

LE FLAGEOLET FRANÇAIS : PETIT HISTORIQUE D'UN INSTRUMENT DÉSUET

Par Isaure Lavergne¹

Le contenu de la revue électronique relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive des auteurs des articles et du CNSMD de Lyon.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur, le CNSMD de Lyon et le titre complet de l'article.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du CNSMD de Lyon, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

¹ Musicienne interprète, titulaire des Masters de musique ancienne au CNSMD de Lyon, spécialités « flûte à bec » et « bassons anciens » (2017-2018)

LE FLAGEOLET FRANÇAIS : PETIT HISTORIQUE D'UN INSTRUMENT DÉSUET

Par Isaure Lavergne

Du XVI^e au XIX^e siècle, les témoignages ne manquent pas pour affirmer que le flageolet français fut, de tous les instruments de musique, l'un des plus présents dans les foyers mélomanes, mais et aussi l'un plus discrets. Issu de la famille de la flûte à bec, il compte parmi « les plus gentils [instruments], & des plus aisés de tous ceux qui sont en usage » (Mersenne, 1636, p. 234). Amusant par sa taille, assez rudimentaire dans sa facture, sa simplicité ingénue le ferait presque passer inaperçu si des hommes bienveillants et scrupuleux n'avaient pris soin de laisser une trace de sa présence à travers l'histoire.

L'étude des méthodes et traités dont il fait ici l'objet permettra d'en esquisser l'identité. Pas moins de dix-neuf ouvrages ont été étudiés, principalement français mais aussi anglais, allemand et italien, de Thoinot Arbeau jusqu'aux années 1890, qui marquent comme un déclin de l'intérêt pour le flageolet. S'adressant presque tous à un public d'amateurs plus ou moins avertis et pratiquants, ils rendent compte des goûts et des modes de penser successifs. Divers par leur nature littéraire, par l'état de vie de leurs auteurs et par le contexte qui les a vus naître, ces ouvrages permettent de suivre le développement du flageolet dans l'histoire et montrent combien la place qu'il occupait dans le monde musical fut liée à l'évolution des mœurs et des mentalités².

Études des sources

Il est apparu au cours de notre étude deux types de sources différents : d'une part ce que l'on appelle les ouvrages d'érudition (encyclopédies, dictionnaires...) qui apportent des informations factuelles en même temps qu'ils renseignent sur les pratiques et les goûts d'une époque donnée, et d'autre part les ouvrages spécifiquement dédiés à l'apprentissage et à la pratique du flageolet.

Érudition musicale

- *L'Harmonie universelle*, Marin Mersenne - 1636
- *Le Traité des Instruments*, Pierre Trichet - c.1640
- *Le Diapason général des instruments à vent*, Louis-Joseph Francœur (le neveu) - 1772
- *The General History of the Science and Practice of Music*, John Hawkins - 1776
- *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Jean-Benjamin de La Borde - 1780

Érudition générale

- *L'Encyclopédie*, Diderot et d'Alembert – 1751
- *Notionnaire ou mémorial raisonné*, Garsault – 1761

² Cet article est extrait de notre mémoire de recherche en Master, *Le Flageolet français : petit historique d'un instrument désuet, par l'étude des méthodes et des traités (XVI^e-XIX^e siècles)*.

Les méthodes mentionnant le flageolet

- *L'Orchésographie*, Thoinot Arbeau - 1588
- *Il Compendio musicale*, Bartolomeo Bismantova - 1677
- *Der Musicalisches Kleeblatt*, Daniel Speer - 1697
- *La Véritable manière d'apprendre à jouer en perfection*, Jean-Pierre Freillon Poncein - 1700
- *Le Museum musicum theoretico practicum*, Caspar Majer - 1732

Les méthodes spécifiques pour le flageolet

- *The Pleasant Companion*, Thomas Greeting - 1670/80
- *The Bird Fancyer's Delight* - 1717
- Les méthodes de Charles-Eugène Roy - c.1826
- *La Méthode pour le flageolet à 1, à 2, à 3, à 4 ou à 5 Clefs*, Carnaud Jeune - 1825
- *Le Hand-Book for the Flageolet*, Collinet - c.1820
- *La Méthode élémentaire pour Flageolet*, Alfred Patusset - 1886
- *La Nouvelle Méthode de flageolet, ordinaire et système Boehm*, Eugène Mathieu - 1893

Les auteurs sont de formation et de statut social extrêmement divers. Érudit, homme de lettre ou scientifique, musicien ou simple mélomane, ecclésiastique, etc., autant d'horizons différents que le flageolet a fait converger.

Nous avons tâché de tracer à partir de ces sources plusieurs axes d'approche du flageolet français, en s'attachant tant à des préoccupations organologiques qu'aux variations de sa « fonction » et de son impact dans la société. Sans prétendre porter un regard exhaustif sur le sujet, nous avons cherché à le rendre aussi complet et éclairé que possible³.

Le flageolet français : une pluralité d'instruments

Derrière le nom de « flageolet » se cache en réalité toute une famille d'instruments ! De taille variable et de facture plus ou moins élaborée. Au fil des siècles, plusieurs attributs lui ont été associés, et les différentes appellations⁴ montrent que notre instrument n'a pas existé dans une forme figée, mais qu'il a fait l'objet d'une recherche de perfectionnements techniques. Si les différentes terminologies renvoient d'abord à l'usage, elles renseignent également sur l'ambitus de l'instrument et sur sa morphologie.

L'existence de différentes tailles de flageolet est attesté dès la première moitié du XVII^e siècle ; la première transformation morphologique significative arrive avec le Siècle des Lumières. Le flageolet reçoit alors l'adjonction d'une pompe ou « porte-vent, formée d'un petit tuyau & d'une cavité assez considérable où l'on enferme une petite éponge qui laisse passer l'air & qui retient l'humidité de l'haleine » (Diderot, 1756, s.p.). Ce porte-vent a pour autre avantage d'accroître la longueur de l'instrument, et de faciliter son jeu par un port plus confortable. Les instruments avec porte-vent que nous avons pu observer avaient souvent un son plus doux et un peu plus feutré que les instruments à simple bec.

³ Nous renvoyons au chapitre I de notre mémoire de recherche (Lavergne, 2017) pour une description détaillée de chaque source.

⁴ Au-delà des frontières françaises, on rencontre les termes de : *flagelet*, *flagelett*, *fasoletto*, *flautino alla francese*, ou encore *flageoleth*, *fluttot* et *larigot*.

Nous distinguerons trois espèces de flageolet : le simple, le flageolet d'oiseau et le flageolet à clefs. Le clivage entre ces trois espèces n'est dans la réalité pas si tranché, et il arrive qu'un flageolet simple soit à clefs... gardons à l'esprit que la catégorisation est un cadre nécessaire à l'analyse et à la compréhension d'une réalité infiniment plus riche et nuancée.

Tous ces spécimens possèdent en commun les six trous, quatre de façade et deux de dos, auxquels s'ajoute celui du pavillon qui sert au jeu de manière occasionnelle. Ils sont faits dans des bois durs, généralement le buis, mais l'ébène et l'ivoire sont réputés donner les meilleurs instruments⁵.

Le flageolet simple : monobloc à l'origine, taillé dans une seule pièce de bois comme la plupart des instruments à vent. Il s'assimile à une toute petite flûte à bec, sans aucune autre sophistication de facture. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot, il reçoit aussi l'appellation de « flageolet gros » pour le distinguer du flageolet d'oiseau, plus petit.

Le flageolet d'oiseaux (ou de serins⁶) : cette nouvelle dénomination apparaît à la seconde moitié du XVII^e siècle et renvoie d'abord à l'usage du flageolet. Elle est le signe de l'engouement grandissant pour les oiseaux chanteurs, et notamment pour les espèces exotiques. Le flageolet, par sa potentialité à « imiter le langage des oiseaux » (La Borde, 1780, p.259) permettait en effet d'en assurer l'éducation musicale. Les sons « sont plus légers, plus délicats, ont moins de corps, & s'écoutent avec plus de plaisir » (Diderot, 1756, s.p.). Tout un répertoire spécifique voit alors le jour, notamment en Angleterre, pour satisfaire à la demande des bourgeois et aristocrates passionnés. Le flageolet d'oiseau peut être avec ou sans porte-vent. On le préfère avec car le son devient « plus moëlleu. [...] Le vent passant autour de l'éponge, se mitige, & donne au Flageolet un son analogue au gosier des petits oiseaux qui sont capables de siffler » (Garsault, 1761, p.654).

Le flageolet à clefs : le flageolet a bénéficié au même titre que les autres instruments des avancées techniques de son temps. Les premières clefs apparaissent au XVIII^e siècle, et leur nombre ne cessera de croître au long du XIX^e siècle, croissance soutenue par l'industrialisation de la facture instrumentale. On en dénombre de une à six, avec en dernière instance l'application du système Boehm. Leur usage suscita la controverse, et tous les musiciens ne s'accordaient pas sur leur nécessité ; certains n'y virent qu'un simple prétexte commercial, sans apporter un vrai gage de virtuosité. De manière générale, elles permettent néanmoins de stabiliser certaines notes fragiles ou fausses, et peuvent également faciliter la réalisation des trilles et les octavations. Le système Boehm appliqué au flageolet ne lui permit pas de perdurer, car le jeu en devint extrêmement complexe. L'instrument s'en trouva alourdi et les doigts malhabiles sur un instrument originellement fin et léger.

⁵ Lavergne (2017) p. 44.

⁶ Garsault (1761) p. 654



Différents flageolets. De gauche à droite : flageolets simples à bec ; flageolet d'oiseau à bec ; flageolet d'oiseau à pompe ; flageolet simple à pompe. Musée des Instruments de Musique de Bruxelles © Isaure Lavergne

Du contenu des sources : entre tradition et évolutions

Ambitus, ton et tonalités

Nous avons dit précédemment que plusieurs tailles de flageolet étaient en usage, dans différents tons. Si les tables sont généralement données pour un instrument précis (en *ré*, en *la*...), elles sont en réalité applicables à tous, moyennant quelques ajustements pour certaines notes. Le flageolet peut donc être considéré comme un instrument transpositeur⁷. Un instrument est dit transpositeur quand le musicien ne change pas de système de doigtés, quelque soit la partition. C'est l'écriture de la musique qui est adaptée, et non le nom de note que l'on donne à un doigté qui va changer.

Cette multiplicité de tailles pallie en premier lieu les imperfections acoustiques de notre instrument, qui ne le rendent pas praticable confortablement dans toutes les tonalités. Au-delà d'un certain nombre de dièses ou de bémols, les enchainements de doigtés deviennent malcommodes, et l'intonation s'en ressent.

On sait, grâce à Trichet et Mersenne, que le flageolet était également joué en consort, comme presque tous les instruments au XVII^e siècle. Cette pratique implique de combiner différentes tailles d'un même instrument (violon, flûte, luth, viole...) pour avoir un timbre homogène sur tout l'ambitus de la partition, comme s'il s'agissait d'un seul grand instrument, joué par plusieurs personnes.

Avec l'évolution du langage musical et les progrès de la facture instrumentale, l'ambitus du flageolet s'est élargi, en gagnant des notes vers l'aigu. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'ambitus courant du flageolet était d'une quinzième ; à la fin du XIX^e, les méthodes attestent de la dix-septième, l'ajout de clefs participant à cet élargissement.

Jusqu'au tournant du XIX^e, le flageolet simple est en *ré*, mais le ton de *la* s'impose assez rapidement. Le flageolet d'oiseau semble néanmoins échapper à toute standardisation. Conçu pour jouer seul, essentiellement, il n'a pas à répondre à la contrainte de jouer avec d'autres instruments. Par ailleurs, il est en général destiné à une espèce volatile particulière, et son ton doit être en correspondance avec les capacités vocales de son élève...

Les tables de doigtés

La confrontation de nos différentes sources a montré une nette évolution dans la notation et la conception des tables de doigtés, ou « tablatures ». Elles apparaissent sous forme rédigée et/ou dessinée, avec des constantes propres à chaque époque, mais en réalité chaque auteur choisit le format qu'il estime être le plus adapté à sa démarche et donc à ses lecteurs. Avec le temps, ces tables gagnèrent en précision et en complexité.

Il est à noter que jusqu'aux années 1825, la notation de la musique pour flageolet – comme ce fut le cas pour la flûte à bec – n'est pas fidèle à la hauteur réelle des notes. Deux octaves séparent l'écrit du rendu acoustique. Par ailleurs, plusieurs auteurs soulignent le fait qu'il n'est pas indispensable de savoir lire la musique pour jouer du flageolet. Les amoureux d'oiseaux par exemple n'étaient pas nécessairement très instruits en théorie musicale, et apprenaient les morceaux par mimétisme de doigtés⁸.

⁷ Ce dont attestent plusieurs partitions du XIX^e siècle, comme le *Concerto pour Flageolet* principal de J. Michel. Écrit pour flageolet en FA, les parties de cordes comportent deux bémols à l'armure alors que celle de flageolet n'en a aucun.

⁸ Pour une présentation et une analyse détaillées des tables de doigtés étudiées : Lavergne (2017), chapitre III.

Approches pédagogiques

S'il est dit de manière unanime que la fréquentation d'un bon maître est la voie royale de l'apprentissage, l'essor des méthodes pédagogiques tend à prouver que : d'une part, tous les amateurs de musique ne pouvaient accéder à l'un deux, et d'autre part que le désir de s'émanciper du professionnel et d'apprendre par soi-même était suffisamment important pour alimenter le marché de l'édition musicale. Toutes nos sources n'ont pas la même valeur pédagogique ; les ouvrages généraux s'en tiennent à des rudiments en eux-mêmes insuffisants à l'apprentissage d'un instrument, alors que les méthodes spécifiques accompagnent presque pas à pas les progrès de l'apprenti. Remarquons que la prolixité des explications dépend très directement de la visée de l'auteur. On ne transmet pas la même chose à l'amateur et à celui qui veut faire profession de musique.

C'est au XIX^e que l'on doit les recueils les plus minutieux et les plus progressifs, les auteurs ayant soin d'assurer les bases du solfège et le confort de l'élève. Ils déclinent ainsi leurs conseils sous plusieurs aspects : la tenue de l'instrument, la gestion du souffle, l'articulation ou encore la posture du musicien.

Le répertoire du flageolet : entre récréation et virtuosité

Dans les premières pages de sa méthode, Eugène Roy écrit que le flageolet « est en usage dans les orchestres, et dans les salons, soit pour jouer avec un Piano ou autre instrument, principalement pour exécuter des Contredanses » (Roy, 1826, p. 5). Les différents usages du flageolet sont ici réunis et attestés contemporains : instrument au service de la danse, instrument présent dans le monde professionnel, et instrument de divertissement prisé des amateurs. Loin d'être cloisonnés, ces différents mondes se rencontrent, ce qui permet à notre instrument de s'enrichir au contact des spécificités de chacun.

Instrument de danse

Depuis Thoinot Arbeau, difficile de croire que le flageolet ait quitté la piste de danse, même si ce n'est qu'avec les quadrilles du XIX^e siècle que sa présence y est incontestable. Sa tessiture très aiguë et son encombrement réduit font de lui l'acteur privilégié des grands espaces et des foules nombreuses.

Instrument de concert

Par l'expression « instrument de concert » nous entendons « instrument joué par des professionnels, en public ». Si nos sources ne donnent pas directement connaissance de ce répertoire, chacune apporte néanmoins des renseignements sur les pratiques de son époque. Nul musicien n'était exclusivement flageolettiste ; notre instrument venait enrichir un panel déjà varié. On sait par ailleurs qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, la polyvalence instrumentale était monnaie courante. Arbeau, Mersenne et Trichet témoignent de l'activité de musiciens virtuoses, en distinguant par leur mode de jeu « les apprentis » des « maîtres » (Mersenne, 1636, p.235)⁹.

Concernant le répertoire, c'est le XIX^e qui est encore le siècle le plus généreux avec des *Quatuors* (Gardeton, 1822, p. 82) et mêmes des *Concertos* destinés au flageolet. Plusieurs des auteurs étudiés (Roy, Carnaud, les Collinet) étaient par ailleurs des professionnels réputés dans le jeu du flageolet. Nombre de transcriptions lui furent dédiées, de sorte qu'il pouvait investir le répertoire d'autres instruments comme le violon, la clarinette ou la flûte traversière.

⁹ Cf. Lavergne (2017) Chapitre IV p. 75.

Instrument de divertissement

En plus de sa fonction pédagogique auprès des oiseaux, le flageolet était pour les amateurs le meilleur moyen de faire perdurer à la maison le plaisir de l'Opéra. L'avènement de l'enregistrement discographique et l'incroyable réseau de diffusion sur internet nous font oublier qu'il fut un temps où, pour avoir de la musique, il fallait aller au concert, ou bien la faire soi-même. Il n'y avait par ailleurs pas autant de divertissements immédiats qu'aujourd'hui, et l'offre était bien moindre dans la diversité des esthétiques. Cette réalité permet de comprendre pourquoi le flageolet a suscité chez les amateurs un tel engouement, et pourquoi les méthodes d'apprentissage se réclament de révéler les « derniers airs à la mode », dans une démarche sans doute un peu mercantile. Pour se convaincre de cette profusion d'arrangements, il suffit de consulter des inventaires d'éditeurs, ou encore la *Bibliographie générale* de Gardeton (1822). L'auteur indique notamment que l'on peut trouver arrangées pour flageolet solo les *Ouvertures* d'opéras de Grétry (*La Caravane*, *Richard*, *Panurge*), ou de Glück (*Iphigénie en Aulide*).

Instrument de guerre

Ajoutons que le flageolet pouvait également trouver sa place sur le champ militaire, même si les occurrences sont plus rares. Il se substituait alors au fifre, petite flûte traversière qui « rend un son aigu » quand celui du flageolet est « fort esclattant » (Arbeau, 1589, p.17v). Esquissant la biographie de C.E. Roy, Fétis mentionne son activité au sein de « plusieurs régiments », et rien n'infirme l'hypothèse qu'il ait pu y jouer du flageolet. Mais là encore, c'est le répertoire qui permet de formuler ces hypothèses, nombre de morceaux portant le titre de « marche », ou reprenant des airs militaires.

Conclusion

Au travers des différents ouvrages qui nous ont occupés, le flageolet s'est imposé comme étant un instrument certes fort simple, pour ainsi dire sans prétention, mais qui de par cette simplicité même de forme et d'abord est resté étroitement lié au quotidien de l'homme, jusqu'au XIX^e siècle ; quotidien dans lequel, rappelons-le, la musique occupait une place bien plus importante qu'aujourd'hui, par ses fonctions sociales et de divertissement. Ainsi, c'est à juste titre qu'il recevait le nom de « plaisant compagnon ». Plaisant par sa taille attendrissante de dérision, par le « non- encombrement » de sa présence ; plaisant par la volubilité dont il est capable, à l'égal des oiseaux-chanteurs dont il forme la voix ; plaisant aussi par l'éclat instantané qu'il donne à un orchestre comme aux airs militaires. Compagnon, car nous avons vu qu'il était présent partout : au salon, au bal, sur les champs de bataille, à l'opéra, chez le professionnel et chez l'amateur.

Si des auteurs de référence lui ont consacré quelques lignes (tels Mersenne et Diderot), ce n'est pas auprès des érudits qu'il y a le plus à apprendre à son sujet, mais davantage dans l'intimité du répertoire et des pratiques passées, notamment dans celles du XIX^e qui fut un peu son âge d'or, et celui de son chant du cygne.

Sources bibliographiques

Livres, méthodes et articles

CARNAUD, Jeune (c.1865). *Méthode pour le flageolet à 1, à 2, à 3, à 4 ou à 5 Clefs*. Paris : Lafleur.

FLAHAUT, Mélanie (2013). *Le Flageolet français au XIX^e siècle*. Diplomarbeit de la Schola Cantorum Basiliensis.

LAVERGNE, Isaure (2017), *Le Flageolet français : petit historique d'un instrument désuet, par l'étude des méthodes et des traités (XVI^e-XIX^e siècles)*.

MERSENNE, Marin (1986). *Harmonie universelle*, Cinquième Livre [fac-similé de l'exemplaire de 1636 conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, Paris : Sébastien Cramoisy], Livres III et V, pp.232-239. Paris : CNRS 1986, vol. II et III.

ROY, Eugène (1826). *Méthode pour le Flageolet avec ou sans clef... suivi de 18 duos du célèbre Devienne*. Paris : Ph. Petit.

STEINMANN, Conrad (1973). *Das Flageolett*. Diplomarbeit de la Schola Cantorum Basiliensis.

TRICHET, Pierre (c.1640). *Traité des instruments*, MS. F-Psg. 1070, ff.27-33.

Sites internet

Cité de la Musique de Paris : <http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr>, recherche « flageolet »

Jacob Head : www.flageolets.com

Philippe Perlot : <http://leflageoletfrançais.over-blog.com>

<http://www.leflageoletfrançais.com/article-les-méthodes-pour-le-flageolet-a-la-bibliothèque-nationale-68705483.html>

Discographie

Les Ombres (2015). *Haendel, Marais, Destouches* : Marche d'ægipans et de Ménades (Piste 1). Mirare, distribution Harmonia Mundi.

La Clique des Lunaisiens (2017). *Votez pour moi*. Palazetto Bru Zane, Centre de Musique Romantique Française.