

# LE MENEESTREL

4889 — 92<sup>e</sup> Année — N<sup>o</sup> 2.



Vendredi 10 Janvier 1930.

## PARADOXE SUR L'AUTODIDACTE

**A**u moment de la reprise récente du *Roi malgré lui* à l'Opéra-Comique, l'attention s'est ramenée sur notre bon Chabrier, et l'on a vu rééditer, à son propos, l'épithète-cliché d'« autodidacte », ceci, sans doute, avec une intention quelque peu méprisante.

Il faudrait pourtant que l'on se mît d'accord, une bonne fois, sur le sens à attribuer à cette expression, que l'on distribue, semble-t-il, un peu à tort et à travers.

Étymologiquement, le véritable autodidacte est celui qui ne doit sa science ou son art qu'à lui-même. C'est le *self made man* dans le domaine intellectuel.

Ce cas est assez rare, et même assez beau, lorsque cet art ou cette science se traduisent par des œuvres d'une réelle valeur. De suite on pense à l'histoire du jeune Pascal, réinventant seul, sans livre ni sans maître, les trente-deux premières propositions de la géométrie d'Euclide — marque évidente d'un pur génie mathématique.

Mais notons cependant qu'il s'agit ici de sciences exactes et de l'exploration d'un domaine préexistant, où l'enfant s'est aventuré sans guide et, grâce à ses dons merveilleux, a fait directement ses découvertes sans le secours de l'expérience de ses anciens. Le fait étonnant est qu'il ait pu si facilement se passer d'eux ; mais il n'est pas arrivé à d'autres résultats qu'eux-mêmes, et ne pouvait d'ailleurs en trouver d'autres, puisque la vérité scientifique, la vérité mathématique surtout, est une.

Dans l'histoire de toutes les sciences d'observation, on trouve des inventions admirables faites par des ingénus, qui étaient en même temps des ingénieux plutôt que des ingénieurs. Certaines découvertes capitales furent même dues à de grands cerveaux s'aventurant hors de leur domaine habituel, mais doués, pour tous les horizons, du coup d'œil de l'aigle. C'est ainsi que Goethe fut le premier à s'apercevoir que la disposition des os du crâne dérivait de celle de la structure des vertèbres. Parmi les théories relatives aux volcans, l'une des plus ingénieuses est due à Saint-Saëns, qui s'en montrait aussi fier, dans nos entretiens familiers, que de toutes ses partitions.

Mais, encore une fois, il ne s'agissait ici que de découvrir les lois de faits déjà existants, de mettre à jour ce qui se cache, donc ce qui est.

Dans le domaine des arts, il en va tout autrement, puisqu'il s'agit d'œuvres créées par l'imagination, et qui n'ont d'autre existence réelle que celle qu'elles prennent sous la plume, sous le pinceau, ou dans le cerveau de l'artiste.

Encore convient-il d'établir ici une distinction entre les différents genres de manifestations artistiques.

Le peintre, le sculpteur, l'architecte s'inspirent d'objets que leur présente la nature. En réalité, ils ne créent rien qu'une certaine manière de les reproduire. La part de l'artiste est de découvrir, dans les dispositions qu'offre la nature à ses observations, les éléments d'une émotion et de traduire son émotion personnelle sous une forme qui éveillera chez autrui une émotion du même genre. C'est, pourrait-on dire, un « dégageur », puis un traducteur d'idéal. Son travail comporte donc deux phases. Beaucoup de gens ne dépassent guère la première ; ce sont les amateurs d'art, les dilettantes, masse respectable, puisque c'est elle qui forme le public des concerts et des expositions. Des dispositions naturelles renforcées par l'éducation y suffisent. La seconde phase, c'est-à-dire la traduction de l'émotion personnelle, son extériorisation sous une forme accessible à autrui, est celle qui requiert un artiste véritable. A mi-chemin se tient celui qu'on appelle communément du terme vague d'« amateur », celui qui sent peut-être aussi vivement, mais, plus ambitieux, s'essaie maladroitement à une traduction qui n'a d'intérêt que pour lui-même et tout au plus pour les âmes simples et les illettrés de l'art.

Cette traduction, en effet, n'est valable que si elle obéit aux lois de la logique, de l'équilibre, et à d'autres encore, d'ordre plus précis, — perspective, rapport des volumes, contrastes des couleurs, — lois qu'on ne découvre que par une observation intelligente de la nature et l'étude des exemples qu'ont laissés des maîtres sortis victorieusement de cette épreuve avant nous. Cela s'appelle le « métier ». Sans doute, un artiste peut l'acquérir par ses propres moyens. Il n'a qu'à regarder autour de lui, pourvu qu'il soit doué du don de bien regarder. Mais il n'arrivera à la possession du métier aisé, celui qui est devenu une seconde nature et laisse l'inspiration régner en maîtresse, que beaucoup plus péniblement, plus lentement et peut-être moins complètement s'il n'a pas eu d'autre guide que lui-même. Le maître lui épargne les trois quarts des efforts que nécessite un apprentissage purement personnel.

A quoi d'autres répondent : « Oui, mais le maître imposera une doctrine qui étouffera la personnalité de l'élève. Il éveillera le doute, générateur de l'impuissance, là où il y avait une foi ingénue et créatrice... »

Quelle erreur ! D'abord il se rencontre bon nombre de maîtres assez intelligents pour discerner la personnalité précoce de leur élève et borner leur tutelle à lui enseigner comment tirer le meilleur parti de ses dons. D'autres, s'ils n'ont pu être que des grammairiens, ont cessé d'être dangereux lorsque le jeune artiste a été capable de voler de ses propres ailes. Si tant d'élèves des établissements divers où s'enseignent les beaux-arts n'ont jamais dépassé le rôle de fournisseurs réguliers des éditeurs et des marchands, ce n'est pas qu'aucun maître ait étouffé en eux un feu créateur : c'est tout simplement que ce feu n'existait pas.



On pourrait citer bien peu d'exemples authentiques d'autodidactes parmi les grands peintres et les grands sculpteurs, encore moins parmi les architectes. Ceux qui ont le plus délibérément cherché à créer en dehors des règles du métier ont été souvent ceux qui les connaissent le mieux. Et si l'on y regarde de près, on voit qu'ils ont alors bien plutôt découvert de nouveaux plans d'équilibre que prouvé la fausseté des anciens.

Admettons cependant, pour ne point nous attarder, qu'on peut être autodidacte en peinture et en sculpture, du moins aux premières heures de la vie de l'artiste, car sa vocation se révèle souvent de bonne heure et d'une façon toute spontanée. Mais l'artiste véritable comprend bien vite quelles pénibles recherches il va s'épargner et quel temps précieux il va gagner en se soumettant, pour un temps au moins, à la discipline d'un maître. Carpeaux, déjà enfant de génie quand il sculptait des bonshommes dans l'atelier de menuiserie de son père, désira le premier venir à Paris se mettre à l'École. En peinture, celui qui est exclusivement autodidacte, reste tel toute sa vie ; c'est, par exemple, le douanier Rousseau, ou tel de ceux qu'on appelle, en argot d'atelier, les « peintres du dimanche ». On m'objectera que leurs œuvres se vendent. L'argument n'a plus de valeur depuis que l'on sait la part que prennent ici, de nos jours, le snobisme et la spéculation. Et ceci, comme disait Kipling, est une autre histoire.

On trouve pourtant, parmi ces braves gens, des exemples de sincérité touchante. O sincérité, que d'horreurs on a produites en ton nom ! Le « peintre du dimanche » c'est, bien souvent, l'amateur que tourmente invinciblement un démon familier, et que son métier « alimentaire » force de rester éloigné de l'École pendant toute la semaine. Ne soyons pas cruels pour lui. Mais n'allons pas jusqu'à dire qu'il a trouvé la véritable formule de l'éducation la meilleure pour l'artiste : sinon nous tomberons dans les dangereuses billevesées de Rousseau, l'autre, celui qui n'était pas douanier, mais citoyen de Genève, et type de l'aliéné réformateur, tel que la science psychiatrique d'aujourd'hui le qualifie sous le terme de paranoïaque, et dont Karl Marx, Tolstoï et Oulianoff, dit Lénine ont fourni les plus authentiques échantillons.

\* \* \*

Dans le domaine musical, la chose est plus claire encore. Ici, disons franchement que l'autodidacte, au sens rigoureux du terme, c'est-à-dire l'artiste véritable qui ne doit absolument rien qu'à lui-même, l'autodidacte n'existe pas, à moins, — et c'est ce qui est le cas ordinaire, — qu'on ne détourne légèrement le mot de son sens originel.

Le seul autodidacte musical digne de ce nom ne saurait être qu'un être imaginaire, par exemple un sourd de naissance qui recouvrerait l'ouïe, par miracle, dans une île déserte, et apprendrait alors la musique, comme le personnage d'Alphonse Daudet, en écoutant chanter le rossignol.

Mais parlons sérieusement. La musique, telle que nous la comprenons, est un langage, et on ne peut qualifier ainsi qu'un mode de s'exprimer qui permette d'entrer en relation avec ses semblables d'une façon intelligible pour eux, et qui, par conséquent, a ses règles, acceptées de ceux-là, et qu'il faut d'abord apprendre. Même certaines mélodies primitives, dont la tonalité et la courbe paraissent être purement fantaisistes, obéissent au moins à des habitudes, nées de l'imitation, et

où l'on retrouve aisément des sortes de lois lorsqu'on en réunit un certain nombre et qu'on les étudie par comparaison.

A plus forte raison lorsqu'il s'agit de notre langage musical. Celui qui prétend improviser « sans connaître les règles de l'harmonie », ainsi que le disent parfois des familles fières de leur précoce rejeton, celui-là a entendu de la musique autour de lui et obéit sans s'en douter à un instinct d'imitation plus ou moins maladroit ; mais en réalité, il n'invente rien, au sens vrai du mot. A un degré plus avancé, s'il a appris à lire une partition, il continue de procéder par imitation, en s'imaginant qu'il n'est pas bien difficile d'en faire autant, son oreille se satisfaisant facilement, et son entourage, pas mieux renseigné que lui, ne demandant lui-même que des satisfactions du même genre. Ainsi se forme la race détestable des « amateurs », pour adopter le sens défavorable que les artistes attachent à ce terme tout conventionnel, au fond haïssable, parce qu'il prête à confusion.

Mais notre amateur, s'il est réellement doué, s'aperçoit bientôt qu'à ce jeu il ne dispose que de moyens limités, et qu'il ne fait que se répéter plus ou moins. L'ambition lui est venue et il se décide à apprendre vraiment les règles du langage musical. C'est ici que le départ se fait entre les artistes véritables et ceux qui ne resteront jamais que des amateurs plus ou moins instruits. « L'amateur, me disait un jour Paul Dukas, dans une de ces formules qui lui sont familières, et qui, sous forme de boutades, renferment souvent un sens profond, — l'amateur est celui qui est facilement satisfait de ce qu'il a produit... »

Rien n'est plus juste. Dans l'enseignement qui lui est alors donné, l'amateur s'imagine très vite qu'avec ses dons merveilleux il a compris tout de suite ce qu'il est essentiel de savoir, et que cela lui suffit. Il lâche vite cet enseignement et vole de ses propres ailes, avec un métier qui restera toujours incomplet, c'est-à-dire avec des moyens limités, qui ne lui permettront jamais de produire une œuvre d'art véritable, entendons par là quelque chose de neuf, dans le cadre des lois éternelles de l'équilibre, même le plus largement comprises.

Il m'est arrivé souvent, comme à bien d'autres, d'entendre des jeunes gens, au début de leurs études musicales, s'écrier : « Mais c'est absurde ! On m'impose des exercices fastidieux et inutiles. Je me casse la tête à loucher péniblement au milieu des innombrables choses défendues par mon maître ; et quand je lis ses propres œuvres, je le vois piétiner à chaque instant les mêmes règles qu'il prétend m'imposer. Se moque-t-on de nous ?... »

A quoi j'ai coutume de répondre : « Mon enfant, votre maître n'est devenu un artiste que parce qu'il a passé par les mêmes épreuves. Voyez, au *Mozartium* de Salzbourg, sous la vitrine placée au milieu de la chambre de Mozart, les petits cahiers d'exercices de contrepoint écrits par l'enfant prodige. Ce sont les mêmes que l'on vous impose aujourd'hui, et l'on y voit encore les corrections sévères de son maître. A propos, avez-vous appris à nager ? Oui ? Eh bien, souvenez-vous du mal que vous avez eu pour arriver à exécuter correctement les mouvements divers de la natation. A la moindre infraction, vous sentiez que vous alliez couler. Et puis, un jour, quand vous vous êtes aperçu que vous restiez en équilibre, quand vous avez *su*, il s'est trouvé que vous flottiez sans y penser, sans avoir à vous préoc-



cuper de la correction de vos gestes : il vous suffisait de remuer le petit doigt pour vous tenir sur l'eau... Mon maître André Gédalge, quand il m'arrivait de montrer le même découragement que vous, me disait : « Je t'ap- » prends à marcher avec des semelles de plomb, pour que » tu sois plus léger quand tu seras devenu capable de les » quitter... »

(A suivre.)

RAOUL BRUNEL.

## LES GRANDS CONCERTS

### Concerts-Lamoureux

Samedi 4 janvier 1930. — Chefs-d'œuvre connus, parmi lesquels le *Concerto brandebourgeois en ré majeur* de Bach, fort bien interprété par MM. Albert-Lévêque, titulaire du piano, Saury, violoniste, et Boulze, flûtiste. On accueillit avec une sympathie très justifiée, la *Suite symphonique* pour alto et orchestre, de M. Joseph Jongen, comprenant un *Poème* élégiaque empreint d'une noble mélancolie, et un final mouvementé, d'une belle allure. On retrouve en cette composition les qualités « de sentiment sincère, d'abondance mélodique et d'harmonie remarquablement colorée » que Combarieu reconnaît si justement comme caractéristiques de l'éminent musicien belge. M. Ginot, remarquable altiste, tint avec un sûr talent la partie soliste de cette belle Suite.

René BRANCOUR.

Dimanche 5 janvier 1930. — Entre Saint-Saëns et Bach — dangereux voisinage — s'intercale une scène dramatique pour soprano et ténor : *L'Amant et la Mort*, d'après le poème « Tentation », d'Albert Samain, musique de M. Léo Sachs. Le pauvre et charmant poète du *Chariot d'or* ne méritait assurément pas de voir ses vers amputés ou allongés tour à tour, de la plus révoltante manière, par un musicien qui devrait bien écrire lui-même ses textes, s'il voulait vraiment que la poésie fût égale à la musique. Renchérissant sur ces procédés, le programme officiel du concert nous présentait la scène de l'infortuné Samain torturé par de nouveaux supplices.

Tantôt un vers divisé en deux lignes, tantôt deux vers en composaient une seule. Je ne citerai qu'un exemple, lequel suffira sans doute à édifier le lecteur :

C'était moi, te dis-je, à travers l'étendue, à travers le mirage  
[éclatant du plaisir.

Ouf!!! Et c'est comme cela tout le temps...

M<sup>lle</sup> Lubin et M. Franz mirent leur grand talent à la disposition de cette vivisection d'un poète Parnassien. Mais une compensation les dédommagea de ces récitatifs exaspérés, faisant songer au « C'est bravement crié! » d'un personnage de La Fontaine. L'Invocation à la Nature, de *la Damnation* et l'air de Cassandre des *Troyens*, superbement interprétés, provoquèrent l'admiration et l'émotion de l'auditoire.

Nous eûmes d'ailleurs d'autres sujets de consolation, à savoir un *Concerto* de Bach, « le forgeron harmonieux » — de Hændel (à cela près que le titre n'est pas de lui, et que le morceau ne l'est probablement pas davantage), enfin une *Sonate* de Padre Soler « à la manière de » Scarlatti; exquis compositions que M<sup>me</sup> Roesgen-Champion fit voltiger sur le clavecin avec la plus prenante délicatesse. Puis, comme il l'avait fait la veille avec sa *Bourrée fantasque*, le trépidant et rabelaisien Chabrier termina ce programme composite avec sa si *Joyeuse Marche*. Inutile d'ajouter que M. Albert Wolff et son orchestre recueillirent une large part du succès.

René BRANCOUR.

### Concerts-Pasdeloup

Samedi 4 janvier 1930. — Nous avons entendu, à ce concert, les « Ondes musicales » qui nous furent révélées l'an dernier par M. Mastenot et qui marquent à la fois une

invention scientifique et une découverte artistique. L'instrument radio-électrique permet de reproduire les timbres les plus différents et toutes les plus fines nuances de l'orchestre.

Le *De profundis* de M. D. Lévidis avait été transcrit par l'auteur pour deux ondes « traitées (je cite le programme) comme deux instruments de l'orchestre dont le compositeur présentait les différentes ressources d'effets sonores nouveaux touchant l'orchestration moderne ». Nous avons eu l'impression de deux courants qui tour à tour se côtoient et mêlent leur flots sonores et se prêtent à des combinaisons, à des reflets et à des harmoniques d'un très heureux effet.

L'œuvre de M. Lévidis, construite sur deux thèmes principaux : la Venue de la Mort, le Triomphe de l'Âme immortelle, est écrite avec soin et dénote une inspiration sincère.

La belle voix de M. Yves Tinayre, qui n'est pas seulement un bon chanteur mais encore et surtout un merveilleux musicien, un maître dans l'art de faire valoir, avec une pieuse ferveur, les moindres intentions des compositeurs qu'il interprète, domina majestueusement cette polyphonie originale.

L'*Ouverture sur trois thèmes grecs* de Glazounow, la *Symphonie inachevée* de Borodine, le *Vol du Bourdon* de Rimsky-Korsakoff (bissé par le public et qui valut au flûtiste solo, M. Crunelle, un grand succès personnel), des fragments du *Coq d'Or* avaient précédé l'audition des ondes. Elles furent suivies d'une exécution pittoresque et lumineuse de l'*Ibéria* de Debussy, que dirigea M. Ingelbrecht avec toute son élégante ardeur.

M. B.

Dimanche, 5 janvier 1930. — Il y a parfois de ces journées malencontreuses où l'élan vital est paralysé par quelque influence atmosphérique, où l'on ne réussit pas à trouver les mots pour la lettre à écrire, ni les forces persuasives pour le plaidoyer à faire, ni la flamme nécessaire à l'interprétation d'une œuvre d'art. C'est aussi en de pareilles journées qu'aiment à se produire des « incidents ». La séance de dimanche des Concerts-Pasdeloup fut un peu sous l'emprise de ce démon maléfique. Après une *Huitième Symphonie* de Beethoven pas mauvaise, mais pas non plus bonne, à cause de la mollesse de l'exécution et d'un manque de joie qui rendit la « petite symphonie » — comme l'appelaient l'auteur — petite dans le sens péjoratif, nous entendîmes la Sicilienne et la Fileuse de *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré. A ce sujet, je ne puis faire mieux que de citer les paroles de M. Florent Schmitt, mentionnées dans le programme même de ce concert : « C'est de la musique de scène, une simple suite de quelques morceaux, mais dont certains sont de la plus grande beauté. Sans insister autrement sur la Sicilienne, musique aimable et charmante, mais que ne nous révèle pas un Fauré absolument inconnu, sans insister même sur la grâce, la légèreté de cette toubillonnante Fileuse, c'est du Prélude que je voudrais parler... » Ce dernier ne nous occupe pas ici, ne figurant pas sur le programme de dimanche. Donc passons outre, sans insister non plus sur la trop grande absence de volupté dans l'interprétation.

J'avais peur, je l'avoue, pour la *Ballade* de Fauré qui n'est pas une des œuvres les plus substantielles du maître. Mais si quelqu'un a su dissiper ce que l'on pourrait croire ma mauvaise humeur, c'est M<sup>lle</sup> Magda Tagliaferro avec son art si intelligent qui donne à tout ce qu'elle attaque de l'envergure et de l'intérêt. On se croyait donc déjà sauvé quand l'« incident » se produisit, sous forme d'une syncope regrettable d'un membre de l'orchestre. Interruption, et la *Ballade* fut terminée un peu en sourdine, chose plus que légitime.

La deuxième partie du concert fut plus vivante. La sensuelle et mélancolique *Habanera* de M. Louis Aubert précéda le *Concerto* pour piano et orchestre de Schumann, dans lequel apparut encore M<sup>lle</sup> Tagliaferro. Nous avons déjà résumé, dans le *Ménestrel* du 12 avril dernier, tout