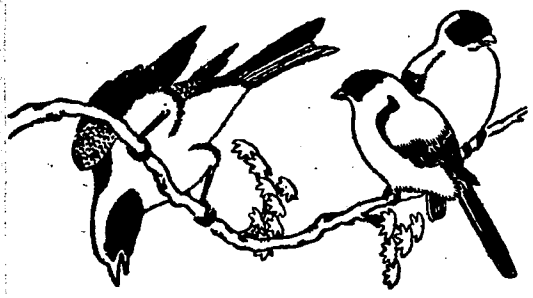

La Schola et le Conservatoire

Sous le titre « La Schola et le Conservatoire », le *Mercure de France* a publié dans son numéro du 16 septembre, un article de M. Emile Vuillermoz, qui a fait pas mal de bruit dans les milieux musicaux et dont voici les extraits essentiels.

Quel est le bilan de la Schola? Qu'a-t-elle produit depuis sa fondation? a-t-elle atteint l'idéal établi par son fondateur demande, en substance, l'auteur de l'article. Puis il ajoute :

L'établissement du Faubourg-Poissonnière — ne parlons de celui de la rue de Madrid où germeront peut-être les semences fauréennes! — ne s'est jamais signalé par un esprit de centralisation excessif. Son directeur est investi de fonctions plus administratives qu'artistiques et son influence est à ce point illusoire que les classes de déclamation n'ont jamais songé sérieusement à secouer le joug des croque-notes qui les gouvernenent et que les professeurs de hautbois ou d'harmonie s'accommoderaient fort bien d'un patron tragédien ou auteur dramatique. Une telle fonction pourrait, en somme, constituer une retraite honorable pour quelque haut parlementaire frotté d'art, et le séant de quelque Dujardin-Beaumetz remplirait congrûment ce fauteuil. L'organisme conservatorial est composé d'une multitude de petites cellules vivantes et autonomes fabriquant un aliment musical prodigieusement abondant. Chaque élève en prend sa part, selon son appétit, sous l'œil, intéressé ou indifférent d'un professeur artiste ou cuistre. Suivant le talent du maître-queux de la classe, la pâtée est plus ou moins raffinée, mais elle demeure toujours solide et inépuisable et constitue une nourriture hygiénique pour l'enfance d'un musicien. Bien entendu, il ne faut pas se contenter indéfiniment de cette alimentation simplifiée et l'élève heureusement organisé sait vite découvrir le régime qui conviendra désormais à son estomac plus exigeant et plus délicat.

Les résultats de cette méthode simpliste sont surprenants et tout à l'avantage de la sélection naturelle. Grâce à elle, les tempéraments médiocres se résorbent et s'éliminent mécaniquement, tandis que les natures de choix acquièrent une vigueur inattendue. Les croisements, les greffes, les bouturages les plus fantaisistes réussissent admirablement et donnent des produits d'un savoureux imprévu. Guiraud, pédagogue circonspect, allaite Claude Debussy; Pessard, magister vérécondieux, enseigne l'harmonie à Maurice Ravel et la nursery de Fauré nous vaut simultanément des Florent Schmitt, des Février, des Ravel, des Ladmirault, des Aubert, des Ducasse et autres frères ennemis. La vieille poule conservatoriale est touchante parce que sa myopie lui permet de couver avec la même sollicitude des œufs de canard, d'aigle ou de cygne! Longue vie à la vieille poule!

De telles erreurs ne sont pas à redouter avec la nouvelle couveuse artificielle brevetée de M. Vincent d'Indy. Les résultats obtenus sont scientifiques. Le libéralisme inconscient mais salutaire de l'enseignement officiel est précisément ce qui scandalisa le maître scholastique et ce qu'il voulut bannir à jamais de son royaume. A l'instar des manuels guerriers il décréta que la discipline serait la force principale de son armée et il l'organisa sévère et inflexible. Ses élèves furent d'ailleurs les premiers à s'enorgueillir de cette rigide ordonnance qui les classait, à leur sens, fort au-dessus des francs-tireurs de la rue Bergère. Ils acceptèrent tous le même idéal, celui de leur généralissime, et s'appliquèrent à le réaliser méthodiquement. L'art s'offrit à leurs yeux sous l'aspect d'une voie large et droite que l'on doit couvrir d'un pied résolu, entre camarades correctement alignés, marquant le pas et rythmant à l'unisson la même chanson de route. Et comment ne pas prendre en pitié les malheureux qui osent encore concevoir la beauté musicale comme une forêt vierge où chaque explorateur doit se frayer seul un étroit sentier et marcher, sans compagnon, à la recherche de trésors insoupçonnés! Les conscrits de la Schola ne connaissent pas ces inquiétudes et cet esprit d'aventure : ces élèves-caporaux de la musique puisent dans la connaissance parfaite de leur théorie la tranquilité de conscience et la paix du cœur.

Car la Schola a une théorie et connaît la faiblesse d'en tirer vanité. Cette théorie est naturellement composée de tous les principes négligés par nos officiels.

Le Conservatoire oublie facilement l'utilité de l'histoire de la musique; un simple cours libre ignoré des trois quarts des élèves, y répand les bienfaits de la rétrospection : la Schola voulut aussitôt faire reposer toute son esthétique sur des considérations historiques. Ses premiers travaux furent féconds. Paris étonné apprit les noms d'une douzaine d'ancêtres de génie dont il ne soupçonnait pas l'existence, et plus d'un prix de Rome, enveloppé d'un manteau couleur de muraille, se glissa, le soir, dans la salle de concerts de la rue Saint-Jacques, pour y assister à la résurrection de quelque glorieux primitif enseveli jusqu'ici dans le linceul de poussière d'une bibliothèque. Ce fut une heureuse période pour nos jeunes archéologues dont le renom d'érudition s'affirma et grandit rapidement.

. . . . . .

Certes, l'étude du passé est pour un compositeur la meilleure des leçons de choses, mais elle ne doit pas arracher un artiste à son ambiance, le soustraire à l'influence de son époque, fausser sa sensibilité et son jugement et entretenir chez lui des aspirations anachroniques. L'abus du point de vue historique nous a valu trop de talents gothiques ou renaissants incapables de s'exprimer en art contemporain et a torturé trop d'artistes éternellement dépaysés et mécontents dans un siècle qu'ils traversent en étrangers. A la Schola, le mépris de tous les modernismes est pratiqué avec ferveur, car l'adoration du moyen-âge est un des dogmes fondamentaux de la maison.

Mais cette historiomanie a eu des conséquences plus directes encore. Elle a conduit les élèves de M. Vincent d'Indy à un curieux fétichisme de la forme. Habitués à noter soigneusement les variations et les développements des moules musicaux à travers les âges, ils ont été tout naturellement amenés à donner à cet accessoire de la création une place fâcheusement prépondérante. Leur grand souci, en présence d'une œuvre nouvelle, est de savoir si elle se rattache à la forme-sonate, si son thème a des propriétés cycliques et si ses phrases s'écartent de la forme-lied. Un scholiste, imprima fièrement que les maîtres de la Schola ne se préoccupaient jamais de la beauté des idées musicales dans les compositions soumises par les élèves et faisaient porter leurs corrections sur l'unique question de la forme et du plan! Cela explique évidemment bien des choses et il ne faut plus s'étonner de rencontrer chez les plus brillants sujets de l'établissement cette indigence d'idées et cette sorte de coquetterie détestable qui les pousse à faire choix d'un motif inexistant pour construire une symphonie à huit étages.

Mais le même disciple ajouta un aveu plus significatif: « On ne nous reproche pas, non plus le choix de nos harmonies!»... Nous aurions dû nous en douter en constatant à quel point elles étaient mal choisies! La science harmonique — orgueil un peu puéril de notre Conservatoire qui a parfois le tort de prendre des conventions pour des lois naturelles! — a été purement et simplement rayée du programme d'études de la Schola. M. Vincent d'Indy définit l'Harmonie: « l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes », ce qui équivaut à sa négation absolue et désigne nettement le contrepoint! « Musicalement les accords n'existent pas», affirme-t-il encore avec un horrible courage! Et c'est le grand Blasphème!

Nier l'harmonie, n'y voir qu'un catalogue de termes plus ou moins arbitraires, un recueil de formules abstraites, lui refuser toute réalité objective et se contenter des ressources mécaniques du contrepoint, c'est anéantir l'âme même de la musique, c'est méconnaître le principe vital de notre art, la force vive qui assure son développement et sa pérennité. Comment ces historiens appliqués peuvent-ils ignorer que l'histoire musicale toute entière se résume dans les successives conquêtes harmoniques de l'humanité? L'annexion de l'accord de septième de dominante, la soumission de la quinte augmentée, la libération de la neuvième, la colonisation de l'appoggiature non résolue... voilà les grandes dates historiques qui illuminent tout un siècle. Le contrepoint ne vit pas, ne progresse pas, ne permet pas d'acquérir de nouveaux trésors sonores. C'est un procédé artificiel d'élocution qui n'était déjà plus perfectible à l'époque de Bach et ne saurait constituer un moyen d'expression acceptable pour des sensibilités contemporaines.

L'harmonie, au contraire, s'enrichit chaque jour, parce qu'elle soulève l'un après l'autre les voiles qui nous dérobent les phénomènes naturels et résoud lentement les problèmes acoustiques. Nier l'objectif de l'harmonie, c'est nier

la nature. Musicalement, un accord isolé existe. Une simple cloche entrant en vibration le crée, dissonant, indépendant et complet, parfaitement organisé; il est facile de voir qu'il n'est pas engendré, comme le voudraient les théoriciens de la Schola, par des mouvements mélodiques superposés, envisagés passagèrement sous un aspect trompeur d'immobilité et offrant un sens et une valeur esthétiques grâce à ce qui le précède et ce qui le suit. Cette thèse des écheveaux mélodiques, se nouant ça et là en agrégations fugitives, ne saurait expliquer les œuvres modernes où l'accord est ordinairement choisi pour lui-même, pour la vertu de son faisceau de résonnances naturelles, pour la saveur de sa grappe de notes et enchassé dans une période musicale comme un motif décoratif ou expressif. Il arrive également que l'enchaînement de plusieurs de ces accords ne présente aucun intérêt à l'analyse «horizontale» imposée par M. d'Indy et ne se révèle émouvant que dans la perspective verticale de ces colonnes sonores heureusement profilées.....

. . . . . .

Tout s'explique aisément dans son programme d'enseignement en partant de ce point de vue : son amour du moyen âge, sa haine de la Renaissance, sa terreur de l'individualisme favorisé par l'harmonie et son goût pour le contrepoint, instrument pédagogique nivelant les ambitions juvéniles et préservant les néophytes de cette sensualité coupable, de cette gourmandise d'oreille, du honteux matérialisme, de la recherche voluptueuse du son pour le son qui caractérisent l'art contemporain. On comprend son enthousiasme pour le côté intellectuel de la composition, sa tendresse pour les travaux de construction et son indifférence pour l'acte brutal de la création, ce spasme cérébral, cette exaltation enivrée qu'accompagnent souvent une sorte d'orgueil quasi sexuel. Et cette conception de l'art est si réfléchie et si volontaire chez M. Vincent d'Indy que cet héroïque pasteur de brebis musiciennes a plié son inspiration personnelle aux nécessités de son enseignement. Le compositeur de la Symphonie sur un thème montagnard» et des Souvenirs» a signé récemment deux Sonates ascétiques où les faiblesses de la chair sont domptées avec une énergie qui confine à la cruauté.

Tel est l'âpre et noble idéal de l'Ecole de la rue Saint-Jacques. Théoriquement il passe en beauté et en noblesse le pyrrhonisme de notre Faculté de musique, mais, en pratique, il n'a donné que des résultats décevants. L'expérience est faite, les «espoirs» du «sixième cours», ont terminé leur noviciat et ont présenté leur thèse de fin d'études. Ils ont tous apporté aux divers concerts de la Nationale des échantillons de composition d'une inquiétante similitude. L'empreinte du maître les a marqués pour l'éternité. Ils gardent aujourd'hui le pli de cette «forte direction», de cette «sévère discipline artistique» dont ils étaient si fiers. On les accueille avec une affabilité inquiète et prudente: on sait qu'ils ne plaisantent pas lorsqu'ils s'expriment symphoniquement.

. . . . . .

Le ciel est lourd d'orages. C'est en vain que les porte-paroles de la maison; énervés par l'atmosphère de défiance qui les enveloppe, essaient de démontrer que le dogmatisme est le meilleur moyen d'arriver au libéralisme, le public, qui n'ignore pas la vanité de ce genre d'argumentation si souvent employée par les partis rétrogrades, se tient dans une prudente réserve et attend le miracle lent à venir.

Le verrons-nous jamais?...

***

Lorsque, dans son numéro du 15 novembre 1900, le *Monde Musical* publia le programme de l'«Ecole d'Art» qui venait de s'installer rue Saint-Jacques, nous ne pûmes nous défendre de faire remarquer que l'idéal soutenu par M. Vincent d'Indy, rendait sa tâche bien difficile et tout en souhaitant, à la Schola, longue vie et prospérité nous concluâmes en disant : « Attendons-le à l'œuvre. »

Ainsi donc, d'après M. Vuillermoz — ex-élève de M. Gabriel Fauré au Conservatoire —, la Schola n'aurait rien produit de bon depuis dix ans, et cela par suite de la méthode « artificielle » d'enseignement de son illustre directeur.

Ne pouvant être soupçonné d'une tendresse excessive à l'égard de l'école de la rue Saint-Jacques, nous sommes très à l'aise pour dire que l'auteur de l'article du *Mercure de France*, n'est pas tout à fait juste lorsqu'il compare les fruits du conservatoire à ceux de la Schola. Voyez comme les uns sont savoureux semble-t-il dire, et les autres secs! A qui la faute si ce n'est au jardinier à qui incombe leur culture?

Sans doute, on peut discuter — et le *Monde Musical* ne s'est pas privé de le faire — la valeur esthétique de l'enseignement de M. Vincent d'Indy, mais il faut bien tenir compte que, tandis que toute la bonne semence va vers les jardins officiels du Conservatoire, ceux de la Schola ne reçoivent qu'une graine de second ou de troisième choix, bien plus encore dans les classes instrumentales et vocales que dans les classes de composition.

L'officialité et la gratuité de l'enseignement conservatorial lui valent un contingent d'élèves préalablement sélectionnés parmi ceux qui paraissent être les mieux doués. La Schola incorpore... les autres, le « tout-venant », et c'est peut-être là une des raisons de la maigreur de sa récolte. D'ailleurs, malgré ce désavantage M. V. d'Indy peut légitimement revendiquer, parmi ses élèves : MM. Marcel Labey, Albert Roussel et Déodat de Séverac. Il peut également penser que l'esclavage de son enseignement n'eut pas été plus pernicieux aux candidats au prix de Rome du Faubourg Poissonnière, que celui résultant de la desséchante préparation obligatoire à la Cantate pour ces Messieurs de l'Institut.

Mais l'article de M. Vuillermoz soulève une autre querelle : celle qui divise les harmonistes et les contrepointistes.

Depuis l'avènement de Debussy, elle émeut et trouble un grand nombre de musiciens et l'un d'eux, M. Louis Combes, professeurs au Conservatoire de Montpellier, nous a adressé à ce sujet, après la lecture de l'article du *Mercure de France*, une lettre des plus intéressantes et trop sensée dans ses conclusions pour que nous ne la citions pas :

D'après les théoriciens du XVIIIe siècle, nous écrit notre distingué correspondant, depuis Rousseau, Rameau, jusqu'à ceux du XIXe, Reber, Savard, Bazin, Dubois, la science harmonique fut basée sur la résonnance des corps sonores mis en vibration et soumise aux règles de la tonalité moderne.

Une question se pose : quelles sont les règles de la tonalité moderne? C'est ce que les défenseurs de cette assertion n'ont pas encore expliqué. On sait bien que la tonalité moderne est soumise aux deux modes, majeur et mineur, et rien de plus.

Danhauser, dans sa théorie de la musique, ne s'explique pas davantage sur ce qu'il appelle : les règles de la tonalité.

D'autres théoriciens et artistes aussi, notamment M. Vincent d'Indy combattent ceux qui admettent en musique une distinction entre la mélodie et l'harmonie. D'Indy et son école se basant sur l'histoire et sur l'expérience des siècles passés ainsi que sur les chefs-d'œuvre des grands maîtres du XVIe siècle, soutiennent avec une rigueur logique que la mélodie et l'harmonie ne font qu'un seul et même élément. L'harmonie n'étant que l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes n'est pas la science des accords, ni la manière de les enchaîner.

Musicalement, écrit-il, dans son traité de composition (page 91 chapitre VI) les accords n'existent pas. La musique, étant un « art de mou- « vement et de succession, les accords en tant « que combinaison de sons, n'apparaissent que « par l'effet d'un arrêt sur les mouvement des « parties mélodiques, dont ils sont composés « nécessairement. L'étude des accords pour eux- « mêmes est, au point de vue musical, une « erreur esthétique absolue, car l'harmonie pro- « vient de la mélodie et ne doit jamais en être « séparée dans son application. »

Vuillermoz soutient le contraire et semble ainsi prendre en défense une théorie chère à l'Institut, dont le mutisme devient quelque peu inquiétant.

Si, comme le prétend M. Vuillermoz, le contrepoint est un procédé artificiel, je lui demanderai si l'accord parfait et ses renversements ainsi que leurs chiffrages respectifs, ne sont pas un effet de pures conventions? A ce propos qu'il me permette de rappeler ici, mes souvenirs de classe. M. Duprato, ancien prix de Rome et encore professeur d'harmonie en 1889, au Conservatoire, nous corrigeait nos basses et chants donnés en contrepointant toutes les parties. Il écrivait horizontalement ainsi que le préconise d'Indy.

Et, si le contrepoint ne nous permet plus d'acquérir de nouveaux trésors, comment devons-nous considérer les résultats des concours d'harmonie qui, chaque année, nous donnent des premiers prix écrivant leurs épreuves — basses et chants donnés en contrepoint. Je me permets de signaler à M. Vuillermoz un ouvrage de M. Théodore Dubois (qui n'est point partial en cette question) les 87 leçons d'harmonie suivies des 34 leçons réalisées par les premiers prix de sa classe aux concours du Conservatoire (1873-1891). Ils justifient à eux seuls, amplement, irréfutablement qu'un accord isolé n'existe pas musicalement. C'est bien ce que disait d'Indy et là se pourrait borner ma réponse.

Mais poursuivons, en un consciencieux examen, les opinions de M. Vuillermoz et arrivons à celle d'après laquelle une cloche entrant en vibration constitue un accord.

Bien autre chose est de dire qu'un corps sonore donne les éléments pouvant constituer

un accord et de confondre ces éléments avec l'accord même.

L'accord consiste dans l'émission simultanée de plusieurs sons différents, dont les rapports d'intonations sont déterminés par la résonnance naturelle des corps sonores. Si l'accord est le principe générateur de l'harmonie il ne saurait en être le but.

La musique n'est pas seulement l'art de plaire. elle est aussi l'art de penser avec les sons — et l'art d'impressionner avec un facteur principal ordonnateur de toutes choses : le Rythme.

Ainsi donc, je me répète : une cloche ou un corps sonore quelconque (pris en état naturel), ne donne pas un accord, mais bien l'émission d'un son premier appelé fondamental qui donne naissance à d'autres sons dits harmoniques. C'est par l'observation, par une application développée par l'éducation musicale — par libre fantaisie que nous avons voulu, après avoir entendu les quatre harmoniques d'un son fondamental, ramener l'intervalle de douzième et de dix-septième, à un rapport de tierces avec le son prime, qui constitue ce que les théoriciens appellent « accord parfait ». Si à l'accord parfait on ajoute une tierce on obtient un accord de septième, si à ce nouvel accord une autre tierce est superposée, l'accord de neuvième sera obtenu et, en faisant la même opération de tierce en tierce, on produira les accords de onzième, et de treizième qui constituent le système harmonique complet — basé toujours sur la résonnance du corps sonore — et alors *pour la vertu de son faisceau de résonnance naturelle*, nous entendrons ce formidable accord de treizième, dont la simultanéité sonore voisinera à la plus expressive cacophonie.

Que conclure de vraiment pratique pour l'étude de l'harmonie?

Comme la vertu (selon cet adage latin : *In medio stat virtus*) la vérité se tient au milieu des choses. Il est utile et sage pour simplifier l'étude de l'harmonie dans son vrai sens esthétique de l'étudier succintement dans les leçons pratiques et les devoirs contenus dans les traités de Reber et Dubois — et dès que l'élève sera parvenu à l'étude des accords dissonnants, de travailler le contrepoint et ses combinaisons multiples qui, malgré M. Vuillermoz ne sont pas encore épuisées. Consulter comme preuves les partitions d'orchestres modernes, sans oublier celles de Saint-Saëns et de Massenet. Je citerai pour terminer, en m'excusant de cette prolixité, la parole de mon respecté maître Duprato — nous disant un jour avec une ironie plaisante : « Si j'avais à écrire un traité d'harmonie il se composerait d'une seule règle : A tout accord entendu peut succéder n'importe quel autre accord. »

Ne prévoyait-il pas déjà la musique ultra moderne des Debussy et autres disciples de l'incohérence sonore!...

Louis COMBES.

LA RÉFORME

Après une réunion ouverte à tous les Professeurs, qui se tiendra, le 19 Octobre, les programmes d'examen vont être arrêtés définitivement.

Bien que l'article de M. Daubresse, paru dans le *Monde Musical* du 30 septembre ait répondu à toutes les objections qu'avait provoqué le projet de programmes d'examens, la *Société des Musiciens de France*, tient, avant de les rendre définitifs à les soumettre encore une fois à la critique des professeurs.

A cet effet, elle prie ceux d'entre eux qui auraient quelque objection à présenter à se rendre — sans autre convocation — à la réunion qui se tiendra le mardi 19 octobre prochain à l'hôtel de la Société française de Photographie, 51, rue de Clichy.

Chacun pourra y exposer et défendre son opinion sur les moyens de réalisation de la réforme.

Bien que la discussion doive porter principalement sur les programmes des examens de piano, les professeurs d'autres instruments seront les bienvenus à cette réunion, car il est pour chaque degré d'enseignement des matières communes à toutes les branches de la musique, indépendamment des matières spéciales à chaque mode d'expression.

PROJET DE REGLEMENT CONCERNANT LES EXAMENS SPECIAUX POUR LE PROFESSORAT MUSICAL

Art. 1. — Dans le but d'élever le niveau de culture musicale en fournissant aux professeurs soucieux de leur devoir et de leur intérêt les moyens de prouver leurs capacités, la *Société des Musiciens de France*, délivre des diplômes d'enseignement musical, après examens subis devant des jurys composés des plus hautes notabilités artistiques.

SESSIONS D'EXAMEN

Art. 2. — La Société organise une session régulière d'examen à Paris chaque année et des sessions extraordinaires en province selon le besoin. Les dates en sont arrêtées dans le courant de l'année.

INSCRIPTION

Art. 3. — Le registre d'inscription est tenu au siège de la Société, 3, rue du 29 Juillet, Paris. La clôture de ce registre a lieu *un mois* avant la date des examens.

Art. 4. — Les inscriptions sont également reçues par écrit.

Art. 5. — Les candidats doivent remplir les formalités suivantes :

1° Produire une pièce d'identité, extrait d'acte de naissance ou autre.

2° Rédiger une note signée, indiquant s'ils sont candidats à l'examen de premier, deuxième ou troisième degré.

3° Acquitter le montant des droits prévus à l'article 17.

Art. 6. — Tout candidat doit être examiné dans la session pour laquelle il s'est fait régulièrement inscrire.

DEGRÉS

Art. 7. — Les examens sont de trois degrés correspondant à l'enseignement primaire, secondaire et supérieur.

Art. 8. — Les examens de chaque degré comprennent des épreuves d'exécution, des épreuves écrites et des épreuves orales.

Art. 9. — Une partie de ces épreuves est éliminatoire.

Art. 10. — Le jury prononce l'admissibilité, l'admission ou l'ajournement des candidats.

Art. 11. — L'admissibilité dispense le candidat en faveur duquel elle a été prononcée de la partie de l'examen, à une session suivante afférente aux matières composant l'admissibilité.

Art. 12. — Les épreuves écrites ont lieu en une série unique pour chaque degré.

MESURES DE JUSTICE

Art. 13. — Les candidats pendant toute la durée des épreuves écrites et orales sont désignés par un numéro d'ordre.

Art. 14. — Avant de subir les épreuves écrites le candidat doit faire une déclaration d'identité. Sa signature sera confrontée avec celle fournie lors de l'inscription.

Art 15. — Les candidats, sous peine d'exclusion, ne doivent avoir aucune communication entre eux, ni apporter aucun papier. Des feuilles à en-tête imprimé leur sont remises pour les épreuves écrites.

Art. 16. — Dans le cas de fraude ou tentative de fraude, le jury peut prononcer l'exclusion temporaire ou absolue du candidat et faire connaître son nom publiquement.

DROITS D'EXAMEN

Art. 17. — En prenant leurs inscriptions les candidats doivent acquitter les droits d'examen qui suivent :

a) Pour le 1er degré : Indemnité d'examen 20 fr., droit d'inscription 5 fr., frais de diplôme 5 fr.; total 30 fr.

b) Pour le 2e degré : Indemnité d'examen 40 fr., droit d'inscription 5 fr., frais de diplôme 5 fr.; total 50 fr.

c) Pour le 3e degré : Indemnité d'examen 80 fr., droit d'inscription 5 fr., frais de diplôme 5 fr.; total 90 fr.

Art. 18. — Dans le cas d'ajournement les frais d'inscriptions, les frais de diplôme, ainsi qu'une partie de l'indemnité d'examen si le candidat n'a pas été admissible, sont remboursés.