



HAL
open science

La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques

Raffaele Pinelli

► To cite this version:

Raffaele Pinelli. La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques. Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d'Azur, pp.155-165, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563748

HAL Id: hal-03563748

<https://hal.science/hal-03563748v1>

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Restitutions et
patrimonialisation musicales :

*(re)lire
les sources
de la musicologie*

sous la direction de
Luc Charles-Dominique
Raffaele Pinelli

Illustration de couverture :

« Ténor de violon » (?) (sa signature pourrait être Giovanni Cuppin). Palais Lascaris, Nice, Fonds Antoine Gautier, inv. C009 © Ville de Nice, Palais Lascaris. Photo François Fernandez.

Premier trimestre 2022.

ISBN : 978-2-9581460-0-9

EAN : 9782958146009

Restitutions et patrimonialisation musicales :
(re)lire les sources de la musicologie

Actes de la journée d'études du 15 novembre 2018
au Palais Lascaris (Nice)

sous la direction de Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli

Avec le soutien de :

- l'Institut Universitaire de France
- l'Université Côte d'Azur (Nice)
- le LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés, Université Côte d'Azur)
 - l'Université Franco-Italienne
 - la Ville de Nice
 - le Palais Lascaris (Nice)
- l'association Arts et Musiques au Musée (Palais lascaris)



VILLE DE NICE



ARTS ET MUSIQUES AU MUSÉE

Table des matières

● Avant-propos <i>Sylvie Lecat</i>	3
● Introduction <i>Luc Charles-Dominique</i>	5
● Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique <i>Florence Gétreau</i>	11
● Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII ^e siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille <i>Malou Haine</i>	37
● Les tenues du violon en Europe, XVI ^e -XVIII ^e siècles. Identification, implications, restitution <i>Cyril Lachèze</i>	73
● La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII ^e siècle <i>Constance Frei</i>	89
● Repenser le <i>revival</i> «baroque» des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources <i>Luc Charles-Dominique</i>	113
● La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques <i>Raffaele Pinelli</i>	155

La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques

Raffaele Pinelli
Université Côte d'Azur
Università La Sapienza

RÉSUMÉ

La facture actuelle de l'accordéon diatonique entre la France et l'Italie est au cœur de l'analyse proposée dans cet article. Une fois retracés les temps forts de l'histoire de la facture des accordéons à partir du XIX^e siècle dans ces deux pays, on examinera l'apport de l'un des protagonistes de son histoire récente. Pour ce faire, l'analyse, qui adopte une approche à la fois diachronique et synchronique, et s'appuie sur des sources écrites et orales, montrera si, et dans quelle mesure, ce milieu particulier de la facture instrumentale a cherché à prendre en compte les sources organologiques.

Raffaele Pinelli
Doctorant en Ethnomusicologie.
Université Côte d'Azur (Nice, LIRCES). Università La Sapienza (Rome).

● La facture des accordéons entre le XIX^e et le XX^e siècle

Cet article traite de la facture actuelle de l'accordéon diatonique en France et en Italie, deux pays qui, plus que d'autres en Europe¹, ont contribué au développement organologique et à l'histoire de cet instrument, et sont étroitement liés par l'histoire de sa facture. Seront analysés les événements qui ont conduit à son renouveau à partir des années 1970, après des décennies d'une production de faible intensité au profit des accordéons chromatiques. Cette relance, favorisée par des dynamiques particulières impliquant les facteurs d'instruments de musique et les musiciens, a stimulé tant la création de nouveaux modèles d'accordéons diatoniques que de nouveaux paradigmes musicaux qui ont permis, à leur tour, le passage de l'état d' « instrument de musique paysan de l'ère industrielle »² à celui, actuel, d'instrument à part entière.

Une fois retracés les temps forts de la facture des accordéons à partir du XIX^e siècle dans les deux pays, seront examinés les apports de quelques-uns des protagonistes de cette histoire récente. En s'appuyant sur des sources à la fois orales et écrites, l'analyse cherchera à montrer si, et dans quelle mesure, ce milieu particulier de la facture instrumentale a cherché à prendre en compte les sources organologiques.

En 1979, Marc Perrone³, un jeune musicien français d'origine italienne, rencontre les Castagnari⁴, une famille d'artisans facteurs d'accordéons, à Recanati, une petite ville de la région des Marches en Italie. Cette rencontre marquera l'histoire récente de ces instruments à soufflet.

¹ Pour plus de renseignements sur l'histoire de la facture des accordéons diatoniques et chromatiques, cf. notamment les ouvrages de Pierre Monichon, *L'accordéon*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 ; Pierre Monichon, *L'accordéon*, Lausanne, Payot, 1985 ; Pierre Monichon, Alexandre Juan, *L'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Éd. Cyrill-Demian, 2012. Concernant les analyses historiques, musicologiques et ethnomusicologiques sur l'accordéon diatonique dans les contextes nationaux européens, cf. Francesco Giannattasio, *L'organetto*, Roma, Bulzoni, 1979, et Jon Faulstad, *Ein-raderen i norsk folkemusikk*, Oslo, Universitetsforlaget, 1978.

² Francesco Giannattasio, *L'organetto*, op. cit.

³ Plus d'informations sur sa carrière artistique et sa biographie sont disponibles à l'adresse internet : www.marcperrone.net.

Le jeune musicien français, qui militait déjà depuis quelques années dans un groupe fameux du *folk revival* français, *Perlinpinpin Fòlc*, avait commandé à Arrigo Guerrini, un facteur italien d'accordéons de Castelfidardo, un village proche de Recanati, un accordéon diatonique à trois rangées, que ne fut jamais livré : Guerrini, âgé de 89 ans, décédait avant de lui remettre l'instrument commandé. Perrone étant à la recherche d'un autre facteur d'accordéon diatonique, il lui fut conseillé de s'adresser aux Castagnari, « ... les seuls qui probablement auraient pu en fabriquer... »⁵.

Pour mieux comprendre ces propos, il est nécessaire de rappeler les quelques étapes de l'histoire de ces instruments en France et en Italie.

L'origine des accordéons diatoniques, ancêtres des aérophones mécaniques à soufflet, remonte par convention à 1829, quand un fabricant autrichien de pianos et d'orgues, Cyrill Demian, dépose à Vienne le brevet d'un nouvel instrument de musique qu'il appelle *accordion*⁶. Il s'agit d'un petit instrument caractérisé par un soufflet et une boîte en bois comportant un clavier de cinq touches. En tirant et en poussant le soufflet, l'air capturé ou expulsé met en vibration les anches libres métalliques logées dans la boîte de protection des mécaniques des touches. Dans ce modèle, assez rudimentaire, chaque touche permet d'actionner plusieurs anches différentes qui, en vibrant simultanément, produisent deux accords distincts selon que le soufflet est tiré ou poussé. Ce principe, appelé bi-sonore, est spécifique aux accordéons diatoniques ainsi qu'à d'autres aérophones mécaniques à soufflet ; il les distingue des chromatiques, qui adoptent le principe uni-sonore.

Pierre Monichon affirme que Demian s'attendait à « ... une vente raisonnable de ses produits pour augmenter un peu son chiffre d'affaires... »⁷, mais qu'une fois « sorti » de l'atelier viennois, l'instrument a connu un succès qui, en termes de diffusion, a été parmi les plus significatifs de l'histoire récente de tous les instruments de musique.

Le prototype de Demian s'est propagé rapidement dans la plupart des pays européens où il a pris les noms, ainsi que les caractéristiques esthétiques et organologiques des cultures dans lesquelles il a été adopté.

En France, et notamment à Paris, s'il conserve le principe bi-sonore, le prototype viennois est modifié par les facteurs d'instruments qui, en changeant le clavier et les anches, lui donnent la possibilité de jouer des mélodies à la place des accords. Le nouvel instrument prend le nom d'*accordéon* et, tout au long des années 1830, plusieurs méthodes d'apprentissage sont imprimées à Paris⁸.

À cet égard, dans son remarquable ouvrage consacré aux facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle⁹, l'organologue Malou Haine a collecté une grande quantité de données relatives à la facture instrumentale française. Si ces sources ne constituent pas des séries temporelles complètes et homogènes, elles apportent un éclairage sur la facture instrumentale en France au XIX^e siècle, en nous permettant de reconstruire, au moins en partie, celle des accordéons.

Les plus anciennes notices documentées de l'installation à Paris des premiers ateliers de facture d'accordéons remontent à la première moitié des années 1830¹⁰. Si l'*Almanach-Bottin* de

⁴ Pour plus d'informations sur la famille Castagnari et leurs accordéons (diatoniques et chromatiques) cf. le site internet www.castagnari.com.

⁵ Ce sont les mots de Marc Perrone lors d'un entretien qu'il nous a accordé chez lui à Paris, le 8 oct. 2014.

⁶ Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 32-37.

⁷ Pierre Monichon, Alexandre Juan, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 54.

⁸ Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 139-140.

⁹ Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1985.

¹⁰ A. Reisner, musicien et facteur d'accordéons dont nous ne connaissons pas le prénom, fonde à Paris en 1832 son atelier (cf. Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 39-46). En 1834, le facteur parisien Isoard participe avec ses accordéons à l'exposition nationale de Paris (Malou Haine, *op. cit.*, p. 66).

1836 indique quatre facteurs d'accordéons et d'harmonicas, l'Agenda musical de Planque de 1835 en mentionne seize¹¹. L'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1847 montre que sur un total de 373 facteurs installés dans la capitale, 62 fabriquent des accordéons, c'est-à-dire 17% (les facteurs de pianos sont 193, soit 53%, et les luthiers seulement 19, c'est-à-dire 3%)¹².

Menée au second semestre 1848, juste après la Révolution, l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris, qui porte sur 1847¹³, affiche une forte régression des chiffres d'affaires dans les milieux de la facture instrumentale parisienne (la perte s'élève à 68% par rapport à l'année précédente et, pour ce qui est des accordéons, à 24%) ; on constate aussi une forte diminution des acteurs sociaux qui y sont impliqués (dans toutes les branches de la facture instrumentale, les licenciements des ouvriers atteignent 2512 unités, soit une perte de 60% des effectifs ; pour ce qui est de la facture des accordéons, cette régression concerne 91 ouvriers sur 288, soit 32%)¹⁴. Après la période de crise économique et les bouleversements politiques vécus lors de la Deuxième République, c'est pendant le Second Empire qu'on assiste à ce que Malou Haine qualifie, à juste titre, « d'âge d'or » de la facture instrumentale française¹⁵. Cela, à la suite de l'expansion industrielle et de la croissance de la consommation et à la pratique de la musique¹⁶.

Les données collectées par l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris en 1860 montrent, par rapport à l'enquête de 1847, une diminution des facteurs-patrons (cela ne concerne que les facteurs de pianos et d'accordéons). Paris compte à présent 358 patrons, dont 179 facteurs de pianos (50%), alors que les facteurs-patrons d'accordéons ne sont que 30 (8%), soit 32 de moins qu'en 1847. Les artisans-ouvriers engagés dans cette filière ne dépassent pas les 231 unités (sans compter quatre apprentis)¹⁷. Cependant, par rapport aux données de l'enquête de 1848, on remarque une petite augmentation de 34 unités. Cette tendance se retrouve dans les chiffres d'affaires : 1 284 703 F en 1860 vs 1 057 500 F en 1848¹⁸ (57% environ, 737 203 F, concernent le marché intérieur, contre 42% environ, 547 500 F, les exportations¹⁹).

L'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1872 montre une forte croissance du nombre des facteurs-patrons parisiens, désormais 679. Parmi eux, ceux appartenant à la branche dénommée « pianos et harpes » sont toujours les plus nombreux, soit 250 (37% environ) et les artisans-ouvriers, 4 277. Les facteurs-patrons d'accordéons sont 125 (18,4%) ; avec leurs 479 artisans-ouvriers, ils occupent à présent la troisième position par ordre d'importance parmi toutes les branches de la facture instrumentale, juste après les luthiers et les facteurs d'instruments à vent en bois²⁰. Comme l'explique Malou Haine, cette augmentation importante découle de la prolifération des petits artisans, eux dont le travail était déjà organisé en filière, probablement dès les années 1840, c'est-à-dire peu de temps après l'arrivée de l'*accordion* en France (le nombre des patrons s'accroît plus que celui des ouvriers, comme aussi celui des petits façonniers indépendants, sans compter le fait que la taille moyenne des ateliers passe de 8 à 4 ouvriers entre 1860 et 1872²¹). À ce sujet, l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1847 a déjà dévoilé la présence importante d'ateliers de petite taille : ceux ne possédant qu'un ou deux artisans at-

¹¹ Malou Haine, *op. cit.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 68, 69 et 337.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 353-354.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100 sq.

¹⁶ « L'expansion industrielle est considérable, les réseaux de chemin de fer se multiplient et cette époque est marquée par des phénomènes de sociabilisation importants auxquels la musique n'est guère pas [*sic*] étrangère. C'est notamment l'apogée de l'orphéon, l'essor des cafés-concerts, le développement des fanfares et harmonies dans toutes les villes et villages, la multiplication des salles de concert, ainsi que le renouveau de la musique religieuse. » Malou Haine, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101, 355.

¹⁸ *Ibid.*, p. 354, 355 et 360.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156, 356.

²⁰ *Ibid.*, p. 372.

²¹ *Ibid.*, p. 104-110.

teignent alors 50% (dont 19 ont un seul artisan et 12 emploient un seul ouvrier) ; ceux de 2 à 10 ouvriers représentent 40% (25), et ceux qui comptent plus de 10 ouvriers, 10% (6)²². Parmi ces ateliers, on trouve : 8 facteurs d'accordéons, 21 ébénistes, 12 accordeurs et monteuses, 7 fabricants de garnitures (parmi lesquels des fabricants de jeux d'anches en cuivre, de claviers et des touches), 8 fabricants d'incrustations, 2 facteurs d'accordéons-jouets, 2 fabricants de soufflets, 2 réparateurs²³. Dans l'enquête de la Chambre de Commerce de Paris de 1860, les ateliers des facteurs-patrons d'accordéons se répartissent comme suit : les petits ateliers, dans lesquels travaillent un ou deux artisans, sont 14 (soit 47%), ceux qui emploient de 2 à 10 ouvriers sont 13 (soit 43%), et ceux qui occupent plus de 10 ouvriers, enfin, sont 3 (soit 10%)²⁴. L'enquête de 1872 révèle une augmentation de 316% des facteurs-patrons d'accordéons en douze ans seulement, ce qui est symptomatique de la prolifération des petits ateliers et affiche leur « ...volonté de ne pas s'étendre de manière industrielle »²⁵, selon Malou Haine. Dans cette courte période, en effet, l'ensemble des acteurs sociaux de la filière productive parisienne des accordéons s'accroît de 131%.

Mais en 1896, l'enquête de l'Office du Travail²⁶ met en évidence une forte régression du nombre de facteurs français d'instruments après 1872, période de crise économique et politique et de forte stagnation économique qui suit la guerre franco-allemande. En l'espace de vingt-quatre ans, les patrons ne sont plus que 224 (soit une baisse de 64%), et chaque branche de la facture instrumentale accuse une perte au moins égale à 50%. On assiste alors au déclin de la facture française des accordéons : dans tout l'Hexagone, il n'y a que deux facteurs-patrons encore en activité, l'un installé à Paris et l'autre dans les Bouches-du-Rhône²⁷. Parmi les causes du déclin de cette branche (et des autres branches de la facture instrumentale française), se trouve l'incapacité (ou peut-être la non-volonté) d'adaptation des facteurs-patrons aux transformations du marché intérieur, ainsi que l'augmentation de la concurrence étrangère, notamment allemande, dans la fabrication d'instruments moins chers et plus compétitifs que les français²⁸. À ce sujet, et selon l'interprétation de Malou Haine relative à l'ensemble des données statistiques collectées autour du commerce extérieur²⁹, les accordéons sont les instruments les plus importés en France pendant la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans ce processus, l'Allemagne se taille la part du lion, en inondant le marché intérieur français d'instruments bon marché : 75% des instruments importés dans l'Hexagone sont allemands (alors que pendant le Seconde Empire ils n'étaient que 25%), dont 51% d'accordéons³⁰.

En ce qui concerne l'Italie, politiquement fragmentée au XIX^e siècle, nous ne sommes pas en mesure d'établir les dates et les lieux exacts de la fondation des premiers ateliers de facture des accordéons. Cependant, nous savons que les accordéons y sont apparus vers 1833. Cette infor-

²² *Ibid.*, p. 337.

²³ Pour plus de détails sur ces spécialisations, voir Malou Haine, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ *Ibid.*, p. 109, 355.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 25-27.

²⁷ *Ibid.*, p. 163-164, 382, 389.

²⁸ Concernant les données relatives aux importations des instruments de musique en France dans cette période, ainsi qu'aux causes du succès des instruments de musique d'importation et de la chute des manufactures et ateliers d'accordéons français, voir Malou Haine, *op. cit.*, p. 197-208.

²⁹ À ce sujet, nous invitons le lecteur à prendre en compte les avertissements donnés par Malou Haine à propos de l'ensemble des sources sur le commerce extérieur collectées et analysées dans son ouvrage. Malou Haine, *op. cit.*, p. 33-37.

³⁰ *Ibid.*, p. 203.

³¹ Cf. Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », Ostiglia, 1839 (Mss. Teoria B 71/1-3, Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia). Ce manuscrit, retrouvé dans un fonds de la bibliothèque de musique d'Ostiglia par sa bibliothécaire, Mme Elisa Superbi, a fait l'objet de trois publications différentes : Attilio Amitrano, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*, Mori, Edizioni La Grafica, 2012 ; Corrado Rojac, Ilaria Nardi, 1839 : *la fisarmonica di Giuseppe Greggiati. La terza parte del metodo*, Edizioni Ars Spolentium, Spoleto, 2012 ; Giuseppe Greggiati, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*. *Terza*

mation provient d'un manuscrit rédigé entre 1839 et 1842 par le prêtre Giuseppe Greggiati d'Ostiglia, un petit village en Lombardie, document récemment retrouvé et que nous avons pu examiner³¹. Dans ce manuscrit, le prêtre écrit qu' « environ en 1833 un nouvel instrument à vent et à soufflet est arrivé en Lombardie de Vienne, qui est appelé par les Allemands [pas de nom], par les Français *accordéon* et par les Italiens *armonica* »³². De 1830 à 1860, plusieurs ateliers s'installent dans le pays, notamment dans le centre-nord. C'est le début de la facture instrumentale italienne des accordéons.

Selon une tradition qui s'est progressivement imposée chez les facteurs d'accordéons du DIMROC (le District Industriel Multisectoriel de Recanati-Osimo-Castelfidardo), 1863 est l'année de la fondation de la première usine italienne consacrée à la facture d'accordéons diatoniques, avec la figure quasi légendaire de Paolo Soprani³³. C'est à partir de cette usine installée à Castelfidardo, mondialement connu comme « le village des accordéons » et qui est devenu aujourd'hui une petite ville, que débute l'histoire du DIMROC, actuellement premier foyer mondial de production des instruments de musique, notamment d'accordéons. Entre 1860 et 1890 les ateliers se multiplient dans tout le pays, mais principalement dans le centre-nord³⁴.

Tout au long du XIX^e siècle, les efforts des usines et des ateliers italiens portent sur l'amélioration des accordéons diatoniques qui, entretemps, se sont propagés rapidement dans la plupart des pays européens et d'Amérique du Nord, notamment grâce aux premières vagues migratoires. Sous l'effet d'une demande croissante en provenance du marché extérieur³⁵, les facteurs d'instruments s'engagent dans la création de plusieurs prototypes, à l'origine de la création d'un instrument très proche de ce que l'on appelle aujourd'hui « accordéon chromatique ».

L'invention de ce modèle a été attribuée à Paolo Soprani qui, en 1897, en avait déposé le brevet³⁶ à Paris. Cependant, comme nous l'avons écrit³⁷, nous estimons qu'il faut attribuer cette

parte (integrale), il repertorio della prima stagione fisarmonicistica italiana, édité par Attilio Amitrano, Mori, Edizioni La Grafica, 2016. Dans l'ouvrage de 2012, Attilio Amitrano a publié la première et la deuxième partie de la méthode de Giuseppe Greggiati, ainsi que certaines lettres et documents du prêtre d'Ostiglia. La troisième partie de la méthode a fait l'objet de deux publications différentes, dont la première par Corrado Rojac et Ialaria Nardi en 2012, et la deuxième encore une fois par Attilio Amitrano en 2016. Corrado Rojac a ainsi reconstitué un exemplaire d'*armonica* décrit dans le manuscrit de Giuseppe Greggiati, grâce à la collaboration d'Adriano Clementi, artisan facteur d'accordéons auprès de la firme italienne Pignini de Castelfidardo (pour plus de renseignements, cf. le site internet de Corrado Rojac à l'adresse <http://www.corradorojac.com>). Malgré cette abondance de publications, nous avons remarqué des problèmes d'interprétation du point de vue musicologique, organologique, ethnomusicologique et historique. C'est pourquoi nous avons souhaité examiner directement le manuscrit, qui est toujours conservé dans le fonds G. Greggiati de la bibliothèque de musique d'Ostiglia (MN).

³² « Circa l'anno 1833 fu portato da Vienna in Lombardia un nuovo Strumento da fiato a mantice, chiamato dai tedeschi [pas de nom], dai Francesi *Accordéon* e da noi Italiani *Armonica*. » Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », *op. cit.*, f. 3.

³³ Concernant l'histoire de ce qui ressemble à un mythe de création, cf. Francesco Giannattasio, *L'organetto*, *op. cit.*, p. 46 ; Pierre Monichon et Alexandre Juan, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 77 ; Beniamino Bugiolacchi, Fabio Buschi, Roberto Carlorosi, *Artigiani del suono*, Recanati, Tecnostampa, 2013, p. 264.

³⁴ Pour plus de renseignements sur les dates et les lieux de fondations des ateliers et usines italiennes, cf. Pierre Monichon, *L'accordéon*, 1985, *op. cit.*, p. 133-137 ; Francesco Giannattasio, *L'organetto*, *op. cit.*, p. 117-118 ; Carlo Aguzzi, *Stradella e le sue fisarmoniche*, Caselle di Altivole, Physa Edizioni Musicali, 2015, p. 324-325.

³⁵ Malheureusement, il n'y a pas encore d'études concernant la valeur des exportations italiennes d'accordéons au XIX^e siècle. Pour tout ce qui concerne les données de 1907 à 1980, cf. Marco Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*, Ancona, Affinità elettive, 2004, p. 80-81 et p. 95-96.

³⁶ Il s'agit du brevet enregistré le 5 mars 1897. L'information de l'existence de ce brevet provient de Pierre Monichon, dans la deuxième édition de son livre sur l'histoire de l'accordéon (cf. Monichon, *L'accordéon*, *op. cit.*, p. 98-101). Nous avons eu la possibilité d'examiner la copie de ce brevet provenant des archives de Pierre Monichon, qui l'avait reçu en 1978, et qui nous a été communiqué par Alexandre Juan. Dans cette copie, que peut-être Pierre Monichon avait demandée à l'Institut national de la propriété industrielle, on peut noter : le numéro 264.685, qui correspond vraisemblablement au numéro de dépôt, le timbre du cabinet Blétry, qui a probablement avancé le dépôt sur demande de Paolo Soprani, ainsi que la signature du Chef du Bureau de la propriété industrielle.

³⁷ Cf. Raffaele Pinelli, « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, 2017, p. 175-189.

invention à un autre facteur italien, Giuseppe Galleazzi. En effet, les planches présentées dans le brevet français, ainsi que la description de l'innovation dont Paolo Soprani demanda la protection et le droit d'exploitation, se retrouvent telles quelles dans deux brevets identiques déposés dans deux pays différents par Galeazzi. Dans le premier brevet³⁸, enregistré en 1894 à San Francisco aux États-Unis, ville dans laquelle il avait fondé son atelier³⁹, il signe *Joseph*, l'équivalent anglais de *Giuseppe*. Dans le second brevet, déposé à Rome en 1896⁴⁰, on retrouve son prénom italien. De ce dernier brevet, Paolo Soprani déposa en Italie un *attestato completivo*⁴¹ en 1899⁴². Cela semble indiquer que Paolo Soprani avait acheté le brevet de 1896 de Galleazzi. En outre, le fait que Giuseppe « *Joseph* » Galleazzi ait gardé pour lui le brevet de 1894 déposé aux États-Unis, nous permet d'avancer l'hypothèse d'une stratégie commerciale mise en place par le facteur italo-américain : abandonner l'exploitation du marché intérieur européen à Soprani, en gardant pour lui-même celui de l'Amérique du Nord, notamment des États Unis et, probablement, du Canada aussi.

Cependant, quoique les brevets puissent être considérés comme des sources primaires, en l'état actuel de la recherche historique sur ces instruments de musique, nous ne pouvons affirmer avec certitude que Galeazzi est « le père » du premier prototype d'accordéon chromatique, bien que la redécouverte de ses brevets d'invention le laisse présager. En revanche, il est certain que Paolo Soprani n'en est pas l'inventeur.

Dans la période qui va du début du xx^e siècle aux années 1960, on assiste à la fois au succès mondial de l'accordéon chromatique et des usines italiennes du DIMROC, ainsi qu'au « confinement » des accordéons diatoniques dans le milieu des musiques dites traditionnelles. C'est à cette période aussi que commence l'histoire de la famille Castagnari, maîtres-facteurs d'accordéons.

● La famille Castagnari

En 1914, Giacomo Castagnari installa son atelier dans le village de Recanati. Il y travailla tout d'abord avec son épouse, puis avec ses deux fils, Mario et Bruno. Jusqu'à nos jours, trois générations⁴³ se sont succédé, tant à la direction de l'usine qu'aux activités dans les ateliers, une caractéristique qui a fait de la famille Castagnari un cas très rare (probablement unique) dans la production des aérophones mécaniques à soufflet.

Si, jusqu'à la première moitié des années 1930, Giacomo Castagnari fabriqua surtout des accordéons diatoniques, c'est de la seconde moitié de la décennie 1930 jusqu'aux années 1970 que l'atelier, sous la direction de ses deux fils, Mario et Bruno, devint une petite usine consacrée principalement à la production d'accordéons chromatiques et de ses pièces « à façon ».

Cette période est celle de la très forte expansion de l'accordéon chromatique, au cours de laquelle le DIMROC s'affirma comme le centre mondial de la production et de l'innovation appliquée aux aérophones mécaniques à soufflet.

³⁸ Cf. Joseph Galleazzi, « Accordion », United States Patent Office, n° 517.648, San Francisco, déposé le 9 sept. 1893 et publié le 3 avr. 1894.

³⁹ Cf. Marion Jacobson, *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p. 42.

⁴⁰ Cf. Giuseppe Galleazzi, « Armonica », Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, n° 42687, Roma, déposé le 29 sept. 1896.

⁴¹ Il s'agit d'un certificat d'addition. Celui était ajouté par l'inventeur à un brevet qui avait déposé précédemment, pour y apporter des modifications ou améliorations. Une fois accepté et enregistré par l'établissement de la propriété industrielle, le certificat suit le sort du brevet auquel il est attaché.

⁴² Cf. Soprani, « Armonica », Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, n° 51986, Roma, déposé le 17 juin 1899, et publié le 13 sept. 1899.

⁴³ À l'heure actuelle, le passage de témoin est en cours entre la troisième et quatrième génération d'artisans-facteurs.

Massimo Castagnari, maître-facteur de la troisième génération et notre principal informateur, nous a raconté que ces années furent riches d'expérimentations dans toutes les usines et tous les ateliers du district industriel : la recherche était permanente afin de répondre aux nombreuses demandes d'améliorations en provenance d'un marché, notamment extérieur, en pleine croissance. C'est à cette époque, par exemple, que les États-Unis devinrent les principaux destinataires des exportations des facteurs italiens, notamment ceux du DIMROC, en absorbant, dès les années 1950, plus de 50% des exportations d'accordéons italiens⁴⁴.

Une telle hégémonie s'explique par la conjonction de plusieurs facteurs : des prix plus bas que la concurrence pour les instruments finis et semi-finis ; une qualité supérieure ; une capacité de production de haute qualité capable de s'adapter rapidement à la demande et aux changements des marchés intérieur et extérieur⁴⁵.

● La reprise de la facture instrumentale des accordéons diatoniques : une alliance entre facteurs d'instruments et musiciens

En 1979, on a vu que Marc Perrone se rendit en Italie à la recherche d'un facteur d'accordéons diatoniques. Il cherchait des instruments solides et fiables ; c'est pourquoi on lui recommanda de s'adresser aux Castagnari, une fois connue la disparition d'Arrigo Guerrini. Marc Perrone savait que la famille Castagnari ne fabriquait plus d'accordéons diatoniques depuis longtemps. Pour convaincre Mario Castagnari d'accepter sa commande, et aussi pour faire baisser le prix de vente, il s'engagea à lui faire parvenir des commandes depuis la France, un pays où la demande d'accordéons diatoniques était alors en forte croissance. La proposition reçut l'assentiment de Mario Castagnari. À son retour en France, Perrone se fit l'ambassadeur des Castagnari, à la suite de quoi plusieurs personnes de son entourage commandèrent des accordéons à cette famille de facteurs.

La production des accordéons diatoniques redémarra alors sous le sillage d'une alliance inédite entre un musicien et des facteurs d'instruments de musique.

En 1987, après avoir reçu des Castagnari trois modèles différents d'accordéons diatoniques respectant toutes les demandes expresses d'innovations organologiques, voire de personnalisation, Perrone demanda aux Castagnari la modification d'un modèle à trois rangées et douze basses. Cela aboutit à la création d'un modèle à trois rangées et dix-huit basses, dont la disposition des notes de la main gauche (résultant de la combinaison de « basses et accords »), offrait un cycle complet de douze accords correspondant à tous les intervalles de l'échelle chromatique tempérée.

Pendant les années 1990, Perrone demanda aux Castagnari un autre effort pour la création d'un accordéon diatonique à quatre rangées et dix-huit basses. Avec ce modèle, les facteurs italiens atteignirent les limites physiques de l'instrument, au-delà desquelles il y a l'accordéon chromatique, plus grand et plus complet.

Ces diverses améliorations permirent à Perrone de dépasser les limites organologiques de l'instrument et les barrières imposées par son accordage fixe, et influencèrent tant sa poétique que sa poétique, voire sa créativité et sa *praxis* instrumentale. Perrone a ainsi eu la possibilité de s'attaquer à de nouveaux genres musicaux, de composer et de partager des répertoires avec les musiciens et les instruments de musique les plus disparates. D'un strict point de vue organologique, si ces instruments ont préservé le principe bi-sonore, ils ont connu d'importants

⁴⁴ Cf. Moroni, *Emigranti, dollari e organetti*, op. cit., p. 94.

⁴⁵ Une telle capacité d'adaptation productive est l'une des caractéristiques de certains systèmes productifs italiens, dont les Districts industriels sont l'expression directe. Pour plus de renseignements sur l'histoire de la production industrielle et semi-industrielle des districts italiens dans une perspective historico-sociologique cf. Arnaldo Bagnasco, *Tre Italie : la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.

changements dans le rapport entre les deux claviers (main gauche et main droite), ce qui constitue une complexité supplémentaire pour le musicien.

Bien que ces modèles d'accordéons diatoniques se rapprochent de plus en plus des accordéons chromatiques pour ce qui est de leurs caractéristiques organologiques et de leurs possibilités expressives, ils restent et resteront toujours des « diatos », pour utiliser une dénomination familière, tant qu'ils conserveront le principe bi-sonore.

● Les années 1980-1990

Dans les années 1980, d'autres accordéonistes diatoniques ont profité de la possibilité de personnaliser leurs instruments de musique. Les demandes de modifications organologiques, formulées aux facteurs d'instruments, se sont alors multipliées. Cela s'est manifesté tout d'abord dans le cadre du *folk revival*, puis dans celui de ce que l'on appelle aujourd'hui les musiques du monde.

On peut donc distinguer, entre la France et l'Italie, deux générations de musiciens qui ont suivi l'exemple de Marc Perrone. Parmi eux, se trouvent les Italiens Riccardo Tesi et le jeune Simone Bottasso, ainsi que les Français François Heim, Norbert Pignol, Stéphane Milleret et Jannick Martin. Ces musiciens ont tous choisi un facteur auquel adresser leurs demandes. Si Riccardo Tesi, Simone Bottasso, François Heim et Jannick Martin ont fait confiance aux Castagnari, Norbert Pignol et Stéphane Milleret ont préféré le facteur français Bertrand Gaillard.

Gaillard qui, à la différence des Castagnari, n'est pas issu d'une famille de facteurs d'instruments dont le savoir-faire a toujours été transmis oralement, a commencé son activité de facteur d'accordéons diatoniques dans les années 1990, après presque treize ans « d'auto-formation », comme il nous l'a révélé. Grâce à sa formation d'ébéniste, il mena une étude minutieuse des accordéons allemands Hohner et des instruments italiens de Soprani, Guerrini et Castagnari, qu'il tenait pour les meilleurs accordéons diatoniques du marché. Il décida alors d'en construire de nouveaux, qui se détachaient radicalement de tous ces modèles, pour fabriquer des instruments possédant des mécaniques en métal super-Durall (le même alliage utilisé pour la fabrication des anches), des claviers fermés (comme dans les modèles traditionnels irlandais), des nouveaux types de sommiers, ainsi qu'un nouveau *design*.

En 1992, contacté par Norbert Pignol et Stéphane Milleret, musiciens et fondateurs du collectif Mustradem (acronyme de Musiques Traditionnelles de Demain) qui désiraient des instruments très fiables, dotés d'un son et de mécaniques précis, Gaillard leur fabriqua deux nouveaux modèles d'accordéons diatoniques. Ceux-ci, en « seconde » (c'est-à-dire à deux voix), à trois rangées et à douze basses, présentaient un clavier pour la main droite personnalisé sur demande : la disposition des notes, conçue par les deux musiciens, favorisait l'improvisation jazz en ouverture du soufflet. Ce système, identifié comme « le clavier Pignol-Milleret », est utilisé par de nombreux musiciens dans le monde et est fabriqué par plusieurs facteurs d'accordéons diatoniques.

Comme Perrone avec Castagnari, Pignol et Milleret demandèrent à Gaillard, devenu leur facteur de référence, la réalisation de deux autres accordéons. Il s'agissait de modèles à trois rangées et à dix-huit basses, dont la disposition des boutons du clavier de la main gauche n'était plus en rangées parallèles et symétriques mais ergonomiques⁴⁶, et qui permettait l'exécution de simples notes et pas seulement d'accords. Grâce à l'application de ce système de registres mécaniques pour les basses, très proche du dispositif que l'on retrouve dans les accordéons chromatiques, ces nouveaux modèles ont permis aux deux musiciens de composer de la mu-

⁴⁶ À ce sujet, voir l'image « option 18 basses » du modèle « Saphir » dans le site internet du facteur à l'adresse www.accordeonsgaillard.fr/accordeon-saphir.html.

sique dans laquelle il n'y a plus la distinction entre un clavier de la main gauche exclusivement consacré à l'harmonie et un autre de la main-droite réservé à la mélodie.

● Conclusion

Ce processus de modifications permanentes fait de la facture actuelle d'accordéons diatoniques un domaine aux antipodes d'un retour aux sources organologiques.

Pendant toutes nos enquêtes de terrain, nous n'avons jamais trouvé de trace d'archives, dans les ateliers ou usines des facteurs d'instruments visités, sauf dans l'atelier de Bertrand Gaillard qui adopte une méthode de travail différente de celle des facteurs d'instruments s'inscrivant dans une continuité transgénérationnelle et qui se décline par la transmission orale des savoirs et savoir-faire techniques.

Questionné sur l'absence dans son atelier de tout type d'archives, voire de « traces » du travail réalisé, Massimo Castagnari nous a répondu : « Nous n'avons pas besoin de dessins : nous fabriquons nos instruments à partir de ce que nous imaginons. [...] Pourquoi devrions-nous préserver un exemplaire de chaque modèle d'accordéon réalisé et que nous ne fabriquons plus ? Nous avons décidé de fabriquer d'autres modèles qui sont bien meilleurs que les précédents. [...] Mon père a gardé pendant une certaine période pas mal de ses instruments de son invention. Un jour, il a tout jeté à la poubelle et d'autres facteurs ont fait comme lui aussi... »⁴⁷

Ce manque de sources de toutes sortes, qu'elles soient relatives aux processus de production ou aux instruments fabriqués et à leurs parties, nous montre la présence d'un *modus operandi* qui est révélateur à son tour d'un *modus pensandi*, où la dimension du passé, dépouillé de ses sources et donc de ses traces, n'a pas la même valeur attribuée à celle du présent et du futur. C'est dans cette perspective que l'on peut retrouver l'une des caractéristiques les plus importantes de la facture instrumentale, qui concerne tant les musiques de tradition orale que les musiques actuelles.

Par ailleurs, dans le cadre de la facture des accordéons, la demande par les musiciens d'une personnalisation de leur instrument ne date pas du début des mouvements revivalistes. Don Giuseppe Greggiati, déjà, avait décrit dans son manuscrit la même pratique que lui-même avait mise en place pour obtenir la fabrication de modèles que l'on appellerait aujourd'hui des accordéons diatoniques à deux/trois rangées⁴⁸. D'autre part, la chaîne actuelle de production des accordéons est très proche (pour ne dire pas quasiment identique) de celle que l'on trouve à Paris entre la première et seconde moitié du XIX^e siècle, en raison de la présence de petits patrons et d'artisans-ouvriers spécialisés et hautement qualifiés, et aussi d'une chaîne de production très morcelée et semi-industrialisée (dans laquelle l'apport des machines-outils n'exclut pas l'intervention manuelle de l'artisan-ouvrier).

En conclusion, nous retiendrons que l'analyse des dynamiques interrelationnelles entre différentes catégories sociales, comme celles que nous venons de décrire, peut constituer une « clé de voûte » pour comprendre les faits musicaux dans les sociétés complexes, comme les nôtres, et constater à quel point les dualismes oralité/écriture, tradition/innovation, local/global se rencontrent et s'entremêlent tout en s'alimentant réciproquement. Ce faisant, l'étude des faits musicaux, à la fois diachronique et synchronique, contribuera à la fabrication d'une large histoire culturelle.

⁴⁷ Nous avons transcrit les propos de Massimo Castagnari, lors d'un terrain consacré à la collecte de photographies dans son atelier à Recanatì, le 22 févr. 2017.

⁴⁸ Cf. Giuseppe Greggiati, « Metodo per l'Armonica a mantice », *op. cit.*, f. 4-7.

● Références bibliographiques

- AGUZZI Carlo, *Stradella e le sue fisarmoniche*, Caselle di Altivole, Physa Edizioni musicali, 2015.
- AMITRANO Attilio, *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866)*, Mori, La Grafica, 2012.
- BAGNASCO Arnaldo, *Tre Italie : la problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- BUGIOLACCHI Beniamino, Fabio Buschi, Roberto Carlorosi, *Artigiani del suono : tracce di storia della fisarmonica*, Recanati, Tecnostampa, 2013.
- FAUKSTAD Jon, *Ein-raderen i norsk folkemusikk: historikk, bruk og repertoar*, Oslo, Universitetsforlaget, 1978.
- GIANNATTASIO Francesco, *L'organetto*, Roma, Bulzoni, 1979.
- GREGGIATI Giuseppe, « Metodo per l'Armonica a mantice ». Ostiglia, 1839. Mss. Teoria B 71/1-3. Fondo musicale Giuseppe Greggiati, Ostiglia.
- *Metodo per l'armonica a mantice di don Giuseppe Greggiati (Ostiglia 1793-Mantova 1866). Terza parte (integrale), Il repertorio della prima stagione fisarmonicistica italiana*, édité par Attilio Amitrano, Mori, La Grafica, 2016.
- HAINÉ Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 1985.
- JACOBSON Marion, *Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America*, Urbana, University of Illinois Press, 2012.
- MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- *L'accordéon*, Lausanne, Payot, 1985.
- MONICHON Pierre, JUAN Alexandre, *L'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Cyrill-De-mian, 2012.
- MORONI Marco, *Emigranti, dollari e organetti*, Ancona, Affinità elettive, 2004.
- PINELLI Raffaele, « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes et les objets de l'ethnomusicologie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, 2017, p. 175-189.
- ROJAC Corrado, NARDI Ilaria, *1839 : la fisarmonica di Giuseppe Greggiati. La terza parte del metodo*, Spoleto, Ars Spoletium, 2012.

● Présentation de l'auteur

Raffaele Pinelli est doctorant en ethnomusicologie à l'Université Côte d'Azur de Nice, en cotutelle internationale de thèse avec l'Université de Rome La Sapienza. Lauréat de nombreuses bourses d'étude internationales, il est actuellement chargé de cours en ethnomusicologie à l'Université d'Aix-Marseille. Il est aussi musicien, producteur artistique et exécutif, directeur artistique, conseiller artistique.

raffaele.pinelli@univ-cotedazur.fr