous un même habit, plusieurs rôles. Le meuble clos a un aspect réservé. Son ouverture est ludique et magique. Sa décoration moderne. Sa fonctionnalité cachée... Ce type de meuble de *piano-bijou*, petit et joli, a été décliné par beaucoup de fabricants, dont Hanlet de Bruxelles, dans sa facture et sa finition particulièrement soignée, mais jamais en atteignant le sommet de sobriété auquel Pleyel l'avait porté.

9.3.5. Piano droit Feurich intégré à un ensemble mural, modèle 265, Leipzig, Allemagne, c. 1936, fig. 77 et 78

Voir notice 9.3.6

9.3.6. Piano droit August Förster intégré à un ensemble mural, modèle *Kombination*, Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 1937, fig. 79

Voici de remarquables exemples d'ensembles muraux. L'intention qui anime ces réalisations consiste à faire disparaître, lorsqu'on ne s'en sert pas, des objets techniques. Ce peut-être un piano, un poste de radio, un tourne-disque... Plus récemment, ce phénomène existait avec les postes de télévision. Avec Feurich et Förster, le meuble devient secrétaire, bibliothèque, table de lecture, vitrine d'exposition d'objets d'art, etc. Incidemment, on remarquera que clos, le mobilier de Feurich laisse voir les pédales du piano ; chez Förster, la disparition est poussée au point que des panneaux coulissants soustraient les pédales à la vue.

9.4. La production de 1940 aux années soixante

La Seconde Guerre mondiale, après la dépression des années trente, ralentit considérablement l'industrie du piano. Les plus grandes fabriques ont été réquisitionnées pour participer directement aux efforts de guerre. A la sortie du conflit, les usines sont

considérablement endommagées⁸⁷. L'objectif prioritaire est de faire redémarrer la production. C'est dire que les problèmes de style sont assez secondaires. Les meubles qui sortent dès l'après-guerre sont les modèles antérieurs, simplifiés et comme légèrement estompés par une volonté d'adoucir toute acuité. Puis progressivement les conditions d'une production originale liée à la nouvelle époque se réinstallent. Cette production se met directement en phase avec les courants esthétiques des années cinquante et la mode. On constate le regain de modèles de style qui sont alors traités avec beaucoup de simplicité. Une simple mouluration confère à un piano le style Louis XVI, une console l'appellation Chippendale, une structure dépourvue de connotation décerne le label moderne. Des meubles traités avec des choix et des critères résolument contemporains émergent cependant, parfois par un traitement nouveau des surfaces ou des assemblages de placages. Des meubles résolument du temps présent sont mis en évidence dans les catalogues, les livres de décoration et les expositions. On retrouve ainsi, au hasard des pérégrinations, d'étonnants témoins en avance sur leur temps. Le phénomène n'est pas limité à quelque cas. Il mériterait une étude à lui seul. Ainsi se retrouve par exemple chez Schimmel un meuble de piano droit qui sera un modèle courant des années 80... De même, Schimmel réalise en 1951 un piano à queue en plexiglas qui deviendra... trente ans plus tard son image publicitaire en parcourant les scènes (par exemple avec le chanteur Gilbert Bécaud, voir 9.4.7.) Ces meubles ne sont pas produits en grande série à cette époque car l'intérêt esthétique ne se mue pas en une réelle demande. Seuls peut-être les petits pianos bahuts (bien qu'ils remontent à la fin des années trente) font exception.

Dans le courant des années soixante, un phénomène nouveau apparaît alors que les meubles produits en Europe de l'Ouest suivent leur cours d'évolution. Une rupture se produit avec la fabrication engagée en Allemagne de l'Est.

Plusieurs modèles peuvent être décrits pour représenter cette période qui suit la Seconde Guerre mondiale.

⁸⁷ Pleyel à Paris a subi l'incendie de tout son stock de bois et ne s'en remettra jamais. Blüthner à Leipzig est ravagé au point que la production ne pourra se rétablir que six ans après la fin de la guerre.

9.4.1. Piano droit August Förster, modèle *Antik*, Löbau i/Sachsen, Allemagne, c. 1937, fig. 80, 81 et 82

Il s'agit d'un piano de dimension réduite mais qui garde le clavier à une hauteur normale de soixante-huit centimètres et qui fonctionne avec une mécanique disposée normalement au-dessus du clavier. On remarquera l'étroitesse de son corps. Le meuble présente un couvercle qui s'ouvre latéralement ; le cylindre pivote comme un piano à queue ; il dispose d'un ingénieux pupitre qui s'escamote. Les volumes sont dans la proportion deux tiers un tiers pour les zones sous et sur le clavier. Les jambes sont généreuses, arquées et galbées dans le genre pied-de-biche à connotation Louis XV. L'ensemble du meuble est parcouru de rainures et d'arrondis en quart de rond qui concourent à l'homogénéité de sa ligne. Le placage de noyer du Caucase est traité par un poli cellulosique dense qui prend une apparence satinée assez chaude. Ce meuble, qui apparaît dans un brevet de 1937⁸⁸, a fait carrière jusque dans les années 1960 avec de très légères variations. Il peut être considéré, dans son genre, comme un modèle qui a servi de référence à de nombreuses autres fabrications.

9.4.2. Piano à queue Schimmel en plexiglas, Braunschweig, Allemagne, 1951, fig. 83

Ce piano est un emblème de toute la période de l'après-guerre aux années 1980. Relevée de la guerre, la firme Schimmel devient très productive et créatrice. Un piano à queue dont le meuble est entièrement fait en plexiglas est ainsi élaboré. Incolore, translucide et jouant avec la lumière, le plexiglas laisse voir l'intérieur de l'instrument. Cette matière plastique dure sera employée pour des couvercles de pianos droits.

9.4.3. Piano droit Grotrian-Steinweg⁸⁹, Braunschweig, Allemagne, 1952, fig. 84 et 85

On retrouve avec ce modèle 9.4.3. de Schimmel une maîtrise moins affirmée sur le plan des lignes. On sent ici combien une idée (la forme arrondie) peut s'imposer

⁸⁸ Brevet d'invention n° BE420513, déposé le 11 mars 1937 au Royaume de Belgique.

⁸⁹ Brevet d'invention n° D169437, déposé le 18 juillet 1952 aux Etats-Unis d'Amérique.

sans que l'ensemble suive avec un même traitement élégant. Ce type d'hiatus, qui est un manque de continuité dans le plan d'un meuble, se rencontrera fréquemment dans les réalisations des lustres qui suivent. La raison en est sans doute la combinaison d'une volonté de nouveauté et de modernisme avec un défaut de maîtrise des équipes chargées du design.

9.4.4. Piano droit Rippen, modèle *Sheherezade*, Ede, Pays-Bas, c. 1952, fig. 86

L'instrument marie les découpes d'un clavier d'allure rectangulaire, avec son couvercle, à un corps ondulé qui rappelle les formes du piano à queue. Se voulant petit et élégant, le meuble fait un clin d'œil au design scandinave. Il n'en offre pas moins une certaine lourdeur, sans doute due à l'absence d'une complète maîtrise de la forme extérieure. Plus qu'un modèle, ce meuble est un exemple de ces multiples recherches de formes originales qui portaient leurs efforts sur la silhouette globale du meuble.

9.4.5. Piano droit Schimmel⁹⁰, Braunschweig, Allemagne, 1956, fig. 87

Proportions étudiées, dessins d'ornementation, présentation du clavier sans couvercle, absence de jambes et singulier système d'oreille placée sur le côté, ayant pour but une diffusion latérale accrue du son, ces dessins montrent la tendance de recherche d'originalité qui ne va cesser de s'exercer tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle. On pressent ici les meubles peints de couleurs métallisées, par exemple argentées, en gardant la fleur du bois, mais aussi les différents petits ajouts qui apportent de l'originalité : les petites portes latérales, les jeux de serrure de fermeture, d'éclairage, de rangement ou encore de système de porte-partition.

9.4.6. Piano droit Schimmel, modèle 97 *RS Capriccio*, Braunschweig, Allemagne, c. 1956, fig. 88

Cet instrument est à rapprocher par ses dimensions et ses conceptions techniques du 9.4.3., mais son meuble est traité tout à fait différemment. Les coins du fond de pédale

⁹⁰ Brevet d'invention n° D180847, déposé le 28 août 1956 aux Etats-Unis d'Amérique.

sont arrondis et les panneaux sont recouverts d'une étoffe matelassée verte qui se marie bien au placage d'érable.

"Sie können das Instrument auch frei in den Raum stellen" précise la notice du catalogue : le piano ne doit pas nécessairement se retrouver contre un mur. L'affranchissement de la forme et des matières va de pair avec la liberté tout court, le piano n'est plus prisonnier d'un mur. Serait-ce l'annonce des *golden sixties* ?

9.4.7. Piano droit Gaveau, modèle Menuet, Paris, France, c. 1960, fig. 89

Parmi les derniers avatars des mini-pianos, ce meuble se pare des derniers feux de l'élégance française en matière de meuble de piano. La fabrication française est en voie d'extinction. On ressent ici un conservatisme de la conception : c'est beau, élégant et bien proportionné, mais ça relève plus d'un mélange heureux de recettes du passé que d'ouverture sur le contemporain ou la modernité.

9.4.8. Piano droit Schimmel, modèle 108 TYP 8, Fortissimo, Braunschweig, Allemagne, c. 1960, fig. 90

Le prospectus de Schimmel, qui présente ce piano, vante "les proportions de son meuble et l'ordonnance moderne de ses lignes qui correspond au goût cultivé de notre époque."⁹¹ Si ce n'étaient ses fins filets de laiton incrustés qui le datent, il pourrait se retrouver dans la gamme moderne d'un catalogue de ce début du XXI^e siècle. C'est que nous avons ici un modèle, pris parmi ses pairs, de l'instrument aux proportions hors du temps, quelque chose qui relève de l'aboutissement.

9.5. Le cas de la République démocratique allemande (ex-Allemagne de l'Est) : un style fonctionnel

La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) mène à la division du territoire allemand. En 1949, la D.D.R. (Deutsche Demokratische Republik – République démocratique allemande) est fondée. L'industrie allemande du piano, jusqu'alors intégrée dans un même espace étatique, va se reconstituer en deux branches indépendantes et

⁹¹ *Schimmel Fortissimo*, s. l. s. d. [c. 1960].

concurrentes : l'une, à l'ouest, suit les critères de l'économie de marché et l'autre, à l'est, est gérée dans le cadre d'une économie centralisée. Cette dernière couvre les régions de la Saxe et de la Thuringe, ainsi qu'une grande partie de Berlin qui étaient des régions d'importance et de tradition dans la production de pianos. Ces régions vont garder leur statut de plus grand producteur de pianos en Europe. Les meubles des pianos produits dans cette partie de l'Allemagne de l'Est vont suivre une évolution remarquable du point de vue de l'esthétique. Les conditions de la production sont soumises à des normes économiques centralisées et sont sous le contrôle direct du pouvoir, ne serait-ce que par le crédit bancaire. Il ne s'agit pas ici de nous pencher sur les aspects politiques de cette situation, mais de constater que s'impose de fait une production :

- 1) qui doit être concurrentielle sur le plan international (l'exportation jouant un rôle majeur pour l'entrée de devises).
- 2) qui doit fonctionner avec les produits disponibles sur le marché intérieur ou avec les importations d'Etat, difficiles à obtenir et avec parcimonie.
- 3) qui doit fournir des produits démocratiques *made in* le pays des ouvriers et des paysans socialistes allemands.
- 4) qui a des racines liées au Bauhaus⁹² en matière d'architecture, d'ameublement et de biens des loisirs et dont la philosophie officielle est le matérialisme historique.

Que va-t-il ressortir de cela ? En fait, un meuble simple et rationnel qui tend à se réduire à sa fonction première : l'habillage de protection et de présentation de l'instrument *sui generis*. Le meuble devient un assemblage de panneaux identiques, les côtés comprennent la découpe de l'oreille, le couvercle du haut est en une seule partie. L'assemblage, complètement industrialisé et normalisé, se fait dans l'esprit de la technique des tenons.

A l'époque de la fabrication de ces instruments, des critiques portaient sur les sentiments de tristesse, de morosité et de grisaille que véhiculait leur esthétique. Ces appréciations n'étaient sans doute pas dépourvues d'arrière-pensées politiques, confondant le régime et la production : *ejusdem farinae*. Avec le recul du temps – et alors que cette production n'existe plus – on ne peut pas ne pas reconnaître que, sur le plan purement formel, ces meubles atteignent à une essence ultime de la conception du meuble

⁹² Le Bauhaus fut créé à Weimar (Thuringe) en 1919 puis migra à Dessau, au nord de Leipzig, où il rayonna jusqu'à l'avènement de Hitler au pouvoir.

de piano. Le meuble est revenu à sa fonction d'origine : une boîte simple et neutre qui met à disposition les fonctions nécessaires au jeu du pianiste et à l'entretien du piano (pédales, accès interne, pupitre, etc.) et se concentre sur l'essentiel : la présentation du clavier. Une économie maximale de moyens, une incitation à gommer des signes distinctifs de classe et une volonté de produire à moindre frais les parties non essentielles de l'instrument ont été combinées à un savoir-faire et à une culture de la connaissance des formes et de l'architecture.

Enfant de la dépossession et de l'essentiel, le piano de la R.D.A. s'est conféré un style : rien n'est plus reconnaissable qu'un piano produit dans l'ancienne Allemagne de l'Est.

Pour certains modèles de meuble plus luxueux pour le marché de l'exportation ou pour des modèles produits lors de jubilés⁹³ ou de foires, les meubles de base se paraient de décoration sur-appliquées : moulures languettées, finition de surface argentée, etc. Ainsi un modèle Zimmermann 111 *pur* et le même, décoré (fig. 91 et 92) : cette comparaison confirme l'analyse : l'ornement éloigne de l'essence.

Fait curieux de retour de l'histoire, la plupart, sinon toutes les productions internationales d'aujourd'hui, s'alignent sur ce schéma basique de réalisation, en y ajoutant décorations et éléments particuliers, comme dans une histoire qui recommencerait : de la boîte d'origine retrouvée qu'on se remet à enrichir. La théorie proposée ici pourrait être contredite en opposant aux modèles de cette production est-allemande des réalisations antérieures qui offrent un aspect un peu semblable. Les sources sont les mêmes si l'on pense à Weimar et à Dessau. Mais ces meubles n'avaient jamais atteint un tel degré de dépouillement, de rationalité et d'économie dans la réalisation ; la production n'était pas à ces modèles dénués de toutes anecdotes.

9.5.1. Piano droit Hupfeld, modèle Carmen 108, Böhlitz-Ehrenberg, Allemagne de l'Est, c. 1973, fig. 93

Ce piano de 108 centimètres de hauteur fut produit par la VEB Leipziger Piano Union, dans le cadre de la fabrication étatisée de la République démocratique allemande, de 1965 à 1989, c'est-à-dire jusqu'à la chute du mur de Berlin. Le meuble dans sa formule la plus achevée est à la fois simple et sobre.

⁹³ Ainsi par exemple à l'occasion du centième anniversaire de la fondation de la fabrique Zimmermann (1884) ou de présentation à la *Leipziger Messe* (Foire de Leipzig).

Il est constitué de dix panneaux ou lattes plats découpés dans un même contreplaqué dense et résistant. Les surfaces extérieures sont plaquées d'un déroulé d'acajou *sapelli* (faisant apparaître ces typiques lignes de pyjama) ou de noyer sans fleur qui est traité en une finition satinée ou polie brillante. L'ensemble est aussi produit en un noir brillant ou mat. L'assemblage est fait par un simple collage, par tenons cylindriques et utilisation des charnières. Dans cette économie de moyens mis en œuvre, il faut remarquer les côtés latéraux qui découpent eux-mêmes les oreilles, le couvercle du haut qui est d'une seule pièce et la stabilité de l'ensemble. Toute ornementation ou rappel fonctionnel ou stylistique est banni : pas d'arrondis, pas d'ébauches de jambage, pas de pilastres, le pupitre est la partie avant du couvercle du clavier. Le profilé des côtés est particulièrement *réservé*.

Ce meuble est un concentré suprême des caractéristiques de l'avant-garde et du fonctionnalisme. Rejet de l'ornement, dénuement, recherche de normalisation, importance de la valeur d'usage, modernité des techniques pour un modèle basique, pratique, solide et bon marché. Il y a ici les héritiers de Walter Gropius du quartier Törten à Dessau (standardisation et solutions pratiques) et de Le Corbusier du Pavillon de L'Esprit nouveau ou encore de Konstantin Melnikov avec le Pavillon de l'U.R.S.S. On perçoit aussi clairement combien ce mobilier est alternatif : point de pose plastique, de geste savant, de mise en avant de matières raffinées et d'affirmation d'élégance qui seraient autant d'attitudes à mettre au compte du style international.

Cette réalisation fonctionnaliste va constituer un exemple de meuble de piano pratique, solide, esthétique par sa simplicité et bon marché qui sera largement *copié* en ajoutant de-ci de-là un arrondi ou une découpe...

9.6. La production contemporaine : le style contemporain

Dans le monde d'aujourd'hui, l'habillage des pianos peut être classé en trois catégories.

La première catégorie comprend la production massive d'un meuble, avec ou sans jambes, *classique*, souvent recouvert d'un poli noir brillant. Varient seules la silhouette des côtés, l'épaisseur des oreilles, la forme des pieds, du pupitre, etc. Mais ces détails peuvent parfois prendre une forte présence : un même type de meuble qui présente telle découpe du côté ou telle inclinaison du panneau du haut, toutes indications fournies par

un bureau de design ou l'importateur de quelques conteneurs d'instruments de Chine, paraîtra *correct* ou pas *très réussi* (voir 9.6.1. et 9.6.2.).

La deuxième catégorie comprend la part qui occupe la large partie centrale de la courbe de Gauss des types de meubles de piano produits. On y trouve deux modèles : un sans jambes, l'autre avec jambes rectangulaires. Ce sont des modèles standards, parfaitement étudiés, dans leur proportion et leurs diverses dimensions. Mais ils sont comme le héros de Musil, *ohne Eigenschaften*, sans particularités, sans qualités propres. D'une marque à l'autre, ces modèles se ressemblent (voir 9.6.3. et 9.6.4.).

La troisième catégorie relève d'une production beaucoup plus élaborée. Les proportions sont maintenues mais les formes exposent plus de créativité. Elles s'orientent tantôt vers des déclinaisons raffinées et toujours délicatement énoncées de citations Art déco par exemple (voir 9.6.5.), tantôt vers des recherches d'art nettement contemporain (voir 9.6.6.).

9.6.1. Piano droit *UP-120S* de Pearl River Piano Group, Guangzhou, Chine, c. 2005, fig. 94

Le meuble est simple, correct ni plus et ni moins, adapté aux divers marchés d'exportation.

9.6.2. Piano droit Buaas – *132 GXTH*, de Fujian Aiyue Piano Co., Fujian, Chine, c. 2005, fig. 95

Le meuble présente des proportions parfois bancales. Des détails font kitsch, réjouissant les uns, rebutant les autres. On songe à des copies contrefaites mais avec application.

9.6.3. Piano droit Petrof, modèle *118/II*, Hradec Králové, Tchéquie, c. 2001, fig. 96

C'est le meuble repris à la rubrique 9.6.1. mais promu à un stade hypercorrect. On ressent avec ces types de modèles le syndrome des ateliers de Murano, lorsque la pâte

était rebelle à la fantaisie du maître verrier et qu'il la rattrapait en lui donnant la forme la plus facile à souffler, celle d'une bouteille. Ce qui se dit *fiasco* en italien. D'où l'expression faire fiasco. Je dirai qu'ici le flacon est tout à fait correctement conformé.

9.6.4. Piano droit Kawai, modèle *Professional KS-2F*, Hamamatsu, Japon, c. 1998, fig. 97

C'est le meuble hyperclassique de notre époque. Très correct mais lisse et sans personnalité artistique. Objet de la mondialisation ? Sans doute, lorsque le même meuble, par exemple celui du Yamaha U121, est fabriqué à l'identique sur des chaînes de production au Japon, en Chine, en Malaisie ou au Royaume-Uni d'Angleterre et d'Irlande du Nord... C'est le *politiquement correct* du meuble de piano.

9.6.5. Piano droit Sauter, modèle *Vista 122*, Spaichingen, Allemagne, c. 2001, fig. 98

La comparaison avec le meuble 9.6.4. fait apparaître toute la recherche supplémentaire du design qui différencie ce modèle d'une production stéréotypée et lui confère une part d'âme. Avec des détails, parfois infimes, c'est l'entrée dans une autre dimension.

9.6.6. Piano droit Rönisch, modèle *KDS Blue Rhapsody 121*, Leipzig, Allemagne, 2004, fig. 26

Avec son laquage bleu cobalt, ses garnitures d'acier brossé, et ses jambes tubulaires, le piano est présenté par la firme comme alliant contemporanéité et extravagance dans une harmonie parfaite des formes. Avec ce meuble, jamais produit auparavant, on atteint peut-être le type représentatif de la création de ce début du troisième millénaire.

10. Meubles de réalisation particulière ou spéciale

Tout au cours de la période étudiée, des modèles particuliers de meubles de pianos ont été produits. Les meubles spéciaux pouvaient être réalisés par les fabriques pour des occasions exceptionnelles. Il en est ainsi, et ce n'est qu'un exemple parmi des centaines, de ce piano à queue de la fabrique viennoise de Ludwig Bösendorfer (fig. 99 et 100) qui fut réalisé pour l'Exposition internationale de Paris (1867). L'instrument, construit sur les plans de l'architecte Theophil Hansen, était un amas de bois précieux de noyer, de rose du Brésil et d'ébène mélangés de laiton et de cuivre poli à du bronze doré. Ce monument *Wiener Still*, néo-Renaissance chargé d'historicisme, était censé montrer la richesse et la puissance de l'empire d'Autriche. Il plut tellement à l'impératrice Eugénie, épouse de Napoléon III, que l'impératrice Elisabeth d'Autriche (Sissi) le lui fit offrir. Oscar Comettant⁹⁴ commente ainsi ce fait divers sans se retenir de persiflage envers l'empereur des Français : "M. Louis Bösendorfer (de Vienne aussi), désespérant d'arriver à une aussi belle qualité de sons que son honorable émule M. Streicher, a voulu du moins le surpasser par l'ornementation et la richesse des caisses. J'ai vu un certain piano de 45.000 fr. (une fortune modeste) qui semblait plutôt extrait d'une mine de Californie ou d'Australie, que sorti d'un atelier, tant l'or dominait partout. Il est vrai que ce lingot harmonieux était, dit-on, sur commande et pour orner le salon d'un prince puissant. Comme des époux, il faut des meubles assortis. Quoiqu'un peu massif, ce piano millionnaire faisait l'honneur à l'architecte Hansen, de Vienne, qui l'avait dessiné, et à M. Hollenbeuch, de Vienne aussi, qui avait exécuté ces dessins en bronze doré." Le piano fut emporté à Londres par Napoléon III lors de son exil. Il a changé de propriétaire lors de la vente réalisée par Christie's à Londres, en 1979, pour l'équivalent de 130 000 € et est devenu un bien de la sœur du roi Hussein de Jordanie. Deux autres instruments de la même eau, réalisés eux sur les dessins d'Anton Grosser dans un style néo-classique très égyptianisé, ne furent pas terminés à temps pour être transportés à Paris. Ils reçurent cependant l'admiration du public viennois.

⁹⁴ COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.*, Paris, 1869, p. 633-634.

Ces enchaînements de faits, pour anecdotiques qu'ils soient, montrent combien un meuble particulier de piano peut se charger d'histoires, petites ou grandes. Il faut remarquer qu'un nombre important d'instruments de ce type, mais assez proche dans leur conception, ont été fabriqués. Ils diffèrent par leur décoration de surface et principalement leur piétement, compris comme l'ensemble des pieds, la lyre et le pupitre. Ces instruments se retrouveront dans diverses cours princières. Un sera offert à l'empereur François-Joseph. Un autre sera recueilli dans la collection des instruments de musique du Kunsthistorisches Museum de Vienne et justement nommé *Bösendorfer-Prunkflügel*, soit piano à queue d'apparat. A l'Exposition universelle de Vienne de 1873, ce n'est pas moins de six pianos à queue qui sont présentés. Cette pratique de possession d'instrument d'apparat reste à la mode. Dans les années mille neuf cent septante, le gouvernement communiste de la République démocratique allemande fait envoyer par Blüthner six pianos à queue tout rouge laqués à Cuba. A la même époque, l'épouse du dictateur philippin Marcos, Imelda, peuple son palais de deux riches Bösendorfer jumeaux. On peut, incidemment, faire des liens entre les meubles de piano et leurs propriétaires ou destinataires. Le Steinway de Gugler de la Maison-Blanche avec son air de tank perché sur trois énormes aigles en or massif... Les Bechstein aux lourdes formes néo-classiques hellénisantes que choyaient Hitler... ou encore les cinquante Yamaha trônant au cœur du stade lors de la cérémonie d'ouverture de Jeux olympiques d'Atlanta - Coca-Cola (Etats-Unis) en 1996.

Les fabriques de pianos étaient et restent friandes des modèles spéciaux. Les plus petites fabriques ne lésinaient pas à faire un effort pour valoriser leur production. On imagine que présentant un piano à une exposition à Saint-Trond (1907), la petite firme liégeoise Renson mit les petits plats dans les grands. A Hoût-si-plou répond cent ans plus tard, sur le Main, en 2005, à la Frankfurter Messe, la firme tchèque Petrof. Sur son stand d'exposition, elle dispose un ensemble très coloré combinant piano, siège, meuble de rangement d'où veut émaner un parfum avant-gardiste mais qui sent IKEA.

Lors de cette même Foire internationale de la Musique de Francfort, la manufacture Pianova⁹⁵ présente *un piano pour le XXI^e siècle* dessiné par le bureau d'architecture new-yorkais Alexander Gorlin. Inspirée par l'idée gothéenne que

⁹⁵ Pianova est un exemple de ces petites manufactures, pouvant réaliser du haut de gamme. Nées plus ou moins subitement, du désir d'un passionné, d'un milliardaire, parfois d'un atelier précédant ou faisant de la rénovation, ces entreprises peuvent être difficile à cerner historiquement. Vendant au prix d'un soutien publicitaire, elles peuvent disparaître tout aussi rapidement. On pense à Fazioli.

"l'architecture est de la musique congelée", la sensation d'un mouvement figé est évoqué en alliant la structure traditionnelle du piano avec des principes modernistes. Face à la référence noir/blanc du clavier, l'architecte introduit des éléments grisés et les couleurs primaires : rouge, bleu, jaune. La structure du meuble porte en elle-même l'expression physique de la nature dynamique de la musique.

A ces réalisations d'apparat s'ajoutent les modèles créés pour les jubilés qui consacrent les anniversaires (cinquantenaire, centenaire, etc.) de la fondation d'une firme. Des prototypes viennent aussi fêter la fabrication du vingt millième ou du cinq cents millième piano produit depuis la naissance d'une manufacture. C'est alors en général un instrument dont le meuble est commandé à un architecte renommé, à un praticien du design ou encore, récemment, à l'un ou l'autre maître de la haute couture. Mais le *Jubilé* peut se limiter à n'apporter à une série spéciale que quelques distinctions de surface ajustées aux meubles de série courante.

De nombreux instruments vont participer à cette saga des modèles particuliers. Et pas seulement sur le plan décoratif. Ainsi, par exemple, sur le plan technologique, il en va d'un piano à queue conçu, par la firme leipzigoise Blüthner. Tout en aluminium pour être léger, il prit place sur le zeppelin Hindenburg, ce ballon dirigeable qui s'enflamma et périt corps et biens au début des années trente⁹⁶. Il en va de même, mais ici pour suivre la mode, pour des modèles en plexiglas transparent, ce matériau chéri de la modernité des années soixante. On peut aussi insérer dans cette série tel Pleyel spécialement conçu pour le salon de M. Untel tout autant que les instruments réalisés aujourd'hui à la demande pour satisfaire un désir particulier.

Ces instruments peuvent rester dans un cadre privé, caché, satisfaisant le goût de luxe ou les lubies d'un amateur fortuné. Ils peuvent aussi s'être répandus et avoir disparu sur les champs de bataille comme ces deux mille cinq cents Steinway spécialement commandés et amenés par l'armée américaine en 1944 pour égayer les troupes. L'amateur fortuné peut aussi être une multinationale qui embellit son siège social. Les possibilités sont grandes et, tel un caméléon, le meuble de piano se prête à tous les camouflages. Ou les parodie. Souvent aussi certains de ces meubles prennent une valeur emblématique. Le piano Schimmel des dernières tournées de Gilbert Bécaud est un bel exemple. Il s'agissait d'un piano à queue transparent qui était éclairé sur les scènes de music-halls en réfléchissant tout l'éclat d'une parure de diamants⁹⁷.

⁹⁶ Voir la description au chapitre 10.

⁹⁷ Voir la description au chapitre 10.

Ces instruments peuvent alors mener le cortège de la mode et jouer avec toutes les réminiscences possibles.

On se doit de considérer dans cette collection deux espèces bien représentées et très diversifiées.

La première comptabilise toutes les commandes de particuliers désirant *faire entrer dans leurs meubles* un piano qui ne peut évidemment être d'une espèce courante. Un bon exemple est représenté par un grand piano à queue de concert Erard commandé en 1902 par la baronne Malvina Vitta et faisant actuellement partie des collections de la Ville de Nice⁹⁸.

On distingue bien avec cet exemple combien ces réalisations spéciales pouvaient, tout en partant d'un instrument construit en série, se parer des revêtements les plus élaborés et les plus précieux. On imagine aussi que, parfois, une intervention limitée sur la caisse peut transformer un exemplaire courant pour en faire un piano remarquable. Ainsi en va-t-il avec le dépôt d'une peinture sur un panneau ou d'incrustations sculptées mais l'inverse est tout aussi possible. Les paroles de Germaine de Staël qui, après quelques revers, avait déclaré que la gloire est le deuil éclatant du bonheur, confirment qu'un design ostentatoire réduit en cendres les meilleures intentions.

La seconde espèce jouit aujourd'hui d'une nouvelle vigueur. Ce n'est plus par désir d'apparat ou de notoriété mais bien par nécessité économique – la concurrence accrue oblige dans un marché plus acéré – que des manufactures jouent pour une part importante de leur production avec des modèles spéciaux. Ceux-ci sont soit commandés sur catalogue, soit réalisés sur commande à partir des désirs particuliers du client. Ainsi peut s'obtenir depuis 1994, année du bicentenaire de la fondation d'Ibach, les copies conformes des meubles des pianos droits dessinés par Peter Behrens (1905, modèle *H-128 Edition*) et par Bruno Paul (1911, modèle *C-118 Edition*) – voir fig. 101 et 102. Et c'est ainsi que la nouvelle manufacture Pleyel propose aujourd'hui de réaliser dans ses ateliers d'Alès tout modèle désiré par un client.⁹⁹

La recherche des meubles exceptionnels ou spéciaux relève d'un parcours dédaléen pour aboutir à une caverne d'Ali Baba où s'accumulent, sans ordre et sans règle,

⁹⁸ Inv. N. mba n° 2717.

⁹⁹ "Pleyel poursuit la tradition de la maison depuis son origine : répondre à des commandes spéciales. Les ingénieurs de notre bureau d'études et les compagnons-artisans au sein de nos ateliers s'emploient à concevoir et réaliser des modèles souvent uniques ou en éditions limitées avec le concours de décorateurs ou d'artistes contemporains pour répondre aux exigences particulières de musiciens et d'amateurs de beaux instruments. Fruit d'une collaboration étroite entre votre talent de créateurs et le savoir-faire de nos équipes, Pleyel vous offre la possibilité de faire fabriquer un piano sur-mesure qui corresponde parfaitement à votre goût ou à votre décoration d'intérieur." (extrait du site Internet www.pleyel.fr)

un fatras de pianos. Ils sont hébergés au hasard des successions, des donations et des achats de collectionneurs, qui dans un musée instrumental, qui dans un musée régional, dans un château ou partie d'une collection privée... ou simplement dénichés sur une photo dans une revue ou sur un site Internet !

Une sélection de ces réalisations, parfois à exemplaire unique, apparaît ici dans une liste simplement numérotée et dans l'ordre chronologique. C'est un choix restreint. Les cas sélectionnés, parmi les milliers possibles, prennent à chaque fois valeur de témoin particulier, à côté des réalisations de série, offertes sur catalogue, et à côté des réalisations les plus courantes. Ici, plus qu'avec les autres productions de meubles de piano, on ressent la grande richesse des apparences que peut revêtir un piano mais aussi combien des interventions même mineures sur le meuble peuvent le dater ou le charger de tout un contexte historique, social, culturel, etc.

10.1. Les meubles exceptionnels réalisés à l'unité ou par commande spéciale

10.1.1. Piano à queue Bösendorfer dit de l'Impératrice, Vienne, Autriche, 1867, fig. 99 et 100

Ce piano est décrit page 81.

10.1.2. Piano à queue Erard, numéro 81.042, Paris, France, 1900-1902, collections de la Ville de Nice, fig. 103 et 104

Ce piano caractéristique d'une commande spéciale de la Belle Epoque est très bien décrit par l'équipe qui effectua sa restauration : "Ce piano de concert est construit sur le modèle du célèbre Piano Grand Modèle de Concert de 7 octaves $\frac{1}{2}$ de la firme Erard qui fut construit avec un plan de cordes parallèles entre 1900 et 1910, puis avec un plan de cordes croisées vers 1925. Il porte le N° 81 042 (et) a été fabriqué entre 1900 et 1902. Cet instrument est une commande spéciale, qui a nécessité des matériaux luxueux et des finitions particulières, notamment les peintures de Pierre Besnard et les sculptures de A. Charpentier. Le meuble est en trois parties principales :

1. Le piétement à six pieds se compose à l'avant d'un châssis rectangulaire qui est un assemblage de quatre pieds et une lyre centrale en forme de volutes florales, en ébène massif (sic) sculptés, sur un cadre en hêtre construit sur mesure pour s'adapter parfaitement sous le plateau du piano et ajuster les transmissions des deux pédales en laiton doré à l'or fin et gravée d'iris et d'entrelacs de feuilles. Les deux pieds arrière sculptés à l'identique de ceux de l'avant sont indépendants et se positionnent à l'arrière dans les deux coins de la caisse. L'ensemble est maintenu par un système original et probablement unique, les fûts des six pieds sont percés de part en part de manière à faire passer une tige de laiton de section de 15 mm terminée en haut par un pas de vis qui se loge dans la partie renforcée correspondante sous la caisse du piano et à la base par une boule légèrement aplatie qui s'encastre en partie dans la base du pied et sert de patin. La partie externe de la boule est percée de deux trous qui servent à insérer un outil pour le serrage et desserrage ainsi que l'ajustage sur les parquets.
2. La ceinture est entièrement peinte avec des scènes de la vie, encadrée en haut et en bas d'ébène sculptée, ainsi qu'à l'avant sur les deux joues. La barre frontale, le cylindre et la petite porte sont également entièrement en ébène de très belle qualité. Un motif de danseuses orne le centre du cylindre qui (est) lesté d'une barre de plomb à l'arrière. Les sculptures du pupitre rappellent les entrelacs de feuilles et d'iris des pédales, les profils des deux artistes ornent en bas-relief les deux tablettes. Il est également en ébène.
3. Le couvercle est en bois plaqué d'ébène à l'extérieur, et peint à l'intérieur d'un nu dans des vagues de staff doré à l'or fin. Les trois charnières d'assemblage du couvercle sont dorées à l'or fin, et la sophistication est poussée à l'extrême par le perçage très fin de la tête des vis de manière à y visser des cache-vis : boutons plats de laitons dorés. Ainsi décoré l'instrument fermé ne laisse voir que les peintures de la ceinture cernées d'un cadre entièrement noir. Et ouvert, il révèle tout l'or du couvercle auquel répond le jaune d'or des pièces métalliques du cadre en fer et l'épicéa de la table d'harmonie, bordé du rouge des garnitures du cadre."¹⁰⁰

¹⁰⁰ DUVERNOY, Marie-Brigitte, *Restauration d'un piano de concert Erard du début du 20^e siècle* in *Europiano*, oct-déc. 2004, p. 26.

10.1.3. Piano à queue Pleyel, numéro 127.945, habillé par Gustave Serrurier-Bovy, Paris, France, 1902, fig. 105

Ce piano demi-queue était la pièce principale de la salle de musique du château situé à La-Chapelle-en-Serval (près de Senlis, Ile de France). L'aménagement de l'ensemble de la demeure avait été commandé à l'ensablé liégeois Serrurier-Bovy par un Lillois, Alphonse Verstraete, qui investira par ailleurs des capitaux importants dans l'entreprise de Serrurier-Bovy. Le piano fut exposé au Salon national des Beaux-Arts du Champ de Mars à Paris en 1902¹⁰¹. Il fit partie, par après, du mobilier de l'hôtel Roger à Bruxelles, avec l'agrément de Victor Horta, et fut acquis ensuite par la Communauté française de Belgique et déposé au Musée Curtius de Liège¹⁰².

Le meuble consiste en un habillage en bois d'acajou (acajou de Cuba vraisemblablement) d'un piano à queue Pleyel avec son propre meuble, qui se trouve en quelque sorte enchâssé dans une caisse supportée par un piétement reprenant la fonction des trois pieds d'origine. Chaque partie du piétement est agrémentée de panneaux peints d'Emile Berchmans. Les deux antérieures, ainsi que la lyre, comportent des sculptures en décor de magnolias en bronze d'Oscar Berchmans. Les trois pieds sont en fait des appareils latéraux (r)ajustés sur la ceinture même du meuble d'origine. A l'avant, cela donne une étrange impression de meuble pris en sandwich puisque le piétement double les oreilles, en créant une solution de continuité esthétique, si l'on peut dire. A l'arrière, le piétement camoufle la courbure originelle de la ceinture par un travail d'ébénisterie qui n'est pas très élégant. Le creux de la ceinture est lui-même doublé par la paroi du meuble de Serrurier-Bovy avec trois panneaux rectangulaires qui présentent une hétérogénéité de coloration et de fleur de bois.¹⁰³

¹⁰¹ Il fut exposé en même temps que le piano à queue Erard décrit en 10.1.2.

¹⁰² De multiples détails sont répertoriés dans WATELET, Jacques-Grégoire, *L'œuvre d'une vie. Gustave Serrurier-Bovy. Architecte et décorateur liégeois 1858-1910*, éditions du Perron, Aleur-Liège, 2001 et dans BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, Françoise et DU MESNIL DU BUISSON, Etienne, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte d'intérieur. Le château de La Chapelle en Serval, 1901* in Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois, t. CVIII, 1996, p. 251-333.

¹⁰³ L'hétérogénéité de la coloration pourrait être due à l'action des ultraviolets de la lumière, bien qu'ici ce ne semble pas être le cas. La différence marquée de la fleur du bois entre le panneau antérieur et les deux suivants est anormale. Il est tout aussi improbable de mettre cette hétérogénéité sur le compte d'un travail d'ébénisterie bâclé que sur la déficience de matière première. L'attribuer à une réfection ou restauration mal faite serait très surprenant. L'énigme pourrait trouver sa résolution si, dans le projet de départ, des peintures devaient trouver leur place sur les panneaux de la partie concave de la ceinture à l'égal du piétement. Projet abandonné car les peintures auraient encore alourdi l'ensemble, mais les panneaux étaient déjà serts !

Le travail de l'ensemblier a consisté à placer l'instrument original dans un écrin en suivant les lignes et les formes qu'il affectionne plutôt qu'en une prise en main maîtrisée du corps de l'instrument. Ce qui ramène à la notion de la boîte, développée au début du chapitre 3. Jacques-Grégoire Watelet décrit un piano habillé (le terme est bien choisi) en bois d'acajou et ajoute que "ce mobilier n'est pas exempt d'une certaine emphase. Est-ce sa future insertion dans un château ou une conception assez wagnérienne de la musique qui est en cause, ou encore le goût prétentieux du propriétaire ?"¹⁰⁴

Henri Frantz relève, dès 1902, l'effort de Serrurier-Bovy sur la transformation d'un queue Pleyel et, sensible au résultat des plus probants, il n'en déclare pas moins que l'œuvre manque d'élégance¹⁰⁵.

Les lignes horizontales multipliées sur la face antérieure du piano, le pupitre pour les partitions très proches des pupitres Pleyel de l'époque favorisant le rectangle et le grand couvercle, entièrement refait avec un jeu de panneaux à angles droits, créent une opposition dérangeante avec les formes courbes et tronquées du piétement et de la lyre. Le style des caractères d'origine de la marque Pleyel insérée dans le cylindre et celui du cadre en fonte, qui présente des feuilles de lauriers néoclassiques, ne se marient pas à l'ensemble Art nouveau. L'objet reste certes exceptionnel. Il faut cependant relativiser la qualité du travail, tant artistique que technique, dès lors que l'on compare cet instrument à d'autres de la même époque résultant de commandes spéciales. Ainsi la comparaison avec le piano à queue Erard des collections de la Ville de Nice (10.1.2.) est intéressante. L'ouverture du grand couvercle de ces pianos laisse voir, dans le cas de l'Erard, un jeu d'une extrême sophistication : au sévère bois d'ébène du piano fermé, se révèle tout l'or du couvercle intérieur, peint d'un nu féminin dans des vagues de staff doré à l'or fin, auquel répond le jaune cuivré des pièces métalliques du cadre et l'épicéa gris orangé de la table d'harmonie, bordé du rouge vif des feutres garnissant le cadre. C'est un coquillage précieux qui s'entrouvre pour murmurer des secrets. Dans le cas du Pleyel, mieux vaut ne pas chercher une intégration ou une expression artistique de ce côté-là ! Peut-être le piano devait-il rester fermé dans le salon de musique du château de La-Chapelle-en-Serval. La tête des vis des charnières de l'Erard dispose d'un délicat système de fixation de cache-vis... A comparer avec les vis apparentes des bois rapportés qui font la liaison entre la queue d'origine et le piétement arrière du Pleyel,

¹⁰⁴ WATELET, Jacques-Grégoire, op. cit., p. 93.

¹⁰⁵ FRANTZ, Henri, *Le meuble au salon de 1902* in *Art et Décoration*, tome XI, janvier-juin 1902, p. 182-184.

du plus mauvais effet. Il faut constater qu'il n'y a pas de comparaison dans la qualité du travail.¹⁰⁶

10.1.4. Piano à queue Gaveau dessiné par Ruhlmann, Paris, France, 1925, fig. 106

Le piano est présenté à l'Exposition des Arts décoratifs de Paris, en 1925. Le bois de macassar associe la loupe de frêne vernie avec ses faux et chauds reflets, le métal blanc nickelé poli, les incrustations d'ivoire, l'ambiguïté à laquelle conduit le subtil mélange de formes rondes et d'arêtes assouplies, tout concourt ici à l'expression de ce parfait condensé d'un Art déco très organique.

10.1.5. Piano droit décoré par Auguste Herbin, c. 1925, fig. 107

Ce piano droit¹⁰⁷ présente des décorations géométriques polychromes. Auguste Herbin procède ici comme beaucoup de peintres face à un meuble de piano vierge de toute décoration. La caisse devient toile avec tout au plus l'obligation de tenir compte de ce qu'elle impose. La réalisation a un air constructiviste avec des apparences Art déco. Il ressort cependant de ce type de réalisation quelque chose de surréel ou d'inachevé. Beaucoup d'autres réalisations de pianos colorés existent avec des valeurs esthétiques très variées et discutables. On peut classer parmi elles, la descendance des pianos peints dans le genre de ce piano qui aboutit à des panneaux décorés de fleurs champêtres. Ou bien encore, dans une conception médiocre, à ces instruments modernes

¹⁰⁶ Quelques remarques supplémentaires :

1. Jouer de la qualité et de la rareté des matières est inhérent à l'Art nouveau. Ainsi le meuble de Serrurier-Bovy est produit à partir d'un bel acajou. Mais pourquoi alors laisser un clavier d'ivoire et d'ébène en si piteux état : une plaquette d'ivoire non assortie, de multiples fendillements dans la partie centrale du clavier, un blanc ivoire et un poli, notamment de l'ébène, qui font vieux clavier défraîchi ?
2. Comment accepter, sur un plan esthétique, que la restauration fasse apparaître des feutres divers de couleurs non originales ? Les boucles des cordes et les enroulements aux chevilles suivent le même chemin.
3. Sur un plan technique, faut-il rappeler que la structure et la texture d'une tête de marteau d'une queue Pleyel de 1902 est spécifique et essentielle dans le rapport au son produit... Comment, d'autre part et entre autres choses, ne pas s'offusquer d'un réglage du clavier qui place le plan d'enfoncement des touches noires quasiment au niveau du plan des touches blanches au repos ?

¹⁰⁷ *Paris - Moscou 1900-1930*, catalogue de l'exposition Paris - Moscou organisée par le Ministère de la Culture de l'URSS et le Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 243.

souvent polis noirs, de facture asiatique, sur le panneau supérieur desquels a été inséré un motif décoratif quelconque.

10.1.6. Piano droit Renson, Liège, Belgique, c. 1925, fig. 108

On peut comparer la réalisation d'Herbin de 1925 au meuble de ce piano produit par la manufacture Renson de Liège à la même époque. Le contenu esthétique est moins élaboré. On discerne par contre une autre approche dans le traitement du meuble. De toile à peindre, dans le cas d'Auguste Herbin, le meuble est devenu ici, avec Renson, l'objet sui generis d'un traitement beaucoup plus formel de jeu de placages.

10.1.7. Piano à queue Blüthner, modèle 10/166, en aluminium, Leipzig, Allemagne, 1936, fig. 109

L'instrument relève d'une livraison spéciale car il doit être embarqué sur le nouveau zeppelin LZ 129 Hindenburg et être le plus léger possible. Le cadre, le barrage, la ceinture, le couvercle, le cylindre, les pieds et la lyre sont confectionnés avec de l'aluminium. Le métal léger est recouvert de parchemin pour qu'il donne une impression chaleureuse. Le 6 mai 1936, le zeppelin s'élève dans les airs de Francfort-sur-le-Main pour la traversée de l'Atlantique. L'évènement historique a lieu : le premier concert à bord d'un aéronef. Le pianiste est Franz Wagner. A son retour sur terre, le piano est exposé à Leipzig où le sort le fera malheureusement périr dans les flammes des bombardements américains du 4 décembre 1943.

10.1.8. Piano à queue Pleyel dit monopode, dessiné par Paul Follot, Paris, France, 1937, fig. 110

Le piano fut montré à l'Exposition internationale de Paris en 1937. Comme l'adjectif qualificatif l'indique, l'idée de base consiste à ramasser le piétement, traditionnellement composé de trois pieds, en un seul tenant. Celui-ci doit être assez massif et bien situé par rapport au centre de gravité de l'instrument pour en assurer la stabilité. Il résulte de cet appareillement l'étrange impression d'un volume suspendu et en même temps déposé sur une forte base. Cette conception *monopodique* a été

fréquemment reprise pour des modèles particuliers. A ce propos, on peut citer le piano à queue monopode figurant dans les émissions de TF1 de la Star Academy (2005) que la nouvelle société Pleyel inscrit dans la continuité du modèle de Paul Follot. D'un point de vue esthétique, on remarquera que le pédalier se montre dans une posture plus pratique qu'organique. D'autre part, l'appariement du siège et du piano n'est pas heureux. Le couple est, si l'on ose dire, bancal : aux quatre jambes du siège ne répond que le large monopode du piano. A propos de l'intérêt que la manufacture Pleyel porte à la réalisation de pianos conçus par des décorateurs ou des ensembliers, citons cet extrait de la brochure du début des années trente *Pleyel fondé en 1807* : "Après la retraite de Gustave Lyon, survenue en 1930, un soin particulier a continué à être apporté à l'étude et à la réalisation de pianos conçus par l'élite des décorateurs et ensembliers modernes ; ces meubles, caractéristiques du style de l'époque actuelle, ont exercé une influence déterminante sur l'aspect du piano ordinaire, actuellement considéré non plus simplement comme un instrument, mais comme une pièce importante dans l'ensemble du mobilier"¹⁰⁸

10.1.9. Piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939, fig. 111, 112, 113, 114 et 115

Ce piano trône à la résidence du président des Etats-Unis d'Amérique à Washington. Il fait l'objet en 1939 de dépôts de brevets pour le dessin du meuble. Bien moins chargé que les instruments viennois, emblématiques quatre-vingts ans auparavant de l'empire autrichien, il ne s'en dégage pas moins de lourdeur. On remarquera l'effet de curieuse opposition entre la caisse, traitée avec simplicité selon sa nature, et les pieds qui ne sont plus des aigles aux ailes déployées pour s'envoler, mais de lourds lingots d'or pour supporter le poids des divertissements musicaux de la Maison-Blanche. La ceinture reçoit une décoration représentant la musique indigène américaine : *Le chant des Indiens d'Amérique, Le chant des esclaves noirs, Le chant des cow-boys*, etc.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Pleyel fondé en 1807*, s.l. s. d. [Paris, 1937].

¹⁰⁹ Les aigles ont été sculptés par Dunbar Beek et les scènes réalisées par Albert Stewart.

10.1.10. Prototype de Frank Weschenfelder à partir d'un piano Yamaha, 1992,
fig. 116

Frank Weschenfelder est un jeune facteur de pianos qui, après son apprentissage auprès de la firme berlinoise Bechstein, s'installe à son compte. Il poursuit alors l'idée de réaliser un meuble de piano, de conception nouvelle, sur base, dit-il, des *éléments de design* apparaissant dans *Métropolis*, le chef-d'œuvre du cinéma muet de Fritz Lang. On peut dénombrer beaucoup de meubles de piano ainsi réalisés à partir d'une idée d'un facteur de pianos, d'un décorateur, d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un quelconque amateur d'art...

L'exemple de Weschenfelder est représentatif et bien restitué par Carter Dürer qui présente cette oeuvre : "Sicher ist auch diese optische Neu-Interpretation des beliebtesten Instruments in Deutschland nicht nach jedermanns Geschmack ; und dennoch ist es eine gelungene Gestaltung eines traditionellen Instruments, an dem man nicht einfach vorübergehen sollte, sondern das sich vielleicht auch andere Hersteller einmals als Vorbild für eigene Ideen anschauen sollten."¹¹⁰

10.1.11. Piano à queue Ibach, dessiné par Richard Meier, F-III 215, modèle
Richard Strauss, Schwelm, Allemagne, 1997, fig. 117

On retrouve toute la maîtrise du lauréat du prix Pritzker de l'architecture (1984) dans ce nouveau grand piano à queue de concert Ibach. Comme aussi la main de celui qui conçut le quartier général de la Régie Renault à Boulogne-Billancourt (1981). La firme Ibach eut l'idée, lors de son jubilé en 1994, de proposer à l'architecte de relever le défi de concevoir un modèle spécial.¹¹¹ La courbe de la ceinture disparaît au profit de l'angle droit. La couleur blanche envahit tout l'instrument : le cadre et l'intérieur

¹¹⁰ DÜRER, Carsten, *Idee zu einer neuen Ästhetik des Klaviers in Instrumentenbau*, *Zeitschrift – Musik International*, 7/8 1992, p. 68. Traduction : Sans doute cette interprétation nouvelle de l'apparence de l'instrument le plus aimé en Allemagne n'est pas du goût de tout un chacun. Cependant c'est une conception contemporaine, moderne et réussie d'un instrument traditionnel, que l'on ne doit peut-être pas seulement regarder *en passant* mais que d'autres fabricants devraient considérer comme un modèle pour leurs propres idées.

¹¹¹ Richard Meier n'avait établi aucun contact artistique avec la musique. Il écrit cependant dans le *Reinischer Merkur* du 16 février 1996 : "Mein ganzes Leben lang, seit meiner Kindheit (...) habe ich den brennenden Wunsch verspürt, Klavierspielen zu können. Im Wohnzimmer der Eltern stand ein Instrument. Mein Bruder bekam Unterricht, ich leider nicht." (Tout au cours de ma vie, depuis ma naissance, j'ai éprouvé le brûlant désir de jouer du piano. Dans l'appartement de mes parents se trouvait un piano. Mon frère reçut des leçons. Moi pas, malheureusement.)

de l'instrument s'en parent. Le clavier devait être blanc, toutes les touches ; mais Meier n'eut pas le dernier mot lors de l'élaboration finale de sa proposition. L'instrument est truffé de multiples détails perfectionnistes. Ainsi le grand couvercle tout rectangulaire se lève à l'aide d'un moteur intégré. On remarquera la parfaite inclusion de la banquette à l'ensemble ainsi formé et le jeu en dépliement des surfaces rectangulaires qui semblent dévaler du pupitre au siège en passant par l'espace du clavier.

10.1.12. Piano à queue pour le XXI^e siècle, du cabinet d'architecture Alexander Gorlin, New York, U.S.A, fig. 118 et 119 (Pianova, Großefehn, 2002)

Le style repris ici fait inmanquablement référence aux réalisations de Gerrit Thomas Rietveld et à la maison construite pour Mme Schröder-Schräder à Utrecht (1924). Le constructivisme du groupe *De Stijl* se retrouve ici avec cette volonté, quasi ingénieriale, d'exercer une fonction sociale de participation à la transformation du monde. Quatre-vingts ans après, cette volonté de rompre avec une représentation traditionnelle du piano à queue est vivace. Il semble, cependant, qu'il y a un décalage avec l'intention : les formes nouvelles n'épousent pas réellement les fonctions.

10.1.13. Piano à queue Steinway, dessiné par Karl Lagerfeld, modèle A-188, Hambourg, Allemagne, 2003, fig. 120 et 121

Pour fêter son 150^e anniversaire, Steinway confie la réalisation du piano commémoratif aux talents de la haute couture, représentés par Karl Lagerfeld, né justement à Hambourg où sont situées les usines européennes de la firme¹¹². Le style est sévère et tend vers un tout aussi impeccable qu'implacable classicisme marqué par l'opposition dramatisante d'un poli rouge brillant mêlé à une finition satinée noire mate. Parfait pour jouer le couplet d'Escamilo de Carmen de Bizet – To-ré-a-dor, en gar-de ! –, dans une transcription.

¹¹² A propos de ce travail inhabituel pour lui, Karl Lagerfeld dit "Da ich nicht Klavier spielen kann, obwohl ich es gerne könnte, entwerfe ich eben ein Instrument. Der neue Steinway als regret de ma vie : Das amüsiert mich. Vielleicht werde ich später doch noch einmal Klavierstunden nehmen." Traduction : Alors que je ne sais pas jouer du piano, bien que je le désirerais fortement, j'ai dessiné les plans d'un instrument. Le nouveau Steinway comme *regret de ma vie* : cela m'amuse. Peut-être que je reprendrai plus tard des études de piano. (Cité dans *Europiano*, janvier-mars 2003, p. 5.)

10.1.14. Piano à queue Petrof III, Tchéquie, n° 595.000, modèle Jubilé, 2005,
fig. 122

Produit pour le 140^e anniversaire de la fondation de Petrof, ce piano relève de l'esthétique post-moderne. On remarquera la découpe du petit couvercle qui vient s'inscrire autour du porte-partition. L'instrument a été mis en vente au profit d'une fondation d'aide sociale.

10.2. Meubles et brevets

Les recherches sur les brevets d'invention, dessins et modèles, principalement américains, français, anglais et allemands, conduisent à des rencontres diverses et parfois étonnantes. Certains brevets concernent tel aspect particulier du meuble, voire telle ou telle décoration, souvent aussi telle ou telle invention simpliste ou bizarre, qui sont alors la propriété du déposant. Cela ne mène pas nécessairement à une réalisation concrète. Cela peut concerner une seule réalisation. Cela peut aussi s'inscrire dans tout un courant et le brevet en cause fournit d'intéressantes indications ou références, quelles que soient par ailleurs la ou les réalisations concrètes qui lui sont rattachées.

En tout état de cause, ces brevets fournissent une mine d'informations, par exemple, par leur intitulé et la présentation de leur intérêt. Quelques exemples sont repris ici, sans aucune volonté d'exhaustivité, sélectionnés pour leur valeur d'illustration et de leçon mais aussi, pour certains, pour leur aspect original, leur clarté, leur côté *concours Lépine* ou surréaliste.

10.2.1. Brevets d'invention pour le dos et la caisse d'un piano droit, 1896 et 1897, fig. 123 et 124

Voici un cas bien particulier. Il pose le problème du dos du piano droit. Ce type de piano est destiné à être déposé devant un mur. L'arrière, qui n'a pas de fonction, n'est pas traité pour être vu. Souvent, il a été caché ou protégé par un cadre portant un tissu ou par une toile métallique. Aujourd'hui, il est laissé tel quel montrant la table d'harmonie et le barrage.

Les deux brevets mentionnés montrent deux types de traitement de l'arrière du piano droit. Celui de Marion Chappell¹¹³ le transforme en secrétaire avec sa surface pour écrire qui se replie pour servir de porte. On peut imaginer d'autres destinations aux ébénisteries accolées ainsi : petit bar, bibliothèque, étagères et meubles pour objets décoratifs, etc. Le second exemple, de Stephen Brambach¹¹⁴, est plus surprenant : le barrage est transformé en une architecture de colonnes avec arches, abagues, astragales, tores, plinthes, etc. bref un véritable décor.

10.2.2. Brevet d'invention pour l'aménagement d'un meuble de piano droit avec étagères et casiers pour partitions, 1909, fig. 125

Ce brevet¹¹⁵ fut déposé, en 1909, par la firme anglaise d'Alfred Squire. Quantité de meubles présentent des dispositions comparables, souvent avec plus de bonheur, et ont été brevetés et produits en très petite série.

10.2.3. Brevet d'invention de charnière de couvercle, 1912, fig. 126

Joseph Louis Gunther de Bruxelles dépose curieusement ce brevet¹¹⁶ en 1912 au Royaume-Uni. L'objet de l'invention consiste au levage du couvercle d'un piano à queue dans le sens désiré pour la meilleure réflexion du son.

10.2.4. Brevet d'invention pour un système de pied unique pour piano à queue, 1929, fig. 127

Pierre Legrain demande un brevet français¹¹⁷ pour un système de pied unique pour piano à queue (monopode) dont le primo du résumé se lit ainsi : "Un mode de support de la caisse d'un piano à queue, mécanique ou ordinaire, consistant à rassembler sur une

¹¹³ Brevet n° D27230 (dessin d'un dos de piano), déposé le 27 avril 1897 aux Etats-Unis d'Amérique par Marion Chappell, résidant à Londres, Angleterre.

¹¹⁴ Brevet n° D25198 (dessin d'une caisse de piano), déposé le 22 janvier 1896 aux Etats-Unis d'Amérique par Stephen Brambach, résidant à New York, Etats-Unis d'Amérique.

¹¹⁵ Brevet n° GB15703 (aménagement d'une caisse de piano), déposé le 6 juillet 1909 au Royaume-Uni par Alfred Squire, résidant à Twickenham.

¹¹⁶ Brevet n° GB11370 (charnières pour piano à queue), déposé le 13 mai 1912 au Royaume-Uni par Joseph Louis Günther, résidant à Bruxelles.

¹¹⁷ Brevet n° FR670630 (système de pied unique pour piano à queue), déposé le 1^{er} mars 1929 en France par Pierre Legrain, résidant en France.

surface ramassée tout l'appui du piano sur le sol, par le moyen d'un socle disposé de préférence dans le sens du clavier, et portant un ou plusieurs prolongements destinés à assurer l'appui de la queue du piano, dans le sens perpendiculaire au clavier ; [...]"

10.2.5. Brevets d'invention pour un meuble de mini-piano, 1935, 1936 et 1937, fig. 128, 129 et 130

Ces brevets anglais¹¹⁸ sont relatifs aux meubles de mini-pianos, caisses de faible hauteur (90 cm) et très rectangulaires. L'architecture générale de ces pianos a été déclinée avec de multiples variations : système de fermeture du clavier, éclairage latéral intégré au côté du meuble, poignée arrière, etc. D'autre part, compacte et bien assise, la forme de base de ce type de meuble se prêtait bien à de nombreux jeux de placage et de petits ornements qui donnaient rapidement une touche *spéciale* à ces types de meuble.

10.2.6. Brevets d'invention pour un meuble de piano à queue, 1939, fig. 112, 113, 114 et 115

Eric Gugler dépose aux Etats-Unis d'Amérique le meuble du piano qui ornera le salon musical de la Maison-Blanche à Washington. Les brevets¹¹⁹, qui concernent le meuble, sont présentés par des dessins, sans autres commentaires.

10.2.7. Brevet d'invention pour un clavier incurvé, 1965, fig. 131

Le brevet¹²⁰ est délivré le 22 août 1966 à Mme Monique de la Bruchollerie avec les considérations suivantes : "Pour atteindre les touches disposées aux extrémités du clavier, l'exécutant est obligé de se pencher notablement à droite ou à gauche et, pour conserver l'action sur les pédales, il se trouve en position déséquilibrée,

¹¹⁸ Brevet n° GB464428, déposé le 18 octobre 1935 au Royaume-Uni par W. G. Eavestaff & Sons Limited et Robert Percy Brasted. Brevet n° GB470793, déposé le 22 février 1936 au Royaume-Uni par Robert Percy Brasted et W. G. Eavestaff & Sons Limited. Brevet n° GB489586, déposé le 8 mai 1937 au Royaume-Uni par Robert Percy Brasted et W. G. Eavestaff & Sons Limited.

¹¹⁹ Brevets n° D113628, n° D113629, n° D113630 et n° 113631 (dessins d'une caisse de piano à queue), déposés le 17 décembre 1938 aux Etats-Unis d'Amérique par Eric Gugler, résidant à New York et assigné à la fabrique Steinway & Sons.

¹²⁰ Brevet n° FR1453851 (clavier incurvé), déposé le 26 mars 1965 en France par Monique de la Bruchollerie, résidant en France.

particulièrement incommode. Lorsque la partition conduit à passer fréquemment d'un bout à l'autre du clavier, il en résulte un effort physique pénible qui risque de nuire à la qualité de l'exécution. Pour éviter cet inconvénient et obtenir d'autres possibilités avantageuses de l'instrument, l'invention consiste à aménager le piano selon les particularités suivantes, séparément ou en combinaisons : 1° Le clavier du piano, au lieu d'être rectiligne, possède une forme incurvée, en particulier vers les extrémités." L'universalisation de cette invention conduirait à d'amusants modèles de meuble.

10.2.8. Brevet d'invention pour le design d'un piano à queue, 1990, fig. 132

La firme allemande Seiler, de Kitzingen, dépose, en 1987, un brevet¹²¹ protégeant aux Etats-Unis le design d'un piano à queue. Ce meuble arachnoïde sera pendant une dizaine d'années un emblème de l'inscription de la firme Seiler dans la modernité du design.

¹²¹ Brevet n° D308068 (dessins d'une caisse de piano à queue), déposé le 7 juillet 1987 aux Etats-Unis d'Amérique par Steffen Seiler, résidant à Kitzingen-Hohenfeld, République fédérale d'Allemagne.

11. Conclusions et perspectives

J'arrive au bout de ce survol du meuble de piano, de 1860 à nos jours, et je dois faire un aveu qui m'est quelque peu cruel car il rapetisse l'ampleur de mon étude. Il révèle pourtant, en contrepoint, l'étendue du champ abordé. J'avoue que je me suis trouvé, avec la documentation accumulée, comme le voyageur-explorateur qui débarque avec tout l'équipement utile pour pénétrer, en lisière d'abord, puis en profondeur, la forêt vierge. Voilà qu'il y pénètre, fait le relevé des premiers terrains abordés, décrit les arbres rencontrés, répertorie la flore et la faune. Du plus il s'enfonce, au plus il découvre. Mais ces découvertes deviennent répétitives. Les vallées se succèdent aux vallées, les cours d'eau s'effilochent quand on remonte à leur source, les terrains s'entremêlent... Il suit des coulées vertes dont il essaye de lever le tracé et de découvrir l'origine. Mais celles-ci l'engagent vers d'autres horizons. Voilà que surgit une suite de collines. Quelle est leur histoire ? Pourquoi subitement s'arrêtent-elles pour laisser la place à de vastes marais ? Est-ce quelque exploration aporétique ?

Bref, ma recherche sur le meuble de piano, de 1860 à nos jours, s'est colletée à un vaste domaine. Elle aurait pu se limiter à un travail de fourmi et rassembler un volume considérable de données. Pas seulement celles du cytologiste qui se penche sur une cellule pour y voir tout ce qui la constitue, mais aussi celles de l'historien qui regarde des ensembles de cellules, formant des tissus, dans leur rapport les uns aux autres et qui ont eux-mêmes leur propre *modus operandi*. Ce vaste recueil eût pourtant présenté son lot de difficultés, d'approximations, d'imprécisions et de lacunes. En matière de meuble de piano, les musées et les collections instrumentaux présentent de nombreux exemplaires souvent significatifs (mais de quoi sinon d'avoir été sauvegardés bien souvent pour leur valeur et leur aspect particulier sinon par hasard) et sont bien pauvres pour le reste. Documents, catalogues, relevés d'usine, comptabilités : on frôle le néant. Voici un livre, enfin, qui traite de l'industrie du piano : *Die Industrie der Großmusikinstrumente*, 15^{ème} volume d'une recherche sur l'économie allemande, publiée en 1930¹²². C'est une brique de 330 pages. J'y apprend que, en 1925, 22.966 travailleurs

¹²² BETHKE, Reinhold (dir.), *Die Industrie der Großmusikinstrumente*, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin, 1930.

étaient occupés dans l'industrie allemande des instruments à clavier et que le kashmir¹²³ coûtait au mètre courant 18 marks en 1914 et 29,5 marks en 1929 soit une augmentation de 164 %. Mais cette étude ne dit pratiquement rien sur le meuble même du piano ! Je fouille les pages, il y a là tout sur sa mère et les Pianogans¹²⁴, mais sur le meuble : rien !

J'ai dit plus haut les difficultés, les approximations, les imprécisions et les lacunes rencontrées. Il y a aussi le revers de la lacune : quelques beaux catalogues avec leur suite de modèles Renaissance, Louis XV, Louis XVI, modernes (on ne disait pas encore Art nouveau) et les autres meubles simplement numérotés. Quelle est leur valeur relative ? Je peux bien apprendre que la fabrique Blüthner a produit, au sommet de son art et de sa notoriété, dans la seule année 1910, environ 3.000 pianos¹²⁵. Mais combien du modèle un tel ? De la série une telle ? Qui les a achetés ? Où sont-ils ? Les archives Blüthner ont brûlé dans la débâcle des bombardements anglais et américains. Je ne dispose pas du G.P.S. ou du Galileo qui me donnerait le signal me permettant de localiser aujourd'hui les rejets de la fabrication de l'année 1910 ! Le cas Blüthner est généralisable.

Quoiqu'il en soit, mon exploration a conduit à bien des découvertes. La seule érudition livresque ne m'aurait pas permis d'affirmer¹²⁶ que le meuble de piano n'est à vrai dire d'abord qu'une peau qui recouvre l'instrument. Au départ, il s'en servait, de cette peau, comme d'une protection, d'une boîte. Et lorsqu'on la lui a vraiment collée, il l'a adaptée pour de petites fonctions annexes et la grande fonction de représentation. Affirmer, ai-je dit : mais mon étude fait aussi ressortir les limites de l'imagination et la répétitivité dans la conception des meubles dont les hommes, faiseurs de pianos, ont fait preuve. Ou peut-être tout le contraire car les formes de base du piano sont restées les mêmes et les hommes ont dû en jouer et y adapter un nombre limité de styles et d'ornements. Ces formes et ces décorations, les artisans les varient, les recomposent, les retravaillent sans cesse et le meuble prend des allures différentes. C'est le même instrument, paré avec plus ou moins de richesse, qui est adapté au cercle des notables,

¹²³ Le kashmir, appelé aussi casimir, cachemire, etc. est un tissu spécial de laine qui offre une forte résistance à l'usure due aux frottements latéraux et à l'écrasement.

¹²⁴ Hommage à François Weyergans, amoureux de la musique de piano.

¹²⁵ BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert, *Blüthner - 150 Jahre Pianofortebau*, Leipziger Verlagsgesellschaft, Leipzig, 2003, p. 185.

¹²⁶ Au cours de mon étude, j'ai été amené à démonter nombre de pianos. Mon expérience comporte aussi la destruction de quelques exemplaires. Le démontage et le remontage, à côté de la connaissance des processus de fabrication, de restauration et de réparation apportent un savoir concret sur cette relation cachée de l'instrument à sa peau, son meuble, son apparence.

au café de quartier, à la salle de bal à lampions du village, à la société philharmonique. C'est le même piano que le bourgeois établi commandait en Louis XV, le professeur en Renaissance, le commerçant en Art nouveau, l'intellectuel décalé en Art déco ou encore le collectionneur en copie à l'identique. Le rupin peut se permettre de demander à l'architecte Untel le meuble inédit ou la personnalisation complète de *son* piano¹²⁷. Il ne faut pas négliger, en périphérie des interprétations multiples d'une même forme, les cas particuliers qui ont été décrits au cours de ce mémoire : le mini-piano bahut, le piano intégré dans un mur d'armoire et d'étagères, le piano conçu par un artiste, un plasticien ou un designer.

Reste l'intérêt qui se dégage de tout ceci. L'importance aussi que s'ajoutent d'autres pierres, d'autres recherches et d'autres hypothèses sur le meuble de piano. Au cours de mes recherches, j'ai dirigé les projecteurs sur cet inconnu, ce meuble, que l'histoire de l'art dédaigne ou oublie d'éclairer, du moins dans sa formation et son évolution que je nommerai sa phylogénèse. Une simple approche du meuble de piano sur une longue période (1860-2005) mène aussi à des questionnements fondamentaux, qui ne sont certes pas propres au piano, mais auxquels la connaissance de celui-ci, et de toute son évolution, peut apporter d'intéressants points de vue.

Pourquoi cette évolution des styles ? Ces passages d'une mode à une autre ? "Pourquoi, tout d'un coup, à la même époque, cet abandon d'un style magnifique et plein d'apparente vitalité s'est-il consommé ? A quel mobile profond l'effort de renouvellement qui s'est produit alors obéissait-il ?"¹²⁸ Plus même, pourquoi à une même époque et dans de mêmes conditions sociales et économiques, cet enchevêtrement de choix et d'essais stylistiques ? Entre les années 1920 et 1930, on voit de tout dans la facture de pianos. A certains moments, telle rupture va de soi et, à d'autres moments, on ressent de la violence dans l'abandon, le rejet ou l'appropriation d'un style. Aujourd'hui une douce tolérance semble accompagner le meuble de piano sur les sentiers de la mondialisation. Cela se présentait. Il se fabrique plus de pianos hors d'Europe

¹²⁷ Récemment, la nouvelle manufacture Pleyel établie à Alès, propose sur son site Internet (www.pleyel.fr) ces diverses possibilités : "Tout comme le modèle Sinfonia qui a été créé pour une commande spéciale pour un collectionneur privé, Pleyel reste fidèle à la vocation de la maison depuis son origine : répondre à des commandes spéciales et réaliser le piano de votre choix. Les ingénieurs et les compagnons artisans Pleyel s'emploient à concevoir et fabriquer des modèles avec le concours de décorateurs d'intérieur ou directement des clients pour satisfaire les exigences particulières de musiciens ou d'amateurs de beaux instruments. Notre volonté est de pouvoir réaliser le piano qui correspondra exactement à votre goût ou qui se mariera parfaitement avec votre intérieur, quel que soit le style de votre décoration, quelle soit d'inspiration classique ou contemporaine. " La pratique est ancienne, elle portait surtout sur de multiples aménagements du meuble : choix du placage, d'accessoires, etc.

¹²⁸ DUCHER, Robert, *Caractéristique des styles*, Flammarion, Paris, 2001, p. 11.

qu'en Europe. Une sorte de *standard* qui implique un type courant, admis, habituel, conforme, sans originalité, s'impose. Une espèce bien connue qui vise au design parfait et tourne le dos aux *arts décoratifs* pour se centrer sur les fonctions de l'objet. La structure l'emporte sur l'expression formelle. Mais en même temps pointe la palpitation d'un clin d'œil, tantôt fonctionnaliste, tantôt déstructurant, d'une expression inventive, d'une affirmation du raffinement ou d'un investissement poétique. Serait-ce l'art de demain ? Ce qui est certain, c'est que notre complice, ce comédien qu'est le meuble de piano, se prête bien à tous ces mouvements de balancier ! Et que l'histoire, pour lui, se poursuit.

12. Bibliographie

12.1. Ouvrages généraux

- ADELINÉ, Jules, *Lexique des termes d'art*, A. Quantin, Paris, s.d.
- BARLI, Olivier, *La facture française du piano de 1849 à nos jours*, La Flûte de Pan, Paris, 1983.
- BETHKE, Reinhold (dir.), *Die Industrie der Großmusikinstrumente*, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin, 1930.
- BIGOT DU MESNIL DU BUISSON, Françoise et DU MESNIL DU BUISSON, Etienne, *Gustave Serrurier-Bovy, architecte d'intérieur. Le château de La Chapelle en Serval, 1901* in Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois, t. CVIII, 1996, p. 251-333.
- BLÜTHNER, Julius et GRETSCHEL, Heinrich, *Lehrbuch des Pianofortebaus in seiner Geschichte, Theorie und Technik*, Bernhard Friedrich Voigt, Weimar, 1886.
- BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert, *Pianofortebau. Elementar und umfassend dargestellt von einem Klavierbauer*, Verlag Erwin Bochinsky, Francfort-sur-le-Main, 1991.
- BRAN-RICCI, J., FRITSCH, P. et DE LA GANDVILLE, F. (dir.), *Le pianoforte en France et ses descendants jusqu'aux années trente*, Paris, 1995.
- CLOSSON, Ernest, *Histoire du piano*, Editions universitaires – Les Presses de Belgique, Bruxelles, 1944.
- COMETTANT, Oscar, *Histoire de cent mille pianos et d'une salle de concert*, Librairie Fischbacher, Paris, 1890.
- COMETTANT, Oscar, *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.*, Paris, 1869.
- DOLGE, Alfred, *Pianos and their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*, Dover, New York, 1972.
- DUCHER, Robert, *La caractéristique des styles*, éditions Flammarion, Paris, 2001.
- ÉMILE-BAYARD, *L'Art de reconnaître les Styles*, éditions Garnier Frères, Paris, 1948.
- ÉMILE-BAYARD, *L'Art de reconnaître les Styles. Le Style Renaissance*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1920.
- GAUTHIER, J. Stany, *La connaissance des styles dans le mobilier*, Paris, 1947.
- GRODECKI, Louis, *Ivoires français*, Larousse, Paris, 1947.
- HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985.
- HAINE, Malou et MEEÛS, Nicolas, *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du IX^e siècle à nos jours*, Pierre Mardaga, Liège, 1985.

- HILDEBRANDT, Dieter, *Le roman du piano du XIX^e au XX^e siècle*, Actes Sud, Arles, 2003.
- JANNEAU, Guillaume, *Les meubles. De l'art antique au style Louis XIV. Du style Régence au style Louis XVI. Du style Louis XVI au style Empire*, 3 vol., Flammarion, Paris, 1929.
- JUNGHANN, Herbert, *Der Piano- und Flügelbau*, Verlag Erwin Bochinsky / Das Musikinstrument, Francfort-sur-le-Main, 1991.
- *La manufacture de pianos de MM. Pleyel, Wolff et C^{ie}* in TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, tome 2, 1865, 273-304.
- *Le piano*, Bruxelles, La Revue internationale de Musique, vol.1, n°5-6, 1939.
- MACTAGGART, Peter et Ann, *Musical Instruments in the 1851 Exhibition : A Transcription of the Entries of Musical Interest from the Official Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Art and Industry of All Nations, with Additional Material from Contemporary Sources*, Mac & Me, Welwyn, 1986.
- *Manufacture de pianos J. Staub à Nancy* in TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Calmann Lévy Frères, Libraire-éditeur, Paris, tome 18, 1882, 15x1-15x16.
- MARTIN, Henry (dir.), *Le style Empire. Le style Directoire*, Librairie d'Art R. Ducher, Paris, 1925.
- MARTIN, Henry (dir.), *Le style Louis XIII*, Librairie d'Art R. Ducher, Paris, 1924.
- MARTIN, Henry (dir.), *Le style Louis XIV*, Librairie d'Art R. Ducher, Paris, 1927.
- MARTIN, Henry (dir.), *Le style Louis XV*, Librairie d'Art R. Ducher, Paris, 1925.
- MARTIN, Henry (dir.), *Le style Louis XVI*, Librairie d'Art R. Ducher, Paris, 1925.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur. XX^e-XXI^e siècle. Le noir*, CNRS Éditions, Paris, 2005.
- NEUPERT, Hanns, *Vom Musikstab zum modernen Klavier*, J. C. Neupert, Bamberg, 1926.
- PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, éditions du Panama, Paris, 2005.
- *Pianos, harpes & orgues. Manufacture Érard et C^{ie}. Fondée en 1780, à Paris, par Sébastien Érard* in TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Calmann Lévy Frères, Libraire-éditeur, Paris, tome 18, 1882, 16x1-16x79.
- RASPÉ, Paul, *La facture instrumentale. Le piano* in WANGERMÉE, Robert et MERCIER, Philippe (dir.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Les 19^e et 20^e siècles*, tome II, La Renaissance du Livre, s. l., 1982, p. 158-170.
- RESTLE, Konstantin (dir.), *Faszination Klavier. 300 Jahre Pianofortebau in Deutschland*, Prestel Verlag, Munich, 2000.
- SCHIMMEL, Klaus, *Piano-Nomenclatur*, Verlag Das Musikinstrument, Francfort-sur-le-Main, 1966.
- WATELET, Jacques-Grégoire, *L'œuvre d'une vie. Gustave Serrurier-Bovy. Architecte et décorateur liégeois 1858-1910*, éditions du Perron, Allier-Liège, 2001.

12.2. Monographies

- BEAUPAIN, René, *Chronologie des pianos de la maison Pleyel*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- KÜPPER, Berenice (dir.), *Klavierwelten. Faszination eines Instruments. C. Bechstein*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 2003.
- BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert, *Blüthner – 150 Jahre Pianofortebau*, Leipziger Verlagsgesellschaft, Leipzig, 2003.
- DE FOURCAUD, L., POUGIN, Arthur et PRADEL, Léon, *Pleyel, Wolff & Cie. 1807-1893*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1893.
- EISEMANN, Alexander, *Schiedmayer & Soehne – Hof-Pianofortefabrik – Stuttgart – Vorgeschichte, Gründung und fernere Entwicklung der Firma – 1809 - 1909*, E. Schreiber, Stuttgart, s. d. [c. 1909].
- *Julius Blüthner in Leipzig. Königlich Sächs. Hofpianofortefabrik. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Geschäftsjubiläums. Am 7. November. 1853-1903*, J. J. Weber, Leipzig, s. d. [c. 1903].
- *Jungs, baut gute Klaviere – Grotrian-Steinweg – Original seit 1835*, s. l., 1998.
- *100 Jahre Förster. Werden und Wirken deutscher Klavierbauer*, s. l., 1959.
- KUNZ, Johannes, *Bösendorfer - Eine lebende Legende*, Vienne, 2002.
- *Sabel – 1842-1942 – Hundert Jahre Pianobau in Rorschach – 100 ans de fabrication de pianos à Rorschach*, s. l. s. d. [c. 1942].
- SCHIMMEL, Klaus, *Piano-Nomenclatur*, Verlag Das Musikinstrument, Francfort-sur-le-Main, 1966.
- SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano – un artisanat d'art. De la cithare tubulaire au piano-forte. Une entreprise se présente*, Braunschweig, 1990.
- SPEER, Florian, *Ibach und die Anderen. Rheinisch-Bergischer Klavierbau im 19. Jahrhundert*, Wuppertal, 2002.
- *Steinway & Sons – 150 Years*, s. l., 2003.
- STEINWAY, Theodore E., *People and Pianos - A century of service to music - Steinway & Sons - New York - 1853-1953*, New York, 1953.
- TRINQUES, Jean-Jacques, *Le piano Pleyel d'un millénaire à l'autre*, L'Harmattan, Paris, 2003.

12.3. Catalogues et prospectus de manufactures de pianos

- *Adam Pianos – Wesel*, s. l. s. d. [c. 1914].
- *A. Grand Pianofortefabrik – Gegründet 1869*, s. l. s. d. [c. 1973].
- *A. Hanlet, facteur de pianos, a bien voulu dévoiler pour vous quelques secrets de fabrication*, s. l. s. d. [Bruxelles, c. 1938].
- *Alexander Herrmann - Modelle - VEB Pianofortefabrik Sangerhausen*, s. l. s. d. [c. 1971].
- *August Förster*, s. l., 2001.
- *August Förster Czechoslovakia*, s. l. s. d. [Tchécoslovaquie, c. 1959].
- *August Förster Czechoslovakia – Pianos de renommée mondiale et de qualité supérieure*, Tchécoslovaquie, s. d. [c. 1952].
- *August Förster, Flügel und Pianofabriken – Löbau i. Sachsen – Georgswalde (Č.S.R.) – Gegründet 1859*, s. l. s. d. [c. 1929].
- *August Förster – Klingende Meisterwerke*, s. l. s. d. [c. 1985].

- *August Förster, manufacture d'art pour la fabrication de pianos à queue et droits – Löbau / Sa - Allemagne, s. l. s. d. [c. 1950].*
- *Bechstein Flügel, s. l. s. d. [c. 1968].*
- *Bechstein Klaviere, s. l. s. d. [c. 1968].*
- *Bechstein Qualität – Flügel, s. l. s. d. [c. 1978].*
- *Bechstein Qualität – Klaviere, s. l. s. d. [c. 1978].*
- *Bentley, s. l. s. d. [c. 1975].*
- *Bentley – 1906-1976, s. l. s. d. [c. 1976].*
- *Bentley Pianos, s. l. s. d. [c. 1970].*
- *Berger, s. l., 1976.*
- *Blüthner, s. l. s. d. [c. 1933].*
- *Blüthner, Leipzig, 1966.*
- *Blüthner, Leipzig, 1973.*
- *Blüthner, s. l. s. d. [Leipzig, c. 1978].*
- *Blüthner, Leipzig, s. d. [c. 1996].*
- *Blüthner – 135 Jahre Erfahrung im Flügel- und Pianobau, Leipzig, 1989.*
- *Blüthner – Flügel Pianinos – Oskar Schwalm, Piano-Magazin, Berlin W.35, Lützowstr. 76, s. l. s. d. [c. 1910].*
- *Blüthner – The golden tone, s. l. s. d. [c. 2006].*
- *Bösendorfer, Vienne, s. d. [c. 1928].*
- *Bösendorfer, Wiener Neustadt, s. d. [c. 1985].*
- *Bösendorfer – Wien, s. l. s. d. [c. 1978].*
- *Broadwood Est. 1728, s. l. s. d. [c. 1985].*
- *Burger & Jacobi, s. l. s. d. [c. 1972].*
- *C. Bechstein, Berlin, s. d. [c. 1925].*
- *C. Bechstein – Berlin, s. l., 1930.*
- *C. Bechstein Pianofortefabrik AG – Flügel & Klaviere, s. l., 2003.*
- *Currier – The best piano investment, s. l., 1977.*
- *Das Pfeiffer-Klavier – eindrucksvolle Ergänzung kulturellen Niveaus, s. l. s. d. [c. 1975].*
- *Den Freunden meines Hauses gewidmet : Carl Sauter, Flügel- und Klavierfabrik, Banholzer & Co., Rottweil a. N., 1957.*
- *Dièzer - Manufacture française de pianos, Marseille, s. d. [c. 1910].*
- *Dietman – Klangvoller Name, s. l. s. d. [c. 1985].*
- *Ed. Seiler, s. l. s. d. [c. 1975].*
- *Ed. Seiler Pianofortefabrik GmbH – Flügel – Pianinos – Liegnitz, Liegnitz, s. d. [c. 1930].*
- *Ed. Seiler Pianofortefabrik seit 1849, s. l. s. d. [c. 1979].*
- *Ernst Rosenkranz – Flügel-und Pianino-Fabrik – Dresden – Gegründet 1797, s. l. s. d. [c. 1910].*
- *Euterpe by C. Bechstein Berlin, s. l. s. d. [c. 2004].*
- *Fazioli individually handcrafted, s. l. s. d. [c. 2006].*
- *Ferd. Manthey, s. l. s. d. [c. 1973].*
- *Feurich Pianofortefabrik GmbH, s. l. s. d. [c. 1976].*
- *Feurich seit 1851 – Flügel und Pianos – 2003, s. l., 2003.*
- *Fibich, s. l. s. d. [Tchécoslovaquie, c. 1955].*
- *Förster, s. l. s. d. [c. 1930].*
- *Förster – Fabrik : Deutschland Löbau i. Sa., s. l. s. d. [c. 1933].*
- *Förster, die Weltmarke in 40 Staaten der Erde vertreten, s. l. s. d. [c. 1938].*

- *Friedrich Ehrbar k. u. k. Hof- und Kammer-Klavierfabrikant*, Vienne, s. d. [c. 1910].
- *Fuchs & Möhr*, s. l. s. d. [c. 1972].
- *Fuchs & Möhr – Eisenberger Pianofortefabrik GmbH*, s. l. s. d. [c. 1990].
- *Fuchs & Möhr Pianos Eisenberg*, s. l. s. d. [c. 1950].
- *Fujian Aiyue Piano Co., LTD*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Gaspard Schultz, manufacture de pianos*, Liège, s. d. [c. 1910].
- *Gaveau*, s. l. s. d. [c. 1965].
- *Gaveau à l'exposition des arts décoratifs – 1925*, Neuilly, 1925.
- *Gaveau - Manufacture de pianos fondée en 1847*, s. l. s. d. [c. 1925].
- *Gebr. Niendorf*, s. l. s. d. [c. 1977].
- *Gebr. Niendorf*, Leipzig, s. d. [c. 1984].
- *Gebr. Niendorf – Luckenwalde*, s. l. s. d. [c. 1962].
- *Gebr. Niendorf Pianofortefabrik A.-G. / Luckenwalde*, Berlin, s. d. [c. 1920].
- *Geyer*, s. l. s. d. [c. 1972].
- *G. F. & P. De Heug Frères Successeurs – Charleroi – Pianos & Autopianos*, s. l. s. d. [c. 1920].
- *G. Heyl Pianofortefabrik – Borna – Leipzig – Gründung Anno 1828*, s. l. s. d.
- *Görs & Kallmann– Gegründet im Jahre 1877*, s. l. s. d. [c. 1980].
- *Grotrian-Steinweg – Braunschweig*, s. l. s. d. [c. 1950].
- *Grotrian-Steinweg – Braunschweig*, s. l. s. d. [c. 1967].
- *Grotrian-Steinweg – Das königliche Instrument*, s. l. s. d. [c. 1970].
- *Grotrian-Steinweg – Klaviere und Flügel*, s. l. s. d. [c. 2003].
- *Grotrian-Steinweg – Weil wir die Musik lieben – Because we love music – Car nous aimons la musique*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Haessler*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Hupfeld*, s. l. s. d. [c. 1973].
- *Hohner*, s. l. s. d. [c. 1992].
- *Hohner Pianos*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *Ibach – Anno 1794 – Barmen – Berlin*, Berlin, s. d. [c. 1929].
- *Ibach seit 1794*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Ibach Tradition – Ibach Qualität – seit 1794*, s. l. s. d. [c. 1970].
- *Illustrierter Katalog der Flügel- und Piano-fabrik H. Kohl – Hamburg*, s. l., 1898.
- *Illustrierter Katalog der Flügel- und Piano-fabrik H. Kohl – k. u. k. Hof-Pianofortefabrikant – Hamburg*, Leipzig, s. d. [c. 1905].
- *Inbal Pianos – Haifa – Israël*, s. l. s. d. [c. 1976].
- *Irmmler*, s. l. s. d. [c. 2002].
- *J. Calderon – Pianos et musique – Le Caire et Alexandrie*, s. l. s. d. [c. 1910].
- *J. Staub - Manufacture de pianos fondée en 1849*, Nancy, 1894.
- *Julius Blüthner – Manufacture royale de Pianos*, Leipzig, F. A. Barthel, s. d. [c. 1894].
- *Katalog der Ersten Berliner Spezialfabrik für Piano-Gehäuse und Rasten mit elektrischem Betrieb von J. van der Kruk*, Berlin, s. d. [c. 1910].
- *Kawai – Grand pianos*, s. l. s. d. [c. 1986].
- *Kawai – Upright Piano*, s. l. s. d. [c. 1998].
- *Kemble*, s. l. s. d. [c. 1985].
- *Kimball – A Heritage of Greatness*, s. l. s. d. [c. 1975].
- *Klug & Sperl – Kronach*, s. l. s. d. [c. 1985].
- *Knight – The heart of a great piano*, s. l. s. d. [c. 1986].
- *Jörsey Pianos*, s. l. s. d. [c. 1910].

- *Julius Feurich GmbH, Leipzig*, s. l. s. d. [c. 1936].
- *Julius Kreuzbach Leipzig Hoflieferant*, s. l. s. d. [c. 1910].
- *Kaim Pianoforte A.-G.*, s. l. s. d. [c. 1922].
- *Les grandes marques réunies – Gaveau 1847 – Erard 1780 – Pleyel 1807 – Schimmell 1885 – Pianos droits & pianos à queue*, s. l. s. d.
- *Leipziger Pianofortefabrik Gebr. Zimmermann Aktiengesellschaft*, s. l. s. d. [c. 1911].
- *Le piano symétrique*, Manufacture belge de pianos J. Gunther, s. l., 1946.
- *Maison B. Van Hyfte, fabrique de pianos – Gand*, s. d. s. l. [Gand, c. 1910].
- *May – Pianos aus Berlin*, s. l. s. d. [c. 1975].
- *May Berlin selected by Schimmel – Pianos*, s. l., 2005.
- *Neupert – flügel*, s. l. s. d. [c. 1910].
- *Otto Meister*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Petrof*, s. l. s. d. [Tchécoslovaquie, c. 1949].
- *Petrof – 1864-1954*, s. l. s. d. [c. 1955].
- *Petrof – Pianos droits et pianos à queue – Un produit tchèque de qualité*, s. l. s. d. [c. 1950].
- *Pleyel fondé en 1807*, s. l. s. d. [Paris, c. 1938].
- *Pleyel, l'âme du piano – Pleyel Paris depuis 1807*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *Pleyel - Paris*, Paris, s. d. [c. 1910].
- *Pleyel Paris. Modèles courants de pianos droits et à queue*, Paris, s. d.
- *Pianofabrik Finger – Eisenberg, Thür. – Gegründet 1887*, s. l. s. d. [c. 1961].
- *Pianos Pleyel Paris depuis 1807*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *Pianos Rameau héritiers de la tradition française*, s. l. s. d. [c. 1976].
- *Rameau, héritier de la tradition française*, s. l. s. d. [c. 1974].
- *R. Görs & Kallmann G. m. B. H. – Berlin*, s. l., 1927.
- *R. Görs & Spangenberg G. m. b. H. – Pianino- und Flügel-Fabrik – Berlin*, s. l. s. d. [c. 1921].
- *Rippen – Variations Sympathiques – Piano*, Wageningen, 1952.
- *Rippen*, s. l. s. d. [c. 1952].
- *Ritmüller – Guangzhou Pearl River Piano Group Ltd*, s. l. s. d. [c. 2006].
- *Römhildt – Weimar – Gegründet 1845*, s. l. s. d. [c. 1910].
- *Rönisch*, s. l. s. d. [c. 1974].
- *Rönisch – Design Collection*, s. l. [Leipzig], 2002.
- *Rönisch, ein Erlebnis für Generationen*, s. l. [Leipzig], 2002.
- *Rönisch – 1845-1965*, s. l. s. d. [c. 1965].
- *Rönisch seit 1845*, s. l. s. d. [c. 1971].
- *Rönisch seit 1845*, s. l. [Leipzig], 2002.
- *Rönisch – VEB Leipziger Pianofortefabrik – Flügel – Pianos*, s. l. s. d. [c. 1959].
- *Rösler Pianos*, s. l. s. d. [Tchécoslovaquie, c. 1959].
- *R. Weissbrod Pianos – Flügel – Eisenberg, Thüringen*, s. l. s. d. [c. 1910].
- *Sauter – Der gute Ton*, s. l. s. d. [c. 1979].
- *Sauter – Kleine Entscheidungshilfe bei einer Investition für Generationen*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *Sauter – La belle sonorité*, s. l. s. d. [c. 1988].
- *Sauter Pianofortemanufaktur 1819 – Flügel. Konzertflügel, Salonflügel*, s. l., 2001.
- *Sauter Pianofortemanufaktur 1819 – Klaviere. Classic-Line, M-Line*, s. l., 2001.
- *Sauter Pianos seit 1819*, s. l. s. d. [c. 1959].
- *Schiedmayer & Soehne*, s. l. s. d. [c. 1976].

- *Schiedmayer & Soehne – Hofpianofortefabrik – Stuttgart – Gegründet 1781*, s. l. s. d. [c. 1896].
- *Schiedmayer & Soehne – Pianofortefabrik – Stuttgart*, s. l. s. d. [c. 1929].
- *Schiedmayer, Pianofortefabrik vormals J. & P. Schiedmayer – Kaiserliche und Königliche Hoflieferanten – Stuttgart*, Stuttgart, s. d. [c. 1900].
- *S. & P. Erard London*, s. l. s. d. [c. 1905].
- *Schiedmayer Pianofortefabrik GmbH – Gegründet 1809 – Flügel – Pianos*, s. l. s. d. [c. 1985].
- *Schimmel Capriccio*, s. l. s. d. [c. 1956].
- *Schimmel Fortissimo*, s. l. s. d. [c. 1960].
- *Schimmel le piano allemand le plus acheté*, s. l. s. d.
- *Schimmel – Pianos droits et pianos à queue*, s. l., 2001.
- *Schindler – Paris – Maison fondée en 1884*, s. l. s. d. [c. 1965].
- *Schmidt Flohr – Pianos – Flügel*, Neuchâtel, s. d. [c. 1920].
- *Schulze & Pollmann*, Bolzano, 1974.
- *Seidel & Sohn*, s. l. s. d. [c. 1998].
- *Seidel & Sohn*, s. l. s. d. [c. 2005].
- *Seiler*, s. l. s. d. [c. 1979].
- *Seiler – Flügel und Pianos*, s. l. s. d. [c. 2001].
- *Seiler seit 1849 – Showmaster*, s. l. s. d. [c. 1987].
- *75 Jahre – Julius Blüthner – Leipzig*, Leipzig, 1928.
- *Shimler – Migdal Haemeq – Israël*, s. l. s. d. [c. 1981].
- *Sponnagel – Pianinos – Flügel*, s. l. s. d. [c. 1929].
- *Steingraeber*, s. l. s. d. [c. 1978].
- *Steingraeber & Söhne – Die Klaviermanufaktur – Lebendiger Klavierbau*, s. l. s. d. [c. 2003].
- *Steingraeber & Söhne – kgl. bayer., herzogl. fächf. und anhalt. Hof-Pianoforte und Flügelabrik, Bayreuth*, s. l. s. d. [c. 1895].
- *Steingraeber seit 1852 – Flügel – Pianos*, s. l. s. d. [c. 1976].
- *Steinway*, Berlin, 1927.
- *Steinway & Sons’ Pianofortes*, New York, 1905.
- *Steinway & Sons – Der unnachahmliche Klang, Hambourg*, s. d. [c. 1983].
- *Steinway & Sons – Un son inimitable*, Hambourg, s. d. [c. 1985].
- *The Eavestaff Minigrand*, s. l. s. d. [c. 1970].
- *Thürmer – Pianos droits et pianos à queue depuis 1834*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *Van der Elst – 142, rue Royale – Bruxelles*, s. l. s. d. [c. 1960].
- *Vogel by Schimmel – Flügel und Pianos*, s. l., 2004.
- *Weinbach Pianos*, s. l. s. d. [Tchécoslovaquie, c. 1980].
- *Weiss Pianos*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *W. Hoffmann by C. Bechstein Berlin*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *W. Hoffmann Pianofortefabrik GmbH*, s. l. s. d. [c. 1975].
- *Wilh. Steinberg – Feine Klaviere und Flügel – Seit 1877 Klavierbaukunst aus Thüringen – Eisenberg ü. Jena*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *Wilh. Steinberg – Identifikation mit Qualität*, s. l. s. d. [c. 1993].
- *Willis – Der neue Stil im Flügelbau – Landshut/Bayern*, s. l., 1966.
- *Willis – Klaviere und Flügel – Landshut*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *Wohlfahrt & Schwarz – Pianofabrik – Fabrique de pianos – Biel – Bienne, Neuville*, s. d. [c. 1910].
- *Wurlitzer*, s. l. s. d. [c. 1980].
- *Yamaha pianos*, s. l. s. d. [c. 1986].

- *Yamaha upright pianos*, s. l. s. d. [c. 1988].
- *Zimmermann*, s. l. s. d. [c. 1980].
- *Zimmermann by C. Bechstein Berlin*, s. l. s. d. [c. 2004].
- *Zimmermann – 1884-1984*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *Zimmermann seit 1884*, s. l. s. d. [c. 1984].
- *Zum 75 jährigen Bestehen der Hofpiano- und Flügel-Fabrik Steingraeber & Söhne – 1852-1927 – Bayreuth*, Bayreuth, s. d. [c. 1927].
- *Zwei Künstler spielen auf dem Pfeiffer-Klavier*, s. l. s. d. [c. 1975].

12.4. Revues et journaux

- DUVERNOY, Marie-Brigitte, *Restauration d'un piano de concert Erard du début du XX^e siècle* in *Europiano*, octobre-décembre 2004, p. 26-36.
- *Europiano*, janvier-mars 2003.
- *Europiano*, juillet-septembre 2005.
- HAINE, Malou, *La manufacture de pianos Pleyel dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un modèle de réalisations sociales* in *R. I. M. F.*, n° 13, février 1984, p. 75-89.
- *Illustrierte Zeitung*, n° 2287, 30 avril 1887, p. 459-463.
- *Instrumentenbau, Zeitschrift – Musik International*, 7/8, 1992.
- JACQUES, G. M., *Fantaisie pour piano* in *L'Art décoratif. Revue internationale d'art industriel et de décoration*, octobre 1899, p. 6-7 et p. 37-38 (illustrations).
- *Revue Pleyel*, mars 1925, n° 18.

12.5. Sites Internet de manufactures de pianos

- www.august-foerster.de (consulté en janvier 2006)
- www.bechstein.de (consulté en janvier 2006)
- www.bluethner.de (consulté en janvier 2006)
- www.ferdthuermer.de (consulté en janvier 2006)
- www.grotrian.de (consulté en janvier 2006)
- www.ibach.de (consulté en janvier 2006)
- www.petrof.cz (consulté en janvier 2006)
- www.pfeiffer-pianos.de (consulté en janvier 2006)
- www.pianova.de (consulté en janvier 2006)
- www.pleyel.fr (consulté en janvier 2006)
- www.roenisch-pianos.de (consulté en janvier 2006)
- www.sauter-pianos.de (consulté en janvier 2006)
- www.schimmel-piano.de (consulté en janvier 2006)
- www.seiler-pianos.de (consulté en janvier 2006)
- www.steingraeber.de (consulté en janvier 2006)
- www.steinway.com (consulté en janvier 2006)
- www.wilh-steinberg.com (consulté en janvier 2006)

13. Table des illustrations

0. Le polissage. Illustration de Jean Dratz (1903-1967). Extrait de A. Hanlet, *facteur de pianos, a bien voulu dévoiler pour vous quelques secrets de fabrication*, s. l. s. d. [Bruxelles, c. 1938].
1. Vignette. Extrait de MORRIS et GOSCINNY, René, *Lucky Luke. Les Dalton se rachètent*, n° 26, Dupuis, Marcinelle, 1966, p. 36.
2. Vignette. Extrait de HERGÉ, *Les aventures de Tintin. Les bijoux de la Castafiore*, Casterman, Tournai, 1963, p. 34.
3. DEJUNNE, François-Louis, *Madame Récamier à l'Abbaye-aux-bois*, 1826, 0,34 m x 0,47 m, Musée du Louvre, Paris, inv. n° R.F. 2004-6.
4. Piano droit Alexander Herrmann dans un living modèle de la République démocratique allemande. Extrait du catalogue *Alexander Herrmann – Modelle – VEB Pianofortefabrik Sangerhausen*, s. l. s. d. [c. 1971].
5. La salle Pleyel, rue du Faubourg Saint-Honoré, n° 152, 75008 Paris. Extrait du programme *Salle Pleyel 06 / 07*, s. l., 2006, p. 112.
6. Meuble de piano droit. Extrait de SCHIMMEL, Klaus, *Piano-Nomenclatur*, Verlag Das Musikinstrument, Francfort-sur-le-Main, 1966, p. 20.
7. Piano droit Erard, Paris, n° 27517, c. 1855. Collection Pianos Esther.
8. Meuble de piano à queue. Extrait de SCHIMMEL, Klaus, *Piano-Nomenclatur*, Verlag Das Musikinstrument, Francfort-sur-le-Main, 1966, p. 38.
9. Cadre en fonte avec décoration de pampres. Piano droit Grotrian-Steinweg Nachf., Braunschweig, n° 27254, c. 1911. Photo collection Pianos Esther.
10. La scierie de la manufacture de pianos Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1887. Extrait de l'article *Die königlich sächsische Hofpianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig in Illustrierte Zeitung*, n° 2287, du 30 avril 1887, p. 460.
11. La salle des raboteurs de la manufacture de pianos Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1887. Extrait de l'article *Die königlich sächsische Hofpianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig in Illustrierte Zeitung*, n° 2287, du 30 avril 1887, p. 460.
12. Un coin du chantier des bois de chêne de l'usine Pleyel, Saint-Denis, France, c. 1893. Extrait de DE FOURCAUD, L., POUGIN, Arthur et PRADEL, Léon, *Pleyel, Wolff & Cie. 1807-1893*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1893, p. 109.
13. Scie à grume de la manufacture de pianos Pleyel, Wolff & Cie, Saint-Denis, France. Extrait de TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, tome 2, 1865, p. 288.
14. Raboteuse verticale de la manufacture de pianos Pleyel, Wolff & Cie, Saint-Denis, France. Extrait de TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, tome 2, 1865, p. 289.
15. Scie-Perrin de la manufacture de pianos Pleyel, Wolff & Cie, Saint-Denis, France. Extrait de TURGAN, Julien, *Les grandes usines. Etudes industrielles en France et à l'étranger*, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, tome 2, 1865, p. 297.
16. Vue générale de la fabrique Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1887. Extrait de l'article *Die königlich sächsische Hofpianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig in Illustrierte Zeitung*, n° 2287, du 30 avril 1887, p. 459.

17. Vue générale de l'usine J. Van der Kruk, Berlin, Allemagne. Extrait du *Katalog der ersten Berliner Spezialfabrik für Piano-Gehäuse und Rasten mit elektrischem Betrieb von J. van der Kruk*, Berlin, s. d. [c. 1910], p. 2.
18. Offre de meubles à assembler pour les usines de pianos. Extrait du *Katalog der ersten Berliner Spezialfabrik für Piano-Gehäuse und Rasten mit elektrischem Betrieb von J. van der Kruk*, Berlin, s. d. [c. 1910], p. 8 et 9.
19. Offre de meubles à assembler pour les usines de pianos. Extrait du *Katalog der ersten Berliner Spezialfabrik für Piano-Gehäuse und Rasten mit elektrischem Betrieb von J. van der Kruk*, Berlin, s. d. [c. 1910], p. 10 et 11.
20. Piano droit Otto Meister, Beijing, Chine, c. 2006. Extrait du catalogue *Otto Meister*, s. l. s. d. [c. 2006].
21. Piano droit Yamaha, modèle *M-108 Modern*, Japon. Extrait du catalogue *Yamaha upright pianos*, s. l. s. d. [c. 1988].
22. Piano droit Yamaha, modèle *U1A*, Japon. Extrait du catalogue *Yamaha pianos*, s. l. s. d. [c. 1986].
23. Piano droit August Förster, Löbau, Allemagne, c. 1985. Extrait du catalogue *August Förster – Klingende Meisterwerke*, s. l. s. d. [c. 1985].
24. Piano droit Rönisch, Leipzig, Allemagne, c. 2002. Extrait du catalogue *Rönisch seit 1845*, s. l. [Leipzig], 2002, p. 14.
25. Piano droit Sauter, modèle *Artes* (Maly-Edition), Spaichingen, Allemagne, c. 2001. Extrait du site Internet www.sauter-pianos.de (consulté en janvier 2006).
26. Piano droit Rönisch, modèle *123 KDS*, Leipzig, Allemagne, c. 2002. Extrait du catalogue *Rönisch – Design Collection*, s. l. [Leipzig], 2002.
27. Revers d'un feuillet publicitaire de la manufacture Gaspard Schultz, vers 1900, Liège.
28. Vues de la fabrique De Heug, Charleroi, Belgique, c. 1920. Extrait de *G. F. & P. De Heug Frères Successeurs – Charleroi – Pianos & Autopianos*, s. l. s. d. [c. 1920].
29. Vues de la fabrique De Heug, Charleroi, Belgique, c. 1920. Extrait de *G. F. & P. De Heug Frères Successeurs – Charleroi – Pianos & Autopianos*, s. l. s. d. [c. 1920].
30. Clavecin Renson. Photo collection Pianos Esther.
31. Clavecin Renson avec le groupe de l'A. M. C. Extrait de SERVAIS, Jean, *Jean Rogister. Un musicien du cœur*, éditions Arts & Voyages, Bruxelles, 1972.
32. Carte postale représentant les fabriques et bâtiments administratifs du groupe Rönisch-Hupfeld-Zimmermann, c. 1930.
33. Salle d'assemblage des barrages de la fabrique Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1903. Extrait de *Julius Blüthner in Leipzig. Königlich Sächs. Hofpianofortefabrik. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Geschäftsjubiläums. Am 7. November. 1853-1903*, J. J. Weber, Leipzig, s. d. [c. 1903].
34. Atelier de tournage et de fabrication des pieds de pianos à queue de la fabrique Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1903. Extrait de *Julius Blüthner in Leipzig. Königlich Sächs. Hofpianofortefabrik. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Geschäftsjubiläums. Am 7. November. 1853-1903*, J. J. Weber, Leipzig, s. d. [c. 1903].
35. Atelier de préparation des cadres en fonte des pianos à queue de la fabrique Julius Blüthner, Leipzig, Allemagne, c. 1903. Extrait de *Julius Blüthner in Leipzig. Königlich Sächs. Hofpianofortefabrik. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Geschäftsjubiläums. Am 7. November. 1853-1903*, J. J. Weber, Leipzig, s. d. [c. 1903].

36. Dessin reproduit sur une invitation à l'occasion du 125^e anniversaire de la fondation de la société Edmund Seiler, Kitzingen, Allemagne, novembre 1974.
37. Vue de la fabrique Ed. Seiler, Kitzingen, Allemagne, c. 1976. Photo d'entreprise.
38. Vue de la ligne d'assemblage des pianos droits Pearl River, Guangzhou, Chine. Extrait de *Ritmüller – Guangzhou Pearl River Piano Group Ltd*, s. l. s. d. [c. 2006].
39. Piano droit R. Hupfer & Co., modèle 20, Zeitz, Allemagne, c. 1910. Extrait du catalogue *J. Calderon – Pianos et musique – Le Caire – Alexandrie*, s. l. s. d. [c. 1910].
40. Piano droit Ed. Westermayer, modèle 14, Berlin, Allemagne, c. 1910. Extrait du catalogue *J. Calderon – Pianos et musique – Le Caire et Alexandrie*, s. l. s. d. [c. 1910].
41. Coffre du XV^e siècle, Musée des Arts décoratifs, Paris. Extrait de JANNEAU, Guillaume, *Les meubles - De l'art antique au style Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1929, p. 11.
42. Buffet datant de la fin du XV^e siècle, Musée des Arts décoratifs, Paris. Extrait de JANNEAU, Guillaume, *Les meubles - De l'art antique au style Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1929, p. 15.
43. Piano droit Blüthner, modèle *Style gothique*, Leipzig, Allemagne, 1894. Extrait du catalogue *Julius Blüthner – Manufacture royale de Pianos*, Leipzig, F. A. Barthel, s. d. [c. 1894], p. 39.
44. Piano droit H. Kohl, modèle *Gothischer Stil*, Hambourg, Allemagne, 1898. Extrait du catalogue *Illustrierter Katalog der Flügel und Pianofabrik H. Kohl*, Hamburg, 1898, p. 29.
45. Piano droit Pleyel, Paris, n° 112.790, c.1895. Collection Pianos Esther.
46. Piano droit Blüthner, modèle *Style renaissance*, Leipzig, Allemagne, 1894. Extrait du catalogue *Julius Blüthner – Manufacture royale de Pianos*, Leipzig, F. A. Barthel, s. d. [c. 1894], p. 35.
47. Piano droit Balthasar-Florence, Namur, Belgique. Photo collection Pianos Esther.
48. Piano droit B. Van Hyfte, modèle *Louis XV frisé ciré*, Gand, Belgique. Extrait du catalogue *Maison B. Van Hyfte, fabrique de pianos - Gand*, s. l. s. d. [c. 1910].
49. Piano droit B. Van Hyfte, modèle N° 6, Gand, Belgique. Extrait du catalogue *Maison B. Van Hyfte, fabrique de pianos - Gand*, s. l. s. d. [c. 1910].
50. Piano droit B. Van Hyfte, modèle *type S*, Gand, Belgique. Extrait du catalogue *Maison B. Van Hyfte, fabrique de pianos - Gand*, s. l. s. d. [c. 1910].
51. Piano droit Steingraeber & Söhne, modèle 57, Bayreuth, Allemagne. Extrait du catalogue
52. Piano droit H. Kohl, modèle *Rococo-Stil*, Hambourg, Allemagne, 1898. Extrait du catalogue *Illustrierter Katalog der Flügel und Pianofabrik H. Kohl*, Hamburg, 1898, p. 32.
53. Piano à queue August Förster, modèle *Rokoko*, Löbau, Allemagne. Extrait du catalogue *August Förster*, s. l., 2001.
54. Piano droit Pleyel, dessiné par Serrurier-Bovy, studio d'Eugène Ysaÿe, annexe du Musée de l'Architecture de l'ancien Pays de Liège, Liège, Belgique. Extrait de CHEVALIER, Ann, *Au studio Eugène Ysaÿe à Liège. Un intérieur Art nouveau*, Mardaga, Liège, 1982, p. 5.
55. Piano droit Bechstein, dessiné par Walter Cave, Berlin, Allemagne, 1894. Extrait du brevet d'invention n° D24805, déposé le 15 décembre 1894 aux Etats-Unis d'Amérique.
56. Piano droit John Broadwood & Sons, dessiné par Baillie Scott, London, Grande-Bretagne. Extrait du site Internet www.periodpiano.com (consulté en janvier 2006).

57. Piano droit John Broadwood & Sons, dessiné par Baillie Scott, London, Grande-Bretagne. Extrait du site Internet www.periodpiano.com (consulté en janvier 2006).
58. Piano droit Pleyel, Paris, 1928. Photo collection Pianos Esther.
59. Piano droit Blüthner, modèle n° 1 *Konzertpianino*, Leipzig, Allemagne, c. 1906. Extrait de BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert, *Blüthner - 150 Jahre Pianofortebau*, Leipziger Verlagsgesellschaft, Leipzig, 2003, p. 91.
60. Piano droit Seiler, modèle 52, c. 1907, Liegnitz, Allemagne. Extrait du catalogue *Seiler – Flügel und Pianos*, s. l. s. d. [c. 2003], p. 9.
61. Piano droit Dièzer, modèle G, Marseille, France, c. 1910. Extrait du catalogue *Dièzer - Manufacture française de pianos*, Marseille, s. d. [c. 1910], p. 12.
62. Piano droit Weissbrod, modèle n° 16. Extrait de R. *Weissbrod Pianos – Flügel – Eisenberg, Thüringen*, s. l. s. d. [c. 1910], p. 13.
63. Piano droit Zimmermann, modèle 3, Leipzig-Mölkau, Allemagne. Extrait de *Leipziger Pianofortefabrik Gebr. Zimmermann Aktiengesellschaft*, s. l. s. d. [c. 1911], p. 21.
64. Piano à queue Bösendorfer, dessiné par Joseph Hoffmann, Vienne, Autriche, 1909. Extrait de KUNZ, Johannes, *Bösendorfer - Eine lebende Legende*, Vienne, 2002, p. 207.
65. Piano droit De Heug, modèle XXX, Charleroi, Belgique, c. 1920. Extrait du catalogue *G. F. & P. De Heug Frères Successeurs – Charleroi – Pianos & Autopianos*, s. l. s. d. [c. 1920], p. 6.
66. Piano droit Schimmel, modèle 112/9 C, Braunschweig, Allemagne, c. 1985. Extrait de SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano – un artisanat d’art. De la cithare tubulaire au piano-forte. Une entreprise se présente*, Braunschweig, 1990, p. 49.
67. Piano droit Schimmel 108-5, Braunschweig, Allemagne, c. 1953. Extrait de SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano – un artisanat d’art. De la cithare tubulaire au piano-forte. Une entreprise se présente*, Braunschweig, 1990, p. 50.
68. Piano droit Bechstein, modèle 8, Berlin, Allemagne, 1930. Extrait de *C. Bechstein – Berlin*, s. l., 1930.
69. Piano droit Ibach, modèle K 125, Barmen, Allemagne, c. 1928. Extrait de *Ibach – Anno 1794 – Barmen – Berlin*, Berlin, s. d. [c. 1929], p. 5.
70. Piano droit Gaveau, modèle D, Paris, France. Extrait du catalogue *Gaveau – Manufacture de pianos fondée en 1847*, s. l. s. d. [c. 1925].
71. Piano droit Schiedmayer, Stuttgart, Allemagne, c. 1929. Extrait du catalogue *Schiedmayer & Soehne – Pianofortefabrik – Stuttgart*, s. l. s. d. [c. 1929], p. 13.
72. Piano droit Ibach, Barmen, Allemagne, s. d. Extrait du site Internet www.ibach.de/museum.htm (consulté en janvier 2006).
73. Piano droit Pleyel, modèle ST studio, Paris, France, 1937. Extrait du brevet français n° FR763737, 1937.
74. Piano droit Pleyel, modèle ST studio, Paris, France, 1937. Extrait du brevet français n° FR763737, 1937.
75. Piano droit Pleyel, modèle ST studio. Extrait des dessins et modèles n° 39634, Paris, 1937.
76. Piano droit Pleyel, modèle ST studio. Extrait des dessins et modèles n° 39634, Paris, 1937.
77. Piano droit Feurich intégré à un ensemble mural, modèle 265, Leipzig, Allemagne. Extrait du catalogue *Julius Feurich GmbH*, Leipzig, s. d. [c. 1936].

78. Piano droit Feurich intégré à un ensemble mural, modèle 265, Leipzig, Allemagne. Extrait du catalogue *Julius Feurich GmbH*, Leipzig, s. d. [c. 1936].
79. Piano droit Förster, modèle *Kombinations-Piano*, c. 1938, Löbau, Allemagne. Extrait du catalogue *Förster, die Weltmarke in 40 Staaten der Erde vertreten*, s. l. s. d. [c. 1938].
80. Piano droit August Förster, Löbau, Allemagne, 1937. Extrait du brevet d'invention, n° BE420513, déposé le 11 mars 1937 au Royaume de Belgique.
81. Piano droit August Förster, Löbau, Allemagne, 1937. Extrait du brevet d'invention, n° BE420513, déposé le 11 mars 1937 au Royaume de Belgique.
82. Piano droit August Förster, modèle *Antik*, Löbau, Allemagne, c. 1938. Extrait du catalogue *Förster, die Weltmarke in 40 Staaten der Erde vertreten*, s. l. s. d. [c. 1938].
83. Piano à queue (*crapaud*) transparent, 1951, Braunschweig, Allemagne. Extrait de SCHIMMEL, Nikolaus, *La facture du piano – un artisanat d'art. De la cithare tubulaire au piano-forte. Une entreprise se présente*, Braunschweig, 1990, p. 50.
84. Piano droit Grotrian-Steinweg, Braunschweig, Allemagne, 1952. Extrait du brevet d'invention, n° D169437, déposé le 18 juillet 1952 aux Etats-Unis d'Amérique.
85. Piano droit Grotrian-Steinweg, Braunschweig, Allemagne, 1952. Extrait du brevet d'invention, n° D169437, déposé le 18 juillet 1952 aux Etats-Unis d'Amérique.
86. Piano droit Rippen, modèle *Sheherezade*, Ede, Pays-Bas, c. 1952. Extrait du catalogue *Rippen*, s. l. s. d. [c. 1952].
87. Piano droit Schimmel, Braunschweig, Allemagne, 1956. Extrait du brevet d'invention, n° D180847, déposé le 28 août 1956 aux Etats-Unis d'Amérique.
88. Piano droit Schimmel, modèle *97 RS Capriccio*, Braunschweig, Allemagne, c. 1956. Extrait du prospectus *Schimmel Capriccio*, s. l. s. d. [c. 1956].
89. Piano droit Gaveau, modèle *Menuet*, Paris, France, c. 1960. Extrait du catalogue *Van der Elst – 142, rue Royale – Bruxelles*, s. l. s. d. [c. 1960].
90. Piano droit Schimmel, modèle *108 TYP 8 Fortissimo*, c. 1960, Braunschweig, Allemagne. Extrait du catalogue *Schimmel Fortissimo*, s. l. s. d. [c. 1960].
91. Piano droit Zimmermann, modèle *111 B*, Seifhennersdorf, Allemagne de l'Est, c. 1984. Extrait du catalogue *Zimmermann seit 1884*, s. l. s. d. [c. 1984].
92. Piano droit Zimmermann, modèle *111 F-4*, Seifhennersdorf, Allemagne de l'Est, c. 1984. Extrait du catalogue *Zimmermann seit 1884*, s. l. s. d. [c. 1984].
93. Piano droit Hupfeld, modèle *Carmen 108*, Böhlitz-Ehrenberg, Allemagne de l'Est, c. 1973. Extrait du catalogue *Hupfeld*, s. l. s. d. [c. 1973].
94. Piano droit Pearl River, modèle UP-120S, Guangzhou, Chine, c. 2006. Extrait de *Ritmüller – Guangzhou Pearl River Piano Group Ltd*, s. l. s. d. [c. 2006].
95. Piano droit Buaas, modèle *132 GXTH*, de Fujian Aiyue Piano Co., Fujian, Chine, c. 2005. Extrait du catalogue *Fujian Aiyue Piano Co., LTD*, s. l. s. d. [c. 2005].
96. Piano droit Petrof, modèle *118/II*, Hradec Králové, Tchéquie, c. 2001. Extrait de *Petrof – Pianos droits et pianos à queue – Un produit tchèque de qualité*, s. l. s. d. [c. 1950].
97. Piano droit Kawai, modèle *Professional KS-2F*, Hamamatsu, Japon, c. 1998. Extrait de *Kawai – Upright Piano*, s. l. s. d. [c. 1998].
98. Piano droit Sauter, modèle *Vista 122*, Spaichingen, Allemagne, c. 2001. Extrait de *Sauter Pianofortemanufaktur 1819 – Klaviere. Classic-Line, M-Line*, s. l., 2001, p. 11.
99. Piano à queue Bösendorfer, dit de l'Impératrice, Vienne, Autriche, 1867. Extrait de KUNZ, Johannes, *Bösendorfer - Eine lebende Legende*, Vienne, 2002, p. 205.

100. Dessin de Theophil Hansen représentant un pied du piano à queue Bösendorfer, dit de l'Impératrice, Vienne, Autriche, 1866. Extrait de KUNZ, Johannes, *Bösendorfer - Eine lebende Legende*, Vienne, 2002, p. 203.
101. Piano droit Ibach, modèle *H-128 Edition*, dessiné par Peter Behrens, Barmen, Allemagne, 1905. Extrait du site Internet www.ibach.de (consulté en janvier 2006).
102. Piano droit Ibach, modèle *C-118 Edition*, dessiné par Bruno Paul, Barmen, Allemagne, 1911. Extrait du site Internet www.ibach.de (consulté en janvier 2006).
103. Piano à queue Erard, numéro 81.042, Paris, France, c. 1900-1902. Collection Ville de Nice. Extrait de DUVERNOY, Marie-Brigitte, *Restauration d'un piano de concert Erard du début du XX^e siècle* in *Europiano*, octobre-décembre 2004, p. 26.
104. Détail de la lyre du piano à queue Erard, numéro 81.042, Paris, France, c. 1900-1902. Collection Ville de Nice. Extrait de DUVERNOY, Marie-Brigitte, *Restauration d'un piano de concert Erard du début du XX^e siècle* in *Europiano*, octobre-décembre 2004, p. 33.
105. Piano à queue Pleyel, numéro 127.945, habillé par Gustave Serrurier-Bovy, Paris, France, 1902. Collection Musée d'Archéologie et d'Arts décoratifs, Liège. Extrait du site Internet www.ulg.ac.be/expo19e/album/204_serrurier_piano.html
106. Piano à queue Gaveau, dessiné par Ruhlmann, Paris, France, 1925. Extrait du catalogue *Gaveau - Manufacture de pianos fondée en 1847*, s. l. s. d. [c. 1925].
107. Piano droit décoré par Auguste Herbin, c. 1925. Extrait de *Paris - Moscou 1900-1930*, catalogue de l'exposition Paris - Moscou organisée par le Ministère de la Culture de l'URSS et le Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p. 243.
108. Piano droit Renson, Art déco, Liège, Belgique, vers 1920. Exposé en janvier 2006 à la *Galerie De Vries*, Maastrichtersteenweg n° 213, 3770 Riemst, Belgique.
109. Piano à queue Blüthner, modèle *10/166*, en aluminium, Leipzig, Allemagne, 1936. Extrait de BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert, *Blüthner - 150 Jahre Pianofortebau*, Leipziger Verlagsgesellschaft, Leipzig, 2003, p. 109.
110. Piano à queue Pleyel, dit monopode, dessiné par Paul Follot, Paris, France, 1937. Extrait du prospectus *Pleyel fondé en 1807*, s. l. s. d. [Paris, c. 1938].
111. Piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939. Extrait de STEINWAY, Theodore E., *People and Pianos - A century of service to music - Steinway & Sons - New York - 1853-1953*, New York, 1953, p. 87.
112. Dessin du piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939. Extrait du brevet d'invention n° D113631, déposé le 17 décembre 1938 aux Etats-Unis d'Amérique.
113. Dessin de la caisse du piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939. Extrait du brevet d'invention n° D113628, déposé le 17 décembre 1938 aux Etats-Unis d'Amérique.
114. Dessins d'un pied en forme d'aigle du piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939. Extrait du brevet d'invention n° D113630, déposé le 17 décembre 1938 aux Etats-Unis d'Amérique.
115. Dessins de la lyre du piano à queue Steinway, n° 300.000, dessiné par Eric Gugler, New York, Etats-Unis d'Amérique, 1939. Extrait du brevet d'invention n° D113629, déposé le 17 décembre 1938 aux Etats-Unis d'Amérique.
116. Prototype de Frank Weschenfelder à partir d'un piano Yamaha, 1992. Extrait de *Instrumentenbau, Zeitschrift – Musik International*, 7/8, 1992, première page de couverture.

117. Piano à queue Ibach, dessiné par Richard Meier, F-III 215, modèle Richard Strauss, Schwelm, Allemagne, 1997. Extrait du site Internet www.ibach.de (consulté en janvier 2006).
118. Piano à queue pour le XXI^e siècle, du cabinet d'architecture Alexander Gorlin, New York, U.S.A. Pianova, Großefehn, 2002. Extrait du site Internet www.gorlinarchitect.com (consulté en janvier 2006).
119. Piano à queue pour le XXI^e siècle, du cabinet d'architecture Alexander Gorlin, New York, U.S.A. Pianova, Großefehn, 2002. Extrait du site Internet www.gorlinarchitect.com (consulté en janvier 2006).
120. Piano à queue Steinway, dessiné par Karl Lagerfeld, modèle A-188, Hambourg, Allemagne, 2003. Extrait de *Steinway & Sons – 150 Years*, s. l., 2003, p. 116.
121. Esquisse du couturier Karl Lagerfeld pour le piano à queue Steinway du 150^e anniversaire, 2002. Extrait de *Europiano*, janvier-mars 2003, p. 5.)
122. Piano à queue Petrof III, Tchéquie, n° 595 000, modèle Jubilé, 2005. Extrait de *Europiano*, juillet-septembre 2005, p. 23.
123. Dessin d'un dos de piano. Extrait du brevet n° D27230, déposé le 27 avril 1897 aux Etats-Unis d'Amérique par Marion Chappell, résidant à Londres, Angleterre.
124. Dessin d'une caisse de piano. Extrait du brevet n° D25198, déposé le 22 janvier 1896 aux Etats-Unis d'Amérique par Stephen Brambach, résidant à New York, Etats-Unis d'Amérique.
125. Aménagement d'une caisse de piano. Extrait du brevet n° GB15703, déposé le 6 juillet 1909 au Royaume-Uni par Alfred Squire, résidant à Twickenham.
126. Charnières pour piano à queue. Extrait du brevet n° GB11370, déposé le 13 mai 1912 au Royaume-Uni par Joseph Louis Günther, résidant à Bruxelles.
127. Pied unique pour piano à queue. Extrait du brevet n° FR670630, déposé le 1^{er} mars 1929 en France par Pierre Legrain, résidant en France.
128. Poignée arrière pour piano droit. Extrait du brevet n° GB464428, déposé le 18 octobre 1935 au Royaume-Uni par W. G. Eavestaff & Sons Limited et Robert Percy Brasted.
129. Eclairage latéral intégré au côté du meuble du piano droit. Extrait du brevet n° GB470793, déposé le 22 février 1936 au Royaume-Uni par Robert Percy Brasted et W. G. Eavestaff & Sons Limited.
130. Pupitre pour piano droit. Extrait du brevet n° GB489586, déposé le 8 mai 1937 au Royaume-Uni par Robert Percy Brasted et W. G. Eavestaff & Sons Limited.
131. Clavier incurvé pour piano à queue. Extrait du brevet n° FR1453851, déposé le 26 mars 1965 en France par Monique de la Bruchollerie, résidant en France.
132. Dessin d'une caisse de piano à queue. Extrait du brevet n° D308068, déposé le 7 juillet 1987 aux Etats-Unis d'Amérique par Steffen Seiler, résidant à Kitzingen-Hohenfeld, République fédérale d'Allemagne.