

L'impact social et territorial de l'utilisation des orgues de barbarie et de leur répertoire dans les animations de rue (Frédéric Lamantia)

Préambule

La présente recherche s'intéresse à la place des orgues de barbarie dans les animations sur la voie publique et plus spécialement dans quelques festivals, dont les informations assez précises ont été recueillies dans les délais. Plusieurs entretiens et un questionnaire apportent une première série de renseignements exploitables pour analyser le phénomène dans un cadre festivalier. Devant l'absence de statistiques fiables, l'approche des pratiques sociales isolées émanant d'initiatives individuelles ne fait pas l'objet d'un état des lieux lors de cette étude.

Toutefois, une rapide rétrospective historique montre comment l'utilisation des orgues de barbarie et de leur répertoire dans les animations de rue, a touché plusieurs régions européennes. Il est utile de comparer l'évolution de l'impact social et territorial de cet instrument original, concerné par certains progrès techniques à celui qui a touché d'autres formes artistiques qui ont connu, elles aussi, un nomadisme à un moment donné de leur existence. Les éléments de la méthode utilisée pour définir l'objet d'étude, son cadrage et ses acteurs, puis son processus de territorialisation en Europe seront suivis par l'analyse de l'impact de trois festivals de la région Rhône-Alpes.

La définition de l'objet d'étude - « l'utilisation des orgues de barbarie sur la voie publique à des fins d'animations » -, demande de déterminer exactement le type d'instrument, son répertoire mais également le contexte social et géographique dans lequel le phénomène se déroule.

Définition de l'objet d'étude et cadrage du champ d'étude

L'objet d'étude peut être comparé à un binôme comprenant d'une part, l'exposant¹ accompagné de son instrument, et d'autre part, du public qui fait la démarche d'écouter et de participer d'une manière passive ou active, en chantant avec l'orgue.

L'instrument objet de l'étude

Il convient de bien définir le terme « orgue de barbarie² » car il fait référence à un type d'instrument bien caractéristique même si sa taille peut varier. Appartenant à la famille des orgues, il se rattache également à celle des instruments de musique mécanique qui est beaucoup plus large³. Il faut distinguer l'orgue de barbarie du limonaire. En effet, le terme « limonaire », qui désigne au départ la marque de fabrication d'instruments de moyenne et grande taille du même nom, peut être employé à tort pour désigner un orgue de barbarie qui est de taille beaucoup plus modeste.

Certains petits instruments sont portés en bandoulière ou posés sur une table. Le plus petit des orgues de barbarie est la serinette, dont la fonction était de faire écouter aux oiseaux, de courts airs à la mode (et plus précisément aux serins d'où son nom) afin qu'ils apprennent à les siffler.

¹ Le mot exposant est utilisé comme un terme générique comprenant tout individu, sans préjugé lié à son niveau musical, qui se rend au festival avec un instrument qu'il expose à cette occasion. On remarque la présence parmi ces exposants d'amateurs non musiciens, de chanteurs, de professionnels de l'animation...

² Le principe de l'orgue de barbarie est une mécanisation de l'ensemble du processus de production des sons. La manivelle, activée par l'exposant, actionne le soufflet et entraîne des cartons perforés. Chaque trou, correspondant à une note, définit sa hauteur et sa durée. Sur certains instruments, un moteur remplace la manivelle, donnant plus de liberté à l'exposant mais moins de caractère au jeu. En effet, le fait de tourner à la main permet des nuances dans le rythme

³ Elle compte des pianos à manivelle, carillons ou des « orchestrions », sortes de « mini-orchestres mécanisés » dont le répertoire limité est inscrit sur des cylindres pointés...

Afin de disposer d'une plus grande liberté et de pouvoir jouer un répertoire plus étendu, on remarque une augmentation régulière du nombre de « touches », de 20 à 33 et même jusqu'à plus de 100, ce qui offre une possibilité semblable à un orchestre de 50 musiciens. Ce phénomène européen touche plusieurs pays et leurs facteurs⁴. On note que cette tradition s'exporte en Amérique du Nord où sont présents plusieurs fabricants comme Molinari, Calliopes ou Wurlitzer, ce dernier étant également facteur d'orgue pour des salles de danse ou de cinéma.

Les instruments mesurent souvent moins de 1 mètre de haut et de large. Leur profondeur est de quelques dizaines de centimètres. Ces dimensions permettent une installation dans de nombreux lieux de l'espace public, sans aucun aménagement spécifique, rendant possible un mariage provisoire entre un milieu urbain, un public et une musique.

Celui-ci peut être abordé à travers des critères esthétiques faisant référence aux sonorités lointaines de l'orgue d'église et à l'adjonction d'éventuelles percussions. Enfin, le répertoire, souvent lié au folklore et à des airs populaires, semble assez lié au terroir, puisant dans ce dernier l'inspiration et le thème des chansons⁵.

Les liens entre l'instrument, les acteurs et le lieu.

On ne peut résumer l'objet de l'étude à l'instrument. En effet, l'interaction entre les exposants et le public, (à travers le rôle et la place de l'instrument accompagné de sa musique dans un lieu public) doit être également analysée. Le recensement des différents acteurs concourant au fonctionnement du phénomène culturel étudié ici permet de hiérarchiser les liens établis entre eux.

Ces relations entre acteurs sont motivées par l'intérêt pour l'orgue de barbarie, son mécanisme, sa facture, son histoire, son répertoire mais également par le fait de pouvoir partager cette passion avec d'autres amateurs et un public qui ne se limite pas aux seuls collectionneurs. En outre, depuis quelques années, quelques professionnels de l'animation se servent de l'orgue de barbarie comme d'un produit d'appel afin de vendre leurs services à des institutions comme des écoles, maisons de retraite, hôpitaux ou comités d'entreprise. Le cadre du festival n'est plus seulement un lieu de détente et de partage d'émotions mais devient une vitrine pour certains intermittents du spectacle et programmateurs culturels.

La fonction d'animation propre à l'orgue de barbarie qui touchait certaines petites communes ou quartiers de grandes villes, paraît s'élargir à de nouveaux horizons : ceux de la promotion du spectacle vivant à base d'orgue mécanique. Le village d'accueil devient quelque part une forme de « label » pour les exposants professionnels de l'animation.

Cadrage historique et géographique

Une brève analyse historique du phénomène « orgue de barbarie » permet de replacer les observations portant sur la période récente dans un contexte plus global. Il semble important de placer la présente approche dans un « temps long », pour observer comment ce processus de territorialisation propre aux orgues de barbarie a opéré depuis l'origine et durant une période

⁴ Frati, Carl Frei, Bruder en Allemagne, Decap, Verbeeck, Mortier en Belgique, Gasparini en Italie, Perlée en Hollande, Poirot, Gaudin, Thibouville ou Odin en France...

⁵ L'exemple des chansons sur le thème du vin et de l'amitié, cher à Guignol et Gnaffron, montre que celles-ci s'intègrent parfaitement au paysage du Beaujolais, au village d'Oingt et à la période des vendanges...

riche en innovations technologiques et en bouleversements sociaux. Mais l'analyse de la place que tient le phénomène aujourd'hui dans la société contemporaine demande également des observations dans un temps plus court.

Cette prise en compte de l'opposition entre « temps long » et « temps court », évoquée par Bernard Lamizet lors du séminaire contributif⁶, semble intéressante pour tenter de montrer comment les relations entre l'espace public et les animations musicales, produites à l'aide d'orgues de barbarie, se sont cristallisées dans l'imaginaire collectif en tenant compte de la culture populaire. D'autre part, les initiatives récentes et souvent spontanées qui ont abouti à la création de manifestations localisées et provisoires vouées à l'animation, ne répondent pas aux mêmes fonctions et aux mêmes relations avec leur milieu que l'utilisation ancienne, traditionnelle et isolée des orgues de barbarie.

En prenant appui sur un ancrage territorial, les festivals participent à la création d'une forme d'identité portée par un ou plusieurs sites et « tricotés » par des liens sociaux. D'ailleurs, le grand public qui se rend dans ce type de festival agit avec la même logique qu'un amateur d'art lyrique se rendant à l'opéra : le phénomène « orgue de barbarie » s'est territorialisé dans la mesure où il fait corps avec un site d'une façon officielle et médiatisée. Cette osmose n'a plus rien à voir avec celle du jeu éphémère d'un orgue de barbarie, au coin d'une rue, sans publicité préalable qui semble être devenu un « non-événement » malgré le fait qu'il s'entend et casse le rythme et la rumeur monotone de la ville.

L'animation autour des orgues de barbarie demeure un phénomène européen avec des spécificités régionales. Aussi, l'approche historique s'intéresse brièvement à la place tenue par le phénomène dans quelques autres régions d'Europe pour voir si l'on retrouve des éléments communs ou des spécificités propres selon les zones géographiques. L'étude de cas reste centrée sur les trois villages de Rhône-Alpes qui accueillent des festivals d'orgue mécanique importants. Ce rappel historique et géographique concernant ce type de manifestations de rue, montre où et comment est né ce phénomène culturel et social, quels étaient ses acteurs à l'origine et quelles œuvres composaient son répertoire.

Concernant l'implantation physique dans la ville, on s'interrogera sur la nature des espaces publics investis durant les festivals. En outre, des informations sur son impact financier (retombées directes ou indirectes) pour la commune qui l'abrite et relatives à son fonctionnement et à son budget, donnent une indication des moyens mis en œuvre pour ce type de manifestations.

Afin d'obtenir un corpus pour l'observation du phénomène dans ces quelques lieux de la région Rhône-Alpes, un questionnaire a été envoyé aux trois principaux festivals d'orgues de barbarie afin de recueillir des données sur leur fréquentation, les origines géographiques et socioprofessionnelles du public présent. Il complète plusieurs entretiens réalisés avec des « personnes ressources » appartenant à ce réseau de passionnés d'instruments et de musique mécanique, certains s'étant impliqués directement, à un moment ou à un autre, dans l'organisation de festivals.

Le questionnaire permet également de collecter des informations relatives à la genèse des festivals, à leur fonctionnement actuel et à leur périodicité. À travers l'écho des médias, on peut aussi observer l'ampleur de son rayonnement et de leur notoriété.

Les acteurs du phénomène « orgue de barbarie »

⁶ Séminaire contributif tenu à la Sorbonne, le 30 octobre 2006.

L'analyse du phénomène culturel et social lié aux orgues mécaniques peut être, dans un premier temps, envisagé comme un système d'acteurs avec ses enjeux, ses réseaux et ses lieux. Cette approche permet d'observer l'évolution de ses différentes composantes dans le temps, sur les diverses parties du domaine public, dans l'espace social, où sonorités, répertoires, et habitudes contribuent au fonctionnement du système. Les effets des innovations technologiques successives qui ont touché ces instruments ont également eu un impact non négligeable sur le phénomène.

L'animation musicale produite avec un ou plusieurs orgues de barbaries peut donc s'appréhender comme un système d'acteurs rassemblés autour d'un intérêt plus ou moins variable pour la musique mécanique en général et l'instrument en particulier. On peut entreprendre de classer ces acteurs en 4 catégories selon leur fonction et leur position dans ce système.

Une première catégorie pourrait rassembler les artisans contribuant à l'existence « physique » du phénomène par la construction des instruments et de tous les accessoires nécessaires à leur fonctionnement. Les facteurs d'orgues de barbaries – certains sont d'ailleurs présents dans la région Rhône-Alpes où sont installés leurs ateliers – , peuvent se rendre dans les festivals afin de présenter leur activité et leurs modèles. Même si les achats ne se font pas spécialement à ces occasions, les festivals leur donnent une visibilité dans un lieu « réel⁷ », en présence du grand public, ce qui n'est pas le cas lors de salons spécialisés du type *Musicora*, où la fréquentation est composée d'un fort pourcentage de musiciens et de professionnels de la musique.

On peut ajouter dans cette première catégorie les « noteurs » qui transcrivent les œuvres sur des supports lisibles par les orgues de barbarie. Ces derniers sont la plupart du temps en carton, même si l'on voit apparaître des orgues mécaniques commandées par un système informatique. La fabrication de cartons perforés, autrefois manuelle, peut être mécanisée aujourd'hui grâce à l'informatique. Le festival est pour eux l'occasion de vendre leurs « partitions cartonnées » et de prendre des commandes d'œuvres et de chansons actuelles, la variété et les musiques de film jouant part égale avec le répertoire folklorique traditionnel et les transcriptions d'œuvres classiques.

Une seconde catégorie peut regrouper les organisateurs et les financeurs de ce type de manifestations. Les responsables de festivals étaient souvent au départ des amateurs passionnés qui avaient appris sur le tas et par la pratique comment organiser un événement. La professionnalisation des métiers de la culture, même si elle ne touche pas encore trop le monde des orgues de barbarie (qui reste un phénomène limité dans le monde de l'art), conduit à une mise en valeur plus globale de la musique, des exposants et du lieu. Cette façon de mettre en place une synergie entre dynamisation rurale, exploitation de l'image d'un festival et renforcement des liens sociaux autour d'un pôle est de plus en plus d'actualité.

Les individus non-exposants qui contribuent à l'organisation et au déroulement des festivals d'orgue de barbarie sont rarement des administratifs et en grande majorité des bénévoles. Ces derniers sont plutôt à rechercher dans la classe d'âge des seniors, ce qui pose un problème de renouvellement des forces vives à moyen terme, nécessaire à la poursuite du phénomène. En effet, c'est parmi ces seniors, possédant du temps et souvent des moyens financiers réels que l'on rencontre les piliers de ce réseau, les plus jeunes étant moins impliqués dans l'organisation. Des associations d'individus, liées au phénomène, forment un réseau informel d'amis, qui peut être structuré par des associations type loi 1901. Enfin, on trouve quelques mécènes et des institutions

⁷ Le lieu public où l'on joue de l'orgue de barbarie traditionnellement – la rue, la place – à l'inverse d'un espace confiné comme celui des stands d'exposition lors de salons spécialisés.

qui contribuent, dans le cas de dons ou de subventions, à l'entretien et au développement de ces festivals, si leurs ressources propres ne sont pas suffisantes.

En troisième catégorie, viennent les exposants et le public. L'individu « exposant » peut avoir plusieurs types de profil dans la mesure où son niveau musical n'a pas forcément d'influence sur la qualité de l'animation musicale. Cela peut-être différent si ce dernier chante avec son orgue. L'exposant peut être un amateur, musicien ou non, un intermittent du spectacle... Art nomade, pourvu d'une esthétique musicale particulière, le jeu de l'orgue de barbarie n'est pas obligatoirement exécuté par un musicien de métier mais le plus souvent par un « intermédiaire », amateur de folklore.

Le degré de participation de l'exposant est variable - jeu seul, chant avec orgue mécanique avec ou sans la sollicitation du public – et répond à des logiques d'implantation différentes. Aussi, les réseaux de sociabilité qui se dessinent autour de ce type d'animations sortent des logiques spatiales qui incombent à d'autres événements culturels.

La diversité des profils contribue à donner à la manifestation un côté festif et convivial. Derrière des motivations variées en fonction de la nature des exposants, ces derniers n'ont pas le même rapport à l'espace social, à l'animation musicale en général et au territoire. Un dénominateur commun se dégage : la volonté de fêter l'orgue de barbarie et ses traditions dans un lieu riche en symboles, souvent localisé sur des sites qui se démarquent du point de vue de l'architecture et parfois de l'altitude.

Le public qui vient écouter et parfois chanter avec les orgues de barbarie se compose d'un noyau de fidèles auquel se joignent des individus moins impliqués mais intéressés par le phénomène. Ces derniers ne sont pas toujours des amateurs ou des collectionneurs. Attirés par une mode pour les instruments de musique mécanique, des couples avec de jeunes enfants se rendent dans les festivals d'orgue de barbarie, la magie de ces instruments mécaniques touchant toutes les générations.

Le public des festivals évolue et le rapport à l'instrument devient plus individuel. Comme le souligne Monsieur Faivre Pierret, *« les festivaliers sont issus d'une « grande famille » de passionnés qui se connaissent souvent entre eux. Depuis quelques années, on est passé d'une minorité de collectionneurs à un public plus large qui achète ces instruments pour leur domicile, les utilisant sous la forme d'un karaoke. Actuellement, les achats de limonaires sont réalisés par des particuliers, mais 2% seulement participent à des festivals et jouent dans la rue De 1985 à 2005, les motivations ont évolué »*⁸.

Pour terminer, on peut considérer qu'une dernière catégorie est constituée par les médias qui assurent la communication des événements éphémères. On peut les classer selon leur type – presse écrite, radio et télévision – mais aussi en fonction de leur rayonnement géographique qui peut être international, national, régional ou local.

Spécificité du phénomène culturel étudié et de son impact spatial

L'impact territorial et social des orgues de barbarie, au regard de leur utilisation lors d'animations de rues paraît fort éloigné de celui d'autres formes artistiques localisées dans des lieux précis, la plupart du temps localisées dans une architecture symbolique, comme l'opéra. Si ce dernier apparaît comme un art élitiste faisant corps avec un monument clairement identifié, les relations

⁸ Entretien avec Monsieur Faivre-Pierret, Oingt, 2 septembre 2006.

entre l'orgue de barbarie, sa musique et ses spectateurs n'ont pas de marquage territorial visible dans l'espace urbain du fait de leur absence d'ancrage géographique permanent. Toutefois, cette absence de sédentarité ne doit pas occulter l'existence d'un territoire « à éclipses », possédant ses acteurs et ses mécanismes spécifiques.

Le cas particulier des orgues de barbarie ne doit pas faire oublier que le « nomadisme » a touché la plupart des formes artistiques. Avant de s'ancrer sur un territoire délimité géographiquement et socialement, de s'identifier à un centre dans la ville, plus ou moins matérialisé par une architecture singulière, la plupart d'entre-elles ont erré dans l'espace urbain à la recherche du lieu idéal. À ses débuts, l'art lyrique a pris la forme de mystères, donnés sur le parvis des églises ; plus tard ce sont les spectacles joués sur des places en public qui enfanteront l'opéra comique. Durant ce processus de territorialisation, l'art lyrique s'est construit des hauts-lieux, des pôles, des réseaux sociaux et un pouvoir très centralisé, au fur et à mesure qu'évoluait la forme musicale.

Cette orientation vers une inscription visible dans l'espace social, culturel et urbain touche aussi l'orgue d'église⁹, noble cousin de l'orgue de barbarie. Le cas du devenir de l'orgue portatif d'Alexandrie qui deviendra avec le temps l'instrument monumental ornant les grands édifices religieux, montre un processus de « territorialisation » qui s'est opéré, au fur et à mesure que l'instrument se « complexifiait », prenait « du volume » et s'investissait dans la liturgie catholique, au point de se confondre avec elle.

De son côté, le phénomène culturel et social lié à l'orgue de barbarie fait apparaître un mouvement inverse de « dé-marcation » par rapport à une localisation précise et aux connotations qui peuvent lui être associées. Il y a comme un retour aux sources de l'orgue¹⁰, du fait de la redécouverte de sa mobilité originelle qui s'accompagne de la disparition du clavier, ce dernier ayant été l'une des causes de sa « sédentarisation ». Dans le même temps, c'est justement cette absence de clavier qui permet une vulgarisation de la diffusion grâce aux progrès techniques. Ceux-ci permettent désormais à des individus non-musiciens de (re)produire des œuvres sans être tributaires d'une formation, d'un lieu, d'un public et d'une esthétique à l'inverse de l'orgue d'église.

Ce nomadisme va de pair avec cette liberté musicale, sociale et géographique qui permet aux orgues mécaniques d'aller à la rencontre d'un public « aléatoire »¹¹, sans contrat préalable¹², d'un public sans étiquette sociale, souvent peu enclin à se rendre dans un bâtiment spécifique, à l'identité souvent bien marquée pour assister à un concert. Mais avec le temps, ce public des orgues de barbarie s'est transformé et a modifié son rapport à l'espace public. Le choix d'aller écouter des orgues mécaniques dans un festival réclame une démarche volontaire de la part des individus.

On passe d'un espace musical subi à un territoire musical choisi, le cadre géographique précis aidant à la cristallisation d'une certaine identité dans un pôle, même provisoire où s'établit une osmose entre paysage urbain, paysage sonore et liens de sociabilité.

En effet, l'orgue de barbarie, sa musique et ses pratiques sociales, appartiennent au paysage sonore urbain et contribuent à la construction d'une identité urbaine, retranscrite dans les œuvres de plusieurs artistes. On peut revenir sur la symbolique dégagée par ce phénomène dans

⁹ On entend par orgue d'église l'instrument – de taille variable – composé de tuyaux et fonctionnant avec de l'air, utilisé la plupart du temps dans les lieux de cultes chrétiens.

¹⁰ L'aulos grec et la cornemuse peuvent être envisagés comme des ancêtres de l'orgue. La symbolique liée à ces deux instruments, notamment la distanciation du souffle et du son est peut-être encore d'actualité. Y aurait-il un « impensé » de la sonorité de l'orgue de Barbarie ? (cf intervention de Bernard LAMIZET)

¹¹ Public qui varie en fonction des heures de la journée, des saisons, des quartiers, des époques.

¹² Cf Intervention d'Emmanuel WALLON.

l'inconscient de chacun. L'analyse rapide de la chanson « Les saltimbanques »¹³ permet d'entrevoir comment l'imaginaire collectif du monde des forains se cache dans cette œuvre. Le texte fait référence à la banlieue, avec « *ses auberges grises et ses villages sans églises* »¹⁴, tandis que la musique au rythme ternaire et le balancement qu'il produit, rappelle davantage un cheminement lent et incertain, à l'opposé d'une marche rapide. En outre, l'harmonisation du refrain par Louis Bessières, riche de ses onomatopées, rappelle le jeu d'un orgue de barbarie et nous renvoie dans un temps où la rue bruissait de mille sons sans être pour autant asphyxiée par le sourd vrombissement automobile. Mais ce paysage sonore n'est déjà plus qu'un souvenir que certaines œuvres nous évoquent à travers cette mémoire collective.

Différents processus de territorialisation en Europe selon les régions

L'animation musicale à l'aide d'orgues de barbarie s'inscrit dans une tradition européenne avec des spécificités nationales et régionales. Pour comprendre la place tenue actuellement par les orgues de barbarie et leurs répertoires lors de festival, il est nécessaire de retrouver les origines du lien qui unit les individus à cet instrument. Pour cela, on peut penser que l'utilisation des orgues de barbarie dans les animations de rues s'inscrit dans un « processus long » d'assimilation par l'inconscient collectif alors que dans le même temps, nous observons le côté éphémère de ce type de manifestations du fait de son nomadisme, de l'absence d'ancrage territorial et du côté instantané et bref de cette activité.

La naissance du phénomène en Europe est due à la rencontre entre des procédés de reproduction mécanique de la musique et l'invention d'instrument transportables qui allaient ouvrir la voie à un autre rapport entre les œuvres, les interprètes et leur public.

La musique mécanique apparaît en Allemagne au XVI^e siècle. Des horlogers y construisent des pendules dans lesquelles sont intégrés des cylindres pointés¹⁵ mais également des automates. Cette mode gagne ensuite d'autres pays d'Europe et contribue à la naissance des orgues de barbarie et des limonaires. Ces derniers profitent des avancées techniques et arborent eux aussi des automates¹⁶. Ces innovations technologiques permettent de différer dans le temps et dans l'espace la production d'œuvres devant un public.

Dans le même temps, l'orgue classique sort de l'église et s'installe dans de nouveaux lieux aux fonctions sociales différentes. Après les cinémas où il accompagne les films muets, s'enrichissant au passage de nombreux ustensiles de bruitage et de percussions, c'est ensuite l'orgue de danse qui investit les dancings en Grande-Bretagne, en Belgique et dans le Nord de la France. Il est intéressant de voir que les limonaires descendent à la fois de ces variantes de l'orgue et du processus de mécanisation qui a touché les orgues de barbarie.

Ces orgues de danses interviennent encore dans le Nord de la France et en Belgique pour animer des guiguettes, sur des places et parfois sous des chapiteaux. Pourtant, cette tradition se perd aujourd'hui, malgré l'informatisation de quelques gros limonaires¹⁷, permettant plus de souplesse que les cartons et rendant possible le jeu d'airs de variété. Pour capter une clientèle plus jeune, la dernière tendance s'oriente vers le Karaoke.

¹³ poésie de Guillaume Apollinaire mis en musique par Louis Bessières

¹⁴ in LES SALTIMBANQUES, op. cit.

¹⁵ inspirés du système Jacquard

¹⁶ On retrouve aussi des automates dans le buffet de certaines orgues d'église. En effet, les facteurs d'orgue avaient intégré des jacquemarts qui s'agitaient pendant le jeu de l'organiste. Ces mécanismes furent démontés devant les réticences du clergé qui estimait qu'ils distraient les fidèles...

¹⁷ Certains sont montés sur un camion

Beaucoup d'instruments de musique mécanique ont été également utilisés en Italie. On note que dans la région de Rimini, certains orgues de barbarie étaient encore en service dans les années 50 et que le métier de musicien itinérant y était encore une réalité. En Italie, l'orgue de barbarie a été un moyen de « populariser » certains grands airs des opéras de Verdi. En effet, des cartons permettaient de diffuser à un large public les airs célèbres avant même qu'ils ne soient chantés dans l'opéra de la ville.

En Espagne et notamment à Séville dans les années 20, beaucoup de musiciens itinérants actionnent des pianos à manivelle, nommé « organillo », avec un répertoire typiquement espagnol. La fabrication de ce type d'instrument s'arrête vers les années 50 avec l'arrivée de la TSF qui se diffuse progressivement dans les foyers. Il est intéressant à noter que des Italiens étaient souvent à la tête des fabriques d'instruments mécaniques à Madrid ou Barcelone.

Enfin, c'est au lyonnais Charles Félix Seytre que l'on doit l'adaptation des cartons perforés aux orgues de barbarie. Le procédé offre une plus grande souplesse¹⁸ dans le répertoire qui devient interchangeable au gré des cartons. On peut évoquer l'hypothèse que la mécanisation des métiers à tisser grâce à Jacquard mais aussi le mode de vie des canuts ont influencé le phénomène « orgue de barbarie ». En effet, sur le plan technique, l'invention des cartons perforés laisse la porte ouverte à une diffusion à l'échelle européenne dans l'espace et la société. Dans le même temps, le folklore local, issu du milieu des ouvriers de la soie, symbolisé par Guignol, inspire des chansons¹⁹ reprises par les orgues de barbarie et interprétées dans la région lyonnaise.

Le phénomène, lié à la diffusion des orgues mécaniques – orgues de barbarie ou limonaires – semble donc être un phénomène européen avec ses spécificités régionales, liées aux habitudes sociales, à des fonctions différentes et à des implantations spécifiques. Il s'agit désormais d'analyser à travers l'étude de l'impact de trois festivals voués à l'orgue mécanique, les relations qui unissent le phénomène culturel avec son milieu social et le site qui l'accueille.

L'analyse de trois festivals d'orgue de barbarie de la région Rhône-Alpes.

Le choix s'est porté sur trois festivals qui présentent un certain nombre de points communs relatifs à leur programmation, leur rayonnement et leurs objectifs.

Un festival créé à Lyon puis transféré dans le Beaujolais : Oingt

À l'origine, ce n'est pas Oingt qui a été choisi pour cette manifestation mais Lyon et plus spécifiquement le quartier St Jean. L'idée qui a germé dans l'esprit de quelques passionnés n'est pas motivée par une opération de communication quelconque mais se pose plutôt en imitation du festival d'orgues de barbarie de Berne²⁰. C'est ainsi qu'en 1980, Monsieur Faivre-Pierret lance sans l'aide d'aucune subvention, un festival de musique mécanique du Vieux-Lyon. Ce dernier, qui compte deux exposants, est programmé durant une semaine, en alternance avec la brocante qui se tient dans le même quartier. L'événement n'est pas encore un « rituel » mais une fête entre

¹⁸ Un limonaire équipé d'un cylindre pointé ne pouvait jouer qu'une dizaine de chansons au maximum.

¹⁹ Comme la marche des canuts ou d'autres chansons à boire (du beaujolais)...

²⁰ Cet important festival d'orgue de barbarie suisse témoigne que l'intérêt fort pour la musique mécanique dans cette zone peut sans doute être mis en parallèle avec la présence des traditions d'horlogerie.

amis qui se tient sur la voie publique, la question du public restant secondaire. C'est à cette période qu'est créée l'AAIMM²¹ qui fédère exposants et amateurs d'orgues de barbarie.

Le transfert du festival à Oingt, en 1981, offre à ce dernier l'espace et l'identité nécessaires à son développement. Le nombre d'exposants augmente – de 2 en 1980 à 11 en 1984 - tandis qu'un public familial s'intéresse à ces instruments. Le plus souvent, il s'agit d'habitues qui ont diverses raisons de venir écouter les instruments, découvrir de nouveaux exposants, chanter avec eux, faire la promotion d'orgues et éventuellement de ses talents d'animation, de rechercher et échanger des cartons.

Le cas du festival d'Oingt montre le fait que des particuliers possédant une maison dans la zone géographique ont acheté de petits instruments et des cartons. L'une des raisons de cet ancrage territorial et social local s'explique en partie par le dynamisme d'un petit réseau de personnes, porté par des personnalités comme le chef cuisinier Bocuse – qui possède d'ailleurs un limonaire dans son restaurant - ou Claude Marschall, fondateur de l'usine de phares automobiles du même nom. L'ampleur actuelle du festival vient sans doute du fait qu'ils ont (re)découvert l'orgue de barbarie et les limonaires avant tout le monde.

En outre, un certain nombre de connexions se sont opérées, au hasard de la géographie. En effet, le choix d'Oingt fut spontané et s'imposa du fait d'une proximité géographique partagée entre les membres du réseau. D'autre part, le répertoire traditionnel importé du vieux Lyon joué et chanté, s'accorde à merveille avec le « culte » des vendanges. Il participe indirectement à la création d'une identité culturelle forte. Les thèmes des chansons et le paysage fonctionnent comme des éléments structurant de cette identité, partagée aujourd'hui avec le grand public qui représente 95% des participants. D'ailleurs, il faut souligner l'importance de la date – le 1^{er} week-end de septembre – qui annonce l'ouverture des vendanges dans le beaujolais. On peut retrouver quelques points communs entre le festival d'Oingt et celui de Bayreuth dans le fait que la topographie renforce ce sentiment identitaire qui unit une musique à un lieu autour de son public. En effet dans les deux cas, on « monte » au festival...

L'église du village est aussi intégrée à l'animation globale par des concerts d'orgues mécaniques mais avec une programmation faisant la part belle à des transcriptions d'œuvres de musique classique. À l'extérieur, dans les rues, places et ruelles, les exposants comptent un grand nombre de seniors, piliers du festival. Dans le public, on remarque aussi des familles avec des jeunes enfants ; les adolescents étant très peu présents. La participation du public à des chants en commun, guidé par l'orgue de barbarie, voire de quelques chanteurs²², apporte une convivialité singulière et une ambiance amicale. La distribution des paroles des chants donne à ces rues, une impression de Karaoké en commun, sur un répertoire varié²³ qui fait appel à des chansons de différentes époques. La joie de chanter ensemble et de faire découvrir la musique mécanique motivent exposants et organisateurs, ces derniers étant le plus souvent des bénévoles.

Un festival voué à la redécouverte de la musique mécanique : Les Gets

Le festival international de musique mécanique des Gets a été fondé en 1981 pour redynamiser l'animation à l'aide de la musique mécanique dans les lieux publics tout en rappelant les liens forts qui ont existé entre celle-ci et la Savoie. Ces deux objectifs montrent que le festival veut redonner vie à cette tradition populaire, alors en perte de vitesse, consistant à « colorer » les places et les

²¹ Association des Amis des Instruments de Musique Mécanique.

²² On peut citer l'exemple des « Jorogil », groupe folklorique qui chante en compagnie de leur orgue de barbarie et invite les spectateurs à participer.

²³ C.f. Exemple de répertoire en annexe.

rues avec une musique agréable et facile d'accès sur le plan social et géographique. Dans le même temps, il souhaite « réveiller » la fibre émotionnelle²⁴ qui a existé dans cette zone de carrefour entre la Suisse et l'Italie, deux pays qui ont abrité et amplifié le phénomène « orgue de barbarie ». On remarque que sa création est contemporaine de celle du festival d'Oingt.

Faire revivre ce patrimoine composé de pièces très anciennes ou très rares, conservées dans le musée, permet d'animer le village des Gets à la période estivale, dévoilant aux touristes des possibilités culturelles complémentaires des sports liés à la neige. L'ancrage territorial du festival est fortement aidé par la présence permanente du Musée de la musique mécanique. Le village est devenu, grâce à l'implantation de ce dernier, au festival et à une campagne de communication, un haut-lieu de la musique mécanique. L'on note que même l'orgue situé dans l'église comporte un mécanisme qui lui permet de fonctionner à l'aide de rouleaux de papier perforés. L'église est donc aussi l'un des pôles d'attraction permanents même si le temps fort reste le festival, ce dernier accueillant plus de 300 instruments - orgues mécaniques et limonaires – des artisans, dont 5 facteurs d'orgues de barbarie, 4 noteurs de cartons et même un réparateur d'automates.

Le festival, dont la fréquence est tous les deux ans, a pour vocation d'être ouvert au grand public, notamment familial, mais aussi aux amateurs, collectionneurs mais également chercheurs et scientifiques. On remarque que la provenance géographique des exposants et de quelques amateurs passionnés s'étend à toute l'Europe. Quelques-uns proviennent aussi d'Amérique du Nord. Outre l'aspect social et culturel, le festival, dont le budget avoisine les 88 000 euros, procure aussi des retombées économiques importantes²⁵. Les commerçants s'investissent eux aussi pendant le festival en organisant des concours de vitrine ; des ateliers sont également prévus pour le public.

Chassiers : un festival pour animer le village.

Le festival de Chassiers, en Ardèche, a choisi d'associer le thème des orgues de barbaries à celui des santons de Provence. On note dans ce cas, que l'animation musicale va de pair avec la mise en valeur du folklore et des traditions locales. L'idée de créer un festival de musique mécanique a vu le jour en 1987 lors d'une soirée autour de quelques passionnés d'orgue de barbarie. Ces derniers décident alors de lancer cet événement sur l'ensemble du village. Se produisant chaque année, le festival de Chassiers répond sans doute aussi à une autre demande : celle de donner une identité sonore à ce lieu dont le classement sous le label « village de France » est imminent. À travers le thème assez nouveau qui fait appel à l'intégration des sons naturels ou artificiels au paysage, on note que les festivals participent activement à cette dimension multi sensorielle de l'espace et que la relation entre individus et territoire n'est plus uniquement sociale.

Le cas de Chassiers montre que le festival devient à sa façon un outil complémentaire pour donner une valeur ajoutée à des lieux intéressants mais dépourvus de monuments à l'architecture significative. Il participe à une forme de « marketing territorial » et l'on peut souligner que l'idée originale a été très vite intégrée à la politique d'animation globale du site. D'un budget de 10 000 euros, cette manifestation a pris de l'importance et attire un nombre croissant de visiteurs en provenance de France et de quelques pays d'Europe.

Les trois festivals bénéficient d'une couverture médiatique satisfaisante avec des reportages dans les journaux télévisés de France 3 et de nombreux articles présents dans la presse régionale et locale – Ces festivals ont réussi à marquer le temps comme leur milieu en devenant un rendez-

²⁴ Liée à la musique mécanique.

²⁵ 1,5 millions d'euros en 2006.

vous obligé, voire une sorte de rituel voué à la musique mécanique, alors qu'ils ne disposent pas d'aménagements spécifiques, juste de quelques buvettes et éventuellement des chapiteaux. À travers cette forte connotation musicale, tout l'art de ces festivals est d'avoir laissé une certaine neutralité à l'espace urbain, à l'espace public...

Conclusion

Au fil des ans, la fonction de ce type d'animation, le répertoire proposé, sa localisation dans la ville tout comme la motivation de ses acteurs ont évolué. L'orientation actuelle prise par le phénomène « orgue de barbarie » tend davantage vers la forme du festival, où ces animations musicales, accompagnées ou non par des chants, participent aujourd'hui à la création d'une forme de sociabilité. Le phénomène culturel spontané s'organise afin d'accomplir une fonction d'animation dans l'espace public. La fonction de l'orgue de barbarie et de sa musique s'est sans doute modifiée depuis son utilisation originelle pour aller aujourd'hui vers un processus de « patrimonialisation ».

Sa redécouverte au début des années 80 par des passionnés a ensuite été « institutionnalisée » dans des festivals et la fonction de cette musique s'est petit à petit orientée vers des objectifs liés au marketing territorial. Les trois festivals étudiés lors de cette étude montrent une évolution du public avec un élargissement du cercle d'amis à un public plus large. L'événement proposé ne se cantonne pas à une rue, à une place, mais concerne tout le village, qu'il met en musique, y compris l'église. Le rapport du grand public à l'instrument semble également avoir évolué, du fait de la possibilité de lui faire jouer des œuvres, le plus souvent des chansons, issues du folklore régional ou empruntées à la variété.

Dans la région Rhône-Alpes, l'activité récente liée aux orgues de barbarie semble avoir été stimulée par un petit groupe de passionnés qui ont ensuite communiqué leur passion à un public plus large. Toutefois, la proximité de la Savoie, berceau de la musique mécanique, tout comme celle de l'Italie, semble indiquer que le renouveau du phénomène « orgue de barbarie » peut s'appréhender comme le réveil d'une tradition musicale qui fut très présente dans cette partie de l'Europe.

Annexe : exemple de répertoire joué à Oingt (septembre 2006).

BARNUM	SOUS LES PONTS DE PARIS
LE MARCHAND DE BONHEUR	IN THE MOOD
Y'A D'LA JOIE	AMERICAN PATROL
JOUR DE FETE	LA JAVA BLEUE
LES AMOUREUX DES BANCS PUBLICS	AH ! LE PETIT VIN BLANC
BALLADE IRLANDAISE	UN VIOLON DANS LA NUIT
MON MANEGE A MOI	GUITARE D'AMOUR
SUR LES QUAIS DU VIEUX PARIS	TITANIC
VIENS POUPOULE	L'HIRONDELLE DU FAUBOURG
ALL MY LOVING	LA VALSE BRUNE
TICKET TO RIDE	LA TONKINOISE
TANT QU'IL Y AURA DES ETOILES	FROU-FROU
CAROLINE, CAROLINE	FRENCH CAN CAN
LES MYSTERES DE PARIS	CAN'T BUY ME LOVE
NON, JE NE REGRETTE RIEN	HARD DAYS NIGHT
LA ROMANCE DE PARIS	GONDOLIER
LA GUIGUETTE A FERME SES VOILETS	SALADE DE FRUITS
ROCK AROUND THE DOCK	VALSE
WHEN THE SAINTS	MON AMANT DE ST JEAN
LA RUE DE NOTRE AMOUR	LE DOUX CABOULOT
UN GAMIN DE PARIS	COUCOU
ARAGON ET CASTILLE	LA LAMBADA
LA VALSE CHINOISE	SOUVENIRS SOUVENIRS
DANS LE TOURBILLON DE LA VIE	LA JAVA DU SECATEUR
LA PLUS BATH DES JAVAS	LA MARCHE DES CANUTS
L'AME DES POETES	HE HO