UNI FR
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

Fonds national suisse



International Conference

The Musical World of Fairgrounds in Europe

19th-21st Centuries

SNF Starting Grant (2024-2029)

22-24 avril 2026

Université de Fribourg
Salle de musicologie (MIS 02-2033)

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DE MUSICOLOGIE
AV. DE L'EUROPE 20, 1700-FRIBOURG

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
DEPARTEMENT FUR MUSIKWISSENSCHAFT
AV. DE L'EUROPE 20, 1700-FREIBURG

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

Swiss National Science Foundation

International Conference

The Musical World of Fairgrounds in Europe, 19th-21st Centuries

University of Fribourg – Department of Musicology

22-24 April 2026

SNF Starting Grant no. 218329 (2024-2029)

Organisers: Prof. Anna Stoll Knecht, Dr. Nicholas Rogers, Achille Kienholz

Conference in French, English and German

Programme

Wednesday 22 April

9:00-9:30	Welcome
9:30-9:45	General introduction
9:45-10:45	Keynote 1: Zeev Gourarier: *De la foire à la fête foraine* (Chair : Anna Stoll Knecht)
10:45-11:00	Coffee break
11:00-12:30	Session 1: Diverse sounds on the fairground (chair: Nele Wynants)
	Agnès Curel: *Le bonisseur et ses boniments dans les fêtes foraines : exploration d'un univers sonore (1870-1914)*

	Sarah Kirby: *'A Band of Fair Performers': The Viennese Ladies' Orchestra in British Fairgrounds, 1885–1895*
12:30-14:00	Lunch
14:00-15:30	Session 2: Early cinema and audiovisual media (chair: Marco Ladd)
	Arnaud Le Marchand: *Un monstre sous la tente : évolution du cinéma forain*
	Matt Lawson: *The Audiovisual Role of Fairground Music in Film, TV, and Games*
15:30-15:45	Coffee Break
15:45-16:30	Gergely Loch: *Belgian Fairground Organ in the Soundtrack of a Hungarian Cartoon*
18:00-20:00	Fairground and Barrel Organ Demonstration by Ursula Bürgisser, Peter X. Bürgisser, Ueli Temperli and Willy Bourquin at the Espace Jean Tinguely – Niki de Saint-Phalle

Thursday 23 April

09:00-10:00	Keynote 2: Philippe Crasse: *Orgues en fête: musique dans le monde forain, 1850-1950* (Chair : Achille Kienholz)
10:00-10:15	Coffee break
10:15-11:45	Session 3: Mechanical music (chair: Ursula Bürgisser)
	Raphael Lüthi: *Mechanische Musikinstrumente für den Jahrmarkt: Herkunft, Entwicklungsgeschichte, Musik*
	Achille Kienholz: *Devices of Heritage: The Role of Mechanical Music in the Historicisation of European Funfairs*
11:45-13:30	Lunch
13:30-15:00	Session 4: Early cinema 2 (chair: Erkki Huhtamo)
	Marco Ladd: *Accidental Synchrony in Fairground Film Exhibition*
	Nicholas Rogers: *The Performative Architecture of Fairground Cinema*
15:00-15:15	Coffee break
15:15-16:45	Session 5: Reception of the fairground in postwar France (chair: Sarah Kirby)

	Tatiana Senkevitch: *Henri Sauguet's* Les Forains *in the Context of Postwar Culture*
	Anna Stoll Knecht: *The Fairground Imaginaire in Jacques Tati's Films*
19:30	Conference dinner

Friday 24 April

09:00-10:00	Keynote 3: Nele Wynants: *Louder, Brighter, Stranger: Theatricality, Sound, and the Culture of Attractions on the Nineteenth-Century Fairground* (Chair: Nicholas Rogers)
10:00-10:15	Coffee break
10:15-12:30	Session 6: Cultures of the fairground (chair: Achille Kienholz)
	Erkki Huhtamo: *What is Culture of Attractions?*
	Margit Ramus: *Deutsche Volksfestkultur, deren zentrales Element, die SchaustellerInnen und Schausteller sind*
	Ian Trowell: *'Rave Machines' - On British Fairgrounds and Pop Music*
12:30-12:45	Concluding remarks
12:45-14:15	Lunch

De la foire à la fête foraine

Zeev Gourarier (Independant researcher)

Aujourd'hui nous employons indifféremment les termes de foire ou de fête foraine pour désigner un ensemble de manèges et d'attractions créant temporairement un espace d'amusements. Pourtant la foire a précédé la fête foraine. Elle s'en distingue par une double vocation à la fois commerciale et de divertissement. Expression de cette double fonction des foires, banquiers et saltimbanques ont la même origine : les uns s'asseyaient sur un banc pour changer les monnaies circulantes, tandis que les autres, les saltimbanques, profitaient du passage des foules, pour monter sur des bancs et solliciter les badauds par des danses de corde, des acrobaties ou des pantomimes.

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, des progrès techniques apportés aux divertissements forains changent en profondeur l'aspect des foires. Cela commence notamment avec les inventions du pré-cinéma : vue d'optiques et lanternes magiques, à l'origine de spectacles de féeries avant que le cinéma ne fasse, en tout premier lieu, son apparition parmi les baraques foraines. Mais c'est surtout pat la mécanisation avec la vapeur des jeux de bagues devenus manèges, des grandes escarpolettes transformées en bateaux pirates et des montagnes russes devenus grands huit que la foire change de visage et devient, au sein des métropoles en pleine croissance, la fête foraine entièrement vouée à l'amusement.

Les sons et la musique de la fête accompagnent cette mutation et interviennent pour capter l'attention des badauds vers une attraction plutôt qu'une autre. C'est ainsi que les coûteux orchestres jouant en parade sont bientôt remplacés par des orgues à cylindres détrônés à leur tour par des orgues à cartons. Les cibles automates de Valentin Millot de Varzy témoignent, avec leurs cloches, leurs boîtes à musique et leurs phonographes de cette recherche du son et de la musique dans les fêtes foraines de la belle époque.

Today, we use the terms fair and fairground interchangeably to refer to a collection of rides and attractions that temporarily create a space for amusement. However, the fair predates the fairground. It is distinguished by its dual purpose, both commercial and entertaining. Reflecting this dual function, bankers and mountebanks share the same origin: while the former sat on benches to exchange circulating currency, the latter, as showpeople, took advantage of passing crowds to climb onto benches and solicit onlookers with rope dances, acrobatics, or pantomimes.

In the second half of the 19th century, technological advancements in fairground entertainment profoundly changed the nature of fairs. This began, in particular, with inventions anticipating the cinema: optical illusions and magic lanterns, which gave rise to enchanting shows before cinema first appeared among the fairground booths. However, it was above all through mechanisation — with steam power transforming ring toss games into carousels, large swings into pirate ships, and riding mountains into roller coasters — that the fair changed and became, in the rapidly growing metropolises, the funfair entirely devoted to amusement.

The sounds and music of the fair accompanied this transformation, and played a role in directing the attention of onlookers towards one attraction rather than another. Thus, the expensive orchestras that played in parades were soon replaced by barrel organs, which were, in turn, superseded by cardboard organs. Valentin Millot de Varzy's automated targets, with their bells, music boxes, and phonographs, bear witness to this search for sound and music in the fairgrounds of the Belle Époque.

Conservateur général du patrimoine, Zeev Gourarier a conçu le projet du nouveau Musée de l'Homme (2002-2008), puis conçu et réalisé le Musée national du sport (2008-2011), le Mucem (2011 à 2020) et le parcours permanent de La Cité internationale de la langue française (2021-2023). Il a assuré les commissariats de *Versailles et les Tables Royales* en 1993, *Visions du futur en l'An 2000* et *Amour, une histoire des manières d'aimer* en 2018. En 1995 il a assuré le commissariat de : *Il était une fois la fête foraine* à la Grande Halle de la Villette.

Le bonisseur et ses boniments dans les fêtes foraines : exploration d'un univers sonore (1870-1914)

Agnès Curel (Université Jean-Moulin-Lyon-III)

Cette communication a pour vocation de présenter mes récentes recherches autour du bonimenteur forain. Ma présentation s'appuiera principalement sur des archives françaises que j'ai pu consulter lors de mes années de doctorat (fonds Gustave Soury du MuCEM, fonds Auguste Rondel, Archives de la Préfecture de Police de Paris, etc.).

Dans un premier temps, je reviendrai sur l'histoire de ce métier forain et son importance sur le champ de foire. J'aborderai les conditions socio-économiques de son exercice et proposerai une histoire matérielle de la pratique. Qu'attendait-on d'un « bon » bonisseur ? Ce sera l'occasion d'aborder l'agentivité de ce personnage au verbe haut.

Dans un second temps, je développerai une analyse d'une poétique du boniment en explorant ses différentes fonctions, qu'il soit dit à l'extérieur de la baraque foraine ou même à l'intérieur, notamment dans le cas des entresorts. Je m'interrogerai également sur les interactions entre le boniment et les musiques foraines (orchestre, orgue de Barbarie, etc.) et sur la manière dont la voix peut s'insérer dans ce paysage sonore particulier — et concurrentiel.

En dernière partie, je développerai quelques exemples pour interroger le devenir de cette voix sur le champ de foire à la veille de la Première Guerre mondiale, puis au-delà : comment le bonimenteur peut-il rivaliser avec la mécanisation grandissante des attractions (et le bruit qui en découle) ? Quel usage du microphone peut-on éventuellement observer ? Peut-on réellement parler d'une disparition du métier ou faut-il envisager une mutation de cette voix emblématique ?

This presentation aims to introduce my recent research on the traveling barker. My presentation will draw primarily on French archives that I consulted during my doctoral studies (the Gustave Soury collection at the MuCEM, the Auguste Rondel collection, the Archives of the Paris Police Prefecture, etc.).

First, I will revisit the history of this traveling profession and its importance to the fairground. I will discuss the socio-economic conditions of its practice and offer a material history of the activity. What was expected of a 'good' barker? This will provide an opportunity to explore the agency of this loud character.

Second, I will develop an analysis of the poetics of the barker's pitch by exploring its various functions, whether spoken outside the fairground booth or even inside, particularly in the case of sideshows. I will also examine the interactions between the barker's pitch and fairground music (orchestra, barrel organ, etc.) and how the voice can fit into this particular — and competitive — soundscape.

In the final section, I will develop some examples to explore the evolution of this voice at the fairground on the eve of the First World War, and beyond: how could the barker compete with the increasing mechanisation of attractions (and the resulting noise)? What use of the microphone can be observed? Can we truly speak of the disappearance of the profession, or should we consider a transformation of this emblematic voice?

Agnès Curel est maîtresse de conférences en Littérature française et théâtre des XIXe-XXIe siècles à l'Université Lyon 3 Jean Moulin (UR MARGE). Ses recherches sont à la croisée des études littéraires et théâtrales, de l'histoire culturelle et des sound studies. Elle s'intéresse particulièrement à la dimension sonore de la représentation et à l'oralité. Sa thèse, qui portait sur les bonimenteurs de foire et de cabaret au XIXe siècle et leur persistance dans l'imaginaire théâtral contemporain, a été publiée en 2025 aux Presses Universitaires de Lyon sous le titre *Le Grand théâtre du bonimenteur : pratiques spectaculaires et imaginaires culturels (1845-1914)*.

‘A Band of Fair Performers’:
The Viennese Ladies’ Orchestra in British Fairgrounds, 1885–1895

Sarah Kirby (University of Melbourne)

The Viennese Ladies’ Orchestra was among the most prominent women’s ensembles to tour the United Kingdom in the late nineteenth century. At this time, women’s orchestras remained a novelty in Britain, with female musicians routinely excluded from professional orchestras, and the concert hall regarded as a masculine domain. It follows, then, that each time the VLO visited Britain, they rarely performed in a traditional concert setting. Instead, the Orchestra could be heard — between 1885 and 1895 — in the fairgrounds outside the Liverpool International Exhibition, London’s Albert Palace, and the Royal Aquarium, as well as in smaller travelling fairgrounds in Edinburgh, Scarborough, Sheffield and York. In these spaces they played outdoors, alongside acrobats, ventriloquists, and magicians, within a daily programme of entertainment that accompanied other fairground attractions. Like any visiting orchestra, the Ladies’ Orchestra’s performances were reviewed in the press, but in general, they were negatively received, with reviewers focusing mostly on their gender and the performance environment.

This paper explores the reception of the Viennese Ladies’ Orchestra in British fairgrounds, arguing that the fairground space contributed to an ‘othering’ of the orchestra by critics and audiences that was compounded by their gender and ‘foreignness’. Yet, while their work was regarded as ‘amusement’ rather than ‘art’, the Orchestra deliberately marketed themselves to conform to ideas of ‘spectacle’. Ultimately, this paper examines how fairgrounds became a venue for women’s professional music-making, beyond the traditional concert sphere.

À la fin du XIX^{e} siècle, le « Viennese Ladies’ Orchestra » figurait parmi les ensembles féminins les plus en vue à avoir effectué des tournées au Royaume-Uni. Les orchestres féminins restaient alors une nouveauté en Grande-Bretagne, les musiciennes étant généralement exclues d’orchestres professionnels et de salles de concert considérés comme des domaines masculins. De ce fait, lors de chaque visite du VLO en Grande-Bretagne, les musiciennes se produisaient rarement dans un cadre de concert traditionnel. Entre 1885 et 1895, c’est donc dans les fêtes foraines que l’on pouvait les entendre, telles que celles installées à l'extérieur de l'Exposition internationale de Liverpool, du l’Albert Palace à Londres et de l'Aquarium royal, ou les fêtes foraines itinérantes plus modestes à Édimbourg, Scarborough, Sheffield et York. Les musiciennes du VLO y jouaient en plein air, aux côtés d'acrobates, de ventriloques et de magiciens, dans le cadre d'un programme quotidien de divertissements accompagnant les autres attractions foraines. Comme pour tout orchestre en tournée, les concerts de cet orchestre étaient chroniqués dans la presse. Cependant, ils étaient généralement mal accueillis, les critiques s'attardant principalement sur le genre des musiciennes et le contexte des représentations.

Cette communication analyse la réception du « Viennese Ladies’ Orchestra » dans les fêtes foraines britanniques. Je suggère que l'espace forain a contribué à une marginalisation de l'orchestre par la critique et le public, et que cette marginalisation était fondée sur leur genre et leur statut d'« étrangères ». Pourtant, bien que leur travail ait été perçu comme un simple divertissement plutôt que comme de l'art, l'orchestre a délibérément cherché à se positionner sur le marché du spectacle. L’objectif de cette présentation est donc de comprendre comment les fêtes foraines sont devenues un lieu d'expression musicale professionnelle pour les femmes, en dehors du cadre traditionnel des concerts.

Sarah Kirby is a research fellow at the Grainger Museum, in the Museums & Collections department of the University of Melbourne. She has published widely on British and Australian music history, including two monographs, *Exhibitions, Music and the British Empire* (2022), and *Inventing Percy Grainger* (2026). She is the associate editor of the journal *Musicology Australia*. In 2022, she was the Nancy Keesing AM Fellow at the State Library of New South Wales in Sydney, and the following year received the McCredie Musicological Award from the Australian Academy of the Humanities, as well as being elected a fellow of the Royal Historical Society.

Un monstre sous la tente : évolution du cinéma forain

Arnaud Le Marchand (Université Le Havre Normandie)

Le documentariste Joris Ivens, comme tant d'autres, raconte ainsi son premier contact avec le nouvel art du XX[e] siècle : « *au tout début du siècle, il n'y avait pas de cinéma à Nimègue mais, chaque année au moment de la foire d'octobre, le cinématographe dressait sa tente et j'étais très vite devenu un habitué de ce lieu obscur mais étrangement vivant* ». Partout en Europe, les forains participèrent à la diffusion du premier cinéma et à son évolution technique et esthétique initiale, dont la découverte du montage. Ils organisaient une proximité temporaire entre le public et ce dispositif dans la période d'innovation. Ils constituaient un groupe social, en charge de fournir une solution à cette question de l'accès au cinéma, ce qui inclut aussi des médiations orales et sonores, comme celles des bonimenteurs (y compris, mais pas seulement, pour les spectateurs incapables de lire les cartons). Leur marginalisation, en France à partir de 1912, ne découle pas seulement de l'action des grands producteurs industriels, elle fut aussi une conséquence de la loi de 1912 régissant leur statut et celui des nomades, qui a accru leur précarité, au profit de l'exploitation sédentaire. Le déclin du cinéma forain fut moins lié à des raisons esthétiques qu'à l'instauration d'une gouvernance du cinéma qui excluait ses acteurs nomades. Par la suite, notamment après la seconde guerre mondiale, c'est un autre groupe social, celui des « tourneurs » qui se trouve en charge d'amener le cinéma dans des villages reculés et dans les zones montagneuses, parfois en rayonnant à partir d'un petit établissement sédentaire, qui sert de base.

The documentary filmmaker Joris Ivens, like so many others, recounts his first encounter with this new 20th-century art form: 'At the very beginning of the century, there was no cinema in Nijmegen, but every year at the time of the October fair, the cinematograph pitched its tent, and I quickly became a regular at this obscure but strangely vibrant place.' Throughout Europe, travelling showpeople participated in the dissemination of early cinema and its initial technical and aesthetic evolution, including the discovery of editing. They fostered a temporary proximity between public and technology during this period of innovation. They constituted a social group, in charge of providing a solution to this question of access to cinema, which also includes oral and sound mediations, such as those of the barkers (including, but not only, for spectators unable to read the intertitles). Their marginalisation in France from 1912 onward stemmed not only from the actions of large industrial producers, but also from a 1912 law regulating their status and that of nomadic performers, which exacerbated their precarious situation, to the benefit of fixed businesses. The decline of the travelling cinema was less due to aesthetic reasons than to the establishment of a film governance system that excluded its nomadic performers. Subsequently, particularly after the Second World War, another social group, the 'tourneurs', was responsible for bringing cinema to remote villages and mountainous areas, sometimes working from a small, permanent establishment, which served as a base.

Arnaud Le Marchand est professeur de sociologie à l'Université du Havre, membre du laboratoire UMR-CNRS-IDEES Le Havre. Il a mené des recherches sur la sociologie économique des foires et la naissance du cinéma, en insistant sur l'importance des forains et des itinérants dans le processus d'innovation, et sur la conséquence de la marginalisation des forains, par la loi de 1912, sur l'évolution ultérieure du cinéma. Ses autres travaux portent sur les relations industrielles des travailleurs mobiles et saisonniers, dont les gens du voyage, marins, travailleurs agricoles ou techniciens dans le secteur énergétique, ainsi que sur les pratiques d'habitat associées.

The Audiovisual Role of Fairground Music in Film, TV, and Games

Matt Lawson (Oxford Brookes University)

Fairground music occupies a unique cultural territory, invoking nostalgia, excitement, and sometimes unease through its distinctive sound world. This paper examines the representation of fairground music across film, television, and video games, focusing on prevalent tropes, clichés, and the evocation of specific historical periods. Often characterized by mechanical organs, waltz rhythms, calliope timbres, and popular dance melodies from the late nineteenth to mid-twentieth centuries, fairground music in screen media signals a space tied to entertainment and memory.

Across genres, fairground soundtracks are most prominently featured in audiovisual set pieces, such as amusement park scenes or sequences of transformation, where music plays both a diegetic and narrative role. Tropes like the 'creepy carousel' or distorted waltz are frequently deployed to evoke unease or heightened emotion, as seen in films including *Strangers on a Train*, television dramas like *Doctor Who*, and video games such as *Bioshock Infinite*. More commonly, however, fairground music exists within the ambient soundscape, serving as background texture to authenticate on-screen space while remaining secondary to narrative focus. Productions often employ a mix of period library tracks, looping motifs, and digital synths to evoke the fairground's acoustic environment.

This paper explores how these musical elements — sometimes foregrounded, often relegated to background — contribute to audience perceptions of space, nostalgia, and atmosphere within screen storytelling.

La musique de la fête foraine constitue un territoire culturel unique, suscitant nostalgie, excitation et, parfois, un certain malaise grâce à son univers sonore si particulier. Cette communication aura pour objet la représentation de la musique de fête foraine au cinéma, à la télévision et dans les jeux vidéo, en se concentrant sur les lieux communs, les clichés et l'évocation de périodes historiques spécifiques. Souvent caractérisée par l'orgue mécanique, les rythmes de valse, le timbre des calliopes et les mélodies de danse populaires de la fin du XIX^{e} siècle au milieu du XX^{e} siècle, la musique de fête foraine, dans les médias audiovisuels, signale un espace lié au divertissement et à la mémoire.

Tous genres confondus, les bandes originales de fêtes foraines sont particulièrement présentes dans les séquences audiovisuelles, telles que les scènes de parcs d'attractions ou les séquences de transformation, où la musique joue un rôle à la fois diégétique et narratif. Des procédés évocateurs, comme ceux du « carrousel inquiétant » ou de la valse distordue, sont fréquemment utilisés pour susciter un malaise ou une émotion intense, ce qui se constate dans des films tels que *L'Inconnu du Nord-Express*, des séries télévisées comme *Doctor Who* et des jeux vidéo comme *Bioshock Infinite*. Plus couramment, cependant, la musique de fête foraine s'intègre à l'ambiance sonore, servant de texture de fond pour authentifier l'espace construit sur l'écran, tout en demeurant secondaire par rapport à l'intrigue. Les productions utilisent souvent un mélange de morceaux d'époque, de motifs passés en boucle et de synthétiseurs numériques pour évoquer l'environnement acoustique de la fête foraine.

Cette contribution vise à comprendre comment ces éléments musicaux — parfois mis en avant, mais le plus souvent relégués à l'arrière-plan — contribuent à la perception de l'espace, à la nostalgie et à l'atmosphère dans un cadre narratif audiovisuel.

Dr Matt Lawson is a musicologist and Senior Lecturer in the School of Arts at Oxford Brookes University, UK, where he has worked since 2017. A screen music specialist, Matt undertook Music degrees at Huddersfield and York before completing his PhD at Edge Hill University. He has published extensively on film, television, and video game music, and is co-author of the general-interest book, *100 Greatest Film Scores* (Rowman and Littlefield, 2018). He has also just completed his second book, *The Music of Middle-Earth on Screen* (Cambridge University Press, 2026).

Belgian Fairground Organ in the Soundtrack of a Hungarian Cartoon

Gergely Loch (Independant researcher)

The 1984 animated feature film *Hófehér*, i.e. *Snow White*, written and directed by József Nepp (1934–2017), a leading figure of Hungarian animation, is a satirical, metafictional retelling of the classic tale of the same title. Its fictive world features an organ — the Evil Queen's court instrument, built and played by the court inventor — whose diegetic sound was dubbed in using a recording of a fairground organ. After I recount how I came to identify the recording, I present how the fictive musical instrument and its real-world sound source — owned at the time by the National Museum for Mechanical Organs in Koksijde, Belgium — characterise and interpret each other through their combination in the film. Their meeting highlights a number of contextual elements, some in the film and several beyond it, manifest or hidden in the Hungarian, Belgian and international cultural history. Together, these elements expose a conceptual field around the fictive organ that accommodates ideas as lofty as the instrument being a metaphor of the universe and as lowly as its sounds being related to those of bodily waste discharge. I suggest that this coming together of extremes can be best understood with the aid of Mikhail Bakhtin's notion of the carnivalesque (Bakhtin 1984). Finally, I examine what the emergence of this carnivalesque quality tells about the real-world fairground organ and its music.

Le long métrage d'animation de 1984, *Hófehér* (*Blanche-Neige*), écrit et réalisé par József Nepp (1934-2017), figure majeure de l'animation hongroise, est une réinterprétation satirique et métafictionnelle du conte classique du même nom. Son univers imaginaire comprend un orgue — l'instrument de la cour de la reine maléfique, construit et joué par l'inventeur de la cour — dont la musique a été ajoutée en doublage à partir de l'enregistrement d'un orgue de fête foraine. Après avoir relaté comment j'ai identifié cet enregistrement, je présente la manière dont l'instrument de musique fictif et sa source sonore réelle — appartenant alors au Musée de l'Orgue Mécanique de Coxyde, en Belgique — se caractérisent et s'interprètent mutuellement à travers leur combinaison dans le film. Leur rencontre met en lumière plusieurs éléments contextuels, certains présents dans le film et d'autres extérieurs à celui-ci, manifestes ou latents dans l'histoire culturelle hongroise, belge et internationale. Ensemble, ces éléments révèlent un champ conceptuel autour de l'orgue fictif, qui englobe des idées aussi contrastées que celle de l'instrument comme métaphore de l'univers et celle de ses sonorités apparentées à des bruits d'excrétion. Ma proposition est que cette convergence d'extrêmes se comprend mieux à l'aide de la notion de carnavalesque développée par Mikhaïl Bakhtine (1984). J'examinerai donc ce que l'émergence de cette dimension carnavalesque nous apprend sur l'orgue de foire et sa musique.

Gergely Loch [ˈgɛrgɛj ˈloh] studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest, and at the University of Stockholm. He gained his PhD degree in 2022 at the former institution, where he also was an assistant researcher and lecturer between 2016 and 2022. Since 2022, he has worked in Sweden as an independent musicologist. He researches various phenomena of acoustic culture, in and beyond the realm of what is usually called 'music', exploring how different practices and perceptions relate to a given phenomenon, and what happens when the contesting perspectives meet.

Musical evening — Soirée musicale

Fairground and barrel organs — Orgues de foire et de Barbarie

Espace Jean Tinguely Niki de Saint Phalle — 18:00 – 20:00

The demonstration will be accompanied by drinks — La démonstration sera accompagnée d'un apéritif







Peter X. Bürgisser

Peter X. Bürgisser, in Luzern geboren, studierte Musik und erwarb ein Diplom als Konzert und Opernsänger. Aus gesundheitlichen Gründen gab er diese Laufbahn auf, blieb der Musik jedoch verbunden. Später entdeckte er die Welt der Drehorgeln und fand so zurück zum aktiven Musizieren. Seit Jahren konzertiert er im In und Ausland, organisiert Drehorgelfestivals und nimmt auch gerne an ihnen teil.

Im April 2015 gründete er mit Gleichgesinnten den Schweizer Drehorgel Club (SDC). Ziel des Vereins ist die Förderung des Drehorgelspiels und die Erhaltung der Instrumente als Kulturgut. Seither vertritt Peter X. Bürgisser als Präsident den SDC, so zum Beispiel als Trägerverein des Unspunnenfests und in der IG Volkskultur.
www.drehorgel-schweiz.ch

Ursula Bürgisser

Ursula Bürgisser begeisterte sich schon früh für die mechanischen Künste, liebte Spieldosen, Puppenautomaten und natürlich die grosse Chilbi-Orgel am Zürcher Knabenschiessen. Aber erst zusammen mit ihrem Ehemann Peter X. Bürgisser entdeckte sie die Welt der Drehorgeln und es entwickelte sich ein gemeinsames Betätigungsfeld, welches beiden erlaubt, ihre individuellen Interessen einzubringen.

So engagierte sich Ursula im Vorstand der Schweizer Freunde Mechanischer Musik und leitete während fünf Jahren die Redaktion des SFMM-Journals. Bedingt durch ihren literaturwissenschaftlichen Background richtet sich ihr Fokus vor allem auf kulturhistorische Aspekte ihres Hobbys. Sie interessiert sich für die unzähligen Geschichten um die historischen Instrumente und ist fasziniert von deren Vielfalt und Schönheit.

Ueli Temperli

Meine Name ist Ueli Temperli. Geboren 1965 in Samstagern am Zürichsee. Der Virus Mechanische Musik hat mich schon als kleiner Junge erwischt. Jede Chilbi musste besucht werden und ich stand stundenlang vor den Orgeln. Auch die Faszination für die Drehorgel ist bis heute geblieben. Viele Gespräche mit Zeitzeugen und Recherche zum Berliner Drehorgelbau hat mich viele Jahre gefesselt und begeistert. Auch ist meine Sammelleidenschaft bis heute ungebrochen.
www.drehorgelverleih.ch

Willy Bourquin

Willy Bourquin, né le 22 juin 1947, fait partie de l'une des plus importantes familles foraines de Suisse, établie depuis 5 générations. Ayant voyagé et travaillé dans toute la Suisse, il a fait découvrir au public des attractions diverses, telles que l'homme enchaîné ou la transformation en gorille, et il a également été propriétaire d'un cirque de souris et d'auto-tamponneuses. Père d'une fille et de trois fils, l'orgue Wilhelm Bruder (1905) qu'il présentera ce soir lui a été offert par eux comme cadeau pour son 79ème anniversaire. Après avoir appartenu à son propre grand-père, l'instrument a ensuite été propriété du cirque Knie, jusqu'à son retour dans la famille Bourquin.

Orgues en fête : musique dans le monde forain, 1850-1950

Philippe Crasse (Independent expert)

Lors de la révolution industrielle, la migration des populations rurales vers les cités manufacturières a créé des concentrations d'hommes et de femmes perdant leurs repères ancestraux. Sans doute pour pallier ce manque, les groupes humains nouvellement constitués vont réorganiser leur existence sur un rythme hebdomadaire, remplaçant l'office dominical et le lieu de culte par un repos réparateur et une visite à l'assommoir ou à la ducasse.

C'est ainsi que des cathédrales profanes s'érigent sur les champs de foire…

Des bateleurs et des banquistes officient au milieu de foules admiratives…

Reprenant les codes de l'instrument-roi du culte délaissé, l'orgue de foire enchante les chalands !

Des ateliers de facture d'orgues spécialisés se développent et multiplient effets sonores et décors automates pour se démarquer de la concurrence tout en suivant les innovations du siècle. Naturellement, les origines géographiques et la culture musicale de chacune de ces manufactures influent sur les techniques employées et par conséquent, sur le rendu sonore de ces instruments, qui doivent ravir les oreilles des fêtards et les fidéliser pour le compte de l'attraction foraine propriétaire.

Il est remarquable de constater que, quels qu'ils soient, les instruments de musique sont toujours en phase avec le répertoire de l'époque et suivent les évolutions de la mode musicale en adaptant leurs registres et même leurs décors. A travers des éléments audio-visuels réalisés au fil des ans, sur des fêtes foraines et parmi des collections, je vous propose de suivre l'évolution de ces somptueuses machines, magnifiques facettes du génie humain, pendant leur siècle d'or de 1850 à 1950.

During the Industrial Revolution, the migration of rural populations to manufacturing cities created concentrations of men and women who lost their ancestral bearings. Perhaps to compensate for this loss, these newly formed groups reorganised their lives around a weekly rhythm, replacing Sunday services and places of worship with restorative rest and a visit to the local tavern or fairground.

This is how secular cathedrals sprang up in the fairgrounds…

Jugglers and street performers entertained admiring crowds…

Reclaiming the style of the once-dominant instrument of the abandoned church, the fairground organ delighted the fairgoer!

Specialised organ-building workshops developed, multiplying sound effects and automated decorations to stand out from the competition, while keeping up with the innovations of the century. Naturally, the geographical origins and musical culture of each of these manufacturers influenced the techniques employed and, consequently, the sound produced by these instruments, which had to delight the ears of revelers and ensure their loyalty for the benefit of the owners of the fairground attractions.

It is remarkable to note that, whatever they may be, musical instruments are always in tune with the repertoire of the time, and follow the evolution of musical fashion by adapting their registers, and even their decorations. Through audiovisual elements produced over the years, at fairs and among collections, I invite you to follow the evolution of these splendid machines, magnificent facets of human genius, during their golden age from 1850 to 1950.

Philippe Crasse fonde avec son épouse Eve Chaillat, la Manufacture Traditionnelle de Limonaires et d'Orgues de Barbarie Le LUDION à Toulouse en 1976. Depuis 50 ans, ce maître-artisan d'Art crée et restaure des instruments mécaniques traditionnels, d'abord à cartes perforées, ensuite utilisant une télécommande bluetooth, objet d'un brevet. Il a reçu plusieurs distinctions dont le Prix d'Excellence de la Facture Instrumentale en 2001 et le Grand Prix des Métiers d'Art en 2004. Expert de Justice près la Cour d'Appel et le Tribunal Administratif de Toulouse depuis 2007, membre de la C.N.E.S. et de la C.E.D.E.A., Philippe Crasse partage désormais son expertise en assistant musées, collectionneurs et commissaires-priseurs dans le cadre de ventes publiques ou de négociations privées.

Mechanische Musikinstrumente für den Jahrmarkt: Herkunft, Entwicklungsgeschichte, Musik

Raphael Lüthi (Museum of music automatons, Seewen)

Wandernde Schausteller und Strassenkünstler nutzen ab dem beginnenden XIX. Jhd. nebst live gespielter Musik vorallem mechanische Musikinstrumente zur Begleitung ihrer Attraktionen und Darbietungen. Besonders das mechanische Rückenklavier, die Drehorgel und später ein als «Jahrmarktsorgel» bezeichnetes, grosses mechanisches Orgelwerk wurde für diesen Zweck gebaut und stetig weiter entwickelt. Moritaten- oder Bänkelsänger, wichtige Darsteller am Rande der Märkte und Volksfeste im XIX Jhd., nutzen die speziell konstruierte Moritatenorgel zur Gesangsbegleitung.

Herstellungszentren für mechanische Musikinstrumente mit Bezug zum Jahrmarkt entstanden punktuell in Europa. Mit dem Fokus auf die Schweiz von Interesse sind Anfangs Mirecourt in den Vogesen, Gersfeld/ Rhön, Paris und später insbesondere das badische Waldkirch i.Brsg., mit einem halben Dutzend Produktionsstätten auf engem Raum. Aus kleinen Ateliers und familiären Manufakturen werden florierende Fabriken mit einer Reihe von Zulieferbetrieben, welche um die Gunst internationaler Kundschaft buhlen. Aus schmuckarmen Musikschränken entwickeln sich wahre Prachtsexemplare des Kunsthandwerks mit reicher Bildhauerei und animierten Statuetten, die mit ihrer musiklischen Leistung ein stattliches Orchester ersetzen würden.

Die Musik mechanischer Musikinstrumente orientiert sich grundsätzlich an der Mode und am Geschmack der Kundschaft. Spezialisten bringen die populären Titel auf Tonträger, binäre Speichermedien, welche von einem komplexen Mechanismus ausgelesen, die Instrumente schliesslich automatisch zum Klingen bringen. Eine herausragende Rolle nehmen als «Musikzeichner» benannte Fachleute ein. In der Regel Musiker, die ausserdem über ein gutes technisches Verständnis verfügen und so die Möglichkeiten mechanischer Musikinstrumente optimal zu nutzen im Stande sind. Der Genialität ihrer Einfälle ist es zu verdanken, dass die aus musikalischer Sicht oft beschränkten Instrumente dennoch wunderbare und abwechslungsreiche Musik hervorbringen.

From the beginning of the 19th century, traveling showmen and street performers used live music and, above all, mechanical music instruments to accompany their attractions and performances. In particular, the mechanical barrel piano, the barrel organ, and later a large mechanical organ known as the 'fairground organ' were built for this purpose and continuously developed. Ballad singers, who were important performers at markets and folk festivals in the 19th century, used the specially designed 'Moritatenorgel' to accompany their singing performance.

Manufacturing centers for mechanical musical instruments related to the fairgrounds sprang up in various places in Europe. With a focus on Switzerland, the most interesting locations were initially Mirecourt in the Vosges, Gersfeld (Rhön, Germany), Paris, and later, in particular, Waldkirch in Baden, with half a dozen production facilities in a small area. Small studios and family-run workshops developed into flourishing factories with a number of suppliers vying for the favour of international customers. Simple music cabinets evolved into true masterpieces of craftsmanship with rich carvings and animated statuettes, whose musical performance could replace a stately orchestra.

The music performed by mechanical musical instruments is fundamentally based on the fashions and tastes of the clientele. Specialists set popular titles on binary storage media, which are read by a complicated mechanism and ultimately cause the instruments to sound automatically. Experts known as 'music arrangers' play a prominent role. These are usually musicians who also have a good technical understanding and are thus able to make optimal use of the possibilities offered by mechanical music instruments. It is thanks to the ingenuity of their ideas that these instruments, which are often limited from a musical point of view, nevertheless produce wonderful and varied music.

*1977 in Frauenfeld, verheiratet. Ausbildung zum Orgelbauer in Rapperswil, anschliessend Restaurierung von selbstspielenden Musikinstrumenten in Waldkirch i.Brsg., Deutschland (Schwerpunkt Drehorgeln/ Jahrmarktsorgeln); seit 2019 als Restaurator-Konservator im Museum für Musikautomaten in Seewen tätig; nebenberuflich seit 2001 Museumsarbeit, Co-Kuratieren verschiedener Sammlungen und Ausstellungen, Recherche und Publikation diverser Fachartikel. Kleine private Sammlung von mechanischen Musikinstrumenten.

Devices of Heritage: The Role of Mechanical Music in the Historicisation of European Funfairs

Achille Kienholz (Université de Fribourg)

While fairground heritage and culture have received an increasing attention in the past few decades — notably in the UK and, more recently, in Europe with UNESCO's recognition of fairground culture as intangible cultural heritage — the processes through which such heritage takes shape and gains value remain understudied. Notwithstanding important works in this field — by authors such as Toulmin (1997) and Trowell (2017) — the progressive transformation of objects initially used as tools to provide entertainment into expensive collectables still lacks a thorough and detailed analysis.

My contribution, as part of my ongoing PhD dissertation project, addresses this gap, by demonstrating how historical fairground apparatuses — in this case, fairground organs — come to play a role into the establishment of a shared network of references and values connecting families of showpeople, collectors and experts with a wider public. In particular, I consider the value placed on fairground organs by showperson communities at the end of the nineteenth century, turning them into emblems of their recently officialised profession in various European countries. Reviewing the technological and aesthetic features of the organs — as well as the values and discourses that such features conveyed — I argue that these instruments never lost their specific world-building agency. What I suggest is that similar, music-driven processes are at work now to promote the preservation of fairground heritage as they were, more than a century ago, to establish the reputation of showpeople's businesses. Through its innovative approach, my contribution therefore offers new avenues for reflection on the role of technology in the development of institutions, be they cultural or political.

Si la culture foraine et son patrimoine bénéficient depuis quelques décennies d'une certaine attention — particulièrement au Royaume-Uni et plus récemment en Europe, avec l'inscription par l'UNESCO de la culture foraine sur sa liste du patrimoine culturel immatériel — les processus grâce auxquels ces notions prennent forme et gagnent en valeur demeurent mal connus. Malgré les importants travaux réalisés dans ce domaine — notamment par Toulmin (1997) et Trowell (2017) — la progressive transformation d'un matériel forain à vocation essentiellement utilitaire en pièces de collection n'a toujours pas fait l'objet d'une étude approfondie et détaillée.

S'inscrivant dans le cadre plus ample de mon projet de thèse, ma contribution vise à apporter des éclaircissements sur cet angle mort de la recherche, en montrant comment certains dispositifs forains — en l'occurrence, des orgues de foire — en sont venus à étayer un réseau de références et de valeurs partagées liant familles foraines, propriétaires d'instruments, groupes experts et grand public. Mon analyse se fonde sur le statut emblématique qu'a acquis l'orgue mécanique parmi les communautés foraines à la fin du XIX^{e} siècle, en devenant un élément majeur d'une nouvelle représentation professionnelle. J'examinerai ici les caractéristiques techniques et esthétiques des instruments, ainsi que les discours et les valeurs que celles-ci véhiculaient, l'argument central de ma présentation étant que les orgues ont, au fil du temps, conservé une capacité à « faire monde ». Les dynamiques de patrimonialisation observables aujourd'hui reposent ainsi sur des mécanismes — souvent justifiés par des raisons musicales — analogues à ceux qui, au début du siècle dernier, devaient assurer la réputation des métiers forains. Innovative dans son approche, ma contribution offre donc de nouvelles pistes de réflexion quant à l'implication des technologies dans le développement d'institutions culturelles ou politiques.

Achille Kienholz is a PhD student, enrolled in the Swiss National Science Foundation-funded project 'The musical world of fairgrounds in Switzerland, 19th-21st centuries', led by Prof. Anna Stoll-Knecht, at the University of Fribourg. He holds a bachelor's degree in musicology and art history from the latter university and a master's degree in ethnomusicology from the University of Neuchâtel. Since his master's thesis — which focused on the development and practice of music therapy in French-speaking Switzerland — his research has centered on the links between the use of sound, musical techniques and the construction of identities, particularly professional ones.

Accidental Synchrony in Fairground Film Exhibition

Marco Ladd (King's College London)

Scholars of early cinema (c. 1895-1910) have long noted the presence of music in the first exhibition environments, from pianists in the music hall to gramophones in storefront cinema windows. Yet while it is reasonable to assume that these environments 'lent' their musical attributes to the cinema (Miceli 2009), the means by which expectations of an appropriate musical accompaniment to moving images arose from the disparate soundscapes of early film exhibition remain notoriously hard to pin down (Altman 2004). Drawing together theories of early film sound with Aldo Bernardini's (1981; 2001) meticulous work on the history of itinerant cinema in Italy, this paper focuses on the possible contributions of fairground film exhibition — characterised, notably, by the presence of large-scale mechanical organs and their diverse musical repertoires — to the development of a uniquely cinematic notion of synchronisation: the idea that music and image ought to 'mutually implicate' one another along temporal, affective, and narrative axes (Gorbman 1988). Fairground organs were, of course, an attractive element of film exhibition in their own right and their continuous, looping statement of popular musical repertoires has generally been read as an autonomous layer of sonic information. Yet by reading a collection of contemporary Italian sources against the grain, I suggest that such instruments would also have instigated 'accidental' synchronisations with the image that, in their serendipitous effect, began slowly to discipline early film spectatorship, engendering the cultural expectations necessary for cinema's development as a properly audiovisual form.

Les spécialistes des débuts du cinéma (env. 1895-1910) ont depuis longtemps souligné la présence de la musique dans les premiers lieux de projection, des pianistes dans les music-halls aux gramophones dans des magasins provisoirement transformés en salles obscures. S'il est raisonnable de supposer que ces environnements ont « transmis » leurs attributs musicaux au cinéma (Miceli 2009), il reste difficile de cerner comment des attentes spécifiques concernant un accompagnement musical qui soit adapté aux images animées ont émergé des paysages sonores disparates des premières projections cinématographiques (Altman 2004). En s'appuyant sur les théories du son aux premiers temps du cinéma et sur les minutieux travaux d'Aldo Bernardini (1981 ; 2001) consacrés à l'histoire du cinéma ambulant en Italie, cet exposé examine la contribution possible des projections de films dans les fêtes foraines — caractérisées notamment par la présence d'orgues mécaniques imposants et la diversité de leurs répertoires musicaux — au développement d'une notion de synchronisation proprement cinématographique, à savoir : l'idée que la musique et l'image doivent s'influencer mutuellement sur les plans temporel, affectif et narratif (Gorbman 1988). Les orgues de foire, à eux seuls, constituaient bien entendu un attrait des projections cinématographiques, et la diffusion continue, et en boucle, de répertoires musicaux populaires a généralement été interprétée comme une strate sonore autonome. Pourtant, en lisant avec un regard neuf un ensemble de sources italiennes d'époque, je suggère que de tels instruments peuvent également avoir provoqué des synchronisations « accidentelles » avec l'image qui, par leur effet fortuit, ont lentement commencé à discipliner le regard des premiers spectateurs de films, réduisant ainsi les attentes culturelles nécessaires au développement du cinéma en tant que forme audiovisuelle à part entière.

Marco Ladd is a British Academy Postdoctoral Fellow based in the Music Department at King's College London; previously he was a research fellow of Emmanuel College, Cambridge. His research centres on music in Italy in the first half of the twentieth century, focusing especially on intersections between elite and popular musical traditions. His first monograph, forthcoming with Cambridge University Press, examines music in Italian silent cinemas alongside the emergence of audiovisual synchronization as a key parameter of cinematic aesthetics. Later in 2026 he will take up a Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellowship at the University of Milan, for a project that examines the history and legacy of Italian operetta during the Fascist period.

The Performative Architecture of Fairground Cinema

Nicholas Rogers (Université de Fribourg)

In the past three decades, scholars have demonstrated how distinct early film was from later, narrative cinema. In this literature, it has been particularly productive to consider early film's performance context. In Europe, the most important venue for film shows was the itinerant fairground, where, beginning in the 1890s, cinema's sensational aesthetic was developed. This paper explores an important body of understudied material from this period of film history, the materiality of the shows' musical accompaniment. In the first decade of cinema, a new kind of mechanical organ was employed by fairground cinema attractions.

These instruments — technologically sophisticated, enormous, and lavishly decorated — provided the musical and architectural material of early film exhibitions. The organs were placed directly outside the projection tent, so their music would have been audible to film audiences. The organ and the cinema, by means of their unified performance of reproducible media, constituted a unified attraction. Adapting the visual language of the 1900 Paris Exposition Universelle, organ manufacturers covered the instruments with extravagant historicist carving and painting. I suggest that this decoration mediated the central tension implicit in early cinema, between the enchantment of the moving image and the industrial nature of its technology. By furnishing the fairground cinema with its musical content and visual framework, the mechanical organ played an important role in defining the experience of early cinema.

Au cours des trois dernières décennies, les chercheurs ont démontré que les premiers films étaient très différents du cinéma narratif d'une époque ultérieure. Dans ce domaine, il est particulièrement pertinent d'examiner le contexte de diffusion des premiers films. En Europe, le lieu le plus important pour les projections de films était la fête foraine itinérante, où, à partir des années 1890, s'est développée l'esthétique sensationnelle du cinéma. Cette présentation explore un corpus important et peu étudié de cette période de l'histoire du cinéma : la matérialité de l'accompagnement musical des projections. Durant la première décennie du cinéma, un nouveau type d'orgue mécanique fut utilisé par les attractions cinématographiques des fêtes foraines.

Ces instruments — technologiquement sophistiqués, énormes et richement décorés — fournissaient la matière musicale et architecturale des premières projections de films. Les orgues étaient placées juste à l'extérieur de la salle de cinéma, leur musique étant ainsi audible pour les spectateurs. L'orgue et le cinéma, par leur utilisation conjointe de supports reproductibles, formaient une attraction commune. S'inspirant du langage visuel de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, les fabricants d'orgues ornèrent leurs instruments de sculptures et de peintures historicistes somptueuses. Cette décoration répond à une tension centrale inhérente au cinéma primitif, entre la fascination pour l'image en mouvement et la nature industrielle de sa technologie. Parce qu'il fournissait au cinéma de fête foraine son contenu musical et son cadre visuel, l'orgue mécanique a joué un rôle important dans l'expérience des débuts du cinéma.

Nicholas Rogers is a postdoctoral researcher in art history at the University of Fribourg. He is a member of the SNF research project 'The musical world of fairgrounds in Switzerland', where he studies the visual culture of the fairground in the nineteenth and twentieth centuries. Before arriving in Fribourg, he studied art history at the University of Melbourne and the Courtauld Institute of Art, and completed his doctorate on opera staging at the University of Pennsylvania. He is preparing a monograph on Richard Wagner's theory of the *Gesamtkunstwerk*, considered in the context of nineteenth-century globalisation.

Henri Sauguet's *Les Forains* in the Context of Postwar Culture

Tatiana Senkevitch (Paris Institute for Critical Thinking,
Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Music evoking the fairground has long inspired choreographers. Stravinsky's *Petrushka* (1910-1911), commissioned by Serge Diaghilev for the Ballets Russes, remains one of the most renowned examples in which a fairground setting shapes the thematic and structural core of a ballet. My presentation focuses instead on *Les Forains*, composed by Henri Sauguet for Les Ballets des Champs-Élysées in the spring of 1945. Created by the twenty-one-year-old choreographer and young dancers who had collaborated sporadically during the Occupation, *Les Forains* became the company's signature work. After its premiere on 3 March 1945, it was performed more than four hundred times before the company's dissolution.

Drawing on research for my forthcoming monograph on French ballet theatre during and after the Second World War, this paper examines the relationships between Sauguet's score, Boris Kochno's libretto, and Roland Petit's choreography. I argue that *Les Forains* embodies a symbolic 'fairground' of ideas exchanged between two generations of artists: Kochno and Sauguet, both veterans of Diaghilev's circle, and a younger cohort of choreographers and dancers whose artistic sensibilities matured amid wartime hardship. The melancholic lyricism and transparent textures of Sauguet's music provided common emotional ground for this encounter, articulating the postwar longing for renewal and continuity in French ballet.

La musique évoquant la fête foraine inspire depuis longtemps les chorégraphes. *Petrouchka* de Stravinsky (1910-1911), commandée par Serge Diaghilev pour les Ballets russes, demeure l'un des exemples les plus célèbres où le décor de la fête foraine structure le cœur thématique et structurel d'un ballet. Ma présentation porte quant à elle sur *Les Forains*, composée par Henri Sauguet pour les Ballets des Champs-Élysées au printemps 1945. Créée par le jeune chorégraphe de vingt et un ans et de jeunes danseurs ayant collaboré sporadiquement durant l'Occupation, *Les Forains* devint l'œuvre emblématique de la compagnie. Après sa première le 3 mars 1945, elle fut jouée plus de quatre cents fois avant la dissolution de la compagnie.

S'appuyant sur les recherches menées pour ma monographie à paraître sur le ballet français pendant et après la Seconde Guerre mondiale, cette communication examine les liens entre la partition de Sauguet, le livret de Boris Kochno et la chorégraphie de Roland Petit. Je soutiens l'idée que *Les Forains* incarnent une sorte de foire symbolique où s'échangent des idées entre deux générations d'artistes : Kochno et Sauguet, tous deux figures emblématiques du cercle de Diaghilev, et une jeune génération de chorégraphes et de danseurs dont la sensibilité artistique s'est affirmée dans le contexte difficile de la guerre. Le lyrisme mélancolique et la transparence de la musique de Sauguet ont offert un terrain d'entente émotionnel à cette rencontre, traduisant le désir d'après-guerre de renouveau et de continuité dans le ballet français.

Tatiana Senkevitch**,** historian of art and dance, received her Ph.D. from the University of Michigan, USA. Her research interests include history of dance, Baroque art and culture, and modern aesthetic philosophy. In addition to teaching at the University of Southern California (USC), Cornell University, University of Toronto, Rice University (Houston), and l'Université Catholique de l'Ouest, Angers, France; she has published on early modern artistic theories, French academic paintings, the history of taste and neoclassical dance. She was a recipient of Getty Research Institute and Chateaubriand Fellowships, a research fellowship in the CNRS, Centre Jean Pepin, Paris.

The Fairground Imaginaire in Jacques Tati's Films

Anna Stoll Knecht (Université de Fribourg)

From *Jour de Fête* to *Play Time*, the films of Jacques Tati (1907-1982) present a conflict between tradition and modernity that relates to the post-war Americanisation of Europe. The progressive invasion of technology and machines is perceived as a threat, and the pre-industrial world as an ideal past evoked with nostalgia. The fairground imaginaire participates in the construction of this nostalgic past in Tati's oeuvre. His first feature film, *Jour de Fête* (1949), takes place on a fairground. Its village fair is associated with the 'old' world, which lives at a slower, human rhythm. However, it is also at the fairground that the postman François sees a film promoting the speed and efficiency of American mail services. The technological aspirations of the fairground world are reflected in the use of mechanical instruments, from the fairground organ accompanying the carrousel to the mechanical piano playing in the village's bar.

Tati's late masterpiece *Play Time* (1967) begins in a modern city that has already devoured the 'old town', still present in *Mon Oncle* (1958). And yet, in *Play Time*'s climatic scene, the new world collapses, leading to a final carousel of cars circling a roundabout, accompanied by a soundtrack that integrates the music of a Limonaire organ into the orchestral score. In this way, the fairground imaginaire functions both as a symbol of the 'old world' and as a space open to modernity, and by connecting past and future, illustrates Tati's ambivalence towards scientific progress and technology.

De *Jour de Fête* à *Play Time*, les films de Jacques Tati (1907-1982) présentent un conflit entre tradition et modernité lié à l'américanisation de l'Europe après la seconde guerre mondiale. L'invasion progressive de la technologie et des machines est alors perçue comme une menace, et le monde pré-industriel comme un passé idéal évoqué avec nostalgie. L'imaginaire forain participe à cette construction d'un passé nostalgique dans l'œuvre de Tati. La fête foraine est précisément le sujet de son premier long métrage, *Jour de Fête* (1949). La fête est associée avec l'« ancien » monde vivant à un rythme plus lent et plus humain. Cependant, c'est aussi à la fête que le postier François voit un film qui vente la rapidité et l'efficacité du service postal américain. L'aspiration technologique du monde forain se reflète dans l'utilisation d'instruments de musique mécanique, que ce soit l'orgue de foire qui accompagne le carrousel ou le piano mécanique du bar.

Play Time (1967), chef d'œuvre plus tardif de Tati, se déroule dans une ville moderne qui a englouti le « vieux quartier » encore présent dans *Mon Oncle* (1958). Au point culminant de *Play Time*, ce nouveau monde s'effondre, laissant place à un dernier carrousel de voitures tournant sur un rond-point, sur une bande-son qui intègre la musique d'un orgue Limonaire à la partition orchestrale. Ainsi, l'imaginaire forain fonctionne à la fois comme un symbole de l'« ancien monde » et comme un espace ouvert à la modernité ; en reliant passé et avenir, il illustre l'ambivalence de Tati face au progrès scientifique et à la technologie.

Anna Stoll Knecht is Assistant Professor at the University of Fribourg under a Starting Grant from the Swiss National Science Foundation, leading the team project 'The Musical World of Fairgrounds in Switzerland, 19th-21st centuries' (2024-2029). Previously a British Academy postdoctoral fellow at Oxford (Jesus College), she has engaged in research on Gustav Mahler's interpretation of Richard Wagner, both as a conductor and as a composer; and more recently on the use of sound and music in physical comedy (SNF Ambizione 2019-23). Publications include her first monograph *Mahler's Seventh Symphony* (OUP, 2019); essays and articles in *Mahler in Context* (CUP, 2020), *Wagner in Context* (CUP, 2024) *Wagner Studies* (CUP, 2025), *Studia Musicologica* (no 65, 2024), a chapter on Jacques Tati for the *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy* (2023) and a coedited volume on *Wagner's* Tristan und Isolde *in Vienna, 1903* forthcoming with Routledge in June 2026.

Louder, Brighter, Stranger: Theatricality, Sound, and the Culture of Attractions on the Nineteenth-Century Fairground

Nele Wynants (Universiteit Antwerpen)

On nineteenth-century fairgrounds across Europe, the struggle for attention was both visual and sonic. In a world where attracting and holding public attention was essential, sound played a crucial role. The cries of the barkers, musical performances, and the growing use of mechanical instruments such as barrel organs and orchestrions animated the fairground's vibrant soundscape, transforming it into a space of constant competition and display — amplifying spectacle, shaping atmosphere, and asserting presence within the dense soundscape of the fair.

Drawing on research from the Science at the Fair project (www.scifair.eu), this lecture situates these sonic and theatrical strategies within a broader culture of attractions (Gunning, Gaudreault, Huhtamo). Theatres, anatomical museums, and side shows competed side by side for audiences, deploying a repertoire of techniques — from costumed parades and amplified music to painted façades and colourful posters — to lure the crowd. Far from being mere background noise, fairground music functioned as a medium for attention and pulling in audiences, marking the presence of showpeople within urban and rural soundscapes.

By tracing how showpeople combined visual spectacle with sound technologies, the paper highlights the fairground as a dynamic frontier of media innovation, where boundaries between science and entertainment, word and music, and illusion and instruction were constantly blurred. Attention is given to how sound — whether produced by human voices or mechanical organs — structured social encounters and mediated relations between performers and audiences. Through their theatrical and commercial use of sound, itinerant performers inscribed their presence in the public ear, and left an enduring imprint on the heritage of popular modernity.

Sur les champs de foire européens du XIX^{e} siècle, la lutte pour capter l'attention était à la fois visuelle et sonore. Dans un monde où attirer et retenir le public était essentiel, le son jouait un rôle crucial. Les cris des bonimenteurs, les spectacles musicaux et l'utilisation croissante d'instruments mécaniques, tels que les orgues de Barbarie et les orchestrions, animaient le paysage sonore vibrant du champ de foire. Ces sons transformaient le champ de foire en un espace de compétition et de démonstration permanentes en amplifiant le spectacle, façonnant l'atmosphère et affirmant une présence au sein du paysage sonore dense de la foire.

Basée sur les recherches du projet Science at the Fair (www.scifair.eu), cette conférence situe ces stratégies sonores et théâtrales dans le contexte plus large de la culture des attractions (Gunning, Gaudreault, Huhtamo). Théâtres, musées d'anatomie et attractions foraines rivalisaient pour attirer les spectateurs, déployant tout un répertoire de techniques pour séduire la foule — des défilés costumés à la musique amplifiée, en passant par les façades peintes et les affiches colorées. Loin d'être un simple bruit de fond, la musique foraine servait à capter l'attention et à attirer le public, marquant la présence des forains dans les paysages sonores urbains et ruraux.

En retraçant la manière dont les forains combinaient spectacle visuel et technologies sonores, cette communication met en lumière la fête foraine comme un laboratoire dynamique d'innovation médiatique, où les frontières entre science et divertissement, parole et musique, illusion et pédagogie se confondaient. Je m'intéresse particulièrement à la façon dont le son, qu'il soit produit par des voix humaines ou des instruments mécaniques, structurait les interactions sociales et influençait les relations entre artistes et spectateurs. Par leur utilisation théâtrale et commerciale du son, les artistes ambulants ont marqué les esprits et laissé une empreinte indélébile sur le patrimoine de la modernité populaire.

Nele Wynants is research assistant professor at the University of Antwerp's Research Institute for the Arts (ARIA), where she coordinates the Arts & Media Archaeology team. She leads the ERC-funded project 'Science at the Fair: Performing Knowledge and Technology in Western Europe, 1850–1914' (www.scifair.eu), is series editor of *Media Performance Histories* (Brepols), and editorial board member of the *Journal for the History of Knowlegde*.

What is Culture of Attractions?

Erkki Huhtamo (University of California, Los Angeles)

About 20 years ago I started researching what I called ‘culture of attractions’. Although my original inspiration came from early cinema studies, where scholars like Tom Gunning and André Gaudreault had started talking about ‘cinema of attractions’ in the 1980s, I placed these terms within a broader cultural framework. One of the incubation areas of the culture of attractions was the fairground. Fairs were meeting places where things were sold, spectacles exhibited, and news and rumors spread. An important aspect was drawing attention — capturing the visitors eyes and ears. For that purpose many strategies were developed. Some were visual, others auditive. Banners and posters as well as performers doing ‘parades’ raised curiosity toward competing spectacles. Shouts, singing, and the sounds of mechanical music instruments like fairground organs tried to captivate the ears. The fairground was a multimedia experience avant la lettre. It influenced other industrial strategies that were also applied at city centers. Gradually the culture of attractions spread to both urban exteriors and interior spaces and became metamorphosed into a ‘society of the spectacle’ (Guy Debord). This lecture will present the speaker’s idea of the gradual formation of the culture of attractions, discussing various aspects and strategies from a media archaeological point of view.

Il y a une vingtaine d'années, j'ai commencé à faire des recherches sur ce que j'appelais la « culture des attractions ». Si mon inspiration première provient des premières études cinématographiques, lorsque des chercheurs comme Tom Gunning et André Gaudreault ont commencé à parler de « cinéma d'attractions » dans les années 1980, j'ai repris ces termes pour les inscrire dans un cadre culturel plus large. L'un des berceaux de la culture des attractions était la fête foraine. Les foires étaient des lieux de rencontre où l'on vendait des marchandises, où l'on présentait des spectacles et où circulaient nouvelles et rumeurs. Un aspect important était de capter l'attention, de captiver le regard et l'ouïe des visiteuses et visiteurs. À cette fin, de nombreuses stratégies ont été développées. Certaines étaient visuelles, d'autres auditives. Bannières et affiches, ainsi que des artistes défilant dans des « parades », suscitaient la curiosité à l’égard de spectacles entretenant une concurrence mutuelle. Cris, chants et sons d'instruments de musique mécaniques, comme les orgues de foire, cherchaient à accaparer l’oreille du public. La fête foraine était ainsi une expérience multimédia avant l'heure. Elle a influencé d'autres stratégies industrielles qui ont également été appliquées dans les centres-villes. Progressivement, la culture des attractions s'est étendue aux espaces extérieurs et intérieurs des villes et s'est métamorphosée en une « société du spectacle » (Guy Debord). Cet exposé présentera ma vision de l’évolution progressive de la culture des attractions, passant par l’analyse de divers aspects et stratégies du point de vue d’une archéologie des médias.

Erkki Huhtamo is Professor of Design Media Arts, and Film, Television, and Digital Media at the University of California Los Angeles (UCLA). He is internationally known as a founding figure of media archaeology, now practiced worldwide. Professor Huhtamo has lectured internationally, directed television programs, and curated exhibitions of media arts. He wrote the large monograph *Illusions in Motion: Media archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (The MIT Press, 2013), considered an authoritative statement about the topic. He edited (with Jussi Parikka) the foundational volume *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (University of California Press, 2011). *Fairy Engine: Topos Archaeology of Media Culture* is forthcoming from The MIT Press. Huhtamo is putting final touches to two other books, "Mechanics, Marionettes, and Media," an archaeology of mechanical theaters (forthcoming from Brepols), and "Screentimes Revisited: Screenology, or Media Archaeology of the Screen."

Deutsche Volksfestkultur, deren zentrales Element, die SchaustellerInnen und Schausteller sind

Margit Ramus (Independant researcher)

Weit über die Grenzen Deutschlands hinaus ist die Volksfest-Kultur Spiegel unserer Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Seit Jahrhunderten kommen die Menschen zum alljährlich wiederkehrenden Volksfest zusammen. Charakteristisch sind dabei die Belustigung und Unterhaltung der Bevölkerung sowie die Möglichkeit zum multikulturellen Austausch. Die Tradition der Festfolge, z.B. mit Festzug und Fassanstich, verbindet Menschen aller Nationen.

Die Gründungen der Volksfeste gehen häufig bis ins Mittelalter zurück und je nach Ursprung weisen sie verschiedene Festformen und Bezeichnungen auf und bewahren das Andenken an Kirchweihen, Reliquienverehrungen, Patronatsfeste oder uralte Märkte. Auf Jahrmärkten wurden damals alle technischen Errungenschaften vorgestellt wie der Guckkasten, die Laterna Magica, der Kinematograph sowie mechanische Musikinstrumente. Nicht zu vergessen, dass die Drehorgel dem Bänkelsänger folgte, das Grammophon dem zeitgenössischen Plattenspieler weichen musste und heute die neusten Hits aus aller Welt über die Sound-Anlage digital übertragen werden.

Auch wenn vieles in Vergessenheit geraten ist, haben die Volksfeste bis heute nie ihren Reiz und Charme verloren und es gelang, die Balance zwischen Tradition und Fortschritt zu halten, wobei die Industrialisierung zur modernen Ausprägung der Feste mit ihren technischen Innovationen führte. Interessant ist auch, dass auf kleinstem Raum alle Bauformen der klassischen Architektur zu sehen sind und die Malerei an den Schaustellergeschäften einen Bezug zur bildenden Kunst vom Barock bis zur Moderne zeigen. Letztendlich tragen die Schaustellerinnen und Schausteller erheblich zur Technik und kunstvollen Ausstattung der Attraktionen auf dem Festplatz bei. Ohne sie sind die modernen Volksfeste nicht denkbar!

Far beyond Germany's borders, the culture of folk festivals reflects our society from the Middle Ages to the present day. For centuries, people have gathered for the annual folk festival. Characteristic of these festivals are the amusement and entertainment of the population, as well as the opportunity for multicultural exchange. The traditional sequence of events, such as parades and the tapping of the first keg of beer, unites people of all nations.

The origins of folk festivals often date back to the Middle Ages, and depending on their origins, they exhibit various forms and names, preserving the memory of church consecrations, veneration of relics, patron saint festivals, or ancient markets. At these fairs, all kinds of technological advancements were showcased, such as the peep show, the magic lantern, the cinematograph, and mechanical musical instruments. It is worth noting that the barrel organ succeeded the street singer, the gramophone gave way to the contmporary record player, and today, the latest hits from around the world are streamed digitally through sound systems.

Even though much has been forgotten, folk festivals have never lost their appeal and charm, and they have managed to maintain a balance between tradition and progress, with industrialisation leading to the modern form of thefestivals and its technological innovations. Ultimately, the fairground operators contribute significantly to the technology and artistic design of the attractions on the fairground. Modern folk festivals would be inconceivable without them!

Dr. Margit Ramus ist seit langen Jahren erfolgreich, sowohl als Schaustellerin, als auch als Kunsthistorikerin und Bewahrerin des Volksfestes als Kulturgut. Sie promovierte an der Friedrich-Weilhelm-Universität Bonn über die „Architektur und Dekoration von Schaustellergeschäften“. Seit 10 Jahren betreibt sie die wissenschaftliche Enzyklopädie / das digitale Archiv www.kulturgut-volksfest.de, das ca. 50.000 Besuche aus aller Welt pro Jahr verzeichnet. Es deckt alle Bereiche der Volksfest- und Schaustellerkultur in Deutschland ab, von Ursprung und Bedeutung der einzelnen Feste über das Leben und Arbeiten der Schaustellerfamilien zu den vielfältigen Schaustellergeschäften mit ihrer kunsthistorischen Relevanz, ihren Herstellern und Malern. All dies ist reich bebildert, so dass sich eine breite Zielgruppe angesprochen fühlt.

'Rave Machines' - On British Fairgrounds and Pop Music

Ian Trowell (Independent researcher)

This presentation explores the strong relationship between British fairgrounds and music related subcultures in the period from the 1950s to present. It commences from the shift of focus on the British fair to faster machines powered by electricity rather than steam, decoration through painted artwork with exciting new themes rather than carved and gilded ornaments, illumination by massed light bulbs rather than old-fashioned lamps, and music provided by gramophone rather than organs.

Music subcultures multiplied in this period, encompassing rules of dress, manner and focussed locality tethered to thrilling new genres of music. The fairground (and seaside amusement park) quickly emerged as a space to both experience new music genres in a collective manner and to offer a 'hang-out' space for various overlapping subcultural gangs. Enclosed fairground machines offered an added element to music consumption, enacted through movement and simulation, whilst the fairground space as a whole created a unique environment of blended and clashing sounds and noises.

The fairground-music experience was buttressed in two significant ways: fairground decoration quickly developed an intricate and intimate synergy with the visual culture of pop music, and post-rave culture expanded into numerous 'fairground genres' such as donk, makina, bounce, etc.

Cette présentation explore les liens étroits entre les fêtes foraines britanniques et les sous-cultures musicales des années 1950 à nos jours. Elle aborde l'évolution des fêtes foraines britanniques, marquée par l'avènement de machines plus rapides alimentées par l'électricité plutôt que par la vapeur, d'une décoration privilégiant les peintures aux thèmes novateurs aux ornements sculptés et dorés, d'un éclairage assuré par des ampoules en grand nombre plutôt que par des lampes traditionnelles, et d'une musique diffusée par le gramophone plutôt que par l'orgue.

Les sous-cultures musicales se sont multipliées durant cette période, avec leurs codes vestimentaires, leurs manières et leur ancrage local, intimement liés à de nouveaux genres musicaux captivants. La fête foraine (et le parc d'attractions balnéaire) est rapidement devenue un lieu d'expérimentation collective de ces nouveaux genres et un point de ralliement pour divers groupes de sous-cultures aux liens parfois flous. Les machines foraines offraient une dimension supplémentaire à la consommation musicale, s'exprimant par le mouvement et la simulation, tandis que l'espace forain dans son ensemble créait une atmosphère unique, un mélange parfois dissonant de sons et de bruits.

L'expérience de la musique de fête foraine a été renforcée de deux manières importantes : la décoration des fêtes foraines a rapidement développé une synergie complexe et intime avec la culture visuelle de la musique pop, et la culture post-rave s'est étendue à de nombreux « genres forains » tels que le donk, le makina, le bounce, etc.

I am a researcher and writer focussing on the history, theory and intersections of fairground heritage, visual culture and popular culture including music. My research output and engagement span academic journals and over 100 articles for specialist 'enthusiast' journals in the UK. In 2018 I completed a PhD at Sheffield School of Architecture (University of Sheffield), focusing on the British travelling fairground and ongoing attempts to create a heritage environment drawing upon or including the fairground. This work unpacks the history, space and multi-sensory experience of the fairground, and examines how fairground heritage is structured, drawing from and contributing to the discipline of critical heritage theory.

Scientific committee — Comité scientifique

Prof. Anna Stoll Knecht
Dr. Nicholas Rogers
Achille Kienholz

Organisation assistant — Assistante d'organisation

Isabelle Haldemann

Student assistants — Assistants étudiants

Clémentine Kufrin
Nathan Klinger

Funded by the Swiss National Science Foundation.

Heartfelt thanks to the Schweizer Freunde Mechanischer Musik

Conference room — Salle du colloque

Salle de musicologie, Université de Fribourg, av. de l'Europe 20, MIS 02-2033

Lunch — Repas de midi

Mensa Miséricorde, Université de Fribourg, av. de l'Europe 20, MIS 07

Musical evening — Soirée musicale

Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle, Rue de Morat 2

Thursday dinner — Dîner de jeudi (19h30)

Café de la Clef, Planche-Supérieure 2

