

Schweizer Jahrbuch
für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie
28/29 (2008/09)

Herausgegeben von der
Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft

Publiées par la Société Suisse de Musicologie

Pubblicato dalla Società Svizzera di Musicologia

Redaktion / Rédaction / Redazione:
Luca Zoppelli (Fribourg)

Sonderdruck / Tiré à part / Edizione straordinaria

PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

ISBN 978-3-0343-0456-6

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2010
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern; info@peterlang.com, www.peterlang.net

«Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer» : une étude de la renaissance du solo pour flûte en France entre 1913 et 1936

DELPHINE VINCENT (Fribourg)

Il est admis que le solo de flûte débutant le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy fonde le renouveau de cet instrument et le commencement de son essor, spectaculaire, au cours du XX^e siècle. La renaissance de la flûte seule, elle, est, généralement, localisée en France avant la Seconde Guerre mondiale. Ce répertoire, évalué dans la perspective du renouveau «interne» du langage musical des avant-gardes (c'est, précisément, la «flûte du Faune» qui, selon Pierre Boulez, «instaure une respiration nouvelle dans l'art musical»¹) a servi de base à de nombreuses études portant sur les caractéristiques syntaxiques, harmoniques et scalaires de l'écriture employée. En outre, il domine, dans certains essais, une perspective évolutionniste qui tend à souligner l'exploitation croissante des effets, dans le sens d'un «élargissement» des virtualités techniques et sonores par rapport à l'écriture «conventionnelle». Si nous ne récusons pas de telles options d'analyse, nous ne pouvons nous y limiter. En effet, il nous semble que cela réduit la problématique de la composition à la simple maîtrise d'un *know-how* sur le plan du signifiant, négligeant l'ensemble des facteurs culturels, sémantiques et symboliques qui déterminent un tel essor. Au contraire, il nous paraît intéressant de nous demander pourquoi la flûte – parent pauvre de l'imagination musicale à l'ère romantique – perce de telle manière au début du XX^e siècle et développe un nouvel idiome, précisément à partir de la France. A cette fin, il nous faudra replacer ce répertoire dans le contexte culturel qui le voit émerger, mettant en lien la genèse de ces pièces avec les courants artistiques contemporains, auxquels elles sont liées. Le nouvel idiome flûtistique qui se met en place est le produit, non seulement de choix dans l'organisation des structures

* Je tiens à remercier, pour leurs lectures attentives et leurs suggestions, Marianne et Pierre-André Vincent, ainsi que Pierre-André Bovey pour l'entretien qu'il m'a accordé.

1 Pierre Boulez, «Claude Debussy» in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, pp. 327-346 : 336. Cet article a été publié pour la première fois dans l'*Encyclopédie de la musique*, sous la dir. de François Michel, Paris, Fasquelle, 1958.

formelles et des systèmes des hauteurs, mais également de ses arrière-plans symboliques et imaginaires. Il semble donc que, en France, le solo de flûte a répondu, à la fois, aux aspirations avant-gardistes des compositeurs et à leur horizon culturel, lui beaucoup plus traditionnel. Ce système de références culturelles était, en outre, celui d'une génération d'interprètes exceptionnels, qui ont joué un rôle non négligeable dans la conception des pièces. Il paraît aussi répondre à un type de jeu propre à la tradition française, favorisé à son tour par la facture du type d'instrument répandu dans ce pays. La prise en compte de ces derniers facteurs nous semble également essentielle dans l'explication du phénomène étudié.

Le répertoire abordé durant cette étude sera réduit aux solos pour flûte de compositeurs français. Il nous paraît particulièrement pertinent pour analyser les caractéristiques du nouvel idiome flûtistique et les raisons de son développement. En effet, le solo, centré sur un seul instrument, n'est pas tributaire d'une relation à un autre instrument (contrairement à la musique de chambre). Il ne sert donc pas de couleur dans un ensemble, mais est exploité pour lui-même, en fonction de ses propres possibilités, ce qui semble essentiel pour déterminer son idiome. Les pièces prises en compte couvriront la période comprise entre 1913 et 1936, car le premier solo pour flûte du XX^e siècle est *Syrinx* de Debussy. En outre, il est communément admis que *Density 21.5* d'Edgar Varèse et les *Cinq incantations* d'André Jolivet ont bouleversé l'écriture pour flûte, représentant une forte cassure dans le répertoire pour flûte.

Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;
Mais, bast ! arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,
Rêve dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Evanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.²

A l'origine le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy devait accompagner une mise en scène de l'églogue de Stéphane Mallarmé. Bien que la représentation n'ait pas eu lieu, Debussy acheva sa partition en 1894. L'on comprend qu'il ait confié l'ouverture de sa pièce à une flûte, qui est l'ins-

2 *L'après-midi d'un faune* in Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes*, Paris, Livre de poche, 2005, pp. 167-169.

trument que Mallarmé attribue au faune dans sa rêverie au sujet des deux nymphes. Qui plus est, Platon l'avait chassée de sa *République*, ce qui a permis qu'elle devienne, à côté de son symbolisme céleste, l'instrument des satyres, et ce depuis l'Antiquité.³ En outre, on retrouve la ligne monotone (dans les deux premières mesures strictement identiques). Debussy connaissait-il l'une des versions antérieures ébauchée par Mallarmé?

Cypris ne visitant mon songe, ni ramiers,
L'eau parlait avec l'eau dans ses premiers,
Quand une mélodie à sept notes roucoule.

(rêvant)

Mélodie ô ruisseau de jeunesse qui coule !

(rêvant plus)

Ma jeunesse coula par les flûtes, j'offrais
A la fleur entrouverte un solo que le frais
Vent de la nuit jetait en transparente pluie.⁴

Toujours est-il que les deux premières mesures nous offrent une mélodie à sept notes. Toutefois, retenons plutôt de cet exemple que la flûte retrouve ses lettres de noblesse dans le cadre d'un poème pastoral. Le *topos* du faune flûtiste, et plus généralement, de la flûte comme l'instrument arcadien par excellence remonte à l'Antiquité. Rien de nouveau, donc, dans le fait que les bergers et les divinités champêtres en jouent (rappelons-nous la magnifique plainte de Pan «Hélas ! Quel bruit !» au troisième acte de *l'Isis* – 1677 – de Jean-Baptiste Lully), en revanche, le traitement de l'instrument est neuf. Auparavant, la flûte a été le plus souvent exploitée pour sa capacité supposée à reproduire le chant des oiseaux (*Concerto* op. 10 n° 3, *Il gardellino* d'Antonio Vivaldi), particulièrement celui du rossignol («Rossignols amoureux» au cinquième acte d'*Hippolyte et Aricie* de Jean-Philippe Rameau, «Szene am Bach» de la *Symphonie pastorale*, etc.). Chez Debussy, la flûte, exploitée dans son registre médium, déroule une longue phrase dont le développement est imprévisible. Elle s'apparente ainsi à l'improvisation du faune (qui commence par répéter la même musique, cherchant une idée pour continuer). Celle-ci, hésitante, se retourne deux fois sur elle-même avant de se développer, ce qui lui donne un caractère incertain. La nuance *piano*, soulignée par une indication «doux et expressif», permet à l'interprète de montrer sa capacité à varier les couleurs (surtout sur les deux premières mesures identiques). Ces éléments sont

3 Cf. Michela Landi, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista*. Vol. 1 : *Aerofoni e cordofoni*, Firenze, Olschki, 2008, p. 117.

4 *Fragment d'une scène entre Iane et Ianthé, les deux nymphes*, [frag. 5] *Le réveil du faune*, in Mallarmé, *Poésies*, p. 67.

caractéristiques de ce nouvel idiome flûtistique, qui trouve, avec *Syrinx*, sa première réalisation dans une pièce solo.

En effet, *Syrinx ou la flûte de Pan* (1913) marque le renouveau de la littérature pour flûte solo. Il s'agit de la première pièce, écrite par un compositeur important, pour la flûte Boehm qui date de 1847. En outre, aucune œuvre majeure n'avait été conçue, dans ce genre, depuis la *Sonate en la mineur* Wq 132 (1747) de Carl Philipp Emanuel Bach. Cette pièce, ainsi que la *Sonate en la mineur* de son père, est représentative de l'écriture typique pour flûte seule, genre courant à cette époque.⁵ Ces solos sont basés sur des suites de danses qui exploitent une pseudo-polyphonie et font la part belle aux gammes et arpèges. Les registres graves et médium (s'étendant principalement du *ré*³ au *mi*⁵) sont privilégiés. Les doigtés de fourche impliquent de choisir des tonalités peu chargées en altérations, ainsi que des mouvements mélodiques rapides relativement conjoints. De nombreuses inventions (trous supplémentaires, clés) sont développées dans le but d'améliorer la justesse et de faciliter le jeu chromatique, mais aucune d'entre elles ne s'impose. Au XIX^e siècle, la flûte est un instrument laissé de côté par les compositeurs d'importance⁶, mais qui fleurit dans les salons avec de nombreux arrangements (pour flûte et piano ou flûte seule) d'airs d'opéras (Wilhelm Popp) ou par des pièces brillantes (Franz et Karl Doppler). Ces dernières sont très courantes, suite aux perfectionnements techniques apportés, notamment par Theobald Boehm⁷, à la flûte. Elles permettent de mettre en avant une nouvelle virtuosité (chromatismes, rapidité de jeu grâce à la quasi-élimination des doigtés de fourche, élargissement

5 Durant le XVIII^e siècle, on trouve également un large répertoire de sonates et de concertos, représentatif de l'engouement de la noblesse pour cet instrument, encouragé par le roi musicien de Prusse, Frédéric le Grand (1712-1786).

6 La flûte est en décalage par rapport aux attentes, notamment celle de l'ampleur sonore (dans un orchestre ou dans une salle de concert).

7 Le nouvel instrument de Theobald Boehm (1794-1881), qui date (dans sa première version) environ de 1832, puis dans sa version finale de 1847, remet tout en question : la matière, l'épaisseur du tube, le nombre, la dimension et l'espacement des trous, la grosseur de l'embouchure. Boehm perce le tube d'autant de trous qu'il y a de sons dans une octave du système tempéré. Un ensemble de clefs et de correspondances mécaniques permet à neuf doigts de boucher ou de découvrir les trous de la flûte dans toutes les combinaisons imaginables. Boehm cherche à équilibrer le timbre et la force des sons dans les deux premières octaves et à offrir, dans la troisième une meilleure approximation de la justesse. Le nouvel instrument devient plus puissant et permet les chromatismes. Il nécessite une technique totalement différente des flûtes précédentes et a rencontré, pour cette raison, la résistance de nombreux flûtistes pendant plus d'un siècle. Toutefois, la flûte Boehm s'est imposée. Cf. Philip Bate – Ludwig Böhm, «Boehm, Theobald», in *Grove music online*, 10.01.2010 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374>

de la tessiture). Elles sont le plus souvent de la main des interprètes qui les adaptent à leur jeu et à leur instrument. En effet, la multitude des inventions (et des querelles autour de ces dernières) stimule l'écriture de pièces destinées à prouver la valeur, supérieure aux concurrents, de l'instrument et à en faciliter l'adoption par la majorité des flûtistes. Toutefois, la flûte reste un instrument mineur pour le XIX^e siècle. Louis Fleury (1878-1926), éminent flûtiste, avance que

cette prétention des virtuoses du XIX^e siècle de faire de la flûte un instrument de grande allure et de grand fracas a eu un résultat extrêmement fâcheux : les véritables maîtres ont délaissé l'instrument. [...] Fort heureusement, une réaction s'est produite de nos jours ; la flûte, qui paraissait un peu délaissée comme instrument soliste, a repris une partie de son ancien prestige, grâce au talent et à l'activité de quelques virtuoses, principalement en France. [...] Les compositeurs, auxquels on ne demandait plus de concessions à la virtuosité pure, ont tous, plus ou moins, contribué à enrichir notre répertoire.⁸

Cet enrichissement se traduit par un grand nombre de solos pour flûte, écrits par des compositeurs français. Dans la période qui nous intéresse, nous trouvons les suivants⁹ :

Claude Debussy	<i>Syrinx</i>	1913
Arthur Honegger	<i>Danse de la chèvre</i>	1919 (?)
Pierre Octave Ferroud	<i>Trois pièces</i>	1921-22
Robert Siohan	<i>Trois pièces pour flûte seule</i>	1924
Georges Migot	<i>Suite de trois pièces pour flûte seule</i>	1931
Jean Rivier	<i>Oiseaux tendres</i>	1935
Eugène Bozza	<i>Image</i>	1936
Jacques Ibert	<i>Pièce</i>	1936
André Jolivet	<i>Cinq incantations</i>	1936
Edgar Varèse	<i>Density 21.5</i>	1936

8 Louis Fleury – Paul Taffanel, « La flûte », in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, sous la dir. d'Albert Lavignac et de Lionel de la Laurencie, Paris, Delagrave, 1927, 2^{ème} partie, vol. 3, pp. 1483-1526 : 1516. Louis Fleury a rédigé cet article à partir de notes de Paul Taffanel (décédé en 1908), ajoutant des recherches personnelles, c'est pourquoi nous nous y référons, par la suite, comme à un écrit du seul Fleury.

9 La liste a été établie à partir des répertoires suivants : Bernard Pierreuse, *Flute literature. General catalog of published and unpublished works by instrumental category*, Paris, Editions musicales transatlantiques, 1982 ; Bernard Pierreuse, *Le grand répertoire de la flûte*, Paris – Mionnay, Jobert – Listesso, 2006 (CD-ROM) ; Ingeborg Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 99) ; Frans Vester, *Flute repertoire catalogue*, London, Musica Rara, 1967.

Au cours de notre étude, nous aborderons toutes les pièces, à l'exception de celles de Siohan et de Migot. Nous avons choisi de les reléguer car elles ne sont, contrairement aux autres, jamais entrées au répertoire. Par conséquent, elles n'ont pas exercé d'influence sur le développement du nouvel idiome flûtistique.¹⁰

Pastoralisme¹¹

Syrinx est une musique de scène pour *Psyché* de Gabriel Mourey, créée en cercle privé au théâtre Louis Mors à Paris le 1^{er} décembre 1913¹², par Fleury¹³. Au troisième acte, l'histoire de la mort de Pan, dans la version de Plutarque, est insérée. Mourey demanda à Debussy de composer une mélodie jouée par Pan¹⁴, celle-ci devait être exécutée dans les coulisses. Il semble que Debussy hésita avant de se décider pour un solo :

Jusqu'à ce jour je n'ai pas encore trouvé ce qu'il faut... pour la raison, qu'une flûte chantant sur l'horizon doit contenir tout de suite son émotion ! – Je veux dire qu'on [n'] a pas

-
- 10 Précisons que Bernard Pierreuse attribue, par erreur, à Germaine Tailleferre une *Pastorale* pour flûte seule. Il s'agit d'une pièce pour flûte et piano, comme le confirme le catalogue de ses œuvres. Cf. Georges Hacquard, *Germaine Tailleferre. La dame des Six*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 1998. Enfin, nous ne prenons pas en compte les *Quatorze pièces* op. 157 (1936) de Charles Koechlin qui ont été publiées dans une version pour flûte et piano (op. 157 bis), bien que composées pour flûte seule (version restée inédite).
 - 11 Nous avons choisi de qualifier cette tendance de « pastoralisme », car un grand nombre de termes semblent impropres. En effet, « parnassien » fait référence à un mouvement littéraire, « pastorale » à un genre littéraire distinct et « bucolique » évoque par trop Virgile.
 - 12 A noter que la pièce a été achevée le 26 novembre 1913, Claude Debussy écrivant ce jour-là à Gabriel Mourey : « Venez demain si vous pouvez, après déjeuner... Il n'y en a pas beaucoup mais c'est d'assez bonne qualité. » In Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, sous la dir. de François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard – NRF, 2005, p. 1704.
 - 13 Initialement, le solo est intitulé *La flûte de Pan*. Fleury le jouera très souvent dans ses concerts, jusqu'à son décès en 1926, jouissant de son exclusivité. En effet, le solo ne sera publié qu'en 1927, sous le titre de *Syrinx*, afin d'éviter une confusion avec *La flûte de Pan* des *Chansons de Bilitis*.
 - 14 Leur correspondance révèle que Mourey avait d'abord pensé à une partition beaucoup plus conséquente. Debussy, dès le début (lettre du 20 février 1909), s'y oppose, émettant également des doutes sur le choix du sujet. Il insiste, un mois avant la création (lettre du 30 octobre 1913) : « Ne croyez-vous pas qu'il serait plus raisonnable de s'en tenir à notre première idée : *La Flûte de Pan* ? » In Debussy, *Correspondance*, p. 1679.

le temps de s'y reprendre à plusieurs fois, et que : tout artifice devient grossier, la ligne du dessin mélodique ne pouvant compter sur aucune intervention de couleur, secourable. Dites-moi, je vous en prie, très exactement, les vers après lesquels la musique intervient ? Après de nombreux essais, je crois qu'il faut s'en tenir à la seule flûte de Pan, sans autre accompagnement. C'est plus difficile, mais plus dans la nature.¹⁵

Pendant longtemps, on a pensé que le solo était interprété à la fin de *Psyché*, au moment de la mort de Pan. Il n'en est rien, la musique était jouée dans la première scène du troisième acte, en deux parties (séparées par une respiration à la fin de la mesure 8).¹⁶ Elle intervient dans un dialogue entre une oréade et une naïade qui évoquent Pan. La didascalie au début du troisième acte indique : «Par moments elles [les nymphes] s'arrêtent toutes, émerveillées, écoutant la syrinx de Pan invisible. Emues par le chant qui s'échappe des roseaux creux.»¹⁷ La mélodie débute après que l'oréade dit : «Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...». Elle reprend après la réplique «Tais-toi, contiens ta joie, écoute.»

A nouveau, le sujet est pastoral. De tout temps, la flûte a été associée à l'Arcadie et à ses bienheureux bergers. Toutefois, il existe peu d'œuvres pour flûte seule qui exploitent cet imaginaire au XIX^e siècle. Le début du XX^e siècle voit, en France, un renouveau d'intérêt pour ce sujet, avec une série d'écrivains «néo-parnassiens». Cet engouement trouve son écho dans le répertoire pour flûte qui, dès lors, comprend un grand nombre de pièces pastorales (*Danse de la chèvre*, *Bergère captive*).¹⁸ Il convient de noter que

15 Ibid., p. 1696. Lettre du 17 novembre 1913.

16 Cf. Claude Debussy, *Syrinx (La Flûte de Pan) für Flöte solo*, hrsg. von Michael Spegemall und Anders Ljungar-Chapelon, Wien – Mainz, Wiener Urtext Edition [...], 1996, pp. 5-6.

17 Ibid., p. 7.

18 «Kerstin Mira Schneider-Seidel beschreibt die Rezeption antiker Stoffe seit 1870/71 als rein französisches Phänomen. Diese Entwicklung sei mit der anderer Länder, trotz einiger Werke mit antikem Sujet, wie z. B. bei Richard Strauss, Modest Moussorgsky, Carl Nielsen, Alexandr Tscherepnin oder Ottorino Respighi, nicht zu vergleichen. Sie stellt fest, dass die «Wahl antiker Sujets in engem Zusammenhang mit der Erneuerung der französischen Musik stand. Während die Barockoper, in der antike Sujets vielfach verwendet wurden [...], im musikalischen Ausdruck vom Sujet unabhängig war, hat in Frankreich die inhaltliche Antikenrezeption zu einer neuen Formsprache in der Musik geführt, wobei das antike Sujet nicht mehr notwendig an die Oper gebunden war, sondern nun auch für andere musikalische Gattungen Verwendung fand.» In Kerstin Mira Schneider-Seidel, *Antike Sujets und moderne Musik*, 2002, p. 11. Cité par Susanne Farwick, *Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Analytische Betrachtungen zu formalen, außermusikalischen, nationalen sowie klangästhetischen Aspekten in der Musik für Flöte solo von 1950 bis 2006*, Frankfurt am Main [...], Peter Lang, 2009 (Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte, 12), pp. 126-127.

l'autre page qui influença le nouvel idiome flûtistique est le ballet *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. L'œuvre fut créée, en 1912, par les Ballets russes. Elle présente l'histoire des héros éponymes, élevés par des bergers, qui sont tombés amoureux. Plus précisément, Daphnis a séduit Chloé en jouant de la flûte de Pan. La troisième partie contient l'un des plus célèbres solos de flûte, lorsque les deux amants miment la vieille histoire de Pan courtisant la nymphe Syrinx.

Syrinx consacre un nouveau type d'écriture pour la flûte.¹⁹ La plus grande partie de la pièce est fondée sur une gamme descendante, répétée dans de subtiles variantes de rythme, de registre et de dynamique, permettant de mettre en valeur le jeu, qualifié de français, qui favorise les couleurs. Bien que d'une extrême précision dans sa notation, l'œuvre semble être improvisée, comme le fait Pan, sur le moment par l'interprète (cela est, notamment, dû à certaines indications de Debussy, telles que *rubato*).²⁰ La flûte nous livre l'état d'âme de Pan : la mélodie est un mélange de sensualité et de mélancolie (réveillées par l'idée de la nymphe, Syrinx, attisant le désir, mais disparaissant à jamais).²¹ Les phrases sont longues et asymétriques. La même mélodie revient, avec des modifications rythmiques. Debussy exploite principalement les registres grave et médium de l'instrument. A la fin, Pan joue, de plus en plus, dans le grave, *perdendosi*. En effet, la didascalie indique « cependant la musique enchantée s'est tue. » Cette conclusion a, naturellement, favorisé les interprétations affirmant que, après la dernière note, Pan est mort.

Pan débute par une arabesque descendante, qui s'achève sur un *si bémol*⁴ (identique à la première note) tenu (blanche). Après une respiration (surmontée d'un point d'orgue), Pan reprend la même mélodie (les mesures 1 et 3 sont pareilles), comme une idée fixe dont il n'arrive pas à se débarrasser (Cf. ex. 1).

19 On retrouve certains éléments déjà employés dans *l'Après-midi d'un faune* : la sollicitation des registres grave et médium, la répétition d'une phrase dans des couleurs variées et des variantes rythmiques, ainsi que l'effritement à la fin.

20 André Jaunet, élève de Marcel Moyse, enseignait cette pièce en indiquant qu'il fallait poser la première note, puis effectuer un accéléré *rubato* sur la phrase, avant de ralentir sur la fin. Il tenait ces indications de Moyse. Entretien du 4 décembre 2009 avec Pierre-André Bovey, élève de Jaunet.

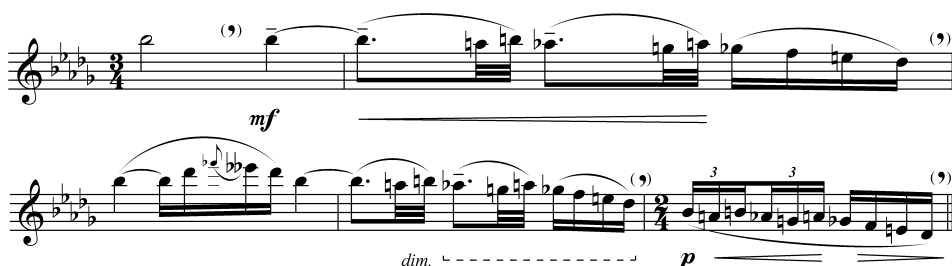
21 Comme le rappelle Michela Landi : « Nel [...] mito, Pan si appresta a catturare la ninfa per goderne ma, sfuggitagli, al satiro non resta che un pugno di canne; egli sospira così forte per la sua perdita che le canne ne risuonano, con voce lamentosa. Così, Pan si innamora di quel suono che attesta, col suo *re-cordare*, l'esistenza dell'essere amato e ne garantisce la rituale sopravvivenza; la musica, che è perpetuo ravvivarsi del dolore, ne è anche la medicina. » In *Per un'organologia poetica*, vol. 1, pp. 144-145.



Ex. 1 : Debussy, *Syrinx*, mes. 1-4 (publié avec l'autorisation de la maison d'édition, © Wiener Urtext Edition 1996).

Il achève cette partie par un paroxysme (*crescendo* sur les mesures 6-7) qui aboutit à un *mi bémol*⁵, *piano*, avant de chuter sur un *si bémol*⁴. Il convient de noter à quelles aberrations peuvent mener les tentatives de ne voir dans le répertoire pour flûte solo du XX^e siècle que des questions d'harmonie et de forme. Gustav Scheck écrit : «Der Doppelstrich und die neue Tempobezeichnung (un peu mouvementé) deuten hin auf einen neuen Formteil, in welchem das Thema wie einer Art von Durchführung variativ entwickelt wird.»²² Si l'on considère cette pièce dans son contexte de création, l'on comprend que la question formelle est bien plus simple. La flûte joue à deux reprises : lors de la première intervention, elle expose les mesures 1 à 8, puis elle s'arrête. Le dialogue parlé reprend alors, la seconde intervention a lieu quelques minutes plus tard, la flûte commence alors à la mesure 9. A ce moment-là, Debussy attribue la même première mesure et demie (une octave au-dessous) qu'au début à Pan, qui, cette fois, est capable de continuer : il s'en suit une section plus libre, à caractère improvisé. Elle aboutit, après les deux trilles, au *si bémol*⁴, tenu par un point d'orgue (mesures 24-25). Pan reprend alors la mélodie initiale, dont il ne va presque plus jouer, jusqu'à la fin, que la première mesure. Après la première occurrence, il atteint *fa bémol*⁵ (pendant du paroxysme de la mesure 8, qui, lui, s'était résorbé dans un *p*, puis dans l'arrêt de la mélodie) dans un *crescendo*. Ce dernier ne débouche que sur la répétition de la même gamme descendante, *diminuendo* (mesure 28). Parvenu dans le registre grave, cette gamme est réitérée deux fois, dans une variante en triolets de doubles croches, qui débouche dans la section «en retenant jusqu'à la fin» (Cf. ex. 2).

22 Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz, Schott, 1975, p. 233. Il ajoute : «Die Analyse als dreiteilige Form mit Coda ist beinahe schon zu grob-stofflich für ein Gebilde, in dessen subtilem Gespinnst die klassische Formenwelt zwar noch angedeutet ist, dessen Kompositionsprinzip aber auf der ornamental-variativen Fortspinnung einer thematischen Idee beruht. Diese Betrachtung wird bestätigt durch das Fehlen des Sigels aller Kompositionesweise : der Kadenz.» Ibid.



Ex. 2: Debussy, *Syrinx*, mes. 25-29.

Cette dernière partie indique, par le decrescendo, que Pan s'éloigne. En outre, la répétition de la même mesure pourrait indiquer la raison pour laquelle il se met en mouvement. Pan, à la mesure 26, reprend la phrase initiale, mais la développe autrement. Il dévie sur une mesure qui atteint le paroxysme, *fa bémol*²³, comme si ses yeux étaient frappés par la charmante vision d'une nymphe.²³ Vision dont il est entièrement rempli, ce qui le distrait de sa mélodie, il se met donc à ressasser la même chose, tout en la suivant.

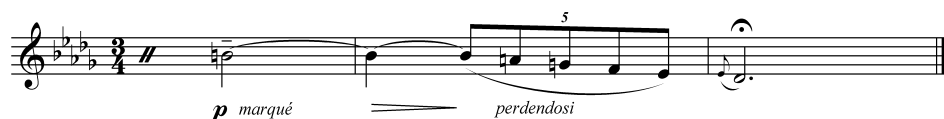
Pierre-Yves Artaud²⁴ voit cette pièce, non seulement en lien avec des schémas formels conventionnels, mais aussi comme un témoin de l'usage fréquent que Debussy fait des gammes par tons. «Le plan de l'œuvre est très traditionnel: exposition, développement, réexposition, coda. Son orientation stylistique peut être qualifiée de méta-tonale puisque l'œuvre hésite sans cesse entre les notions de tonalité, d'atonalité et de modalité. On notera l'utilisation chère au compositeur de la gamme par tons entiers, tout au long de la pièce.»²⁵ Ces remarques nous semblent représentatives des excès analytiques commis sur le répertoire pour flûte solo. Bien que l'on puisse trouver les tons entier d'Artaud – si l'on comprend la pièce comme fondée sur deux tétracordes en tons entiers (*si bémol – la bémol –*

23 A la fin de la première scène de l'acte III, une didascalie indique que «Cependant la musique enchanteresse s'est tue. Les nymphes se sont toutes tournées du côté de Pan encore invisible; elles sont allées au-devant de lui, elles l'entourent, lui font cortège.» In Debussy, *Syrinx*, p. 9.

24 Flûtiste renommé, né en 1946, professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, auteur de plusieurs traités pédagogiques, directeur de l'Atelier de recherche instrumentale à l'IRCAM (1981-1986). En tant que concertiste, pédagogue ou chercheur, Pierre-Yves Artaud a largement contribué au développement de la flûte. Il a, notamment, ouvert de nouvelles perspectives pour la musique contemporaine, suscitant la composition d'auteurs tels que Gilbert Amy, André Boucourechliev, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Sofia Gubaidulina, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Betsy Jolas, Michaël Lévinas, Paul Méfano, Emanuel Nunes, etc.

25 Pierre-Yves Artaud, *La flûte*, Paris, Jean-Claude Lattès – Salabert, 1986, p. 38.

sol bémol – mi ; si – la – sol – fa) – il nous paraît que transparait plutôt, à l'écoute, un chromatisme omniprésent. Cependant, il est frappant de constater que Debussy achève sa pièce par un fragment de gamme par tons entiers (Cf. ex. 3).



Ex. 3 : Debussy, *Syrinx*, mes. 33-35.

Mélogiquement, nous retrouvons la ligne (*si bémol – la bémol – sol bémol – fa – mi – ré bémol*²⁶) de la première mesure, mais sans les chromatismes. Pan n'est plus intéressé par la richesse de sa mélodie, il renonce donc à l'orner, à lui donner une «couleur» (*chroma*) particulière. Il est évident que cet univers sonore non ancré dans une tonalité définie permet de connoter l'Antiquité. En outre, Debussy intègre des secondes augmentées dans sa phrase initiale (*si – la bémol ; la – sol bémol ; mi – ré bémol*), qui sont récurrentes dans toute la pièce. Il s'agit de l'une des figures obligées de l'orientalisme musical. Enfin, Debussy introduit des appoggiatures (mesures 4, 11, 12, 14-19, 27, 31, 35). Selon Kathleen Martha Randles : «Another kind of percussive effect was inspired by the ensemble of *anklungs*, the bamboo rattles that provided fanfares for the gamelan. An *anklung* can be shaken continuously, creating a tremolo, or it can be given a single flick of the wrist, which sounds like a sharp staccato followed by an echo. The result is like a quick anacrusis or a grace note.»²⁷ Il semble possible que ce soit l'une des manifestations de l'amour de Debussy pour les gamelans javanais et un moyen d'exprimer la distance avec la musique occidentale contemporaine.

Il est intéressant de souligner le lien avec le contexte artistique contemporain, car si *Syrinx* est une musique de scène pour une pièce de théâtre, la deuxième tentative pour flûte seule est une musique de scène pour un ballet : *La danse de la chèvre* (1919²⁸) d'Honegger (1892-1955). Il

26 C'est-à-dire les six notes principales de l'arabesque, ainsi amputée de ses broderies.

27 Kathleen Martha Randles, *Exoticism in the mélodie. The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*, Ann Arbor, UMI Dissertations Services, 1999 (D.M.A. Dissertation, Ohio State University, 1992), p. 57.

28 Selon Harry Halbreich, mai 1919 est une fausse datation, il propose novembre 1921. Cf. *L'œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie – Catalogue raisonné – Analyses – Discographie*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 196.

semble donc que l'imaginaire champêtre contenu dans ces deux œuvres ait fortement suggéré aux compositeurs l'emploi de la flûte. Ce contexte donne l'occasion du renouveau de l'instrument et du développement d'une écriture idiomatique. Par la suite, cet imaginaire pastoral s'enracinera dans la pratique et les musiciens n'auront plus besoin d'une impulsion externe (musique de scène, ballet) pour choisir l'option du solo pour flûte. Toutefois, la stimulation sera, nous le verrons, toujours présente dans l'horizon culturel des compositeurs.

La *Danse de la chèvre* était destinée à un ballet (pour la pièce de Sacha Derek *La mauvaise pensée* ; la danse est écrite pour la danseuse Lysana)²⁹, ce qui change un peu la donnée par rapport à *Syrinx*. Effectivement, l'on trouve un prélude et un postlude libres, toutefois, la section centrale est très rythmique et carrée. Honegger reçut l'argument suivant :

Tout en gardant son troupeau, le petit berger improvisait mélancoliquement sur sa flûte quelques airs calmes et plaintifs... Attirée par la musique une petite chèvre s'était rapprochée et les oreilles dressées... elle écoutait... soudain, alors que quelques notes plus rapides furent esquissées sur le pipeau, elle sauta de joie et ce fut l'appel à une véritable danse. Danse vive et joyeuse dont le rythme incitait la petite chèvre à sauter, sauter encore plus haut... Les traits rapides se succédaient, les cabrioles et les glissades de la danse également... Puis ce fut du charme, de la tendresse, la petite chèvre s'était faite câline... pour reprendre tout à coup avec force et vigueur, encore plus vive et intense, sa danse endiablée... Mais épuisée, après tant d'efforts, elle finit par tomber, essoufflée, incapable de se relever, saccadant quant même par la tête son rythme admirable... Elle était morte. Désespéré, le cher berger ne put continuer à jouer et c'est sur une longue note... oh, combien triste... qu'il dit adieu à sa petite chèvre.³⁰

Honegger suit très fidèlement la description susmentionnée pour sa pièce. Elle débute par une section lente et mélancolique, qui a l'air d'une improvisation, car la première phrase de deux mesures est étendue sur quatre mesures. Plus précisément, les mesures 1 et 3 sont identiques, mais le développement mélodique ultérieur est différent. A la mesure 7, les quelques notes plus rapides sont esquissées *pp*, comme le suggère l'argument. Appel à la danse, il s'agit d'une ébauche du futur thème de la danse. Cependant, Honegger revient au thème d'ouverture à la mesure 8 (la tête est toujours semblable et variée dans sa seconde mesure), puis à la mesure 10. Toutefois, le caractère est ici changé, les notes sont détachées et indiquées crescendo. Elles débouchent dans une figure en aller-retour en-

29 Ibid.

30 Claude Dorgeuille, *L'école française de flûte. Deuxième édition entièrement revue, corrigée et augmentée, en particulier de la traduction des deux textes de Theobald Boehm de 1847 et 1871*, Paris, Editions actualités freudiennes, 1994 (Euterpe), p. 155. Ce descriptif a été retrouvé par Claude Dorgeuille dans les papiers de René le Roy.

tre *si bémol*⁴ et *ré*⁴, qui finit par une descente chromatique du *si bémol*⁴ au *mi*³. A la mesure 14, la danse proprement dite commence. Indiquée «Vif», elle est fondée sur un rythme caractéristique en 9/8, qui débute par croche – quart de soupir – double croche – croche : rythme qui figure une danse endiablée et peu conventionnelle (qui par là «correspond» à celle d'un animal). En outre, le thème présente, de manière inhabituelle, un triton dans son contour mélodique : *fa dièse*⁴ – *do*⁵ (en passant par *la*⁴). Honegger construit sa danse par paliers. Il revient au motif de la mesure 14, aux mesures 19 et 25, mais construit une montée d'intensité : *p* – *mf* – *f* qui traduit l'incitation à sauter encore plus haut. Les traits rapides s'ajoutent également de manière progressive : aucun entre 14 et 18 ; entre 19 et 24, on rencontre d'abord quatre doubles croches ascendantes dans les deux premières mesures, puis cinq doubles ascendantes (22) et cinq doubles ascendantes et cinq doubles descendantes (23), enfin, une montée chromatique à 24 ; entre 25 et 31, on trouve des groupes de six doubles en aller-retour (27, 28), des gammes de cinq ou six doubles ascendantes et descendantes (29). Ce déploiement progressif des doubles croches illustre la danse qui débute hésitante (la mélodie de 14 est reprise à 15), puis qui s'accélère ; les mouvements en aller-retour quant à eux illustrent très bien les glissades. Une première fois, la chèvre s'essouffle : la mesure 32 présente le rythme caractéristique dans un mouvement descendant, puis une répétition de gammes, enfin, sur 34, une suspension sur des *la*⁴ répétés, le tout est indiqué *diminuendo* et *rallentando*. A 35, l'on trouve un passage plus lent et plus chantant, qui correspond à la tendresse soudaine de l'animal. Elle reprend tout à coup, en faisant dévier le thème chantant à 38 sur le rythme de la danse (sans quart de soupir), indiqué *crescendo* et *accelerando*. La chèvre est encore plus vive et intense, sa danse endiablée : Honegger réintroduit le motif d'ouverture (transposé) dans l'aigu *f*. Après deux mesures identiques (40-41), il insère tout de suite les glissades en doubles croches (42-45). A 45, il revient au rythme caractéristique pour une progression du *mi*⁵ au *la*⁵ (*crescendo*, qui aboutit à un *ff* sur le *la*⁵). A la mesure 47, on atteint la note la plus haute (*si bémol*⁵). Cette apogée n'est que de courte durée : la mesure 47 s'achève sur un *do*³. Cette descente vertigineuse (la quasi-totalité de la tessiture de la flûte est traversée) illustre la chute de l'animal, que l'on sent incapable de se relever à la mesure 48. A la mesure 49, on trouve une réexposition stricte de la première énonciation (mesures 14-18), qui, cette fois, débute *f*, indiquée dès 49 *en diminuant*, et à 53 *en rallentissant*. Il s'agit du passage dans lequel la chèvre, épuisée, continue à saccader le rythme de sa tête. A 54, le passage (transposé) un peu plus lent réapparaît, débouchant, non plus dans un paroxysme de vigueur, mais dans le rappel des cabrioles (motifs en aller-retour) et de la danse (mesure 60). Le tout est *p* ou *pp* et *diminuendo e rit.*

La mesure 60 est indiquée «lointain». Après une mesure de pause, le berger recommence son chant mélancolique. Il débute (62-63) par une répétition des mesures 3-4, mais au lieu de donner l'élan à la mélodie comme dans la première énonciation, la mesure 63 s'achève par un point d'orgue sur le dernier demi-soupir. Il reprend le thème comme il l'avait joué dans les deux premières mesures de la pièce. Il ne peut continuer à jouer et dit adieu à la chèvre sur une longue note, le *do*⁴ final. A noter que dans certaines éditions³¹ – l'autographe est perdu³² – et dans la pratique d'interprétation (notamment les enregistrements de Peter-Lukas Graf, Alain Marion, Philippe Bernold³³), le *do*⁴ est souvent joué avec un harmonique³⁴ du *do*³, ce qui rend le son moins affirmé, plus chargé d'émotion (presque comme s'il allait s'interrompre à cause des larmes ou de l'émotion) : ce qui souligne la note «oh, combien triste...»³⁵

Nous avons mentionné que le thème de la danse emploie un triton, récurrent, au vu du traitement mélodique qu'Honegger applique à cette section. Soulignons que le chant mélancolique du berger (c'est-à-dire le prélude et le postlude à la danse) est lui aussi fondé sur un triton. Les deux premières mesures présentent un triton, puis un empilement de quarts. Le cadre atonal et la présence de ces nombreux *diaboli in musica* permettent à Honegger de créer un environnement pastoral, dans le sens qu'il n'est pas lié aux conventions des milieux urbains (dans les deux sens de l'adjectif) et contribue à donner l'idée d'infini de la nature. Cette dernière semble sans borne, impossible de savoir où se dirigent ces deux premières mesures³⁶. Elle n'est pas non plus soumise aux règles édictées par les humains. En effet, l'on peut assigner à la tonalité harmonique, par un mécanisme métaphorique, le rôle de définir un espace circonscrit, étant donné la présence

31 L'édition Maurice Senart de 1932 (EMS 8438).

32 Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger*, p. 919.

33 Il convient de remarquer l'exceptionnelle durée de la tradition interprétative, probablement due au fait que la majorité des flûtistes virtuoses ont été formés par les mêmes maîtres. *Joueurs de flûte*, Peter-Lukas Graf, Claves, 1973, 50-0704 ; Arthur Honegger, *La musique de chambre*, Alain Marion, Timpani, 1991, 4C1079 ; Arthur Honegger, *Quatuor à cordes n° 3*, *Hymne pour dixtuor à cordes*, *L'ombre de la ravine*, *Pâques à New York*, etc., Philippe Bernold, Saphir, 2005, LVC 001056.

34 Du point de vue physique, il s'agit de sons partiels. Toutefois, les compositeurs les décrivent la plupart du temps par le terme «harmonique», que nous retiendrons.

35 Nous trouvons la même pratique (également de longue durée) dans *Syrinx*. Gustav Scheck mentionne : «Gute Wirkung hat in Takt 17 auf den letzten Viertel der Flageolettklang mit dem Griff des vorhergehendendes'.» In Scheck, *Die Flöte*, p. 233.

36 Il convient de noter la parenté du procédé avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* dont les deux premières mesures présentent toutes les notes entre *do dièse* et *sol*. De même, le motif mélodique est imprévisible (se retournant sur lui-même et étant répété).

des fonctions qui servent de points de repère. L'emploi de tritons permet de rompre la détermination de la mélodie, qui peut ainsi aller n'importe où. Ils paraissent renvoyer à une sorte de nature infinie.

Pierre Octave Ferroud exploite également l'imaginaire pastoral dans la première de ses *Trois pièces*, *Bergère captive* (1921), dont le ton est *plaintif*.³⁷ Il indique non seulement *très expressif et dans une mesure assez libre*, mais il change également souvent de chiffrage (par exemple, les six premières mesures sont toutes différentes : 6/8 ; 3/4 ; 2/4 ; 6/8 ; 3/4 ; 6/8). En outre, il ajoute de nombreuses annotations du type : «Animez», «Au mouvement», «Cédez un peu», «Plus vif», «Vif». Ces indications vont dans l'idée de l'improvisation, doublée – comme dans *Syrinx* – de l'exploitation d'un thème récurrent, qui est, à chaque apparition, légèrement orné (dans un ordre croissant de difficulté) : mesures 1-5 ; 18-21 (principalement la mesure 19) ; 22-24 (surtout la mesure 23, la mesure 24 présente une accélération rythmique, avec ajout de quelques notes, de la mesure 4) ; mesures 34-39 (la modification concerne la première note, avec l'adjonction du saut, virtuose, d'octave, caractéristique de la littérature pour flûte des siècles précédents). En outre, cette dernière exposition du thème souligne la plainte de la bergère qui ne pense pas à structurer son discours, mais à exprimer son tourment. Elle réitère, comme une idée fixe, le même motif à travers toute la pièce, mais semble particulièrement tourner en rond à partir de 34 (les mesures 34-35 sont répétées aux mesures 36-37, avec la seule accélération du saut d'octave ; puis l'on revient au début du motif, exposé deux fois – 38 et 39 – toujours plus *piano* et encore moins sûr qu'auparavant car ne tombant plus sur le premier temps). Ces demi-soupirs (mesures 38-39) évoquent également le souffle qui vient à manquer, à cause des sanglots. On peut aussi voir dans ce saut d'octave, un moyen de traduire l'émotion de la bergère qui n'arrive plus à maintenir une pression identique sur le *la*⁴ (comme elle le jouait au début) : il «craque» donc, passant à l'octave inférieure, avant d'être ramené par un réajustement de la pression (expérience que tout flûtiste connaît et craint). Mise à part l'acmé final (mesures 41-42), l'écriture emploie principalement le

37 Hector Berlioz associe la flûte à la plainte. Il écrit, dans son *Traité d'orchestration*, au sujet du solo de la scène des Champs-Élysées, dans *l'Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck : «Et la mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie. C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue, puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée...» Cité par Fleury – Taffanel, «La flûte», p. 1509.

médium. Comme dans *Syrinx*, les répétitions ne sont identiques que dans leur thème et dans le registre sollicité, toutefois, les nuances sont variées, créant des couleurs diverses. En outre, Ferroud utilise le mode dorien, ce qui contribue à créer une ambiance pastorale. Il débute sur un mode dorien sur *sol* (mesures 1-8), passe au mode dorien sur *ré* (mesures 9-12), qui donne un effet de dominante. La mesure 13, à fonction de transition, revient au mode dorien sur *sol*. Entre les mesures 14 et 21, Ferroud emploie le mode dorien sur *fa* (les mesures contiennent, entre autres, la reprise ornée de la mélodie initiale, qui acquiert ainsi une autre couleur). Le retour au mode dorien sur *sol* (mesures 22-27) correspond à une nouvelle occurrence du thème. Les mesures 28 à 32 présentent le mode dorien sur *do dièse* (avec écriture enharmonique pour les mesures 28-29). Une transition ramène, à la mesure 34, le mode dorien sur *sol* (jusqu'à 40). La fin de la pièce semble hésiter entre le dorien sur *sol* et le dorien sur *ré* (mesure 41 sur *ré*, mesure 42 sur *sol*), s'achevant sur un *ré*³, donnant l'impression d'une dominante (cinquième degré du mode dorien sur *sol*).

Oiseaux tendres (1935) de Jean Rivier (1896-1987) présente un pastoralisme plus «réaliste», voulant donner, à nouveau, le rôle de l'oiseau à la flûte.³⁸ Les changements de chiffrage et les nombreuses indications (*poco accel.*; *ritard. poco*; *accelerando*; *agitato*, etc.) créent une musique non mesurée, propre aux chants d'oiseaux. Toutefois, la pièce débute par une phrase lyrique, qui revient aux mesures 21-23 et au Tempo I° (mesures 60-61, le rythme est exact, le profil mélodique modifié, car placé dans l'extrême grave de l'instrument). Dès la mesure 24, nous trouvons une écriture qui renvoie plus explicitement aux chants des oiseaux : une série de triolets, avec une appoggiature avant ou à l'intérieur du groupe, débouchant sur un trille. En outre, ces mesures ont des indications de tempos particulièrement fluctuantes (mesure 25, *agitato*; mesure 26, *rall. molto*; mesure 27, *a Tempo*; mesure 28, *accelerando molto*; mesure 31, *sempre accelerando poco a poco*). Les appoggiatures et les trilles se multiplient par la suite. L'écriture est extrêmement virtuose (exploitation des trois registres dans des nuances allant de *ppp* à *ffff*), elle présente souvent les mêmes motifs répétés à l'octave (à la mesure 29, les deux premiers sextolets sont transposés de l'aigu dans le médium; il en va de même pour les mesures 42-43, reportées aux mesures 53-54). On note également la réitération de certains motifs (le même quatrilet étant répété aux mesures 55, 58-59). À remarquer que dans l'enregistrement³⁹, René le Roy,

38 Nous basons notre analyse sur la partition suivante : Jean Rivier, *Oiseaux tendres*, Paris, Salabert, 1948.

39 Dorgeuille, *L'école française de flûte*. L'ouvrage est accompagné d'un disque compact comprenant des enregistrements inédits en possession de Dorgeuille.

dédicataire de la pièce, ne joue pas la mesure 46 et insère, entre les mesures 53 et 54, deux mesures, contenant le trille sur *la*, qui suivaient le même motif que celui des mesures 53-54 (mais une octave plus haut). Nous n'avons aucune information à disposition pour nous permettre de décider s'il s'agit d'une variante de Rivier ou d'un choix de le Roy (pouvant être motivé par des raisons esthétiques ou techniques, la mesure en question nécessitant, dans l'aigu, des doigtés de fourche peu agréables).

Orientalisme

Outre *Bergère captive*, les *Trois pièces* de Ferroud sont formées de *Jade* (1921) et de *Toan-Yan* (1922), qui rendent compte de l'attrait des artistes pour l'Orient. Cette fascination – bien qu'elle existe dès la traduction française des *Contes des mille et une nuits* (1704-1717), les *Lettres persanes* (1721) de Charles de Montesquieu en témoignent – a pris son essor au début du XIX^e siècle en France, favorisée par l'expédition de Bonaparte en Egypte (1798-1801), qui a rendu possible les développements de l'égyptologie. En outre, l'Algérie a été conquise par la France en 1830. Dans la préface à ses *Orientales* (1829), Victor Hugo résume la situation : «Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste.»⁴⁰ En effet, le voyage au Proche-Orient devient un complément du traditionnel voyage de formation en Italie. Les auteurs en reviennent avec des carnets qu'ils publient (François René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert). Le trajet passe traditionnellement en Egypte, par le Liban et/ou la Syrie pour se rendre en Turquie. De Constantinople, l'on rentre souvent par Venise, ce qui permet d'allier deux destinations rêvées. Toutefois, l'Egypte est la terre de prédilection des écrivains français, notamment de Théophile Gautier (*Le roman de la momie*, 1857). Projection de fantasmes, l'Orient évoqué dépend naturellement des auteurs : Flaubert se vante de nombreuses aventures galantes, tandis que Nerval cherche, dans la terre d'origine, un syncrétisme. Le Proche-Orient reste lié à la Terre sainte et à une quête de foi, pour des pèlerins en route vers le point originel (Chateaubriand). Cependant, l'Orient est le plus souvent représenté comme mystérieux, exotique et érotique, par contraste avec l'univers brutal de la société industrielle émergente. Il

40 Victor Hugo, *Les orientales*, Paris, Gallimard, 2006 (Poésie), p. 23.

n'est pas exempt de danger à cause de la supposée longue durée de traditions cruelles et barbares.⁴¹

En 1853, Matthew Perry est dans la baie de Tokyo avec des canonnières à vapeur, ce qui obligera le Japon à s'ouvrir aux relations commerciales. Quasiment instantanément le japonisme naît en Occident, il est fondé, de manière nouvelle, sur des œuvres d'art importées, notamment par Emile Guimet, et non sur des imitations. La Chine subit le même sort avec les deux guerres de l'opium (traités de Nankin en 1842 et de T'ien-tsin en 1858). En outre, l'inauguration du canal de Suez, en 1869, facilite l'accès aux Moyen- et Extrême-Orient. Les conditions matérielles sont donc réalisées pour que la réception de l'Orient s'élargisse dans les milieux artistiques français (on connaît le rôle de l'art japonais dans l'Art nouveau). De plus, l'évolution des moyens et des conditions de transport permet à beaucoup de voyageurs de passer dans ces contrées. Ils publient souvent leurs expériences, dans des livres qui rencontrent le succès, notamment les *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet pendant les années 1844, 1845 et 1846* (1850) de Régis Evariste Huc ainsi que son *Empire chinois* (1854). Malgré l'élargissement de l'horizon géographique, l'on constate la persistance des clichés susmentionnés. Si l'on n'est plus toujours dupe du colonialisme français, la dénonciation des abus des soldats sert, notamment à Pierre Loti, de point de départ, par la description de leurs mœurs dissolues, à une littérature éro-exotique qui rencontre un énorme succès populaire (*Fleurs d'ennui*, 1882 ; *Aziyadé*, 1879). Loti, officier dans la marine française voyage non seulement en Afrique et en Turquie, mais également en Indochine, en Inde et au Japon (qui servira de cadre à son célèbre roman *Madame Chrysanthème*, 1887).

La musique n'est pas en reste, les compositeurs écrivent de nombreuses pièces (principalement des opéras et des mélodies) orientalistes au cours du XIX^e siècle, dont la principale source est située au Proche-Orient. L'on assiste au même élargissement géographique au tournant du siècle :

Mais la source d'inspiration principale vient d'Extrême-Orient. G. Balardelle a montré qu'à la fin du XIX^e siècle, un renversement des goûts musicaux s'opère. L'exotisme maghrébin connaît une nette désaffection au profit de l'exotisme extrême-oriental qui constitue un véritable trait d'époque puisque de 1889 à 1914 (de l'Exposition universelle

41 En peinture, Eugène Delacroix exprime, à merveille, ces deux facettes de l'orientalisme. Au cours des années 1820, il peint un Orient cruel (*Les massacres de Scio*, 1824 ; *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi*, 1827 ; *La mort de Sardanapale*, 1828). En 1832, il séjourne six mois en Afrique du Nord, dont il ramène d'innombrables croquis. Il représente alors le Proche-Orient comme un Eden perdu (*Les femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834 ; *Le Sultan du Maroc*, 1845), contrastant avec la frénésie de l'ère industrielle qui règne en Europe.

à la Grande Guerre), l'Extrême-Orient exerce une influence prépondérante sur la musique française. Si le Japon est important dans cette vogue, la Chine, mieux connue depuis le XVIII^e siècle, exerce une influence sporadique à l'opéra et au début du XX^e siècle.⁴²

Ce glissement géographique de l'orientalisme est également dû au fait que de plus en plus d'artistes ont l'occasion de vivre en Extrême-Orient et de voir la réalité de leurs propres yeux. Les activités diplomatiques de Paul Claudel l'amènent à résider en Chine et au Japon, séjours dont il rendra compte dans deux ouvrages, respectivement *Connaissance de l'Est* (1900)⁴³ et *L'Oiseau noir dans le soleil levant* (1929). En outre, Victor Segalen (1878-1919), écrivain alors peu connu, vit longtemps en Chine (à Pékin en 1910) et voyage énormément en tant que médecin engagé dans la marine (jusqu'en Océanie; *Les Immémoriaux*, 1907). Il tente de s'insérer dans cette culture, en apprenant le chinois et en explorant ses richesses archéologiques. Son œuvre poétique est marquée par cette rencontre avec l'Extrême-Orient (*Stèles*, 1912; *Peintures*, 1916), sans toutefois tomber dans le pastiche.⁴⁴ Segalen est, notamment, en relation (une magnifique correspondance en témoigne) avec Debussy.⁴⁵ Ce dernier loue ses travaux sur les musiques exotiques: «J'ai lu *Voix mortes*... C'est extrêmement curieux, aucun essai de ce genre ne m'a autant intéressé. Chez ceux qui se mêlent d'en écrire on

42 Jean-Marc Mourra, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, 2003, pp. 146-147.

43 Darius Milhaud utilisera quelques-uns des poèmes pour ses mélodies *Sept poèmes de la Connaissance de l'Est*, op. 7 (1912-13).

44 La première édition de *Stèles* reprend les proportions d'une stèle célèbre et est imprimée à la chinoise (une longue feuille, en accordéon, sous deux couvertures de bois). Toutefois, Victor Segalen doit adapter le format habituel du livre aux mesures du monument. Il truque ainsi la réalité chinoise et la fait sienne. En outre, il joue avec les clichés (jade, bambou, etc.) et fait précéder chaque série des *Stèles* d'un grand caractère chinois. Enfin, il emploie des archaïsmes pour traduire la manière de parler de la Chine ancienne. Toutefois, ces images de la Chine ne sont qu'un itinéraire parallèle à la quête du moi entreprise par Segalen. Voir la préface de Pierre-Jean Remy in Victor Segalen, *Stèles*, Paris, Gallimard, 2004 (Poésie), pp. 11-12.

45 Rappelons la forte impression éprouvée par Debussy à l'écoute du gamelan javanais de l'Exposition universelle de Paris en 1889. Avec Segalen, il a la possibilité de renouer avec cet intérêt pour des musiques extra-européennes. Dans une lettre du 20 mars 1907, ce dernier lui écrit: «Cher Monsieur, voici les notes promises sur la musique Maori. Je m'excuse de vous les avoir fait attendre. Mais je m'en félicite aussi, car, grâce à vous qui le avez suscitées, j'ai pu dériver de ces notes tout le projet d'une nouvelle œuvre, non plus de simple critique, mais de réalisation plus intégrale, plus personnelle.» In Debussy, *Correspondance*, p. 1000. Puis, il décrit cette nouvelle idée. Il convient de mentionner que les lettres de Segalen sont très longues et décrivent en détail ses travaux, ce qui aura donné l'occasion à Debussy de se plonger à nouveau dans cette atmosphère. Enfin, Segalen envisage avec Debussy deux opéras, *Siddârtha*, puis *Orphée roi*.

devine trop souvent qu'ils n'ont jamais vu la couleur de ce dont ils parlent... c'est lourd, et l'on y respire seulement la triste odeur du 'document'. »⁴⁶ De même, les compositeurs écrivent souvent des musiques pseudo-orientales, fondées sur une série de *topoi*.⁴⁷

Ferroud choisit pour *Jade* une gamme pentatonique, procédé pseudo-orientaliste par excellence. Toutefois, le titre de sa pièce est déjà un cliché. En effet, la poésie chinoise emploie très souvent des images avec du jade. Dans un poème de Li Po, *Chant sur le fleuve*, on trouve une description : «Flûtes de jade et d'or aux deux extrémités»⁴⁸, qui souligne l'importance de cet instrument dans cette culture. En outre, Segalen joue avec ce *topos* du jade dans ses poèmes *Empreinte*, *Jade faux* et *Eloge du Jade* dans le recueil *Stèles*.⁴⁹ Il n'est donc pas étonnant que Ferroud destine à la flûte sa pièce intitulée *Jade*. En outre, il emploie un signe spécial pour indiquer qu'il faut porter le son entre deux notes. Il tente, probablement, par ce biais, de donner une couleur de flûte asiatique à la flûte traversière (mesures 24 et 70). Le son porté ne fait pas partie du répertoire sonore occidental et il «correspond» à certains effets traditionnels dans la musique orientale (à certains *glissandi* typiques du *shakuachi*⁵⁰). Notamment,

46 Lettre des 10-11 avril 1907 adressée à Segalen. Ibid., p. 1002.

47 Les clichés musicaux ont la vie longue, toutefois, ce ne sont pas les seuls. Il est frappant de remarquer que, dans le domaine iconographique, la photographie va perpétuer la représentation du Proche-Orient, établie par la peinture. La photographie coloniale fournit des clichés du Maghreb conformes à l'Orient rêvé et, par là même, mythifié. Le constat est particulièrement saisissant quant à la représentation du corps féminin. En effet, on retrouve sur les photographies (dans une sélection couvrant les décennies 1870 à 1950) les poses adoptées dans les célèbres tableaux, *L'Odalisque couchée* (1814) et *L'Odalisque à l'esclave* (1842) de Jean-Auguste-Dominique Ingres. L'imaginaire de l'Occidental pour l'Orient est vraiment de longue durée. Cf. Eric Milet, *L'Orient rêvé. Photographies du Maroc 1870-1950*, Paris, Arthaud, 2008.

48 *Anthologie les yeux du dragon. Petits poèmes chinois*, sous la dir. de Daniel Giraud, Paris, Points, 1993, p. 89.

49 Segalen et Pierre Octave Ferroud ne sont pas des exceptions. Pensons à Gustav Mahler et son *Lied von der Erde* composé, en 1907, d'après *Die chinesische Flöte* de Hans Bethge.

50 «*Le shakuhachi japonais* : *shaku* signifie un «pied» en japonais, et *hachi* «huit» (pouces). Le nom désigne donc une mesure, mais il existe malgré tout une famille de shakuhachi de différentes tailles. C'est un instrument assez lourd, taillé dans un bambou massif (au Moyen Âge, il servait aussi de massue). L'encoche est très plate et évasée, l'extrémité du shakuhachi étant amplement chanfreinée (taillée en biseau). Le tuyau, en général, en deux parties, est muni de 5 trous et laqué à l'intérieur. La diversité des sonorités obtenues avec un shakuhachi est étonnante. Parmi toutes les flûtes, c'est celle qui a certainement le plus impressionné les compositeurs occidentaux, qui avec la flûte Boehm cherchèrent à reproduire ses remarquables sons et attaques sur le souffle. » In Artaud, *La flûte*, p. 12.

According to Coomaraswamy, this element of portamento between notes is important in Indian music: In India, it is far more the interval than the note that is sung or played, and we recognize accordingly a continuity of sound: in contrast with this, the European song, which is vertically divided by the harmonic interest and the nature of the keyed instruments which are heard with the voice, seems to unaccustomed Indian ears to be 'full of holes'.⁵¹

Quant à *Toan-Yan*, Ferroud explique: «La fête de Toan-Yan ou du 'Double Cinq', qui se célèbre en Chine le cinquième jour du cinquième mois, d'où son nom, est consacrée à la commémoration d'un héros qui se jeta à l'eau plutôt que de subir un déshonneur militaire. Cette solennité donne lieu à des danses tout à tour mystiques et ardentes qui symbolisent le contraste de la paix et de la guerre.»⁵² Cette fois, la couleur locale est «garantie» par la référence à une fête typique. En outre, l'un des thèmes est «un thème chinois authentique qui se joue sur la grande flûte à bec – chaque instrument chinois ayant le monopole de certains thèmes, de par sa conformation, son doigté ou son étendue. Il faut psalmodier avec une extrême simplicité, et dans un rythme très imprécis.»⁵³ On imite ainsi une musique non notée selon les conventions européennes (les annotations «très libre dans la mesure» sont nombreuses, ainsi que «lent, et comme en improvisant», au début de la pièce). L'improvisation s'attache au côté mystique, de la paix, tandis que la guerre est incarnée dans une musique simple (rythmiquement) et indiquée «très précis». Les passages liés à la paix sont de libres improvisations sur une idée qui peu à peu se déforme. On trouve également l'emploi de sons harmoniques (mesures 11-12) qui apportent une sonorité feutrée et exotique à la flûte traversière. Les sections guerrières sont fondées sur des répétitions du même matériau (chaque fragment de deux ou quatre mesures est répété, en général, une fois), qui contrastent avec le libre développement des sections évoquant la paix. L'ardeur de cette danse est transmise par l'accélération de l'écriture (croches, puis doubles croches, enfin insertion de triolets de croche). Les variations de tempos («Vif» à 13; «Un peu moins vif» à 26; «Au mouvement» à 28; «augmentez» à 49), alternant accélération et détente, lui donnent un côté envoûtant.

Enfin, les *Trois pièces* de Siohan présentent un coloris exotique, par l'emploi d'appoggiatures (par en-haut ou par en-bas). Une partie de la première *Pièce* est basée sur trois tons seulement et la dernière emploie un mode hongrois (avec des quartes augmentées et des sixtes mineures).

51 Randles, *Exoticism in the mélodie*, p. 81.

52 Pierre Octave Ferroud, *Trois pièces pour flûte*, Paris, Salabert, 1922.

53 Ibid.

Orientalisme métaphysique

A côté de cet exotisme «grand public», l'on voit se développer à la suite de l'Exposition universelle de 1889, de nouvelles tendances de l'orientalisme, qui sont liées, pour les compositeurs, à des préoccupations ayant trait au langage musical. Boulez écrit : «[...] c'est le choc d'une tradition codifiée autrement, mais aussi puissamment, que la tradition d'Occident, qui va précipiter la rupture de la nouvelle musique avec les éléments traditionnels européens.»⁵⁴ Cette vision univoque de l'apport de l'orientalisme à la musique, bien que fondée, ne reflète pas l'entier de la réalité (à côté de la *Salomé* de Richard Strauss, l'on trouve les *Madama Butterfly*, 1904, et *Turandot*, 1926, de Giacomo Puccini⁵⁵). Toutefois, elle explique pourquoi les musicologues ont privilégié, dans ce répertoire, les analyses harmoniques. Cependant, le personnage de Salomé trahit un mélange de fascination et de répulsion pour un monde sensuel et barbare tout à la fois, qui lui est conforme aux *topoi*. Il semble donc excessif de ne se pencher que sur des questions d'écriture musicale pour éclairer le phénomène.

Lors de cette nouvelle vague d'orientalisme au début du XX^e siècle, l'on découvre les facettes religieuses de l'Orient (alors que le XIX^e siècle avait plutôt été fasciné par la rudesse et la sensualité exacerbée de ces lointaines contrées). Lié à ce phénomène, l'on constate l'apparition d'une option narrative inédite du solo pour flûte. En effet, les pièces précédemment analysées correspondent à la perspective du solo représentant un personnage ou, plus rarement, une idée. Le compositeur écrit une mélodie de Pan, la musique que le berger joue et que la chèvre danse, la plainte de la bergère captive. Toutefois, le solo permet également de donner la voix à un «je», souvent proche des préoccupations de son auteur. Ce nouveau type narratif est suscité par la place que tient la flûte en Extrême-Orient. En effet, il s'agit, généralement, d'un instrument rituel. Par exemple, le *xiao* chinois est associé au concept confucianiste du *di* (chasser le mal de son esprit).⁵⁶ Son

54 Pierre Boulez, «La corruption dans les encensoirs», in *Relevés d'apprenti*, pp. 33-39 : 38. Cet article a été publié pour la première fois dans *La Nouvelle Revue française*, 48, 1956.

55 Rappelons que Luigi Illica, le librettiste de *Madama Butterfly* et d'*Iris* (1898) de Pietro Mascagni, est l'auteur d'un poème *Nirvana*, présenté comme une pseudo-translation d'un texte bouddhiste. Il signale des intérêts syncrétiques pour les religions d'Orient et leurs correspondances avec le christianisme. Ce poème servira de base aux *Cattive madri* (1894) et au *Castigo delle lussuose* (1896/7) de Giovanni Segantini. Toutefois, ces peintures n'ont exercé aucune influence en France, étant donné que le divisionnisme, et plus tard le futurisme, ont été ignorés par ce pays.

56 Alan R. Thrasher, «Xiao», in *Grove music online*, 10.01.2010 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45374>

répertoire est rattaché à la méditation et sert l'introspection. Transposée en Occident, cette idée donne la possibilité au compositeur d'exprimer sa méditation. Cette pratique est encouragée par le fait que, dans la tradition, la flûte forme un complexe organique avec son exécutant⁵⁷, qui extériorise son âme à travers son jeu. Dans la musique occidentale du début du XX^e siècle, le compositeur n'est pas, le plus souvent, l'interprète de sa musique. Il délègue, donc, à l'instrumentiste la tâche de donner vie à sa méditation.

Par conséquent, l'écriture pour solo devient une manière d'exprimer des intérêts mystiques. Ce point est favorisé par le fait que la flûte incarne, dans beaucoup de cultures extrême-orientales, un lien privilégié avec le divin et souvent un moyen de communiquer avec les morts.⁵⁸ Au Japon, le *shakuhachi* a, d'abord, été l'instrument des prêtres itinérants d'une secte bouddhiste zen (Fuke). Au XVIII^e siècle, un répertoire solo pour la méditation est développé par ces moines errants. Lors de la vague de modernisation qui a déferlé sur le Japon, en 1871-72, la secte a été bannie et il a été interdit de jouer du *shakuhachi* à des fins religieuses. La pratique de l'instrument s'est ainsi répandue dans toutes les couches de la population. En outre, la religion shinto (officielle, au Japon, jusqu'en 1945) prête au son de la flûte le pouvoir de pénétrer dans le monde surnaturel pour invoquer les dieux. De même, la flûte, au XIX^e siècle, devient, en Occident, l'attribut du musicien ambulant, perçu comme un marginal. Ce dernier est un médiateur sacré ou un *vates*.⁵⁹ Dans *La flûte* d'Alfred de Vigny (publié dans *Les Destinées*⁶⁰), un pauvre homme, qui se sent maudit, joue son instrument en cherchant l'aumône. Le poème s'achève ainsi :

Le Pauvre alors rougit d'une joie imprévue,
Et contempla sa Flûte avec une autre vue ;
Puis, me connaissant mieux, sans craindre mon aspect,
Il la baisa deux fois en signe de respect,
Et joua, pour quitter ses airs anciens et tristes,
Ce *Salve Regina* que chantent les Trappistes.
Son regard attendri paraissait inspiré,
La note était plus juste et le souffle plus assuré.⁶¹

57 Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 130.

58 Mentionnons les magnifiques pièces de Kazuo Fukushima pour flûte solo *Requiem* (1956) et *Mei* (1962). *Mei* est écrit à la mémoire de Wolfgang Steinecke ; sur la partition, il est mentionné « secondo l'antica credenza giapponese, si riteneva che il suono del flauto potesse giungere ai morti ».

59 Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 128.

60 *La flûte* a été achevé le 9 novembre 1840. Le poème est publié, le 15 mars 1843, dans la *Revue des Deux Mondes*. Le recueil des *Destinées* paraîtra, de manière posthume, en 1864.

61 Alfred de Vigny, *Les Destinées*, Paris, Gallimard, 2006 (Poésie), p. 190.

Le solo pour flûte permet donc d'exprimer des préoccupations métaphysiques par ce lien supposé entre l'instrument et le monde divin.⁶² On constate effectivement un intérêt pour l'orientalisme métaphysique dans le répertoire pour flûte solo, avec les *Cinq incantations* (1936) de Jolivet (1905-1974).⁶³

Un tel engouement se trouve également dans la littérature. Il semble que, après la Première Guerre mondiale et la boucherie de Verdun, l'on cherche dans l'Orient un moyen de changer le monde, de repartir sur de nouvelles bases. Dans l'imaginaire occidental, les philosophies orientales sont plus calmes et sereines (notamment, avec une conception du temps différente de celle répandue en Occident). André Malraux voyage au Cambodge et en Chine (il part en mission archéologique pour l'Indochine en 1923). Dans *La tentation de l'Occident* (1921-25), il imagine une correspondance entre un Chinois voyageant en Europe et un Européen en Chine. Il peut ainsi mettre en scène les rêves de gloire et d'action de ce dernier, opposés à la recherche de sérénité du premier. En effet, Ling écrit :

Rien ne pourrait, mieux que nos rêveries, éclairer la différence qui sépare nos sensibilités. Si nous rêvons, à peine est-ce pour demander à nos rêves la sagesse que nous refuse la vie. La sagesse et non la gloire. «Le mouvement dans le rêve», écriviez-vous. Je vous réponds : le calme dans le rêve. Car le Chinois qui rêve devient un sage. Sa rêverie n'est point peuplée d'images. Il n'y voit ni villes conquises, ni gloire, ni puissance ; mais la possibilité de tout apprécier avec perfection, de ne point s'attacher aux éphémères, et, si son âme est un peu vulgaire, quelque considération. Rien ne l'incline à l'action. Même en rêve... Il est. Sentir qu'il est respecté, ce n'est point imaginer qu'il entre dans une salle où les têtes s'inclinent. C'est savoir qu'aux choses qui lui sont particulières s'ajoute le respect qu'il inspire. Quelque singulier que cela puisse vous sembler, le Chinois imagine, si je puis dire, sans images. C'est cela qui le fait s'attacher à la qualité et non au

62 «Derivato dal fischietto d'osso, il flauto conserva, come ogni aerofono, l'idea matrice del sacrificio sonoro, ossia, la svuotamento del corpo che diviene, così, conduttore dell'anima (*pneuma, psyché*) nel passaggio tra la vita e la morte. Ove infatti l'oggetto perde la propria ontologia (la propria pienezza identitaria) diviene un oggetto psicopompo, mediatore e perpetuatore di un contatto rituale tra i due regni. [...] Così, il grido della morte si perpetuera nella vita e colui che vi insufflerà la propria anima, rivivifierà l'anima stessa del sacrificio: *spiritus vivificat*.» in Landi, *Per un'organologia poetica*, p. 123.

63 Il n'est pas étonnant de noter cet intérêt pour un membre du groupe Jeune France (avec Olivier Messiaen, Daniel-Lesur et Yves Baudrier), dont le premier concert a eu lieu le 3 juin 1936. Ils sont connus comme les quatre petits frères spiritualistes, promouvant des valeurs humaines et spirituelles dans un monde mécanique et impersonnel. Dans les années 1930, Jolivet recherche une musique humaine, religieuse, magique et incantatoire, notamment avec des pièces telles que *Mana* (1935) et *Danses rituelles* (1939). Son inspiration lui vient d'Afrique et d'Asie de l'Est.

personnage, à la sagesse et non à l'empereur. C'est pour cela que l'idée du monde, du monde qu'il ne saurait imaginer, correspond pour lui à une réalité.⁶⁴

Plus loin, il affirme :

Cette notion du monde que vous ne trouvez pas en vous, vous la remplacez par des constructions. Vous voulez un monde cohérent. Vous le créez, et en tirez une sensibilité particulière, cernée avec une délicatesse extrême. Qui dira ce qu'elle doit à votre esprit ? La nôtre nous dépasse de toutes parts. L'attitude qui distingue essentiellement certains de nos sages de ceux des autres peuples, n'a besoin ni d'éthique ni d'esthétique. Car leur sensibilité, qui ne tend que vers sa perfection propre, implique une esthétique sans possibilité de conflits.⁶⁵ [...] Malgré sa puissance précise, le soir européen est lamentable et vide, vide comme une âme de conquérant. Parmi les gestes les plus tragiques et les plus vains des hommes, aucun, jamais ne m'a paru plus tragique et plus vain que celui par lequel vous interrogez toutes vos ombres illustres, race vouée à la puissance, race désespérée...⁶⁶

De même, Hermann Hesse écrit dans son *Morgenlandfahrt* (1932) :

Zu jener Zeit, da ich dem Bunde beitreten zu dürfen das Glück hatte, nämlich unmittelbar nach dem Ende des großen Krieges, war unser Land voll von Heilanden, Propheten und Jüngerschaften, von Ahnungen des Weltendes oder Hoffnungen auf der Anbruch eines Dritten Reiches. Erschüttert vom Kriege, verzweifelt durch Not und Hunger, tief enttäuscht durch die anscheinende Nutzlosigkeit all der geleisteten Opfer an Blut und Gut, war unser Volk damals manchen Hirngespinnsten, aber auch manchen echten Erhebungen der Seele zugänglich, es gab bacchantische Tanzgemeinden und wiedertäuferische Kampfgruppen, es gab dies und jenes, was nach dem Jenseits und nach dem Wunder hinzuweisen schien ; auch eine Hinneigung zu indischen, altpersischen und anderen östlichen Geheimnissen und Kulturen war damals weitverbreitet, und all dies hat dazu geführt, daß auch unser Bund, der uralte, den meisten als eines der vielen hastig aufgeblühten Modewächse erschien, und daß er nach einigen Jahren mit ihnen teils in Vergessenheit, teils in Verachtung und Verruf geraten ist.⁶⁷

Puis, le narrateur avoue :

Bei meinem Plan, so etwas wie eine Geschichte der Morgenlandfahrt zu schreiben, sehe ich allerdings den Egoismus mit jedem Tage deutlicher : zuerst schien mir, als unternähme ich da eine mühevollen Arbeit im Dienst einer edlen Sache, aber mehr und mehr sehe ich, daß ich mit meiner Reisebeschreibung nichts anderes anstrebe als Herr Lukas mit seinem Kriegerbuch : nämlich mir das Leben zu retten, indem ich ihm wieder einen Sinn gebe.⁶⁸

64 André Malraux, *La tentation de l'Occident*, Paris, Le livre de poche, 1998 (1^{ère} éd. : Grasset, 1926), pp. 77-78.

65 Ibid., p. 80.

66 Ibid., pp. 81-82.

67 Hermann Hesse, *Die Morgenlandfahrt*, Berlin, Suhrkamp, 1987 (= *Gesammelte Werke*, 8), p. 327.

68 Ibid., pp. 356-357.

En outre, Hesse portait un amour particulier à la musique. Il écrit un poème, en 1940, intitulé *Flötenspiel* :

Ein Haus bei Nacht durch Strauch und Baum
Ein rotes Fenster glühen ließ,
Und dort im unsichtbaren Raum
Ein Flötenspieler stand und blies.

Es war ein Lied so altbekannt,
Es floß so gütig in die Nacht,
Als wäre Heimat jedes Land,
Als wäre jeder Weg vollbracht.

Es war der Welt geheimer Sinn
In seinem Atem offenbart,
Und willig gab das Herz sich hin
und alle Zeit ward Gegenwart.⁶⁹

Pour Hesse, la flûte est associée à un questionnement sur le temps, présenté dans une perspective orientale. Hesse ajoute dans une lettre à Otto Korradi : «Die Schlußzeile des Gedichts ist übrigens das Endergebnis vieljähriger Spekulationen über das Wesen der Musik. Sie ist, so scheint mir, philosophisch formuliert : ästhetisch wahrnehmbar gemachte Zeit. Und zwar Gegenwart. Und dabei wieder fällt einem die Identität von Augenblick und Ewigkeit ein.»⁷⁰

Cet intérêt pour l'Orient mystique semble donc s'accroître après les événements tragiques de la Grande Guerre et la désolation morale qui s'en suivit. Toutefois, Segalen écrivait déjà dans ses *Stèles* (1912) : «Tout confondre de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face au Prince au nord trop amical, – pour atteindre l'autre, le cinquième, centre et Milieu Qui est moi.»⁷¹ L'Orient représente alors un moyen, par la confrontation avec l'autre, avec la différence, de se trouver en tant qu'individu.⁷² C'est, d'ailleurs, cette volonté qui est garante de la survie de l'orientalisme :

69 Hermann Hesse, *Die Gedichte von Hermann Hesse*, Zürich, Fretz & Wasmuth, 1942, p. 417.

70 Hermann Hesse, *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993 (1^{ère} éd. : 1976), p. 177. La lettre date d'environ avril 1940.

71 Segalen, *Stèles*, p. 116. Le poème est intitulé *Perdre le Midi quotidien*.

72 Gilles de Van parvient, du reste, à la même conclusion : «[...] l'exotisme est un processus de connaissance qui se transforme en métaphore du désir; autrement dit une impulsion vers l'Autre qui devient un reflet de Soi, la recherche d'une terre étrangère qui se change en reflet de sa propre terre, la quête du Différent qui nous renvoie au Même». In Gilles de Van, «L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain», in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti del 2° convegno internazionale

Métaphore du désir, mais de quel désir ? Fondamentalement d'un désir d'évasion mais ce désir peut fournir le socle de bien d'autres désirs [...]. Si le processus de connaissance allait à son terme, nous n'aurions plus d'exotisme mais de l'anthropologie, de la sociologie ou de l'ethnologie ; si le désir inventait sa propre représentation, nous aurions de la féerie. Il faut donc cette rencontre entre l'objectivité d'une connaissance, fût-elle approximative, et la subjectivité d'une interprétation intéressée pour que naisse l'exotisme.⁷³

L'exemple de Segalen confirme cette hypothèse :

Quand pour la première fois, un œil européen s'empare d'une forme de pierre, témoin de deux mille ans du passé chinois, et que chaque coup de pioche fait tomber un peu plus du manteau de la terre, il monte une impression de possession personnelle, d'œuvre personnelle... si bien que la seule description, longtemps après, prend un émoi d'aventure personnelle. Ces quelques lignes, en préface à *Chine, la Grande Statuaire*, résument toute la démarche archéologique de Segalen. Il est l'étranger – un « œil européen » – il « s'empare » d'une forme de pierre, la fait sienne, il travaille sur elle puis – et cela est fondamental – la « décrit » : il en retire une « aventure personnelle ». ⁷⁴

Comme Gilles de Van l'écrivait : « On ne peut donc que constater le parallélisme et la complémentarité de l'exotisme comme « perception du divers » et comme expression de l'intériorité : la connaissance de plus en plus exacte de l'autre va de pair avec sa récupération comme métaphore de nos propres aspirations. » ⁷⁵ Segalen écrit dans ses *Stèles* :

Aucune des fonctions ancestrales n'est perdue : comme l'œil de la stèle de bois, la stèle de pierre garde l'usage du poteau sacrificatoire et mesure encore un moment ; mais non plus un moment du soleil du jour projetant son doigt d'ombre. La lumière qui le marque ne tombe du Cruel Satellite et ne tourne pas avec lui. C'est un jour de connaissance au fond de soi : l'astre est intime est l'instant perpétuel. ⁷⁶

Nous trouvons chez Jolivet une démarche parallèle :

En 1936, quand j'ai écrit les Cinq incantations pour flûte seule, j'ai voulu affirmer la primauté en musique de l'élément monodique, c'est-à-dire de la mélodie minutieusement organisée tant au point de vue de l'harmonie successive (enchaînement des intervalles) que des rythmes, des intensités et des hauteurs. Toutefois, la combinaison sérieusement dosée de ces divers éléments n'a d'autre fin que de faire admettre l'émotion musicale, et, chez les auditeurs les plus sensibles (ou les plus « neufs ») une émotion voisine des élans paniques du Primitif. C'est pour mieux parvenir à ce résultat que j'ai choisi la flûte, qui est par excellence l'instrument de la Musique ; cela parce que animée par le souffle, émana-

« Ruggero Leoncavallo nel suo tempo » (Locarno, 7-9 octobre 1993), a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 103-117 : 103.

73 Ibid., p. 103.

74 Préface de Pierre-Jean Remy in Segalen, *Stèles*, p. 10.

75 De Van, « L'exotisme fin de siècle », p. 117.

76 Segalen, *Stèles*, p. 23.

tion profonde de l'homme, la flûte charge les sons de ce qui est en nous d'à la fois viscéral et cosmique. A aucun moment il ne s'agit de pastiche de musique orientale ni de référence aux musiques des peuples dits primitifs. Sans doute, comme dans toute autre opération de caractère magique, la répétition joue un rôle capital, notamment dans la première et la troisième incantation. Dans la cinquième, la répétition, à trois reprises, de la formule d'introduction et de l'affirmation conclusive présente un caractère spécial : dans ces reprises, des ajouts de sons accusent une augmentation du dynamisme (ce qui entraîne une accélération de l'influx psycho-psychologique chez l'auditeur). Leurs titres indiquent l'appropriation magique de chacune des Incantations et leur forme découle de cette appropriation.⁷⁷

Jolivet n'est pas le premier à envisager la flûte sous ce jour. En effet, on lui a attribué divers dons magiques (notamment, d'attirer les animaux et les enfants par sa sonorité).⁷⁸ En outre, il faut rappeler que, dans de nombreuses cultures, la flûte est un cadeau des dieux ou est jouée par des divinités (Pan, Pallas Athena et l'*aulos*, Krishna).⁷⁹ Enfin, Artaud relate des croyances relatives aux flûtes nasales : souffler par le nez (dont les fosses sont en contact avec le cerveau) revient à insuffler un air « spirituel » dans l'instrument. Le jeu devient, dans ce cas, une prière qui permet d'entrer en contact direct avec Dieu.⁸⁰

Jolivet, qui comme Segalen ne veut pas faire de la couleur locale, intitule sa première *Incantation* « pour accueillir les négociateurs et que l'entrevue soit pacifique ». L'idée de la formule magique apparaît dans une formulation pour le moins inattendue dans la musique occidentale « faire cette reprise au moins trois fois », qui laisse l'interprète libre de décider quand le charme a opéré. Dès la première note, on entre dans le règne des extrêmes : un *ré*⁵ qui se transforme en un *ré*⁶, chutant, à la deuxième mesure, sur un *do*³ (la quasi-totalité de la tessiture étant ainsi traversée). L'écriture est spatialisée par l'emploi très clair de deux plans sonores (l'un dans le grave, l'autre dans l'aigu), séparés par des sauts de double octave. Les parties aiguës sont indiquées « sifflant » et en *Flutterzunge*. Une nouvelle exploitation des ressources timbriques de la flûte débute avec ces pièces, ainsi que l'utilisation de l'entier de sa tessiture (avec le contre-aigu).

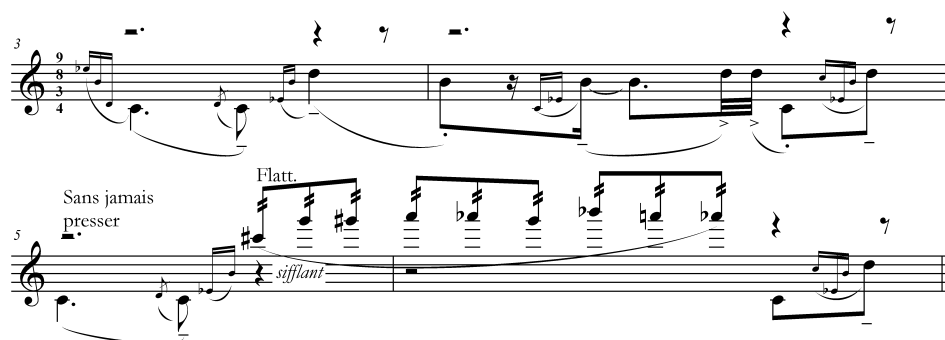
En outre, l'on remarque que la partie grave de la première *Incantation* est fondée sur trois motifs (le premier *mi bémol*⁴ – *si*³ – *ré*³ – *do*³ ; le deuxième *ré*³ – *do*³ – *mi bémol*³ – *si*³ – *ré*⁴ ; le troisième *do*³ – *do*⁴ – *mi bémol*³ – *si*³ – *ré*⁴), qui sont formés des mêmes notes, ordonnées différemment (Cf. ex. 4).

77 Hilda Jolivet, *Avec... André Jolivet*, Paris, Flammarion, 1978, p. 134.

78 Landi, *Per un'organologia poetica*, vol. 1, pp. 118-119. On retrouve cette vision, bien entendu, dans *Die Zauberflöte*.

79 Scheck, *Die Flöte*, p. 12.

80 Artaud, *La flûte*, p. 14.



Ex. 4: Jolivet, première *Incantation*, mes. 3-6 (publié avec l'autorisation de la maison d'édition, © Boosey and Hawkes 1939).

À l'intérieur de la section médiane, ces motifs apparaissent dans un ordre aléatoire. Ils ne sont pas toujours exactement identiques des points de vue mélodique et rythmique. Dans la partie finale, le premier est présenté avec un do^3 démesurément allongé, qui débouche – en passant par un do^4 joué comme un harmonique du do^3 – sur le deuxième motif (qui traverse, ici, deux octaves, avec un trait chromatique inséré) culminant sur un $ré^6$. Ces répétitions de motifs suggèrent l'idée d'incantation. En effet, les paroles magiques sont, généralement, basées sur le retour d'un petit nombre de mots. La ligne supérieure, en *Flutterzunge*, présente de très petits intervalles (en général demi-ton ou ton), dans des rythmes apparentés mais variés, qui donne l'impression d'une psalmodie.

Avec les *Cinq incantations*, l'on se trouve face à un développement de l'idiome flûtistique, mis en place par les compositeurs français dès *Syrinx*. Celui-ci tendait à favoriser les couleurs par des répétitions de phrases dans des sonorités variées. Exploitant la tessiture de l'instrument (grave-aigu) sans la mener à ses limites, la flûte restait confinée à un idéal de beau son. En 1936, l'idiome se transforme partiellement (d'où le choix de s'arrêter à cette date dans notre étude) et servira de base à l'épanouissement de la littérature pour flûte dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ce nouvel idiome cherche à employer toutes les possibilités de l'instrument: l'on constate, donc, l'apparition du contre-aigu dans les partitions, ainsi que des sonorités brutales et non polies (*Flutterzunge*, nuances allant de *ppp* à *fff*).

La deuxième des *Incantations* «pour que l'enfant qui va naître soit un fils» met en œuvre un autre type de répétition, celui de la même note de manière obstinée (*mi bémol*³, puis *ré*⁴), dont le rythme se déforme petit à petit (Cf. ex. 5).



Ex. 5: Jolivet, deuxième *Incantation*, mes. 1-2.

Les répétitions de cellules ou de phrases (avec des permutations à leur intérieur, par exemple entre les mesures 3-6 et 59-63) sont également présentes. On reconnaît, dans cette pièce, un certain nombre de traits du nouvel idiome flûtistique (de nombreux *Flatterzunge*, le large ambitus, les contrastes de nuances créant des plans sonores – passage de *fff* à *ppp* sur le même *ré bémol*³ à la mesure 6). De même, le son est modelé selon toutes les possibilités de la flûte et non plus en fonction d'un idéal de beauté. L'on rencontre des indications «sans couleur» à la mesure 30, «quasi Tromba» à la mesure 64 et «sifflant» à la mesure 67. Toutefois, on trouve dans cette *Incantation* des caractéristiques orientalistes avec des appoggiatures et de nombreuses indications, comme chez Ferroud, «portando», ainsi qu'une notation, aux mesures 18-19, sur un *ré*⁴ «en baissant le son» jusqu'à approximativement un *ré bémol*⁴, puis «en montant le son» jusqu'à un *ré dièse*⁴. Rappelons que le *ney* est capable d'une grande subtilité dans l'accord et d'infimes variations de la hauteur des notes.⁸¹ Quant au but de cette incantation, il n'est pas nouveau. En effet, la flûte, dérivée de tibias humains et animaux, a été, de tout temps, associée à la fertilité.⁸² De plus, Landi rend compte d'une pratique: «Al suono non misurato (*extra numerum*) della canna, infatti, donne e uomini danzavano muovendo le membra e percotendo la Madre Terra come un tamburo con piede pesante, onde stimolarne la fecondità: è la stessa immagine che viene a sussumere la diadi bastone-tamburo cara a Baudelaire.»⁸³ Il semble donc que les répétitions obstinées des quintolets sur *mi bémol*³, au début de la pièce, soient le support d'une danse effrénée.

Dans la troisième *Incantation* «pour que la moisson soit riche qui naît des sillons que le laboureur trace», l'on retrouve la répétition laissée au libre arbitre de l'interprète: «on peut reprendre ce passage plusieurs fois de suite». Il s'agit d'une conséquence du nouveau type narratif de solo, lié à l'orientalisme métaphysique. Le compositeur demande à l'ins-

81 Jaap Frank, Howard Mayer Brown, Jeremy Montagu, Ardal Powell, «Flute», *Grove music online*, 18.12.2009: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09890>

82 Landi, *Per un'organologia poetica*, vol. 1, pp. 116, 119.

83 *Ibid.*, p. 120.

trumentiste d'être son relais (car la partition ne peut prendre vie que lors d'une exécution) pour exprimer le récit à la première personne qu'il a écrit. Assimilé au créateur, il a, alors, la possibilité d'intervenir sur la forme que prendra l'incantation.

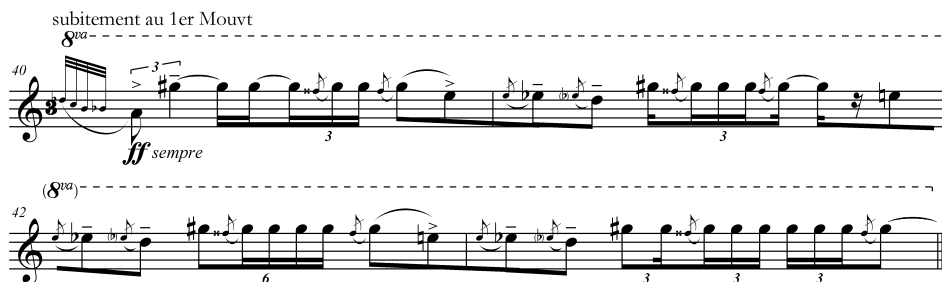
Un autre type de variation est indiqué, «répéter cette mesure 4 fois de suite, en variant chaque fois la nuance», qui, lui, est typique du jeu à la française, privilégiant la richesse des couleurs. Outre un passage en *Flatterzunge*, l'on rencontre des sons harmoniques. Cette pièce est également construite sur l'alternance de quelques cellules ou phrases musicales. Lors de la première mesure, l'on note l'omniprésence de la cellule *do*³ – *do dièse*³ – *ré*³. La mesure 2 présente un thème (nous sommes en 8/2, les mesures sont extrêmement longues) qui sera repris à la mesure 3 (la dernière note ajoute un harmonique), à la mesure 6 et avec une terminaison variée (tirée de la mesure 4) à la mesure 7. De plus, l'on remarque une répétition interne dans la mesure 8, ainsi que le retour de la cellule initiale (avec inversion, parfois, des notes) à la fin de la mesure 8 et au début de la mesure 9. L'on trouve également un passage sur des notes répétées (*la bémol*⁴ à la mesure 4). Il résulte de cette énumération que la pièce présente presque toujours la même phrase, probable reflet du dur labeur du paysan qui trace ses sillons. En outre, la longueur des phrases et la lenteur rendent compte du rythme de travail du laboureur. Enfin, l'emploi de petits intervalles (très souvent des demi-tons) renforce le côté incantatoire, avec des intervalles proches de la cantillation.

Dans la quatrième *Incantation* «Pour une communion sereine de l'être avec le monde», on retrouve les répétitions de cellules mélodiques (notamment, *si*³ – *si bémol*³ – *la*³), ainsi que de phrases (par exemple, la première mesure reprise à la troisième, avec une infime variante rythmique). On rencontre également un saut d'octave augmentée (*do dièse*⁴ – *do*³), répété de manière obstinée, mais avec des rythmes variés aux mesures 11-15. Jolivet emploie souvent cet intervalle, que l'on peut voir comme un demi-ton qui sort «mal» (une octave en dessus ou en dessous) à cause de l'intensité mise dans le jeu. L'âme communique sereinement avec le monde grâce au retour de la phrase initiale, un demi-ton plus haut, à la mesure 32, avant deux mesures conclusives, aboutissant à un *do*⁵ harmonique (indiqué *morendo*, le son de la flûte retourne au néant). A nouveau, l'emploi de petits intervalles, de formules répétitives ainsi que de rythmes apparentés, mais variés donne l'impression d'une incantation.

Dans la cinquième *Incantation* «Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme», on retrouve des répétitions de phrases musicales (les cinq premières et les dix dernières mesures sont jouées trois fois), ainsi que des effets de type orientaux (*portando*, *appoggiatures*). C'est cette incantation qui présente la plus grande parenté avec la déclamation

parlée et ses variations minimales de hauteur. En effet, un *sol dièse* est répété de manière obstinée à travers toute la pièce (avec principalement des insertions d'appoggiatures entre eux).

Entre les mesures 40 et 54, une cellule récurrente (*mi – mi bémol – ré*), réitérée de manière identique, apparaît entre les répétitions du *sol dièse*. Les *sol dièse* sont présentés sous forme de triolets de doubles croches, dont le nombre de groupes augmente au cours du passage (1, 2, 3, 4, 5, 9). A la mesure 53, le passage entre les deux éléments s'accélère (Cf. ex. 6).



Ex. 6: Jolivet, cinquième *Incantation*, mes. 40-43.

On trouvait déjà la même alternance (un peu moins rigoureuse, car elle comprenait quelques insertions de la cellule qui coupait les *sol dièse* au début, c'est-à-dire *sol – fa – la*) entre les mesures 13 et 24 et elle réapparaîtra entre les mesures 75 et 83 (Cf. ex. 7).



Ex. 7: Jolivet, cinquième *Incantation*, mes. 20-21.

Deux parties, plus lentes et fondées sur la répétition d'un petit nombre de cellules, alternées librement, se trouvent entre ces sections basées sur *sol dièse*. Enfin, la pièce se termine par le retour de la phrase initiale à la mesure 88, qui s'achève cette fois sur un long *sol dièse*⁵.

Les *Cinq incantations* rompent avec une tradition de douceur associée à la flûte, la présentant souvent sous un jour brutal. Jolivet avait été envoûté, lors d'un voyage au Proche-Orient, par le *ney*. Instrument à embouchure biseautée, il peut être joué selon deux techniques : soit l'embout est bien ajusté sur les lèvres, soit il est coincé entre les dents à l'intérieur de la

bouche, ce qui rend le son extrêmement rauque et violent, en opposition avec sa sonorité habituellement fluette.⁸⁴ Les contrastes de sonorité contenus dans les *Incantations* ainsi que les sons rauques semblent ainsi trouver leur origine dans cette fascination que Jolivet avait éprouvée pour le *ney*. En outre, ce dernier est lié, en Turquie – tout comme le *shakuhachi*, au Japon, avec le bouddhisme zen – avec le mysticisme des soufis islamiques. Il s'agit, également, de l'instrument des derviches tourneurs.⁸⁵ Enfin, n'oublions pas que, dans la musique arabe, on improvise sur un schéma rythmique récurrent, la musique a, par conséquent, un fort caractère répétitif. Enfin, elle emploie de nombreux mélismes.⁸⁶

Après ces *Cinq incantations*, Jolivet ne se libère pas des incantations. L'année suivante (1937), il compose une *Incantation* «*Pour que l'image devienne symbole*», qui peut être interprétée par un violon, des Ondes Martenot, une flûte en sol ou en ut. La première version était destinée au violon. Jolivet indique que «l'œuvre [...] s'inscrit dans la ligne des *Cinq Incantations pour Flûte seule*».⁸⁷ Il ajoute : «sa longue phrase ascendante accompagne la contemplation de l'image et la méditation qui en dégage progressivement le sens symbolique profond.»⁸⁸ Elle contient les mêmes procédés d'écriture (petits intervalles, répétition, *portando*, *Flutterzunge*, *appoggiatures*) que ceux étudiés précédemment.

Les *Cinq incantations* sont fondamentales pour le développement de la flûte après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, les musicologues ont tendance à mettre en avant l'œuvre, contemporaine, de son maître, Varèse.⁸⁹ En effet, *Density 21.5* (qui sera révisée en 1946) est souvent la pièce considérée comme le point de départ de l'écriture pour flûte de la seconde moitié du XX^e siècle. Assertion qui démontre le dédain des analystes pour Jolivet, doublé de leur fascination pour l'avant-gardiste Varèse.

Density 21.5, comme son titre le souligne, n'a aucun lien avec le pastoralisme, la métaphysique ou l'orientalisme. Composée à la demande de Georges Barrère (1876-1944) pour l'inauguration de sa nouvelle flûte en platine⁹⁰, elle illustre les préoccupations de Varèse pour de nouveaux

84 Artaud, *La flûte*, p. 13.

85 Andreas Gutzwiller, «Nay», in *Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, hrsg. von András Adorján und Lenz Meierott, Laaber, Laaber, 2009, p. 553.

86 Cf. Randles, *Exoticism in the mélodie*, p. 21.

87 André Jolivet, *Incantation* «*Pour que l'image devienne symbole*», Paris, Gérard Billaudot, 1967.

88 Ibid.

89 En 1929, André Jolivet est profondément impressionné par *Amériques*. A la suite de ce concert, il devient le seul élève européen d'Edgar Varèse, puis son ami.

90 La création aura lieu le 16 février 1936.

sons, poussant l'instrument dans ses extrêmes limites (*do*³– *ré*⁶). Il emploie, ce qui a été abondamment souligné, des percussions de clé, les premières dans le répertoire classique, bien que très certainement déjà utilisées dans le jazz. Ces deux éléments ont, effectivement, dû être de poids dans l'influence que *Density 21.5* a exercé sur les compositeurs des générations ultérieures, car ils correspondent à des interrogations que les avant-gardes formuleront (Varèse enseigna à Darmstadt en 1950). En outre, Varèse écrit une pièce qui joue sur les contrastes de dynamiques et de registres, qui sont traités de manière brutale. L'impression qui se dégage est celle d'une musique sur plusieurs plans, presque de plusieurs flûtistes disposés à différents endroits de la salle de concert. La question de la spatialisation de la musique sera également essentielle pour la génération ultérieure. Il n'est donc pas étonnant que *Density 21.5* soit, de loin, le solo pour flûte au sujet duquel on trouve le plus d'essais musicologiques.⁹¹

Varèse compose cette pièce pour l'inauguration d'une flûte en platine. La question du matériau employé pour réaliser une flûte est brûlante chez les instrumentistes. Selon Artaud, il semble que, dans les métaux, le son ne soit pas influencé par ce paramètre (au contraire du bois, s'il n'est pas laqué à l'intérieur).⁹² Scheck, éminent flûtiste allemand, écrit à propos du platine qu'il génère un volume inhabituel, permettant des *crescendi* impressionnants, abondamment employés par Varèse dans cette pièce.⁹³ Pour Fleury, l'expérience prouve que, contrairement à ce que les théories acoustiques affirment, la matière, ainsi que l'épaisseur du tube, peuvent considérablement modifier la qualité du son.⁹⁴ Enfin, le *New Grove*, quant à lui, est catégorique : le choix du matériau influence le son de la flûte.⁹⁵ La question est difficile à trancher. De notre expérience, nous serions inclinés à prendre en considération le type de métal dans le résultat sonore, ne fût-ce qu'un effet placebo.

Density 21.5 est une œuvre charnière dans la musique pour flûte seule, mais il ne faut pas exagérer les exploits accomplis par Varèse, dépeints par Artaud en ces termes :

91 Entre autres, Jean-Jacques Nattiez, *Densité 21.5 de Varèse. Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Université de Montréal, 1975 (Monographies de sémiologie et d'analyse musicales, 2) ; Carol K. Baron, « Varèse's explication of Debussy's *Syrinx* in *Density 21.5* and an analysis of Varèse's composition : a secret model revealed », *The Music Review*, 43/2, 1982, pp. 121-134.

92 Cf. Artaud, *La flûte*, pp. 58-59.

93 Scheck, *Die Flöte*, p. 235.

94 Fleury – Taffanel, « La flûte », p. 1488.

95 Frank et al., « Flute ».

Varèse écrit contre l'instrument, il essaie de faire éclater ses limites physiques, il écrit pour lui là où les autres s'arrêtent : *Densité* est l'anti-Syrinx. Le résultat est une pièce fabuleuse, où les combinaisons de sons, de nuances, de rythmes et de modes d'attaques (on y trouve les premières percussions de clefs) sont traitées avec une telle rigueur que l'on peut les rapprocher de certaines œuvres électroniques. Les couleurs de sons sont à la frontière de la notion de modes de jeu et les nuances et phrasés deviennent les «enveloppe-shape» des synthétiseurs (il faut aussi se souvenir que ces projections dans différents registres correspondaient pour Varèse à une spatialisation du son). *Densité* 21,5 contient presque tous les éléments qui seront développés pendant encore cinquante ans. C'est un pièce visionnaire.⁹⁶

Cette lecture tend par trop à appliquer le schéma d'un Varèse obsédé par les instruments électroniques à une pièce dont les enjeux sont différents et à un instrument dont les moyens sont restreints (bien qu'exploités jusque dans leurs limites). En outre, Varèse semble avoir été plutôt déçu par les possibilités de la flûte : «Cette œuvre est pour moi comme un cri d'impuissance jeté à la face du monde : que faire aujourd'hui d'un instrument qui ne peut sonner fort dans le grave, dont la tessiture est trop réduite et sur lequel on ne peut jouer plus de trois octaves sans un effort douloureux ? »⁹⁷

Varèse extrait toute sa pièce de deux cellules de base ($fa^3 - mi^3 - fa\ dièse^3$, puis $do\ dièse^3 - sol^3$). La première est formée d'une seconde mineure, suivie par une seconde majeure. Ces deux intervalles, les plus petits possibles (dans un système n'admettant pas les micro-intervalles), ne nous donnent aucun repère quant à une éventuelle orientation tonale. Le second présente un triton. La phrase initiale est donc constituée par une ligne chromatique, si l'on «redresse» les intervalles ($mi^3 - fa^3 - fa\ dièse^3$), suivie par un saut ($do\ dièse^3 - sol^3$). Toutefois, l'on peut noter que le triton est composé avec le sol^3 , degré suivant du chromatisme. Après la première cellule (mesure 1), on trouve un saut $do\ dièse^3 - fa\ dièse^3$ préparant le triton qui débute *p* et parvient à un *f* (mesure 3). Le reste de la pièce sera construit sur une alternance de ces deux motifs (Cf. ex. 8).



Ex. 8 : Varèse, *Density* 21.5, mes. 1-3 (publié avec l'autorisation de la maison d'édition, © Ricordi 1991).

96 Artaud, *La flûte*, p. 44.

97 Cité par Artaud, *ibid.*

Il convient de noter que Varèse n'a, probablement, pas choisi par hasard le motif initial. En effet, on trouve, au début de *Syrinx*, une cellule formée d'un demi-ton, puis d'un ton. Le rythme, quant à lui est inversé (croche pointée – deux triples dans *Syrinx*, contre deux doubles – une croche dans *Density 21.5*). Toutefois, nous récusons toute volonté plus profonde de lien entre les deux pièces (contrairement aux affirmations de Carol Baron).⁹⁸

La deuxième phrase débute par le premier motif, dont le *fa dièse*³ est écourté, qui débouche directement (par un chromatisme) sur *sol*³. Les mesures 4 et 5 présentent une alternance entre ce mouvement chromatique et une oscillation avec le triton *do dièse*³. A partir de la mesure 6, la conquête de nouvelles notes commence. En effet, Varèse s'approprie progressivement les douze sons, ce qui lui permet de construire un élargissement progressif de l'ambitus. La mesure 6 débute par le triton *do dièse*³ – *sol*³, puis introduit *si bémol*³ (comme demi-ton suivant *la*³). A noter que le *si bémol*³ est indiqué crescendo, Varèse accentuera ainsi toutes les notes qu'il vient de toucher, à l'exception du *si*³ (mesure 18). En outre, celles-ci sont affirmées grâce à leur réitération. A la mesure 8, *do*⁴ est atteint (chromatisme avec *si bémol*³). A la mesure 9, nous trouvons une répétition rythmique du motif initial, sur *ré bémol*⁴. Toutefois, elle n'est pas exacte mélodiquement, qui plus est l'intensité (*ff*) ainsi que l'articulation sont modifiées. Après une oscillation entre *do*⁴ et *ré bémol*⁴ à la mesure 10, le *ré*⁴ (complétant le motif initial) est conquis. Du dernier temps de la mesure 11 à la mesure 14, l'on rencontre presque uniquement des tritons (*sol dièse*, *ré dièse*, *mi*⁵ sont gagnés grâce à eux). Jusqu'ici la progression s'était déroulée dans le grave, ces trois mesures présentent des sauts de registres et se terminent sur un *mi*⁵. A la mesure 15, on assiste au retour du motif principal, qui débute sur le *mi* nouvellement atteint. Le motif *mi*⁴ – *ré dièse*⁴ – *fa*⁴ se retrouve transposé un demi-ton plus haut aux mesures 16-17 (*mi dièse*³ – *fa dièse*³ – *sol*⁵). La mesure 17 présente un autre point culminant avec l'arrivée sur un *sol*⁵ (à nouveau l'acmé se termine *ff* crescendo et la musique reprend *piano subito*). A la mesure 19, l'on rencontre une variante du motif initial, qui débute sur un *si*³ (dont il s'agit de la première occurrence). Cette douzième note n'est pas signalée par un crescendo. Toutefois, elle se détache par le *p subito*, suivant le *ff* crescendo du *sol*⁵. De plus, le saut de registre est souligné par une respiration, cassure essentielle à l'expression du *si*³. Pour la dernière note conquise, Varèse exploite donc un autre type de mise en évidence. Après un passage par le motif initial sur *do dièse*⁵ – *si dièse*⁴ et *ré*⁵ (mesure 20-21), on en trouve

98 Baron, « Varèse's Explication ».

une fausse répétition (rythmiquement, l'on reconnaît les deux doubles croches suivies d'une croche), mais sur *si*³ – *la dièse*³ uniquement. Le *la*³ n'intervient qu'à la mesure suivante (22). La mesure 23 présente une sorte de motif d'appel, *p subito*, qui débouche dans la section formée de percussions de clés (mesures 24-28). Celle-ci fonctionne comme un interlude qui mène, à la mesure 29, à une nouvelle partie.

Celle-ci propose l'antithèse de la première. Dans l'aigu, elle expose les trois demi-tons dans une chute (au lieu d'une ascension) : *sol*⁵ – *fa dièse*⁵ – *fa dièse*⁴ – *mi dièse*⁴. Du point de vue rythmique, l'on rencontre une référence au motif initial. A la mesure 30, la répétition de ce saut, ainsi que les nuances *ff*, présentent une intensification du discours. Dans la mesure 31, nous retrouvons un triton (*mi*³ – *si bémol*³), qui lance une montée aboutissant à un *la*⁵. Une section développant, *fff*, une idée nouvelle (32-36) suit : une oscillation, dans l'aigu, entre *si*⁴ – *fa dièse*⁵ – *la*⁵. A la mesure 38, le motif initial, déformé rythmiquement, réapparaît (*ré*⁴ – *mi*⁴ – *ré bémol*⁴), il recouvre sa « bonne » forme à la mesure 41 (*fa dièse*³ – *mi dièse*³ – *sol*³). Enoncé un demi-ton plus haut que lors de sa première occurrence, il s'arrête après le *sol*³. Une seconde tentative (mesures 42-43) débouche, cette fois, sur le triton *ré*³ – *la bémol*³. Une montée (avec le triton *mi*⁴ – *si bémol*⁴) conduit à une nouvelle section d'oscillation (mesures 46-50). Elle se trouve réduite à deux notes (car elle touche le *ré*⁶). Elle se termine par une chute vertigineuse du contre-aigu au grave dans un triton *ré*⁶ – *la bémol*³, indiqué crescendo jusqu'à *fff* sur le *la bémol*³. A sa suite, nous retrouvons le motif initial, déformé rythmiquement, *la bémol*³ – *la*³ – *sol*³, qui mène à une suite de tritons *do*⁵ – *fa dièse*⁴, *sfp* (mesures 51-52). La pièce atteint l'extrême grave (*do*³), avant de réunir dans les trois dernières mesures, les registres durement conquis (*do*³ – *si*⁵), en passant par le triton *mi*³ – *si bémol*³ et en s'achevant sur l'intervalle *mi dièse*⁵ – *si*⁵. La pièce est donc basée sur deux motifs mélodiques qui sont variés, très subtilement, dans leurs rythmes.

En effet, le motif initial est parfois répété avec la troisième note, par rapport à sa première occurrence, écourtée (mesure 3) ou allongée (mesure 41). Cependant, son rythme n'est souvent qu'un lointain souvenir. Dans ce cas, l'on reconnaît le profil mélodique (par exemple *ré*⁴ – *mi*⁴ – *ré bémol*⁴ aux mesures 38 à 40), mais le rythme est différent (Cf. ex. 9). Il en va de même pour le triton, par exemple, aux mesures 11-12 (Cf. ex. 10).



Ex. 9 : Varèse, *Density 21.5*, mes. 38-40.



Ex. 10 : Varèse, *Density 21.5*, mes. 11-12.

Comme nous l'avons montré, Varèse construit sa pièce de manière extrêmement précise (symétrie des parties, conquête progressive des notes, intervalles dûment choisis) et exploite l'instrument dans toutes ses possibilités. Avec les *Cinq Incantations*, *Density 21.5* est une pierre de touche dans la création d'un nouvel idiome flûtistique, qui connaîtra un avenir florissant. Toutefois, Artaud établit une distinction entre le type d'écriture des deux pièces :

C'est cinq pièces émouvantes qui, au contraire de celle de Varèse, ne jouent pas contre l'instrument, mais bien avec lui, retrouvant cette tradition de la flûte élevant sa voix jusqu'aux dieux pour les implorer. Flûte rituelle, sacrée, elle est fiévreuse, implorante, fatiguée, déchirée de douleur ou imprégnée de la plus grande sérénité. L'utilisation habile de toutes les ressources de la flûte, de sa virtuosité, des couleurs des différents registres, l'écriture employant des techniques de répétitions obsessionnelles font de ces *Cinq incantations* l'autre chef-d'œuvre qui conféra avec *Densité 21,5* ses lettres de noblesse à l'instrument et éveilla l'intérêt subit de tous les créateurs.⁹⁹

Cependant, il ne nous semble pas que Jolivet «épargne» l'interprète. Les deux œuvres exploitent l'instrument dans toutes ses potentialités (intégration de l'extrême aigu – *ré*⁶ chez les deux –, dynamiques variées, violence et rudesse du son) et contribuent à asseoir un idiome toujours en vigueur. Le répertoire pour flûte solo en France réussit, donc, avec les premières tentatives à remettre le genre et l'instrument à la mode, puis les pièces de Jolivet et de Varèse intègrent une nouvelle virtuosité et une conception inédite de la sonorité, qui seront fondamentales pour les œuvres ultérieures.

France vs Europe

Après avoir étudié une majorité des pièces du répertoire français pour flûte seule, il convient de se demander pourquoi un nouvel idiome flûtistique s'est développé en France et non dans les œuvres composées

⁹⁹ Artaud, *La flûte*, p. 45.

dans d'autres pays d'Europe. Le renouveau de la flûte semble prendre son essor dans un contexte culturel manifestant de l'attrait pour le pastoralisme et l'orientalisme. Toutefois, les Français sont loin d'avoir le monopole de cette dernière attitude, même si les circonstances historiques (expédition en Egypte de Napoléon, colonisation du Maghreb) ont en fait des acteurs privilégiés. Cette attitude est, selon Edward Said¹⁰⁰, principalement répandue, avant la Seconde Guerre mondiale, dans les deux grandes puissances coloniales que sont la Grande-Bretagne et la France, bien que l'on note une diffusion, marginale, de cette tendance dans l'Europe du Nord (*Salomé* de Richard Strauss, etc.). Outre ces raisons politiques, pourquoi la France occupe-t-elle une place de choix, à cette époque, dans la diffusion de l'orientalisme ?

Nos compositeurs sont, naturellement, influencés par l'« air du temps ». Henri Bergson (1859-1941) est nommé au Collège de France en 1899, où son enseignement (1900-1914) obtient un énorme succès. Avant de recevoir le Prix Nobel en 1930, il est élu à l'Académie française en 1918, dates témoins de sa présence sur l'avant-scène française. Son autorité sur ses contemporains, puis sur les générations suivantes fut immense. A côté du débat avec Albert Einstein dans *Durée et simultanéité*, il convient de souligner l'influence qu'il a exercé dans le domaine des arts, notamment sur Marcel Proust et sur le symbolisme. Au centre de sa pensée se trouve une réflexion sur le temps, opposant durée de la conscience et temps scientifique. Ce dernier représente une abstraction, construite par la mise en parallèle d'événements dans le temps et de simultanéités dans l'espace. A cause de cette spatialisation du temps, la science se heurte depuis toujours à des dualismes insolubles : matière-esprit, étendue-pensée, nécessité-liberté. Au contraire, le temps, pour la conscience, est une durée réelle dans laquelle l'état psychique présent conserve le processus dont il provient tout en étant quelque chose de nouveau. Les états de conscience s'interpénètrent, donnant naissance à un amalgame en continuelle évolution. Cette notion de non-dualisme nous fait automatiquement penser aux philosophies ou religions d'Extrême-Orient.¹⁰¹ Qui plus est, Bergson expose sa foi en un saut évolutif de l'espèce, qui se concrétisera dans un nouveau mysticisme, basé sur la technique et sur l'intuition. Grâce à cette philosophie, dont les adeptes étaient nombreux dans la France d'avant la Seconde Guerre mondiale, une sensibilité particulière aux pensées d'Extrême-Orient est favorisée.

100 Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 (1^{ère} éd. : *Orientalism*, Penguin Books, 1978), pp. 13-14.

101 Il convient de rappeler que, depuis le début des années 1880, Arthur Schopenhauer était en vogue à Paris.

Non seulement, la philosophie met à l'ordre du jour un mode de pensée affilié à l'Extrême-Orient, mais la littérature de ces contrées se répand également en France. En effet, le haïku¹⁰² apparaît, en France, au début du XX^e siècle. En 1903, *Au fil de l'eau*, recueil de Paul-Louis Coucoud, André Faure et Albert Poncin, imprimé à trente exemplaires non commercialisés, passe de mains en mains, suscitant un engouement qui ne se dément pas. Le tercet traditionnel du Japon influença l'écriture poétique française. Avec la Première Guerre mondiale, le haïku de guerre trouve de nombreuses réalisations dans les œuvres de Maurice Betz et Georges Sabiron. Enfin, la *Nouvelle Revue Française* publie, le 1^{er} septembre 1920, un dossier «Haï-kaï», dont certains sont de la plume de Paul Eluard ou de Jean Paulhan.¹⁰³ Il s'agit du premier ensemble largement diffusé, qui assurera la postérité du haïku en France pour longtemps (de nos jours, il fait fureur).¹⁰⁴

Nous avons choisi ces deux exemples, parmi d'autres, afin de souligner l'engouement pour l'Extrême-Orient qui saisit la France au début du XX^e siècle. Il n'est, donc, pas étonnant de trouver une attention particulière pour ces régions dans les compositions de cette époque. Si le terrain, en France, est favorable à l'orientalisme, quant est-il du point de vue du pastoralisme ?

Nous avons déjà parlé de l'*Après-midi d'un faune* et de *Daphnis et Chloé* qui remettent à l'honneur les satyres et le dieu Pan. Le retour à l'Antiquité grecque peut être appréhendé comme une forme d'orientalisme. On trouve un exemple de cette tentation conjuguée de l'Orient sensuel et des images pastorales dans *Les chansons de Bilitis* (1895)¹⁰⁵ de Pierre Louÿs (mises en musique, d'ailleurs, par Debussy¹⁰⁶). Elles sont présentées, lors de la première édition, comme une traduction fidèle de poèmes inédits, composés

102 Poème classique japonais de dix-sept syllabes réparties en trois vers (cinq, sept, cinq).

103 Le numéro connaîtra un immense succès chez les poètes futuristes catalans, inspirant à Josep Maria Junoy (1887-1955) un recueil, en français, *Amour et paysage* (1920), dont certains haïkus seront mis en musique par Roberto Gerhard en 1922 (*Sept haïku*).

104 Cf. préface d'Eric Dussert in *Au fil de l'eau. Les premiers haïku français*, sous la dir. de Eric Dussert, Paris, Mille et une nuits, 2004, pp. 5-16.

105 Bilitis n'évolue pas à Athènes, mais en Pamphylie, à Mytilène et à Chypre, c'est-à-dire déjà en Orient. En outre, Bilitis doit beaucoup à Meryem bent Ali que Pierre Louÿs avait connue lors de son voyage en Algérie en 1894. Cf. préface de Jean-Paul Goujon in Pierre Louÿs, *Les chansons de Bilitis*, Paris, Gallimard, 2002 (Poésie), pp. 18-19.

106 Il s'agit, tout d'abord, de trois mélodies intitulées *Chansons de Bilitis* en 1896 ; puis, d'une musique de scène *Les chansons de Bilitis*, pour une récitation dramatique mimée des poèmes en 1900 ; enfin, des *Six Epigraphes antiques*, extension et arrangement pour piano à quatre mains de la musique de scène en 1913. La musique de scène était écrite pour deux flûtes, deux harpes et célesta.

par une poétesse grecque, Bilitis, du VI^e siècle avant J.C. Dans la première partie, nous sommes face à une idylle rappelant Daphnis et Chloé, signalant que le thème connaissait un renouveau d'intérêt. Dans cette tentative de résurrection de l'Antiquité, l'on trouve des évocations de Pan (*Chant pastoral*: «il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été»¹⁰⁷) ou du berger (*Lykas* «Venez ; nous irons voir Lykas, qui garde les troupeaux de son père sur les pentes du Tauros ombreux. Sûrement il nous donnera du lait. J'entends déjà le son de sa flûte. C'est un joueur fort habile.»¹⁰⁸). La flûte rythme également les événements importants de la vie: le cortège nuptial (*Paroles maternelles*: «Un soir, quelqu'un, comme pour toutes, te viendra prendre sur le seuil au milieu d'un grand cortège de tympanons sonores et de flûtes amoureuses»¹⁰⁹, *L'amie mariée*, *Les noces*), le cortège funèbre (*Chanson*: «Je taille un roseau pour la flûte funèbre»¹¹⁰).

L'imaginaire culturel français accorde donc une place de choix à l'orientalisme et au pastoralisme, trouvant le moyen, parfois, de lier ces deux tendances. Les *Chansons de Bilitis* nous apprennent également que, au sein de cet imaginaire, la flûte tient un rôle important, ce qui explique que cet instrument ait connu un renouveau, précisément, dans un pays qui présentait un tel cadre de pensée.

Flûte vs instruments à vents

Si la France est un terrain favorable à ces tendances du pastoralisme et de l'orientalisme, on peut encore se demander pourquoi la flûte est la seule à percer dans les instruments à vents.

Die besondere Eignung spiegelt sich in dem Verhältnis zwischen der sehr großen Anzahl von Flötensolostücken und den weit weniger zahlreichen Werken für Oboe, Klarinette, Fagott oder Saxophon solo. «No other wind instrument possesses such a wealth of music without accompaniment especially when the caliber of the music written for solo flute is considered. But when the versatility and agility of the flute are taken into account, along with its adaptability to the performance of special effects, it is not so surprising that composers have favored it above all the other wind instruments».¹¹¹

107 Louÿs, *Les chansons de Bilitis*, p. 42.

108 Ibid., p. 63.

109 Ibid., p. 43.

110 Ibid., p. 46.

111 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, p. 19. La citation, en anglais, est tirée de George K. Mellott, *A survey of contemporary flute solo literature with analyses of representative compositions*, Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 1964, p. 19.

Rappelons que Boehm avait, notamment, percé les trous de l'instrument selon les lois acoustiques (et non plus en fonction de l'écart possible des doigts), il avait ainsi atteint une meilleure justesse et une égalité des registres, mais au prix de nouveaux doigtés (qui rencontrèrent la résistance d'un grand nombre de virtuoses habitués aux systèmes antérieurs). Toutefois, la flûte n'est pas une exception, les instruments à vents subissant tous de nettes transformations organologiques au cours du XIX^e siècle. L'explication ci-dessus nous semble donc quelque peu réductrice.

Pour comprendre les raisons de l'essor de la flûte, au contraire des autres vents, il faut nous pencher vers les associations inhérentes à un instrument (en lien avec ses fonctions et déterminées par son écriture idiomatique) et peser leurs chances de s'accorder à un imaginaire dominé par le pastoralisme et l'orientalisme. Le trombone évoque la mort, les enfers et le surnaturel ; la trompette est liée à la représentation du pouvoir et à un usage militaire ; le cor est associé aux chasseurs ; le cor anglais est rapproché de situations d'absence et de mélancolie ; le hautbois exprime une grâce naïve, de la candeur ou la douleur d'un être faible, bien qu'il continue à être un instrument pastoral ; la clarinette est lyrique ; le basson, comme l'a remarqué Hector Berlioz, présente une propension au grotesque. Enfin, le saxophone est un instrument nouveau, qui ne correspond ni au pastoralisme, ni au mysticisme. En outre, il fut enseigné, au Conservatoire de Paris, entre 1857 et 1870, puis disparut jusqu'en 1942 (Honegger le déplore à de nombreuses reprises¹¹²). Dans ces conditions (sans interprètes), il est difficile d'imaginer des compositeurs écrire des solos pour saxophone. Au regard de cette énumération, il apparaît évident que seule la flûte était à même de répondre aux besoins d'un imaginaire prédominé par le pastoralisme et l'orientalisme.

En outre, ces associations sont confortées par la littérature contemporaine. En 1914, Anatole France publie *La révolte des anges*, roman dans lequel apparaît le personnage de Nectaire, un jardinier, sorte de réincarnation de Pan, qui fascine son entourage en jouant de la flûte en bois.

Il approcha de ses lèvres le tuyau de buis, si grossier, qu'il semblait avoir été façonné par le jardinier lui-même, et préluda en quelques phrases étranges. Puis il développa de riches mélodies sur lesquelles les trilles brillaient ainsi que sur le velours les diamants et les perles. Manié par des doigts ingénieux, animé d'un souffle créateur, le tuyau rustique résonnait comme une flûte d'argent. Il ne donnait pas de sons trop aigus, et le timbre en était toujours égal et pur. On croyait entendre à la fois le rossignol et les muses, toute la nature et tout l'homme. Et le vieillard exposait, ordonnait, développait ses

112 Par exemple, dans son article «Le Saxophone au Conservatoire» publié dans le recueil *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Editions d'Ouchy, 1948, pp. 139-141.

pensées en un discours musical plein de grâce et d'audace.¹¹³ [...] Et à mesure que les sons clairs et purs jaillissent dans l'air charmé, la terre se change en une molle nuée, les étoiles décrivent des orbes rapides. La Grande Ourse se disloque et ses membres volent épars. Le baudrier d'Orion se rompt. La Polaire quitte son axe magnétique. Sirius, qui jetait à l'horizon sa flamme incandescente, bleuit, rougit, vacille et s'éteint en un moment. Les constellations agitées forment de nouveaux signes qui s'effacent à leur tour. Par ses incantations, la flûte magique a resserré en un court instant la vie et les mouvements de cet univers qui semble immuable, éternel aux hommes et aux anges. Elle s'est tue, le ciel a repris son antique figure.¹¹⁴

La littérature contribue donc à renforcer les *topoi* musicaux. En outre, il convient d'ajouter que la flûte, contrairement aux autres vents, n'a percé que tardivement dans le jazz. En effet, elle ne semble pas avoir été de taille pour lutter contre les sonorités puissantes des cuivres et ne s'est fait une place qu'au début des années cinquante, grâce aux progrès de la sonorisation. La flûte est donc privée, par sa morphologie, de jazz, dans les années 1920, mais elle est, de longue date, associée aux bergers, au mysticisme et à l'orientalisme. Il est possible que la flûte ait cultivé de manière si forte un exotisme «classique», parce qu'elle n'avait pas le droit à ce nouveau dépaysement qu'était le jazz. Rappelons que certains membres de l'avant-garde voyaient dans ce genre une solution : «Au milieu des perturbations du goût français et de l'exotisme, le café-concert reste assez intact malgré l'influence anglo-américaine. On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race. C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu.»¹¹⁵

Interprètes

Si le renouveau de la flûte prend son essor dans un contexte culturel favorable, dominé par un nouvel attrait pour le pastoralisme et l'Extrême-Orient, il est également en lien avec le développement organologique de l'instrument et avec le rôle fondamental joué par ses interprètes. Cette renaissance est liée à l'émergence de la dite «école française de flûte» au début du XX^e siècle, qui compte un grand nombre d'instrumentistes d'exception. Son «fondateur», Paul Taffanel (1844-1908) devient professeur au

113 Anatole France, *La révolte des anges*, Paris, Gallimard – NRF, 1994 (= *Œuvres*, 4, Pléiade), p. 713.

114 Ibid., p. 818.

115 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1993 (1^{ère} éd. : 1918), p. 62. On connaît l'attrait des avant-gardes pour le jazz dans les années 1920.

Conservatoire de Paris en 1893. Il compte parmi ses élèves Philippe Gaubert (1879-1941), Gaston Blanquart (1877-1962), Marcel Moyse (1889-1984)¹¹⁶, Fleury (1878-1926), Georges Laurent (1888-1964) et Barrère (1876-1944). Ces derniers, et plus spécialement Gaubert, Moyse et Adolphe Hennebains (1862-1914), deviennent à leur tour des enseignants (le Roy – 1898-1985 – étudia notamment avec Gaubert et Hennebains).

Il convient de noter que le style de jeu français s'est imposé aux Etats-Unis, dès le début du XX^e siècle, grâce à l'émigration de plusieurs flûtistes, élèves de Taffanel ou de Gaubert. En 1905, Barrère part aux Etats-Unis, invité par Walter Damrosch à rejoindre l'orchestre symphonique de New York, où il fera toute sa carrière. Il sera également un enseignant prolifique.¹¹⁷ Rappelons-nous qu'avant cela, il avait participé à la création, le 22 décembre 1894, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy. Quant à Laurent, il devient première flûte à l'orchestre symphonique de Boston en 1918. Avec Barrère, il a formé la plus grande partie des flûtistes américains. De plus, Moyse s'établira, à la fin des années 1940, à Brattleboro. Enfin, le Roy vit aux Etats-Unis entre 1940 et 1950, avant d'être professeur de musique de chambre au Conservatoire national de Paris entre 1952 et 1968.

La génération suivante a continué à se former auprès de quelques maîtres (Jean-Pierre Rampal¹¹⁸, Graf¹¹⁹, Aurèle Nicolet¹²⁰) permettant, de nos jours, l'établissement d'un style «international», excroissance du style français, dû à des échanges culturels facilités¹²¹ (le son actuel de la flûte est, toutefois, plus cuivré qu'au début du siècle). La pérennité de ce

116 Moyse étudia également avec Adolphe Hennebains et Philippe Gaubert.

117 Georges Barrère imposa le style français et les flûtes en métal (les interprètes allemands avaient répandu aux Etats-Unis la flûte en bois). Dès la Première Guerre mondiale, la flûte en argent française était devenue la norme, les maisons américaines W.S. Haynes et V.Q. Powell produisant des instruments de ce type. Voir Philip Bate, «Barrère, Georges», in *Grove music online*, 18.12.2009 : <http://www.oxfordmusic.com/subscribe/article/grove/music/02115> ; Nancy Toff, «Barrère, Georges», in *Lexikon der Flöte*, pp. 81-82 ; Frank et al., «Flute».

118 (1922-2000), il étudia avec son père, Joseph, qui fut l'élève d'Hennebains.

119 Né en 1929, il étudie la flûte avec Jaunet, élève de Gaubert, à Zürich ; puis avec Moyse à Paris.

120 Né en 1926, il étudie la flûte avec Jaunet et Willy Burkhard à Zürich ; puis avec Moyse à Paris.

121 A ce titre, la carrière de Moyse est très représentative. Il commence par enseigner au Conservatoire de Genève, puis remplace Gaubert au Conservatoire de Paris. Il quitte cette fonction, en 1948, pour aller en Amérique du Sud, puis en Amérique du Nord. Il enseigne quelques temps au Conservatoire de Montréal. Finalement, il s'installe définitivement aux Etats-Unis, toutefois, il continue à donner des master classes publiques en Europe et au Japon. En outre, il est l'auteur de nombreux recueils d'exercices pour flûte.

type de jeu pourrait être l'une des explications de la longue durée (de nombreux exemples dans la seconde moitié du XX^e siècle) des pièces pour flûte solo qui exploitent un imaginaire lié au pastoralisme ou à l'Extrême-Orient. Si nous nous recentrons sur la période qui nous intéresse, nous constatons que la plupart des solos étudiés dans cet article sont dédiés à l'un ou l'autre de ces artistes.¹²²

Il ne semble pas faire de doute que le début de cette «école» se situe avec Taffanel.¹²³ Outre son jeu exceptionnel, il apporte un net changement au répertoire du Conservatoire de Paris. Les solos pour le concours de fin d'études¹²⁴ étaient, du temps de ses prédécesseurs Louis Dorus¹²⁵ (1860-1867) et Joseph Henri Altès (1868-1892), des pièces virtuoses de Jean-Louis Tulou (1786-1865), Boehm, Jules Auguste Edouard Demersseman et Altès. Lorsque Taffanel devient professeur (1893-1908), il ne se conforme plus à ce canon, commandant des morceaux (immanquablement en deux parties, lent-vif) à Gabriel Fauré (*Fantaisie*, pour le concours de 1898), à Louis Ganne (*Andante et scherzo* pour 1901), à Cécile Chaminade (*Concertino en ré majeur* pour 1902), à Georges Enesco (*Cantabile et Presto* pour 1904), à Gaubert (*Nocturne et Allegro* pour 1906). En outre, il fournissait la pièce de 1907 avec son *Andante pastoral et Scherzettino*. Hennebains succède à Taffanel (1909-1914) et continue sur cette lancée : en 1909, on trouve l'*Eglogue* de Jules Mouquet ; en 1911, *A la casbah* d'Alexandre Georges ; en 1912, *Dans la forêt enchantée* de Léon Moreau ; en 1913, la *Fantaisie* de Georges Huë et, en 1914, la *Sicilienne et burlesque* d'Alfredo Casella. Durant la Première Guerre mondiale, Léopold Lafleurance assure l'intérim. Enfin, Gaubert obtient le poste (1920-1931). Pour 1920, nous trouvons une nouvelle pièce, sa *Fantaisie*, puis il reprend des pièces précédemment composées pour les concours.¹²⁶ A ce propos, Fleury écrit :

122 *Syrinx* de Debussy à Fleury ; *Danse de la chèvre* d'Arthur Honegger et *Oiseaux tendres* de Jean Rivier à le Roy ; *Densitiy 21.5* de Varèse à Barrère ; la *Pièce* de Jacques Ibert et *Image* d'Eugène Bozza à Moïse.

123 Comme l'affirment Edward Blakeman, « Taffanel, (Claude) Paul », in *Grove music online*, 18.12.2009 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27363> ; Fleury – Taffanel, « La flûte », p. 1526.

124 Par ce terme quelque peu paradoxal, l'on désigne usuellement des pièces pour flûte et piano.

125 Il convient de noter que, malgré son succès en France (*Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, publié à Mayence en 1847, est traduit en français en 1848), l'enseignement de la flûte Boehm au Conservatoire débute avec Louis Dorus en 1860, lors de la retraite de Jean-Louis Tulou (1786-1865), resté un farouche adversaire. Cf. Dorgeuille, *L'école française de flûte*, p. 18.

126 On trouve un tableau synoptique des œuvres écrites pour les concours dans Karl Lenski – Karl Ventzke, *Das goldene Zeit der Flöte. Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932, Durchsetzung, Gestaltung, Wirkung*, Celle, Moeck, 1992, pp. 72-73.

«Une excellente initiative de Th. Dubois, alors qu'il présidait aux destinées de notre Conservatoire, n'a pas peu contribué à cette renaissance. Chaque année, le morceau de concours de fin d'exercice est commandé à un compositeur nouveau. Il arrive que le morceau n'est pas un «morceau de concours» idéal, mais le répertoire s'est enrichi ainsi de quelques œuvres intéressantes, dont certaines ne disparaîtront pas de sitôt.»¹²⁷

Une fois établis l'existence de cette école et le renouveau du répertoire, il convient de se demander quelles sont ses caractéristiques des points de vue de la sonorité et du jeu de l'instrument. Dans la *Méthode complète de flûte* que Gaubert a rédigée à partir de notes de Taffanel¹²⁸ – publiée en 1923, puis rééditée fréquemment – on trouve un grand nombre d'annotations susceptibles de nous éclairer sur les caractéristiques de cette école française. Elle débute par un avertissement : «En travaillant tout Exercice ou toute Etude, et quel que soit son degré de difficulté, l'élève aura toujours présente à l'esprit cette règle que : sonorité, pureté de son et justesse rigoureuse doivent passer avant le souci des doigtés.»¹²⁹ Plus loin, on renchérit : «L'élève s'appliquera à jouer juste, et toujours en surveillant la pureté du son. Il a d'ailleurs été prévenu dès le début de la Méthode de cette condition indispensable à laquelle il devra toujours attacher une importance primordiale.»¹³⁰ Dans un chapitre consacré au style, on trouve écrit à propos de l'«Adagio» de la *Sonate en si mineur* de Johann Sebastian Bach :

Chez Bach, comme chez tous les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoureuse simplicité. On s'y interdira donc absolument le *vibrato* ou chevrotement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. La sonorité est la cause évocatrice de l'émotion musicale ou, si l'on veut, l'agent physique qui la transmet de l'âme de l'exécutant à celle de l'auditeur. Le vibrato, dénaturant le caractère naturel de l'instrument et faussant son expression, fatigue très vite une oreille délicate. C'est une faute grave, un impardonnable manque de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales. Leur interprétation doit s'imposer des règles sévères ; c'est seulement par la pureté de la ligne, par le charme et la profondeur du sentiment, par la sincérité d'une émotion jaillie du cœur même que l'on peut s'élever jusqu'aux sommets du style, idéal suprême auquel doit tendre le véritable artiste.¹³¹

127 Fleury – Taffanel, «La flûte», p. 1516.

128 Il s'agit de leçons écrites, plutôt que de simples exercices mécaniques.

129 Paul Taffanel – Philippe Gaubert, *Méthode complète de flûte*, Paris, Alphonse Leduc, 1958 (1^{ère} éd. : 1923), vol. 1, p. 4.

130 Ibid., vol. 2, p. 111.

131 Ibid., vol. 2, p. 186.

Plus loin, on trouve cette remarque à propos des cadences : « Il [le flûtiste] s'appliquera enfin à varier ses timbres, à opposer l'éclat au charme, en un mot il s'efforcera d'obtenir cette atmosphère musicale qui fera oublier au public l'aridité technique de la cadence. »¹³² De ces remarques, nous concluons que les caractéristiques de cette école française sont l'absence de vibrato ou de chevrottement, la variété de couleurs, une sonorité homogène sur tout l'instrument, un son ample et brillant, avec des sons filés en fin de phrase.¹³³

Nous retrouvons cet idiome à la française, ainsi que les liens, déterminants, dans sa mise en place entre interprètes et compositeurs, dans deux pièces (Ibert et Bozza) que nous n'avons pas encore étudiées. Elles sont de facture plus traditionnelle et sans relation avec les tendances, dominantes dans le répertoire pour flûte seule, de l'orientalisme et du pastoralisme.

En 1934, Moïse crée le *Concerto* d'Ibert (1890-1962), dont il est le dédicataire. Trevor Wye rapporte que

Nach einer Aufführung des Konzertes unter Ibert 1936 in Prag wurden die Orchestermitglieder in die französische Botschaft zu einem Empfang eingeladen. Die Frau des Botschafters fragte Moïse, ob er etwas für die Gäste spielen könne. Ibert, der Moïses Verwirrung spürte und wußte, wie unwohl er sich in solchen Situationen fühlte, bot an, ein Stück zu komponieren, wenn Moïse es spielen würde. Nach einer Stunde hatte Ibert «Pièce» vollendet; es wurde dann um zwei Uhr morgens uraufgeführt! Louis Moïse erinnert sich an eine interessante Geschichte, eine alternative Passage in «Pièce» betreffend : «Später erklärte mein Vater Ibert, daß der kleine chromatische Terzengang (am Ende von Seite 2 der Leduc-Ausgabe) eher pianistisch als flötistisch sei. Ibert stimmte ihm zu und sagte: «Es macht mir nicht aus, es zu ändern» und fügte hinzu: «Jeder, der in der Lage ist, das Stück technisch zu bewältigen, sollte musikalisch genug sein, seine eigene Kadenz zu improvisieren.» (L. Moïse) Iberts Alternativfassung ist weit verbreitet.¹³⁴

Ibert compose alors une cadence plus longue et plus riche (liée par des éléments thématiques aux passages précédents). Les partitions imprimées ne l'ont pas intégrée. Il est intéressant de souligner que la cadence s'est transmise (comme de nombreuses pratiques d'interprétation) parmi les

132 Ibid., vol. 2, p. 189.

133 Le jeu de Gaubert est décrit de cette façon : «Auf Gauberts Aufnahmen kann man seinen warmen Flötenton, sein geschmeidig kontrolliertes Legatospiel und seinen sparsamen Gebrauch von Vibrato bewundern. Sein Spiel besitzt wunderbare Leichtigkeit und Kraft, viele Farben – insbesondere sind die höchsten Töne strahlend und brillant – gepaart mit einer eleganten technischen Virtuosität und einem Staccatospiel, die französisches Spiel schon immer ausgezeichnet haben.» In Edward Blakeman, «Gaubert, Philippe», in *Lexikon der Flöte*, pp. 331-332 : 332.

134 Trevor Wye, *Marcel Moïse. Ein außergewöhnlicher Mensch*, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1996 (1^{ère} éd. : *Marcel Moïse. An extraordinary man*, Cedar Falls, Winzer Press, 1993), p. 89.

élèves de Moysse.¹³⁵ La version qui nous est parvenue¹³⁶ n'est pas identique à celle écrite par Ibert. Il s'agit d'une variante que Moysse jouait et enseignait (avec, notamment, un point d'orgue ajouté, qui correspond à son interprétation). Elle est un peu plus ornée que celle d'Ibert (Cf. ex. 11).



Ex. 11 : cadence de Moysse pour Ibert, *Pièce*.

De facture traditionnelle (ce qui s'explique, partiellement, par les conditions de sa genèse), la *Pièce* d'Ibert est liée à *Syrinx* par une longue phrase lyrique (après un prélude dans le cas d'Ibert) qui revient constamment dans le morceau, à diverses hauteurs, transposée strictement ou non, ce qui lui donne différentes couleurs, caractéristique fameuse de l'école de flûte française. En revanche, Ibert emploie l'entier de la tessiture de l'instrument. Le passage du thème dans les divers registres crée une opposition de plans, qui rappelle lointainement les solos des Bach. La *Pièce* est de facture classique (son titre en témoigne), dans une structure tripartite ABA' (*Andante* – *Vivo* – *Tempo 1°*). Après un prélude de quinze mesures, le thème émerge. Il débute par la répétition identique de deux mesures (mesures 16-19), puis se développe autour de cette idée mélodique et rythmique. On le retrouve à la mesure 34, toutefois, la mesure 37 se termine différemment, ce qui permet de se diriger ailleurs. Une partie *Vivo* succède, afin de permettre à l'interprète de montrer l'agilité de ses doigts.

135 Dans son enregistrement, Aurèle Nicolet ne joue que la première gamme (remplaçant les mesures 73 à 75), puis repasse à la gamme en tierces. *Meister ihres Instruments III*, Aurèle Nicolet (flûte), 33 tours Deutsche Grammophon, [s.d.], 2538-067.

136 La cadence nous a été transmise par la succession de maîtres-élèves suivante : Moysse – Jaunet – Bovey – Marianne Vincent.

Après une série de gammes, l'on arrive sur une nouvelle idée, à la mesure 59, apparentée au thème, bien que notée en binaire. Elle perd ainsi son caractère de rotation, qui sera réintroduit par les triolets des mesures 67-68. Une seconde débauche de virtuosité mène à une cadence (mesures 73-78) qui débouche sur le *Tempo 1°*, à la mesure 82. Il consiste en une répétition de la première partie (mesures 16-51) avec des variantes de registres (en général, transposée dans l'aigu) et des ornements (mesures 89, 91, 93, 94, 98, 107, 109). Enfin, la mesure 117 (qui correspond à l'avant-dernière dans la première partie) est modifiée afin de descendre du *la*⁴ au *mi bémol*³. Elle emploie (avec la mesure 116) des duolets qui préparent le *rallentando* demandé à la mesure 118 (reprenant le procédé utilisé aux mesures 49-51). Une courte coda suit, traversant deux octaves, permettant de terminer sur *ré bémol*, tonalité de l'œuvre (atteinte à la fin du prélude, qui débutait par des *ré* naturels). En outre, il faut souligner que l'inspiration mélodique d'Ibert semble liée à son *Concerto*. Nous retrouvons, en effet, dans la grande phrase lyrique de la *Pièce* des lignes et intervalles apparentés au troisième mouvement du *Concerto* (des chiffres 51 à 61)¹³⁷, ce qui met en lumière une inspiration mélodique récurrente, mais aussi l'urgence dans laquelle Ibert a composé ce solo.

Bozza (1905-1991) dédie à Moyse sa pièce *Image*, qui trahit une forte influence d'Ibert. Elle est publiée en 1940, mais écrite en 1936. Elle contient, dans sa section centrale, une citation du motif commun à la *Pièce* et au *Concerto* d'Ibert (au vu de la date de composition, nous penchons pour l'influence du *Concerto* plutôt que de la *Pièce*). Tout comme chez Ibert, la mélodie passe à travers les registres. En outre, on trouve, au début d'*Image* des arpèges, qui à chaque occurrence sont plus fournis, rappelant un procédé cher à Ibert. Enfin, l'introduction se termine par des *mi*³ répétés, évoquant la *Pièce*. Il est très souvent indiqué «avec le caractère d'une improvisation», ainsi que «rubato», «a piacere», «avec fantaisie», etc. *Image* est de forme ABA' avec de petites cadences entre les parties et une introduction lente.

Ces deux pièces témoignent donc du processus itératif entre compositeurs et interprètes, ainsi que de la diffusion du style de jeu à la française.

137 Jacques Ibert, *Concerto pour flûte et orchestre*, Paris, Alphonse Leduc, 1934. Partition flûte et piano (A. L. 18, 761).

Facture

Si ce type de jeu est favorisé par l'excellence d'un petit nombre d'interprètes, il ne faut pas minimiser, dans son apparition, l'importance de la facture. Outre la question controversée du matériau, la largeur des trous, l'épaisseur du tube, la forme de l'embouchure, etc. influencent le son produit par l'instrument, privilégiant certains types d'émission.

En France, Louis Lot (1807-1896) obtient le «privilège» de la fabrication des flûtes Boehm, et ce dès 1847. A ce moment-là, il achète, pour quinze ans, la patente avec son beau-frère et partenaire, Vincent Hypolite Godfroy (1806-1868).¹³⁸ En 1855, Lot fonde son propre atelier et devient, lorsque la flûte Boehm est adoptée, en 1860¹³⁹, au Conservatoire de Paris, son principal fournisseur. Il rencontre un immense succès : la majorité des interprètes renommés sont ses clients (Dorus, Jean Rémusat, Altès, Demersmann, Taffanel, Hennebains, Fleury, Lafleurance, Gaubert, etc.).¹⁴⁰

Dans quelle mesure ce facteur, fournissant les meilleurs instrumentistes¹⁴¹, a-t-il pu contribuer à créer le son de l'école de flûte française ? On remarque qu'il perce, en règle générale des trous plus petits que Boehm.

Der mittlere Wert aller vermessenen Boehmflöten (konisch und zylindrisch), die in den Werkstätten von Godfroy und Lot zwischen ca. 1840 und 1900 gebaut wurden und noch originale, d. h. nicht nachträglich vergrößerte Mundlöcher aufweisen, ergibt: 11,7 auf 10 mm. Wir sehen, daß wir ganz nahe an die von Boehm angegebenen Werte von 12 auf 10 mm kommen, wobei eine leichte Tendenz zum schmalen Mundloch zu konstatieren ist; daraus resultiert eine feine, delikate ausgewogene Tongebung.¹⁴²

138 Cf. Tula Giannini, «Lot: (4) Louis Lot», in *Grove music online*, 10.10.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17016pg4>; Tula Giannini, «Godfroy: (2) Vincent Hypolite Godfroy», in *ibid.*, 10.10.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40796pg2>

139 C'est-à-dire lorsque Tulou prend sa retraite, car il était resté un farouche adversaire de la flûte Boehm.

140 Lenski – Ventzke, *Das goldene Zeit der Flöte*, pp. 135, 184.

141 «1905 bekam er [Gaston Blanquart] von dem eigens aus Berlin angereisten Adolph Goldberg eine seltene Clair Godefroy-Flöte geschenkt, die er sein Leben lang behielt. Seine Instrumente waren sonst eine Silberflöte von Louis Lot aus dem Jahr 1869 (n° 1332) und eine mit Dorus-Klappe aus dem Jahr 1899 (n° 6516).» In Bernard Duplaix, «Blanquart, Gaston», in *Lexikon der Flöte*, pp. 110-111 : 110. «Seine Instrumente [Louis Fleury] waren von Louis Lot (in verschiedenen Stimmungen) gebaut, die Nr. 6288 und 6954.» In Bernard Duplaix, «Fleury, Louis», in *Lexikon der Flöte*, p. 280.

142 Lenski – Ventzke, *Das goldene Zeit der Flöte*, p. 141.

En outre, d'autres éléments sont français spécifiquement:

es gibt eine typisch «französische» Linie bei den frühen Lot- und Godfroy-Flöten. [...] Die «französische» Linie hebt sich deutlich ab von frühen Flöten aus der Boehmwerkstatt und zwar durch ihr engeres «Kaliber». [...] Eine schnellere Erweiterung des Kopfstückes vom Mundloch an, die von deutschen Flötenbauern offensichtlich schon seit Boehm bevorzugt wurde, ergibt zwar einen lauten Ton, aber der Farbenreichtum und das Timbre werden dadurch beeinträchtigt. Boehm, der diese Gefahr offensichtlich fühlte, begegnete ihr dadurch, daß er seine Silberflöten extrem dünnwandig baute [...]. Seine Flöten klingen äußerst hell und doch rund. Die exemplarischen Instrumente von Lot und Godefroy, deren Kurven wir soeben betrachtet haben, zeichnen sich durch ihr süßes, sehr helles, glänzendes und obertonreiches Timbre aus, welches jedoch, und das möchte ich betonen, nur aus dem Zusammenklang, der Totalität aller klangbestimmenden Elemente resultiert.¹⁴³

Il semble donc que la facture, typiquement française, de Lot génère des sons délicats et clairs, mis en valeur par l'écriture idiomatique qui se développe au début du XX^e siècle.¹⁴⁴ Nous ne pouvons que souligner, à nouveau, le processus itératif entre facture et écriture.

Occident, facture et littérature pour flûte solo

Après avoir étudié la situation française, il convient de se pencher sur la facture et la littérature solo des autres pays occidentaux, afin de déterminer si la France est réellement une exception ou si le discours monté autour de la flûte française est un miroir aux alouettes. A cette fin, nous étudierons le type d'instrument joué, ainsi que la facture, qui, nous l'avons vu, nous renseigne sur les possibilités sonores de la flûte. Quant à la littérature, elle sera abordée sous deux angles: la question de l'idiome et les circonstances de la composition.

Une question lancinante se pose à propos de l'autre grande nation impérialiste, la Grande-Bretagne: pourquoi n'a-t-elle pas fourni de pièces orientalistes pour flûte solo durant cette période? Fleury, dans son article pour l'*Encyclopédie*, explique que:

En Angleterre, le système Boehm domine. Quelques artistes d'origine française ou belge ont essayé d'y implanter la flûte de métal, mais il [sic] n'y ont pas réussi. Certains chefs d'orchestre, tel le D^r Richter, exigent formellement l'usage de la flûte en bois, seule en

¹⁴³ Ibid., p. 144.

¹⁴⁴ Dans ce cas, l'on constate également la longue durée: Jean-Pierre Rampal jouait la flûte en or (premier modèle existant) de Lot pour Jean Rémusat.

honneur dans tous les grands orchestres symphoniques et celui de Covent Garden. Un autre système, dénommé «système Rudall», est également usité en Angleterre. Il a été inventé par la maison Rudall Carte et C^{ie}, la première qui ait fabriqué des flûtes du système Boehm. C'est un compromis entre l'ancien et le nouveau système, que certains amateurs, ayant fait leurs premières études sur la flûte à 8 clefs, adoptent volontiers, parce qu'ils croient trouver moins de difficulté au changement de doigté.¹⁴⁵

En outre, les flûtes anglaises étaient réputées pour leurs sons métalliques et brillants, avec un volume incroyable.¹⁴⁶ De plus, elles tendaient à avoir un son «as reedy as possible, embodying the round mellowness of the clarinet.»¹⁴⁷ Enfin, les virtuoses français (Fleury, Gaubert, le Roy) ont effectué des tournées en Angleterre au début du XX^e siècle. Ils furent bien reçus par le public, mais les flûtistes professionnels anglais n'ont pas commencé leur conversion francophile avant le milieu des années 1930.¹⁴⁸

Une unique pièce pour flûte seule a été écrite en Grande-Bretagne dans la période que nous étudions (1913-1936). *The extatic shepherd* de Cyril Scott (1879-1970) est dédié à Fleury (Scott a composé un grand nombre d'œuvres pour piano d'inspiration orientaliste : *Lotus land* op. 47, n° 1 ; *Egypt, an album of five impressions* ; *Indian suite* ; *Old China suite*).¹⁴⁹ Il semble probable que Scott a écrit ce solo pour Fleury après qu'il l'a entendu jouer *Syrinx* (avant 1923, sans qu'une datation plus précise ne soit possible). En effet, la partition du *Extatic shepherd* indique : «to be played in the ante-room of the stage with the door ajar.»¹⁵⁰ Or, Fleury interprétait, en concert, *Syrinx* derrière un paravent (car, lors des représentations de *Psyché*, il était en coulisses). Au vu de cette habitude de Fleury, nous ne pensons pas, contrairement à Ingeborg Dobrinski¹⁵¹, que cette œuvre est nécessairement une musique de scène. *The extatic shepherd* est presque entièrement dans le registre grave. Elle contient de nombreu-

145 Fleury – Taffanel, «La flûte», p. 1504.

146 «[...] in Great Britain and its colonies the Carte model of 1867 was the most widely used after Boehm's cylindrical flute until well into the 20th century. As well, makers including Clinton («Equisonant» flute), Cornelius Ward and Siccama («Diatonic flute») subjected Boehm's designs to various, sometimes eccentric, alterations and additions.» In Frank et al., «Flute».

147 Nancy Toff, *The flute book. A complete guide for students and performers*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1996 (1^{ère} éd. : Charles Scribner's Sons, 1985), p. 103.

148 Ibid., pp. 102-103.

149 En 1921, il manifeste un intérêt sérieux pour la philosophie indienne, il devient un adepte des Veddas et finalement un occultiste. Cf. Michael Hurd, «Scott, Cyril», in *Grove music online*, 10.10.2010 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25249>

150 Cyril Scott, *The extatic shepherd*, London – Mainz, Schott, [s.d.].

151 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, p. 139.

ses répétitions, à l'intérieur d'une phrase (par exemple, les deux premiers temps de la mesure 4 sont identiques à la mesure 2), mais aussi dans la pièce (les mesures 1 à 15 se retrouvent aux mesures 28 à 42; puis les mesures 1 à 9 aux mesures 75 à 83). Celles-ci traduisent l'absence de direction, l'obsession, ainsi que l'extase, qui empêche de réfléchir et de construire un discours (on trouve, au début, la mention *liquidamente*). La méditation finit par s'essouffler, puisqu'à la mesure 84, le berger n'arrive pas à continuer la répétition, reprenant alors quatre fois la mesure 83. La pièce contient des indications (*rubato*, *affrett.*, *poco a poco rit.*) qui favorisent l'idée d'un jeu libre (ainsi que le chiffrage qui change très souvent). En outre, le rythme donne également l'impression d'une improvisation (souvent des quatrains, quintains et sextains sont combinés dans la même mesure). De plus, les motifs sont parfois réitérés avec une déformation minimale (les mesures 56 à 59 reviennent aux mesures 60 à 64, avec le seul changement d'un intervalle *la bémol*³ – *sol*³ en *la*³ – *sol dièse*³) trahissant l'improvisation. Parfois, les hauteurs des notes sont reprises, mais le rythme modifié (mesures 51 à 54). Enfin, la pièce, dans un cadre atonal, se repose souvent sur un *si*. Les nombreuses répétitions mettent en valeur les capacités de l'interprète à varier les couleurs de son instrument. Par cette brève description, nous nous rendons compte que la pièce présente les mêmes caractéristiques que *Syrinx*, ce qui ne semble pas un hasard, vu qu'elle est composée pour Fleury. En outre, Scott est souvent décrit comme le «Debussy anglais».

Qu'en est-il de la patrie de Boehm ? Fleury décrit ainsi la situation quant aux flûtes jouées par les interprètes allemands :

Si la flûte Boehm est jouée maintenant dans un grand nombre d'orchestres allemands, c'est depuis relativement fort peu de temps. Longtemps, les musiciens allemands – encouragés d'ailleurs dans cette voie par des chefs d'orchestre et compositeurs et non des moindres puisque Wagner était du nombre – sont restés fidèles à l'ancien système. La flûte de métal n'y a pas encore pénétré, sauf rares exceptions. Le type généralement adopté est la flûte Boehm à clé de *sol* # ouverte, en bois, et de perce conique.¹⁵²

La facture ne semble donc pas être favorable au nouvel idiome flûtistique, ce qui se traduit dans le répertoire.

En effet, il existe un grand nombre de pièces pour flûte solo en Allemagne.¹⁵³ Toutefois, il se dégage de ces compositions, un groupe impor-

152 Fleury – Taffanel, «La flûte», p. 1504.

153 Sigfrid Karg-Elert, *Sonata Appassionata* Fis-moll op. 140 (1917) ; Emil Kronke, *Suite* op. 175 (1923) ; Sigfrid-Walther Müller, *Sonate* op. 9a (1926) ; Arthur Willner, *Sonate* op. 34 (1926) ; Paul Hindemith, *Acht Stücke* (1927) ; Herman Zanke, *Ländliche Suite* op. 5 (1931) ; Ernst Friedrich Wilhelm Bodensohn, *1. Suite* (1934) ; Walter Kraft, *Präludium, Pastorale und Fuge* (1936).

tant (Sigfrid Karg-Elert, Emil Kronke, Sigfrid-Walther Müller, Arthur Willner, Herman Zanke, Ernst Friedrich Wilhelm Bodensohn et Walter Kraft), qui reste clairement dans la tradition du style virtuose et brillant du XIX^e siècle. Toutes ces pièces appartiennent aux genres de la sonate ou de la suite.¹⁵⁴ En outre, il semble probable qu'il existe un lien entre le style des compositions et les instruments joués par les virtuoses allemands.¹⁵⁵ Par exemple, la *Sonata Appassionata* de Karg-Elert semble avoir été écrite pour une flûte du facteur Otto Maximilian Schwedler (1853-1940), opposé aux instruments de Boehm.¹⁵⁶

Seule exception dans ce tableau, les *Acht Stücke* (1927) de Paul Hindemith sont considérées, à juste titre, comme mettant en œuvre un nouveau type d'écriture pour la flûte. Ce dernier n'est en rien comparable à celui développé en France. Les *Acht Stücke* ne sont pas de style virtuose. Il s'agit de pièces très courtes, ayant chacune un caractère propre et des tempos différents. Certaines (I, II, IV, V, VI) présentent des rythmes carrés, d'autres sont plus proches de l'improvisation (III, VII, VIII). Les registres médium et aigu sont les plus sollicités avec des incursions dans le grave. L'extrême aigu n'est que peu employé. Les nuances ne sont pas excessivement prononcées. De nombreuses pièces comprennent des répétitions mélodiques ou des progressions. Il s'agit de miniatures claires et simples, écrites à l'intention du flûtiste amateur Paul Hagemann.¹⁵⁷ Elles n'ont été publiées qu'en 1958 et ont, au départ, circulé uniquement dans un cercle réduit.

Dans le reste de l'Europe, Fleury décrit une situation similaire à l'Allemagne : « Les Russes, les Austro-Hongrois, les Suisses, tous tributaires de

154 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, pp. 30-31.

155 « Fürstenau and most other German flautists rejected Boehm's designs ; his new flutes, they felt, made superfluous the alternative fingerings that enhanced the tonal character and intonation of the instrument. Partisans of the old conical keyed flute – Wagner prominent among them – were not willing to relinquish the old instrument's wider variety of the tone to gain the smoother technique, greater dynamic range and better intonation offered by Boehm's instruments. Wagner referred to the new instruments as 'Blundernusses' (*Gewaltröhre*) and forced Moritz Fürstenau, one of the first to play the Boehm flute in Germany, to return to his old instrument. Boehm's pupil Rudolph Tillmetz (1847-1915), who was Wagner's principal flautist at Bayreuth, ordered an adapted ring-key flute from J.M. Bürger (*fl* 1881-1904) for the première of *Parsifal* in 1888. As late as 1898 Tillmetz claimed that 'the tone of the cylindrical flute was too assertive and lacking in flexibility', and the firms of Rittershausen (*fl* 1876-1927), Joseph Pöschl (1866-1947) and J.H. Zimmermann (1851-1922) offered hybrid conical ring-key flutes until 1920. » In Frank et al., « Flute ».

156 Cf. Ibid.

157 Paul Hagemann était un banquier de Copenhague et un élève d'Hennebains et de Paul Taffanel. Cf. Bernard Pierreuse, « Lauber, Joseph », in *Lexikon der Flöte*, p. 478.

l'Allemagne en ce qui concerne la musique, jouent généralement les flûtes en usage dans les orchestres allemands. Nous croyons savoir que la flûte Boehm a été jusqu'ici, cependant peu adoptée en Russie.»¹⁵⁸ De même, le répertoire est ancré dans des pratiques traditionnelles. En Suisse, la *Dryade* (1936) de Georges Mayer, dédiée à André Pépin, présente une forme classique, sans difficultés notables d'exécution. Joseph Lauber (1864-1952) compose, également pour Hagemann, quelques pièces pour flûte seule. Dans son *Prélude et Fugue à deux voix pour Flûte seule* op. 49 (1930), il écrit une fugue à deux voix, notée sur deux portées différentes. Il s'agit d'une tentative extrême dans le style pseudo-polyphonique cher au XVIII^e siècle. Lorsque la référence n'est pas baroque, elle lorgne vers la tradition des pièces de caractère du XIX^e siècle, comme dans ses *Trois humoresques* op. 52. La musique pour flûte seule de Lauber est résolument tournée vers le passé, également dans son écriture.¹⁵⁹ Quant au Hongrois Paul Arma (*Sonatine*, dédiée à Jean-Pierre Rampal, en 1930), il compose aussi en style fugué, mais dans un langage harmonique contemporain (technique sérielle).¹⁶⁰ Au Danemark¹⁶¹, Carl Nielsen inclut, en 1920, un court morceau facile pour flûte solo à l'intérieur de son op. 41 (*The children are playing*). En Autriche, nous trouvons une pièce au caractère pastoral : *Hirtenweise* de Felix Petyrek. Il s'agit de la première des *Drei Tänze für Flöten* (1924), les deux autres (*Opfertanz* et *Variationen*) étant écrites pour deux flûtes. Dans la *Kleine Suite für Flöte allein* (1925) d'Hugo Kauder, les trois mouvements présentent des caractéristiques archaïsantes (séquences mélodiques, passages de gammes, mode éolien).¹⁶²

Outre-Atlantique, les flûtistes français exercent une forte influence. Fleury écrit à ce propos : « Dans les grands orchestres américains, il n'existei [sic] pas de règle absolue pour l'emploi de tel ou tel système. Les flûtistes, presque tous d'origine étrangère, jouent l'instrument de leur pays d'origine. Or, les chefs d'orchestre faisant de plus appel aux artistes français pour les pupitres de petite harmonie, la flûte Boehm en métal s'implante de plus en plus là-bas.»¹⁶³ Aux États-Unis, les flûtistes français émigrés stimulent également les compositeurs locaux. En effet, Wallingford Riegger a écrit sa *Suite* (1929) pour Barrère. Il exploite la totalité de la tessiture de

158 Fleury – Taffanel, « La flûte », p. 1504.

159 On trouve à son catalogue deux autres solos, dédiés à Hagemann, *3 morceaux caractéristiques pour flûte seule*, op. 47 (1929) et *Partita für Flöte solo*, op. 51 (1933).

160 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, p. 53.

161 Rappelons que le Danemark est la partie du flûtiste virtuose Joachim Andersen (1847-1909).

162 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, p. 38.

163 Fleury – Taffanel, « La flûte », p. 1506.

la flûte, de larges sauts et des figures rythmiques compliquées. La musique virtuose des siècles précédents employait ces difficultés techniques, la nouveauté réside dans le fait qu'elles sont déployées sur une base non diatonique.¹⁶⁴ Toutefois, l'idiome semble tourné vers le passé. Il en va de même dans *Pan's Lament* et *Jumping Jack* (1935) du flûtiste Ary van Leeuwen (1875-1953), hollandais établi aux États-Unis.

En outre, un stimulus totalement différent entre en jeu dans la composition de *Mobiles* (1932) de Henry Brant, qui fait référence aux œuvres d'Alexander Calder, en représentant les mouvements d'un mobile par des sections différenciées.¹⁶⁵ Virtuose, la pièce offre une recherche intéressante sur la sonorité : durant sept mesures, un seul ton, *sol bémol*³, est exploité. Son exécution est variée quant à sa hauteur (*flat, in tune, very flat, gradually flatten the pitch*), son vibrato (*no vibrato, rapid and heavy vibrato, very slow vibrato, fast vibrato*) et son articulation (*staccato, legato, Flatterzunge*).¹⁶⁶

Il semble donc que l'essor de la flûte française soit lié à une conjonction particulièrement efficiente des ressources dans différents domaines (facteurs, interprètes, compositeurs).¹⁶⁷ La collaboration entre ces divers corps de métiers permet d'atteindre une diffusion remarquable du répertoire et du style de jeu. Les dédicaces en témoignent, un fort lien existe entre les compositeurs et leurs interprètes, favorisant une écriture qui correspond aux possibilités de l'instrument (technique et facture). Ces conditions n'ont pas été réunies, comme nous venons de le constater, dans les autres pays occidentaux, ce qui explique la prédominance de la France dans le développement du nouvel idiome flûtistique.

Au terme de notre étude, nous tenons à mentionner une pièce pour flûte et piano qui paraît faire la synthèse de nos constatations : *Les Joueurs de flûte* op. 27 (1924) d'Albert Roussel. Elle nous permet de souligner que les mouvements qui mènent à la renaissance de la flûte, au début du XX^e siècle, ne sont pas cantonnés (et de loin) aux pièces pour flûte seule.

Roussel était un grand voyageur (marin, tout comme Segalen), qui s'arrêta, notamment, en Inde (en tant qu'officier de la marine, mais sur-

164 Dobrinski, *Das Solostück für Querflöte*, pp. 43-44.

165 Ibid., p. 42.

166 Ibid., p. 151.

167 «By the end of World War I most Germans had overcome their reservations and were playing wooden Boehm-system flutes; English flautists played the Carte model of 1867, an instrument by Radcliff or a Bohem flute of silver, wood or ebonite. Most French players after 1860 used metal instruments of the modified Boehm system. Of the three 'national schools', the German and English players concentrated on tonal power while the French cultivated finesse in tone production and colour.» In Frank et al., «Flute».

tout lors de sa lune de miel, passée en Inde et en Asie du Sud). L'orientalisme est une composante importante de son œuvre, comme en témoigne son opéra *Padmâvâti* (dans lequel il emploie de vrais *ragas*) et ses *Deux poèmes chinois* op. 47 (*La favorite abandonnée* et *Vois, de belles filles*), qui sont basés sur une traduction d'Henri-Pierre Roché¹⁶⁸.

Dans quatre pièces, dédiées aux grands interprètes de l'époque, Roussel présente la flûte tour à tour comme un instrument mythologique, antique, exotique et contemporain. Dans *Pan*, dédié à Moïse, il fait le portait du dieu au moyen d'un mode dorien, apparaissant dans la première arabesque de la flûte (par la suite, le langage est beaucoup plus chromatique), accompagnée par une partie de piano principalement composée de quintes vides. L'écriture est remplie de contrastes, se déployant de manière libre (sextolet, septolet, groupe de dix, onze ou douze notes par noire), avec le retour de certains éléments (le premier trait, par exemple), qui donnent l'impression d'une improvisation (en outre, la pièce indique de nombreux changements de tempo). A la fin, la première arabesque réapparaît. Dans *Tityre*, le berger évoqué dans les *Idylles* de Théocrite et dans les *Bucoliques* de Virgile, Roussel adopte un ton plus léger et privilégie le *staccato*. D'un tempo rapide, la pièce, dédiée à Blanquart, présente une vitalité insouciance. Dans *Krishna*, dédié à Fleury, il met en scène le dieu hindou, joueur de flûte dans sa jeunesse (et représenté comme le berger de l'amour). La flûte déroule une longue ligne imprévisible (fondée sur un mode hindou) dans un chiffrage inhabituel (7/8). De forme ABA', la partie médiane présente des passages dans lesquels la même note est répétée (procédé lié à l'incantation). Enfin, *Monsieur de la Péjaudie* est un personnage tiré du roman *La Pêcheresse* (1920) d'Henri de Régnier¹⁶⁹, décrit comme un amateur passionné de flûte. Ce personnage voluptueux se complait dans des formes de politesse raffinées et surannées. La pièce déroule des phrases subtiles, abondamment ornées par le flûtiste. *Les Joueurs de flûte* présentent, donc, l'instrument sous un jour pastoral et orientaliste, ainsi que lié au monde contemporain, et témoignent par là même de l'imaginaire qui a remis au goût du jour la flûte.

168 (1879-1959), écrivain rendu célèbre par les adaptations, posthumes, de ses romans *Jules et Jim* (1953) et *Les deux anglaises et le continent* (1956) à l'écran par François Truffaut (respectivement en 1962 et 1971). Henri-Pierre Roché est ami, à l'époque, avec Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Francis Picabia, Constantin Brancusi, Georges Braque, Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire et Georges Auric (qui avait également mis en musique les *Poèmes chinois* à treize ans). Il reste, cependant, ignoré de son vivant. Il fut un grand collectionneur d'art, notamment asiatique.

169 (1864-1936), écrivain très aimé à l'époque, notamment de Debussy, comme leur correspondance en témoigne. En outre, Gaubert a écrit de nombreuses mélodies et des poèmes symphoniques, dont *Inscriptions sur les portes de la ville* (1934), sur ses textes.

Répertoire pour flûte seule après 1936

De nos jours, la flûte s'est imposée comme l'instrument à vent contemporain. On ne compte plus les pièces pour flûte seule (ou pour plusieurs flûtes jouées par un seul interprète) écrites après la Seconde Guerre mondiale. Malgré une modification de l'idiome (avec, notamment, le développement d'effets et l'emploi de toute la famille des flûtes, surtout celle en *sol*), on constate que les influences susmentionnées du pastoralisme et de l'orientalisme sont toujours à l'œuvre dans la littérature pour flûte. En France, Charles Koechlin compose *Les chants de Nectaire* (1944), le berger qui fascine son entourage en jouant de sa flûte en bois dans *La révolte des anges* de France. Il s'agit d'un véritable monument de la littérature pour flûte seule, formé de 96 pièces. En 1950, il écrit une *Stèle funéraire*, à la mémoire de Paul Dommel. Il prescrit que «le même artiste joue les trois flûtes : flûte grave en sol, petite flûte, grande flûte»¹⁷⁰. *Les Cyclades* (1966) d'Henri Tomasi (qui étudia la direction avec Gaubert), dédiées à Jean-Pierre Rampal, sont formées d'une invocation *Ios* (indiquée «à volonté, comme une improvisation», contenant de nombreuses répétitions d'une même note, puis une section rythmée, «comme une danse», avec des motifs mélodiques réitérés), d'un chant d'amour *Naxos* (qui contient également des répétitions de motifs mélodiques) écrit pour flûte en *sol* ou en *ut* (à défaut) et d'une danse du berger *Delos* («T° di Saltarella giocoso», avec des nombreuses notes répétées débouchant sur des sauts d'une octave ou plus). Enfin, l'*Agrestide* (1942) de Bozza, composée pour le concours du Conservatoire de Paris, pour flûte et piano (ou orchestre), dont le thème est lié aux bergers des *Bucoliques* de Virgile.

Il semble difficile de renoncer à un imaginaire arcadien que toute une tradition (musicale, picturale, littéraire) nous apprend dès notre plus jeune âge. En outre, Jean Giono (1895-1970) a présenté, dans son œuvre, la Provence comme une Arcadie moderne (*Arcadie... Arcadie* en 1953, *Prélude de Pan* nouvelle du recueil *Solitude de la pitié*). Toutefois, l'on pourrait penser que, à l'heure de la décolonisation et de la centralisation, la fascination pour l'Orient a cédé du terrain. Il n'en est rien. La nouveauté réside dans le fait que certains écrivains français sont nés en Extrême-Orient (Marguerite Duras quitte Saïgon à dix-huit ans; Amélie Nothomb). Leurs œuvres se trouvent imprégnées de leur vécu dans ces contrées et leur récit s'éloigne ainsi de l'exotisme (*India Song*, 1973, et *Nouvelles orientales*, 1938, de Duras). En outre, les écrivains de langue française du Proche-Orient

170 Charles Koechlin, *Stèle funéraire*, Paris, Max Eschig, 1969, p. 1.

sont reconnus (le Marocain Tahar Ben Jelloun, le Libanais Amin Maalouf). En France, la relation particulière de la littérature avec l'orientalisme se perpétue, notamment dans les romans de Maxence Fermine, dont *Opium* (2002) – traitant de la route du thé au début du XIX^e siècle (et de la consommation d'opium) – et *Neige* (1999) qui se situe dans le Japon du XIX^e siècle. Dans ce dernier, un poète en quête d'absolu écrit des haïkus, ce qui autorise une recherche au niveau de la langue, épurée, sans artifices et concise. De même, cet univers au temps lent – permettant une écriture avec des éléments cycliques – a attiré Alessandro Baricco (*Seta*, 1996). Traduit en français, en 1997, cet ouvrage deviendra en quelques mois un roman culte. Il présente toujours l'idée d'un Orient sensuel et barbare, dans le récit de longs et dangereux voyages et d'amours plus raffinées et sensuelles qu'en Europe. Malgré la diffusion d'écrivains «orientaux» sur le marché du livre occidental (Ohran Pamuk, Yukio Mishima, Salman Rushdie, exemples parmi tant d'autres), les clichés ont la vie dure et sont presque affermis au contact de cette littérature.

Après la Seconde Guerre mondiale, le répertoire pour flûte solo ne se limite pas à la France. On constate, toutefois, la survivance des thèmes susmentionnés. Les *topoi* pastoraux sont liés à l'Antiquité classique et, donc, commun à l'Occident, qui plus est, la musique de Debussy (et particulièrement son *Après-midi d'un faune*) connaît une large réception, remettant au goût du jour l'image du faune flûtiste. En effet, la flûte de Pan reste une référence, comme en témoigne *The Flute of Pan* (1957) d'Arthur Lourié (émigré russe à Paris en 1924, jusqu'à son départ pour les États-Unis en 1941).¹⁷¹ Quant à l'orientalisme¹⁷², les échanges avec l'Orient

171 Louis Moyse, *Pastorale* (1950) ; Robert Moevs, *Pan* (1951) ; Norman Demuth, *Trois pastorales d'après Ronsard* (1953) ; Pierre Lantier, *Trois pièces* (1953) ; Willy Schneider, *Pan* (1956) ; Arthur Lourié, *Sunrise* (1957) ; Jurriaan Andriessen, *Pastorale d'été* (1958) ; Reine Colaco Osorio-Swaab, *Five pastorales* (1959) ; Caspar Diethelm, *Pan* (1967) ; Georges Migot, *Le mariage des oiseaux* (1970) ; Mikhail Burshtin, *Pastorale* (1971) ; Willem de Vries Robbé, *Bird* (1975) ; Klaus Huber, *Oiseaux d'argent* (1977) ; Peteris Vasks, *Landschaft mit Vögeln* (1980) ; Jenő Takács, *Dialogue nach Vogelstimmen* (1981) ; Paul Reade, *Aspects of a landscape* (1982/1992) ; Veit Erdmann-Abele, *Pan* (1983) ; Christopher Fox, *Stone, wind, rain, sun* (1989) ; Włodzimierz Kotonski, *Bucolica* (1989) ; Kurt Dietmar Richter, *Avec Syrinx* (1991) ; Harald Genzmer, *Pan* (1992) ; Werner Wolf Glaser, *Syrinx twice* (1994) ; Antje Langkafel, *Flutwasser* (1994) ; Felicitas Kukuck, *Die Lerche* (1995) ; Rosalind Carlson, *Australian bird suite* (2001). Cf. Farwick, *Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo*, pp. 122, 128.

172 Harley Gaber, *Kokû* (1970) ; David Porcelijn, *Zen* (1970) ; Frank Michael, *Shakuhachi* (1974) ; Thorkell Sigurbjörnsson, *Kalaïs* (1976) ; Robert Dick, *Piece in gamelan style* (1978) ; Hans Zender, *Mondschrift (Loshu II)* (1978) ; John Cage, *Ryoanji* (1984) ; Hans Zender, *Angetogen vom Ton der Flöte. Drei Stücke für Flöte solo nach japanischen Zen-Sprüchen* (1985) ; Bernhard Schulé, *Gin no nami* (1987) ; Wil Offermans, *Honami*

s'accroissent sans ternir les clichés.¹⁷³ En outre, les années 1960 ont mis à la mode, phénomène toujours perceptible de nos jours, les philosophies orientales (notamment les groupes pop, dont The Beatles). Parallèlement, à cet essor, les compositeurs occidentaux se tournent vers l'Orient.

Cependant, jusqu'alors, aucun compositeur ne s'était sérieusement penché sur la musique orientale, chacun se contentait d'appliquer les caractéristiques orientales à des œuvres occidentales par le style et la forme. Les choses commencent à changer au cours des années trente. A cette époque, la musique orientale se fait connaître par les enregistrements et les écrits des musiciens ethnologues. Peut-être qu'un certain manque de confiance dans la force de la tradition occidentale – manque de confiance particulièrement exprimé par le néo-classicisme – a contribué à encourager la recherche d'autres voies.¹⁷⁴

On voit alors Cage étudier le zen et la voie de la non-intention, Messiaen la musique orientale (ce qui le mènera à employer des formules rythmiques hindoues et des modes orientaux). Enfin, on note que les compositeurs d'Extrême-Orient utilisent fréquemment la flûte traversière. «Quant aux compositeurs japonais ou coréens, ils s'essaient souvent à une synthèse Orient-Occident débouchant sur un langage nouveau, inspiré des techniques instrumentales de leurs pays. C'est le cas du shakuhachi pour les Japonais.»¹⁷⁵ Ce type d'écriture se trouve, par exemple, dans *Toward the sea III* (1981) de Toru Takemitsu pour flûte alto et guitare, qui exploite des timbres inhabituels pour la flûte. En outre, Kazuo Fukushima emploie une série dodécaphonique dans son *Requiem* pour flûte seule, faisant appel à la symbolique du *shakuhachi*. Cet instrument paraît fortement lié au nouvel idiome flûtistique, puisqu'il emploie des trémolos, des *glissandi*, des *Flatterzunge*, des vibratos irréguliers larges, obtenus avec des mouvements du menton, des sons explosifs, ainsi qu'une fluctuation des sons, appelée *meri-kari* (son abaissé et montant).¹⁷⁶

Finalement, nous nous rendons compte que seule une construction historiographique a permis de déclarer que :

(1994) ; Wil Offermans, *Tsuru-no-Sugomori* (1999) ; Wolfgang Wendel, *Indian dream* (2000) ; Wolfgang-Andreas Schultz, *Japanische Nebellandschaft* (2003). Cf. Farwick, *Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo*, pp. 183-184.

173 Probablement parce que la notion de limite du territoire est inhérente à l'être humain, qui commence par définir comme sienne la terre qu'il voit effectivement.

174 Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1999 (1^{ère} éd. : *Modern music*, London, Thames and Hudson, 1978), pp. 99-100.

175 Artaud, *La flûte*, p. 48.

176 Donald P. Berger – David W. Hughes, «Japan» (§II, 5), in *Grove music online*, 10.01.2010 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg2>

Considérée autrefois comme l'instrument pastoral et trop confinée dans des rôles descriptifs, la flûte va acquérir son indépendance, être de plus en plus traitée pour elle-même, pour ses qualités techniques et sonores et perdre progressivement le visage anecdotique hérité du XVIII^e siècle et de l'attrait pour l'Antiquité. Plusieurs œuvres charnières de ce point de vue annoncent la nouvelle flûte et l'importance qu'elle prendra dans les années cinquante.¹⁷⁷

Artaud ajoute que, après Varèse: «on voit naître toute une génération d'œuvres qui traitent la flûte enfin pour elle-même, ses qualités intrinsèques et non ses connotations pastorales et galantes.»¹⁷⁸ Au contraire, la flûte a su exploiter, quant au pastoralisme, un imaginaire traditionnel, remis au goût du jour par les écrivains français du début du XX^e siècle, et développer un type inédit d'orientalisme, lié à une culture particulière, afin de créer un nouvel idiome. Puis, l'instrument s'est adapté aux préoccupations contemporaines, tout en restant profondément ancré dans cet imaginaire toujours en vogue. L'essor de la flûte, et notamment de son répertoire solo, semble assuré tant que l'horizon culturel l'asseyant est en vigueur dans les sociétés occidentales. Pan a, donc, repris sa flûte, et ce pour longtemps.

Abstract

Much has been said about the solo flute renaissance, which occurred in France in the decades preceding World War II. This repertoire has been evaluated with the perspective of "internal" renewal in avant-garde musical language, or with an evolutionist perspective tending to underline the growing use of effects enlarging technical and sonar potentialities. These studies neglect the cultural, semantic and symbolic factors which determine the expansion of flute music at the beginning of the 20th century. This article proposes to reconsider the repertoire, in relation to its cultural context, in order to determine why a new idiom for this instrument emerged in France at this time, by drawing a link between the creation of these works and the relevant contemporary artistic trends. This system of cultural reference was also that of a generation of exceptional performers who played an important role in the conception of these pieces. Further, it is linked to a type of playing typical of the French tradition, which was in turn induced by the type of instrument used. The consideration of these multiple factors is essential for the explanation of the considered phenomenon.

177 Artaud, *La flûte*, p. 38.

178 Ibid., p. 45.

Bibliographie

- Anthologie les yeux du dragon. Petits poèmes chinois*, sous la dir. de Daniel Giraud, Paris, Points, 1993.
- Artaud Pierre-Yves, *La flûte*, Paris, Jean-Claude Lattès – Salabert, 1986.
- Au fil de l'eau. Les premiers haïku français*, sous la dir. de Eric Dussert, Paris, Mille et une nuits, 2004, pp. 5-16.
- Baron Carol K., «Varèse's explication of Debussy's *Syrinx* in *Density 21.5* and an analysis of Varèse's composition: a secret model revealed», *The music review*, 43/2, 1982, pp. 121-134.
- Bate Philip, «Barrère, Georges», in *Grove music online*, 18.12.2009: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02115>
- Bate Philip – Böhm Ludwig, «Boehm, Theobald», in *Grove music online*, 10.01.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374>
- Berger Donald P. – Hughes David W., «Japan» (§II, 5), in *Grove music online*, 10.01.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg2>
- Blakeman Edward, «Gaubert, Philippe», in *Lexikon der Flöte*, pp. 331-332.
- Blakeman Edward, «Taffanel, (Claude) Paul», in *Grove music online*, 18.12.2009: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27363>
- Boehm Theobald, *Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz, Schott, 1847.
- Boulez Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.
- Cocteau Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1993 (1^{ère} éd. : 1918).
- Debussy Claude, *Correspondance 1872-1918*, sous la dir. de François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard – NRF, 2005.
- Debussy Claude, *Syrinx (La Flûte de Pan) für Flöte solo*, hrsg. von Michael Spegemall und Anders Ljungar-Chapelon, Wien – Mainz, Wiener Urtext Edition [...], 1996.
- Dobranski Ingeborg, *Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 99).
- Dorgeuille Claude, *L'école française de flûte. Deuxième édition entièrement revue, corrigée et augmentée, en particulier de la traduction des deux textes de Theobald Boehm de 1847 et 1871*, Paris, Editions actualités freudiennes, 1994 (Euterpe).
- Duplaix Bernard, «Blanquart, Gaston», in *Lexikon der Flöte*, pp. 110-111.
- Duplaix Bernard, «Fleury, Louis», in *Lexikon der Flöte*, p. 280.
- Farwick Susanne, *Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Analytische Betrachtungen zu formalen, außermusikalischen, nationalen sowie klangästhetischen Aspekten in der Musik für Flöte solo von 1950 bis 2006*, Frankfurt am Main [...], Peter Lang, 2009 (Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte, 12).
- Ferroud Pierre Octave, *Trois pièces pour flûte*, Paris, Salabert, 1922.
- Fleury Louis – Taffanel Paul, «La flûte», in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, sous la dir. d'Albert Lavignac et de Lionel de la Laurencie, Paris, Delagrave, 1927, 2^{ème} partie, vol. 3, pp. 1483-1526.
- France Anatole, *La révolte des anges*, Paris, Gallimard – NRF, 1994 (= *Œuvres*, 4, Pléiade).
- Frank Jaap, Mayer Brown Howard, Montagu Jeremy, Powell Ardal, «Flute», *Grove music online*, 18.12.2009: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09890>
- Giannini Tula, «Godfroy: (2) Vincent Hypolite Godfroy», in *Grove music online*, 10.10.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40796pg2>

- Giannini Tula, «Lot: (4) Louis Lot», in *Grove music online*, 10.10.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17016pg4>
- Griffiths Paul, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1999 (1^{ère} éd.: *Modern music*, London, Thames and Hudson, 1978).
- Gutzwiller Andreas, «Nay», in *Lexikon der Flöte*, p. 553.
- Hacquard Georges, *Germaine Tailleferre. La dame des Six*, Paris – Montréal, L'Harmattan, 1998.
- Halbreich Harry, *L'Œuvre d'Arthur Honegger. Chronologie – Catalogue raisonné – Analyses – Discographie*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- Hesse Hermann, *Die Gedichte von Hermann Hesse*, Zürich, Fretz & Wasmuth, 1942.
- Hesse Hermann, *Die Morgenlandfahrt*, Berlin, Suhrkamp, 1987 (= *Gesammelte Werke*, 8).
- Hesse Hermann, *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe*, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993 (1^{ère} éd.: 1976).
- Honegger Arthur, *La musique de chambre*, Alain Marion, CD Timpani, 1991, 4C1079.
- Honegger Arthur, «Le Saxophone au Conservatoire», in *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Editions d'Ouchy, 1948, pp. 139-141.
- Honegger Arthur, *Quatuor à cordes n° 3, Hymne pour dixtuor à cordes, L'ombre de la ravine, Pâques à New York*, etc., Philippe Bernold, CD Saphir, 2005, LVC 001056.
- Hugo Victor, *Les orientales*, Paris, Gallimard, 2006 (Poésie).
- Hurd Michael, «Scott, Cyril», in *Grove music online*, 10.10.2010: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25249>
- Ibert Jacques, *Concerto pour flûte et orchestre*, Paris, Alphonse Leduc, 1934.
- Jolivet André, *Incantation «Pour que l'image devienne symbole»*, Paris, Gérard Billaudot, 1967.
- Jolivet Hilda, *Avec... André Jolivet*, Paris, Flammarion, 1978.
- Joueurs de flûte*, Peter-Lukas Graf, Claves, 1973, 50-0704.
- Koechlin Charles, *Stèle funéraire*, Paris, Max Eschig, 1969.
- Landi Michela, *Per un'organologia poetica. Gli strumenti musicali nella poesia francese romantica e simbolista*. Vol. 1: *Aerofoni e cordofoni*, Firenze, Olschki, 2008.
- Lenski Karl – Ventzke Karl, *Das goldene Zeit der Flöte. Die Boehmflöte in Frankreich 1832-1932, Durchsetzung, Gestaltung, Wirkung*, Celle, Moeck, 1992.
- Lexikon der Flöte. Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, hrsg. von András Adorján und Lenz Meierott, Laaber, Laaber, 2009.
- Louÿs Pierre, *Les chansons de Bilitis*, préface de Jean-Paul Goujon, Paris, Gallimard, 2002 (Poésie).
- Mallarmé Stéphane, *Poésies et autres textes*, Paris, Le Livre de poche, 2005.
- Malraux André, *La tentation de l'Occident*, Paris, Le livre de poche, 1998 (1^{ère} éd.: Grasset, 1926).
- Meister ihres Instruments III*, Aurèle Nicolet (flûte), 33 tours Deutsche Grammophon, [s. d.], 2538-067.
- Mellott George K., *A survey of contemporary flute solo literature with analyses of representative compositions*, Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 1964.
- Milet Eric, *L'Orient rêvé. Photographies du Maroc 1870-1950*, Paris, Arthaud, 2008.
- Mourra Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, 2003.
- Nattiez Jean-Jacques, *Densité 21.5 de Varèse. Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Université de Montréal, 1975 (Monographies de sémiologie et d'analyse musicales, 2).
- Pierreuse Bernard, *Flute literature. General catalog of published and unpublished works by instrumental category*, Paris, Editions musicales transatlantiques, 1982.
- Pierreuse Bernard, «Lauber, Joseph», in *Lexikon der Flöte*, p. 478.

- Pierreuse Bernard, *Le grand répertoire de la flûte*, Paris – Mionnay, Jobert – Listesso, 2006 (CD-ROM).
- Randles Kathleen Martha, *Exoticism in the mélodie. The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*, Ann Arbor, UMI Dissertations Services, 1999 (D.M.A. Dissertation, Ohio State University, 1992).
- Rivier Jean, *Oiseaux tendres*, Paris, Salabert, 1948.
- Said Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 (1^{ère} éd. : *Orientalism*, Penguin Books, 1978).
- Scheck Gustav, *Die Flöte und ihre Musik*, Mainz, Schott, 1975.
- Scott Cyril, *The extatic shepherd*, London – Mainz, Schott, [s. d.].
- Segalen Victor, *Stèles*, préface de Pierre-Jean Remy, Paris, Gallimard, 2004 (Poésie).
- Taffanel Paul – Gaubert Philippe, *Méthode complète de flûte*, Paris, Alphonse Leduc, 1958 (1^{ère} éd. : 1923).
- Thrasher Alan R., «Xiao», in *Grove music online*, 10.01.2010 : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45374>
- Toff Nancy, «Barrère, Georges», in *Lexikon der Flöte*, pp. 81-82.
- Toff Nancy, *The flute book. A complete guide for students and performers*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1996 (1^{ère} éd. : Charles Scribner's Sons, 1985).
- Van Gilles (de), «L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain», in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, Atti del 2° convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo» (Locarno, 7-9 octobre 1993), a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 103-117.
- Vester Frans, *Flute repertoire catalogue*, London, Musica Rara, 1967.
- Wye Trevor, *Marcel Moyse. Ein außergewöhnlicher Mensch*, Frankfurt am Main, Zimmermann, 1996 (1^{ère} éd. : *Marcel Moyse. An extraordinary man*, Cedar Falls, Winzer Press, 1993).