

Bruyantes mécaniques du temps repassé : l'orgue de foire et ses instaurations

DOI: [10.36950/sjm.42.9](https://doi.org/10.36950/sjm.42.9)

Achille Kienholz, Université de Fribourg¹

Keywords: Fairground organ, Mechanical music, Time, Agency, Repetition

Abstract: *Time in music, although often approached from the perspectives of composition, performance and listening, is less frequently considered as an issue that could fall within the scope of organology. This essay challenges such a stance by addressing the important role mechanical organs played in the establishment of temporal conventions from the mid-nineteenth century onwards. My focus lies on the ability of some instruments to mechanically reproduce and repeat musical sequences – an ability that helped instituting specific occasions, new modes of cultural consumption, and historical self-awareness. The article analyses in particular how such a technical feature influenced the appearance of funfairs in Western Europe and the development of the showpeople profession. Examining closely the “tool” quality of fairground organs, I argue that the music storage and replicability the instruments made possible were also a matter of time, as they took an active part both in the formatting process of pieces, in terms of length, and in the sonic signaling of funfairs’ duration and recurrence. This paper thus links the instruments’ agency with the important social transformations taking place during the so-called Belle Époque. It concludes by demonstrating that the construction of such a chrononym relied on a blend of technological, aesthetic and political concerns, into which fairground organs continue to offer precious and undervalued insights.*

Turner en boucle : où ? comment ?

Le 12 janvier 1850, la *Neue Zuger Zeitung* consacre l'intégralité de sa première page aux élections législatives ayant eu lieu six jours plus tôt dans le canton. La victoire nette du parti conservateur sur les libéraux, renversant la majorité établie deux ans auparavant, lors de la création de cette institution², y est relatée, non sans ironie. En effet, après une introduction évoquant le « fürchterlich verschrobenen Ton »³ adopté par la *Zugerisches Kantonsblatt* lorsque cette rédaction concurrente, d'obédience libérale, traite de la période électorale en train de s'achever, l'article relève le danger qu'encourt un groupe au pouvoir à clamer trop fort – et trop longtemps – les raisons de son succès et ce qui l'oppose à ses adversaires. Ainsi, une fois fait le récit du déroulement du vote dans le chef-lieu du canton, la ou le journaliste propose

[...] einige Betrachtungen. Hätte sie die liberale Parthei von Anfang an den Grundsass der Versöhnung, der Beruhigung der aufgeregten Gemüther festgehalten, ihr Prinzip wäre nicht [...] 'zerrissen' worden. Allein statt dessen, was hat man gethan? Wahrhaftig, es widert uns an, all' die fulminanten Artikel unsers Regierungsorgans in der Erinnerung aufzufrischen, – die interessanten Charakteristiken unserer Gemeinden, - die sichtbare Vorliebe, mit der man Allem nachspähte, was auf die konservativen Führer ein nachtheiliges Licht werfen konnte, – das ewig und ewig wie eine Jahrmarktsorgel sich wiederholende Geleier von der 'Morethat des

1 achille.kienholz@unifr.ch. L'auteur remercie la Professeure Anna Stoll Knecht et le Docteur Nicholas Rogers pour leur relecture et leurs commentaires sur la version initiale de cet article.

2 MOROSOLI 2019.

3 *Neue Zuger Zeitung* 1850: 1.

Sonderbundes', – kurz, man hat die Saite zu straff gespannt – sie musste springen! Hüten sich die neuen Behörden daher, in den nämlichen Fehler zu fallen.⁴

Outre qu'elle sert à tourner en dérision un certain emploi de la parole politique, la mention faite ici de l'orgue de foire – la première, à ma connaissance, dans la presse suisse – donne lieu à une remarquable association. Celle-ci comporte trois éléments, d'ordres différents : le premier est une temporalité, l'idée d'une sempiternelle répétition (« *ewig und ewig* ») ; le second est l'instrument de musique lui-même, l'orgue mis en action au moyen d'une manivelle, laquelle permet la rotation d'un cylindre où se trouve programmée la succession des notes entendues ; le troisième chaînon de cette association est le contenu musical joué par cet orgue et plus précisément un genre de pièce particulier, celui de la *Moritat*.⁵ L'image ainsi convoquée est celle d'une littérature à visée moralisante, dont le modèle typique consiste à enchaîner des strophes rimées qui seront chantées sur une mélodie récurrente, chaque couplet correspondant à une révolution opérée par le cylindre de l'orgue.⁶ C'est donc à la pratique du *Bänkelsang* que sont assimilés les contenus publiés par la presse libérale, soit à un type de spectacle de rue dans lequel les artistes s'adressaient à leur public en lui présentant une histoire au contenu souvent macabre ou catastrophique et dont il était attendu qu'en soit tirée une prescription morale, à la fois claire, conventionnelle et normative.⁷ Dans l'article cité ici, l'entreprise sécessionniste du Sonderbund, menée entre 1845 et 1847 par les cantons catholiques conservateurs, dont Zoug, fait office de récit édifiant dans lequel seraient ressassés à plaisir – voire à outrance – les torts des partisans de l'alliance.

Que ces trois éléments – répétition *ad nauseam*, orgue, *Moritat* – fassent le fond d'une allusion parodique, au sein d'un commentaire sur l'exercice électoral, montre que leur association était bien établie dans l'esprit de la personne ayant rédigé l'article – et sans doute aussi dans celui de ses lectrices et lecteurs. Quant à la manière dont est écrite la métaphore, cependant, deux observations peuvent être faites : premièrement, l'exécution de la mélodie de la *Moritat* est celle de l'orgue, de l'instrument uniquement et non pas celle d'une ou d'un interprète, chanteuse ou chanteur, dont la figure est absente. Ensuite, le choix de nommer cet instrument *Jahrmarktsorgel* – alors que l'allemand dispose d'un autre mot, *Drehorgel*,⁸ largement plus courant quand il s'agit de le désigner – pose question. En effet, *Jahrmarktsorgel* finira bien par se rapporter à une variété spécifique d'orgue automatique, expressément destinée à un usage forain, mais dont l'apparition ne se fera qu'une vingtaine d'années après la parution de l'article.⁹ Ce que nous indique la terminologie choisie ici, c'est donc, d'une part, la présence, de longue date et déjà connue par l'iconographie,¹⁰ d'orgues à manivelle, aux dimensions modestes, sur les champs de foire, en Suisse comme dans le reste de l'Europe. D'autre part, elle nous suggère que l'on fait mieux comprendre de quel instrument on parle en référant celui-ci à son lieu d'usage, plutôt qu'à son principe de fonctionnement.¹¹

Dans cette contribution, la mise en avant d'un instrument dit d'accompagnement et la prise en considération de l'un des contextes principaux où il est employé me serviront à revenir au premier élément

4 *Neue Zuger Zeitung* 1850: 1. C'est moi qui souligne.

5 Il est fréquent de voir « *Moritat* » traduite en français par « complainte » mais on pourrait aussi, dans ce cas, le rendre par « rengaine ». Néanmoins, ne trouvant aucun équivalent satisfaisant, je conserverai le mot original dans la suite de cet article.

6 DE WAARD 1967 [1961]: 55.

7 BRAUNGART 2016: s. p. [« III. Texte »].

8 Généralement traduit en français par « orgue de barbarie ». Si la première trace écrite du mot allemand est datée de 1732 (HOCKER 2016: s. p. [« I.1. Drehorgel »]), le type organologique et ses caractéristiques techniques sont bien plus anciens.

9 HOCKER 2016: s. p. [« I.4. Karussell- und Jahrmarktorgel »].

10 COCAKYNE 1970: 174.

11 La souplesse avec laquelle étaient désignées des variétés d'instruments aujourd'hui clairement distinctes se vérifie aussi par l'absence de termes pour les nommer. Ainsi, en français comme en anglais, la première mention publiée de l'orgue de foire (respectivement *fairground organ*) ne remonte qu'à 1889 (*Le Petit Républicain de l'Aube* 1889: 3 ; *The Warrington & Mid-Cheshire Examiner* 1889: 8). En outre, et même plus tard, l'emploi fréquent de termes alternatifs, tout en se référant à des instruments spécifiquement conçus pour la fête foraine (orchestron, orgue de barbarie, *Walzenorgel*, *street organ*) démontre qu'au XIX^e siècle, les classifications faites aujourd'hui n'avaient probablement que peu de pertinence pour les personnes concernées.

de la métaphore : la répétition continuelle, la temporalité particulière d'une réitération potentiellement illimitée. Quel présent produit-on par ce *repassage* du temps, par le fait de rejouer ce qui a déjà été entendu ? Ma proposition est d'aborder les rôles joués par l'orgue mécanique – comme instrument au sens large du terme – et par la foire – comme lieu propice à l'expérimentation – dans la conception non pas du temps en général, mais au contraire de ce qui est jugé hors du temps. Par une approche de la fête foraine en tant qu'espace musical, je souhaite donner une idée des possibilités qui y ont été et qui y sont encore ouvertes afin de constituer le moment de la foire comme un territoire spatial et temporel demeurant à part, distinct de la réalité quotidienne et de la vie ordinaire. Il s'agira de montrer en quoi l'énonciation du temps qui est celle des orgues mécaniques participe de ce processus. À travers les liens entre arts vivants et culture scientifique, itinérance des interprètes et encodage matériel du son, c'est la capacité de ces instruments à instaurer et à faire circuler leur temporalité propre qui se veut au centre de ma réflexion.

Les cadrans de l'inouï

La science ne fait pas disparaître le temps, mais ajoute plusieurs espaces et temps au monde en provoquant sans arrêt des changements d'échelle, de longueurs, d'unités, au sein des lieux bizarres que sont les laboratoires, les instituts et les archives [...].¹²

Dans le texte de cette conférence, dédiée à nos façons de penser le temps, le philosophe Bruno Latour invite à renoncer à la distinction de nature – pourtant couramment appliquée – entre un temps qui serait « vécu », intérieur ou subjectif, et celui qui serait « réel », extérieur ou objectif. Sans entrer dans le détail de l'argumentation, il suffit ici de relever que, d'après Latour, c'est par une multiplicité d'interactions diverses et locales que s'effectue la production du temps. Celui-ci variera donc, non pas en fonction d'une essence préalablement fixée – perceptuelle *versus* factuelle – mais selon ce qui aura été fait pour le ressentir ou pour en rendre compte.¹³ Prenant l'exemple de la somme d'objets, de normes et de protocoles requis pour l'établissement d'une standardisation de la mesure du temps, Latour insiste sur la nécessité de disposer à la fois des instruments et des « lieux bizarres » qui servent à réaliser une telle mesure.

À la liste de ces lieux, justement, on peut sans hésiter ajouter le champ de foire et ce, d'autant plus facilement qu'il est question de science. En effet, ainsi que la recherche sur la diffusion des savoirs scientifiques l'a abondamment démontré,¹⁴ la performance publique a été, dès le XVIII^e siècle, un relais majeur pour la popularisation de notions et de connaissances issues des sciences naturelles et expérimentales. Cependant, l'enjeu ne réside pas seulement – et peut-être même pas nécessairement – dans la transmission d'un enseignement, mais surtout dans la manifestation d'une autorité véhiculée par les marques de l'expertise : vocabulaire spécialisé, manipulations habiles, décors, vêtements et instruments improbables.¹⁵ Comme l'écrit Nic Ulmi,

[...] le champ de foire se situe quelque part dans une zone intermédiaire entre le laboratoire du savant et l'implantation dans la vie quotidienne des larges couches de la population. [...] Loin d'être un simple reflet, le champ de foire est ainsi un des lieux où s'élabore, sous le signe du jeu, de l'émerveillement, du plaisir et de l'illusion, l'usage contemporain des sciences et des techniques.¹⁶

De fait, c'est l'acte de démonstration qui fait converger les intérêts des scientifiques désirant promouvoir leur discipline et ceux des spécialistes du divertissement¹⁷. L'essor pris par la science dite populaire

12 LATOUR 2017 [1997]: 77.

13 LATOUR 2017 [1997]: 74 et passim.

14 Voir par exemple BENSUADE-VINCENT et BLONDEL 2008 ; FYFE et LIGHTMAN 2007 ; KEMBER et al. 2012 et WILLIS 2016.

15 DA ROCHA GONÇALVES 2020: 882.

16 ULM 1995: 156.

17 WYNANTS 2022: 78–79 et passim.

coïncide en outre avec la transformation de la foire, au sein de laquelle le négoce, le change de devises et l'approvisionnement se voient progressivement supplantés par la commercialisation de prestations récréatives et didactiques.¹⁸ Un sensationnalisme croissant accompagne le développement des attractions : la recherche de l'insolite, la même qui conduit à faire l'expérience de phénomènes physiques surprenants à l'aide d'appareils mystérieux, sous-tend le phénomène de l'exotisation et la construction d'altérités de genre, de corps et de race. La dynamique commune motivant l'instruction des foules et l'excitation d'un regard fasciné est aussi celle qui mène à l'exhibition de « femmes colosses »¹⁹, d'« hommes-éléphants »²⁰ ou de « villages nègres ». ²¹ Que la tâche de satisfaire à cette « volonté de savoir » incombe à l'activité *foraine* – dont la condition première, nominale et irrémédiable, est de « n'être pas d'ici »²² – indique assez bien comment les sociétés sédentaires ont tenté de se dédouaner de leurs propre curiosité trouble, sinon de leurs obsessions.

L'orgue mécanique et portatif est à placer au cœur du dispositif spectaculaire développé sur le champ de foire, parce qu'il en fait jouer à la fois la prétention scientifique et la production d'altérités. L'orgue à cylindre s'inscrit en effet parmi une myriade d'inventions et de développements techniques aboutissant à la création d'objets capables de produire des séquences musicales sous une impulsion mécanique simple.²³ Or, les savoir-faire nécessaires à leur réalisation sont aussi ceux qui ont rendu possible la graduation matérielle du temps. Boîtes à musique, oiseaux automates et androïdes sortent des mêmes ateliers que les pendules, les montres et autres chronomètres.²⁴ Outre qu'elle concrétise les préoccupations grandissantes, à partir de la fin de l'Ancien Régime, à l'égard de l'exactitude et de la précision – tant dans le domaine de la recherche²⁵ que de la performance musicale²⁶ – la sophistication de ces mécanismes en fait des objets d'apparat et d'exposition, qui entrent en contact avec de nouveaux publics, selon le processus évoqué plus haut.

Par ailleurs, l'usage de l'orgue mécanique est indissociable des phénomènes migratoires qui marquent l'Europe du XIX^e siècle. Parmi ceux-ci, l'importante circulation de personnes en provenance d'Italie, due entre autres à l'économie saisonnière des régions alpines,²⁷ provoque l'arrivée dans les centres urbains du nord de l'Europe – puis, plus tard, des États-Unis – non seulement d'une main d'œuvre employée dans divers secteurs marchands, mais aussi d'artistes de divertissement, dont le statut varie en fonction de leur degré de professionnalisation.²⁸ Pour celles et ceux ne disposant que de peu de moyens et de compétences, l'orgue à cylindre se présente comme l'outil de travail le plus adéquat. Ce recours pragmatique à l'instrument se verra distordu et réinterprété sur la longue durée par le stéréotype du « Savoyard », vagabond musicien, dont la présence envahissante sur la voie publique est dénoncée avant tout en raison du son qu'il produit.²⁹ D'une figure qui résulte de la xénophobie des classes moyennes, propriétaires et bourgeoises,³⁰ l'orgue portatif hérite ainsi de connotations qu'il

18 ANDERSEN 2024: 66.

19 *L'Industriel forain suisse* 1898: 1.

20 ESCUDIER 1875: 163–165.

21 BLANCHARD et al. 2004: 69. Voir également: CANADÉ SAUTMAN 2010 et JEAN 2022.

22 Le *Trésor de la langue française informatisé* indique que le mot provient du latin *foris* (« dehors »). Son usage pour désigner les marchands étrangers lors de foires a mené à un rapprochement entre ces deux mots, sans base étymologique – « foire » étant issu du latin *feriae*, désignant les jours de fêtes lors desquelles se tenaient les marchés.

23 L'étude des instruments de musique mécanique est demeurée jusqu'à aujourd'hui l'apanage presque exclusif de spécialistes travaillant hors du champ universitaire. La plupart des ouvrages issus de leurs recherches – et parfois de leurs collections – tendent à offrir une vue générale et chronologique des multiples types d'instruments ayant été développés entre la Renaissance et le XX^e siècle (BUCHNER 1959 ; DE WAARD 1967 [1961] et BONHÔTE et BAUD 1972). Les monographies les plus importantes consacrées à l'orgue de foire sont celles de COCKAYNE 1970 ; RAMBACH et WERNET 1984 et JÜTTEMANN 1993.

24 DE WAARD 1967 [1961]: 43 et passim. Voir également: VOSKUHL 2013.

25 JACKSON 2006: 183 et passim.

26 CYPRESS 2017.

27 NOURSE 2014: 51.

28 RUNEFELT 2022: 305–306.

29 RUNEFELT 2022: 305–306 ; LADD 2025: 400, 405 (note 64) ; McALLISTER 2013: 309.

30 McALLISTER 2013: 291 et passim.

conservera, comme on le verra, sur le champ de foire. Là, il devient lui-même un marqueur d'allochtonie et de différence, structurant le regard et la façon de considérer ses instrumentistes ou ses propriétaires.

La combinaison du caractère métrologique de l'orgue à cylindre – le liant à l'industrie naissante des instruments de haute précision³¹ – et du mode d'action itinérant qu'il en vient à représenter s'illustre bien dans un parcours individuel : celui de Ludovico Gavioli (1807–1875). En tant que facteur d'instruments, mais aussi en tant que migrant, fondateur et chef d'entreprise, Gavioli tient en effet un rôle central dans l'évolution de ce qui deviendra, à proprement parler, l'orgue de foire. Dans un article récent, Marco Ladd a mis en lumière les différentes étapes de la carrière de ce fils d'horloger modénais.³² Il rapporte ainsi l'intérêt porté par la société locale des sciences, des lettres et des arts au premier modèle d'orgue mécanique développé par Gavioli. La qualité principale qu'on lui reconnaît alors est de pouvoir générer une variété de timbres – du fait de la quantité et de la diversité d'éléments sonores (tuyaux et peut-être percussions) déclenchés par la rotation de ses cylindres – et imiter ainsi un véritable orchestre.³³ De manière significative, c'est dans la rue que seront présentées les versions ultérieures développées par Gavioli, dont on trouve mention dès les années 1840 dans des publications britanniques et françaises³⁴. Définitivement établi à Paris en 1853, il y collaborera avec d'autres facteurs d'instruments tout en développant sa propre firme.³⁵ Parmi la quantité de modèles fabriqués par l'entreprise³⁶ – qui sera transmise aux descendants de Ludovico jusqu'à sa liquidation en 1912 – l'orgue mécanique à usage forain émerge progressivement comme un produit phare. Sous l'impulsion de la firme – et de ses concurrentes – l'orchestre artificiel quitte ainsi les salons et le cercle des sociétés savantes pour devenir l'avatar principal de ce qu'on continue de nommer en français « orgue de barbarie ». En témoigne cette mention dans l'étude proto-ethnographique consacrée aux « saltimbanques » par Gaston Escudier :

[...] un orgue de dimension véritablement colossale est mis en mouvement par un chien qui tourne dans une immense roue de bois. Une courroie de transmission met en jeu le mécanisme de l'instrument, qui exécute des airs, des fantaisies et des soli d'instruments, avec une grande netteté. Cet orgue sort des ateliers de M. Gavioli. C'est une véritable merveille de construction.³⁷

Les qualificatifs choisis par Escudier nous renvoient clairement au triple effet d'ampleur, d'ingéniosité et de précision qui nourrit l'attractivité d'un métier³⁸ forain – sans parler du décalage induit par le chien, promu au rôle d'opérateur ! Si une telle description nous aide à saisir et à synthétiser le potentiel démonstratif mis à profit avec l'orgue mécanique, il nous reste à comprendre plus précisément comment celui-ci est lié au temps. Dans la dernière partie de cet article, j'examinerai donc de quelle façon l'instrument structure la période de la foire et vient à en manifester les propriétés temporelles.

Confier son temps aux plis du son

Occupant l'espace public, l'entreprise foraine est soumise à des contraintes d'emplacement mais peut-être avant tout d'horaires. En effet, les jeux, les attractions et les spectacles, lorsqu'ils se déroulent sur un lieu de passage ou qu'ils avoisinent les différents secteurs de la vie urbaine, courent sans cesse le

31 Lesquels ne sont d'ailleurs pas forcément liés à la mesure du temps. NOURSE (2014: 51–52) évoque ainsi la probabilité d'une connexion et d'échanges de services entre organistes et fabricant-es de baromètres parmi la diaspora italienne de Londres.

32 LADD 2025. Voir également: VAN OOST 2006.

33 LADD 2025: 396–398. Gavioli suit ici une tendance organologique attestée en Europe, près d'un demi-siècle avant l'invention de son modèle. Le nom même de l'instrument (*panarmonico*) est ainsi déjà employé par Joseph Gurk pour son propre appareil en 1810 (DOLAN 2003: 13–14 et passim).

34 LADD 2025: 399–400 ; *L'Impartial du Nord*, 1851: 2.

35 LADD 2025: 398 ; VAN OOST 2006: 7–8.

36 *L'annuaire-almanach de l'industrie* de 1862 décrit l'entreprise comme « manufacture d'instruments de musique à cylindres et à touches ; orgues-mécaniques à claviers, pianos et claviflûtes pour salon, orgues portatives avec panorama mécanique, orgues à trombonne [*sic*], harmoniflûtes, melotons, etc., etc. » (971).

37 ESCUDIER 1875: 142.

38 « Métier » est à entendre ici au sens d'attraction ou d'établissement géré individuellement ou par une famille.

risque d'interférer avec d'autres activités. Ces interférences se caractérisent alors principalement par le moment auquel elles surviennent. « The duration of the fair », écrit Ian Trowell, « disrupts both the allocated functions of spaces [...] and the rhythms of normality associated with those spaces. »³⁹ Temps de travail⁴⁰, temps de sommeil⁴¹, temps religieux⁴², selon la valeur sociale qui leur est accordée, sont considérés comme perturbés, sinon attaqués, par la prestation foraine. Or, ce qui fait directement irruption dans l'accomplissement de tâches quotidiennes et ordinaires, c'est le bruit de cette prestation. Parce qu'il menace l'usage du temps des adversaires de l'activité foraine, mais aussi parce qu'il génère – ou, pour reprendre le terme de Latour, « ajoute » – un temps possible pour des groupes n'ayant pas accès à d'autres formes de loisir, le bruit est l'objet principal de controverses nombreuses et prolongées.⁴³

Les liens entre le déploiement des attractions, des performances qui les accompagnent et leur empreinte – ou atteinte – sonore ont notamment été étudiés par Agnès Curel, qui suggère, à juste titre, de « considérer ce tumulte comme un trait constitutif, voire une condition *sine qua non* du spectacle continuels qu'est la foire. »⁴⁴ Dans les comptes-rendus de presse qu'a collecté Ulmi, la description du coup d'envoi de la fête se focalise en effet sur l'apparition d'un bruit composite – à la fois « concert » et « tintamarre », deux mots récurrents⁴⁵ – dans lequel se mélangent, à un volume souvent jugé assourdissant, tous les sons humains, animaux et mécaniques du champ de foire. Parmi eux, l'orgue est régulièrement cité comme l'émetteur principal du halo sonore irradié par l'évènement – notamment du fait de sa démultiplication à travers le périmètre occupé.⁴⁶ La période durant laquelle se propage un ensemble de bruits – non-coordonnés mais instaurant entre eux un espace commun – correspond donc à la fête en elle-même. Pour détailler la construction de ce temps, il est utile de reconsidérer l'orgue mécanique comme instrument non « seulement » de musique, mais aussi des « changements d'échelle, de longueurs, d'unités » dont résulte ce « *strangely scaled environment inserted within, yet cut off from, familiar surroundings.* »⁴⁷ À partir des transformations accomplies par l'instrument forain, c'est au rythme propre de cette scène diffuse et provisoire de que nous aboutissons.

Car l'orgue de foire est bien riche de médiations, d'établissement de circuits et de seuils divers. La conversion du mouvement en son y trouve probablement une de ses applications les plus complexes et les plus intensément ouvragées. Au fil du temps, il s'est agi, pour celles et ceux qui ont conçu, repris, modifié, augmenté les différentes variétés de l'instrument, de confier à certains matériaux, selon certaines formes et certains assemblages, l'essentiel des paramètres d'une exécution musicale. Le processus de délégation se voit déjà poussé à un point extrême avec la serinette, forme primitive de l'instrument censée n'être utilisée qu'afin d'apprendre les airs qu'elle contient à des oiseaux domestiques.⁴⁸ La mise en continuité de la mécanique musicale avec une agentivité animale a été constatée plus haut et se rencontre ailleurs : qu'elle soit confiée à un chien ou à un éléphant,⁴⁹ l'impulsion motrice élémentaire, qui animera les soufflets et le cylindre, apparaît en tous les cas comme le trait essentiel et le point nodal déterminant l'action de l'orgue. C'est par ce mouvement circulaire caractéristique qu'il s'articule avec ses instrumentistes, ainsi qu'avec les données technologiques et sociales d'une vie foraine en mutation. Généralisée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, par l'emploi de la vapeur et de l'électricité,

39 TROWELL 2017: 210.

40 RUNEFELT 2022: 315.

41 MCALLISTER 2013: 298.

42 BUISSON 1937: 135.

43 L'importance de ces enjeux se traduit par les campagnes de presse et les pétitions organisées par les « pro- » et les « antiforains », telles qu'à Genève (ULMI 1995: 138–144) ou à Paris (CUREL 2015: 64–65), dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle.

44 CUREL 2015: 62.

45 ULMI 1995: 173–174.

46 Les articles cités par Ulmi (1995: 174) et Curel (2015: 64) dénombrent, respectivement, « 29 orgues » sur la plaine de Plainpalais en janvier 1895 et « cent orgues de Barbarie (grand modèle, s'il vous plaît) » sur la place de Clichy en novembre 1888.

47 WALKER 2018: 26.

48 HOCKER 2016: s. p. [« I.2. Serinette »]

49 *Gil Blas* 1880: s. p. [4].

la motorisation connecte ainsi les manèges avec leur dispositif musical, tributaires d'une même source d'énergie.⁵⁰ Le fonctionnement symbiotique du son avec les autres expériences sensorielles proposées sur le champ de foire participe de la conception progressive de celui-ci en tant que système complet et entité véritablement *organique*. Par sa rationalisation, au gré des rapports fonctionnels instaurés entre ses divers actants, la foire s'affirme du même coup, presque soudainement, comme un lieu de travail. En témoigne la création, entre les années 1880 et 1890, et dans l'Europe entière, de nombreux syndicats destinés à structurer la profession foraine, à défendre son image et à faire valoir ses droits auprès des institutions.⁵¹ S'il est peut-être exagéré de prétendre que l'orgue mécanique est à l'origine de ce nouveau statut d'*industriel forain*, dont se réclament les membres de ces unions, l'instrument en est en tout cas un emblème important. On le trouvera ainsi généralement placé au centre et au premier plan des architectures monumentales que constituent carrousels, toboggans, voltigeurs ou façades de cinématographes.

S'il doit être vu, l'orgue doit surtout être entendu – par conséquent, être en mesure de jouer fort et longtemps. Le bruit de la foire est paradoxal, dans la mesure où il réalise un phénomène collectif, ne valant que par la proximité, presque compacte, de ses prestataires, mais aussi où il doit distinguer ces derniers, par la compétition commerciale qui les oppose. De ce point de vue, l'orgue se voit assigner un rôle analogue à celui du bonimenteur, mis en lumière par Curel et qui « attire donc le spectateur, fait la promotion de son spectacle, mais crée également les conditions nécessaires – le bruit – pour que le spectacle puisse advenir. »⁵² L'instrument, quoiqu'il ne verbalise pas, a néanmoins l'avantage de pouvoir répéter son contenu autant de fois que désiré. Cette particularité, collatérale au principe d'entraînement circulaire de l'orgue, est alors exploitée à son maximum, avec pour effet de fondre indistinctement la musique des uns avec celle des autres. Le « refrain monotone et la cacophonie des orgues mécaniques »,⁵³ le « chant monotone des orgues de barbarie »⁵⁴ ou leur « endless grinding symphony »,⁵⁵ évoqués avec constance pour décrire le paysage sonore de la foire, résultent pourtant – là encore, paradoxalement – d'un travail soutenu mené sur les capacités de l'instrument afin de le démarquer de ses concurrents.

Le formatage d'un répertoire préexistant, destiné à faire tenir une pièce de musique sur une étendue limitée en termes de temps et de notes disponibles – il est en effet rare que les orgues mécaniques comportent un registre chromatique – constitue l'un des champs de compétence essentiels des manufactures.⁵⁶ L'usage d'une musique qui soit la plus familière possible à l'oreille du public s'était avéré dès les premiers temps du *Bänkelsang*, genre dans lequel le chant d'un texte sur un air connu favorise l'attractivité de la performance et la mémorisation des paroles.⁵⁷ Suivant une logique similaire, les orgues spécifiquement conçues à l'intention des métiers forains et annoncées dans les pages de publicité des journaux spécialisés doivent être à même de reproduire des « concerts militaires ». ⁵⁸ Ces instruments se diffusent en effet dans le dernier quart du XIX^e siècle, à une époque où les fanfares et les harmonies sont sans doute le premier vecteur de popularisation de la musique.⁵⁹ Parce que ces ensembles symbolisent, là encore, la dynamique de rationalisation du loisir qui a cours à cette période,⁶⁰

50 COCKAYNE 1970: 44–46.

51 ANDERSEN 2024: 67–69 et passim.

52 CUREL 2015: 62.

53 *Le Mercure aptésien* 1896: 3.

54 *L'Écho d'Oran* 1869: s. p. [2].

55 TROWELL 2017: 216 (citant PRIESTLEY 1934: 148).

56 COCKAYNE 1970: 13.

57 BRAUNGART 2016: s. p. [« V. Musik »].

58 *Le Voyageur forain* 1883: 4. Dans le texte publicitaire placé là par Gavioli, le terme « concert militaire » est employé par synecdoque pour parler de l'instrument lui-même. Cette association forte, entre le groupe musical et l'appareil mécanique, ne semble cependant pas avoir été promue par toutes les entreprises concurrentes, notamment en Allemagne (JÜTTEMANN 1993: 85–86).

59 HERBERT 2024: 231–232.

60 MUSSAT 2001: s. p.

l'opportunité de répliquer, à l'échelle de l'orgue, les marches, valse, quadrilles et ouvertures joués par de tels ensembles suscite alors un intérêt marqué. En attestent les nombreux brevets déposés par les entreprises constructrices, jalons d'une course à la reproductibilité du temps et du timbre à travers lesquels passe l'exécution.

Dans cette course, le nom de Gavioli figure à nouveau en exergue puisqu'Anselmo (1828–1902) – fils aîné de Ludovico – déclarera sous sa propriété intellectuelle deux innovations, entre autres, qui redéfinissent l'expression sonore de l'orgue mécanique : le frein harmonique, permettant d'augmenter la pression d'air dans les tuyaux tout en les empêchant d'octavier, et le système de notage linéaire sur carton perforé.⁶¹ Grâce à ce dernier, les limites de durée imposées aux arrangements deviennent virtuellement nulles. Par ailleurs, sur un marché des arrangements musicaux où le prix d'une pièce est celui de son métrage, une telle technologie matérialise explicitement les liens entre économie de la foire, musique et temporalité. Plus puissant et doté d'un répertoire désormais aisé à accumuler, à renouveler et à calculer, l'instrument accroît ses connivences avec les codes et les pratiques d'une société soucieuse d'ordonner chacune de ses productions et représentations.⁶² Si dès l'apparition des premiers cylindres, les orgues avaient été en mesure de mettre le temps en réserve et de le stocker au moyen d'une écriture programmatique, les orchestres automatiques du nouvel âge industriel vont jusqu'à subvertir les hiérarchies de la consommation musicale. Ils révèlent ainsi la nature construite de ces dernières, signalant du même coup la fête foraine comme l'un des chantiers où s'élaborent de telles hiérarchies. L'anecdote suivante, rapportée dans le *Gaulois* du 14 juillet 1900, le dit parfaitement :

Nous passions hier à proximité de la fête qui se tient en ce moment à Montmartre. Les musiques faisaient rage et notamment l'orgue monumental d'un étincelant 'manège' de voitures sur montagnes russes. Assourdi [sic] par les fanfares et les tambours de cet instrument magnifiquement bruyant, nous nous apprêtions à fuir quand la symphonie qu'il exhalait frappa nos oreilles de sonorités déjà entendues !... Savez-vous ce que jouait cet orgue de foire ? *Parsifal* ! mes amis, *Parsifal* ! Les montagnes étaient russes mais la musique allemande ! Combien moderne, n'est-ce pas, cette intrusion de musique savante dans le répertoire populaire ? *Beau Danube Bleu*, où es-tu ?⁶³

Vrai ou pas, cet épisode en dit long sur ce qui, au tournant du siècle, peut devenir sensationnel : les dichotomies esthétiques, toutes rigides qu'elles paraissaient *a priori*, se relâchent étrangement, sous l'action même de dispositifs qui, élaborés à grand-peine, devaient en assurer la stabilité. Le « déjà entendu » qu'ils produisent, fondamental pour constituer une catégorie « populaire », frappe et stupéfie lorsqu'il joue ce qui n'est pas – encore – considéré comme tel. On constate alors que si des temps nouveaux s'instaurent, c'est moins par l'irruption de l'inconnu que par le repassage surprenant de certaines références. Sur le champ de foire, où tout doit concourir à rendre le futur familier, l'orgue mécanique tient sa partie par le jeu perturbant de ses reproductions sonores. Examinant l'impact culturel de telles reproductions, dans la pluralité de leurs techniques, David Suisman observait que « [...] the connection between music, machines, and modernity comes still further into focus if we take seriously the idea that musical instruments are tools for making something, even if in this case the 'something' is sound. »⁶⁴ Il ne nous reste qu'à ajouter : et même si ce « quelque chose » est du temps.

Des machines à faire époque

Il convient pour terminer de remarquer que si, à mesure que s'est transformée la relation du public au spectacle de la musique populaire, l'orgue de foire est devenu rare lors des fêtes foraines, il n'en a pas pour autant perdu le pouvoir de générer du temps. Au contraire, ayant progressivement acquis une

61 ORD-HUME et OWEN 2001.

62 Sur la marchandisation de la musique, sa mise au service de l'ordre social et la polarisation des musiques savantes et populaires, voir SCOTT 2008.

63 *Le Gaulois* 1900: 1.

64 SUISMAN 2010: 20.

valeur patrimoniale, en devenant un objet de collection et de passion, autour duquel se sont constitués des cercles d'expertise et de partage de connaissances,⁶⁵ il est dorénavant employé « in order to recapture the old fair atmosphere. »⁶⁶ Le « re-passé » que mobilise l'instrument est même aujourd'hui plus évident à saisir, grâce à la distance qui nous séparerait de son contexte originel – et qu'il contribue pour partie à susciter. Souvent considérés comme des vestiges précieux, ayant échappé au démantèlement ou survécu à la négligence de leurs propriétaires, les orgues existant encore de nos jours participent en effet activement à la projection rétrospective d'une « belle époque » dont les imaginaires, tant contemporains de celle-ci qu'actuels, appellent à être examinés de manière critique.⁶⁷

À cette fin et du fait des propriétés de l'instrument présentées ici, l'étude de l'orgue de foire dans sa matérialité, ainsi que celle des options adoptées – mais aussi écartées – par les personnes qui en ont eu et en ont toujours l'usage, réservent des voies de recherche et des pistes de réflexion toujours inédites. Par sa proximité avec l'instrumentation scientifique, les réseaux de savoir-faire dont il est issu, la dimension spectaculaire de son usage, sa propension à altérer êtres humains et musiques et celle, enfin, à périodiser, à faire nommer les espace-temps durant lesquels il se met en marche, l'orgue de foire apparaît comme un agrégateur de dynamiques sociales autant qu'une interface heuristique. Pourvu de nous souvenir de cette part active présente dans l'objet, il est probable qu'il offrira de nouveaux éclairages sur notre manière de nous lier à plus de deux siècles de musique mécanique.

Achille Kienholz a étudié la musicologie à l'Université de Fribourg (bachelor) et l'ethnomusicologie à l'Université de Neuchâtel (master). Depuis septembre 2024, il est doctorant FNS à l'Université de Fribourg dans le cadre du projet « The Musical World of Fairgrounds in Switzerland, 19th–21st Century », dirigé par la professeure Anna Stoll Knecht.

Bibliographie

Sources

Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration: ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers, 1862, Paris: Firmin-Didot Frères, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6333200c> [03.02.2025].

ESCUDIER Gaston (1875): *Les saltimbanques: leur vie, leurs mœurs*, Paris: Michel Lévy Frères; Librairie Nouvelle, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381037g> [03.02.2025].

Gil Blas, 2/400, 22.12.1880, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7524680h> [06.02.2025].

L'Écho d'Oran, 25/2931, 30.09.1869, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51194185k> [09.02.2025].

L'Impartial du Nord, 3/2028, 15.10.1851, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t54472255z> [07.10.2025].

L'Industriel forain suisse, 3/30, 23.07.1898.

Le Gaulois, 65/6790, 14.07.1900, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k531085n> [10.02.2025].

Le Mercure aptésien, 57/3860, 19.04.1896, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15520182> [09.02.2025].

Le Petit Républicain de l'Aube, 4/1186, 13.10.1889, https://www.retronews.fr/journal/le-petit-republicain-de-laube/13-octobre-1889/3/a38ae5fc-bda5-42f9-a97b-ce2829bd7cb1?utm_source=referer&utm_medium=embed-externe [09.10.2025].

65 Citons par exemple, pour la Suisse, les Schweizer Freunde Mechanischer Musik et le Schweizer Drehorgel-Club.

66 DE WAARD 1967 [1961]: 241. Voir aussi TROWELL 2017: 215 (note 2).

67 JEAN 2022: 6-7.

Le Voyageur forain, 1/2, 01.10.1883, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k95463765> [10.02.2025].

Neue Zuger Zeitung, 2, 12.01.1850, <https://www.e-newspaperarchives.ch/?a=d&d=NZG18500112-01.2.1> [22.01.2025].

The Warrington & Mid-Cheshire Examiner, 1153, 10.08.1889, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0002598/18890810/097/0008> [09.10.2025].

Littérature secondaire

ANDERSEN, Eva (2024): « Unfairness at the Funfair: The French Syndicate for Travelling Showpeople in the Long Nineteenth Century », dans *Cultural and Social History* 21/1, 65–86, <https://doi.org/10.1080/14780038.2023.2271197> [02.09.2024].

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette et BLONDEL, Christine (éd.) (2008): *Science and Spectacle in the European Enlightenment*, Aldershot: Ashgate.

BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas et LEMAIRE, Sandrine (2004): « 6. Les zoos humains: le passage d'un 'racisme scientifique' vers un 'racisme populaire et colonial' en Occident », dans *Zoos humains: au temps des exhibitions humaines*, éd. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris: La Découverte, 63–71, <https://doi.org/10.3917/dec.bance.2004.01.0063> [30.01.2025].

BONHÔTE Daniel et BAUD Frédy (1972): *Au temps des boîtes à musique: des origines aux orgues de fête foraine*, Lausanne: Mondo.

BRAUNGART, Wolfgang (2016) [1994]: Art. « Bänkelsang », dans *MGG Online*, éd. Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12273> [28.01.2025].

BUCHNER Alexander (1959): *Vom Glockenspiel zum Pianola*, Prague: Artia.

BUISSON, Maurice (1937): *L'industriel forain devant la loi, le règlement et la jurisprudence: thèse soutenue devant la faculté de droit de l'Université de Lyon pour le doctorat en droit*, Lyon: Université de Lyon [Imprimerie A. Boutin], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3041316w> [22.10.2024].

CANADÉ SAUTMAN Francesca (2010), « 'Fair is not Fair': Queer Possibility and Fairground Performers in Western Europe and the United States, 1870–1935 », dans *Comparatively Queer: Interrogating Identities Across Time and Cultures*, éd. Jarrod Hayes, Margaret R. Higonnet et William J. Spurlin, New York: Palgrave Macmillan, 91–112.

COCKAYNE, Eric V. (1970): *The Fairground Organ: Its Music, Mechanism and History*, Newton Abbot: David & Charles.

CUREL, Agnès (2015): « 'Zim ! Boum ! Et en avant la musique !' Les bruits des boniments dans les foires et les cabarets parisiens de la fin du XIXe siècle », dans *Ligeia* 141–144 (2), 57–66, <https://doi.org/10.3917/lige.141.0057> [04.12.2024].

CYPESS, Rebecca (2017): « 'It Would Be without Error': Automated Technology and the Pursuit of Correct Performance in the French Enlightenment », dans *Journal of the Royal Musical Association* 142/1, 1–29, <https://doi.org/10.1080/02690403.2017.1286115> [20.11.2024]

DA ROCHA GONÇALVES, Dulce (2020): « Science Between the Fairground and the Academy: The Case of Dutch Science Popularizer L. K. Maju (1823–1886) », dans *Public Understanding of Science* 29/8, 881–891, <https://doi.org/10.1177/0963662520965093> [30.01.2025].

- DE WAARD, Romke (1967) [1961]: *From Music Boxes to Street Organs*, trad. Wade Jenkins, New York: The Vestal Press.
- DOLAN, Emily I. (2003): « The Origins of the Orchestra Machine », dans *Current Musicology* 76, 7–23, <https://doi.org/10.7916/cm.v0i76.5026> [08.10.2024].
- FYFE, Ailen et LIGHTMAN, Bernard (éd.) (2007): *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, Chicago: The University of Chicago Press.
- HERBERT, Trevor (2024): « Military Musical Instruments and the Culture of Perfection in the Long 19th Century », dans *Shaping Sound and Society: The Cultural Study of Musical Instruments*, éd. Stephen Cottrell, Abingdon et New York: Routledge, 230–248.
- HOCKER, Jürgen (2016): art. « Drehorgel », dans *MGG Online*, éd. Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12509> [29.01.2025].
- JACKSON, Myles W. (2006): *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge (MA), Londres: The MIT Press.
- JEAN, Sarah (2022): *Spectacles forains et contrôle des corps au tournant des XIX^e et XX^e siècles en France*, Mémoire de master, Université de Lille, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03965704v1> [19.11.2024].
- JÜTTEMANN, Herbert (1993): *Waldkircher Dreh- und Jahrmarktsorgeln. Aufbau und Fertigungsprogramme*, Waldkirch: Waldkircher Verlag.
- KEMBER, Joe, PLUNKETT, John, et SULLIVAN, Jill A. (éd.) (2012): *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, Londres: Routledge.
- LADD, Marco (2025): « Monster Street Organs and Audiovisual Culture in Pre-Cinematic Italy », dans *Nineteenth-Century Music Review* 22/3, 387-411, <https://doi.org/10.1017/S1479409824000351> [22.01.2025].
- LATOUR, Bruno (2017) [1997]: « Chemins de pensée: Jean Piaget, le formalisme, et la cinquième dimension », trad. Lucas Faugère, dans *Indiscipliner la traduction, Écritures*, 9, éd. Lucia Quaquarelli et Myriam Suchet, Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 57–86.
- MCALLISTER, Annemarie (2013): « Xenophobia on the Streets of London: Punch's Campaign Against Italian Organ-Grinders, 1854-1864 », dans *Fear, Loathing, and Victorian Xenophobia*, éd. Marlene Tromp, Maria K. Bachman et Heidi Kaufman, Columbus: The Ohio State University Press, 286–311, <https://core.ac.uk/download/pdf/159579304.pdf> [31.01.2025].
- MOROSOLI, Renato (2019): « 4.1. Politische Geschichte und Verfassungsgeschichte », dans HOPPE Peter, HOCHULI Stefan, GLAUSER Thomas et MOROSOLI Renato, art. « Zug (Kanton) », dans *Historisches Lexikon der Schweiz*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007373/2019-04-24/#HPolitischeGeschichteundVerfassungsgeschichte> [29.01.2025].
- MUSSAT, Marie-Claire (2001): Art. « Bandstand », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46552> [10.10.2025].
- NOURSE, Nicholas (2014): « Musical Migrations: The Origins of the Portable Street Barrel Piano », dans *The Galpin Society Journal* 67, 49–57, 33 <https://www.jstor.org/stable/44083227> [01.02.2025].
- ORD-HUME, Arthur W.J.G. et OWEN, Barbara (2001): Art. « Gavioli », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43925> [10.02.2025].

- PRIESTLEY, John Boynton (1934): *English Journey*, Londres: Heinemann.
- RAMBACH, Hermann et WERNET, Otto (1984): *Waldkircher Orgelbauer: zur Geschichte des Drehorgel- und Orchestrionbaus: Kirchenorgelbauer in Waldkirch*, Walkirch: Waldkircher Verlagsgesellschaft.
- RUNEFELT, Leif (2022): « Threat or Nuisance ? Foreign Street Entertainers in the Swedish Press, 1800–1880 », dans *Baltic Hospitality from the Middle-Ages to the Twentieth Century: Receiving Strangers in Northeastern Europe*, éd. Sari Nauman, Wojtek Jezierski, Christina Reimann et Leif Runefelt, Cham: Palgrave Macmillan [Springer Nature], 303–328, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-98527-1> [31.01.2025].
- SCOTT, Derek B. (2008): *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- SUISMAN, David (2010): « Sound, Knowledge, and the 'Immanence of Human Failure': Rethinking Musical Mechanization through the Phonograph, the Player-Piano, and the Piano », dans *Social Text* 28/1, 13–34, <https://doi.org/10.1215/01642472-2009-058> [13.9.2024].
- Trésor de la langue française informatisé*, Art. « Forain, aine », <https://www.cnrtl.fr/etymologie/forain> [31.01.2025].
- TROWELL, Ian (2017): « The Fairground Noise », dans *Politiques de communication*, hors-série 1, 209–241, <https://doi.org/10.3917/pdc.hs01.0209> [14.07.2024].
- ULMI, Nic (1995): *La culture du champ de foire, Mémoire de diplôme en histoire économique et sociale*, Université de Genève, https://www.academia.edu/3098864/La_culture_du_champ_de_foire?source=swp_share [23.09.2024].
- VAN OOST, Hans (2006): « The Rise, Blossom and Fall of the Gavioli Company: Part 1. The Rise: Ludovico Gavioli 1807-1860 from Inventor to Organ Builder », dans *Carousel Organ* 29, 4–9, https://coaa.us/index_archive/Issues_21_to_30/The%20Rise,%20Blossom%20&%20Fall%20of%20the%20Gavioli%20Factory,%20Hans%20van%20Oost_29%20&%2032.pdf [29.08.2024].
- VOSKUHL, Adelheid (2013): *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*, Chicago – Londres: The University of Chicago Press.
- WALKER, Stephen (2018): *The Fair-Line and the Good Frontage: Surface and Effect*, Singapour: Palgrave Macmillan [Springer Nature].
- WILLIS, Martin (éd.) (2015): *Staging Science: Scientific Performance on Street, Stage and Screen*, Londres: Palgrave Macmillan UK.
- WYNANTS Nele (2022): « La science au champ de foire. Diffusion de la technologie, du savoir et du spectacle dans les villes de province belges durant la fin-de-siècle », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 96, 69–100, <https://doi.org/10.4000/12y7z> [16.06.2025].