

LE MÈNESTREL

4890 — 92^e Année — N^o 3.



Vendredi 17 Janvier 1930.

PARADOXE SUR L'AUTODIDACTE

(Fin) (1)

Et c'est ici que se placent la plupart de ceux que l'on a qualifiés d'autodidactes. Leurs études ont été hâtives, et ils se sont crus trop tôt en possession d'un métier dont ils pensaient avoir pénétré déjà par intuition tous les secrets. Ne leur soyons pas trop sévères. Souvent le temps leur a manqué. Il fallait vivre. Leurs parents ont plutôt contrarié qu'encouragé leur vocation artistique. Ils se sont éduqués au moyen de conseils pris de droite et de gauche, et sans méthode. Ils ont davantage étudié les œuvres de maîtres, et sans guide, que pratiqué longuement les gymnastiques nécessaires, jugées par eux puériles. Ils étaient doués, d'ailleurs, et leurs premiers essais furent peut-être brillants. C'est précisément ce qui les a gâtés. Ils ont quitté le lycée dès la classe de quatrième et ont aussitôt écrit des ouvrages, qui, malheureusement pour eux, se sont vendus, d'où leur impression qu'ils n'avaient plus rien à apprendre.

Vous les reconnaîtrez facilement à leur manière d'écrire. Dans l'étude des œuvres des maîtres, tel détail d'écriture les a séduits. Ils l'ont adopté aussitôt comme base d'un système et ils le replacent à tout moment. Il peut leur arriver d'en tirer les plus heureux effets ; mais ils y reviennent toujours, comme à un geste familier, et surtout quand ils ne sont pas en verve, ne se donnant pas la peine de chercher autre chose. De là la grande monotonie de leur langage, qui leur interdit de jamais se renouveler, c'est-à-dire de faire une véritable carrière d'artiste digne de ce nom.

C'est alors qu'on les qualifie d'autodidactes. En réalité, ils exploitent à satiété, et à titre de formule, un procédé d'écriture dont ils ont trouvé des exemples épars dans la production d'un maître plus riche, et qu'ils ont érigé en système, jusqu'à y gagner une sorte de personnalité, comme le monsieur qui s'est fait une « tête » reconnaissable parce qu'il porte toujours le même chapeau. Il reste toujours chez eux un peu de l'amateur.

L'autodidacte, en musique, est donc celui qui s'est formé, non pas sans maître, mais en quittant l'enseignement de celui-ci trop tôt, et avant de s'être muni d'un métier assez complet pour évoluer librement et sans avoir à se préoccuper de celui-ci. Il est condamné à rester prisonnier de ses formules favorites, et ce qu'on prend ici pour une personnalité n'est qu'un trompe-l'œil.

(1) Voir le *Ménestrel* du 10 janvier 1930.

*
**

Maintenant, allons jusqu'au bout de notre sujet, et disons de suite que, dans l'histoire de la production musicale, il est bon qu'il y ait eu des autodidactes, et ceci au risque de paraître détruire tout ce que je viens d'exposer. Il faut reconnaître, en effet, qu'il y a eu parmi eux de véritables inventeurs. A s'aventurer hors des sentiers tracés, ils ont parfois fait des trouvailles, dont leur éducation incomplète ne leur a pas permis de comprendre toujours la valeur, que d'autres ont mieux comprises, mieux exploitées, et qui, finalement, ont enrichi le fonds commun. Je pense ici à mon pauvre ami Erik Satie, un type parfait d'autodidacte, celui-là, qui risqua, dans son ingénuité, des agrégations harmoniques imprévues, dont Claude-Achille Debussy, tout en semblant ironiser, se garda bien de méconnaître la saveur. Le malheur est que lorsqu'il voulut ensuite se mettre à l'école, il était trop tard. A développer trop tôt ses dons d'invention, il avait perdu l'ingénuité, la réceptivité, pourrait-on dire, qui met seule en état de bien apprendre, c'est-à-dire d'acquérir des bases pour une instruction solide et étendue. Il ne fut plus que systématique entêté, ou banal. Ce qui n'empêche que la venue d'un Erik Satie a rendu de réels services à l'art, — encore qu'il n'ait laissé aucune œuvre qui méritât vraiment de subsister.

Dans une certaine mesure, Berlioz, en dépit de ses quatre années d'études au Conservatoire, et de ses trois concours pour le prix de Rome, peut être considéré comme un autodidacte. Il ne fut jamais qu'un élève médiocre et sans assiduité, s'insurgeant contre ses maîtres, produisant abondamment avant d'être suffisamment instruit, et que l'Institut semble avoir envoyé à Rome, de guerre lasse, pour se débarrasser de lui. Il choisit librement des modèles à son goût, Weber et Glück, et, pour le reste, n'écoula que sa fantaisie. Et quand, plus tard, devenu officiel à son tour, il s'assagit dans un fauteuil de l'Institut, ce fut pour cultiver le faux classicisme de Spontini, dont sa dernière œuvre, *les Troyens*, si laborieusement construite, est tout imprégnée.

Mais que de trouvailles inconscientes il fit en chemin, surtout dans le domaine de l'instrumentation ! Car, et c'est encore là une chose digne de remarque, les autodidactes sont souvent merveilleusement doués pour l'art de l'orchestration. C'est là qu'ils font leurs plus belles trouvailles et révèlent le mieux leur personnalité quand ils en ont une. Or, précisément, l'art des combinaisons de timbres est un art qui ne s'apprend guère, étant tout entier de création intérieure et de sensibilité personnelle. Les grandes pensées viennent du cœur, comme l'a dit Pascal. Rien n'est plus vrai dans le domaine musical, si l'on entend par le terme de « cœur » l'intuition sentimentale, opposée au travail de la froide raison. Le

maître, ici, ne peut que proposer des exemples à méditer et enseigner des formules. Et c'est précisément parce que l'autodidacte est pauvre en ressources d'écriture musicale qu'il peut plus aisément, dans ce domaine plus libre, se mettre à la recherche de combinaisons neuves, et qu'il en trouve.

Wagner lui-même, en quelque mesure, fut aussi un autodidacte. Il avoue, dans ses mémoires, que ses études musicales, à Leipzig, furent plutôt hâtives et qu'il passa la plus grande partie de son temps, dans sa jeunesse, à faire de la politique. Il n'écouta guère ses maîtres, mais, comme Berlioz, choisit librement ses modèles, au gré de ses propres tendances, Glück, Weber, Rossini et plus tard Liszt. C'est à l'étude des œuvres de ce dernier, autre autodidacte, et inventeur génial en matière d'orchestre, qu'il dut l'évolution prodigieuse de la seconde phase de sa carrière. Il forgea lui-même sa nouvelle langue musicale, où la marque de l'autodidacte se reconnaît bien dans l'abus de certains accords placés à tout propos (septième de sensible etc.), comme, chez Berlioz, l'abus du banal accord de septième diminuée, des suites de tierces, etc. Et lui aussi développa le plus magnifique génie dans le domaine de l'invention des sonorités orchestrales.

Il n'est donc pas injuste de ranger Chabrier dans la catégorie des grands autodidactes, où il se trouve en bonne compagnie. Lui aussi, après des études incomplètement poussées, s'en tint vite à l'imitation des modèles qu'il avait adoptés d'enthousiasme, féru d'un wagnérisme largement empreint d'italianisme, avec l'abus de certaines formules harmoniques venant directement de Chopin (enchaînement de septièmes en série des doubles appoggiatures, des broderies lentes entendues en même temps que la note réelle, des sauts de septième dans la courbe mélodique, des longues pédales de tonique ou de dominante), toutes formules que, d'ailleurs, Richard Strauss s'est ensuite largement appropriées. Mais aussi, et comme tous les cas de ce genre, quelle merveilleuse imagination orchestrale !

Voici un autre autodidacte, et de belle envergure, Moussorgsky. Il est difficile d'imaginer une écriture plus gauche que la sienne, une plus grande incertitude quand au style qui, tout au moins dans ses œuvres théâtrales, passe, tour à tour, de l'élément foncièrement moscovite, à l'imitation du Wagner de *Lohengrin* et du Rossini de *Guillaume Tell*. Quand il exploite le fond populaire des chansons russes, il le fait avec une maladresse harmonique touchante. Et cependant, dans les passages où nous découvrons ce qui lui appartient en propre, il révèle un des plus beaux génies de la musique, une nature véritablement exceptionnelle, un mode de sensibilité qui n'appartient qu'à lui ; et c'est là le fait rare, avidement recherché par les connaisseurs.

Or, l'on sait que Rimsky-Korsakoff, qui s'était donné pour mission de régenter et de ramener à une saine discipline classique le *Groupe des Cinq*, dont il était le membre le plus instruit, remania largement les partitions de ses quatre amis (Moussorgsky, Borodine, Balakireff, César Cui), tous, à l'origine, amateurs comme lui. Chose curieuse, ce fut chez Borodine, qui était et resta médecin, et même professeur à l'Académie de Saint-Petersbourg, que cette épuration apparut le moins nécessaire. Faut-il admettre que son esprit, formé déjà à l'école des méthodes scientifiques, avait mieux senti que les autres la nécessité de respecter, pour faire œuvre durable, des lois qui sont inscrites

dans la nature même des sons ? En tout cas, grâce au libéralisme éclairé d'une maison d'édition anglaise, l'*Oxford University Press*, nous possédons aujourd'hui le texte original de la partition de *Boris Godounoff*, confronté avec les corrections de Rimsky-Korsakoff, qui sentent souvent le « pion », avouons-le, et qui ont été soigneusement colligées par M. Paul Lamm et M. Calvocoressi. Il n'est pas d'étude plus instructive pour faire ressortir ce qui distingue les deux versions ; ici, le diamant brut ; là, le bijou taillé et ciselé selon les normes traditionnelles. Tous les musiciens s'accorderont, je le pense, à reconnaître que la première version est d'un intérêt artistique très supérieur et que nous y découvrons au vif la véritable personnalité du grand musicien russe. Or, qu'y a-t-il de plus important, en art, que la mise au jour d'une personnalité ? Et ce qui vient à l'appui de la thèse que je soutiens, c'est que la jeune école russe, les Strawinsky et les Prokofieff par exemple, avec une culture classique bien supérieure à celle de Moussorgsky, un esprit plus ouvert que celui de Rimsky, ont largement mis à profit les trouvailles du « sauvage » qui est véritablement le père de la musique spécifiquement russe de notre époque.

Il est donc bon, dans l'évolution de la musique, qu'il y ait eu des autodidactes, mais à la condition qu'ils fussent nés avec de véritables aptitudes à l'invention, et avec une sensibilité réellement personnelle. Ils ont tous fait école, ou plutôt fourni des éléments à la formation de leurs successeurs, et c'est parmi eux, répétons-le, que l'on trouve le plus d'inventeurs de formules nouvelles.

Faut-il conclure maintenant que ce fut précisément l'absence d'un métier très complet, à l'origine, qui fit d'eux des inventeurs ? Peut-être, tout au moins dans une certaine mesure. Mais ce serait là une constatation dont il serait bien dangereux de faire une règle. Non pas qu'il s'agisse de défendre ici, par parti pris, la culture scholastique : il serait trop facile de nous opposer qu'elle a produit un grand nombre de musiciens irréprochables, mais sans génie. Sa prétention n'est d'ailleurs pas d'éveiller le génie là où il n'existe pas, mais de donner au génie, quand il se rencontre, les moyens de s'exprimer à l'aise, c'est-à-dire sans être gêné par des questions de technique dont il est impossible d'esquiver la tyrannie si l'on veut faire œuvre équilibrée, une œuvre digne de ce nom. Est-ce que l'admirable culture d'un Bach ou d'un Mozart fut une entrave au magnifique développement de leur personnalité ?

Cette épreuve n'a jamais découragé aucune vocation certaine. Mais, parmi les impatients qui ont secoué le joug trop tôt, il se fait vite deux parts, ceux qui ont du génie et ceux qui n'en ont pas. Ceux-ci ne produiront jamais rien qui vaille. Les premiers seront condamnés à un dur labeur, par le manque d'une aisance acquise au prix des disciplines premières. Ils chercheront péniblement autour d'eux, et quelques-uns, en petit nombre, à force de travailler sur leur propre fonds, y feront des trouvailles, exploitées par eux-mêmes ou par d'autres, mais qui, de toutes façons, profiteront au domaine musical.

Il ne faut donc pas trop médire des autodidactes, parce qu'ils sont utiles. Peut-être même convient-il plutôt de les plaindre, car tous, y compris les maîtres que je viens de citer, de Berlioz à Chabrier, ont eu le travail difficile et ont enfanté dans la douleur. Au fond,

il y a un peu, en eux, du pélican de Musset, lequel eût beaucoup mieux fait d'apprendre à trouver aisément sa subsistance que d'en être réduit à se saigner à blanc pour assurer l'avenir de sa progéniture.

Raoul BRUNEL.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre de l'Opéra-Comique. — *Le Roi d'Yvetot*, opéra-comique en quatre actes; livret de MM. J. LIMOZIN et A. DE LA TOURRASSE; musique de M. Jacques IBERT.

J'entends encore Fernand Ochsé dire à Jacques Ibert après la première représentation d'*Angélique*: « Le sentiment le plus naturel que vous portent vos confrères est un sentiment d'envie... ». Compliment à double sens. On est heureux de le réitérer au jeune maître du *Roi d'Yvetot*. Ce n'est pas l'envier que lui envier ses dons si nombreux et si rares; ce n'est pas l'envier que lui envier son talent.

Voici le mot lâché, qui sonne si déplaisamment, si cruellement aussi à mainte oreille de notre connaissance: le talent, il faut bien l'avouer, ne se porte plus guère. Il est suspect, et tandis qu'il se cache, le génie court les rues — ou tout au moins les contrefaçons du génie, sous le manteau de l'extravagance ou sous le masque du baroque.

Le Roi d'Yvetot va contribuer à secouer la torpeur de tous ceux qui sont las de cet étrange carnaval et qui commencent à rougir d'avoir donné peu ou prou dans un panneau qui n'était même pas tendu par les habiles. Au demeurant, le seul exemple d'un Strawinsky nous rappelle que le talent véritable peut faire fi des fausses élégances de l'académisme — que *l'habitus* artistique, qui supplée à bien des défaillances, doit aider, sinon suffire à toutes les tâches.

La tâche qu'ont assumée les auteurs du *Roi d'Yvetot* consistait à prouver que la musique peut servir le théâtre sans cesser d'être la musique, et inversement.

Nous retrouvons ici le vieux problème que les esthéticiens subjectivistes de la « musique pure » tenaient naguère pour insoluble, en dépit de Mozart, de Rameau et des maîtres de l'opéra-comique français; mais cette expression de « musique pure » a changé de sens sous nos yeux et le problème, si problème il y a, revient en définitive à donner une forme, une existence proprement musicale aux divers éléments qui concourent à l'œuvre dramatique.

Les librettistes et le compositeur du *Roi d'Yvetot* ont résolu ce problème avec une claire intelligence. Leur réalisme a banni la rhétorique sentimentale de la cour du *Roi d'Yvetot*, et les subtilités psychologiques. Ils nous content une histoire, la plus simple du monde, et cette histoire est une chanson.

Il était donc un roi d'Yvetot, monarque débonnaire, chéri de ses sujets et secrètement aimé de Jeanneton, sa plus humble sujette. Les Yvetotais, furieusement sensibles au point d'honneur, font d'une querelle de clocher un cas de guerre. Le bon roi Jeannot est leur chef: il les suit. Battus dès la première rencontre, les gens d'Yvetot se déclarent trahis, naturellement; proclament la république. Mais la république ne leur réussit pas. Une conspiration, soutenue par les femmes, rend à Jeannot son trône, et la tendresse de Jeanneton: la servante épousera son roi.

MM. Jean Limozin et André de la Tourrasse ont su rythmer une intrigue aussi légère avec cette fraîcheur allègre et ce lyrisme d'imagiers d'Épinal, que nous avons goûtés dans leur *Poirier de Misère* et que nous comptons retrouver dans leur *Fou de la Dame*. Ils ont en outre égayé les scènes parlées d'allusions satiriques que le Clemenceau de M. Martet ne désavouerait pas. Ces gais poètes, plus jeunes que leur siècle et plus que lui dénués d'illusions, soulignent en riant l'odieux des « grands soirs », et la mélancolie des restaurations. Je ne serais pas surpris qu'on leur reprochât la simplicité de leur intrigue et la tranquille désinvolture de leurs bonshom-



M. Jacques IBERT

mes découpés au burin: mais cette même simplicité et cette espèce de schématisme ont précisément servi les intérêts concrets de la musique, en autorisant la liberté de sa démarche. Et je m'assure que le compositeur doit à l'experte modestie de ses librettistes les premiers éléments de son éclatante réussite.

Jacques Ibert eut toujours, avec le goût de la farce et la sauvegarde de l'ironie, un sens exquis de la romance. La partition du *Roi d'Yvetot* équilibre à merveille ces contrastes. Jamais compositeur ne trouva meilleur emploi de ses dons. Propos de buveurs, querelles de commères, confidences au crépuscule. Brochant sur le tout, voici la poésie fraîche et profonde qui s'attarde auprès des coiffes paysannes et des tabliers blancs. Les servantes ne chantent guère, dans *le Roi d'Yvetot*, qu'une harmonie modale ne vienne ajouter à leurs fredons le parfum des souvenirs et des légendes. Les scènes bouffes,